

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Corso di laurea in

Cinema, televisione e produzione multimediale

**Speculazioni Nostalgiche
L'eredità della New Hollywood nel cinema americano
contemporaneo**

Tesi di laurea in

Cinema e Studi Culturali

Relatore Prof. Fadda Michele

Correlatrice Prof.sa Pesce Sara

Presentata da Occhialini Emilio

Appello
terzo
Anno accademico
2021-2022

RINGRAZIAMENTI

Innanzitutto vorrei ringraziare tutta la mia famiglia, la mia mamma Valeria e le mie sorelle Francesca e Matilde, per avermi supportato e seguito in questo percorso di due anni studio di magistrale; ringrazio le mie nonne, Claudia e Antonietta, per essere una fonte inesauribile di energia, storie, racconti e ricordi ai quali è sempre bello abbandonarsi nell'ascolto.

Ringrazio inoltre i miei amici, quelli con cui ho discusso e visionato alcuni dei film e registi trattati in seguito, perdendoci in chiacchiere cinefile, dal vivo o in chat, che hanno alimentato in parte l'ispirazione e il ragionamento di questa tesi; vorrei ringraziare anche tutti quegli amici che hanno ascoltato con curiosità e supporto l'idea e lo sviluppo di questo progetto, quando un loro semplice "Buon lavoro" è bastato ad affrontare con spirito propositivo le giornate di lettura, studio e scrittura di queste pagine; vorrei ringraziare anche i miei compagni e le compagne di corso che ho conosciuto prima a distanza e poi di persona, dandoci supporto reciproco da varie parti d'Italia per affrontare insieme lo studio e gli esami a distanza per il particolare momento storico in cui abbiamo iniziato questa magistrale.

Ringrazio Claudia e la sua famiglia per il fondamentale supporto e affetto che mi hanno dato in un momento particolarmente difficile di questi due anni.

Ringrazio soprattutto il relatore di questa tesi, il professore Michele Fadda per l'inesauribile supporto creativo e intellettuale dato dai suoi preziosi consigli di lettura e scrittura, e la correlatrice, la professoressa Sara Pesce, per aver accolto e ascoltato con entusiasmo l'idea del progetto di tesi.

Infine, dedico questa tesi alla memoria di mio babbo Pietro, che oggi purtroppo non è qui con noi: i ricordi di quando mi portava in alcune sale cinematografiche di Forlì a vedere alcuni film diretti e/o interpretati da alcuni dei registi e attori protagonisti delle prossime pagine, sono stati materia indispensabile per la formazione della mia persona, per l'ispirazione e il sentimento che ha nutrito il percorso di studio di queste speculazioni nostalgiche.

SOMMARIO

INTRODUZIONE.....	4
1. Narrazione Californiane e altre geografie dell'infanzia.....	18
1.1 <i>Vizio di forma: romanzo e film</i>	22
1.2 <i>You shoulda be there: C'era una volta a... Hollywood.</i>	29
1.3 <i>Licorice Pizza: la San Fernando Valley e soundtrack movie.</i>	36
1.4 <i>Apollo Dieci e Mezzo: Houston tra animazione e memoria.</i>	40
1.5 <i>Rolling Thunder Revue: il viaggio negli States di Bob Dylan, tra documentario e finzione.</i>	43
2. Un lungo addio per la “Old New Hollywood”.....	47
2.1 <i>The Irishman: il vecchio, il nuovo e la mummia digitale</i>	49
2.2 <i>Cry Macho: mitologia di un eterno sipario.</i>	61
2.3 <i>The Old Man & The Gun: uscita di scena</i>	67
2.4 <i>Creed: cadute nostalgiche e passaggi di testimone</i>	69
2.5 <i>West Side Story: la fama di Spielberg tra infanzia e morte</i>	72
3. Memoria, Storia e Trauma	75
3.1 <i>The Post, dai pentagon papers alle fake news</i>	79
3.2 <i>The Irishman, o del perché nessuno si ricorda più di Jimmy Hoffa</i>	84
3.3 <i>C'è ancora Charles Manson</i>	88
3.4 <i>Salvare e smascherare John Fitzgerald Kennedy</i>	93
CONCLUSIONE	105
BIBLIOGRAFIA	110
SITOGRAFIA.....	114

INTRODUZIONE

Nell'ultimo dei suoi scritti politici pubblicato postumo, il filosofo Mark Fisher elaborava una riflessione critica sulle eredità economiche, politiche e culturali degli anni Sessanta e Settanta in Inghilterra, attraverso le quali tracciava un profilo di quel progetto politico e culturale che emerge dalla sua introduzione incompiuta al *Comunismo Acido*. Le premesse storiche sul quel periodo della società inglese di inizio anni Settanta in cui Fisher era cresciuto suggeriscono una prospettiva che ispira in parte il tema di questa ricerca, spostando però l'attenzione dell'indagine culturale sul richiamo nostalgico di quelle decadi rappresentato nella recente filmografia statunitense.

Riguardo alla produzione e alla cultura "passatista" dell'industria culturale dei primi anni del ventunesimo secolo Fisher ha scritto molto, indagando spesso nelle implicazioni ideologiche e industriali della dimensione nostalgica della contemporaneità, da lui criticata e studiata all'interno del contesto discografico odierno, piuttosto che nell'industria cinematografica che interessa maggiormente questa sede di studio. Tuttavia, quando riprende il romanzo *Per ultimo il cuore* di Margaret Atwood nelle parole "Il passato dà sicurezza", Fisher osserva come il passato dev'essere "continuamente ri-raccontato", perché "la controcultura degli anni Sessanta è oggi inseparabile dalla sua simulazione, e la riduzione di quel decennio a immagine "iconiche", a brani "classici" e reminiscenze nostalgiche ha neutralizzato le promesse reali esplose allora."¹ Partendo da questa riflessione possiamo porci degli interrogativi sulle prospettive che guidano questo ritorno verso un passato, il suo reiterato bisogno di ritrovare un dialogo con esso. È una costante culturale che sta permeando la cinematografia dell'ultimo decennio, i suoi scenari di consumo insieme a tutte le variabili che ne stanno facendo mutare lo statuto di forma d'intrattenimento aggregatrice per il tessuto sociale, in cerca di una sua vecchia immagine "esotica e remota da sembrare difficile anche solo immaginare di viverci, e al tempo stesso molto più vivido dell'attuale presente: un'epoca in cui la gente viveva davvero, in cui le cose succedevano davvero".²

Se ci soffermiamo a pensare a quel "davvero" è chiaro che la cultura americana degli anni Sessanta e Settanta ha costruito su sé stessa una retorica chiara e desiderabile verso un immaginario del proprio passato, sedimentandone un corpo di valori, ideali e miti legati ad una iconografia specifica dell'identità statunitense. In molti film recenti torna l'America post-Kennedy, quella della grande società johnsoniana, di Bob Dylan, del Sessantotto americano,

¹ Fisher Mark, *Il Nostro Desiderio è senza nome: Scritti Politici K-punk/1*, 2018, Minimum Fax, Roma, p.365

² Ivi, p.363

dei bikers, della psichedelia, di Woodstock, di Martin Luther King, delle proteste contro il Vietnam, della cultura hippie, fino a confluire verso la presidenza di Richard Nixon, l'escalation della guerra, la scoperta dei Pentagon Papers, lo scandalo Watergate. Sono gli Stati Uniti ovviamente già raccontati in parte dall'estetica iperrealista della New Hollywood. Tutti questi eventi storici sono stati registrati, narrati e simbolizzati in quell'epoca che ospitò quel cruciale tentativo di rinnovare l'industria cinematografica, verso un modo di intendere e fare cinema in un contesto storico preciso, con il suo nuovo pubblico. La sua eredità ci permane grazie alla sua moderna catalogazione in vasti archivi e collezioni digitali che ne permettono la facile e accessibile fruizione, oltre ai continui discorsi che ne alimentano la fascinazione, guidando molte (ri)produzioni cinematografiche e i loro registi verso un rilancio di quel mito cinematografico nell'intrattenimento odierno. Attraverso attente e ricercate ricostruzioni ci viene offerta nuovamente una riproduzione storica filtrata dal nostro presente, che ne veicola interpretazioni e preoccupazioni contemporanee (culturali, politiche, storiche, ideologiche) in un confronto frontale con la memoria di quegli anni. È all'opera una logica nostalgica verso un'epoca che non c'è più, piena di luci e ombre, traducendosi a noi dopo mezzo secolo come nuova, benchè già nota, rivelazione manifestata tra "appropriazione e riscrittura."³

Il fascino contemporaneo per questi nuovi anni Sessanta e Settanta perdura oggi nell'immaginario di nuove generazioni, spettatrici che possono solo appagare un proprio voyeurismo storico, indagandolo come oggetto di studio, tra riflessioni, memoir, biografie, e tutto quel corollario di prodotti culturali che ne rintracciano lo spirito sotto la patina del tempo così iconica per quel immaginario cinematografico. Quando un nuovo film viene annunciato e promosso grazie al suo richiamo storico e culturale cadiamo vittime dello spettro di un mondo che rivive dentro una finzione il più realistica possibile, cogliendo quell'aspetto cruciale proprio della postmodernità che individua Malavasi a partire proprio da quel decennio, nel rapporto con il passato quale "processo di autoanalisi"⁴ delle immagini.

Ad esempio, ampliando la nostra considerazione verso casi precedenti di film che hanno anticipato questa tendenza contemporanea, un titolo come *Forrest Gump* al momento della sua uscita è stato paradigmatico negli anni Novanta per ridefinire un'estetica (narrativa e tecnologica) e una retorica di coinvolgimento dentro un passato ricostruito. Quegli eventi storici riepilogati qualche riga fa vennero in parte ripercorsi da *Forrest Gump*, in un film che, come affermava La Polla vent'anni fa, "scava finalmente nella Storia, nella realtà e nella coscienza

³ Malavasi Luca, *Postmoderno e Cinema*, 2017, Carocci, Milano, p.113

⁴ Ivi, p.114

con gli attrezzi forniti dall'esperienza della contemporaneità.”⁵ La sue forme di racconto e spettacolo dello scenario storico hanno stimolato vie d'indagine e analisi attorno al carattere riflessivo della sua finzione storica, attraverso la quale emergono particolari configurazioni discorsive della nostalgia. Alcune osservazioni fatte sul film all'inizio del secolo offrono una mappatura concettuale utile per i titoli più recenti presi in esame per la loro comune condivisione di uno passato storico e culturale che ha reso popolare e amata la parabola di Forrest Gump.

Innanzitutto Storia, memoria e nostalgia, costituiscono gli assi portanti di una delle cosiddette categorie del film nostalgico, come ha scritto Pam Cook, partendo appunto da alcuni film degli anni Novanta come quello di Robert Zemeckis. Riferendosi a quella che lei identifica come la “Sindrome Forrest Gump”, Cook ne osserva come le moderne forme di rappresentazione storica si rivolgano ad un ideale spettatore nostalgico del passato: “engaging them to become involved in re-presenting the past, the media invites them to the explorations of the limits of its engagement with history.”⁶ Tuttavia le vie di appropriazione nostalgica del passato non pertengono solo al cinema e ai film che verranno trattati in seguito, bensì occupano una posizione più articolata e popolare che ossessiona la contemporaneità, in particolare dovuta alla centralità che detengono le moderne forme della serialità televisiva contemporanea, in cui il revival degli anni Ottanta, a partire dal successo di *Stranger Things*, occupa un posto di rilievo per l'industria seriale, streaming, e con tutte le ripercussioni avute nelle produzioni cinematografiche che ne hanno seguito la moda degli ultimi anni; motivo per cui il ricorso alla storia dell'immaginario precedente, tanto più caro a registi nati tra gli anni Sessanta e Settanta, o altri più anziani che esordirono con i loro primi film proprio in quegli anni, pertiene maggiormente ad una produzione che risponde prettamente con operazioni d'autore e non solo, destinate (quando possono) alla sala.

Che siano gli anni Ottanta o gli Stati Uniti prima di Reagan, l'indicazione che suggerisce Pam Cook in relazione ai film nostalgici di poco precedenti a quando scrive è da tenere ancora in considerazione, ovvero quando afferma che la distinzione tra nostalgia, memoria e storia rischia di offuscarsi⁷, e con esse le implicazioni culturali attraverso le quali una cinematografia nazionale riflette sulla propria identità collettiva. Per Cook, la dimensione nostalgica che un prodotto cinematografico giunge ad esplorare per dargli una forma estetica, si gioca tra

⁵ La Polla Franco, *L'età dell'occhio. Il Cinema e la cultura americana*, 1999, Lindau, Torino, p.135

⁶ Cook Pam, *Screening the past: Memory and nostalgia in cinema*, 2005, Routledge Taylor & Francis, London, p.4

⁷ Ivi, p.3

l'oggettività della Storia e la soggettività della memoria, ma è quest'ultima che deve fare da tramite alle altre due, tenendo attiva una connessione dove:

history suppresses the element of disavowal and fantasies in its representation of the past, nostalgia foregrounds those elements and in effect lays bare the processes at the heart of remembrance. In that sense, it produces knowledge and insight, even those may be of a different order from those produced by conventional historical analysis, and may be experienced in different ways.⁸

Sempre da *Forrest Gump* parte invece Vivian Sobchack ragionando sulla persistenza della Storia nel cinema e nella televisione dalla fine del secolo scorso. Attraverso la testimonianza innocente del protagonista si contrappone alla Storia la nozione di "Evento storico"⁹, e da questa contrapposizione la ricognizione storica del secondo novecento che emerge dal film pone in dialettica la dimensione "significante" o "triviale" degli eventi¹⁰, categorie storiche che nel film emergono in modo netto e distinto e servono ad organizzare una "coscienza storica"¹¹, o metastorica, in linea con le tendenze del postmoderno, dove è evidente la consapevolezza di una riflessività comunicativa e rappresentazionale della Storia a partire dagli anni Sessanta.

Sobchack e Cook riconoscono entrambe l'inedita qualità illusoria della tecnica cinematografica impiegata in un film di finzione come *Forrest Gump*, dove, tra l'inserzione elettronica dell'attore protagonista dentro i materiali audiovisivi di repertorio e la sua interazione con la realtà storica successa, risalta il gioco cinematografico di confondere la dimensione fattuale della Storia tra i media audiovisivi del Novecento proprio a partire dagli anni Sessanta. Quello impiegato da Zemeckis è uno dei tanti orpelli tecnologici e digitali tutt'ora indispensabili nella tendenza di una mimesi temporale dell'audiovisivo di oggi. Quella che emerge è una archeologia audiovisiva di quei due decenni, elaborata e reinventata attraverso la contaminazione delle loro finzioni biografiche e storiche in cerca del massimo gradiente di realismo storico. A questo riguardo, Cook osserva: "In the postmodern electronic era, as reality becomes increasingly virtual, the desire to find some form of authenticity has intensified. At the same time, consumer capitalism has taken full advantage of nostalgia to market commodities, including film and television programmes"¹²; mentre Sobchack sottolinea come:

the effects of our new technologies of representation put us at a loss to fix that "thing" we used to think of as History or to create clearly delineated and categorical temporal and spatial frames around what we used to think of as the "historical event."¹³

⁸ Ibidem.

⁹ Sobchack Vivian, *Introduction*, in *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event* (edited by Vivian Sobchack), 1996, Routledge Francis and Taylor, London, p.2

¹⁰ *Ivi*, p.3

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cook Pam, *op.cit.*, p.4

¹³ Sobchack Vivian, *op.cit.*, p.5

La nostalgia contemporanea si pone allora come una connessione virtuale verso un passato americano che rivive in modi diversi, sia attraverso le nuove possibilità tecnologiche, sia tramite quelle ricostruzioni più tradizionali del film d'ambientazione storica. Sono traiettorie che interpellano sempre nuovi punti di vista, posizionamenti cronologici e spaziali attraverso cui produrre nuove e talvolta "false" testimonianze su un passato già ampiamente noto e periodizzato tramite la sua produzione culturale del suo tempo. I suoi artefatti ci pervengono oggi, e l'industria cinematografica è capace di reinvestire nella loro cornice storica, saturandola e ricomporla a proprio piacimento attraverso un simulacro della sua storia. Ogni nuovo tentativo di raccontarla rivela tuttavia un percorso personale che si apre a percezioni collettive, con le conseguenti risonanze culturali, tra la rievocazione di un periodo sempre più remoto e un presente che si preoccupa di ricordarlo, setacciarlo e reinterpretarlo in percezioni più prossime, scrutandone i fantasmi che alimentano le preoccupazioni identitarie di una memoria nazionale, in questo caso quella Statunitense.

“Cosa c'è allora in gioco in questo atto di riesaminare il passato?”¹⁴ È quello che si chiedeva Marcia Landy in uno scritto di vent'anni fa, cercando di promuovere nuove vie di comprensione critica e analitica di quella categoria che è il film storico alla fine del Ventesimo secolo; quali sono le implicazioni selettive e soggettive della memoria in questa proliferazione di feticismo per il passato? Davanti a questi interrogativi tornano allora utili alcuni strumenti concettuali che Landy prende in prestito da Nietzsche dal suo saggio “Sull'utilità e il danno della storia per la vita”, ovvero le tre principali dominanti di costruzione storica: monumentale, antiquaria e critica¹⁵.

Nel caso della prima, Landy identifica il ricorso al passato nel cinema storico per identificare momenti di crisi e conflitto, all'interno dei quali è possibile riesumare ritratti di eroi simbolici per determinati periodi storici, dove la loro statura monumentale oppone la forza del passato alla decadenza del presente, col rischio di bloccarsi ad una visione fin troppo rigida e prescrittiva. Alla seconda perviene maggiormente un'attenzione nel preservare il passato attraverso i suoi artefatti, col rischio però di prevenire le possibilità di un suo rinnovo consapevole. Infine la terza risponde alla necessità di riesaminare metodi e valori propri dello storico, interpellando l'esaustività e l'attendibilità del resoconto critico. Ognuna di queste opzioni presenta proprietà e criticità, ma nella loro ricognizione proposta offrono prospettive di

¹⁴ Landy Marcia, *Introduction*, in *The Historical Film: History and Memory in Media* (edited by Marcia Landy, 2000, Rutgers University Press, New Jersey (edizione ebook)

¹⁵ *Ibidem*

analisi pertinenti ai film che verranno esaminati, poiché come sostiene Marcia Landy: “Nietsche’s ideas on history are seminal for an understanding of how history continues to be represented and how critical challenges do traditional investments in the past can be expressed”¹⁶. I personaggi storici e fittizi fatti interpretare a celebrità del nostro tempo, le loro traiettorie narrative dentro o attorno agli eventi più o meno noti di quei due decenni, le negoziazioni morali e etiche con gli eventi della Storia, ma anche i costumi, le scenografie, gli interni, gli stessi film citati in modo più o meno esplicito, i riferimenti interni a personaggi storici: tutto questo insieme orienta la messa in forma di un presente che riflette sul proprio passato, tra glorie e dolori, celebrità e miseria, verità e misteri irrisolti che si dipanano in una malinconia cinematografica fatta di monumenti, artefatti e iconografie.

La riproduzione di queste realtà accadute e ricostruite costituisce quello che Pierre Sorlin definisce il “capitale storico”¹⁷ che una collettività nazionale organizza attorno alla propria memoria, dove il film storico ricopre il ruolo di indicatore della cultura storica di un paese, e la logica della Storia guida e influenza i propri processi culturali di selezione, sviluppo, contrapposizione e analisi, delineandone infine un regime di finzione che stressa le conoscenze pregresse di una nuova generazione di pubblico. Per Sorlin, il cinema occupa un posto di rilievo, poiché i suoi cineasti, quale che sia la cornice storica di riferimento, ritornano sul luogo dell’accaduto attraverso “uno sguardo esterno, aperto perché poco sensibile alla lettera dei testi, danno sfogo all’immaginazione e sono proprio le suggestioni, i raffronti audaci, che possono servire gli storici, non la messa in scena di personaggi o eventi del passato”¹⁸, o quanto meno una semplice riduzione ad essi.

Di seguito un’altra osservazione: in una cultura di massa come si delinea il valore e la rappresentazione del passato nel cinema contemporaneo rispetto ad altre fonti di capitale storico? È quello che si chiede Robert A. Rosenstone, soprattutto in relazione al cinema mainstream e che oggi potremmo estenderlo anche alla serialità televisiva contemporanea. Come si pongono i registi (e le produzioni) oggi nei confronti della storia, dei soggetti storici ai quali dare, o ridare, dignità, spazio e tempo del racconto? A questi quesiti Rosenstone propone una questione cruciale per fissare l’essenza del film storico: “l’invenzione della Storia”¹⁹. Questa è cruciale perché inevitabilmente interpella la nozione di Storia, l’attendibilità

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Sorlin Pierre, *How to look at an “Historical” film*, in *The Historical Film: History and Memory in Media* (edited by Marcia Landy, 2000, Rutgers University Press, New Jersey (edizione ebook)

¹⁸ Sorlin Pierre, *Ombre Passeggere. Cinema e Storia*, 2013, Marsilio, Venezia, p.204

¹⁹ Rosenstone Robert A., *The Historical Film: Looking at the past in a Postliterate Age*, in *The Historical Film: History and Memory in Media* (edited by Marcia Landy, 2000, Rutgers University Press, New Jersey (edizione ebook)

della sua fattualità, il rischio di un'eccessiva revisione regressiva e reazionaria verso passati idealizzati, questioni che oltretutto animano molte preoccupazioni contemporanee. L'invenzione della Storia per Sorlin "is inevitable for a variety of reasons – to keep the story moving, to maintain intensity of feeling, to simplify complexity of events into plausible dramatic structure that will fit within filmic time constraints."²⁰ Non la si può tuttavia ridurre ad un mero pretesto drammaturgico, come sta a testimoniare la recente filmografia di Tarantino, da *Bastardi senza gloria* in poi, perché in essa, si può ravvisare un affinamento concettuale del passato nei termini di quella "fantastoria americana" elaborata da Hollywood, come scrisse La Polla in uno suo scritto uscito dieci anni prima del film di Tarantino, "una storia che del passato mantiene nomi di persone, luoghi ed eventi, ma non il loro carattere, le loro fattezze, le forme, le linee, il paesaggio, l'ordine causale,"²¹ ma anche come "terreno per formulare una concezione del tutto eterodossa della realtà, quale che ormai, fra postmoderno e virtuale, ha invaso anche la nostra cultura attraverso una rivoluzione gnoseologica sui cui risultati stiamo oggi soltanto incominciando a riflettere."²²

Alla luce di questi risultati d'indagine suggeriti da La Polla sul finire del secolo scorso, il cinema che interessa queste tesi si impone attraverso le opere di alcuni autori specifici che, con i loro singolari percorsi artistici, hanno imposto la loro personale rievocazione sugli anni Sessanta e Settanta. L'analisi procederà seguendo tre aree di riflessione che interessano le prospettive nostalgiche di uno sguardo verso *quel* passato. I film presi in considerazione lavorano su uno spettro di affezione temporale che pertiene a dei mutamenti storici, che possono essere inerenti ai luoghi dello spazio americano, oppure che pertengono maggiormente a questioni divistiche, in cui l'oggetto cinematografico si stratifica nella sua dimensione intertestuale.

La prima sezione si concentra maggiormente sul ruolo primario che gioca lo spazio, vettore che struttura parte del recupero di un fascino dell'epoca, fatto respirare cinematograficamente attraverso la ricostruzione di una geografia mentale. Si crea così l'illusione di una mappatura, o di quella che si manifesta come una museificazione dei luoghi americani. Il legame con la logica temporale dello spazio urbano è diventato un fattore imprescindibile per i registi più noti dell'industria americana e non solo, per cui si potrebbero raccogliere anche i recenti casi da altre cinematografie internazionali. Nelle loro ultime opere, Quentin Tarantino, Paul Thomas Anderson e Richard Linklater costituiscono un aspetto esemplare di quel filone dell'amarcord

²⁰ Sorlin Pierre, *op.cit.* (edizione ebook)

²¹ La Polla Franco, 1999, *op.cit.*, p.162

²² Ivi, p.166

verso un tempo passato della propria infanzia, come terreno di gioco per configurazioni spaziali diverse della loro memoria personale, alimentando così, attraverso la mediazione artistica di diverse produzioni e distribuzioni, la popolarità di questa dimensione prettamente autobiografica.

Nel caso degli ultimi film di Tarantino e Anderson, rispettivamente *C'era una volta a... Hollywood* e *Licorice Pizza*, a essere chiamata sotto i riflettori è la metropoli di Los Angeles, di conseguenza la sua eredità immaginaria come mecca del cinema, o meglio, della memoria cinematografica come il “definitivo ambiente urbano della postmodernità.”²³ Collocandosi rispettivamente nel 1969 e nel 1973, i due film aprono e chiudono un segmento temporale della geografia californiana, e riallestiscono una rete intertestuale di riferimenti, rimandi, ricorrenze culturali e inquietudini storiche che alimentano un attaccamento ad un’immagine di quel luogo, cioè Hollywood, con le sue propaggini urbane e iconografiche che arrivano a influenzare anche la San Fernando Valley che ospita l’epifania di Anderson. In maniere più o meno dirette, potremmo anticipare come i due film si sintonizzino su una rappresentazione contemporanea del *backstudio picture* (soprattutto nel film di Tarantino), dove i retroscena di Hollywood, i suoi fantasmi e i suoi codici rappresentazionali attraversano tutta una tradizione della geografia hollywoodiana, come ad esempio emerge in *La La Land* di Damien Chazelle, uno dei film più popolari del decennio a rilanciare l’autoriflessività cinematografica dell’industria hollywoodiana. Come osserva Steven Cohan, nel film con protagonisti Ryan Gosling e Emma Stone Hollywood viene ritratta come un “theme park fantasy land, cut off from the real world”²⁴, dietro al quale, alternandosi nel presente o scavando nel passato (come Tarantino), il sentimento nostalgico verso un’età precedente dell’industria cinematografica appartiene ad un ciclo tematico che attraversa tutta l’evoluzione della mecca dai suoi albori fino ai nostri giorni. Dal ripescaggio di determinate icone, rievocate negli spazi o nei volti di giovani interpreti, questi film proseguono in quell’”astrazione industriale di Hollywood come segno mobile”²⁵, e aggiungerei, transitorio e affettivo. In particolare Cohan afferma la centralità:

What stands out about contemporary backstudios, in fact, is how many continue to take place in the studio era as opposed to their own time, as if that older institutional system, its infrastructure, its enclosed property, and its historical setting are still necessary to signify “Hollywood” as a concrete place and identity for today’s audiences.²⁶

²³ Shiel Mark, *A Nostalgia for Modernity: New York, Los Angeles, and American Cinema in the 1970s*, in *Screening the city* (edited by Mark Shiel & Tony Fitzmaurice), 2003, Verso, London-New York, p.160

²⁴ Cohan Steven, *Hollywood by Hollywood, the back studio pictures and the mystique of making movies*, 2018, Oxford University Press, p.84

²⁵ Ibidem

²⁶ Ibidem

A precedere i due film risulta d'interesse un altro film di qualche anno precedente ad entrambi e sempre diretto da Anderson, in questo caso *Vizio di forma*, primo adattamento da un romanzo di Thomas Pynchon, scrittore statunitense attivo dagli anni Sessanta e proprio con il suo penultimo romanzo eponimo, pubblicato in tarda età nel 2009, si è confrontato inevitabilmente con una rievocazione nostalgica della California nel 1970. Sicuramente guidato da una personale e profonda ammirazione per i romanzi che hanno reso celebre il romanziere dagli anni Sessanta, Anderson si è addentrato nella rischiosa operazione di trasportare la California di quel decennio dalla pagina scritta alle location contemporanee, compiendo un'operazione di rivisitazione storica dello spazio che, nel rimbalzo tra i due media, letterario e cinematografico, suggerisce alcune implicazioni culturali di una poetica comune ai due autori. In questa dialettica, tra i due prodotti emergono scarti e affinità (tra cui il fatto che escano a distanza di cinque anni) che rendono conto di due diversi approcci al passato. In questa loro relazione mediale colmano un legame rintracciato precedentemente da alcuni scritti teorici degli anni Novanta, come Mike Davis quando riconosce come "The Crying of Lot 49" sia l'esempio di fiction che meglio ha fornito "l'ontologia della carta autostradale della California del Sud"²⁷, mentre Fredric Jameson tra i suoi numerosi scritti sul postmoderno rintraccia e amplia le affinità politiche e culturali tra la cartografia nella fiction di Pynchon e i film del filone cospirativo prodotti dal terremoto politico e culturale del caso Watergate²⁸.

Nella loro relazione intertestuale le differenze tra i due prodotti ci favoriscono un'introduzione ad una questione centrale della nostalgia per uno spazio che ha accolto le infanzie di Tarantino, Anderson, o nel caso di Richard Linklater la Houston in *Apollo Dieci e mezzo*. Ad esempio, riprendendo la questione dell'invenzione proposta da Sorlin, lo spazio urbano ritrovato riemerge attraverso quelle due configurazioni nostalgiche di cui ha scritto Svetlana Boym in *The Future of Nostalgia*, ovvero un recupero dello spazio che, come vedremo, può essere alternativamente riflessivo o restaurativo, due modi diversi per interpretare la nostalgia. Per fissarne una definizione etimologica ma anche teorica, quella proposta da Boym nel suo libro offre una stimolante declinazione cinematografica dell'ontologia nostalgica che sembra sposare perfettamente alcune intuizioni formali del film di Anderson tratto da *Vizio di forma*:

Nostalgia (from *nostos*-return home, and *algia*-longing) is a longing for a home that no longer exists or has never existed. (...) is a sentiment of loss and displacement, but is also a romance with one's own fantasy. Nostalgic love can only survive in a long-distance relationship. A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of

²⁷ Davis Mike, *Città di Quarzo*, 1999, Manifestolibri, Roma, p.86

²⁸ Jameson Fredric, *The Geopolitical Aesthetic Cinema and Space in the world system*, 1995, Indiana University Press, Bloomington, p.76-77

two images—of home and abroad, past and present, dream and everyday life. The moment we try to force it into a single image, it breaks the frame or burns the surface.²⁹

Dislocazione e perdita: con questi due concetti in mente la riflessione prosegue verso il tema centrale del secondo capitolo. Se i registi nati tra gli anni Sessanta e Settanta sono maggiormente preoccupati a recuperare il “look urbano” delle loro geografie dell’infanzia, quelli che invece iniziarono la loro carriera nel cuore della New Hollywood si ritrovano anch’essi a ragionare su un’altra condizione della perdita, non solo geografica, ma inevitabilmente condannata al tema della vecchiaia iconografica. Oggetto del capitolo sarà allora quella categoria critica che si identifica come film testamentario³⁰, per riprendere un recente intervento di Roy Menarini ad un convegno tenutosi a Bologna nel 2019 e dedicato al tema dell’invecchiamento biologico delle celebrità hollywoodiane (e non solo loro). Gli autori e le celebrità che verranno trattati in questa sede godono della fortuna e della salute fisica (nel caso peggiore di un ultimo spiraglio di vigore) per poter proseguire ancora oggi la propria carriera nata agli albori della New Hollywood, ritrovandosi in un ecosistema produttivo e distributivo decisamente diverso, in cui la capitalizzazione della dimensione nostalgica in relazione alla loro biografia offre percorsi di riflessione per fissare il loro valore culturale, cinematografico ed infine industriale all’interno dello cultura audiovisiva contemporanea.

Sarà ricordato, come suggerisce il titolo in omaggio ad un film chiave degli anni Settanta, come un lungo addio alla vecchia New Hollywood, cioè quella scuola composta da sguardi e attori all’epoca giovani che si ritrovano oggi a chiudere un percorso iconografico di oltre mezzo secolo. Il tono rintracciabile in queste opere è inevitabilmente autoreferenziale, e gioca sulla consapevolezza del pubblico nel ricordare il proprio legame affettivo verso il fantasma del corpo, o dei corpi, che attraversa questa rete intertestuale di opere nostalgiche come nuclei antologici di riferimento. Come ha osservato Menarini, nel tentativo di categorizzare il film testamentario le opere prese in esame sono per lo più incentrate su divi attraverso i quali emerge una prospettiva sull’eredità di un certo tipo di mascolinità³¹. Queste prospettive culturali tuttavia non precludono la considerazione di un recente film come *West Side Story*, in cui la figura iconica di Rita Moreno, protagonista del film originario di Robert Wise, si evidenzia con

²⁹ Boym Svetlana, *The Future of Nostalgia*, 2001, Basic Books, New York, p.XIII-XIV

³⁰ Menarini Roy, *Il film testamentario e la quarta età*, per il convegno *Cinema & Ageing La vecchiaia nella cultura della celebrità* (a cura di Antonella Mascio, Roy Menarini, Sara Pesce, Alberto Scandola), 14 e il 15 novembre 2019, DAMSLab, Bologna. <https://site.unibo.it/damslab/it/eventi/celebrity-ageing-la-vecchiaia-nella-cultura-della-celebrita>

³¹ Menarini Roy, *op.cit.*

forza rispetto agli altri ritratti maschili, nonostante il film lasci emergere una prospettiva testamentaria riconducibile anche all'identità cinematografica del suo regista, Steven Spielberg. Tra gli altri titoli i due più paradigmatici di questa "quarta età" sono *The Irishman* e le ultime due opere di Clint Eastwood. Il film diretto da Martin Scorsese è uno dei più significativi usciti sul finire dello scorso decennio. A dieci anni dall'uscita dal traguardo tecnico segnato da *Avatar* di James Cameron, lo sguardo verso il futuro cambia per il momento rotta: l'avanguardia tecnologica è al servizio non di una virtualità extraterrestre, bensì di un passato ricostruito per contrapporlo al decadimento fisico dell'attore della New Hollywood. La lunga attesa nei confronti dell'effettistica digitale e l'opportunità di sfruttarne in tempo le potenzialità future per un cinema terminale costituiscono il primo paradosso culturale del film: non solo il canto del cigno di un genere, ma di una memoria popolare nei confronti del regista e dei divi coinvolti in un'operazione teorica resa possibile solo perché la tecnologia cinematografica ha fatto i passi evolutivi necessari per sintonizzarsi in tempo con la quarta età di Martin Scorsese e Robert De Niro. L'altro paradosso riguarda la produzione del film, resa possibile solo grazie all'investimento del principale colosso dell'attuale realtà streaming: Netflix ha costruito sulla nostalgia una vera e propria strategia estetica che coinvolge l'autorialità di Scorsese in un ecosistema industriale più grande, dove la commercializzazione della nostalgia (dai prodotti più popolari ai film di nicchia più autoriali) si delinea come uno dei principali orizzonti culturali dell'intrattenimento contemporaneo, come ha prefigurato Svetlana Boym nel suo saggio sul futuro del nostalgia. Tuttavia, in un recente saggio pubblicato sul magazine online *Lo Specchio Oscuro*, gli autori di un articolo che riflette sulla questione propongono una teoria dell'ecosistema nostalgico di Netflix, che attraversa l'offerta più prettamente popolare del catalogo fino a coinvolgere autori "alti" come Alfonso Cuarón e Martin Scorsese, poiché i loro ultimi film prodotti dalla piattaforma:

aderiscono ai modelli di produzione di Los Gatos, riflettendo e ripensando costantemente il passato, il ruolo della memoria e pertanto la funzione della nostalgia; lo fanno anche dal punto di vista pratico/tecnologico: il bianco e nero di Cuarón o il ringiovanimento digitale degli attori di Scorsese si confrontano, all'atto pratico, con il cinema del XXI secolo e le sue tendenze.³²

Figura esterna a questo contesto ma per la quale risulta inevitabile una sua collocazione sarà quella di Clint Eastwood, regista e interprete degli ultimi due film che hanno segnato il suo ritorno davanti alla macchina da presa nei panni di sé stesso, dopo dieci anni da quella che fu considerata già al tempo la sua opera testamentaria, ovvero *Gran Torino*. Su una frequenza

³² Denta Dario, LoCoco Enrico, *Il brand come autore. Autorialità e rievocazione nostalgica nell'ecosistema Netflix*, 31 Dicembre 2022, *Lo Specchio Oscuro*, <https://specchioscuro.it/nostalgia-netflix/>

d'onda vagamente simile a quella di un'altra opera come *The Old man and the Gun*, nella quale Robert Redford ha salutato la sua carriera, le ultime due opere di Clint Eastwood in cui dirige sé stesso testimoniano la rarità e l'eccezionalità del suo percorso artistico e professionale, essendo l'unico regista americano che, superata la quarta età, ha continuato a girare, come osserva sempre Menarini nel suo intervento (precedente di due anni all'uscita di *Cry Macho*), più di dieci opere cinematografiche.

All'interno di queste opere possiamo fissare alcuni loro elementi concettuali e discorsivi ricorrenti: il continuo rimando autoreferenziale alla loro dimensione antologica, dove i fantasmi dei loro personaggi cinematografici si palesano in riletture ironiche; il corpo che diventa il segno mobile di una riscrittura iconografica, ma anche di una retorica propria del divo della New Hollywood ancora oggi attivo nell'industria cinematografica del nuovo secolo; il riverbero di una performatività mitica che non può essere più tale e che si avvia verso il proprio tramonto; infine, in altri casi, invece assistiamo ad una riletture nostalgica in cui il senso di fine veicola un ricambio generazionale per l'industria dell'intrattenimento odierno, finalizzato a rilanciare prospettive nuove per i franchise di una volta, come nel caso di *Creed*, il reboot in cui Sylvester Stallone torna a reinterpretare il suo ruolo iconico di Rocky, facendo da anziano allenatore al figlio illegittimo di Apollo, il cui cognome dà il nome a quella nuova saga che prossimamente si completerà di un terzo capitolo.

Il terzo e ultimo capitolo prenderà maggiormente in considerazione l'aspetto storico di alcuni film presi in esame, tra i quali torneranno alcuni titoli incontrati precedentemente. Quella che si delinea è una mappatura storica, una ri-narrazione di un'epoca precisa del Novecento statunitense che il cinema ha storicizzato, fissando nella memoria alcuni momenti chiave della società americana del tempo. Queste storie oggi ritrovano uno spazio nel tempo, ci parlano e restituiscono una rappresentazione del loro mondo osservato con la lente del presente. In un loro studio del 1988, Michael Ryan e Douglas Kellner esponevano già una teoria per riflettere sull'eredità culturale e politica dei film americani di quel decennio rappresentato dalla New Hollywood, ad esempio quando ne introducono le implicazioni ideologiche alla base dell'industria hollywoodiana nell'alimentare il proprio immaginario come un terreno di lotta per le rappresentazioni culturali, cruciale per stabilire la percezione futura di una realtà sociale. Le logiche che guidano il revival nostalgico di queste rappresentazioni anni dopo le loro osservazioni ci consentono di inquadrare i soggetti di riferimento che la cultura contemporanea di oggi si preoccupa di riesaminare.

In questi contenimenti temporali di determinati eventi storici, posizionati da una data distanza che riflette lo sguardo attuale dei diversi autori (alla regia come alla sceneggiatura) coinvolti in

queste riletture storiche, possiamo recuperare quella che Ryan e Kellner chiamano “transcodifica discorsiva”³³. Con quest’ultima si riferiscono al processo tramite cui “i discorsi della vita sociale (forme, figure e rappresentazioni) prendono forma dentro narrazioni cinematografiche”³⁴ che nel loro esame teorico e culturale sul conservatorismo degli Ottanta (proposto sul finire dell’amministrazione Reagan), offre una riflessione iniziale sulle preoccupazioni politiche di quel periodo attraverso i decenni successivi, fino ad arrivare a quelle rappresentate dal nostro presente. Davanti a questi recenti film siamo portati a chiederci come si misuri lo scarto rappresentazionale tra la “fotografia” storica dei film del tempo rispetto alla loro rievocazione oggi, osservando come gli anni Sessanta e Settanta siano stati, così introdotti da Ryan e Kellner, un periodo in cui:

American social consciousness was liberalized to a remarkable degree, and although conservative counterattacks against forces of liberalization have been quite successful at seizing power and using it, (...) this change in consciousness bodes well for progressives interested in changing American society in a radical direction.³⁵

Quali sono, o potrebbero essere, i meccanismi di configurazione storica di questa coscienza americana nel loro recupero storico oggi? Come si relazionano con il pubblico contemporaneo di oggi? Consideriamo come la sua (la nostra) memoria culturale per quel periodo si sia alimentata in buona parte attraverso le rappresentazioni cinematografiche. La mediazione tra queste tendenze di un’industria sempre più rivolta al passato, ci chiede e ricorda cosa non abbia funzionato e come questo “grande assente” sia diventato così identificativo per la memoria statunitense, uscita vittoriosa dalla seconda guerra mondiale. C’è un chiaro bisogno di rimettere a fuoco determinati eventi storici che, come è già stato osservato per *Forrest Gump*, sono entrati a far parte di una precisa retorica attorno a quel periodo, in particolare attraverso quella connotazione che Hayden White definisce come evento “olocaustico”³⁶ (traduzione mia), che pervade il rimpianto di aver creduto in un’utopia tradita da sconvolgimenti sociali, politici e militari che hanno macchiato a fondo l’identità americana. Per White quel tipo di evento funziona nella coscienza di certi gruppi sociali esattamente come “traumi infantili, impossibili sia da dimenticare che da ricordare adeguatamente, per i quali i loro effetti perduranti sulle

³³ Ryan Michael, Kellner Douglas, *Camera Politica The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood film*, 1988, Indiana University Press, Bloomington, p.12

³⁴ Ibidem

³⁵ Ivi, p.xi-xii

³⁶ White Hayden, *The Modernist Event*, in *The Persistence of History: Cinema, Television and The Modern Event* (edited by Vivian Sobchack), 1996, Routledge Francis & Taylor, London, p.20

società e generazioni correnti che non li hanno vissuti direttamente sono facilmente documentabili”³⁷. Tra questi effetti White nota:

the difficulty felt by present generations of arriving at some agreement as to their *meaning-by* which I mean, what the facts established about such events can possibly tell us about the nature of our own current social and cultural endowment and what attitude we ought to take with respect to them as we make plans for our own future.³⁸

Da questa presenza verrà di conseguenza preso in esame il valore che acquista oggi il significato della pubblicazione dei Pentagon Papers nel 1970 di *The Post*, l’inquietudine che si cela dietro la scomparsa di Jimmy Hoffa attraverso le parole attendibili o meno che Martin Scorsese fa confessare al suo presunto e diretto responsabile, l’irishman interpretato ancora una volta da Robert De Niro; a seguire la stretta e fugace ricorrenza di Charles Manson tra *Mindhunter* e ancora, *C’era una volta a... Hollywood*; infine, come l’enigma John Fitzgerald Kennedy rimbalzi, attraverso lo stesso interprete in due film diversi, in comparse discorsive per ragionare, in maniera più o meno diretta, sull’eredità della sua icona in relazione ai due ritratti femminili, il primo in *Jackie*, dedicato a sua moglie, e il secondo in *Blonde*, dedicato a Marilyn Monroe.

Questa ricognizione si profilerà tenendo conto dalle influenze esercitate dal postmoderno nei confronti della Storia, i discorsi intorno ad essa e delle possibili narrazioni che le fiction nel cinema, come nella letteratura, esercitano nella sua persistenza nostalgica. La conoscenza di questo passato si imprime attraverso una sua “costruzione e interpretazione, come suggerisce Linda Hutcheon, e non di una registrazione oggettiva.”³⁹ Per quanto questi film tentino di raggiungere la massima resa tangibile di un’epoca, sarà sempre necessario tenere in considerazione come la nostalgia interroghi l’oggettività della Storia attraverso la soggettività della memoria, dove la fattualità del dato storico, biografico, cronologico, troverà una nuova significazione sul terreno della fiction, poiché per le politiche postmoderne di rappresentazione del passato: “All past ‘events’ are potential historical ‘facts,’ but the ones that become facts are those that are chosen to be narrated. We have seen that this distinction between brute event and meaning-granted fact is one with which postmodern fiction seems obsessed.”⁴⁰

Con queste tre prospettive teoriche in mente, spazio, quarta età e trauma storico, possiamo addentrarci nel merito dei casi di studio presi in esame, nel tentativo di fornire uno sguardo partecipato e appassionante alle logiche sotterranee che alimentano una semplice domanda e

³⁷ Ibidem

³⁸ Ivi, p.21

³⁹ Hutcheon Linda, *The Politics of Postmodernism*, 1989, Routledge, London, p.74

⁴⁰ Ivi, p.75

insieme critica: “Perché ci piace tanto vedere storie o interpreti di oggi che ci diano l’illusione di poter entrare insieme a loro dentro quel periodo?” Con riguardo a non rimanerne prigionieri, come il protagonista di *Midnight in Paris*, destinato a rincorrere la sua nostalgia per un impossibile passato migliore del nostro presente, questa sarà la “verifica incerta” che questo cinema contemporaneo compie sull’America del passato.

CAPITOLO 1

Narrazioni Californiane e altre geografie dell’infanzia

Raccontare il passato è una questione spaziale, di memoria urbana e geografica. Si tratta di collocarla, la memoria (talvolta breve) dello spettatore, in un’esperienza *sul luogo* strappata dal tempo tra l’oggettività della Storia e la soggettività del suo sguardo trainante. La cultura mediale, attraverso i suoi linguaggi, organizza e riflette quell’esperienza nel presente. Non si vuole escludere che sia una questione pertinente anche al racconto del nostro tempo *presente*, e ancora più in maniera radicale anche con le narrazioni spaziali del suo *futuro* prossimo o remoto: rimane anzi una questione cruciale, indispensabile.

La produzione statunitense (in parte *mainstream*) degli ultimi anni ha diffuso un corpo di opere cinematografiche e televisive che dialogano per lo più con una rappresentazione del passato, la storia e la loro nostalgia. La nostra percezione di essa ci espone sensibilmente ad un lavoro sulla memoria, attraverso modelli visuali e raffigurativi per determinati tipi di scenari culturali e storici della seconda metà del Novecento che irrompono nel nostro presente. Da spettatori del 2022, ci confrontiamo con la presenza cinematografica di questo passato che rivive sull’arena della convergenza fluida, dello streaming seriale e cinematografico, in cui la nostalgia ricopre una funzione peculiare. L’industria prevede e provvede alla nostra risposta fornendoci quella che Pam Cook ha definito una *memoria protesica* per il nostro passato (o forse sarebbe più corretto dire “per il nostro presente”): “the term prosthetic memory has been used to describe the process whereby reconstructions of the past produced replacement memories that simulate first-hand experience⁴¹”. Hollywood organizza questa memoria attraverso le sue infrastrutture produttive, distributive e convergenti, telecomandando la fruizione di queste nostalgie personali e collettive, in streaming o in sala. Il ciclo di vita di queste produzioni si scandisce in una prolungata affezione per esse anche e soprattutto dopo la loro uscita nelle sale cinematografiche di tutto il mondo, ormai limitata da finestre distributive sempre più brevi.

⁴¹ Cook Pam, *op.cit.*, p.3

L'enunciazione cinematografica di questi passati rientra all'interno di una precisa filmografia del cinema contemporaneo recente con la quale si esemplifica una tendenza narrativa, quella dell'amarcord, della reverie della propria infanzia attraverso la riproduzione di un mondo che non c'è più. È anche una tendenza internazionale che coinvolge una generazione di autori che hanno esordito quasi tutti negli anni Novanta, in particolare: la Città del Messico che racconta Alfonso Cuarón nel suo *Roma* (2018), alla Napoli di Paolo Sorrentino in *È stata la mano di Dio* (2021), e alla *Belfast* (2021) eponima di Kenneth Branagh. Nel contesto della cinematografia statunitense ci interessano le ultime due opere di Quentin Tarantino e Paul Thomas Anderson: *C'era una volta a... Hollywood* e *Licorice Pizza*; Anderson in particolare, anticipa la rievocazione storica dei suoi anni d'infanzia con *Vizio di forma*, uscito nel 2014 ma che esula dall'unità tematica di queste opere citate (ai quali potremmo aggiungere anche titoli di autori più anziani come Pedro Almodovar con *Dolor y Gloria*, e prossimamente *The fabelsman* di Steven Spielberg). Entrando nel merito di queste narrazioni, che possiamo definire come *geografie dell'infanzia*, dove l'elemento geografico e spaziale, in relazione al recupero di un'immagine del passato di Los Angeles, occupa un tratto costitutivo del medium cinematografico. Il rapporto tra la geografia di Los Angeles e la sua memoria come “mecca del cinema” rende conto di un rapporto di vecchia data tra la disciplina e la settima arte, dove quest'ultima raccoglie una dialettica tra i suoi immaginari culturali e il progetto moderno dell'”idea tolemaica di geografia come rappresentazione di tutto il mondo”⁴² ravvisabile tra le varie metropoli del mondo, ma più in generale in un rapporto rappresentazionale costitutivo per lo sviluppo del linguaggio cinematografico, dalle sue origini fino al nostro presente globalizzato, come ha recentemente scritto Giorgio Avezù in un suo libro dedicato al rapporto tra cinema e angoscia geografica. Nel nostro caso di studio, per la rilevanza della Hollywood losangelina ritrovata dai seguenti film d'ambientazione storica, si intende mettere a fuoco la contemporaneità di un loro senso del luogo passato, un'articolazione di un loro discorso che si sintonizzi sulle recenti riflessioni umanistiche e insieme antropologiche che interessano la relazione tra le narrazioni cinematografiche e la geografia culturale⁴³, il loro legame dato dalla virtualità dello spazio ripreso e scenografato; consideriamo il cinema, insieme all'industria che lo supporta, come osserva Andrea Muniz, come una “pratica di invenzione di un luogo, perché

⁴² Avezù Giorgio, *L'evidenza del mondo Cinema contemporaneo e angoscia geografica*, 2017, Diabasis, Parma, p.17

⁴³ Minuz Andrea, *L'insieme dei luoghi di cui si fa esperienza. La geografia culturale, il film e a produzione dell'immaginario*, in *L'invenzione del luogo: Spazi dell'immaginario cinematografico* (a cura di Andrea Minuz), 2011, Edizioni ETS, Pisa, p.9

riscrive, manipola e organizza lo spazio in funzione dell'immaginario"⁴⁴, fino a che questo non diventa esso stesso un luogo, mediatizzato e virtuale, ricordato come "deposito di narrazioni in cui producono modelli ed esperienze dello spazio che nell'esperienza filmica trovano uno snodo decisivo."⁴⁵

Nella sua totalità dispersiva Los Angeles esprime un riflesso culturale dello spazio metropolitano che ne alimenta la sua traduzione cinematografica. Il rapporto nostalgico per questa dimensione territoriale del ricordo esula dalla sua origine etimologica⁴⁶ in ambito medico, ma da intendersi come condizione o stato emotivo definito dal desiderio per qualcosa di oramai irraggiungibile e irrecuperabile, ma sempre ricercato nonostante tutto⁴⁷, come una terra che non c'è più ma ancora illusoriamente riproducibile all'interno della macchina del tempo cinematografico.

Il filo conduttore che lega queste geografie dell'infanzia, e la loro epifania di un mondo, pertiene oltretutto ad un tratto costitutivo del cinema contemporaneo che trova un suo punto di contatto nel momento culturale di questo scenario recuperato, ovvero la New Hollywood. In questi film si apre, attraverso la loro geografia ritrovata, una dimensione metadiscorsiva in cui la tematica della passione per il cinema concerne un'intimità perduta con gli spazi sociali e costitutivi del medium. Se guardiamo al nostro paese lo aveva già fatto *Nuovo Cinema Paradiso* di Giuseppe Tornatore, o ancora prima ovviamente *Amarcord* di Federico Fellini. L'atto di guardare al passato colma, o perlomeno ne è un tentativo, l'assenza di un legame culturale col cinema, un sentimento che concerne anche un'altra opera più contemporanea come *Goodbye Dragon-Inn* di Tsai Ming Lang, dove il riflesso delle sale messe in campo denota un bisogno critico di ripensare la presenza/assenza delle sale nei nostri discorsi culturali e quotidiani, semplicemente nel nostro vivere sociale, del semplice movimento fisico che ci porta a fruire film collettivamente. Senza prolungare la lista ad ulteriori esempi, la condensazione di questa poetica nelle opere citate pertiene a focalizzare il discorso su quell'industria culturale che ha "commercializzato la nostalgia nell'ottica di una comprensione del tempo."⁴⁸

In questa ottica, più il tempo passa più si esige un suo distacco storico, e più si manifesta un diverso modo di tradurre questa distanza temporale per le nuove generazioni di spettatori. Nell'ultimo decennio ad esempio il fenomeno *Stranger Things*, lanciato da Netflix nell'estate

⁴⁴ Ivi, p.13

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ In particolare Boym espone l'origine dal greco del termine, poi conosciuta dal medico svizzero Johannes Hoffer in una sua dissertazione del 1688 su determinati sintomi riscontrabili in alcuni pazienti accomunanti "dal sentimento di tristezza proprio del desiderio di tornare alla propria terra nativa..." Boym Svetlana, *op.cit.*, p.3

⁴⁷ Ivi, p.38

⁴⁸ Ivi, p.38

2016, ha consacrato un'inflazionata formula odierna per canonizzare una memoria inconscia per il cinema popolare americano degli anni Ottanta, oscillando tra la produzione mainstream dei blockbuster odierni, cinefumetti DC e Marvel in primis, e quella streaming per il piccolo schermo (non solo attraverso prodotti originali, ma anche e soprattutto con un crescente archivio di sitcom e serie del passato con le quali rinnovare ciclicamente affezione e offerta)⁴⁹. Nel contesto invece dei film presi in esame si vuole esaminare come il ricordo della New Hollywood riemerge in qualità di archivio immaginario, storico e culturale con cui questi film rimettono in scena il ricordo di una geografia immaginaria di Los Angeles. Si procederà quindi in primis con una trattazione dove la metropoli losangelina è protagonista prima in *Vizio di forma*, e poi nei due amarcord hollywoodiani di *C'era una volta a... Hollywood* e *Licorice Pizza*. Si considereranno infine due produzioni Netflix, fucina della nostalgia contemporanea, che ha allineato sul filone anche l'ultima opera autobiografica di Richard Linklater, con il film d'animazione *Apollo Dieci e mezzo*, e il documentario *Rolling Thunder Revue* di Martin Scorsese, in cui l'icona di Bob Dylan si ricorda, figura paradigmatica che attraversa i primi anni sessanta scrutati in un'altra opera nostalgica come *A proposito di Davis* dei fratelli Coen, uscita nel 2013.

La Los Angeles che emerge in *C'era una volta a... Hollywood* e *Licorice Pizza* rende inoltre conto di un diverso approccio generazionale all'eredità della sua alter ego, cioè Hollywood, per riprendere il pensiero di Mike Davis sulla *città di quarzo*, “capitale mondiale di un'immensa industria culturale”⁵⁰ che ne ha alimentato “la costruzione e la decostruzione della sua mitografia.”⁵¹ Nelle loro ultime opere, autori degli anni Settanta come Paul Schrader con *The Canyons* (2013), David Cronenberg con *Maps to the stars* (2014) e, ancora prima, David Lynch con *Mulholland Drive* (2001), creano un precedente nella cinematografia contemporanea nel Hollywood che rivede e ripensa sé stessa. La nostalgia spesso trasognante, celebrativa e malinconica che emerge nella rappresentazione metropolitana della memoria di Tarantino e Anderson, entra in attrito con la Hollywood più vicina al presente di questi film, spesso calata in una dimensione allucinatoria, ossessionata dai suoi fantasmi e dalle sue psicosi, dimostrano quello che dice Mark Shiel: “dalle contraddizioni culturali del capitalismo perviene quella logica secondo cui il trauma di una realtà sociale può diventare il mito confortevole di quella

⁴⁹ Pallister Kathryn., *Introduction*, in *Netflix Nostalgia – Screening the Past On-Demand* (edited by Kathryn Pallister), 2019, Lexington Books, London, p.2

⁵⁰ Davis Mike, 1999, *op.cit.*, p.43

⁵¹ *Ibidem*

successiva.”⁵² Questa febbre per Hollywood e i suoi spettri ha avuto il suo ricorso puntuale in ogni fase storica e industriale, che ci consente di osservare come questi autori “giovani” si confrontino con questa memoria, “ripartendo da lì, dall’immagine riprodotta di questa nostalgia simulacrale del tempo antecedente alla nostra contemporaneità”⁵³, e nella quale ancora Hollywood si rispecchia ancora come “one of the most salient archives we have of our visual cultures of nightmares and dreams.”⁵⁴

1.1 Vizio di forma: romanzo e film

Nel 2014 esce nelle sale statunitensi *Vizio di forma*, il settimo lungometraggio di Paul Thomas Anderson e sua seconda escursione temporale nel decennio della sua infanzia (se non proprio più precisamente nell’anno della sua stessa nascita, il 1970). Si ritorna dopo vent’anni a quell’immaginario culturale che il regista aveva già reso popolare in *Boogie Nights*, sua seconda opera diretta nel 1997. Da una distanza ulteriore, attraverso la scelta di una posizione liminare di un’annata così netta come il 1970, *Vizio di forma* racconta decisamente più del decennio precedente che di quello successivo: è un’indagine di “un’età della coscienza americana, attraverso una *temporalità assoluta*⁵⁵” del ricordo, come suggerisce Roberto Manassero, che dissolve l’esuberanza più umorale della fantasia di *Boogie Nights* che copre tutti gli anni Settanta fino al decennio successivo.

Come nelle sue opere successive Anderson denuncia subito il suo legame con diverse fasi della cultura americana del Novecento: nel caso dell’alba del secolo capitalista narrata in *Il Petroliere* si ispira ad un romanzo *Oil!* di Upton Sinclair del 1926; in *The Master* ricalca il personaggio di Philip Seymour Hoffman sulla figura storica di Lafayette Ron Hubbard, romanziere di fantascienza popolare e poi fondatore di Scientology, mentre *Vizio di forma* è il primo ambizioso caso di adattamento cinematografico di un romanzo di Thomas Pynchon.

⁵² Shiel Mark, *A Nostalgia for Modernity: New York, Los Angeles, and American Cinema in the 1970s*, in *Screening the city* (edited by Mark Shiel & Tony Fitzmaurice), 2003, Verso, London-New York, p.177

⁵³ Come ad esempio osserva Luca Malavasi nel recupero della figura di Humphrey Bogart in un film di inizio anni '70 che guarda agli anni '50: “[si] continua sempre a comporre dichiarazioni d’amore, ma anche nell’esplorazione critica di questo come, della sua necessità e del suo funzionamento, del perché si debba (ri)partire da lì e dei suoi effetti sulle dichiarazioni d’amore: l’Humphrey Bogart di *Provaci ancora Sam* (*Play It again, Sam*, Herbert Ross, 1972) ne è una metafora piuttosto efficace, al tempo stesso allucinazione, fantasma e presenza reale, modello d’istruzione d’uso trapiantato integralmente dal suo luogo di appartenenza visivo, storico e culturale...”

⁵⁴ Bronfen Elizabeth, *Home in Hollywood The Imagery Geography of cinema*, Columbia University Press, New York, p.19

⁵⁵ Manassero Roberto, *Paul Thomas Anderson Frammenti di un discorso americano*, 2015, Bietti Heterotopia, Milano, p.144

La relazione con questa matrice letteraria di partenza è determinante per capire la centralità del film insieme agli altri dello scorso decennio. Pynchon è uno scrittore statunitense chiave del Novecento che, insieme ad altri autori come Don DeLillo, Philip K. Dick, James Ellroy, Philip Roth, Kurt Vonnegut e altri, ha fatto della sua opera un punto di riferimento imprescindibile della stagione postmoderna. Tuttavia, a parte Dick ed Ellroy, il rapporto di questi autori con il cinema degli ultimi cinquant'anni è sempre stato sporadico, se non proprio assente. Non a caso il film di Anderson viene dopo *Cosmopolis* di David Cronenberg, esempio raro di un adattamento da DeLillo, e precede *Pastorale Americana* di Ewan McGregor, riduzione dimenticabile del romanzo omonimo di Roth, come esempi di un recente confronto diretto tra la tradizione del grande romanzo americano e l'industria del cinema.

Vizio di Forma è il penultimo (ad oggi) romanzo di Thomas Pynchon, edito nel 2009, e diviene oggetto d'interesse per Anderson quasi subito, che incomincia a lavorare alla sceneggiatura prima ancora che esca il romanzo successivo di Pynchon nel 2014, *La cresta dell'onda*. Nella sua produzione letteraria, iniziata nel 1963 con il romanzo d'esordio *V.*, si distingue la cosiddetta trilogia della California di cui *Vizio di forma* è l'ideale capitolo conclusivo. Lo scenario storico, culturale e spaziale è ovviamente quello della controcultura degli anni Sessanta, che Pynchon registra e interpreta già nel cuore di quegli anni col suo secondo romanzo, *L'incanto del Lotto 49* edito nel 1966, e poi con *Vineland* del 1990. Tre prospettive diverse sulla California di quel decennio che in *Vizio di forma*, scritto in tarda età, trova la chiosa di una cartolina nostalgica per quella pagina della storia. La sua traduzione cinematografica, successiva di solo qualche anno, amplifica questo ritrovamento nostalgico attraverso la sua riproduzione spaziale di un'immagine passata.

Quando viene pubblicato si presenta al lettore come un libro-nostalgia su quell'epoca, collocandosi sulla cresta dell'onda di una retrospettiva americana più generale che attraversa anche altri settori della produzione culturale recente, come quello videoludico, quando la casa di sviluppo Rockstar Games pubblica nel 2011 l'open-world *L.A.Noire* e lo ripubblica ancora, per le nuove generazioni di console, nel 2017, attraverso un restauro digitale che rinnova la patina del tempo⁵⁶.

Pynchon is also, however, exploiting the historical form for the access it provides to nostalgic energies. [...] he is aligning himself with a highly-visible late twentieth and early twenty-first tendency towards a *retrospective form of cultural production and consumption*, one that is so marked that it might qualify as cultural dominant. The contemporary film industry's reliance on re-makes and re-boots is obvious, and despite its association with youth culture, the mainstream music industry still depends on successful

⁵⁶ Sandberg Eric, "Remembering Is the Essence of What I Am": Thomas Pynchon and the Politics of Nostalgia, *Critique: Studies in Contemporary Fiction* (2019), 60:4, p.476, DOI: [10.1080/00111619.2019.1601613](https://doi.org/10.1080/00111619.2019.1601613)

acts from previous decades. Even videogames, with its automatic technological obsolescence an inherently future oriented form of popular media, has undergone its own “nostalgic turn”.⁵⁷

L'accostamento tra i due linguaggi è stimolante, considerando la costruzione nostalgica che orienta i giocatori nella mappa della vecchia Los Angeles: c'è un'attenzione chirurgica per gli elementi della cultura popolare (soprattutto cinematografica) simile a quella che Pynchon ha sempre disseminato sul cammino dei suoi personaggi, stabilendo le coordinate culturali nelle relazioni che un soggetto ha avuto nei confronti di questi “oggetti con i quali si cristallizza tanto l'atmosfera di un'epoca”⁵⁸. L'accostamento dei due media rende conto anche di come nell'immaginario contemporaneo, soprattutto nella coscienza visuale di giovani generazioni di videogiocatori, si sia consolidata, attraverso la “veloce” evoluzione della tecnica videoludica, una particolare fruizione delle geografie americane (spesso metropolitane), che appunto vengono virtualmente rese esplorabili, in un'amplificazione voyeuristica di quell'apparato cinematografico dove lo spettatore è “vedente, “onniveggente”: (dove) la macchina da presa (è) capace di portare uno sguardo mobile e organizzato sul mondo”⁵⁹.

Dalla prosa di Pynchon Anderson ne ricava la sua immagine di Los Angeles organizzando la riappropriazione spaziale attraverso una *memoria culturale*. L'onniveggenza dell'esplorazione virtuale di quel tempo-mondo, come avviene nella Los Angeles degli anni Quaranta di *L.A.Noire*, stimola il corredo artistico (scenografico, costumi, trucchi, veicoli, radio) in una scansione della sua archeologia cinematografica che può pervadere ancora oggi la narrazione metropolitana. Questa memoria (se non proprio un feticcio) per la cultura cinematografica alimenta l'immaginario storico con cui lo spettro di quella Los Angeles pervade queste rappresentazioni.

Un particolare modo di intendere la virtualità dello spazio in termini cinematografici e narrativi (e poi videoludici) trovava un suo accostamento già in precedenti affinità riscontrate tra il cinema del tempo e i primi romanzi dello scrittore. Come scrisse La Polla, un particolare tipo di memoria per il cinema dei Settanta si può intravedere nelle peregrinazioni paranoide del protagonista di *Vizio di forma*, sulle quali riecheggia l'eco della “paranoia che presiede a tali opere [e] trova appunto le sue radici nello shock del 1963 e in tutto quello che [...] ne è derivato: la Grande Società johnsoniana (che ricorda da vicino il Combine di *Qualcuno volò sul nido del cuculo* di Ken Kesey e il Tristero di *L'Incanto del lotto 49* di Thomas Pynchon”⁶⁰. In quel

⁵⁷ Ibidem

⁵⁸ Ivi, p.481

⁵⁹ Avezzù Giorgio, 2017, *op.cit.*, p.15

⁶⁰ La Polla Franco, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, 2004, Editrice Il Castoro, Milano, p.291

romanzo Pynchon traduceva un particolare sentimento *in media res* per il clima culturale e politico dell'epoca, e la detection della sua protagonista si sintonizzava, anticipandola, su una particolare rivisitazione postmoderna del genere narrativo dell'hardboiled, quello di Hammett e Chandler che, passando dal cinema classico alla New Hollywood, era stato materia di rivisitazione in opere come *Il Lungo Addio* di Robert Altman, *Bersaglio mobile* di Arthur Penn, fino a riletture più comiche e contemporanee come *Il grande Lebowski* dei fratelli Coen. Film che fanno eco nella memoria cinematografica di riferimento che Anderson mette in scena attraverso la sua rilettura di Pynchon, e gli fornisce la chiave nostalgica per tradurre una estetica della "cartografia cognitiva"⁶¹ dell'epoca della California post-mansoniana, in una rievocazione simile a quella che nel 1970 alimentò le ricerche di Robert Towne sulla Los Angeles degli anni Trenta che avrebbe ripreso vita in *Chinatown* di Roman Polanski:

"You know, I can't honestly say that I ever thought, at its best, Los Angeles was a great city," he said. "I'm not even sure it is a city." L.A. was impossible to fathom and vital to comprehend. "I always start out saying, 'I'm just going to show how this place has turned to shit.' (...) My eye keeps going to the things that were beautiful, the things that I remembered as a kid."⁶²

La tradizione del noir ripresa prima da Pynchon, poi da Anderson, successivamente anche nella sua traduzione più contemporanea, come nel più recente *Under the silver lake* di David Robert Mitchell, permane come vero e proprio linguaggio dello spazio losangelino. In *Vizio di forma* la restituzione della fine di un'epoca e delle sue utopie si pone di dialettica con l'estetica catastrofista rintracciato in molto cinema futuristico, dove Los Angeles è "il laboratorio in cui riescono ad essere fermate e osservate in germe le radici di un futuro catastrofico e apocalittico"⁶³, laddove lo spettro del noir, che guardi al futuro, al presente o al passato come "genere che maggiormente pretende di raccontare la città"⁶⁴.

Quindi il restauro urbano di Los Angeles in *Vizio di forma*, come in *Licorice Pizza* e anche in *C'era una volta Hollywood*, avviene attraverso un tempo della Storia del cinema, che si nutre dei suoi riferimenti come se quell'epoca fosse cristallizzata nella manifestazione iperreale ereditata dal cinema della New Hollywood, testimoniando quello che Simone Arcagni dimostra essere l'intreccio tra "l'immaginario losangelino e l'immaginario hollywoodiano (assolutamente inestricabili e indivisibili)" in cui "uno dei risultati più significativi è un cinema

⁶¹ Jameson Fredric, *Postmodernismo O la logica culturale del tardo capitalismo* (traduzione di Massimiliano Manganelli), 2015, FaziEditore, Roma (edizione kindle)

⁶² Wasson Sam, *The Big Goodbye Chinatown and the last years of Hollywood*, 2020, Flatiron Books, New York, p.81

⁶³ Arcagni Simone, *Los Angeles e il cinema postmoderno*, in *EC Riscrivere lo spazio. pratiche e performance urbane*, anno II, n.2, 2008, p.135

⁶⁴ Ibidem.

noir nostalgico dove la “nostalgia”, come senso di un passato ormai perso, epoca d’oro mai più raggiungibile, è un tema fondamentale della cultura postmoderna.”⁶⁵

Vizio di forma, prima del romanzo e dopo nel film, è una riflessione sulla memoria che nei due rispettivi linguaggi trova una sua traduzione nostalgica dello spazio californiano, che sposa una indagine comune alla “produzione letteraria contemporanea e una nuova forma di rappresentazione dell’esperienza dello spazio urbano”⁶⁶, come osserva Manassero accostando il film a romanzi come *NW* di Zadie Smith o *Città Aperta* di Teju Cole. L’appiglio al genere cinematografico, oltre ad offrire una coordinata iconografica, permette di commentare così la mutazione spaziale della metropoli, trasformata e degradata dalla Storia, dalle trame nascoste di un’America soggiogata da quella che Jameson battezzerà la logica culturale del tardo capitalismo alla fine degli anni Settanta, mentre Adorno già dal dopoguerra decretava come simbolo del potere assoluto del capitalismo americano⁶⁷, in linea con quel “cliché della urbanizzazione contraffatta” che molti esuli utilizzarono in linea con lo shock di Los Angeles provocato sulla Scuola di Francoforte.⁶⁸

Nel suo adattamento della prosa e dell’architettura narrativa di Pynchon lo spazio della metropoli di Anderson si sottrae in un’opacità di fondo. Los Angeles viene filtrata nell’ottica di una frammentazione spaziale che viene elaborata nella sua complessità temporale che lo spettatore, come il protagonista, è impossibilitato a ricostruire. C’è un’economia di regia ben lontana dall’esuberanza stilistica impiegata nell’epica di Dirk Diggler nei “vecchi anni Settanta” di *Boogie Nights*. Rispetto a quel film opera un principio di frantumazione della geografia urbana che è frantumazione della memoria sentimentale. In relazione al romanzo di partenza, dove i ricordi del protagonista vanno, vengono e contaminano continuamente la percezione dello spazio in cui si ritrova, l’adattamento pressoché fedele di Anderson prende in prestito questi frammenti della sua coscienza per saturare l’inattendibilità di una metropoli e le sue periferie, e le loro cicatrici sociali incise dal Capitale. Come ad esempio avviene nella riproduzione fedele della prosa di Pynchon attraverso il voice over di un personaggio che nel film interpreta la coscienza del protagonista: “Questa è la lunga e triste storia dell’utilizzazione del territorio in L.A., come non si stanca mai di ripetere zia Reet. Le famiglie messicane cacciate dalla Chavez Ravine per costruire il Dodger Stadium, gli indiani d’America buttati fuori da

⁶⁵ Ivi, p.137

⁶⁶ Manassero Roberto, 2015, *op.cit.*, p.139

⁶⁷ Wasson Sam, 2020, *op.cit.*, p.70

⁶⁸ Davis Mike, 1999, *op.cit.*, p.71

Bunker Hill per il Music Center, il quartiere di Tariq spianato dalle ruspe per i Channel View Estates”⁶⁹.

L’immagine che ci viene restituita di Los Angeles nel film è frutto di una mediazione culturale di quel passato, e la parcellizzazione scenografica a cui è “costretto” il regista friziona inevitabilmente con le possibilità linguistiche impiegate dalla densità di prosa nel romanzo. La sua esplorazione geografica risulta ridotta rispetto alle fantasie virtuali raggiunte dagli sviluppatori videoludici in opere come *L.A.Noire* o *Grand Theft Auto*. Anderson comunque riesce a mediare lo spirito originale del romanzo, commentando cinematograficamente i residui di una mutazione architettonica, che è anche “degradazione funzionale”⁷⁰ in mano al potere del Capitale, che tutto spazza via dalla Storia, come emerge in molti passaggi comuni al libro e al film.

Il dialogo tra i due prodotti culturali indaga a posteriori il terreno su cui si coltiva la nostalgia per gli anni Sessanta come emerge prima nel libro al momento della sua pubblicazione, e poi nel suo adattamento cinematografico. I modelli percettivi che guidano la messa in scena della ricostruzione storica interrogano diversi approcci di sguardo della nostalgia, che si fa forma, immagine e contenimento della nostra memoria per quell’epoca sempre più lontana: un approccio che, nei confronti del romanzo e quello successivo pubblicato nel 2014, *Bleeding Edge*, è stato evidenziato attraverso il suo preciso risvolto politico per interpretare il nostro presente⁷¹, poiché la trama cospirativa che attraversa molta narrativa e cinema americani è un’allegoria inconscia della confusione dell’attuale sistema mondiale nell’epoca del tardo capitalismo⁷².

Il legame iconografico di *Vizio di forma* con il cinema degli anni Settanta fa eco anche di una relazione cinematografica con “il desiderio di mappatura (che) diventa sintomo paranoico di una relazione alienata con la geografia del tempo”⁷³, poiché la rappresentazione del mondo che trasmette il film è quello di una “città impossibile da abbracciare con lo sguardo, *though-to-track*, difficile da descrivere e da raccontare”⁷⁴, quindi una *città invisibile* a tutto tondo proprio perché si costituisce *in absentia*⁷⁵. Un’assenza che si dissolve nella mappatura cognitiva che Jameson rintracciava nel cinema cospirativo degli anni Settanta, ovvero l’impossibilità di

⁶⁹ Pynchon Thomas, *Vizio di Forma (Inherent Vice)*, 2011, Einaudi, Torino, p.24

⁷⁰ Manassero Roberto, *op.cit.*, p.140

⁷¹ Sandberg Eric, 2019, *op.cit.*

⁷² Avezzi Giorgio, 2017, *op.cit.*, p.103

⁷³ Ivi, p.220

⁷⁴ Ibidem

⁷⁵ Ibidem

tracciare una “totalità sociale”⁷⁶ data dalla costituzione dispersiva della città. La dimensione del ricordo acquista i contorni di una decadenza postmoderna, per cui è evidente come la Los Angeles ricercata in *Vizio di forma* e poi in *C’era una volta* reiteri l’inevitabile il senso di una fine, di un tramonto, che per Arcagni testimonia “il contrasto tra luogo dell’utopia, Eden, in cui finalmente i migliori valori possano trovare patria, e distopia, come rovina e decadenza di questo sogno americano.”⁷⁷

Alla luce di questa manifestazione sfuggente di Los Angeles, prima ancora che in Tarantino, possiamo considerare le osservazioni di Eric Sandberg. In un suo saggio mette bene a fuoco le diverse pratiche promozionali dei due prodotti che collidono nella pratica del trailer promozionale: l’uno commentato dalla voce misteriosa (concessa attentamente) di Thomas Pynchon (l’unica altra volta in cui si era potuta ascoltare in un prodotto audiovisivo è stata una puntata dei *Simpson* nella quale dà voce ad una caricatura animata di se stesso), l’altro confezionando un’anticipazione declinata in chiave pulp e comica più di quanto non sia in realtà il film. Due pratiche diverse per tornare alle riflessioni di Svetlana Boym dalla quale prende in prestito la diversa accezione di nostalgia con la quale la scrittrice argomenta le sue osservazioni sulla memoria culturale e ne scongiura la possibilità di ingessare l’analisi dentro parametri troppo binari, sebbene la sua argomentazione propone direzioni stimolanti. Ovvero: il romanzo di Thomas Pynchon potrebbe rientrare nell’accezione di una *nostalgia riflessiva*, diversamente da quella del film che potremmo connotarsi come *restaurativa*. Questa diversa accezione si esemplifica nelle parole riportate da Boym:

Restorative nostalgia stresses nostos (home), and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. Reflective nostalgia thrives in algos, the longing itself, and delays the homecoming – wistfully, ironically, desperately. [...] Restorative nostalgia does not think of itself as nostalgia, rather as truth and tradition. Reflective nostalgia dwells on the ambivalences of human longing and belonging and does not shy away from the contradictions of modernity. Restorative nostalgia protects the absolute truth, while reflective nostalgia calls it into doubt.⁷⁸

Il sentimento restaurativo, che volendo si può espandere concettualmente in una logica correttiva dalle increspature visibili della patina del tempo, come direbbe Cesare Brandi, perviene quindi alla logica cinematografica che sposa Anderson nella sua applicazione visiva quando la stessa immagine di uno scorcio di Los Angeles si sdoppia su due piani temporali, di cui uno del ricordo. La manifestazione dello spazio messo in scena nel film, che già per il solo fatto di mostrare supera la rievocazione scritta del romanzo, dimostrando quindi la rilevanza di

⁷⁶ Ivi, p.101

⁷⁷ Arcagni Simone, 2008, *op.cit.*, p.135

⁷⁸ Boym Svetlana, 2001, *op.cit.*, p.XVIII

Vizio di forma come il film noir più rilevante dell'ultimo decennio nel rimettere in questione l'innato dialogo del tempo proprio del suo genere di riferimento. Come osserva Lorenzo Marmo in un suo saggio, la nostalgia riflessiva proposta da Boym caratterizza più generalmente il noir dagli albori, come una "riflessione sul passato non acritica e banalmente restaurativa ma lontana da ogni retorica, non mira al recupero di un passato utopico ma piuttosto riflette sullo smarrimento del soggetto nel mondo."⁷⁹ Marmo scrive precedentemente all'uscita di *Vizio di forma* di Pynchon, quindi anche del film, e, perché no, prima di *L.A.Noire*, ma le sue parole proiettano bene il valore dell'opera di Anderson, poiché esemplifica perfettamente il noir come "forma culturale leggibile nei termini di un'ansia per l'assenza di una dimensione di casa dalla valenza universale"⁸⁰ che si "rimpadronisce del rimosso urbanistico, con tutto il suo portato angoscioso, proponendosi come vero proprio archivio della memoria urbana, come mezzo culturale per salvaguardare e mettere a fuoco realtà architettoniche che tendono a scomparire."⁸¹ Questo sentimento potrebbe condurci a quello che scrive Luca Malavasi sul rapporto tra postmoderno e cinema: Anderson, e non solo lui, rievocando l'iperrealismo del passato losangelino che animava la New Hollywood, sembra *eradicare* un'immagine politica e culturale del mondo dopo la fine degli anni Sessanta segnati dal trauma di Cielo Drive, in particolare suggerisce l'esempio di:

Far tesoro della storia del cinema, dunque, ma nella forma ambigua di una sovrascrittura, nel duplice senso di "scrivere sopra" e di "scrivere per eccesso": niente a che vedere, è chiaro, dopo i più o meno intransigenti incenerimenti modernisti [...], con un'idea di passato come tradizione o lezione o memoria funzionale (in questo caso parleremmo di influenza). Nel postmodernismo il passato è eradicato (più che ereditato) in modo sempre problematico, riconosciuto e avvicinato, confuso e allontanato⁸².

Parole che sposano bene il sentimento che si restituisce allo stupore di Doc Sportello nel film di Anderson, dove la vertigine di uno sguardo nostalgico sfuma il ricordo di un passato collettivo e sociale.

1.2 You shoulda be there: C'era una volta a... Hollywood

La connotazione restaurativa distende il filo del discorso sulla seconda opera presa in esame: *C'era una volta a... Hollywood*. La metropoli di Los Angeles riemerge come il riverbero di una favola d'altri tempi: è la narrazione di un regno mitico che il suo regista e narratore ha vissuto

⁷⁹ Marmo Lorenzo, *Los Angeles Noir, la metropoli frammentata e gli spazi del perturbante*, in *L'invenzione del luogo. Spazi dell'immaginario cinematografico* (a cura di Andrea Minuz), 2011, Edizioni ETS, Pisa, p.131

⁸⁰ Ivi, p.132

⁸¹ Ivi, p.133

⁸² Malavasi Luca, 2017, *op.cit.*, p.118

da bambino. Lo spettatore di oggi è invitato a riviverla in un'esperienza vivida e totalizzante nel cuore dell'immaginario della New Hollywood del 1969: c'è Hollywood con tutto il suo apparato iconografico di divi del cinema che popolano le giornate di Rick Dalton, Cliff Booth e Sharon Tate, i tre protagonisti della storia, tra Beverly Hills, il Paramount Drive-in Theater, lo Spahn Ranch e altre location di questa memoria cinematografica.

Si consideri come Tarantino, insieme a Anderson, non è nuovo a rappresentare la città di Los Angeles nel suo cinema sin dagli esordi. Anzi c'è un notevole ribaltamento della città che “non vediamo” nei primi anni novanta di *Pulp Fiction*: una “città senza struttura”, molto più vicina a *Vizio di forma* in tal senso, come “una grande figura retorica” che la costituisce come la “città postmoderna per eccellenza”⁸³. La megalopoli losangelina è uno degli elementi ricorrenti della lunga tradizione cinematografica riconducibile alla *semantica* delle backstudio pictures⁸⁴, di cui *C'era una volta* segue l'esempio insieme ad altre opere più recenti⁸⁵. L'immaginario cinematografico degli ultimi trent'anni ha esplorato molto questa sua visione di LA, nel cinema di David Lynch, Michael Mann e Paul Haggis, di una metropoli “sempre in movimento e senza confini, (che) resiste alla descrizione convenzionale della topografia, sfida l'idea stessa di città, confonde lo sguardo del cittadino”⁸⁶ e dello spettatore. Nell'ottica nostalgica di *C'era una volta* invece sembra ribaltarsi questa nostalgia, in uno sforzo di recupero della sua iconografia che potrebbe “riscattarla dalla sua postmodernità” della sua mappatura cognitiva, come se:

da un mondo ormai ridotto a segni, a merci, a spazzatura commerciale di ogni tipo, potesse comunque sorgere una dimensione autentica e sincera della verità. Si potrebbe dire, citando una riflessione di Fredric Jameson sviluppata in altro contesto, che si tratta di “annullare il postmoderno con i metodi del postmoderno: lavorare per dissolvere il pastiche usando tutti gli strumenti del pastiche stesso.”⁸⁷

Al cospetto di una produzione decisamente più massiva rispetto a quella di *Vizio di forma*, 90 milioni contro i 20 milioni sostenuti dalla piccola casa di produzione Ghouardi Films di Anderson⁸⁸, l'opera di Tarantino compie una restaurazione *kolossale* della scenografia urbana, costruendo un viaggio nello zenit dell'epoca che restituisce il vissuto di una vera e propria Los Angeles perduta. Aiutato da una sinergia produttiva decisamente più a suo agio con una grande produzione da blockbuster, che vede insieme Columbia Pictures e Heyday (quest'ultima annovera la saga di Harry Potter per esempio), il controllo memoriale sul tempo e lo spazio

⁸³ Avezzù Giorgio, 2017, *op.cit.*, p.219

⁸⁴ Cohan Steve, *Hollywood by Hollywood: The backstudio picture and the mystique of making movies*, 2018, Oxford Academics, New York, <https://doi.org/10.1093/oso/9780190865788.003.0001>

⁸⁵ Ibidem

⁸⁶ Avezzù Giorgio, 2017, *op.cit.*, p.220

⁸⁷ Bianchi Pietro, *Quentin Tarantino Plays Itself*, 23 Maggio 2019, DOPPIOZERO, <https://www.doppiozero.com/quentin-tarantino-plays-itself>

⁸⁸ <https://www.imdb.com/>

esercitato da Tarantino e tutto lo staff artistico è decisamente lontano dal tono dimesso e frammentario di un film più piccolo come *Vizio di forma*. In questo caso le qualità linguistiche del film (e il suo afflato celebrativo) impollinano il nostos del *ritorno alla terra nativa* di Hollywood amplificandone la malinconia simboleggiata dall'*algos*⁸⁹. I retroscena della mecca del cinema riecheggiano come contesto storico, urbano e culturale di riferimento, quello di una terra promessa di questa peregrinazione nostalgica che, insieme alle altre sopra citate, è intessuta in una tela mediatica che coinvolge anche una recente letteratura interessata al periodo.

Proprio nel febbraio del 2020, lo scrittore e storico culturale Sam Wasson pubblica "*The Big Goodbye. Chinatown and the last years of Hollywood*", bestseller per il New York Times, citato nel paragrafo precedente. Il libro è una precisa, appassionante e chirurgica ricognizione delle travagliate storie che portarono alla luce la presenza in sala di *Chinatown* nell'anno 1975, ripercorrendo la vita in quegli anni delle figure coinvolte nel processo di ideazione, scrittura, produzione e concreta realizzazione del film, prima nella penna dello sceneggiatore Robert Towne, poi nelle mani del divo Jack Nicholson e del loro produttore esecutivo Robert Evans, e infine nello sguardo del regista Roman Polanski. Nell'edizione originale di Flatiron Books, tra i numerosi commenti entusiastici delle varie testate giornalistiche riportate come da norma nelle edizioni americane dei bestseller, interessano le semplici e seguenti parole utilizzate dal sito PopMatters: "*The Big Goodbye is a graceful and worthwhile elegy to a time dear to those who are lucky enough to remember it...*"⁹⁰.

Prima di tutto, nelle *Hollywood che c'erano* di Wasson e Tarantino (e poi anche Anderson), interessa il concetto di *elegia*, come evidenzia Franco La Polla in quanto tratto costitutivo di una vera e propria etica e poetica della nostalgia:

per esternare una vocazione elegiaca o lirica che è riflessione sul ieri in quanto invito a una revisione dei fondamenti medesimi su cui riposa l'oggi. È quindi comprensibile che un filone del genere dovesse prendere l'avvio proprio negli Stati Uniti, in un paese cioè dove le forze culturali che muovono la tradizione trovano particolare celebrazione e cementazione.⁹¹

Non a caso tutti e tre i narratori (quasi) coetanei sono nati durante il rinascimento Hollywoodiano di fine anni Sessanta prima della restaurazione reaganiana degli anni Ottanta: anni di cui loro sono diretti figli, spettatori e consumatori. Ricordandola in quell'istante di poco precedente alla sua fine cercano di raggiungerla in una cornice ideale che si fa utopia del

⁸⁹ Boym Svetlana, 2001, *op.cit.*, p.30

⁹⁰ Wasson Sam, 2020, *op.cit.*

⁹¹ La Polla Franco, *Nuovo Cinema Americano*, 1979, Marsilio Editori, Venezia, p.175

passato. Il libro di Wasson si rivela nel mondo dell'editoria mentre al cinema, nell'estate del 2019, l'ultimo film di Quentin Tarantino, che re-immagina un famoso retroscena dietro la vita di Roman Polanski e sua compagna Sharon Tate, ha già avuto la sua risonanza mediatica e critica registrando un non indifferente successo al botteghino grazie all'attrazione mediatica che Tarantino riesce ancora a generare attorno al suo nome per il pubblico di oggi. *C'era una volta* esce fortunatamente in tempo per soddisfare un panorama di consumo cinematografico ben diverso da quello a cui sono andati incontro negli anni successivi altri autori di punta, come Christopher Nolan con *Tenet* e poi i due Anderson, uno con *The French Dispatch*, e l'altro appunto con *Licorice Pizza*, considerando lo spartiacque per l'economia delle sale segnato dalla pandemia per Covid nel febbraio del 2020.

Quando nel 2019 il film si impone all'attenzione internazionale, il titolo, col suo eco dall'immaginario ben noto del cinema di Sergio Leone, espone subito la lontananza temporale di un'altra Hollywood. Ci viene fatta subito percepire come se fosse dentro una teca del tempo in cui si custodisce maniacalmente il ricordo di una Los Angeles inebriata della sua rappresentazione, come se fosse il santuario di una religione passata e perduta. Come nel caso di *Vizio di forma*, scrive Sandberg, la memoria è riottenuta "nel disvelamento dei suoi luoghi e degli svariati oggetti d'epoca"⁹² che richiamano ogni anfratto di questa catacomba della cultura cinematografica, come ad esempio emerge nella presenza fantasmatica dello Spawn Ranch in cui si ritrova lo stesso Cliff Booth, la rivisita spinto dal suo ricordo di quel luogo come uno *spazio altro* che c'era una volta come rappresentazione scenica per il serial *Bounty Law* negli anni cinquanta.

Se consideriamo questi film nella macrocategoria concettuale del film-nostalgia, di cui Jameson individua il precursore di questa "colonizzazione estetica" del passato nel 1974 con *America Graffiti* di George Lucas⁹³ (sebbene sia da considerarsi tale anche il film *L'ultimo Spettacolo* di Peter Bogdanovich⁹⁴), l'immaginario di questi film diventa il motore di un'operazione estetica e culturale sulla "società (americana) dello spettacolo" nella quale si sono formati questi autori. Attraverso gli spazi, le geografie, le strade, le colline, i drive-in, i boulevard densi di insegne al neon luminose fuori dalle sale, il cinema ricostruisce i luoghi immaginari di un'iconografia geografica; si rivede, e noi con lui, nella sua architettura mitica come una

⁹² Sandberg Eric, *Thomas Pynchon and Paul Thomas Anderson's Inherent Vice(s) and the affective politics of nostalgia*, 2019, Oxford University Press, p. 14

⁹³ "Il cinema della nostalgia, beninteso, non si è mai posto la questione di una "rappresentazione" vecchia maniera del contenuto storico, ma si è accostato invece al "passato" attraverso la connotazione stilistica, convogliando la "passatezza" mediante le caratteristiche di lucentezza dell'immagine, la "trentezza" o la "cinquantezza" tramite gli attributi della moda" ⁹³ Jameson Fredric, 2015, *op.cit.*, (edizione kindle)

⁹⁴ La Polla Franco, 2004, *op.cit.*, p. 268

cattedrale pronta a risplendere in un atto di fede immaginativa. La mappatura del luogo mette in gioco i suoi significanti culturali che animano una radiografia territoriale dallo spettro del passato, l'epifania di un'infanzia rivissuta o mai vissuta, la mediazione della sua fenomenologia urbana, e l'apparizione vivida e iperreale dei suoi oggetti, delle sue icone, dei suoi formati televisivi, i suoi personaggi storici, di finzione, delle loro abitudini e consumi.

L'uscita dalla visione di queste nostalgie lascia la sensazione di aver percepito quella finestra su un mondo così illusoriamente iperreale, in quell'accezione con cui La Polla commentava in quegli stessi anni l'estetica della New Hollywood, ovvero l'immagine come "operazione iperrealistica" nel segno di una "riproduzione del cinema nei suoi stessi generi"⁹⁵, ma che nel contesto della dimensione passata diventa teoria e critica del "reale".⁹⁶ Un iperrealismo della nostalgia dove nel reale non c'è lo spazio di una semplice citazione al passato, ma, come scrive Jameson, la "incorpora"⁹⁷ in una nuova categoria che ci ricollega al commento nel libro di Wasson: "*to a time dear to those who are lucky enough to remember it*".

Il recupero di queste cronache canalizza la memoria di quel mondo per chi ci ha vissuto o per lo meno per chi, come Tarantino e Wasson, è nato in tempo per custodirne un'immagine nella loro memoria, quindi del sogno. Los Angeles rivive cinematograficamente in un regime di restaurazione temporale dello spazio californiano. Questo ricordo preserva l'immagine di una città anche per le nuove generazioni di spettatori, sempre più abituati e assuefatti all'industrializzazione della nostalgia del consumo seriale di oggi. Il riflesso di quell'epoca, sempre più apparentemente remoto dal nostro presente (soprattutto per lo sforzo artistico che esige per esser ricreato), detiene una presa affettiva anche e soprattutto per chi non ha vissuto quel travaglio storico, culturale e cinematografico.

A questo appunto si può considerare il valore culturale e commerciale del film in relazione al suo concepimento extra-cinematografico. La sua distribuzione ancillare è tipica del blockbuster e ne intensifica la commercializzazione di questa frontiera nostalgica, espansa e mitica come lo spazio interstellare e remoto di *Guerre Stellari* da cui si possono ricavare nuovi elementi d'interesse e di consumo. Ad esempio nell'estate del 2021 viene pubblicata la versione romanzata di *C'era una volta a Hollywood*, edito da W&N, attraverso la quale Tarantino ripropone, espandendole, le vite dei suoi personaggi e il loro divagare nella Nuova Hollywood

⁹⁵ Ibidem

⁹⁶ La Polla introduce così l'estetica iperrealista: "sinonimo di una corrente [...] nata sulla scia della pop art a metà degli anni sessanta con epicentri a New York e in California (ovvero, guarda caso, nelle due patrie del cinema americano). A parte il comune e generico terreno figurativo, che importanza ha l'iperrealismo in un discorso sul cinema americano contemporaneo? [...] incalcolabile, poiché esso è probabilmente l'unico punto di riferimento teorico della pratica cinematografica [...] di questi ultimi anni." La Polla Franco, 1979, *op.cit.*, p.203

⁹⁷ Jameson Fredric, 2015, *op.cit.*, (edizione kindle)

del passato, seguendo una logica del pastiche postmoderno in forma di romanzo come se fosse un ready made “del passato”. Il lavoro che sta alla base di *C'era una volta*, ben prima della sua concreta riproduzione, colloca la ricerca storiografica di Tarantino sulla Hollywood della sua d'infanzia sulla stessa frequenza d'onda di un libro come *The Big Goodbye*.

Nel suo esordio come romanziere con cui rilancia la sua figura nel mondo dell'editoria, Quentin Tarantino omaggia il passato ringraziando gli “old timers” attraverso i quali ha raccolto le testimonianze e le storie che alimentano il progetto culturale di *C'era una volta*, rimarcando al lettore l'invito ad immergersi in un tempo che non si può più vivere: si può solo desiderare di fruire, ricordandogli “you shoulda been there”. Un invito irrompe nello scenario della nostalgia del ventesimo secolo rispondendo alla moda del revival degli anni Ottanta che imperversa nella serialità popolare più odierna, costituendosi come esempio calzante di quella “ersatz nostalgia” che Arjun Appadurai definisce “senza il vissuto di un'esperienza o la coscienza di una memoria collettiva”⁹⁸, e che Svetlana Boym colloca nello scenario di un’“industria dell'intrattenimento (che si) promuove trasformando questi artefatti (cinematografici) sensibili al tempo”⁹⁹. Il concetto teorizzato da Appadurai ritorna attuale per fissare le implicazioni commerciali di questa tendenza culturale, attraverso la quale “Mass merchandising techniques not only construct time, as was suggested earlier, but also influence periodization as a mass experience in contemporary societies.”¹⁰⁰

Lo *storicismo*¹⁰¹ e la memoria prostetica di questa Los Angeles del passato interpellano la familiarità del pubblico di oggi tramite il trattamento con cui queste narrazioni scomodano un'iconografia della cultura popolare americana, con i suoi volti noti, gli aneddoti, i costumi, le foto d'epoca, le pellicole del tempo e le testimonianze raccolte per dare voce e corpo a quelle presenze che hanno vissuto la memoria di quello spazio. Come nel già menzionato libro di Sam Wasson e ancora prima nel famoso libro di cronache dalle New Hollywood di Peter Biskind del 1997 *Easy Riders Raging Bulls*, viene ricostruito il divenire di uno scenario storico e culturale, appropriandosi di una mitologia americana dalla sua risonanza globale. È il caso del ritratto della figura di Bruce Lee in una scena che ha provocato ricadute sulla percezione internazionale del film.

Divo dell'epoca e simbolo di un cinema che si stava espandendo in un'ottica transnazionale, la stessa del resto su cui si gioca tutta la parabola del protagonista interpretato da Rick Dalton (che

⁹⁸ Appadurai Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, 2016, University of Minnesota, Minneapolis, p.78

⁹⁹ Boym Svetlana, 2001, *op.cit.*, p.XVII

¹⁰⁰ Appadurai Arjun, 2016, *op.cit.*, p.78

¹⁰¹ Jameson Fredric, *Il Postmoderno: O la logica culturale del tardo capitalismo*, 1989, Garzanti, Milano, p.40

prima rigetta e poi accetta l'industria oltreoceano degli spaghetti western), Bruce Lee è protagonista di un breve sipario che ha fatto guadagnare al film la sua bocciatura dall'organo di censura cinese, e facendo collidere il richiamo internazionale di un "blockbuster" storico come *C'era una volta a... Hollywood* con la resistenza di una memoria transculturale per una icona come Bruce Lee. A causa di questa "distorsione" dell'icona nazionale cinese nel film (con tutte le difese per fini drammaturgici che si possono sollevare), la Hollywood di Tarantino non ha mai visto (ad oggi) la luce di un proiettore in territorio cinese, nonostante il colosso Polybona sia direttamente coinvolto nel finanziamento, come uno degli studios che tutt'oggi investe maggiormente nel mercato estero¹⁰². Sinergia produttiva a dimostrazione del fatto che un film sugli anni Sessanta è storico e in quanto tale richiede una copertura produttiva adeguata a soddisfarne la densità scenografica del suo passato, alla stregua di film in costume come potrebbero esserlo kolossal come *Barry Lyndon* o *Ben Hur*, o produzioni esigue che hanno solo bisogno di recuperare il look scenografico di una periferia degli anni Novanta (pensiamo all'ultimo film del nostrano Claudio Caligari, *Non essere cattivo*).

Volente o nolente, l'operazione nostalgica di Tarantino compie un'azione che potremmo definire di *museificazione*: Hollywood viene riscattata dal tempo e riprodotta lungo le sue strade, a bordo della guida spericolata di Cliff Booth o quella trasognata di stella emergente come Sharon Tate dalla Cielo Drive delle Beverly Hills, fino ai boulevard scoppiettanti di luci al neon sulle numerose insegne dei cinema, dei drive-in, oltrepassando una fitta serie di manifesti pubblicitari dell'epoca che occupano verticalmente intere pareti dei palazzi. C'è una chirurgia filologica nel mutare l'attuale forma della Los Angeles che si vuole mostrare, riportandola indietro nel tempo per renderla appagante nel nostro attuale orizzonte culturale che può e deve affidarsi ciecamente a queste media(tizza)zioni cinematografiche del passato, innesti simulacrali della nostra nostalgia per Los Angeles. *C'era una volta a... Hollywood*, come vedremo anche per *Licorice Pizza*, recupera una riflessione di lunga data già compiuta da due film inevitabili come *Viale del tramonto* e *Mulholland Drive*, come dimostra Lorenzo Marmo, prendendoli ad esempio per come "problematizzano il rapporto tra realtà referenziale e discorso metafilmico"¹⁰³ proprio in relazione allo spazio urbano di Los Angeles e Hollywood, dove quest'ultimo è da intendersi come "luogo materiale di produzione dell'immaginario cinematografico."¹⁰⁴

¹⁰² Perrone Gianluigi, *Le tre vite di C'era una volta a Hollywood*, 11/07/2019, Quinlan.it <https://quinlan.it/2019/11/07/le-tre-vite-di-cera-una-volta-a-hollywood/>

¹⁰³ Marmo Lorenzo, 2011, *op.cit.*, p.136

¹⁰⁴ Ibidem.

Consideriamo le molteplici immagini di tanti cinema (che in parte oggi non esistono più) in una delle sequenze più memorabili del film ambientata nella sera stessa prima della fatidica notte a Cielo Drive: tornano ad accendersi sui boulevard della metropoli scontrandosi con la nostra contemporaneità, con il nostro ricordo di un'idea di cinema antiquata, percepibile come se fosse dentro una teca, per cui risultano inevitabili e puntuali le parole di Quentin Tarantino nel suo secondo libro pubblicato l'anno scorso, *Cinema Speculation*, una raccolta di saggi dedicati proprio alla memoria dei film degli anni Sessanta e Settanta. Dalle prime righe viene dichiarato subito il tono da memoir sugli anni della sua infanzia a Los Angeles, recuperata con una chirurgica memoria geografica dell'esperienza delle sue visioni in sala:

In the the late sixties and early seventies, the Tiffany Theater owned certain cultural real estate that made it stand out from the other big cinemas in Hollywood. For one, it wasn't located on Hollywood Boulevard. With the exception of Pacific's Cinerama Dome, which sat proudly by itself on the corner of Sunset and Vine, the other big houses all existed on Old Hollywood's last refuge to the tourists- Hollywood Boulevard.¹⁰⁵

Sia nella sua forma di romanzo e sia nella sua forma cinematografica, questa operazione di *museificazione culturale* della mitologia di Hollywood appare come “il gesto [...] di un'adesione epidermica (“tecnica”) e di una profanazione, di un riconoscimento che sfocia nella dissacrazione e di un'attrazione che si consuma nel feticismo della reificazione”¹⁰⁶, se ripensiamo al citazionismo europeo della prima carriera di Woody Allen, e che ben si adatta a sondare l'elegia di Quentin Tarantino. Come in *Zelig*, quale esempio precedente al già citato *Forrest Gump*, il gioco della citazione e del pastiche esplorano la memoria di Hollywood, l'eredità delle sue immagini, trasmesse grazie al loro “coinvolgimento somatico, fisico e sensoriale”¹⁰⁷, come suggerisce Sara Pesce in riferimento alla forma memoriale del cinema storico come “istituzione memoriale, (...) celebrazione della memoria, (e) imponenza dei mezzi mimetici che dispiegano. Tanto è più sontuosa la struttura, e sofisticata la trattazione della materia narrativa, tanto è più invocata la loro funzione di aggregare alla coscienza collettiva.”¹⁰⁸ Un esempio sono ancora i “semplici” orpelli manipolatori per scene iconiche come quella della *Grande Fuga* dove la performance di Steve McQueen viene sostituita da quella di DiCaprio, proseguendo dalle prime manipolazioni elettroniche di *Forrest Gump* la direzione di un cinema sempre più camaleontico, sempre pronto a ristabilire la sua libertà linguistica mimetizzandosi nel tempo della Storia, nell'imprevedibile memoria della sue immagini-monumento.

¹⁰⁵ Tarantino Quentin, *Cinema Speculation*, 2022, W&N, London, p.1

¹⁰⁶ Malavasi Luca, 2017, *op.cit.*, p.118

¹⁰⁷ Pesce Sara, Pesce Sara, *Memoria e Cinema*, in *Memoria e Saperi. Percorsi Interdisciplinari* (a cura di Elena Agazzi e Vita Fortunati, 2007, Meltemi, Roma, p.441-442

¹⁰⁸ Ivi, p.446

1.3 Licorice Pizza: la San Fernando Valley e il soundtrack movie.

L'ultimo film di Paul Thomas Anderson esce nel 2022 e ambienta la sua storia nel 1973, la stessa annata nel quale prendeva inizio venticinque anni prima il suo *Boogie Nights*. Come in quel film si parte fuori dal cuore di Los Angeles e di Hollywood, siamo nella San Fernando Valley, il bacino dell'industria del porno già narrata nella storia di Dirk Diggler, ma anche lo spazio dell'infanzia del suo regista, che ci nasce nel 1970¹⁰⁹.

Come per il titolo del film di Tarantino si denuncia subito l'assenza di qualcosa che ormai può fare solo parte del passato, e se non è propriamente la Hollywood con i suoi studios, è in questo caso la catena omonima di negozi musicali *Licorice Pizza*, che sostituisce il titolo Soggy Bottom pensato originariamente per il film, che innesca il motore emotivo dell'operazione nostalgica del film. Si gioca di sottrazione, di intuizione, anche qui una città *in absentia*: bisogna informarsi autonomamente, prima o dopo il film, per capire cosa sia *Licorice Pizza* nel film, se non altro un macguffin attraverso cui sondare una psicologia di un particolare momento storico e culturale degli Stati Uniti che al regista premeva raccontare.

Il film è, come ogni film di Anderson, una produzione Ghoulardi, nome ripreso da una trasmissione televisiva in cui lavorava il padre del regista negli anni settanta, e con un budget di 40 milioni di dollari, contro quello più ridotto di *Vizio di forma* e quello più massiccio di *C'era una volta a... Hollywood*. La collocazione geografica della storia, oltre al significativo valore autobiografico che lega l'autore al luogo, gioca un ruolo peculiare a livello di produzione per la ricostruzione storica di quello spaccato culturale (o più correttamente *commerciale*) rimesso in scena; infatti in un'intervista Anderson ha semplicemente raccontato come nella San Fernando Valley alcune strade siano cambiate pochissimo nel corso degli anni, rispetto alla vicina metropoli di Los Angeles, e questa caratteristica ha reso particolarmente facile poter ambientare la storia d'amore tra i due giovani protagonisti in quegli anni. Questa facilità con cui ha modo di distillare dal reale l'immagine passata di un luogo, riconduce l'operazione di *Licorice Pizza* nello spirito di due opere di quella stessa epoca come *American Graffiti* e *L'ultimo Spettacolo*. I film di George Lucas e Peter Bogdanovich mettevano in dialogo il loro presente mascherandolo con la memoria culturale del loro immaginario cinematografico di riferimento dei decenni precedenti.

¹⁰⁹ Bianchi Pietro, *Il nuovo Paul Thomas Anderson / Licorice Pizza e la città che non c'è più*, 22 Marzo 2022, DOPPIOZERO, <https://www.doppiozero.com/licorice-pizza-e-la-citta-che-non-ce>

Come molta serialità televisiva odierna, *Licorice Pizza* racconta la passione per quel decennio mettendosi in dialogo con l'etichetta del teen-drama di oggi, popolare soprattutto in molta serialità televisiva odierna: e come in molti di questi prodotti la musica si impone come un catalizzatore nostalgico per restituire la dimensione passata di un immaginario. Che sia oggi, nel 2022, mentre guardiamo prodotti televisivi come *Euphoria* su HBO o *Sex Education* su Netflix, per cogliere lo spirito di una generazione presente o passata bisogna considerare il dialogo di questa con il consumo culturale di massa del luogo in cui si colloca.

Sebbene *Licorice Pizza* non sia un film sulla musica e i suoi protagonisti non siano affatto coinvolti nel mondo musicale, è un film che fin dal titolo denuncia, potremmo dire anche "politicamente", l'assenza di un altro mondo (e un'altra America) e di un rapporto della cultura con esso che oggi è irrecuperabile. È una storia nota ma anche una logica ricorrente che già confermò il successo commerciale di un film come *Boogie Nights* nel 1997. Seguendo la moda di un gruppo di film che in quegli anni si ritrovavano nel terreno comune degli anni Settanta¹¹⁰, con *Boogie Nights* New Line Cinema riuscì a risanare lo scarso successo al botteghino commercializzando la colonna sonora a tema del film, con una raccolta di canzoni che racchiudevano tutto l'immaginario musicale di quell'epoca che era distante di soli vent'anni, propagando la fruizione del film anche attraverso supporti musicali.¹¹¹ *Licorice Pizza*, come altrettanto fa *C'era una volta* e ancora prima *Vizio di forma*, configura la memoria del cinema attraverso il suo rapporto intertestuale con l'immaginario musicale, come anche ogni film di Martin Scorsese, che già dai suoi primi film ha sempre fatto un uso parco di canzoni non originali da iniettare nei suoi immaginari passati (*Goodfellas* su tutti).

Questa tendenza riporta questi titoli alla loro costituzione nostalgica (di quelli che stimolarono le riflessioni di Fredric Jameson come *Velluto Blu* e *Qualcosa di travolgente*¹¹²): artefatti cinematografici che si manifestano nel nostro orizzonte attraverso un citazionismo musicale che opera all'interno di un pastiche postmoderno e intermediale del prodotto audiovisivo. La commercializzazione di questi film avviene in quanto tale attraverso una distribuzione ancillare che sfrutta gli odierni canali di comunicazione streaming. Quando escono film come questi, la familiarità con il passato si costruisce in anticipo con la pubblicazione online delle loro colonne sonore, playlist di canzoni dell'epoca, raggruppate sotto l'immagine di copertina fatta appositamente per quella fruizione mediale. A posteriori il passato viene poi commercializzato

¹¹⁰ Manassero Roberto, 2015, *op.cit.*, p.20

¹¹¹ Sperl Jason, *Blossoms and Blood: Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*, 2014, University of Texas press, p.69

¹¹² Jameson Fredric, 1989, *op.cit.*, p.39

ulteriormente alimentando il feticismo nostalgico che l'industria dei vinili di oggi impone ancora nelle nostre abitudini, come nel caso di *C'era una volta* del quale venne rilasciata un'edizione speciale con il vinile della colonna sonora. Questa poi amplifica il gioco del pastiche (poi traslato anche nel romanzo) concependo una colonna sonora come una stazione radiofonica dell'epoca. Sono, come *Boogie Nights* prima di loro, *soundtrack movie*, e fidelizzano la loro nostalgia attraverso questo recupero transmediale di uno scenario culturale del passato. Con la musica sia dentro che fuori dal film, in *Licorice Pizza* si enuclea come un rapporto temporale nella riproduzione dello spazio. Non si può prescindere dal richiamo che l'industria discografica dell'epoca (che aleggia nel fantasma di *Licorice Pizza*) sottintenda un discorso più ampio sull'America che questi film raccontano.

I riferimenti musicali setacciano le coordinate nostalgiche di una memoria del passato che ospita un paesaggio di merci strambe, prodotti culturali, drive-in, fastfood e scorie di una Storia del capitalismo avanzato che nel suo percorso autoriale Anderson è sempre capace di decostruire¹¹³, o più precisamente come contestualizza Pietro Bianchi quando osserva che il film:

non è ambientato nella Valley di oggi, ma in un periodo precedente: quello che forse però ha posto le condizioni dell'oggi, e cioè il 1973. Siamo in una fase storica dove le città americane stanno subendo quel processo di trasformazione urbanistica che poi le porterà ad essere il "paradiso in terra" di business, imprenditori e speculatori dell'edilizia: quel processo che descrive David Harvey quando lo spazio urbano ha iniziato ad assecondare – con il minor numero di frizioni possibili – l'accumulazione capitalistica neoliberista. Ecco che allora scompaiono gli spazi pubblici (o vengono ridotti all'osso: l'unico che vediamo nel film, in effetti, è la stazione di polizia), le città iniziano a essere fatte a misura d'automobile, spuntano ovunque cartelloni pubblicitari fatti per essere letti dalle automobili (quel processo di cui parla Robert Venturi in *Learning from Las Vegas*), le aree verdi scompaiono, e in generale tutto inizia a essere occupato dagli oggetti che poi formeranno l'alfabeto della nostra vita, e cioè le merci. È questo che Fredric Jameson chiama postmoderno: il processo con cui la forma merce è diventata una seconda natura¹¹⁴.

Su questo scenario il film compie una negoziazione ideologica col passato, spostando la dimensione del ricordo su un sentimento giovanile che guida lo spostamento dei due protagonisti nella nostra percezione di quell'epoca, quel tempo dell'America, che sembra voler mascherare l'illusione ucronica di *C'era una volta* e lo stordimento di *Vizio di forma*, quando inevitabilmente anche in uno spazio come la valley incidono i problemi della politica americana interna, la controcultura (e quella degli hippies di Tarantino), il termometro internazionale sull'immagine del Vietnam nei media americani come la crisi petrolifera dell'OPAC. È un tempo del Capitale che ribalta questa rappresentazione in un mondo popolato da adulti rimasti

¹¹³ Bianchi Pietro, 31 marzo 2022, *op.cit.*

¹¹⁴ *Ibidem.*

bambini, che siano i genitori dei protagonisti o i divi del cinema che Anderson e Tarantino deridono. È allora evidente che la valley diventa una sorta di non luogo dove orbitano le celebrità di Hollywood, che insieme a quelle che popolano i set di *C'era una volta*, vanno a sommarsi in una rilettura del divismo del passato in cui:

Hollywood stars represent sublime figures whose stories take place in heterotopias more magical and more perilous than the sites we inhabit in everyday reality - even as the images represented there consist of refigurations of actual lives realities as well as genuine pressing cultural concerns.¹¹⁵

È lo spettro dell'iconografia hollywoodiana che si aggira nella valley del film, che prima li attrae, li seduce, e poi li respinge. Lo stordimento politico di quell'America si veicola attraverso una più generale derisione, la stessa cui è sottoposta dopotutto la figura di Bruce Lee: riconosciamo il William Holden di Sean Penn, Jon Peters di Bradley Cooper, il Rex Blau di Tom Waits (un'icona ibrida di regista a metà tra Sam Peckinpah e Samuel Fuller), Lucille Ball e Barbra Streisand, mentre potrebbe sfuggire come la scena in cui Rick Dalton si fa punzecchiare sul metodo dalla attrice Trudy Fraser di otto anni sia coerente al fine di questa riflessione generazionale. Oggi il ricordo di quella geografia dell'infanzia non può che essere questa culla di fantasmi, un conflitto che è anche ricongiungimento con un cinema putativo. La nostalgia trasforma il passato in un'immagine simulacrale che riconduce la memoria culturale di questi film a quella che Fredric Jameson osservava come "una vasta collezione di immagini, un immenso simulacro fotografico"¹¹⁶, oppure, come dice Susan Sontag, una "fotografia che trasforma il mondo in un grande magazzino".¹¹⁷ L'allestimento di quegli spazi "abbandonati" della New Hollywood trasmettono la fotografia di un'epoca colta nella sua logica commerciale, tardocapitalista, dove tutto è immagine di consumo, dove l'immagine del passato diventa la valuta ufficiale per la memoria del pubblico di oggi.

1.4 Apollo Dieci e Mezzo: Houston tra animazione e memoria

Un altro autore quasi coetaneo di Tarantino è tornato a raccontare la città della sua infanzia, facendoci spostare dalla California alla Houston del 1969, dove appunto si racconta la cronaca familiare dell'alter-ego del regista Richard Linklater (classe 1960) in *Apollo Dieci e mezzo*, uscito recentemente sulla piattaforma di streaming Netflix. Come negli altri tre film esaminati c'è il ricordo di una *terra nativa*, che in questo caso diventa un palcoscenico per rimettere in

¹¹⁵ Bronfen Elizabeth, 2004, *op.cit.*, p.20

¹¹⁶ Jameson Fredric, 1989, *op.cit.*, p.39

¹¹⁷ Sontag Susan, *Sulla fotografia Realtà e immagine della nostra società*, 2004, Einaudi, Torino, p.7

scena con l'animazione in rotoscope l'abbandono del ricordo alla dimensione fantastica di un evento mediatico dell'immaginario collettivo.

La carriera di Richard Linklater si è distinta nel tempo per un forte carattere nostalgico nel narrare più volte gli anni giovanili della sua generazione: tutta la sua produzione artistica fin da *La vita è un sogno del 1993*, titolo originale *Dazed and Confused*, che riprende il titolo del famoso singolo che chiude il lato A del primo LP dei Led Zeppelin quando nel 1976 (anno in cui il film ambienta le vicende dei protagonisti), allo stesso modo con cui Anderson richiama lo spettro della catena di negozi di dischi in *Licorice Pizza*, per connotare quella presenza che c'era *una volta* in quelle realtà. Nel 1993 Linklater prendeva già a modello un film come *American Graffiti* per raccontare la propria generazione, la sua transitorietà in una nazione stordita dagli ultimi fuochi del Vietnam e eccitata per il bicentenario della loro fondazione, ricalcando l'operazione compiuta vent'anni prima da George Lucas nel racconto di una notte d'estate del 1962 prima di entrare nella vita adulta. Si potrebbe constatare come *American Graffiti* persista come punto di riferimento imprescindibile per ragionare una poetica della nostalgia propria della cultura americana.

Nel *teen movie* si riafferma il tempo come un terreno di indagine antropologica e sociologica della cultura statunitense. Linklater l'ha indagato a fondo nella sua produzione, prendendo i suoi anni settanta come laboratorio narrativo della sua generazione in dialettica tra passato e presente, sancendone una centralità temporale e culturale ad oggi così accessibile. Il cinema degli anni Settanta ritorna anche in film di ambientazione contemporanea come *Last Flag Flying (2017)*, sequel spirituale di un vecchio film di Hal Ashby del 1973 come *L'Ultima Corvé*, attraverso i quali Linklater crea un ponte intertestuale con la persistenza del Vietnam per coloro che si ritrovarono a perdere i figli nella guerra all'Iraq dopo l'11 settembre. Mentre in *Tutti vogliono qualcosa (2016)*, come *La vita è un sogno*, riprende il sentimento per la vita universitaria nei campus degli anni Settanta, richiamando a sé un titolo come *Animal House*.

In questi titoli, insieme a *Licorice Pizza*, gli autori si riappropriano del loro passato, lo esorcizzano come orizzonte di senso sulla vita: lo pongono come da contraltare alla produzione mainstream seriale, soprattutto quello della *peak tv* per cui siamo ormai sempre di più esposti, più a suo agio in un dialogo con la realtà di oggi, spaziando da sit-com a teen-drama capaci di dialogare maggiormente con la contemporaneità e rompere tabù come la sessualità, il corpo, la pornografia, la dipendenza da droghe, la comunicazione attraverso gli smartphone e i social network, rappresentati realisticamente e senza l'ironia che presiede maggiormente ai racconti

nostalgici sul passato. Quella “pornografia tutta fra le righe”¹¹⁸ in opere come *American Graffiti* che persiste coerentemente nei film di Anderson e Linklater, è progressivamente esplosa nel regime di rappresentazione di prodotti recenti come i già menzionati *Sex Education* e *Euphoria* prodotti dai colossi di streaming Netflix e HBO.

Proprio Netflix accoglie e produce questo il film-nostalgia sulla fine degli anni Sessanta, affidando al suo sguardo il momento chiave della corsa allo spazio e la riflessione che ne consegue: quell’allunaggio del 1969 che, negli occhi di un bambino cresciuto a Houston in quegli anni, divenne un fenomeno mediatico debordante nella cultura mediatica americana, una rottura con l’immaginario cinematografico, televisivo, musicale, sociale, politico e internazionale.

Attraverso la tecnica d’animazione già sperimentata da Linklater in opere di inizio secolo come *Waking Life* e *Un oscuro scrutare*, la memoria individuale distorce quella collettiva: il rotoscopio permette di far dialogare le riprese in live action con un velo d’animazione che fa approfondire il livello percettivo e narrativo dell’ambiente e del tempo attorno alla soggettività dei personaggi, e della Storia, motivo per cui si era confermato un riuscito esperimento di fantascienza psichedelica nel caso di un adattamento dal libro eponimo di Philip K. Dick menzionato sopra. Nel caso di *Apollo Dieci e Mezzo* è al servizio di uno scopo preciso ai fini di una riflessione sulla nostalgia: la vita della famiglia del protagonista viene ricordata attraverso la lente deformante, onirica e pittorica di un sogno che trasforma il lungo racconto in flashback in un flusso virtuale, una presa di potere di visione, di sguardo e inattendibilità d’infanzia, insieme a tutta una carica immaginativa che anima la sua geografia dell’infanzia discostandosi dal realismo ricercato nei set di Tarantino e Anderson.

La corrispondenza autobiografica di Linklater rispetto al punto di vista con cui decide di ricordare la relazione della sua famiglia con il mondo dell’industria aerospaziale di Houston predispone una diversa configurazione storica. La rêverie esplode come un fiume in piena e il tempo della storia viene sovraccaricata di coordinate storiche e culturali, mentre la messa in scena viene saturata completamente dalla documentazione culturale dell’epoca, dai palinsesti ai reportage televisivi (tutti ridipinti in rotoscope) attraverso i quali i principali eventi storici sono entrati nella memoria di Linklater.

¹¹⁸ Le riflessioni di La Polla aiutano a contestualizzare il cinema che omaggia Anderson e Linklater: “La scoperta di un pubblico giovanile fra i Sessanta e i Settanta porterà infatti anche a distorsioni come quella dei film scolastici, delle pellicole incentrate su avventure goliardiche di qualche gruppo di buontemponi scurrili, dove però di sesso se ne vede pochissimo, e dove la pornografia, oltrech  nel linguaggio [...] sta soprattutto nella facilit  prostitutiva delle gag nei confronti di un pubblico a dir poco periferico” La Polla Franco, 2004, *op.cit.*, p.318

Questo titolo è un esempio coerente e in linea con l'attenzione della produzione contemporanea a indagare l'eredità di quel decennio e renderla ancora una volta, in maniera fin troppo indulgente, estremamente desiderabile dalla chiave intimistica con cui Linklater decide di racchiudere l'impatto culturale e mediatico di un evento come l'allunaggio (comune anche ad un'altra opera come *First Man* di Damien Chazelle). Seppur nell'esibizione nostalgica più acritica la sua considerazione in questa tendenza è coerente con il percorso che l'industria cinematografica odierna sta accogliendo, portando questi diversi autori a ragionare la loro dimensione privata in relazione ad uno scenario del passato di cui questo film è una costola indispensabile: l'ennesimo giro di boa di un'ossessione verso questo scenario nel quale il cinema, la musica, le mode, i costumi, sono zefiri di una "vecchia" cultura popolare che alimentano la desiderabilità di oggi per questo ritorno a casa, distante dalle "grandi" narrazioni mainstream nell'industria del blockbuster, come ad esempio in tutto il filone supereroistico che serializza l'immagine del presente (e del suo futuro) che a questi autori interessa (apparentemente) sempre meno raccontare.

1.5 Rolling Thunder Revue: il viaggio negli States di Bob Dylan, tra documentario e finzione.

Abbiamo parlato di come la musica selezionata nelle colonne sonore di questi film caratterizzi una forte identificazione nostalgica con la rappresentazione storico-narrativa messa in scena. Le "playlist" che accompagnano il minutaggio dei film orientano la nostra memoria inconscia verso un'immagine del passato che lo spettatore è portato a esperire (vedendo e sentendo) in un'intima affezione temporale e geografica, anche se non personalmente coinvolto in quell'epoca. Iconografie cinematografiche e musicali costituiscono una forte simbiosi tra i due linguaggi, che si sono sempre ricercati tra di loro nella forma del documentario: dall'utilizzo di una canzone extradiegetica in una scena alla ripresa di una performance live di un musicista, i diversi impieghi tecnici e espressivi che si combinano hanno un impatto sull'immagine che si produce nella memoria collettiva.

Torniamo allora indietro di qualche anno, al 2019, e avanti di alcuni, nell'arco di tempo che va dall'ottobre del 1975 fino al 1976, e usciamo così dalla circoscrizione temporale e geografica del 1969 di Tarantino e Linklater, e del 1973 di Anderson, per percorrere il Rolling Thunder Revue, il famoso tour capitanato da Bob Dylan dopo anni di assenza dalle scene in live: si svolse a partire dal War Memorial Auditorium di Plymouth, Massachusetts, il 30 ottobre del 1975, fino agli Stati del Sud nel tour primaverile che si concluse nell'estate del 1976. Il

documentario *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese* viene anch'esso prodotto e distribuito da Netflix nell'estate del 2019 direttamente in streaming, ad eccezione di una limitata circolazione in alcune sale (ad esempio come nella serata d'apertura del Cinema Ritrovato a Bologna di quell'anno), ed è l'ultima tappa di un lungo rapporto tra Bob Dylan e l'arte cinematografica che inizia da un periodo che ci interessa, dagli anni Sessanta, e arriva fino a oggi per sabotarne il ricordo nostalgico della sua eredità artistica, poiché è un documentario è sulla “inaffidabilità delle memorie.”¹¹⁹

Ci sono il ricordo dell'icona e del mito di Bob Dylan, della metà degli anni settanta negli Stati Uniti e di un regista in questo caso più anziano che visse direttamente il sentimento di quell'epoca, sia come regista di finzione che documentarista della New Hollywood. Non c'è una ricostruzione immaginativa e idealistica a cui fare riferimento, di conseguenza non bisogna fare nemmeno affidamento alle sue immagini passate, sembrano volerci dire Dylan e Scorsese subito dall'inizio, denunciando la natura illusoria dell'operazione con l'inserimento di *The Vanishing Lady* di George Méliès.

“Non mi ricordo niente” esordisce Dylan all'inizio dell'intervista. Il *nostos* per quell'evento si costruisce attraverso un archivio audiovisivo dell'epoca con il quale vennero appunto documentate le performance musicali lungo il viaggio negli States di Bob Dylan, Allen Ginsberg, Joni Mitchell e altre figure della controcultura di quell'epoca. Ampliando lo sguardo d'insieme in cui si colloca questa opera possiamo osservare come negli ultimi anni un preciso corpo di opere volto a ripercorrere nella memoria collettiva i profili di determinate figure musicali del tempo: Freddie Mercury in *Bohemian Rhapsody* (2018), Elton John in *Rocketman* (2019), David Bowie in *Stardust – David prima di Bowie* (2020) e per riprendere una figura originaria degli Stati Uniti abbiamo avuto anche un biopic su Elvis Presley diretto da Baz Luhrman nel 2022; non solo nella fiction biografica ma soprattutto il linguaggio documentario, per ricollegarci a Dylan, è una costante fondamentale nell'attuale produzione audiovisiva che guarda ai contesti culturali di queste biografie, come *Hallelujah: Leonard Cohen, a journey a song* (2021), *Becoming Led Zeppelin* (2021) o più recentemente *Moonage Daydream* (2022), e l'eredità delle loro immagini audiovisive che ci perviene oggi.

L'anno 2019 non segna quindi solo il ritorno di Martin Scorsese per scavare nell'iconografia del suo genere prediletto attraverso la produzione colossale di *The Irishman* insieme al suo cast di “vecchi” gangster, ma anche la possibilità per il regista di commentare la Storia attraverso la vecchia patina delle sue immagini e di quel linguaggio che in parte l'ha plasmato come tecnico

¹¹⁹ Hambuch Dan, *Bridges within the Arts: Bob Dylan and Martin Scorsese*, in *Canadian Review of Comparative Literature* 48:1, 2021, Canadian Comparative literature Association, p.119

e regista (già dai tempi di *Woodstock*). Attingendo dal serbatoio memoriale dei materiali d'archivio a lui cari, il ritorno agli anni 1975/1976 non si pone quindi solo come possibilità per rimettere in scena la scomparsa di Jimmy Hoffa, ma anche per riconfrontarsi direttamente con l'eredità di un immaginario come quello della controcultura musicale degli anni Settanta e le ceneri di quella "cultura della celebrità" che si affermò nel decennio precedente grazie a figure come il menestrello di Duluth¹²⁰. Il legame tra il regista e il cantautore inoltre non è nuovo, considerando che lo stesso Dylan apparve già nel primo importante documentario del regista: il film-concerto *The Last Waltz* (1978) per l'addio dei *The Band*, che si svolse nel novembre del 1976 al *Winterball Ballroom* di San Francisco, e che in parte riuniva già i musicisti che avevano accompagnato le due tournée di Rolling Thunder Revue pochi mesi prima; successivamente Bob Dylan sarebbe ricomparso solo quarant'anni dopo nel documentario in due parti interamente dedicato a lui come *No Direction Home* del 2005. Quindi un soggetto chiave per mappare il profilo culturale e storico dell'immaginario americano messo a fuoco nelle sue opere di finzione e documentarie, oltre a porsi come un ritorno all'anno in cui girò *Taxi Driver* mentre si svolgevano le tappe del ritorno sul palco di Bob Dylan.

La peculiarità di questo documentario, che di fatto è più prossimo alla forma del mockumentary¹²¹, ci consente di culminare il discorso mettendo a fuoco la tendenza odierna di confrontarci con le voci del passato, degli eventi della Storia, ricorrendo ancora una volta agli stilemi narrativi del postmoderno puro in quanto forma estetica di (contro)narrazione per contrastare le canoniche forme del biopic proposte dalla produzione di fiction più comune¹²². È un discorso che si allinea coerentemente con la percezione che Bob Dylan ha sempre voluto creare attorno alla sua figura pubblica: personaggio controverso e ambiguo, la produzione biografica circolante attorno alla sua vita non si è mai adeguata alle forme tradizionali del racconto, come dimostra l'esperimento di Todd Haynes con *Io non sono qui* (2007), come se ci fosse stato un assorbimento naturale alla sua personale narrazione mediatica.

Il documentario rifugge anch'esso ai facili schemi di verifica biografica con cui si potrebbe restituire il peso culturale di Dylan nella cultura americana: invece i due autori (il regista e il cantante intervistato) sceneggiano la Storia dietro ai materiali di archivio, a partire da una moltitudine di tracce documentarie con cui mascherarla, perché solo dietro una maschera

¹²⁰ Monteith Sharon, *American Culture in the Sixties*, 2008, Edinburgh University Press, Edinburgh, p. 37

¹²¹ Erlich David, O'Falt Chris, Sharf Zack, *Debunking the four big lies at the heart of Martin Scorsese's Rolling Thunder Revue*, 12 Giugno 2019, IndieWire, <https://www.indiewire.com/2019/06/rolling-thunder-revue-secrets-scorsese-dylan-netflix-1202149452/>

¹²² Rosenstone Robert A, *The future of the past – Film and the beginnings of postmodern history*, in *The persistence of history* (edited by Vivian Shobchack), 1996, Routledge, New York, p.206

sembra possibile avere un approccio con la verità (citando sempre Dylan dal film). L'ironia adottata per organizzare il confronto con il ricordo dell'icona riconduce al trattamento che i film di finzione di Tarantino e Anderson riservano ai loro personaggi reali. C'è un sarcasmo di fondo e una consapevolezza drammaturgica nella decostruzione immaginaria del mito che Scorsese intende documentare. Come a dire che oggi per rileggere la Storia e le sue immagini, mapparne la sua iconografia e sovvertirla, bisogna farle indossare una maschera burlesca che ne renda illusoria la percezione di quelle ceneri. "Ceneri, non sono altro che ceneri", commenta Bob Dylan verso la fine, giungendo alle sue riflessioni terminali di una stagione culturale relegata ad una dimensione grigia del ricordo, preda alle manipolazioni interpretative odierne che "scavano e ripensano sempre di più i resti del passato"¹²³, tenendo sempre in conto che il presente è il sito di tutte le rappresentazioni passate¹²⁴ da cui ripartire per raccontarle oggi. E non è un caso che l'atteggiamento di Bob Dylan, prossimo agli ottant'anni come il suo regista, rispecchi la stessa disillusa rassegnazione della lunga intervista che Martin Scorsese dirige a sé stesso attraverso le parole di Robert De Niro nel finale di *The Irishman*: quando rende conto della dispersione memoriale di quella icona "famosa quanto i Beatles" che era Jimmy Hoffa negli anni '60. Diversamente, in un'ottica post-moderna che osserva i personaggi dimenticati di quella nascente cultura di quelle celebrità, in un film come *A proposito di Davis (2013)* dei fratelli Coen si scruta in lontananza una delle prime performance di Bob Dylan nell'istante che chiude il film, mentre la cronaca del loro eterno sconfitto rimane relegata alle nebbie della posterità.

Questa produzione prettamente autoriale riflette, ponendola in una forte dialettica, la tensione (e le sue crisi) tra le origini e i suoi punti di arrivo di questo ricordo collettivo con cui l'America non ha fatto ancora i dovuti conti e che continuerà a fare per alimentare la sua industria cinematografica. In un afflato nostalgico sempre più bisognoso di rievocare le sue forme del racconto e dello sguardo, il confronto con un mito quale Bob Dylan negli anni raccontati in *Rolling Thunder Revue* si consuma come un punto sia di partenza che di arrivo in quella configurazione di una persecuzione nostalgica e storica di quegli. Nel suo caso dobbiamo considerarne la dislocazione dallo spazio urbano che accoglie le geografie dell'infanzia nei film di Quentin Tarantino e Paul Thomas Anderson (alle quale possiamo accostare pure il viaggio presente nell'opera dei Coen): *Rolling Thunder Revue*, come vedremo anche per *The Irishman*, è un affresco terminale delle immagini che la Storia lascia ai sistemi di produzione audiovisiva

¹²³ Ivi p.206

¹²⁴ Ivi p.207

odierna. Sentiamo una forte attrazione per la narrazione di queste epoche sebbene non ci sia stata necessariamente un'esperienza diretta in quel contesto e in quello spazio che tuttavia percepiamo così vicini, vividi e famigliari.

La California, nelle rispettive visioni autoriali che emergono nei primi tre film, assurge alla dimensione nostalgica di un “non luogo” dell'immaginario culturale, rievocandolo nella dimensione metadiscorsiva della coscienza hollywoodiana. Le due produzioni Netflix esplorano la nostalgia attraverso un viaggio alterno nella memoria, insieme intima o collettiva attraverso i linguaggi odierni dell'animazione, nel caso di Linklater, o del mockumentary biografico, nel caso di Scorsese, per riprodurre la percezione di due eventi culturali. Le diverse chiavi d'accesso a queste dimensioni temporali aprono le porte di un rifugio virtuale e immaginario per la cinematografia americana odierna, i suoi fantasmi, e l'epifania di un Tempo che continua a imporre il suo fascino nel nostro presente.

CAPITOLO 2

Un lungo addio per la “Old New Hollywood”

Nell'ultimo decennio si sta delineando un'ulteriore tendenza individualizzabile come il “ritorno in scena” di un immaginario familiare legato anagraficamente all'eredità della New Hollywood. I soggetti coinvolti in questo “ritorno in scena” sono principalmente attori e registi che, in maniera non troppo dissimile dagli autori “più giovani” trattati nel precedente capitolo, sentono oggi la necessità di compiere (e hanno, non meno importante, la possibilità di soddisfare) una precisa elaborazione cinematografica del passato.

Sono operazionali intime e personali che, proprio per la corrispondenza anagrafica della persona che informa il senso del film, attraversano un dialogo culturale con la loro figura pubblica, in quanto celebrità, e il valore che la memoria collettiva attribuisce loro negli ultimi cinquant'anni quali icone della cultura popolare. Superati i settant'anni (per alcuni i novanta), questo pantheon di divi del cinema (ancora: sia attori/attrici che autori/autrici) danno vita a narrazioni cinematografiche in cui il loro valore storico in quanto icona esplora una dimensione meta testuale della loro eredità cinematografica.

Lo scenario storico della New Hollywood quindi trascende una semplice attinenza a recuperare una memoria del passato, ma si costituisce anche come elaborazione iconografica per coloro che furono direttamente coinvolti in quella fase dell'industria hollywoodiana. Martin Scorsese, Al Pacino, Robert De Niro, Clint Eastwood, Robert Redford e altri, ancora oggi producono, dirigono e interpretano film che intrattengono un persistente dialogo culturale con cui

negozano il proprio valore storico e iconografico con il pubblico contemporaneo e lo scenario di consumo audiovisivo di oggi.

La contemporaneità li ha oramai canonizzati come “forze del passato” in relazione alla popolarità delle loro figure pubbliche. La dimensione divistica che si portano appresso gioca un ruolo culturale non indifferente nella percezione collettiva di queste narrazioni, quali ricongiungimenti cinematografici con le “terre native” della loro mitopoiesi in icone internazionali. Il capitale culturale che intrattengono nella contemporaneità è un elemento determinante: queste opere si pongono sempre in relazione a configurazioni discorsive sulla loro mitologia pregressa nell’immaginario popolare dei massmedia per il pubblico contemporaneo. Nei loro confronti il termine “opera testamento” è largamente inflazionato nei discorsi critici, ma non si può fare a meno di appropriarsene per evidenziarne la loro comprensione dell’immaginario popolare di oggi. Di conseguenza, lo scenario produttivo odierno, rispetto a quello che li ha battezzati tra la fine degli anni Sessanta e inizio Settanta, li accoglie nel nostro orizzonte culturale.

L’opera più paradigmatica di questa tendenza risulta essere il film *The Irishman*, prodotto e distribuito da Netflix nel 2019: caso emblematico di opera che ha costruito la sua attesa attorno al richiamo del “ritorno in scena” per il suo regista, Martin Scorsese, e il cast, tra cui ovviamente Robert De Niro, Joe Pesci, Al Pacino e anche Harvey Keitel, in quanto icone di un immaginario e un’identità culturale identificate nella loro persona, ma soprattutto anche alla loro fama in una cultura popolare legata alla tradizione del gangster. Lo sfondo storico del film è uno spazio dell’identità americana che rivive delle sue modalità di riproduzione, a loro volta spazi nostalgici nei quali collocare il suo anacronismo dell’immaginario di riferimento che li coinvolge personalmente. La tecnologia d’avanguardia impiegata per esplorare la natura virtuale di questa persistenza iconografica è un punto nevralgico per l’ontologia dell’immagine cinematografica nella contemporaneità.

Altrettanto rilevante è la figura di Clint Eastwood in quanto regista e attore, e ovviamente divo, che dal tramonto dei suoi ottant’anni e dal superamento della quarta età è ritornato davanti alla macchina da presa in due ultimi film come *The Mule – Il Corriere* e *Cry Macho*, uscito in Italia proprio col sottotitolo simbolico di “ritorno a casa”. La ricchissima e prolifica carriera di Eastwood, di attore e poi di regista, che precede questi due titoli consentono di riflettere su un caso più unico che raro di continua autoriflessione della propria iconografia, in relazione ai mutamenti culturali che l’hanno accolta, destabilizzata e di conseguenza rinegoziata grazie alla prospettiva culturale che il cinema di e con Eastwood incorpora dalla fine degli anni Sessanta fino ad oggi.

Sulla stessa frequenza d'onda si incontrano due attori come Robert Redford e Sylvester Stallone: il primo con *Old Man & the Gun* del 2018, il secondo con *Creed* del 2015. Se il primo film è stato salutato ufficialmente come “l'uscita di scena” di Redford dalla sua carriera di attore e divo consacrata negli anni Settanta, la seconda (ambientata ai giorni nostri) riconferma il ritorno per il suo attore di riappacificarsi con *Rocky*, l'opera che l'ha battezzato nell'immaginario popolare dalla fine di quello stesso decennio.

Tutte queste opere sono testi aperti che, come gli ultimi film dei grandi autori che li hanno preceduti nella storia del cinema, manifestano una dimensione crepuscolare, sia ovviamente a livello tematico che drammaturgico, nel richiamo ovviamente di una prospettiva nostalgica. È un cinema sul viale del tramonto, che scolpisce una memoria culturale che abbraccia l'ultimo secolo di un'industria hollywoodiana che ha plasmato queste icone internazionali.

Come culmine di questo percorso preme quindi considerare l'ultimo film di un altro regista chiave della New Hollywood, ma anche del cinema commerciale e d'autore dei decenni successivi, ovvero Steven Spielberg che nel suo recente *West Side Story* si confronta col peso culturale di un testo precedente. Mantenendo il referente dell'ambientazione storica dell'originale, imbastisce una riflessione sulla forza degli immaginari di Hollywood, esplorandone le eredità iconografiche e culturali soprattutto attraverso un volto chiave del cast del vecchio film, ovvero Rita Moreno. Opera difficilmente indirizzabile verso la categoria del film testamento, ma che mette in dialettica meccanismi nostalgici per definire il rapporto col passato e la sua eredità, soprattutto alla luce del successivo film autobiografico di Spielberg, *The Fabelmans*, che colloca il suo regista in una posizione intermedia tra le opere trattate nel primo capitolo e quelle seguenti.

2.1 The Irishman: il vecchio, il nuovo e la mummia digitale.

Un articolo pubblicato da Vanity Fair a dicembre del 2019 esordisce scrivendo: “Hollywood has become unstuck in time”, *Hollywood si è liberata dal tempo*¹²⁵.

Un'affermazione che riguarda uno degli aspetti più innovativi e chiacchierati dell'annata cinematografica in questione in cui per l'appunto *The Irishman* di Martin Scorsese viene esaminato insieme ad altri blockbuster di punta di quell'annata, come *Avengers: Endgame* e *Gemini Man*. L'aspetto è tecnologico e riguarda il traguardo raggiunto per le grandi produzioni

¹²⁵ Breznican Anthony, *The Irishman, Avengers Endgame, and the de-aging technology that could change Acting forever*, 9 Dicembre 2019, VanityFair <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/12/the-de-aging-technology-that-could-change-acting-forever>

americane nell'impiego dall'effettistica digitale, in particolare nella tecnica del ringiovanimento applicato ad attori hollywoodiani coinvolti in progetti in cui la percezione dei loro corpi, volti e performance fisiche (prima che prettamente attoriali), getta una nuova luce sul carattere costitutivo della nostalgia per lo starsystem Hollywoodiano.

Ogni critica e riflessione sul film di Scorsese non può prescindere dal contesto dell'industria degli effetti speciali che l'ha preceduta, poiché il ringiovanimento digitale, su cui si regge l'"operazione autoriale" del suo regista, rientra in una prospettiva tecnico-industriale delle immagini più ampia, è stato: "the holy grails pursued by VFX artists since the advent of CG imagery. Sometimes it has worked, often it hasn't. Either way, it has frequently been prohibitively expensive, requiring massive teams of postproduction artists."¹²⁶

Quindi un'industria pressoché commerciale, fortemente legata al filone di un genere blockbuster come il cinefumetto, sin dal suo primo esperimento nel 2006, per *X-Men: The Last Stand*, che si è evoluta per portare dopo più di dieci anni nelle sale, ma soprattutto in streaming, un film prettamente d'autoriale di uno dei registi più prolifici di Hollywood. Non uno, ma due, come abbiamo già visto, poiché il colosso della distribuzione digitale Netflix nello stesso anno distribuisce un altro film di Martin Scorsese, il documentario su Bob Dylan che dal punto di vista tecnico ha il merito di restaurare digitalmente, e "riscattare dal tempo", il materiale di repertorio di un giovane Bob Dylan che, come l'*irishman* Robert De Niro, si ricorda alla soglia degli ottant'anni, dischiudendo un intero immaginario in cui la biografia apre al recupero di storia collettiva.

La sperimentazione di cui vanta la lunga gestazione della produzione (pre e post) è quindi in funzione di un ritorno a casa, cioè al gangster, per il regista e i suoi attori, che si va ad allineare anche su questa attuale ossessione per una rappresentazione della Storia avvenuta in cinquant'anni di produzione cinematografica (progressivamente sempre più ibrida con quella televisiva, come testimonia la sinergia produttiva - e distributiva - inedita nel caso di *Irishman*). Ci sono la Storia e le sue immagini che nel 2019 dialogano come simboli della cultura cinematografica, attraverso il Mito delle sue icone degli anni Sessanta: della storia politica e criminale (in *The Irishman*), quella cinematografica (il 1969 di *C'era una volta*) e quella musicale (le immagini che documentarono la tournée di Bob Dylan nel 1975), quella di genere (il fantasma di *Taxi Driver* in *Joker*). L'anno 2019 è un atto di lotta al boxoffice, in cui il consumo al botteghino è conteso tra grandi produzioni più sfacciatamente blockbuster

¹²⁶ Ibidem.

(*Avengers Endgame* supera il record di *Avatar*) e nuove opere di autori (Tarantino e Scorsese) che pendono sulla bocca di critica e pubblico.

The Irishman si pone quindi su questo fronte commerciale/culturale al momento della sua uscita, un oggetto che si appropria di una narrazione sul passato per scardinare in sé una teoria, una storia e una tecnica nella sua composizione produttiva. Bisogna considerarlo, come gli altri film, per la sua costituzione intrinsecamente *intertestuale* che, come osserva Geoff King, opera attraverso una gamma di testi e performance che permeano, in relazione alla New Hollywood, una comprensione narrativa di una sua ricorrenza iconografica: “to a significant extent *shaped* – variously, depending on both individual text and viewer – by the dynamics of authorship, genre and stardom; by the various pre-existing sets of expectations brought to bear on the text.”¹²⁷ A proposito di questa cornice teorica sono indicative le affermazioni rilasciate da De Niro in occasione dell’uscita del film:

The fact that me, Joe and Al were doing this film is something in and on itself... Martin directing says something in and of itself. It all sets a tone. The audience perception of each character, us actors being together and what the story is – the film is all those things.”¹²⁸

“Il film è tutte quelle cose”: la ricerca di quel tono potrebbe ricondurci alla costituzione produttiva del film. In un panorama dell’intrattenimento popolare ormai assestato sulla formula del *franchise* seriale, all’interno della quale la sostenibilità dell’effettistica digitale serve un preciso scopo culturale, è chiaro che in questa perpetua dimensione familiare il cinema ha bisogno di *ripetersi*, proponendolo come un “nuovo” episodio di universi narrativi in cui regista, attori e genere sono indissolubilmente legati. Senza contare tutti i casi precedenti e correnti in cui i grandi franchise (figli anche loro della New Hollywood) ritornano oggi ai loro propri ecosistemi narrativi, richiamando le loro iconografie e mitologie, come nell’ultimo ciclo di *Star Wars*, ma anche in *Blade Runner 2049*, *Terminator*, *Ghostbusters* e *Rocky*.

Essendo oltretutto una produzione possibile grazie alla centralità di Netflix nel panorama odierno degli ultimi sei anni, da quando si è estesa al mercato internazionale, possiamo indirizzare l’operazione nell’ottica di quel “branding” della nostalgia¹²⁹ che impera oggi nel nostro consumo di prodotti audiovisivi. Ovvero, come scrive Mathias Stephan, quell’orizzonte culturale costruito attorno al concetto di *nostalgia totemica*, ovvero quella “relazione

¹²⁷ King Geoff, *New Hollywood Cinema An introduction*, 2002, I.B.Tauris & Co Ltd, London, p.177

¹²⁸ Marchese David, *Great performers: Robert De Niro*, 9 dicembre 2019, The New York Magazines, <https://www.nytimes.com/interactive/2019/12/09/magazine/robert-deniro-interview.html>

¹²⁹ Matthias Stephan, *Branding Netflix with Nostalgia: Totemic Nostalgia, Adaptation and Postmodern turn*, in *Netflix Nostalgia Streaming the Past OnDemand* (edited by Kathyryn Pallister), 2019, Lexington Books, London, p.25

affermativa tra l'oggetto e il fan, costruita come una auto-narrazione contingente su un personale attaccamento al passato, esemplificata da artefatti culturali e prodotti mediali"¹³⁰.

La dimensione prettamente autoriale del film è quindi connaturata a questo insieme di tratti che insieme vanno a comporre la genealogia di un'opera densa del suo stesso passato come *paratesto culturale*. In mezzo ai grandi revival dello scorso decennio (su tutti sempre il fenomeno *Star Wars*), attorno ai quali ha ruotato l'industria dell'intrattenimento, *The Irishman* si enuncia come pietra tombale del suo immaginario, profilandosi tuttavia come sintesi, summa e rilancio di una sua *archeologia intertestuale*, e ne prende le redini per ricucire la memoria contemporanea del pubblico e della sua familiarità col percorso artistico a cui sono richiamate la fama di Robert De Niro, Joe Pesci, Al Pacino e Harvey Keitel.

Alla base dell'idea di *The Irishman* c'è un libro di Charles Brandt, pubblicato nel 2004, che viene letto da Robert De Niro mentre stava preparando un personaggio per un film che lui e Scorsese stavano pensando di girare nel giro di qualche anno, un adattamento da un romanzo di Don Wislow che poi non avrebbe mai visto la luce.¹³¹ *I heard you paint houses* è un libro intervista che si struttura come una lunga confessione di Frank Sheeran, sicario di origini irlandesi che alla fine degli anni quaranta viene accolto nel mondo della criminalità italoamericana fino a guadagnarsi la carica di bodyguard di Jimmy Hoffa, presidente del sindacato degli autotrasportatori; sullo sfondo del travaglio socio-politico degli anni Sessanta stringe un forte legame con Hoffa, finché quest'ultimo non scompare improvvisamente nel 1975 per mano sua, o almeno così emerge dalla ricognizione che fa un ormai ottuagenario Sheeran pochi anni prima di morire. Ma la verità storica la lasciamo in un'altra sede, per il momento.

Questo canovaccio di partenza accoglie al suo interno già abbastanza elementi per costituirsi come il ritorno di Martin Scorsese al gangster che nel 2007, dopo una già lunga carriera, si porta a casa quattro oscar, tra cui Miglior Film e Regia, per *The Departed – Il bene e il male*, opera che consolida oltretutto l'immagine del suo sodalizio con il divo Di Caprio, quando ormai l'ultimo film del suo sodalizio artistico con De Niro (e anche Joe Pesci) risale ormai a più di dieci anni prima con *Casinò*.

Come nel bisogno di colmare il vuoto di una nostalgia geografica per un luogo *in absentia* come la California di Tarantino e Anderson, qui siamo sul piano di un'assenza di una sinergia artistica, fortemente intessuta con una memoria cinematografica decisamente popolare, ma

¹³⁰ Ivi p.27

¹³¹ Il titolo provvisorio del film in questione era *Frankie Machine*, un adattamento di un libro di Don Wislow. Keegan Rebecca, *The Making of the Irishman*, 25 Novembre 2016, The Hollywood Reporter, Los Angeles, p.76

anche con la volontà di proseguire un discorso sull'identità italo-americana e irlandese che nell'immaginario collettivo ha un forte legame culturale con l'iconografia del cast.

Nonostante il coinvolgimento nella sceneggiatura di Steve Zaillian (*Gangs of New York*) insieme a Brandt, che incominciano a lavorare su un numero considerevole di stesure, il progetto viene accantonato quasi subito da Paramount Pictures, poiché la consapevolezza per De Niro di non essere anagraficamente adatto a rivestire un ruolo inizialmente giovane rende già conto di un progetto che per realizzarsi deve tenere conto dello stadio evolutivo dell'industria degli effetti speciali in quel momento. Sospeso fino a data destinarsi, Scorsese gira altri lungometraggi e documentari di successo e notevole esposizione mediatica che traghettano la sua figura nel nuovo scenario culturale dell'informazione digitale e di discussione critica e pubblica sui social network. Nel frattempo l'industria cinematografica dal 2008 muta considerevolmente, non solo all'alba di uno scenario economico-sociale devastato da una crisi, ma anche perché si incomincia a profilare una nuova dimensione della cultura di massa in cui prende piede il disegno di quel fenomeno commerciale firmato dalla Marvel, e poi dal monopolio Disney, che dieci anni dopo metterà sulla stessa bilancia del botteghino l'”ultimo capitolo” del suo progetto seriale insieme all'ultimo film di un autore che per la prima volta viene destinato alla fruizione streaming.

Proprio come *Endgame*, *The Irishman* per prendere vita si affida alla Industrial Light & Magic (ILM), l'azienda più importante negli Stati Uniti nel campo degli effetti visivi, fondata nel 1975 da George Lucas in preparazione al film che, insieme a *Lo Squalo* di Spielberg, avrebbe rotto con la stagione autoriale del rinascimento hollywoodiano, spianando il terreno all'industria del blockbuster, e che ad oggi è il punto di riferimento principale per Disney nella produzione di franchise, cinefumetti e live action, e tutti quei prodotti che oggi, soprattutto in epoca post-Covid dettano legge nell'economia dell'esercizio cinematografico. Nel 2016 il visual supervisor Pablo Helman contatta Scorsese confermandogli la realizzabilità del processo di “youthification” sugli attori senza compromettere la loro recitazione, grazie ad un sistema di ripresa a tre camere, una centrale per il regista e tre cosiddette “testimoni” ai lati, per registrare la performance attoriale in modo tale da registrare un quantitativo adatto di dati digitali da cui ricavare una modellazione 3D talmente elevata per predisporre il lavoro alla ricerca del “semplice” e nuovo trucco illusorio del cinematografo: il ringiovanimento digitale¹³².

¹³² Loock Kathleen, *On the realistic aesthetics of digital de-aging in contemporary Hollywood cinema*, 2021, Orbis Litterarum, John Wiley & Sons Ltd, New Jersey, p.220 DOI: 10.1111/oli.12302

Per sostenere questa tecnologia i costi sarebbero aumentati fino a registrare un costo di produzione della cifra di 175 milioni di dollari¹³³, Scorsese si rivolge a Netflix nel 2016. Quando la sceneggiatura viene inviata nel mese di novembre a Ted Sarandos (amministratore delegato di Netflix), l'azienda sta espandendo il proprio asset distributivo a livello internazionale (in Italia sbarca nell'ottobre del 2015), divenendo negli ultimi sei anni una realtà sempre più concreta su scala globale¹³⁴, cambiando irreversibilmente le abitudini di consumo in sala. La sorte di *The Irishman* è chiara: come altri autori internazionali coinvolti e supportati da Netflix (quali Alfonso Cuarón, David Fincher, Noah Baumbach, i fratelli Coen e Paolo Sorrentino), non può vantare un normale periodo di uscita nelle sale cinematografiche, adeguandosi alle nuove finestre di distribuzione che comprimono la finestra del *theatrical release*. Da decenni abituato a concepire e trovare fondi per film pensati nell'ottica della sua passione germogliata tra i circuiti *art house* di New York negli anni Cinquanta, Scorsese accoglie consapevolmente il compromesso, quando afferma pubblicamente: “Even if it’s going to be shown on a street corner, maybe some day it’ll be shown in a theater as a part of a retrospective”¹³⁵.

Il sunto di questa traiettoria con cui si è voluta rendere in breve l'evoluzione del concepimento di *The Irishman* ci consente di mettere a fuoco l'evidenza delle implicazioni del suo cast, che per l'appunto riunisce figure iconiche della cinematografia americana degli ultimi cinquant'anni. Per farlo esige una nuova applicazione nostalgica al loro ricordo nell'immaginario popolare, e la sua comunione con l'uscita di *Gemini Man* nello stesso anno rende bene l'idea di una liberazione dal tempo per Hollywood. L'assunto di partenza del blockbuster di Ang Lee ruota attorno ad una canonica trama di spionaggio di stampo fantascientifico, in cui l'attore Will Smith deve confrontarsi con una sua versione più giovane, ricalcata digitalmente sulla sua immagine di venti anni fa, quella legata a *Independence Days* o *Willy Il Principe di Bel Air*¹³⁶. L'applicazione di questo ringiovanimento di Smith differisce sostanzialmente dall'innovazione impiegata in *Irishman*. La modellazione di questa creazione virtuale denuncia una parvenza *cartoonesca*, sganciata da una performance fisica virtuale che evidenzia l'artificiosa incongruenza dell'attore e il suo doppio.

Nel caso dell'età avanzata di icone della New Hollywood come Robert De Niro, Al Pacino e Joe Pesci, riuniti nell'opera di congedo dal genere, si pongono delle basi teoriche diverse per

¹³³ Keegan Rebecca, 25 Novembre 2016, *op.cit.*, p.76

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ <https://www.nytimes.com/2020/01/02/movies/martin-scorsese-irishman.html>

¹³⁶ Looock Kathleen, *On the realist aesthetic of digital de-aging in Contemporary Hollywood cinema*, 2021, Orbis Litterarum Wiley, DOI: 10.1111/oli.12302, p.215

l'applicazione della rispettiva sperimentazione digitale, nella quale il ricordo collettivo di un particolare tipo di performance fisica aumenta il fondamento nostalgico di questa avanguardia. Qui entra in gioco l'*intertestualità* alla base di questa ontologia del nuovo cinema "digitale", delle sue immagini, e quindi, come diceva Bazin, la sua mitologia.

Basterebbe passare in rassegna il lungo e celebre sodalizio artistico tra Robert De Niro e Martin Scorsese che accennavamo prima, inaugurati nel 1973 con *Mean Streets*, pietra miliare della New Hollywood che rivisita la tradizione classica del genere gangster e dei suoi stereotipi riguardanti la malavita nella composizione sociale del microcosmo italoamericano di New York. Se consideriamo sotto questa lente autoriale le relazioni tra lo stile del suo regista e l'origine etnica sua e di De Niro (oltretutto cresciuti nello stesso quartiere di Little Italy), l'identità italoamericana che emerge da questa iconografia della prima New Hollywood ha consolidato la fondamentale popolarità dei loro percorsi artistici. Senza dimenticare i ruoli italoamericani di De Niro per gli esordi di De Palma, fino al coinvolgimento di Joe Pesci in *Toro Scatenato*, e al percorso parallelo di Al Pacino nella sua consacrazione come Michael Corleone, Serpico e ruoli come in *Carlito's way*, *Donnie Brasco*, e l'operazione divistica di *Heat - La Sfida*, ultimo precedente, insieme a *Casinò*, con cui possiamo iniziare a guardare tra le pieghe del tempo di *Irishman* (anche se vorremmo ricordare la non trascurabile parentesi subito successiva al film di Mann e Scorsese, ovvero *Jackie Brown* di Tarantino, dove ribalta completamente la galleria di personaggi fin qui menzionati, cogliendo con una autoironica consapevolezza i primi segni di una tarda età fuori tempo massimo).

Questa breve ricognizione biografica per osservare come *Irishman* diventi il compendio non solo di una visione personale ma di un più denso immaginario culturale. Un grande franchise che l'industria hollywoodiana ha coltivato come vero e proprio tratto identitario della sua storia nell'immaginario globale, senza dimenticare la loro inevitabile risonanza internazionale grazie a registi italiani come Bertolucci e Leone. Una rielaborazione di un'intera tradizione cinematografica quale laboratorio per definire, attraverso i codici di un genere e le aspettative dello starsystem, una visione critica e transculturale del *machismo*¹³⁷ italoamericano. Da questa prospettiva il nostro ricordo del cast maschile di *Irishman* trova un suo fondamento culturale per l'osservazione della composizione multiculturale della società americana, che Scorsese nei

¹³⁷ "Mean Streets is essentially a coming-of-age tale. Since the young men in the movie are trying to prove their manhood without many positive role models, the influence of the traditional ways of becoming men, including the performance of machismo, is still very strong" Gardaphé Fred L., *From Wiseguys to Wisemen - The gangster and Italian American Masculinities*, 2006, Routledge Taylor & Francis Group, New York, p. 70

suoi film ha voluto analizzare anche e soprattutto in conflitto con l'identità irlandese che De Niro incarnava già, ad esempio, nel suo criminale di *Quei bravi ragazzi*.

Proprio dal suo celebre film del 1990 prende piede l'effettiva realizzazione di *The Irishman*: usando l'immagine preesistente della fisionomia di De Niro in quel film viene effettuato un primo shooting test con l'attore, un reenactment di una scena di *Goodfellas*, come base del lavoro che sarebbe stato poi ampliato su tutto l'archivio cinematografico preesistente per *riesumare* l'indescicabilità della sua icona come modellazione 3D su cui elaborare il successivo lavoro di postproduzione digitale. Un nuovo “complesso della mummia¹³⁸”, per riprendere Bazin. Un processo di lavoro che pone in questione l'ontologia stessa della riproduzione digitale della fotografia di un corpo, della sua “difesa dal tempo”¹³⁹. Lo stesso principio si può applicare all'immagine perduta della Los Angeles di Tarantino, Anderson, o la Houston di Linklater, trattate nel precedente capitolo, poiché la loro geografia ha a che fare con la morte, come osserva Giorgio Avezù, poiché “dall'ontologia dell'immagine fotografica discendono riflessioni sull'immobilizzazione e la conservazione del mondo”¹⁴⁰, in questo caso è allora la memoria cinematografica di Robert De Niro, riscattato dal *memento mori* di cinquant'anni di carriera.

C'è uno sfasamento nella performance di De Niro su un molteplice livello: tra il tempo dell'icona, quello dell'attore e quello del personaggio di Frank Sheeran, dai suoi trent'anni alla fine degli anni Quaranta, passando per tutti gli anni Sessanta, poi i Settanta del climax narrativo. Di conseguenza l'ontologia dell'attore e la sua immagine esplora un nuovo territorio per la memoria dell'immaginario Hollywoodiano nella contemporaneità. Una memoria che pertiene anche alla performance attoriale e fisica alla base dei lavori precedenti di De Niro, e che quindi stride col realismo della performance di Frank Sheeran che “sembra giovane, ma fallisce nella sua recitazione di un giovane”.¹⁴¹ La discrepanza che si profila tra il realismo percettivo¹⁴², in un'industria dell'intrattenimento sempre più virtuale come Hollywood (dopo il traguardo di *Avatar* nel 2009, in attesa di eventuali riconferme nei prossimi sequel), e l'illusoria sospensione di credibilità nei confronti delle movenze fisiche compromesse dell'effettiva età di De Niro. È un'ossessione per il passato che interessa una dimensione nostalgica della cultura americana, nella quale l'irriducibilità del vecchio, e la consapevolezza di disperdere la propria immagine

¹³⁸ Bazin André, *Che cosa è il cinema?*, 2007, Garzanti Elefanti, Milano, p.3

¹³⁹ Ibidem

¹⁴⁰ Avezù Giorgio, 2017, *op.cit.*, p.27

¹⁴¹ Loock Kathleen, 2021, *op.cit.*, p.222

¹⁴² “Stephen Prince has proposed the term “perceptual realism” to account for the reconfiguration of indexicality as the basis of cinematic realism in the digital age and to adequately describe images that are “perceptually realistic but referentially unreal” Ivi, p.217

nel tempo (nucleo drammaturgico alla base di *Irishman*), diventa la dominante culturale dell'industria dei ricordi che, come osserva Boym, trova nell'immagine culturale del dinosauro "l'animale ideale per l'industria nostalgica perché nessuno se li ricorda."¹⁴³ Dopo vent'anni l'impianto ipertecnologico che ha reso possibile imporre la mastodontica produzione di *The Irishman* alle attenzioni di Netflix, è sintomatico di un scenario culturale in cui Hollywood si pone come un campo di riflessione sulla dimensione autoreferenziale del ricordo che ha di sé stessa attraverso il predominio delle immagini.

In questo scenario è allora utile notare come Netflix abbia consapevolmente curato questo aspetto per foraggiarne la dimensione tecnoculturale di questo "ritorno in scena", ad esempio attraverso un apparato di video ancillari di brevi interviste alle principali maestranze e figure autoriali dietro alla lavorazione del film, in un'ottica di distribuzione che amplificasse la fruizione dietro la curiosità generata attorno al film.

Oltre alla famosa tavola rotonda tra Scorsese e i protagonisti, della durata di un quarto d'ora e disponibile nel catalogo insieme al film¹⁴⁴, sui social network come Youtube è possibile fruire di contenuti brevi che normalmente sarebbero stati integrati negli speciali di un'edizione dvd/bluray disponibile sul mercato, quali uno dedicato alla fotografia di Rodrigo Prieto, al montaggio di Thelma Shoonmaker, alla regia, ma soprattutto al fiore all'occhiello del progetto: la tecnologia di ringiovanimento digitale sviluppata appositamente da Industrial Light & Magic per Netflix. In un video documentario paratestuale di appena tredici minuti, il pubblico ha modo di conoscere nel dettaglio la lavorazione digitale operata sulla performance degli attori, con un'infarinatura di base dei procedimenti tecnici in un'ottica promozionale dell'esperimento con il quale si vuole imporre *The Irishman* nella percezione collettiva. La forma, la tecnica e il processo che porta all'opera diventano materia stessa per addomesticare lo spettatore alla fruizione dell'opera "tecnica", esaltandone, sempre in un'ottica promozionale, l'investimento tecnologico che il pubblico generalista assocerebbe maggiormente alle recenti produzioni dei franchise Marvel e Disney.

Di conseguenza, non si può non sottovalutare come questo entri in dialettica con una reazione dal basso delle comunità di fan, scatenando un forte dibattito sull'effettiva qualità dei risultati di VFX, in particolare Youtube che negli ultimi anni è diventato un solido bacino di critica e saggistica audiovisiva. Tra i numerosi video-saggi pubblicati dagli utenti in particolare due sono esemplificativi di questo dibattito: uno in cui alcuni spezzoni di *The Irishman* sono ripresi

¹⁴³ Boym Svetlana, 2001, *op.cit.*, p.33

¹⁴⁴ Netflix, *How "The Irishman"'s groundbreaking VFX took anti-aging to the next level*, 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=OF-IEIIZM0>

e montati parallelamente con una loro copia in cui Robert De Niro o Al Pacino appaiono ringiovaniti attraverso l'intelligenza artificiale di riproduzione deepfake, tecnica comune ai video parodia dei discorsi politici e soprattutto nei siti di pornografia pirata¹⁴⁵, sollevando non poche questioni di ambito legale nel nostro scenario di consumo dell'era della post-verità, nella quale, come osserva Kathleen Loock:

establishing digital de-aging as something that is genuinely “true” (not “fake”), that might even be necessary to tell a story with the right amount of realism, is clearly meant to distinguish Hollywood’s “youthification” trend and high-end effects from the AI-driven deepfake technology that morphs images of celebrities or public figures onto unrelated clips (predominantly pornographic videos but also political speeches)¹⁴⁶.

Questi video¹⁴⁷ sono a prima vista spiazzanti, l'algoritmo all'opera di questi effetti illusori soddisfa di più le aspettative del pubblico, facendola uscire da quella deriva percettiva della cosiddetta “uncanny valley”¹⁴⁸, concetto coniato da Masahiro Mori poi entrato nel vocabolario comune per connotare quella zona grigia in cui le figure umanoidi vengono pervase da un senso di inquietudine per cui il nostro appagamento percettivo incomincia a vacillare. È possibile notare come gli encomi dai commenti degli utenti sotto a tali video screditino il costosissimo lavoro portato a termine da Scorsese e Pablo Helman, così che il volto di Robert De Niro sembra più rassicurante per il ricordo degli spettatori se rimodellato su un'immagine più familiare delle precedenti interpretazioni degli attori. In questo campo la stessa Industrial Light & Magic ha dovuto ripercorrere le stesse filmografie dei vecchi film di De Niro, Pacino e Pesci, costruendo un tappeto di riferimenti visivi su cui rimodellare i volti per le riprese del film. Tuttavia, come osserva sempre Loock, emerge una discrepanza:

between what audiences recall about these actors and what they see on-screen may disrupt how people remember and understand *themselves* and the world in which they live. If we accept that memories shape identities and a sense of self, and that, over time, the popular culture we consume becomes thoroughly entangled with these memories, it becomes possible to see how audiences synchronize their own memories and lived experiences with Hollywood stars and their work over the course of many years and decades. Watching those familiar stars on-screen—and *watching them grow older*—helps sustain continuity and a coherent narrative between past and present selves. Digital de-aging, however, can destabilize this sense of “ontological security” (Anthony Giddens, 1991) and cause an existential crisis with regard to the temporal unfolding of self-identity. “Youthified” versions of familiar actors, in other words, produce alternate realities that challenge how we navigate time and memory.

¹⁴⁵ Loock Kathleen, 2021, *op.cit.*, p.221

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Shamook, De-aging Robert De Niro in The Irishman [Deepfake], Youtube https://www.youtube.com/watch?v=dHSTWepkp_M

¹⁴⁸ Caballar Rina Diane, *What is the Uncanny Valley?*, Novembre 2019, IEEE Spectrum, <https://spectrum.ieee.org/what-is-the-uncanny-valley>

The Irishman è sicuramente un esperimento e in quanto tale diventa paradigmatico per interpretare i risultati e le critiche sulla sua supposta avanguardia. Come spiega nell'intervista Pablo Helman, l'intenzione teorica alla base della tecnica era quella di "non voler ricreare versioni più giovani degli attori, ma piuttosto nuove creazioni di versioni più giovani degli attori".¹⁴⁹ Se dal un lato, attraverso questi video paratestuali, bisogna accogliere il tentativo di addomesticare la percezione comune a questo nuovo livello percettivo, dall'altro il ruolo della critica ha aiutato a permeare culturalmente un'interpretazione del ringiovanimento digitale sulla percezione comune del film al momento della sua uscita. Ad esempio: dalla recensione su Cineforum, lo si considera come "a tratti improbabile ma perfettamente funzionale: scotenna il tempo e lo mette sotto scacco, costruendo una sorta di presente assoluto che è sempre sul punto di esalare l'ultimo respiro"¹⁵⁰; oppure su Quinlan.it si legge il film come:

"costellato di simulacri e "maschere" che evocano un passato che non c'è più. Ma, pur essendo uno degli autori più apertamente cinefili di sempre, Scorsese questa volta non esprime nostalgia né citazionismo verso il cinema di ieri, piuttosto rimpiange i corpi giovani dei suoi attori, trasformandoli sullo schermo quasi in ideali gusci vuoti che lui brama poter riempire, ancora e ancora, di nuovi personaggi e nuove storie, pur sapendoli senili. È questo che trasmette principalmente il volto ringiovanito digitalmente di Robert De Niro in buona parte del film, tragicamente incollato alle giunture di un corpo che invece, in tutta evidenza, è proprio il suo di oggi."¹⁵¹

Anche in una testata internazionale come FilmComment si interpreta la discrepanza riportata prima dallo studio di Kathleen Look:

Yet there's something appropriate about that discrepancy—which for the most part you register almost subliminally, if at all. This is a film about the gulf between youth and age, innocence (relative innocence only) and experience. Framed as Frank Sheeran's narration of his career, *The Irishman* is a story told by an old man about a younger self who from the start is already burdened with the inevitability of what he will become, of the soul death he will undergo in the course of his career.¹⁵²

Gli esempi sarebbero ovviamente numerosi, tuttavia quelli riportati aiutano a fissare una cornice discorsiva e teorica dell'ontologia di questo ringiovanimento digitale attraverso il quale, affacciandosi in uno scenario in cui l'opinione critica e pubblica è così liquida e reagente, si è aperta una breccia emblematica nella contemporaneità dove un film "vecchio" come *The*

¹⁴⁹ Netflix, *How "The Irishman"'s groundbreaking VFX took anti-aging to the next level*, 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=OF-IEIIZM0>

¹⁵⁰ Pedroni Federico, *The irishman*, 6 Novembre 2019, Cineforum, <https://www.cineforum.it/recensione/The-Irishman>

¹⁵¹ Pomponio Daria, *The Irishman*, 22 Ottobre 2019, Quinlan.it <https://quinlan.it/2019/10/22/the-irishman/>

¹⁵² Romney Jonathan, *Film of the week: The Irishman*, 1 Novembre 2019, FilmComment <https://www.filmcomment.com/blog/film-of-the-week-the-irishman/>

Irishman anticipa la tendenza future della cultura audiovisiva. La dimensione nostalgica di questa nuova frontiera tecnologica (con tutte le problematiche che potrebbero comportare) pone il nostro rapporto con la cultura dell'intrattenimento in un cortocircuito cruciale: quello del nostro attaccamento al passato contro l'avanguardia delle immagini future. Per questo risulta necessario concludere questo paragrafo ponendo *Irishman* in dialogo con alcuni interrogativi propri del postmodernismo cinematografico, in particolare chiedendoci che tipo di immagini siano questi *altri* De Niro, Pacino e Pesci. Alcune riflessioni su postmoderno e cinema di Luca Malavasi, proposte in un suo libro pubblicato due anni prima dell'uscita del film, tornano utili e puntuali, in particolare per le affinità che si rincorrono a ritroso tra l'operazione teorica di Scorsese e alcuni film degli anni Ottanta, come *Videodrome* e *La Rosa purpurea del Cairo*, ma ancora di più il film di fantascienza *Troppo belle per vivere* di Michael Crichton e *La Morte ti fa bella* di Robert Zemeckis¹⁵³.

Se il rapporto con il passato è una costante imprescindibile per il postmoderno a partire dalle rivisitazioni nostalgiche già poste proprio dalla New Hollywood, è allora evidente come *Irishman* incorpori quella condizione teorica del *venir dopo*¹⁵⁴, per cui la sua peculiare posizione in questa congiuntura storica e la pratica messa in gioco da cui muove il senso commerciale (prima che artistico) intercettano insieme possibilità e inquietudini proprie di una dialettica tra la matrice delle immagini virtuali e la loro materia¹⁵⁵, questioni che pervengono maggiormente dalle opere del decennio successivo citate sopr'anzi. Di conseguenza le ambizioni che hanno guidato l'attesa di Scorsese intercettano molte intuizioni prefigurate dal film di Crichton: la materialità delle immagini è indagata in un futuro immaginato dove la creazione di repliche digitali di attori in carne ed ossa viene impiegata nella pubblicità televisiva con lo scopo di potenziarne la capacità di persuasione. L'assonanza è stimolante, per cui il richiamo metadiscorsivo tra i due film fa eco alla questione della "materialità della matrice, il problema della sua *genetica*, della *provenienza*"¹⁵⁶, per cui il processo tecnico di scannerizzazione della memoria di De Niro pone in essere questioni cruciali per il cinema postmoderno di inizio anni Ottanta. Come dimostra Malavasi, l'attaccamento al passato, la sua sovrascrittura, la sua moltiplicazione simulacrale e l'inevitabilità della uncanny valley dietro l'angolo, attraversano alcune implicazioni culturali e tecnologiche della cultura postmoderna, per cui:

¹⁵³ In particolare per la trattazione di questi film si farà riferimento al paragrafo 3.3, La nuova vita delle immagini. Malavasi Luca, 2017, *op.cit.*, p.122-135

¹⁵⁴ Ivi, p.115

¹⁵⁵ Ivi, p.126

¹⁵⁶ Ivi, p.129

L'allargamento del territorio degli immateriali popola dunque il visivo postmoderno di immagini diverse: diverse per provenienza e struttura, e quindi di una diversità perturbante, perché esse testimoniano, in primo luogo, di nuove matrici in grado di ricodificare e simulare il segreto materiale dell'origine, il vanire al mondo dell'immagine – e di un'immagine che, una volta nata, può *dissimulare*, attraverso il principio della somiglianza, questa diversa origine.¹⁵⁷

Dall'altro lato c'è il film di Zemeckis, tra i registi di oggi (insieme a Cameron) a lavorare maggiormente sulla dimensione dell'immateriale nel digitale, già dagli anni Novanta (ancora: *Forrest Gump*): diversamente dall'ottica futuristica di Crichton, possiamo rileggere le premesse della stramba parabola delle protagoniste di *La morte ti fa bella* alla luce delle preoccupazioni fin qui esposte. Se il 2019 riscatta Hollywood dal tempo, questo processo delle immagini mitografiche del divo della New Hollywood entra dentro una nuova dimensione memoriale del corpo attoriale prefigurato da Zemeckis: laboratorio di “manutenzione iconografica, tra la conservazione e il restauro”¹⁵⁸, in cui “la libertà dalla morte è consegna alla decadenza dell'oggetto”¹⁵⁹, in anticipo a quella pratica che Menarini suggerisce al posto del de-aging, bensì il *de-dying*¹⁶⁰, o la definitiva mummificazione delle immagini del passato dentro una nuova temporalità che forse è solo iniziata.

2.2 *Cry Macho: mitologia di un eterno sipario.*

Un altro caso emblematico e speculare deve essere allora il ruolo di Clint Eastwood nella produzione cinematografica degli ultimi anni, considerando il ritmo a cadenza annuale dei film da lui prodotti e diretti nell'ultimo decennio. Tuttavia sono proprio gli ultimi titoli ad essere rilevanti in questa sede, ovvero quelli in cui lui, oltre a dirigere, è tornato a recitare sé stesso in *Cry Macho* e due anni prima nel *Corriere*, dopo dieci anni da *Gran Torino*. È proprio da questo intervallo di una decina d'anni che possiamo aprire una trattazione sulla memoria per l'immagine di Eastwood nell'immaginario collettivo, attraverso il ricordo della performatività intertestuale dei suoi memorabili personaggi che ci pervengono fino ad oggi, in un costante rielaborazione creativa tra la sua icona e la figura pubblica dagli albori di *Per un pugno di dollari*.

¹⁵⁷ Ivi, p.130

¹⁵⁸ Ivi, p.134

¹⁵⁹ Ibidem

¹⁶⁰ Menarini Roy, *op.cit.*

Da sempre autonomo grazie alla sua Malpaso Film, attraverso la quale produce sé stesso fin dal primo film (*Brivido nella notte* del 1971), rivolgendosi alle Major per la distribuzione¹⁶¹, Eastwood ha saputo riscattare la sua immagine di icona pop con cui è stato battezzato nel genere degli spaghetti western, guadagnandosi una posizione defilata a livello produttivo per la direzione delle sue prime opere, sicuramente meno celebri rispetto ai capolavori diretti in quegli anni da Scorsese, Coppola, Altman e Cimino. Proprio per questa posizione ha continuato un proprio percorso autonomo, costante e coerente fino ai giorni nostri, evitando di scontrarsi con compromettenti disastri produttivi come i suoi colleghi, e riuscendo a permeare simbolicamente i travagli ideologici e politici della società americana; tutto questo attraverso una filmografia alterna, tra opere d'autore man mano sempre più coese (e riconosciute) e film sempre meno commerciali, spesso finalizzati a rimediare eventuali carenze di ricezione economica.

L'intensa attività che continua a caratterizzare la sua carriera non può prescindere dalla dimensione *bigger than life* con la quale il personaggio Eastwood ha radicato la sua immagine di icona americana nell'immaginario cinematografico degli ultimi cinquant'anni, anche attraverso l'influenza della sua personalità nell'opinione pubblica e politica di cittadino californiano (in quanto sindaco di Carmel durante gli anni della presidenza Reagan), costellando con coerenza la propria dimensione iconografica e biografica. Una sintesi tra la sua persona e i personaggi/modelli culturali che ha incarnato nei decenni. Come osserva King, Clint Eastwood è un esempio peculiare di come:

The persona of the star does not necessarily 'express' issues such as these, but it can become a vehicle around which a range of cultural meanings condense, coalesce or compete. Stars, like Hollywood films more generally, do not simply reflect their social context. But they are prominent features in the cultural landscape, onto which a variety of meanings might be projected. Stars sometimes become icons, viewed not just in themselves but in terms of what they appear to symbolize. The figure of Clint Eastwood has attained this status: an icon of a particular construction of *implacable masculinity*. There is more to this than just a passive and unchanging image, however: again, we can find a process of negotiation. The Eastwood persona fits into some classic stereotypes of masculinity in our culture¹⁶².

Da queste considerazioni possiamo contestualizzare il valore di *Cry Macho*, ultima opera che soddisfa la classica accezione di compendio poetico che, intriso di una forte personalità come *The Irishman*, dischiude l'eredità iconografica della sua filmografia.

¹⁶¹ Carluccio Giulia, *Il Cinema di Clint Eastwood. Questioni, paradossi, film*, in *Clint Eastwood* (a cura di Giulia Carluccio), 2010, Marsilio, Venezia, p.8

¹⁶² King Geoff, 2002, *op.cit.*, p. 173

Come nel film di Scorsese, non si può prescindere da una canonizzazione della sua figura pubblica, dove il simbolo dei suoi personaggi è spesso stato letto anche in funzione del rapporto avuto con la cultura della società americana. Consideriamo ad esempio come negli ultimi trent'anni la fama di Scorsese e De Niro abbiano svolto un ruolo attivo, partecipe e cruciale nel settore culturale. Il primo si è esposto nella divulgazione cinematografica, nel rispetto di una sensibilizzazione civica che ha messo in evidenza l'importanza culturale del restauro delle pellicole per salvarle dal loro decadimento, attraverso l'organizzazione no-profit The film foundation, poi la laurea ad honoris, fino alla creazione del Martin Scorsese Institute of Global Cinematic Arts.¹⁶³ De Niro invece ha svolto un ruolo importante attraverso la fondazione nel 2003 del Tribeca Film Festival di New York, oltre alla particolare donazione che ha fatto per dell'Harry Ransom Center dell'Università del Texas di Austin di una estesa documentazione del suo particolare processo creativo, divenendo inedito materiale di studio per ricercatori che volessero approfondire il coinvolgimento attivo di un attore nella lavorazione di un film¹⁶⁴.

Su questo fronte, la persona pubblica di Eastwood in questi anni ha raccolto una vasta varietà di riconoscimenti, dagli anni novanta fino a tempi più recenti di risonanza oltreoceano, come la Legione d'onore nel 2007 e il premio Lumiere del Lumiere Film Festival di Lyon. Forse non può vantare un ruolo di "organizzatore culturale" altrettanto attivo come quelli di Scorsese e De Niro, ma tuttavia non si può trascurare come sia uno dei simboli culturalmente più longevi dell'identità hollywoodiana dagli anni Sessanta. Un contributo essenziale ad esempio è stata la pubblicazione di *Clint Eastwood: A cultural perspective* del 1993, di Paul Smith, uno dei primi studi nel mettere a fuoco la centralità culturale della sua icona nell'immaginario internazionale, dalla sua acclamazione grazie a Sergio Leone, fino ai primi riconoscimenti del valore artistico dei suoi lavori da regista: dalla presentazione di *Il Cavaliere Pallido* alla croisette di Cannes¹⁶⁵ nel 1995 fino all'attenzione della critica europea come i Cahiers du cinema e le prime retrospettive a Minneapolis nel 1990¹⁶⁶ e una della Cinemateque Françoise, come ulteriori spinte nella canonizzazione della sua figura di autore nell'immaginario comune.

In uno studio sugli attori americani degli anni Ottanta, Robert Eberwein identifica il decennio, nel quale la carriera artistica di Eastwood si intreccia anche al suo mandato come sindaco di Carmel, come uno spartiacque nella sua carriera che apre ad "una resurrezione con importanti

¹⁶³ Vitale Martina, *L'Istituto Martin Scorsese trova sede presso la NYU grazie a George Lucas*, 21 Dicembre 2021, Longtake <https://www.longtake.it/news/listituto-martin-scorsese-trova-sede-presso-la-nyu-grazie-a-george-lucas>

¹⁶⁴ Ganz Adam, Prince Steven, *De Niro at work. From screenplay to performance*, 2020, Palgrave Macmillan, Londra, p.1

¹⁶⁵ Smith Paul, *Clint Eastwood A cultural production*, 1993, University of Minnesota Press, Minneapolis, p.244

¹⁶⁶ Ivi, p.245

implicazioni per alcune degli sviluppi più importanti nel cinema hollywoodiano del tempo”¹⁶⁷, codificando uno stereotipo culturale di mascolinità capace di rilanciarsi, negoziare e attraversare i cambiamenti della cultura di massa, soprattutto in un momento in cui il cinema commerciale proponeva modelli ipertrofici come Sylvester Stallone e Arnold Schwarzenegger¹⁶⁸.

Cry Macho contiene, nel suo recupero iconografico e di genere, tutti gli elementi testuali per considerarsi un’opera di congedo e di condensazione auto-iconografica di una carriera che ha fatto della sua persistenza passata un continuo rilancio nostalgico, dai suoi archetipi, come quello del *tough guy*¹⁶⁹, per “intervenire sul presente, sporcandola nella realtà e nella storia”.¹⁷⁰ Tra questi rilanci, la *crepuscolarità* dell’icona è diventata un tratto costitutivo della narrazione, come emerge nella sua consacrazione agli Academy Awards, con *Gli Spietati*, fino a quell’operazione di rivisitazione divistica come *Space Cowboys*, ulteriore mattoncino di una sua personale visione dell’immaginario americano che nel 2000 gli permette di essere riconosciuto con il Leone d’Oro ai suoi “45 anni di carriera [in cui] ha saputo coniugare la determinazione di un forte progetto personale con la capacità di parlare ad un pubblico di tutto il mondo”¹⁷¹.

Più di dieci anni dopo *Gran Torino*, il ritorno davanti alla macchina da presa in veste di attore, con la consapevolezza di essere ulteriormente invecchiato e compromesso nella performance dal fantasma dei suoi modelli cinematografici, con *Cry Macho* e *Il Corriere*, trascende continuamente la sua memoria in una “dimensione di riepilogo”¹⁷² che potremmo estendere come costituzione culturale di tutta questa recente filmografia, *The Irishman* compreso. Sono testi aperti che impongono, e per questo attraggono, la loro familiarità in dialettica con “l’archeologia” di una star che trascende i personaggi di finzione da lui interpretati¹⁷³. Ad

¹⁶⁷ Eberwein Robert, *Acting for America Movie stars of the 1980s*, 2010, Rutgers University Press, New Jersey, p.224

¹⁶⁸ Ibidem

¹⁶⁹ Come lo colloca ad esempio Richard Dyer nella sua trattazione delle Star come tipi. Dyer Richard, *Star*, 1998, British Film Institute, p. 47

¹⁷⁰ D’Agnolo Vallan G., *Introduzione in La Biennale di Venezia Clint Eastwood* (a cura di Luciano Barisone e Giulia D’Agnolo Vallan), 2000, Editrice Il Castoro, Milano, p.17

¹⁷¹ Barbera Alberto, *La Biennale di Venezia Clint Eastwood*, 2000, Editrice Il Castoro, Milano

¹⁷² Carluccio Giulia, 2010, *op.cit.*, p.15

¹⁷³ Per fissare meglio la centralità dell’archeologia in *Gran Torino*: “Se *Gran Torino* è una sorta di autoanalisi, come è stato detto, lo è in tal senso. Da questo punto di vista le figure, i ruoli, i personaggi che possiamo individuare archeologicamente in Walt Kowalski – non solo il giustiziere urbano Callaghan, ma anche il cowboy, da *High Plains Drifter* (...) a *Unforgiven* – vengono a portare il loro punto di vista, americano, la loro morale discutibile e contraddittoria, in un pezzo di storia in cui l’identità americana ancora una volta fa i conti con sé stessa” Carluccio Giulia, 2010, *op.cit.*, p.16

esempio *Cry Macho* è in sintesi il culmine di un *modello* di “icona paterna”¹⁷⁴, come nota Paul Smith, che Eastwood ha incominciato a incarnare nella sua persona in un momento di decentramento della sua icona muscolare nel cinema degli anni Ottanta, profondamente incentrato sulla sua percezione pubblica (sono sempre gli anni in cui più si espone politicamente). Su questa dinamica si muove un’intera aspettativa metanarrativa¹⁷⁵ sul ritorno della sua presenza di star, icona e modello di un’identità americana, in cui memoria e nostalgia per le sue incarnazioni passate sono materia di un nuovo ripensamento e riapertura¹⁷⁶ nella contemporaneità in cui Eastwood continua a proporre i suoi film.

Un cinema che si presenta sempre in funzione del tempo anagrafico del suo attore. Così come non c’è la necessità di fare un’operazione avanguardistica di ringiovanimento digitale, un dettaglio peculiare della filmografia di Eastwood è quello di un’assenza pressoché costante del trucco quale espediente illusorio per rendere la vecchiaia di uno dei suoi personaggi (spesso personaggi storici). È un cinema dell’attesa performativa con cui possiamo inquadrare il dialogo della sua produzione con il passaggio di un tempo nostalgico. *Cry Macho* è ambientato alla fine degli anni Settanta, poco prima di quel decennio in cui la biografia di Eastwood incontra la canonizzazione di autore contemporaneo. Il personaggio che interpreta è sostanzialmente sé stesso, con i suoi novanta anni nel ruolo di un ex-rodeo, protagonista di un romanzo del 1975 che ha aspettato più di quarant’anni di interpretare dopo averne acquistato i diritti già dalla fine degli anni Settanta, quando non era ancora un regista noto, eclissato sicuramente dai grandi capolavori della New Hollywood di quegli anni.

Inquadrandola nella doverosa prospettiva, storicizzando gli ultimi quattro decenni attraversati dalla filmografia eastwoodiana, possiamo fare appello alle parole di Alessandro Canadè quando evidenzia l’*inattualità* propria di Eastwood già dagli anni Novanta, estendendosi fino a *Cry Macho*, ad oggi l’epitome cinematografico nel contesto dell’odierna cultura audiovisiva dell’intrattenimento. Per il suo carattere spurio da ogni deriva citazionista, ludica e nostalgica, la sua inattualità è tale in quanto sganciata dalla tempesta postmodernista degli anni novanta e quindi “non coincidente con le pratiche dominanti della Hollywood contemporanea”¹⁷⁷, operando “una trasfigurazione simbolica dell’immaginario classico e accedere così ad una

¹⁷⁴ Sempre nel contesto del riconoscimento autoriale individuato da Paul Smith dall’inizio degli anni Ottanta, nella vita personale e pubblica di Clint Eastwood, coinvolto nel suo mandato di sindaco di Carmel, si predispone un’elaborazione della sua immagine nella filmografia quale padre (*auteur-father*). Smith Paul, *op.cit.*, p.244

¹⁷⁵ “The viewer familiar with the Eastwood persona - shaped, principally, by his performance in spaghetti western, the Dirty Harry series and subsequent westerns and crime thrillers – is strongly conditioned to expect a reversion of type” Keoff Geoff, 2002, *op.cit.*, p.158

¹⁷⁶ Carluccio Giulia, 2010, *op.cit.*, p.15

¹⁷⁷ Canadè Alessandro, *Inattuale*, in *Clint Eastwood* (a cura di Alessandro Canadè e Alessia Cervini), 2012, Pellegrini Editore, Cosenza, p.108

dimensione pre-classica, primitiva e simbolica”¹⁷⁸, in un’aderenza anagrafica tra il tempo dei suoi personaggi e quello del divo-attore che gli consente di “appartenere al suo tempo senza una perfetta coincidenza con il contemporaneo, senza adeguarsi alle sue pretese, giocando di scarto e anacronismo per afferrare a pieno il suo tempo.”¹⁷⁹

Di conseguenza, il *memento mori* messo in scena ciclicamente attraverso le sue performance è una sfida contro il proprio tempo, o i *tempi*, quelli che hanno mutato i vari volti della cultura americana raccontata nella sua dimensione ossimorica, dove Eastwood è spesso stato definito “l’ultimo dei classici” perché lui stesso icona di “ossimoro vivente”¹⁸⁰ di una nazione. Una società che si rispecchia in quei “manifesti retrospettivi”¹⁸¹ di *Cry Macho* e *Il Corriere*, dieci anni dopo dal primo “film-testamento” della quarta età con cui si era voluto leggere *Gran Torino* nel 2008, film che apre alla retrospezione che sonderà anche *The Irishman* (del resto la sceneggiatura venne scritta in quegli anni): tutte opere intertestuali che l’industria dell’intrattenimento accoglie all’interno della propria storia fatta di fantasmi di un immaginario cinematografico. Si può estendere quello che scrive Alberto Pezzotta sulla centralità culturale di Eastwood anche a Martin Scorsese, sia come prodotto dell’industria sia come oggetto di discussione critica, in qualità di:

“ultimo fantasma di una Hollywood immaginaria in un cinema sempre più povero di idee, e dove il livello medio dei film si è ancora abbassato rispetto ai primi anni Novanta, (...) appaga la critica cinefila, figlia o nipote della *politique des auteurs*. Rimasta orfana di gran parte dei miti d’oltreoceano da lei stessa creati, questa critica è bisognosa di autori che non siano un semplice prodotto di marketing globalizzato, o un mostro creato in laboratorio da qualche analisi postmoderna. Ma Eastwood (e Scorsese prima di lui) è diventato autore anche perché il cinema nel frattempo ha preso un’altra strada.”¹⁸²

Che valore ha di conseguenza *Cry Macho* al tempo della sua uscita? In un panorama post-pandemico, l’opera d’autore viene assorbita dal nuovo assetto della distribuzione in sala, attraverso la linea editoriale sposata dal colosso americano HBO quando nel 2020 stringe un accordo con Warner, distributore di Malpaso, per distribuire il film sia in streaming che in sala, stravolgendo ovviamente il consumo sociale della sua opera, diversamente dai due film precedenti. È una strategia di compromesso non troppo differente del resto da quella anticipata con la distribuzione limitata di *The Irishman* nelle sale del 2019 rispetto “ai tempi” di *Silence* e *The Wolf of Wall Street*.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ “Di questa America Eastwood è coscienza critica o ultimo cantore? È un individualista o un populista? Difficile dirlo, speciale dall’altra parte dell’Oceano. Eastwood è un po’ tutte queste cose, è un ossimoro vivente” Pezzotta Alberto, *Clint Eastwood*, 2007, Editrice Il Castoro, Milano, p.18

¹⁸¹ Carluccio Giulia, 2010, *op.cit.*, p.14

¹⁸² Pezzotta Alberto, 2007, *op.cit.*, p.18

Lungi dal voler inquadrare questo inevitabile mutamento in una logica disfattista, preme considerare la necessità di inquadrare il valore strategico di questi posizionamenti anche in questo nuovo scenario industriale. Appropriandosi di queste archeologie narrative originarie della New Hollywood, non troppo diversamente dall'apparato ancillare organizzato da Netflix attorno alla fruizione di *Irishman*, l'eredità culturale di Clint Eastwood viene omaggiata da Warner Bros con la distribuzione in streaming nello stesso anno di *Clint Eastwood: A cinematic legacy*. Attraverso il formato della miniserie documentaria, si esemplifica la consapevolezza di un'industria a voler rendere conto del suo passato, di cui Eastwood è un volto di estrema rilevanza culturale.

Un cinema che vuole rendere conto della sua “senilità”, come consapevolezza di essere fuori dal tempo, che sia *l'uncanny valley* della “nuova giovinezza digitale” di icone come De Niro e Pacino, o il fiero “canto del cigno” di un'idea di *macho* che Eastwood ha messo a punto in quel grande piccolo laboratorio di elaborazione iconico-biografica a che è stata la sua Malpaso, dall'esordio del 1971 fino al compendio di *Cry Macho*. L'essenza nostalgica opera un'iscrizione contemporanea del passato attraverso la sua qualità spettrale, da sempre tratto estetico e centrale della sua produzione, quindi contraria all'iconoclastia, come osserva Marcello Walter Bruno, in cui “il carisma di Eastwood è messo al servizio di un cinema fortemente ideologico, perfino didattico, e che contemporaneamente decostruisce (quasi per dovere autoreferenziale) la sua identità autoriale e politica”¹⁸³.

2.3 The Old Man & The Gun: uscita di scena

Nei primi anni Ottanta di *The Old Man & The Gun* Robert Redford interpreta il rapinatore di banche realmente esistito Forrest Tucker, protagonista di un noto articolo apparso sul New Yorker nel 2003. Il giovane regista David Lowery lo riadatta come sceneggiatura costruendoci sopra un film-omaggio all'icona di Redford come l'occasione per l'attore di congedarsi definitivamente dalla recitazione.

Diversamente dalle due opere precedenti qui la regia è firmata da uno sguardo giovane, una figura ricorrente negli anni precedenti nei circuiti festivalieri di quel cinema indipendente che

¹⁸³ In particolare: “Dal Charlie Parker di *Bird* all'Hoover di *J.Edgar*, passando per il John Huston di *Cacciatore bianco cuore nero*, Clint Eastwood ha attivato un confronto diretto con la mitopoiesi della cultura statunitense, sia artistica (il jazz e il cinema come contributo all'eccellenza del Novecento occidentale) e più lautamente industriale (l'industria automobilistica, segnatamente la marca eponima del sistema fordista, in *Gran Torino*), sia quella politica.” Walter Bruno Marcello, *Icona*, in *Clint Eastwood* (a cura di Alessandro Canadè e Alessia Cervini), 2012, Pellegrini Editore, Cosenza, p.86-87

lo stesso Robert Redford ha istituzionalizzato con la fondazione del Sundance Film Festival nel 1984. Come Robert De Niro nel 2003 con il Tribeca Film Festival, la memoria nell'immaginario collettivo per Robert Redford si è rinnovata anche al di fuori dei personaggi che l'hanno reso un volto iconico della New Hollywood, cioè attraverso un ruolo attivo nella promozione di un cinema che rifuggisse dalle nuove mode più redditizie indirizzate dalla sempre più centrale logica del blockbuster.

David Lowery raccoglie questa eredità cinematografica ricucendo la distanza nostalgica del passato messo in scena attraverso un ricordo anche qui retrospettivo, figlio della sua iconografia, facendolo riemergere accanto ad altre icone quali Sissy Spacek, Danny Glover e Tom Waits, attraverso il quale riorganizzare un'affezione già dichiarata dal trailer.

Come per il Mike Milo di Eastwood in *Cry Macho*, c'è una forte aderenza estetica tra la ricostruzione d'epoca e la tipologia di personaggio che Redford interpreta. Non c'è solo il cinema del passato a brillare di luce spettrale come nei revenant dei vecchi cowboy eastwoodiani: c'è anche la volontà di organizzare una più generale *antologia* della propria icona che trova un suo precedente nella filmografia degli ultimi dieci anni. Appellandosi a "falso storico" di un passato, quando il film esce nel 2018 manifesta la sua operazione nostalgica anche attraverso una colonna sonora di canzoni non originali, sulla linea dei già menzionati *Boogie Nights* o *C'era una volta a... Hollywood*. C'è anche la pellicola 16mm che restituisce l'aspetto cromatico di un'epoca, in cui le versioni passate di Redford riacquisiscono forma attraverso vecchie foto ma soprattutto sequenze di vecchi film, come *La Caccia* di Arthur Penn. Il gioco intertestuale delle tracce si apre ad uno slittamento di ri-significazione iconografica, per cui il parallelismo con Eastwood è inevitabile, in quanto la memoria collettiva si apre ad "un gioco di semiosi infinita, una "formula di pathos" che sutura la frammentazione della spettatorialità contemporanea con l'inconfessabile trascendenza di una tradizione".¹⁸⁴ Nel caso di Redford non si può però tralasciare il proprio "servizio" alla cultura mainstream degli ultimi anni, prestandosi a più contesti produttivi che ne hanno assorbito l'iconografia del suo personaggio, legandolo alle forme popolari del cinema recente. È il caso di *Captain America: The Winter Soldier*, secondo capitolo che il Marvel Cinematic Universe dedica al personaggio nel 2014, nel quale Redford interpreta il villain ribaltando le aspettative smentite dalla sua presenza e l'eredità del cinema politico e di spionaggio di cui è stato una icona, in particolare:

in the 21st century, Redford got his second and third winds. In movies like *Spy Game* (2001) and *Captain America: The Winter Soldier* (2014) he revives the canniness and energy that put him on the map. He rediscovers his ability to seem both shrewd and unrehearsed. In movies like *An Unfinished Life* (2005) and *All Is Lost* (2013) he sounds

¹⁸⁴ Walter Bruno Marcello, 2012, *op.cit.*, p.105

new notes of primal grief and desperation. And as Ike the Horse in *Charlotte's Web* (2006) and a wily carpenter in *Pete's Dragon* (2016), he embodies sentiment and wonder without getting all dewy about it. He renews himself as a character-actor star instead of a fading matinee idol.¹⁸⁵

Senza dimenticare il suo ritorno al fianco di Jane Fonda in un film come *Le nostre anime di notte*, presentato nel 2017 nella sezione Fuori Concorso di Venezia, quando Redford e Fonda hanno potuto sfilare ancora una volta insieme nel ricordo della loro carriera consacrata dalla commedia *A piedi nudi del parco*, attraversando la contestazione contro culturale e le inquietudini sociopolitiche narrate nel cinema paranoico degli anni Settanta (*Uno squillo per l'ispettore Klute*, *Tutti gli uomini del presidente* e *I tre giorni del Condor*) per poi riunirsi nel 1979 con *Il cavaliere elettrico* di Sydney Pollack. Il passato come manifestazione della pura ed essenziale presenza del divo in quanto tale, riflesso e ricapitolazione della sua iconografia, in un'operazione di continua negoziazione autoreferenziale con il passaggio del tempo.

Diversamente dall'attesa performativa di Eastwood, Redford ha setacciato invece un corpo di narrazioni e sguardi (esterni e per lo più di giovani talenti) nel contesto di un cinema prettamente commerciale, nel ricalco di generi e situazioni note, dove l'archeologia della New Hollywood reitera il suo gioco delle sue icone e il rilancio continuo di un citazionismo ironico.

Attraverso De Niro, Eastwood e Redford possiamo osservare come la loro performatività fisica sia un mezzo culturale centrale nella produzione nostalgica di Hollywood e nell'affezione collettiva per il ricordo impresso di una mascolinità propria e irripetibile per l'immaginario degli ultimi anni. Sintomatiche o meno di un passatismo contro cui far fronte all'incapacità di agire sull'immaginario presente, *The Old Man & The Gun*, *Il Corriere*, *Cry Macho* e *The Irishman* sintetizzano la loro eredità culturale lasciandola permeare nell'eterno "rimpianto" della dimensione mitologica di un cinema contro il tempo.

2.4 Creed: cadute nostalgiche e passaggi di testimone

Se l'industria ha coltivato, e continua a farlo, la persistenza del loro ideale di mascolinità, organizza attorno ad essa forma e senso di una nostalgia contemporanea all'interno di una produzione popolare, allora non si può trascurare il rilievo esercitato ancora oggi da altre vecchie icone di un cinema muscolare che, forgiato negli anni Ottanta e poi esasperato nei Novanta, cerca un dialogo tra la propria ipertrofia passata e la performatività degli attori del

¹⁸⁵ Sragow Michael, *Deep Focus: The old man and the gun*, 27 Settembre 2018, Filmcomment, <https://www.filmcomment.com/blog/deep-focus-the-old-man-and-the-gun/>

decennio precedente, in una sorta di pace “ideologica” che trova spazio nella produzione odierna.

A questo riguardo due personalità come Arnold Schwarzenegger e Sylvester Stallone rivestono un ruolo non irrilevante: anch’essi continuano a comunicare in prima persona un racconto memoriale della propria immagine di divi muscolari degli anni Ottanta, rilanciandola sull’onda del recupero odierno dei vecchi franchise. Simboli di un cinema d’azione emblematico in un periodo storico come gli anni Ottanta, enuclearono una precisa transizione culturale dell’eroe “puro” e americano tutt’uno con la sua etichetta di “hard body”. La memoria che preserviamo per i loro film presiede ad una serie di fattori mediatici propri del clima culturale di oggi. Rispetto ai loro colleghi trattati fin’ora entrambi sono molto attivi sugli spazi virtuali di comunicazione sociale, come Instagram, Facebook e Twitter, dove coltivano un’appassionata fan base, fidelizzandola con una narrazione estremamente satura della loro vita pubblica che spesso precede (o eccede) l’uscita dei film in cui vengono coinvolti, spesso autoprodotti nel tentativo di omaggiare “la vecchia guardia” nata col cinema muscolare in quanto “significante chiave di un credo culturale emerso durante gli anni Ottanta”¹⁸⁶.

Consideriamo ad esempio il rilancio di un franchise di fantascienza come Terminator col capitolo Genesys del 2015, tentativo di ricongiungimento col corpo robotico da bodybuilder di Schwarzenegger, in un’operazione di ringiovanimento digitale che precede gli esperimenti di Scorsese o Ang Lee nel 2019. Nella sua rivitalizzazione virtuale (che trova ulteriori precedenti anche in *Tron Legacy* o *Star Wars*) l’immagine cinematografica è sganciata dalla sua effettiva performance compromessa dalla sua anzianità, che invece persiste in *The Irishman*. Più interessante è invece il caso di Stallone nel recupero del personaggio di Rocky avvenuto nel 2015 col primo capitolo di *Creed*, dove il nome del famoso pugile di Philadelphia viene eclissato nell’ovvia volontà di rinnovare un franchise in un decennio popolato dal consumo culturale di immagini famigliari attraverso trilogie sequel, reboot e spin-off di saghe del passato: *Star Wars*, *Star Trek*, *Il Pianeta delle Scimmie*, *Ghostbusters*, *Terminator*, *Halloween*, *Interceptor* e *Blade Runner*.

Con *Creed* il focus slitta verso il ricambio generazionale tra due diverse epoche di un cinema prettamente di massa di cui la saga di Rocky Balboa è rimasta un simbolo in oltre quarant’anni dalla sua uscita nel 1976. Non a caso Sylvester Stallone nasce cinematograficamente nella New Hollywood: il suo *Rocky* divenne un’opera dirompente nell’immaginario che popolava fino ad

¹⁸⁶ In particolare: “Emerging during the 80s, the muscular heroes of the American cinema belonged to a culture for which the disciplinary regime of physicality development worked as a metaphor for the striving and enterprise which motivated the Reagan years and the ‘yuppie’ revolution’.” Dyer Richard, 1998, *op.cit.*, p.181

allora quel tipo di cinema, pervaso largamente da un nero pessimismo riscontrabile nei film di Scorsese, Siegel, Peckinpah, Penn, Altman e John Huston. Il simbolo dello Stallone Italiano arrivò a consolidare definitivamente l'immaginario dell'identità italoamericana ampiamente interpellata nei ruoli di De Niro, Pacino, Pesci e dei loro registi negli anni di poco precedenti, lanciandola successivamente nella fucina della cultura di massa, divenendo "il cavallo di battaglia della Hollywood neoliberale, insieme allo *Squalo* e *Star Wars*"¹⁸⁷.

Anche qui un giovane regista, l'afroamericano Ryan Coogler, per un'operazione speculare a *The Old Man & The Gun*: firma anche lui in questo caso la sceneggiatura e Stallone, come Redford, accoglie l'iniziativa di esporsi ad una rivisitazione narrativa esterna, di riaggiornamento che, sempre in questo caso, ne raccoglie l'eredità iconografica, risvegliandola dalla sua quarta età dei giorni nostri, ed esplorandone la dimensione nostalgica di congedo, anche se sarà il secondo capitolo del 2018 a completare il suo lascito, dove guarda caso Stallone torna a firmare la sceneggiatura col pieno controllo del suo personaggio.

A partire dai primi film di fine anni settanta con cui riaffermò "l'orgoglio dell'etnia bianca in un'era post-Diritti civili che ne sottolineasse la sopportazione e il dolore"¹⁸⁸ della società americana devastata dal Vietnam, Rocky è rimasto un simbolo non solo cinematografico ma anche sociale della cultura nazionale, radicato talmente tanto nel tessuto etnico che narra che Philadelphia che gli ha dedicato una statua. Il suo parziale decentramento in *Creed* avviene in funzione di un recupero paradigmatico dell'orientamento generale che il mainstream Hollywoodiano promuove oggi attraverso il canale della nostalgia, se consideriamo ad esempio il recente e triplice recupero di Harrison Ford in meno di dieci anni: tornato in scena prima nel 2008 con un quarto capitolo di *Indiana Jones* (di cui a breve un quinto), poi nel 2015 come Han Solo nella nuova trilogia di *Star Wars*, e infine nel 2017 come Rick Deckard in *Blade Runner 2049*.

In *Creed* Sylvester Stallone e Rocky invece non sono solo fantasmi in lotta con la propria archeologia simbolica di appartenenza (come per Clint Eastwood, De Niro, Pacino e Redford nei casi precedenti); sono anche un segno nuovo e non solamente di riciclo iconografico (come si potrebbe suggerire nel caso del suo tentativo di riproporsi ancora come Rambo). La sua eredità culturale la parabola di Rocky permea il nuovo scenario attraverso l'altro tropo tematico

¹⁸⁷ Wiedenfeld Grant, *The conservative backlash argument controverted: carnivalesque, comedy, and respect in Rocky*, in *Critical Studies in Media Communication*, Vol.33, no. 2, 2016, p.168-180 DOI: [10.1080/15295036.2016.1170174](https://doi.org/10.1080/15295036.2016.1170174)

¹⁸⁸ Maucione Jessica, *White Ethnic Racial Backlash and Black Millennial Counter-Narrative: Intersections of Race and Masculinity in Sylvester Stallone's 'Rocky' Series and Ryan Kyle Coogler's 'Creed.'*, in *Italian Americana*, vol. 35, no. 2, 2017, JSTOR, p.174 <http://www.jstor.org/stable/45210702>. Accessed 26 Nov. 2022

comune a questa tendenza, ovvero quello del “passaggio di testimone”, in questo caso al figlio illegittimo di Apollo Creed, Adonis, interpretato da Michael B. Jordan. Così il legame familiare che il pubblico nutre nei confronti del suo eroe e le sue glorie passate (anche quelle più spudoratamente fumettistiche e ideologiche come nel quarto capitolo), viene minato dall’immagine della malattia tumorale contro cui deve ora lottare, assumendosi la responsabilità di rivestire in tarda età i panni del padre per Adonis, mentre quest’ultimo gli fa da figlio.

Creed come molti di questi film è in debito con una grande eredità popolare di lunga data e viene accompagnato da un paratesto come *From Rocky to Creed: The Legacy Continues*, un documentario distribuito poco prima dell’uscita del film. Nelle interviste si lascia spazio a Carl Weathers, interprete di Apollo Creed fino al quarto capitolo, e protagonista fantasma di *Creed*, declinando in una logica correttiva delle politiche razziali entro le quali si colloca la rivalse della classe sottoproletaria bianca incarnata da Rocky. Alla luce di questo, questa logica riscontrabile a molti prodotti americani della oggi (soprattutto nella serialità televisiva) rende conto di una nostalgia come un pretesto per riattualizzare il passato. Nel caso di *Creed* emerge una dialettica intertestuale tra il vecchio immaginario e i parametri del revival contemporaneo; come osserva a questo riguardo Jessica Maucione in una sua estesa analisi dei due film:

Stallone's willingness to allow and participate in this transition suggests a possible recognition that as much as *Rocky* needs Adonis to show him that his life is worth saving, *Rocky* needs *Creed* to lend relevance to the series as a whole. If the series began complicit with and contributive to the white ethnic pride movement, its current incarnation in *Creed* reflects the Black Lives Matter movement and thus stands against the contemporary populist resurgence of white nationalism. Even as *Creed* illuminates the *Rocky* movies' complicity in the post-Civil Rights backlash narrative of white pride, it also allows for an expansive trajectory of growth away from it in a movie that privileges black narratives and perspectives.¹⁸⁹

I temi della morte, della vecchiaia e una consapevolezza di una fragilità corporea fuori dagli schermi, si pongono come i vettori crepuscolari di una loro ricapitolazione narrativa, insieme intima e autoriale, che riveste il panorama audiovisivo di oggi, attraverso la trasfigurazione e la riscrittura di un passato collettivo nell’attuale immaginario culturale, in cui fanno da contrappeso e rinnovo nuovi divi (nel caso di *Creed* il figlio Adonis interpretato da Michael B. Jordan) e anche nuovi ideali-modello di supereroe (la predominanza dei cinefumetti).

2.5 West Side Story: la fama di Spielberg tra infanzia e morte.

¹⁸⁹ Ivi, p.177

Come ultimo caso si è voluta riservare una posizione speciale a *West Side Story*, diretto da Steven Spielberg e uscito nelle sale cinematografiche alla fine del 2021. Il rilievo del film in questa trattazione interessa per più di un motivo: innanzitutto per il particolare legame che intrattiene con l’eredità culturale dell’opera diretta di Robert Wise e Jeremy Robbins sessant’anni prima, annoverata tra le pietre miliari del musical classico hollywoodiano di inizio anni Sessanta, ma soprattutto con l’importanza del musical di Broadway del 1957. Secondo: diversamente dai film precedenti non c’è un personaggio o un attore con cui possiamo identificare anagraficamente il regista. Consideriamo quindi uno slittamento concettuale della supposta dimensione autobiografica fino ad ora rintracciata nelle opere crepuscolari, perché dopo cinquant’anni di carriera Spielberg non fa un ritorno a casa, non avendo mai diretto un musical prima di questo. Quindi non sembra esserci una vera e propria attinenza anagrafica nel compensare un proprio personaggio “poetico” di riferimento.

Tenendo questo in considerazione, possiamo allora partire dal bacino d’informazioni con cui su internet oggi è possibile indagare e contestualizzare, attraverso il reperimento digitale (prima ancora che cartaceo) di numerosi articoli, recensioni e soprattutto interviste che accompagnano e amplificano la ricezione mediatica di un film d’autore come in questo caso *West Side Story* di Spielberg, che come tanti altri film previsti per il 2020 ha dovuto aspettare ulteriore tempo per essere visto in sala. Ad esempio molta critica ha puntualizzato sulla dimensione autobiografica del progetto, ricorrendo ad alcune dichiarazioni di Steven Spielberg emerse in merito ad un’intervista in cui racconta del suo personale legame con la colonna sonora dell’opera originaria di Broadway. Diversamente dalla “senilità” dei film precedenti, la divulgazione di questo aneddoto rende manifesto il legame nostalgico che lega il regista alla sua infanzia grazie al testo di partenza, che non è quindi solo il film di Wise del ’61, ma bensì tutto il ramo genealogico tramite il quale la modernità del musical originale ha continuato ad influenzare epigoni e opere cinematografiche di recente uscita fortemente indebitate con la sua importanza per la comunità latinoamericana, come nel caso delle produzioni di Lil Manuel Miranda¹⁹⁰.

Tuttavia, la popolarità di Spielberg nell’immaginario collettivo non può far passare in secondo piano anche la dimensione “senile” di un’operazione crepuscolare e mortifera che si manifesta su un piano prettamente stilistico molto simile a *The Irishman*. Esulando da considerazioni sullo stile cinematografico del regista, preme sottolineare come questo tratto diventi punto di riferimento per considerare l’eredità generazionale del suo nome legata ai titoli con cui ha

¹⁹⁰ Wells Elizabeth, *West Side Story Cultural Perspectives on an American musical*, 2011, The Scarecrow Press Inc., Lanham, p.249-250

segnato l'intrattenimento degli anni Ottanta e Novanta, rielaborato come propria summa in un blockbuster autoriflessivo come *Ready Player One* del 2018.

Nel merito del suo remake, il dna culturale di *West Side Story* attraversa tutta la memoria cinematografica che l'immaginario collettivo nutre nei confronti di un regista così "popolare" come Spielberg e per un testo di partenza altrettanto rilevante per l'identità americana, capace di tramandare per generazioni l'universalità dei suoi temi, fortemente intrecciati con le politiche razziali che, come per *Creed*, trovano sempre accoglienza nel contemporaneo. In questo caso il punto di congiunzione tra presente e passato, tra memoria e nostalgia, lo gioca la presenza di Rita Moreno nel cast, che infonde al film un valore intertestuale fondamentale nel tramandare, come per il Rocky di *Creed*, il vecchio nel nuovo.

Rita Moreno potremmo interpretarla come lo specchio paradigmatico di tutte queste opere nelle quali si riflette tutta la storia cinematografica degli ultimi cinquant'anni, una magnifica ossessione in cui l'iconografia culturale ha continuato a tramandarsi nei decenni, tra mutamenti sociali e culturali, perpetuandosi in quanto immanenza totemica.

Quindi la necessità culturale di Hollywood è quella di ridimensionare la facoltà memoriale delle immagini e delle star di un altro tempo rendendole sempre presenti, quindi in un cinema dell'ereditarietà, di una qualità temporale che trova la sua cassa di risonanza nel cinema della New Hollywood. Anche in questo caso non si può fare a meno di considerare come l'industria accompagni consapevolmente questa *coscienza ereditaria*, storicizzando il valore della sua memoria, come nel caso del documentario *Rita Moreno Just a girl who decided to go for it* prodotto da PBS e distribuito anch'esso nel 2021, come anche la produzione HBO Max di *Clint Eastwood: A Cinematic legacy* in occasione di *Cry Macho*. Attraverso il ruolo materno che riveste retrospettivamente Rita Moreno, in quanto ennesima proiezione fantasmatica della vecchia Hollywood classica, Spielberg esplora il capitale culturale e generazionale che il film di Wise ha significato sia a livello sociale (lo spazio dedicato alle minoranze) e cinematografico per la "vecchia guardia" della New Hollywood. Quella di Spielberg è la manifestazione latente di quella predisposizione al musical già incontrata da altri registi prima di lui, come *New York New York* di Scorsese e *Un sogno lungo un giorno* di Coppola, pietre tombali sul crepuscolo degli anni Settanta e di un intero sistema produttivo e simbolico.

Dopo quasi quarant'anni il musical di Spielberg parla alle nuove generazioni attraverso un testo sempre moderno, e lo fa adeguandosi allo scenario dopo la pandemia, affidandosi alla sinergia produttiva incarnata dal monopolio di Disney, che ritarda l'uscita prevista nel 2020, prevedendone la presenza nel catalogo streaming lanciato durante il lockdown. Il rischio di un

fallimentare box office è dietro l'angolo¹⁹¹, a dimostrazione di un'inefficace sintonizzazione tra la sensibilità del pubblico contemporaneo e la nostalgia per uno sguardo dal passato che fa fatica a trovare una sua collocazione nella contemporaneità, soprattutto in uno scenario in cui l'esercizio cinematografico è ormai debilitato a sostenersi con opere così aliene alla direttrice dominante delle grandi produzioni della stessa Disney, dove pure il ricordo popolare del nome di culto di Spielberg sbiadisce davanti ai nuovi fenomeni dell'intrattenimento contemporaneo. Nel contesto di questo corpo di titoli continua "quell'operazione nostalgica che ha iniziato a dettare legge nel cinema americano degli anni Settanta¹⁹²", trasmettendo ancora oggi la novità di un passato capace di rileggersi attraverso le sue caducità, dove la poetica della loro nostalgia diventa un tratto pur sempre costitutivo di un più generale apparato industriale. Lo spettro della morte all'opera che pervade queste gesta terminali, dai gangster "invecchiati male" di De Niro, Pesci e Pacino all'oasi della vecchiaia di Eastwood, dall'ultima "stangata" di Redford alla malattia fuori dal ring per Balboa/Stallone, segnano un decennio importante per la condensazione "testamentaria" di un lungo addio di un immaginario o, per citare Robert Altman, una serie di lunghi addi personali: al fare un film *a* Hollywood, e *su* Hollywood, e su quel tipo di cinema.

CAPITOLO 3

Memoria, Storia e Trauma

Che sia un recupero di un immaginario rievocato dalle memorie dell'infanzia o un ritorno in un passato che si fa commento (e compendio artistico) della propria fine, i film fino a questo punto della trattazione sono narrazioni di quel periodo storico che coinvolse e sconvolse gli Stati Uniti dagli anni Sessanta fino agli anni Settanta. Quel ventennio continua a riflettersi dopo quasi mezzo secolo, proiettando continuamente una sua nuova immagine storica nel tessuto sociale e culturale dell'industria cinematografica americana.

Con l'aumento della sua distanza temporale di quasi mezzo secolo, le sue rappresentazioni continuano a sommarsi, stratificandosi nella memoria collettiva, amplificando le implicazioni

¹⁹¹ "Non è casuale, per quanto ovviamente si tratti di una coincidenza – dopotutto *West Side Story* sarebbe dovuto uscire in sala dodici mesi fa – che a fare man bassa degli incassi sia invece *Spiderman: No Way Home*, che attira su di sé tutte le attenzioni della massa di spettatori. Non si tratta in questo caso di rinnovare l'annosa diatriba tra *cinematic* e resto del mondo, ma di constatare una ovvietà: le avventure nel "multiverso" di Peter Parker sono il timbro dell'*oggi*, nella moltiplicazione quasi inarrestabile di *eroi*, e dunque di vite, di possibilità di risurrezione. *West Side Story* porta con sé il gravame del *passato*, che si riflette così spietatamente nel contemporaneo da far vacillare ogni certezza." Meale Raffaele, *West Side Story*, 17 Dicembre 2021, <https://quinlan.it/2021/12/17/west-side-story-2021/>

¹⁹² La Polla Franco, 1979, *op.cit.*, p.133

contemporanee scaturite da queste brecce temporali che l'industria del cinema alimenta nel suo arrangiamento storico o, come sottolinea Vivian Sobchack, quella "coscienza storica" verso una lettura del passato che negli Stati Uniti ha mutato profondamente, a partire dagli anni Novanta, la consapevolezza culturale delle immagini Novecento: "the public fascination and playfulness, as well as its cynism and suspension of all belief, with the status of the historical event and the "event" of historical representation.¹⁹³" Il cinema (e non solo) continua a colmare questa distanza, indagando il peso e la persistenza culturale e storica di quel *mondo che c'era una volta*. Le produzioni hollywoodiane di nostro interesse impiegano stili visivi, narrativi e concettuali diversi, e ricostruiscono gli eventi del passato in un'ottica contemporanea che li interpreta dentro nuove dimensioni discorsive, metastoriche e psicologiche. A questa nuova ondata di *stili americani* della cinematografia contemporanea, per riprendere La Polla, possiamo "rivolgerci (...) per ristabilire – nel cinema come altrove - qualcosa di essenziale per ritrovare la memoria di noi stessi in quanto civiltà."¹⁹⁴

L'attuale cultura cinematografica statunitense trasforma il presente come una tela dai confini eterni dentro i quali imprimere un passato dalle sfaccettature sempre più *debordanti*. Riappropriarsi di questi ricordi aiuta a riconcettualizzare un'idea di quel decennio, tra gli anni Sessanta e Settanta, in cui la nostalgia incomincia ad detenere una sua posizione storica, significativa perché da quel momento in poi ha avuto impatto sulle rappresentazioni culturali degli anni Settanta.¹⁹⁵ Un decennio sfaccettato, multidimensionale, che è stato inteso come una "zona di memoria generazionale, una linea di confine tra periodi di eccesso politico, un periodo di produzione culturale non ancora esaminata che ha segnato l'inizio di una nuova pluralità, caratterizzata da una diversità artistica e popolare."¹⁹⁶

Gli anni Sessanta avevano già dentro i Settanta, e viceversa: c'è un continuo rimbalzo tra la compromissione violenta della Nuova frontiera di Kennedy e quella di Carter, ma è tuttavia un discorso di "scatole cinesi" estendibile anche ai decenni precedenti e successivi. La tensione storica, politica e culturale tra quei due decenni è entrata nella memoria collettiva attraverso quel cinema statunitense che l'ha elaborata *in itinere*, sulla cresta dell'onda di quel momento di rottura dell'immaginario che fu la New Hollywood, o come Geoff King l'ha inteso, quel *rinascimento hollywoodiano* precedente al suo smantellamento industriale e ideologico verso la seconda metà dei Settanta. Per King la New Hollywood "degli autori" si afferma a metà del

¹⁹³ Sobchack Vivian, *Introduction*, in *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event* (edited by Vivian Sobchack), 1996, Routledge Francis and Taylor, p.4

¹⁹⁴ La Polla Franco, *Stili Americani*, 2003, Bononia University Press, Bologna, p.430

¹⁹⁵ Kaufman Will, *American Culture in the 1970s*, 2009, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh, p.170

¹⁹⁶ *Ibidem*.

primo decennio per dissolversi a metà del secondo¹⁹⁷: da questa sintetica considerazione che possiamo interpretare il valore nostalgico dei film che recuperano la testimonianza storica di quella cinematografia guardandola dal nostro presente.

Se prendiamo uno dei temi più indagati di quella cinematografia, ovvero la rappresentazione della violenza, che fino all'inizio degli anni Sessanta era stata tenuta a bada dal Codice Hays finché non è stato disciolto, possiamo notare come a sua volta le opere di alcuni registi attivi al tempo indagarono quell'aspetto dell'identità nazionale guardando agli anni Trenta, come avviene ad esempio in *Bonnie e Clyde*, *Gangs, America 1929* e *Chinatown*. Attraverso questi esempi si incominciò a rimandare al proprio passato, “a rivedersi, a riconsiderare la propria storia come Storia dell’America, (...) a riassumersi” producendo quello che potremmo chiamare capitale nostalgico.¹⁹⁸ Ora, negli ultimi dieci anni e poco più il pubblico internazionale ha visto condensarsi nei suoi occhi l’interesse di un corpo di narrazioni (cinematografiche e seriali) che invece si *rivedono*, *riconsiderano* e *riassumono* dentro quel contesto storico, sociale, urbano e culturale riprodotto a partire da costose o meno produzioni “restaurative” del tempo di una particolare spazialità iconografica, come abbiamo visto nel primo capitolo.

Partendo da quei primi anni Sessanta possiamo collocare questa cinematografia mettendola a confronto con l’eredità storica di quell’immaginario contemporaneo, dove tornano protagonisti e vittime figure ricorrenti della Storia, della politica e della cultura americana (e internazionale) a tutto tondo: John F. Kennedy, Jacqueline Kennedy, Marilyn Monroe, Jean Seberg, Elvis Presley, Jimmy Hoffa, Sharon Tate, Charles Manson, Richard Nixon, Bruce Lee e altri. Un corollario di figure che tornano a far parlare di sé per raccontare un’immagine dell’America, a ripeterla, riaggiornandola per interpretarla nel nostro presente.

Di conseguenza ognuna di queste icone del passato connota un immaginario di riferimento attraverso una precisa ricostruzione storica: la Hollywood e il giornalismo dell’epoca, la guerra del Vietnam, la metropoli, la controcultura e il sottobosco criminale che pervade gli spazi politici e sociali, in una loro mappatura storica che intercetta l’interesse culturale di queste narrazioni; tra i veri esempi possiamo considerare la rilevanza culturale della figura di Charles Manson nel contesto della controcultura (*C’era una volta a... Hollywood*, *Vizio di Forma*, *Manhunter*, *Sette sconosciuti a El Royale*), l’affresco storico e l’inchiesta giornalistica sulle attività governative dell’epoca (*The Post*, *The Irishman*, *Vizio di forma*, *Licorice Pizza*), la guerra del Vietnam (*Vizio di forma*, *Da 5 Blood*, *The Post*) e la figura di John F. Kennedy (*Jackie*, *Blonde*, *Elvis*, *The Irishman*, 22.11.63).

¹⁹⁷ King Geoff, 2002, *op.cit.*, p.3

¹⁹⁸ La Polla Franco, 2004, *op.cit.*, p.272

Raccogliendo questo reticolato di figure e linee tematiche si può presupporre o interpretare come il passato di quello scenario interessi un'ossessione per il concetto di verità, sottoponendolo ad un confronto con la realtà storica di oggi, all'America prima e durante Donald Trump. A questo proposito si possono riattualizzare quelle ossessioni che maggiormente consolidarono il cinema di quella stagione culturale. Franco La Polla ha condensato il cinema di fine anni Sessanta e soprattutto la prima metà degli anni Settanta su tre ossessioni principali: quella della *paranoia post-kennedyana*¹⁹⁹, dello *spazio*²⁰⁰ e del *passato*²⁰¹, che ne lasciano trasparire a sua volta una *voyeuristica*, tramite la quale la nostalgia che si ripresenta in questi film altro non è che uno "sguardo rivolto all'indietro, una volontà di cogliere finalmente quello che nel momento in cui si era vissuto non era stato inteso e compreso."²⁰²

La prima segue la scia dell'assassinio di John Kennedy del 22 novembre 1963, che diventa motore narrativo di un cinema che trova "la sua ultima impennata di aumentata paranoia in quella prima metà degli anni Settanta prima di dissolversi con l'affermazione di un cinema più massivamente spettacolare"²⁰³, influenzando trasversalmente tanta narrativa contemporanea che ha elaborato ulteriormente il tema, come Don DeLillo, James Ellroy, Norman Mailer, Philip Roth e più recentemente anche il più popolare Stephen King; viene poi lo spazio, da intendersi "non solo come background di scena, ma come protagonista di una nuova relazione che si instaurò fra individuo e ambiente"²⁰⁴. Questi titoli ovviamente impiegano produzioni diverse per rimettere in scena *lo spazio* del passato nel nostro presente, in alcuni casi ricostruendo tutto negli studios oppure aprendosi verso scenari *en plain air*, in cui è possibile rintracciare una sospensione del tempo, se non propria rendendola illusoriamente realistica. Infine *il passato* su cui si gioca il principale slittamento concettuale: da quello di cui si riappropriava il nuovo cinema iperrealista, a quello dei Sessanta e Settanta di cui si riappropria la lente d'indagine del nostro presente, eradicandone le ossessioni, le anomalie, gli incogniti, e tutte quelle cicatrici attraverso le quali quello scenario storico alimentò un periodo di grande fertilità culturale, considerando le parole di Will Kauffman quando sostiene che il decennio:

was in fact an immensely fertile period whose capacity for generating cultural energy has only recently been critically acknowledged. It is true that one of the most significant aspects of this body of cultural production is its entanglement with the workings of nostalgia²⁰⁵.

¹⁹⁹ Ivi, p.290

²⁰⁰ Ivi, p.293

²⁰¹ Ivi, p.297

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Ivi, p.290

²⁰⁴ Ivi, p.293

²⁰⁵ Kaufman Will, 2009, *op.cit.*, p. 170

La dimensione culturale di queste implicazioni nostalgiche apre ad una dialettica di affinità elettive col nostro presente. In un suo recente libro, che riprenderemo in seguito, la critica letteraria Michiko Kakutani indaga lo scenario americano odierno nel contesto politico della post-verità presieduto dall'amministrazione dell'ex-presidente Donald Trump (e non solo), e riprende le tesi di Richard Hofstadter del 1964 sullo *stile paranoico* che permea la cultura americana da tempi più remoti come “quell'atteggiamento animato da un'accesa esagerazione, sospetto e fantasia complottista e concentrato sulle minacce percepite da una nazione, una cultura e uno stile di vita”²⁰⁶, e attraverso il quale possiamo interpretare la politica come “un enorme contenitore in cui ogni operazione culturale è concepita e formata”²⁰⁷, come afferma La Polla riconducendolo al cinema e alla letteratura. Dall'istantanea in movimento dell'attentato di John Fitzgerald Kennedy immortalato da Zapruder, questi film si rifugiano nella ricerca nostalgica di una verità *storica*, cercando nuove prospettive d'indagine per rilanciarne gli interrogativi alla base della coscienza nazionale, la quale dal quel momento non si sarebbe “mai più riavuta da una ferita che sembrava essere la causa dei peggiori incubi della loro storia che ci vollero almeno due decenni per metabolizzarlo”²⁰⁸.

Elaborando queste inquietudini la memoria cinematografica fa da ponte tra la nostalgia e la Storia, e quest'ultima esige a sua volta, come suggerisce Pam Cook, una distanza adatta nel tempo attraverso la quale New Hollywood pone sul piatto della bilancia il proprio cadavere, lo riesuma a sua immagine e somiglianza facendo dialogare storia, memoria e contemporaneità in una maieutica dell'indagine storica.

Tra citazioni, omaggi, operazioni divistiche e manipolazioni del corso storico, i film contemporanei di questa trattazione recuperano lo sfondo storico e sociale della New Hollywood, un fantasma che continua ad esercitare una sua funzione memoriale per l'industria del cinema nella scongiura di salvarlo dall'oblio.

3.1 The Post, dai Pentagon papers alle fake news.

The Post è uno degli ultimi film diretti da Steven Spielberg: uscito nel 2018 racconta un evento di cronaca cruciale per la memoria americana dei primi anni Settanta, ovvero la pubblicazione dei *pentagon papers*, un'estesa documentazione top-secret attraverso la quale venne reso noto

²⁰⁶ Kakutani Michiko, *La morte della verità*, 2018, Solferino Libri, Milano (edizione kindle)

²⁰⁷ La Polla Franco, 2003, *op.cit.*, p.431

²⁰⁸ *Ibidem*.

il coinvolgimento finanziario e strategico delle presidenze precedenti a Nixon (compreso) in molteplici offensive militari da parte delle truppe statunitensi nel Vietnam del Nord.

Il film segue l'onda di un filone di film riconducibili a quello dell'inchiesta giornalistica che negli ultimi anni hanno avuto un forte successo e riconoscimento mediatico, basti considerare il Miglior film del 2016 *Il Caso Spotlight*, ma anche *Panama Papers* di Steven Soderbergh, e ancora *The Report* con Adam Driver, fino a *Tutti i soldi del mondo* di Ridley Scott, e non ultimo *Il processo ai Chicago 7* di Aaron Sorkin. È una nuova ripetizione di una lunga tradizione del cinema americano del quale si ribadisce ancora una volta come il racconto del giornalismo e la sua retorica affondano la loro influenza fino a tempi e scenari immemori in cui si stampava già la leggenda degli eroi nazionali, poiché l'America ha sempre creduto nel giornalismo "a un punto tale che nessuna cinematografia al mondo ha usato tanto largamente il personaggio del reporter, spesso come protagonista, spessissimo come testimone o inquisitore"²⁰⁹.

I film di Scott, Sorkin e Spielberg sono gli esempi più fulgidi di questo sguardo retrospettivo verso le cronache giudiziarie dalla fine degli anni Sessanta fino ai primi anni Settanta, recuperando in quelle vicende note questioni ancora irrisolte o meno della memoria collettiva americana. Quale che sia il fondale storico, sociale e culturale, la memoria collettiva ne riprende a soggetto l'eredità politica che nutre questo tipo di narrazioni decisamente radicate nell'identità americana. Il fatto che due autori di lunga fama dai tempi della New Hollywood si ricongiungano con l'immagine di quel passato, rende conto di una persistenza dell'immaginario culturale nel riattualizzare il fascino di queste *verità nascoste* della Storia.

Questi film mettono in forma una costruzione simbolica della Storia e le storie rappresentate, sottoponendo ai riflettori hollywoodiani un'elaborazione visiva di quella *memoria collettiva* attorno alla quale si è sviluppato un ramo disciplinare della sociologia della memoria. In un suo studio sulla cultura americana degli anni Sessanta, Sharon Montheith riprende le osservazioni di Susan Sontag sul concetto di memoria collettiva come parte del tessuto culturale e sociale ereditato dal decennio, in quanto:

could not exist but that ideologically substantiated discourse dictates precisely how a society should feel about its past. Collective memory is a mesh that connects people via institutions, traditions and conventions but there is also evidence of a powerfully personal imperative to connect individual and family history to the public sphere in the form of events and 'official' histories"²¹⁰.

²⁰⁹ Ivi, p.425

²¹⁰ Montheith Sharon, *American Culture in the 1960s*, 2008, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh, p.189

Queste storie *ufficiali* condividono un'ossessione per la verità, l'unità fondante ma fragile della democrazia americana per cui la *memoria collettiva* si pone anche come “strumento di sviluppo di relazioni e costruzioni sociali tra passato o presente”, come ad esempio propone Jeffrey Olick in *The Politics of Regrets*²¹¹ quando la articola ulteriormente come “memoria della memoria”. Dalla contestazione culturale e politica, pronta a mettere a soqquadro lo status quo dell'ideologia capitalista mai così poco credibile come nel passaggio tra i due decenni, *The Post* colloca, come in *Vizio di Forma*, il sentimento febbrile di un'annata liminare, di bilancio come anche di rottura. Attraverso l'indagine morale, etica e politica dell'atto di rendere pubblici i documenti del governo, la difesa e riaffermazione della libertà di stampa e del diritto all'informazione del Primo emendamento a cui fa appello il film diventano uno strumento retorico in dialettica con lo scenario di consumo a cui si affaccia la distribuzione del film, quello in cui l'informazione è la valuta vacillante di un'economia del sapere inglobata nel regno della post-verità.

Innanzitutto *The Post* racconta una vicenda che vede come protagonista il giornale e la redazione del Washington Post, dove si svolge buona parte dell'azione aristotelica del film. Per il Superbowl del 2017 la redazione lancia uno spot per il nuovo slogan “Democracy dies in darkness”. In sintonia con questo sentimento collettivo, il film prende uno dei momenti più noti della difesa giornalistica del Primo Emendamento, trascodificando cinematograficamente la sua storicizzazione in una configurazione discorsiva della realtà sociale in cui prende voce, ovvero i primi mesi della presidenza di Donald Trump alla casa bianca. Se consideriamo, come osservano Ryan e Kellner negli anni Ottanta, “il film come parte di un più ampio sistema culturale di rappresentazione con cui costruire la realtà sociale”²¹², lo *sguardo nostalgico* di questi film contribuisce a raccogliere una rappresentazione di un *passato sociale* a cui appellarsi per ricostruire un orizzonte di senso sul proprio presente. Questo “cinema-nostalgico della paranoia” attraversa tutto l'ultimo decennio della cinematografia statunitense facendo rimbalzare l'iconico slogan trumpiano del *make american great again* in un cortocircuito ideologico, dove queste riproduzioni rispondono opponendo un altro *grande* passato americano, di cui Hollywood aveva già fatto tesoro in quegli stessi anni.

Nel contesto dei pentagon papers, la vicenda della loro pubblicazione, prima sulle pagine del New York Times e poi quelle del Washington Post, configura una discorsività del loro ruolo

²¹¹ Olick Joseph, *The Politics of Regrets. On Collective Memory and Historical Responsibility*, 2007, Routledge, London, p.91

²¹² Ryan Michael, Kellner Douglas, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, 1988, Indiana University Press, Bloomington, p. 10

nella memoria americana a partire dalla loro cornice storica di riferimento: le sue icone politiche ormai assorbite e rese celebri in decenni di immaginario popolare, raccontati *in media res* dal cinema del tempo, da documentari, libri, come per Richard Nixon e Robert McNamara, e ancora la redazione del Washington Post, fino a ricollegarsi nel finale all'intrusione nel Watergate. In quel finale si manifesta ovviamente un *dejavù* di congiunzione con l'inizio di *Tutti gli uomini del presidente* del 1975, sicuramente il titolo con cui *The Post* si ricongiunge più di tutti per manifestare la sua eredità culturale, quale "falso storico" che si mimetizza tra storia e cinema (e storia del cinema) immaginandosi come ideale apripista di quel filone cospirativo affermatosi negli anni Settanta, tra cui anche *I tre giorni del Condor*, *Perché un assassino*, *Azione esecutiva*, *La conversazione* e *Uno squillo per l'ispettore Klute*, film simbolo di una risposta liberale a quel clima sociopolitico.

Nel suo recupero iconografico fa eco quell'oscurità degli spazi in cui, dopo cinquant'anni, il *Washington Post* lancia il suo appello alla morte della democrazia, ripreso proprio da un discorso di Bob Woodward, il personaggio interpretato da Dustin Hoffmann nel film di Pakula, in occasione di una conferenza per promuovere il suo nuovo libro del 2015 *The last of the President's men*, che anch'esso propone una nuova incursione nello scenario politico del mandato di Nixon di cui lui era stato un puntuale commentatore²¹³.

Considerando i film-testamento del precedente capitolo, possiamo porli al centro di una configurazione discorsiva comune alla produzione culturale nel clima delle ideologie populiste incarnate dal modello Trump, contro cui il ripescaggio di quegli anni diventa uno dei territori di massima resistenza alla realtà politica americana. Già con un titolo che non lascia adito a dubbi sul realismo dei giorni nostri, nel suo libro pubblicato nel 2018, in *La morte della verità* è interessante notare come l'autrice Michiko Kakutani ragioni sugli Stati Uniti di Trump riprendendo le parole di Hannah Arendt in *La menzogna in politica*, pubblicate proprio il 1971 per riflettere sull'impatto culturale dei Pentagon Papers:

Lo storico sa quanto sia vulnerabile tutto l'intreccio di fatti in cui trascorriamo la vita quotidiana (...), tale intreccio è sempre a rischio di essere perforato da singole menzogne, o fatto a pezzi dalla menzogna organizzata di gruppi, nazioni, classi, o negato e distorto, spesso accuratamente coperto da montagne di falsità, o semplicemente lasciato cadere nell'oblio. I fatti hanno bisogno di testimoni per essere ricordati e di testimoni affidabili per essere stabiliti, così da assicurar loro un posto sicuro nell'ambito delle vicende umane²¹⁴.

²¹³ Farhi Paul, *The Washington Post's new slogan turns out to be an old saying*, 24 Febbraio 2017, The Washington Post https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/the-washington-posts-new-slogan-turns-out-to-be-an-old-saying/2017/02/23/cb199cda-fa02-11e6-be05-1a3817ac21a5_story.html

²¹⁴ Arendt Hannah, *La menzogna in politica. Riflessioni sui Pentagon Papers*, citato in Kakutani Michiko, *La morte della verità*, 2018, Solferino Libri, Milano (edizione kindle)

Considerando questa corrispondenza tra le due scrittrici nel campo della trasfigurazione storica di questi film, il loro recupero di una prospettiva dal passato sul presente, e viceversa, dal nostro presente per interpretare la storia americana, suggerisce la necessità in *The Post*, *The Irishman*, *C'era una volta a... Hollywood* di organizzare una testimonianza cinematografica come dispositivo memoriale.

Nella scongiura di impantanarsi nell'oblio, il grande nemico della memoria, dal passato si recuperano gli strumenti di una critica del reale per opporsi alla sua "decadenza della verità"²¹⁵, concetto ripreso da un altro testo di recente pubblicazione come *Truth Decay: An Initial exploration of the diminishing role of facts and analysis in American Public life* di Jennifer Kanavagh e Michael D. Rich, attraverso il quale possiamo considerare quello spettro di fake news all'interno di una più generale inabilità (e inattendibilità) di saper leggere la realtà, con tutte le ricadute che ne conseguono per l'ambito politico, sociale e civile nelle democrazie della contemporaneità. Nella loro ricerca Kanavagh e Rich considerano questa decadenza in relazione a quattro direttrici della dissoluzione della verità, esaminata nella sua natura più pratica e fattuale, ovvero "un progressivo disaccordo riguardante fatti e interpretazioni analitiche dei fatti, una linea di confine sempre più labile tra fatti e opinioni, un aumento del volume e dell'influenza delle opinioni e dell'esperienza rispetto dai fatti, e infine un calo di fiducia nei confronti delle fonti di informazioni fattuali solitamente accettate"²¹⁶.

Pur esulando da discorsi di interesse culturale e cinematografico, la loro analisi ripercorre la storia degli Stati Uniti per individuare precedenti manifestazioni di queste quattro direttrici. Ai fini del nostro discorso, può essere utile notare come la loro ricerca si sintonizzi sul tema storico del film di Spielberg, attraverso il quale si individua un precedente nel contesto sociale e politico degli anni Sessanta e Settanta. Con lo scandalo di Watergate e dei pentagon papers, la corruzione del governo e le sue bugie alla società americana riguardo all'insostenibilità economica della guerra, rendono conto di una precedente era della decadenza della verità manifesta nelle ultime tre direttrici riportate poco sopra²¹⁷.

Proprio da questa decadenza è possibile tracciare una linea temporale fino all'ascesa di un desolante relativismo che negli anni Sessanta, considerando il precedente del maccartismo, avrebbe portato Richard Hofstadter a teorizzare lo *stile paranoico* come costante culturale delle arti e narrazioni statunitensi sull'argomento. In particolare, nella fiction di quel periodo e nei

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Kavanagh Jennifer, Rich Mark, *Truth Decay: An Initial exploration of the diminishing role of facts and analysis in American Public life*, 2018, The RAND Corporation, Santa Monica, p.3

²¹⁷ Ivi, p.71

film della New Hollywood si incominciò a profilare culturalmente una paranoia nei confronti dell'apparato governativo, e l'inizio della fine della complicità della popolazione americana con le manovre imperialiste e militari di una leadership in cui non si riconosceva più. Cinquant'anni dopo però assistiamo ad un rovesciamento paranoico “dalla sinistra – che accusava il complesso militar-industriale per il Vietnam – alla destra, con troll della destra alternativa e deputati repubblicani che oggi accusano il cosiddetto deep state («stato profondo») di complottare contro il presidente.²¹⁸”

Come osserva Roberto Manassero su questo aspetto, la riflessione sul tempo imbastita da *The Post*, rispetto al disordine dell'informazione digitale e tutto quel cyber-scenario del nuovo capitalismo avanzato in cui propone la fruizione della sua storia, si pone in dialettica con le vicende più contemporanee di Julian Assange, Edward Snowden e Daniel Jones, rispettivamente protagonisti di *Il quinto potere* del 2013, *Snowden* del 2016 e *The Report* del 2019. Davanti a questi scenari (decisamente poco ottimisti) *The Post* enuncia la costituzione politica della sua nostalgia, dell'evidenza di un potere di visione che riafferma la concretezza e la validità cinematografica di una testata analogica che si lascia rivedere:

in tempi di giornalismo digitale, di eccesso di informazioni, di notizie non verificate o non filtrate, (e) usa il cinema per ribadire il compito portato a termine quasi cinquant'anni fa dai giornalisti del «Post»: quello di aver impedito alla Storia di marcire, confusa nella palude di parole dette, scritte, registrate, ma non stampate, non ordinate.²¹⁹

È proprio nel New Journalism che si affermò tra i Sessanta e Settanta che Kanavagh e Rich individuano uno dei principali bastioni di resistenza allo sfaldamento informativo degli apparati istituzionali e governativi, a fondamento di quella relazione che struttura la memoria collettiva come “fatto nazionale, epocale e legato alle sue tecnologie”²²⁰ per cui attraverso il cinema, come dimostra Sara Pesce, è possibile restituire alle generazioni future gli “strumenti del discorso, i suoi canali ufficiali o non ufficiali, i sistemi di aggregazione e celebrazione del ricordo collettivo, presentando forti analogie con le tecnologie di una data epoca.”²²¹

3.2 The Irishman, o del perché nessuno si ricorda più di Jimmy Hoffa.

²¹⁸ Kakutani Michiko, 2018, *op.cit.* (edizioni kindle)

²¹⁹ Manassero Roberto, *The Post*, 31 Gennaio 2018, Cineforum, <https://www.cineforum.it/recensione/The-Post>

²²⁰ Pesce Sara, 2007, *op.cit.*, p.436

²²¹ Ivi, p.437

Dal rigore di un film come *The Post* nel recupero di un evento “positivo” per rimetterlo a confronto con una realtà politica e informativa in un presente sempre più problematico, la verità ossessiona la Storia americana in altri film del nostro decennio, maggiormente a quegli interrogativi storici che permangono da quel decennio senza trovare invece riscatto. Quella pagina della Storia è ancora tutto un nerissimo testo aperto che la cinematografia rielabora ciclicamente. Ecco allora che trovano spazio i grandi enigmi (più o meno noti o chiariti) del decennio: la morte di Marilyn Monroe (*Blonde*), l’assassinio di John Fitzgerald Kennedy (*Jackie*), Charles Manson e l’eccidio di Cielo Drive (*C’era una volta a... Hollywood*) e la scomparsa di Jimmy Hoffa (*The Irishman*); tra gli altri anche la scomparsa di Fred Hampton per ordine di J. Edgar Hoover (*Judah and the black messiah*). Dalla mappatura storica di queste morti possiamo desumere la tendenza contemporanea di un grande reenactment collettivo con cui reinterpretare il valore del passato: dietro di esso il confronto col peso di una rottura storica raccoglie tutta una tradizione narrativa tipicamente americana in cui l’indagine avviene in quella “frammistione tra fiction e storia”²²², come dimostra La Polla quando sostiene come la seconda sia da intendersi come “processo narrativo”²²³ per cui la “fantastoria vanta un codice e un ordine retorico forse ancora maggiore di quelli impiegati dalla migliore storiografia.”²²⁴

Ad esempio, potremmo partire da quello che scrive Luca Briasco in relazione a *Libra* di Don DeLillo, uno dei romanzi più celebri per aver affrontato di petto l’ossessione della paranoia post-kennedyana di cui parlava La Polla, traducendola come una teoria ordinatrice nel rapporto sfuggente tra la cultura americana e la complessità semiotica della Storia. Dal romanzo (pubblicato alla fine degli anni Ottanta) si evince come la messa in scena della paranoia:

evidenzia il valore liberatorio, la capacità di orientare e organizzare la foresta di segni e informazioni contraddittorie nella quale siamo imprigionati, trasformandola in un insieme dotato di senso, in una gigantesca cospirazione che ci soffoca ma al tempo stesso riordina e ristruttura il nostro mondo²²⁵.

Un’operazione di “riordine e ristrutturazione” alla quale la maggior parte di queste narrazioni risponde spesso con complessità (se non proprio una complicazione) della materia storica di cui si appropria l’industria cinematografica. Forse per questo in *The Irishman*,

²²² La Polla Franco, 1999, *op.cit.*, p.158

²²³ Ivi, p.165

²²⁴ Ivi, p.166

²²⁵ Briasco Luca, *Americana*, 2016, Minimum Fax, Roma, p.70

nella sua durata monstre di tre ore e mezza che si dipana dagli anni cinquanta fino a primi anni duemila, in un formato che si adatta perfettamente alle nuove logiche di fruizione digitale, il realismo storico della sua ricostruzione oscilla tra la fattualità e inattendibilità della memoria narratrice.

Nel caso della prima le morti dei personaggi storici vengono puntellate con fredde didascalie grafiche che ne spiegano le cause (naturali o violente), senza un ordine cronologico, in alcuni casi anche come un'anticipazione inesorabile che compromette qualsiasi climax, plot-twist o altri espedienti narrativi tipici della narrativa seriale, come se si sfogliassero le illustrazioni di un libro didattico di storia, come *fatti e dati* inoppugnabili. La loro ricognizione cronologica della storia americana si riduce alla sola funzione biografica di compiacere in primo ruolo al necrologio come unica sorte e fonte della memoria.

Riguardo alla seconda invece si cede il passo ad una rassegnazione, non c'è una enunciazione di ulteriori strati di narrazione nascosta che si celano dietro alla scomparsa irrisolta, nel caso di *Irishman*, di Jimmy Hoffa, in quanto principale motore drammaturgico della storia su cui si architetta tutta la confessione di Frank Sheeran. Non a caso preme evidenziare come in film sulla recente storia nostrana quali *Il traditore* e *Esterno notte* di Marco Bellocchio, ad esempio nel primo si predisponga un comune decentramento dal voyeurismo nella scena clou sul trauma mediatico della morte di Borsellino, enfatizzandone la reazione dei diretti responsabili davanti al notiziario televisivo; mentre in *The Irishman*, la morte del presidente Kennedy è l'unica che ha una voce diegetica, sempre proveniente dal medium televisivo di un bar, che nel caso dei diretti interessati, Jimmy Hoffa e Frank Sheeran, suscita una semplice reazione di sostanziale impassibilità davanti alla manifestazione violenta della Storia.

Entrando invece proprio nel merito di Jimmy Hoffa riportato in vita da Al Pacino, del quale la scomparsa, come fece *Tutti gli uomini del presidente* a tempo di distanza con lo scandalo watergate, divenne quasi subito oggetto di fascino per l'industria cinematografica, con un titolo come *F.I.S.T* del 1978 con il divo dell'epoca Sylvester Stallone, e successivamente venne interpretato da Jack Nicholson in *Hoffa – Santo o mafioso?* negli anni Novanta.

Dopo quasi trent'anni, basandosi sulla confessione di Frank Sheeran, uscita nel 2004 postuma di un anno, molta critica e stampa specializzata, come ogni film che prende di petto soggetti del genere, ha evidenziato la contestabilità della rivendicazione del diretto interessato nei confronti della morte del capo dei Teamsters. Che sia lui o meno il

responsabile, dal fantasma dell'episodio che assale lo spettatore già ad inizio film in un piccolo frammento estemporaneo (una falsa sinapsi di un ormai poco lucido e senile Sheeran?), ciò che emerge da questo film è l'evidenza di un'astrazione narrativa della Storia e delle inquietudini che ne permangono nella nostra contemporaneità. Se "It is what it is" è il commento cinico ripetuto più volte come costante della filosofia malavitosa che guida la coscienza storica del film, allora potremmo osservare che altro essa fa rimbalzare in una declinazione diversa lo slogan del "Shit Happens" di Forrest Gump.

In un articolo pubblicato da Steve Early su Jacobin, intitolato *The ghost of Jimmy Hoffa won't go away*, l'autore, direttamente coinvolto a suo tempo nel sindacato di Teamsters, espone al momento della distribuzione del film una trattazione sulla realtà lavorativa e amministrativa di oggi nelle mani del figlio di Hoffa (presente nel film ma in maniera puramente accessoria), denunciando la ovvia e inevitabile parzialità del film, dal quale conclude come:

that unsolved mystery has long been a subject of mass media fascination and looms large again in *The Irishman*. Viewers should remember that the mob influence, once present in America's largest private sector union, manifested itself in far more ways than a former leader's disappearance. And it was always most malign in its impact on rank-and-file Teamsters, who then and now, needed leaders they could trust and a labor organization they could control²²⁶.

Condensando invece la narrazione, per ovvi motivi drammaturgici, sulla dimensione intima della confessione di Frank Sheeran e della sua amicizia tradita con Jimmy Hoffa, emerge uno sguardo sulla Storia, come indica Pietro Bianchi, che colloca sé stessa nel nostro nuovo orizzonte di consumo culturale, a "partire da una morte che sebbene non ancora avvenuta è sul procinto di compiersi. Siamo sulla soglia.", poiché:

The Irishman – e pare davvero uno scherzo del destino che sembra architettato nella sua diabolica perfezione – non è stato visto da (quasi) nessuno al cinema. Non c'è più l'Altro che avrebbe potuto vedere questa storia (se non nella forma residuale di una piccola comunità di affezionati di un'arte che ormai sta scomparendo). Forse perché l'unico modo di stare al mondo è proprio quello di agire *come se* l'Altro fosse ancora qui, anche se ormai non c'è più. (...) Come può fare una storia che ormai può essere raccontata a un pubblico che non esiste. Un cinema – come diceva qualcuno – per un popolo che manca.²²⁷

Aggiungerei: un cinema per un interlocutore incognito, se non banalmente per uno spettatore al quale non rimane altro che dedurre l'inaffidabilità di quel testimone della

²²⁶ Early Steve, *The ghost of Jimmy Hoffa won't go away*, 10 Dicembre 2019, Jacobin <https://jacobin.com/2019/10/jimmy-hoffa-the-irishman-martin-scorsese-film-teamsters>

²²⁷ Bianchi Pietro, *Un cinema per un popolo che manca / The Irishman e l'altro che non c'è più*, 20 Novembre 2019, DOPPIOZERO: <https://www.doppiozero.com/irishman-e-laltro-che-non-ce-piu>

Storia di cui parlava Hannah Arendt, come la voce di Sheeran fatta risuonare quale *verifica incerta* di una dimensione intima, interiore e spirituale che si dischiude attraverso questa recente filmografia che attinge a piene mani da un repertorio letterario di biografie che, come vedremo, torna centrale in *Jackie* di Pablo Larrain.

3.3 C'è ancora Charles Manson.

Uno degli aspetti più evidenti della nostra contemporaneità risulta essere l'interesse di Hollywood (e non solo suo) a recuperare figure della cronaca nera entrate nell'immaginario popolare, fra tutte Charles Manson, che a due anni dalla sua morte avvenuta del 2017, ha ripreso vita, voce e corpo sul piccolo e grande schermo, esponendo il trauma della sua vicenda, tristemente iconica, ad un'operazione di exploitation del suo personaggio.

Basti pensare alla costante e puntuale riproposizione di narrazioni che, tra fiction e documentario, nelle popolarissime etichette del *true crime* o del *docucrime*, hanno impresso nel nostro immaginario contemporaneo le vicende di personaggi come Ted Bundy, Jeffrey Dahmer, Robert Durst, O.J. Simpson e altri. Protagonista in questa ondata voyeuristica per le psicologie di queste celebrità del crimine è principalmente il piccolo schermo della cultura convergente, in particolare HBO e Netflix a presiedere questa fame culturale di "dark tourism" che appassiona larghe fette di pubblico, quale punto di arrivo di un mercato dell'intrattenimento invaso dalla *murderabilia*²²⁸ sull'onda di quell'aumento di prodotti audiovisivi a tema usciti dalla fine anni Ottanta.

Nel contesto della recente cinematografia presa in esame, la figura di Charles Manson è centrale, anche in funzione di una sua negoziazione con il progetto televisivo delle due stagioni di *Mindhunter*, prodotte da Netflix e riconducibile alla fama di David Fincher, quale autore di riferimento del cinema degli ultimi trent'anni nel codificare l'immaginario culturale del serial killer. Ad esempio, per tornare alla Los Angeles di Quentin Tarantino, ai tre protagonisti erranti nella mecca del cinema del 1969, si aggiunge un breve "cameo" di Charles Manson, interpretato da Damon Herriman anche nella seconda stagione di *Mindhunter*, distribuita su Netflix nell'estate del 2019, a rimarcare il cinquantesimo anniversario dell'eccidio di Cielo Drive. Così la sua doppia presenza nel film di Tarantino e nella serie di Fincher, e la scomparsa di Jimmy Hoffa

²²⁸ Jarvis Brian, *Monsters Inc: Serial Killer and Consumer culture*, in *Crime, media, culture*, Volume 3 (3), 2007, p. 326-344

in quello di Scorsese, imprimono una forte indagine storica sul finire dello scorso decennio, attraverso le forme di narrazione audiovisiva che prediligono i traumi storici di quel periodo. Le testimonianze rimesse in scena problematizzano ulteriormente il rapporto del cinema con la verità che si cela dietro a queste aberrazioni del passato americano.

Riconsideriamo ad esempio la “liberazione dal tempo di Hollywood” menzionata all’inizio del secondo capitolo. Il punto nevralgico dell’annata 2019 in relazione alle tecniche digitali di manipolazione anagrafica dello star system statunitense, potremmo traslarlo su questa voyeuristica “tatesploitation²²⁹”, per riprendere un termine usato da Steve Rose in un articolo pubblicato su *The Guardian* a gennaio di quell’anno, dove si chiede se e quando il cinema si lascerà alle spalle la morte (anzi, le morti) di Sharon Tate, interpretata nello stesso anno anche dall’ex diva di Disney Channel Hillary Duff in *The Haunting of Sharon Tate*, fino a considerare ulteriori incursioni televisive negli anni precedenti.

Il pubblico di Netflix in quell’estate ha modo di poter essere testimone di un’intervista “faccia a faccia” con Charles Manson in prigione, dieci anni dopo i misfatti di Cielo Drive da cui Sharon Tate nel 1969 esce indenne attraverso la rivisitazione ucronica di Tarantino che ha contribuito a sondare la popolarità della logica culturale del “metaverso”, un concetto chiave della narrazione mainstream di oggi, nella quale, volente o nolente, il regista ha anticipato con i suoi popolari *what if* sul revisionismo storico, da *Bastardi senza gloria* in poi.

Nel caso di *C’era una volta a... Hollywood* invece potremmo affermare l’effettiva e simbolica “liberazione dal tempo” dell’omicidio di Sharon Tate interpretata da Margot Robbie grazie all’interpolazione finzionale dei vicini interpretati da Di Caprio e Pitt. Ucronie a parte, il reenactment hollywoodiano dell’eccidio cristallizza nell’icona fantasmatica di Sharon Tate la nostalgia per un’epoca dell’innocenza nell’immaginario collettivo. Preme evidenziare come nel già citato libro di Sam Wasson, la prima pagina si apra proprio con le parole “Sharon Tate looked like California”²³⁰, a sottolineare l’indissolubile legame culturale e storico che anima l’immaginario tra la giovane stella del cinema e l’idea dello spazio cinematografico che la fece nascere. In quanto

²²⁹ Rose Steve, *Quentin Tarantino, Hilary Duff and Hollywood’s ‘Tatesploitation’ problem*, 21 Gennaio 2019, *The Guardian* <https://www.theguardian.com/film/2019/jan/21/sharon-tate-quentin-tarantino-hilary-duff-why-hollywoods-tatesploitation-rush-is-wrong>

²³⁰ Wasson S., *The Big Goodbye Chinatown and the last years of Hollywood*, 2020, Flatiron Books, New York, p.

personaggio storico, “la sua immagine è un’icona, ha un effetto sulle nostre emozioni e la nostra capacità di concettualizzarla”²³¹, e il suo recupero è indicativo di quelle *assenze strutturate* che, come suggerisce Michele Fadda, strutturano una metastoria in “modi di apparire della crisi della Storia, come prospettive ideali capace di anticipare i desideri del suo pubblico, e di instaurare un consenso attraverso un modello riconciliatorio di conflitti, contraddizioni e dicotomie”²³², nell’ottica di quella resistenza e insieme “fuga dalla Storia americana, riportandola a grado zero per spurgarla dai suoi aspetti più innominabili e riprovevoli, edificando una nuova Gerusalemme”²³³ che è la Hollywood di Tarantino, nella quale Sharon Tate potrà vivere fino ai giorni nostri.

D’altro canto, l’exploitation è riconducibile a quella *mansonmania* che si è evoluta nel dna della cultura popolare americana degli ultimi cinque decenni, propagandosi in ogni manifestazione mediatica e generando così un vasto corpo di letteratura di fiction e non fiction, musica, film, televisione e podcast, che hanno ritrovato popolarità in occasione dell’uscita del film di Tarantino, come in un articolo di Vulture che si è preoccupato di organizzare in una guida alla cultura pop sull’argomento.²³⁴ Tutto materiale che alimenta di conseguenza la ciclica manifestazione di nuovi Charles Manson sul grande schermo, come afferma Herriman in alcune interviste in relazione alla preparazione di un personaggio come Manson di cui è possibile ricostruire un profilo grazie alla sua saturazione mediatica delle informazioni biografiche reperibili liberamente sugli archivi pubblici di internet. Da quest’ampia disponibilità non possiamo allora tralasciare le versioni proposte attraverso le performance di due divi hollywoodiani ben più popolari di Herriman, come Chris Hemsworth e Matt Smith nei rispettivi *Sette sconosciuti a El Royale* di Drew Goddard e *Charlie Says* di Mary Harron.

Tutto questo capitale culturale in cui si alimenta il mito di Charles Manson è stato e continua ad essere protagonista per uno *spettatore implicito*²³⁵ che, in relazione all’assenza strutturata menzionata, soprattutto nel caso di *C’era una volta a... Hollywood*, è già in possesso delle informazioni storiche necessarie per ricostruire il

²³¹ Pesce Sara, 2007, *op.cit.*, p.440

²³² Fadda Michele, *Inside and Outside History(ies): ritorno ostinato delle non-immagini?*, in *The Body Vanishes La crisi dell’identità e del soggetto nel cinema americano contemporaneo* (a cura di Franco La Polla), 2000, Lindau, Torino, p.62

²³³ Ivi, p.60

²³⁴ Wollett Laura Elizabeth, *A Pop Culture Guide to Charles Manson: The Movies, Books, Tv Shows, and Podcasts you should know*, 24 Luglio 2019, Vulture <https://www.vulture.com/2019/07/a-pop-culture-guide-to-charles-manson.html>

²³⁵ Caselli Stefano, *Mostrare l’abisso: due appropriazioni del fuoricampo in C’era una volta a... Hollywood*, 31 Gennaio 2020, Specchio Oscuro <https://specchioscuro.it/mostrare-labisso-due-appropriazioni-del-fuoricampo-in-cera-una-volta-a-hollywood/#a4>

contesto prima che il film lo smentisca, lo sporchi e infine lo restauri, in quell'ottica restaurativa che abbiamo già ripreso da Boym, che si è riflessa in alcune discussioni critiche del film. Ad esempio, nel suo blog, il critico Jonathan Rosenbaum propone una lettura scomoda quando vuole spiegare perché il risanamento storico contro gli hippie di Manson che racconta Tarantino incarna lo slogan di Trump "Make America Great Again". Accostando il revisionismo storico del film al desiderio di molti "sostenitori di Trump nel riguadagnare rispetto per le loro fantasie contro l'arrogante straniero (Bruce Lee) e gli hippie impazziti"²³⁶, si convalida quell'aspetto della *nostalgia restaurativa* che Boym afferma essere "al cuore di recenti revival nazionali e religiosi, nel rispetto della tradizione e della verità"²³⁷ e che si manifesta nella "ricostruzione totale di monumenti del passato"²³⁸.

Lungi dal fissare il film in una categoria monolitica, possiamo ragionare sull'eterodossia di queste letture critiche nell'ottica di una più articolata predisposizione culturale ad intendere queste narrazioni non solo come mere e negative compensazioni ideologiche, ma cogliendone la funzione di indagine memoriale con cui si riconfigura quel trauma storico nel nostro orizzonte culturale. Dalle possibili deviazioni di una Storia ormai data, la ri-narrazione del suo Tempo è un testo aperto, contaminabile, come un "ricettacolo di dissonanze, di false piste e di doppi che riflette sulle possibilità del cinema di ricordare anche (e proprio quando) vorrebbe invece dimenticare."²³⁹ Forse anche per questo, in un film in cui si preserva l'immagine immacolata di Tate dalla sera del 9 agosto 1969, non si restaura soltanto il passato, ma si cerca di rifletterlo, forzando la facile opposizione binaria delle due tipologie di memoria proposte da Boym già trattate in relazione alla Los Angeles allucinata dalla paranoia post-mansioniana rievocata da Pynchon e Anderson.

C'era una volta a... Hollywood racconta una storia in cui i responsabili dell'omicidio di Sharon Tate subiscono una sorte che non riscatta soltanto Sharon Tate come simbolo dell'innocenza della controcultura californiana, bensì scongiura gli Hippie come capro espiatorio per i crimini compiuti dalla loro antitesi, quelli bensì intesi come "slippies"²⁴⁰, come osserva Tom O'Neil in un suo articolo pubblicato sul Washington Post ad agosto del 2019, dove si confuta la comune

²³⁶ Rosenbaum Jonathan, *The World as Media Screen: Tarantino and Trump as soul-brothers*, 21 Giugno 2022, <https://jonathanrosenbaum.net/2022/06/the-world-as-media-screen-tarantino-and-trump-as-soul-brothers/>

²³⁷ Boym Svetlana, 2001, op.cit, p.41

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ Caselli Stefano, 2020, op.cit.

²⁴⁰ O'Neill Tom, *Five myths about Charles Manson*, *The Washington Post*, 23 Agosto 2019, https://www.washingtonpost.com/outlook/five-myths/five-myths-about-charles-manson/2019/08/22/4a6ac204-c42a-11e9-b72f-b31d77212_story.html

convinzione che Manson fosse un Hippie, o almeno che ambisse ad esserlo minando i valori pacifisti della Summer of Love. Non sono poche le principali testate americane che rifanno luce sulla figura di Manson nell'estate in cui film e serie escono quasi contemporaneamente, come sul *Time* quando viene pubblicato un articolo dal titolo *Why did the Manson Family kill Sharon Tate? Here's the story Charles Manson told the last man who interviewed him*²⁴¹, a cui si fa riferimento al libro pubblicato nello stesso periodo *Hippie Cult Leader: The last words of Charles Manson*, di James Buddy Day, scrittore e produttore di true crime per la TV.

Attraverso la rievocazione nostalgica di una Los Angeles scongiurata dal destino di una cronaca nera, il recupero di Charles Manson (che nel film compare per pochi minuti, ma aleggia per tutta la durata in una dimensione culturale inconscia) nel film di Tarantino, più che un'indagine dietro al concetto di verità sull'episodio (ampiamente accertato e storicizzato), emerge una più articolata riflessione sulle qualità memoriali del suo carattere tragico. La celebrità (quasi mitologica) di Charles Manson che l'ultima metà del secolo ha sfruttato e *mediatizzato* nella cultura popolare della *murderabilia* è paradigmatica per capire la persistenza di questa sua aura nell'immaginario contro culturale che traduciamo nel nostro presente.

Nel contesto congiurato di *Mindhunter* (e ancora *Vizio di forma*) e in quello scongiurato della Hollywood di Tarantino, la scelta di mostrare poco Manson (nonostante la risonanza mediatica che può generare per prodotti del genere) aiuta a considerare il suo valore culturale quale segno e immagine di quella *memoria selettiva* che Jack Denham, in un suo recente studio sul consumo mediatico dell'immagine del "leader di culto", definisce come un modo per "acrescere storie positive a scapito di più cruente qualità criminali"²⁴², o meglio, rendere conto di come Manson venga selettivamente ricordato nella cultura popolare in quanto "immortale icona contro culturale, invece che un semplice manipolatore assassino"²⁴³, suggerendo come anche in uno scenario in cui:

Manson appears to be the manipulated party, he defaults into a position of control in journalistic accounts of his pre-corpse. I suggest that this selective memory is due to his successful commodification of himself as a countercultural brand, and the subsequent immortalization of notions of power and control that are, when weighing up the qualities that a criminal requires to become celebrated, more noteworthy than gruesomeness and violence.²⁴⁴

²⁴¹ Waxman Olivia, *Why did the Manson Family kill Sharon Tate? Here's the story Charles Manson told the last man who interviewed him*, 26 Luglio 2019, TIME, <https://time.com/5633973/last-manson-interview/>

²⁴² Denham Jack, *The commodification of the criminal corpse: 'selective memory' in posthumous representations of criminal*, in *Mortality*, Volume 21, No.3, 2016, Routledge Taylor & Francis Group, <http://dx.doi.org/10.1080/13576275.2016.1181329>, p.229-245

²⁴³ Ivi, p.239

²⁴⁴ Ibidem.

Per concludere, risulta interessante notare come questa *commodification* nel caso di Tarantino si rispecchi nella scelta di aver voluto escludere dal film un'ulteriore scena più estesa con Charles Manson, rendendola disponibile, replicabile e amplificabile come contenuto speciale nella versione home video del film distribuita successivamente, mentre diversamente nella versione romanzata e pubblicata nel 2021 la dimensione ucronica dell'ultimo atto del film viene ridimensionata, come qualcosa che semplicemente *non* è ri-succesa a Cielo Drive nella cronologia storica che segue l'universo alternativo di quella Hollywood. Nella scena tagliata invece si rappresenta in modo più dettagliato il ricordo del tentativo di Manson di entrare nell'industria musicale di quegli anni, accennando a quella tensione della controcultura musicale in cui era ravvisabile quel "pericoloso solipsismo"²⁴⁵ che stava permeando nell'ideale di una democrazia partecipata e infine macchiata col sangue di Helter Skelter nelle pareti di Cielo Drive. E infine sono proprio le parole della canzone che prende il nome dall'omonima dei Beatles che nella serie tornano a chiudere l'episodio con Charles Manson interpretato da Damon Herriman. Tutte queste connessioni culturali, amplificate tra film e serie televisive, segnano un ritorno al passato che s-compone la sua fattualità storica, stratificandone la dimensione *memoriale*.

3.4 Salvare e smascherare John Fitzgerald Kennedy.

L'interesse culturale della narrativa e del cinema postmoderni nel riesumare la figura di John Fitzgerald Kennedy e tutta l'ondata paranoico-speculativa che ha generato al suo seguito è ben nota. Le immagini del suo trauma storico, così tragicamente pubbliche (diversamente dall'esempio di Cielo Drive), continuano ad alimentare nell'immaginario contemporaneo il riflesso della morte di Kennedy, come fossero schegge impazzite che hanno segnato la memoria individuale e collettiva per l'America venuta dopo. La testimonianza pubblica di quelle immagini è la pietra angolare di un tessuto culturale che si è evoluto dalle successive amministrazioni alla Casa Bianca fino alle più recenti, avvicinandosi al sessantesimo anniversario di quell'"esperienza collettiva unica (mediatica, comunicazionale), che ha preparato la gente a interpretare in modo nuovo eventi del genere".²⁴⁶

Già negli anni Sessanta un film come *Va e uccidi* di John Frankenheimer prendeva di petto la figura dell'assassinio politico, profilandola sui rigurgiti ideologici del maccartismo e della guerra di Corea, attraverso il quale configurava una fantasia hollywoodiana dell'attentato

²⁴⁵ Montheith Sharon, 2008, *op.cit.*, p.68

²⁴⁶ Jameson Fredric, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardocapitalismo* 2015, *op.cit.*

politico che si sarebbe materializzata nei notiziari successivi al 22 novembre del 1963. Attraverso quei frame per secondo della pellicola di Abraham Zapruder, l'immaginario americano ha conosciuto una "rottura epistemologica"²⁴⁷ che sarebbe diventata la balena bianca di molti storici e narratori della postmodernità in cerca della "verità". Abbiamo già citato Richard Hofstadter col suo saggio *The Paranoid Style*, che viene pubblicato l'anno subito successivo agli eventi di Dallas, dove analizza le implicazioni culturali, politiche e storiche del complottismo in un'ottica storica ben più grande: il passato paranoide viene indagato considerando il ruolo di capro espiatorio rivestito nel tempo da "cattolici, massoni, comunisti eccetera", come li riprende La Polla esaminandolo in rapporto al cinema cospirativo prima e dopo Kennedy, rappresentando nello *stile paranoide* dell'essenza statunitense una cospirazione che:

muta in qualcosa di molto più cupo e, per così dire, "incorporato, qualcosa che non può essere spiegata soltanto in termini di politica, e che se anche potesse esserlo, come in *Perché un assassino*, una mera spiegazione politica non renderebbe conto della spiacevole sensazione che la cospirazione ha steso le mani su ogni singolo aspetto della realtà, sul volto più comune della nostra vita quotidiana."²⁴⁸

Tuttavia, a partire dal proiettile sparato da Lee Harvey Oswald, non preme tanto osservare come si sia sviluppato il genere cospirativo nel cinema più recente con le sue eventuali propaggini sulla questione ancora presenti; bensì in questo paragrafo si vuole considerare l'eredità iconografica di John Fitzgerald Kennedy, o di come alcuni titoli recenti si siano cimentati col peso di cinquant'anni di saturazione mediatica della memoria kennedyana, facendola vacillare e trasfigurandone il percorso mitografico della sua grande risonanza popolare che in mezzo secolo ha difeso sé stessa in una fortezza nostalgica. Anche e soprattutto quando rimane marginale e sfuggente, il recupero della icona nel cinema recente è un segno mobile, una forma di discorso attraverso il quale rileggere gli anni Sessanta e quello che è venuto dopo. Da *Forrest Gump*, quando nella sua fantastoria americana incontra il Presidente, a oggi Kennedy è una di quelle figure che "spinte sulla scena della storia da motivazioni democratiche, garantendo loro una sorta di infallibilità retroattiva"²⁴⁹, ed esemplifica quella umanizzazione dell'eroe per cui l'aneddoto biografico cede il passo alla "creazione di una psicologia, di un carattere"²⁵⁰, motivo per cui la sua recente e multiforme manifestazione nei media audiovisivi rende conto di quella ripetuta relazione con l'assenza di Kennedy, il suo dominio sulla Storia, la sua trasformazione

²⁴⁷ Cilento Fabrizio, *The Ontology od replay: The Zapruder Video and American Conspiracy*, 2013, *Teorija in Praksa*, 50(5):813-830, Lubiana. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/ontology-replay-zapruder-video-american/docview/1491099729/se-2>

²⁴⁸ La Polla Franco, 2003, *op.cit.*, p.431

²⁴⁹ La Polla Franco, 1999, *op.cit.*, p.160

²⁵⁰ Ivi, p.162

perché “la memoria culturale (e quindi artificiale del cinema)”²⁵¹ la rende instabile, come spiega Pesce, inaffidabile per la sua “predisposizione all’invenzione e alla dimenticanza”²⁵², strumenti del discorso che, nella loro formulazione cinematografica, stanno alla base del suo rituale commemorativo.

Ad esempio nel 2016, tra le produzioni audiovisive sull’argomento, oltre a quella più centrale per la trattazione, ovvero *Jackie* di Pablo Larraín, uno dei primi prodotti seriali della piattaforma streaming di Hulu è *22.11.63*, adattamento di un recente romanzo di Stephen King del 2012. Che uno degli scrittori più prolifici della narrativa di genere dagli anni Settanta si cimenti in un romanzo nostalgico che prende quella Storia per contaminarla con la fantascienza, immaginando la cronaca di un tentativo fanta-apocalittico di tornare indietro nel tempo per scongiurare l’attentato di Oswald. Iniettando la fiction nel trauma storico degli Stati Uniti, King ci cimenta in un’architettura narrativa che segue per poi deviare la tradizione di DeLillo ed Ellroy in un’ottica più pop, poiché del resto Kennedy è ancora un’icona popolare. Ma è anche un tentativo di assorbire le tendenze uchroniche che hanno reso celebri le operazioni revisioniste del più recente cinema di Tarantino, per accostare l’attentato di Dallas a quello dell’eccidio di Cielo drive come i traumi più decisivi degli anni Sessanta.

Inoltre il romanzo di King (e la serie con James Franco) esce pochi anni dopo il *Vizio di forma* di Pynchon, e anche lui si muove sul crinale della memoria, tra la rievocazione della vita americana prima di Kennedy su cui pervade l’ombra di un’America del futuro già passata, laddove nella California di Pynchon e Anderson si scrutano le ceneri di un sogno americano, spazzate via dalla paranoia post-mansoniana. Sono questi i riflessi storici e ideologici di una crisi nostalgica che guarda alla Storia come ormai data o esorcizzabile, e che permane in alcuni esempi di narrativa per romanzieri di quella generazione. Nel caso di *22.11.63* e del suo successivo adattamento per le nuove forme audiovisive della serialità, siamo di fronte ad un’altra manifestazione di un confronto per un grande narratore americano che, come altri prima di lui, si è voluto confrontare con le verità nascoste dietro alla grana dell’8mm di Zapruder.

Attraverso il fascino ormai decennale per le teorie cospirative (di cui King afferma di sposare la famosa teoria del *lone gunman*), il mito della morte di Kennedy replica un’ennesima variazione sul tema che il suo impatto postmoderno esercita ancora oggi nelle rappresentazioni medialità e narrative della cultura americana. Nelle sue tesi sul postmodernismo Fredric Jameson individuava nella copertura mediatica dell’assassinio la cifra stilistica di una retorica

²⁵¹ Pesce Sara, 2007, *op.cit.*, p.438

²⁵² Ivi, p.442

postmoderna attraverso la quale l'idea del complotto si è impressa nella *memoria collettiva* (e inconscia)²⁵³, replicandosi fino ad oggi in un prolifico corpo di rivisitazioni mediatiche dell'evento che esplorano le nuove forme di consumo, di cui l'adattamento di *22.11.63* è un esempio, come anche nel campo videoludico, dove in una campagna di uno dei franchise videoludici più giocati degli ultimi quindici anni, ovvero *Call of Duty*, gli "spettatori" hanno modo di affacciarsi in "prima persona" con il presidente a pochi mesi dalla sua improvvisa morte.

Tuttavia, non potremmo approcciarci a questi film senza considerare il precedente impatto che ha avuto nel 1991, poco prima del trentesimo anniversario, il film *JFK*, diretto da Oliver Stone, che costituisce un punto di riferimento fondamentale per capire come, rispetto ai quei film cospirativi usciti subito dopo la morte di Kennedy, al quale nel frattempo di erano registrate anche le morti di suo fratello Robert, di Malcolm X, di Martin Luther King, la sua preoccupazione precisa con la materia d'indagine sia imposto all'attenzione pubblica come un veicolo moderno di trasmissione della Storia, di una sua discussione e critica nell'attinenza a quella terra di mezzo che separa i fatti storici e il loro significato. Le critiche mosse a JFK, come la discutibile manipolazione dei fatti "inventati" da Stone per confermare la sua teoria del complotto, ne hanno costituito la sua centralità per una coscienza culturale che fa permanere "un'esperienza virtuale" dell'evento storico: in particolare Hayden White, in un suo saggio in *The Persistence of History*, ne evidenzia come, agli occhi della critica e degli storici il film:

seemed to blur the distinction between fact and fiction by treating an historical *event* as if there were no limits to what could legitimately be said about it, thereby bringing under question the very principle of objectivity as the basis for which one might discriminate between truth on the one side and myth, ideology, illusion, and lie on the other.²⁵⁴

Il rapporto con la Storia che emerge nella dimensione narrativa di JFK è stato cruciale: ha aperto, sulla scia di un esempio di fiction come *Libra* di DeLillo pubblicato poco prima, ad una concettualizzazione narrativa dell'archetipo storico di un evento novecentesco come l'assassinio di Kennedy; in particolare per White l'operazione di Stone esemplifica quella "derealizzazione" modernista, un termine che prende in prestito da Jameson, della storia; in quell'ottica, l'approccio del film opera un'incisione particolare nelle configurazioni reali o immaginarie della memoria culturale degli eventi "incidental"²⁵⁵ del Novecento, per cui la sua controversia, quando scrive:

could be profitably set within a more recent phase of the debate over the relation of historical fact to fiction peculiar to the discussion of the relation between modernism and

²⁵³ Jameson Fredric, 2015, *op.cit.* (edizione kindle)

²⁵⁴ White Hayden, 1996, *op.cit.*, p.19

²⁵⁵ Ibidem.

postmodernism. (...) Modernism thereby effects what Fredric Jameson calls the "de-realization" of the event itself. And it does this by consistently voiding the event of its traditional narrativistic function of indexing the irruption of fate, destiny, grace, fortune, providence, and even of "history" itself into a life (or at least into some lives) "in order to pull the sting of novelty" and give the life thus affected at worst a semblance of pattern and at best an actual, transsocial, and transhistorical significance.²⁵⁶

Da JFK ad oggi, queste forme di intrattenimento continuano a ri-generare l'ombra della visione della morte di Kennedy, a contenere la sua ossessione riproduttiva nell'orizzonte culturale dei giorni nostri: sono il punto di arrivo, o l'ennesima tappa, di una retorica iconografica nelle forme linguistiche dei media audiovisivi che inizia ben prima dell'attentato; consideriamo *Primary* di Robert Drew del 1960 come la prima congiunzione mediatica tra le proprietà del mezzo documentario e la costruzione iconografica Presidente nella sua costruzione mitologica²⁵⁷, replicatosi attraverso una sua mediatizzazione delle sue immagini, e di tutto l'apparato iconografico che alimenta una "nostalgia contro" il tempo che l'ha assassinato. A questo riguardo, il viaggio nel tempo che compie il protagonista di *22.11.63*, nel romanzo e poi nella serie, dai giorni nostri fin addentro agli anni cinquanta ci porta a farci identificare col suo desiderio di scongiurare il misfatto, recuperando un'utopia attraverso cui smascherare una visione tutt'altro che benevola, bensì cinica, nei confronti di Kennedy.

L'incubo di Delay Plaza nella storia statunitense è diventato in anni ancor più recenti un trampolino per nuove strategie di narrazione: la biografia del mistero dietro la morte di Kennedy si dissolve per dare spazio a nuove soggettività, prediligendo nuove declinazioni biografiche che si sintonizzano su nuove prospettive di confronto con la memoria del Novecento americano. E' il caso di *Jackie*, il primo film girato negli Stati Uniti per il regista cileno Pablo Larrain, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2016, che rilancia la narrazione kennedyana decentrando la sua presenza a favore del mito di Jacqueline Kennedy, interpretata dall'attrice Natalie Portman, mentre il marito è interpretato dall'attore danese Caspar Phillipson: esponendosi per la prima ai riflettori di Hollywood grazie alla sua impressionante somiglianza, Phillipson ha proseguito un modesto percorso, prettamente televisivo, tornando nelle vesti del Presidente in tre episodi della serie televisiva *Project Blue Book*, in un piccolo corto dal titolo "The Speech JFK never gave" in cui recita il discorso che avrebbe dovuto tenere l'ex-presidente nel fatidico giorno, fino a stravolgerne l'immagine canonica e immacolata in una delle scene più controverse del recente *Blonde* di Andrew Dominik.

²⁵⁶ Ivi, p.24-25

²⁵⁷ Frame Gregory, *The Myth of John F. Kennedy in Film and History An Interdisciplinary Journal*, Volume 46 (2), 2016, Bangor University, Bangor, p.26

Una dinamica industriale molto simile a quella di Damon Herriman nel rigiocarsi come Charles Manson tra *C'era una volta a... Hollywood* e *Mindhunter*. Negli anni che intercorrono tra *Jackie* e *Blonde*, la carriera di Phillison si è mossa in maniera assimilabile a quella di Herriman, caratteristi pressoché marginali, e comprensibilmente, soprattutto nel caso del primo nel quale solo gli spettatori più accorti e curiosi scovano il legame tra le interpretazioni nei due film, che tuttavia non ha niente di sconvolgente, ma ci permette di scrutare l'anima contemporanea che serpeggia nella rappresentazione culturale di Kennedy in questi due film incentrati su icone femminili. Semmai, più che enfatizzare questa corrispondenza di cast, bisognerebbe osservare la composizione produttiva di Jackie: il film esce quando il suo regista ha appena compiuto quarant'anni, ma nonostante la giovane età è uno dei registi cileni più prolifici e di punta della sua cinematografia nazionale, e ha da poco vinto, con il suo quinto lungometraggio *Il Club*, il Grand Prix della giuria presieduta dal regista americano Darren Aronofsky alla 65° edizione del festival di Berlino. Da anni in contatto con lo sceneggiatore Noah Oppenheim, Aronofsky cerca di far partire la produzione di Jackie con la sua regia, finché non decide di convincere Larrain nel progetto ritenendolo più adatto a mettere in scena la creatura scritta da Oppenheim, mettendo fine alla lunga gestazione di un progetto che inizialmente sarebbe potuta diventare una miniserie.

Le riprese del film si svolgono per buona parte non nel territorio statunitense, bensì in Europa, negli studios di Parigi, dove vengono ricreati gli interni della Casa Bianca all'interno del quale Larrain ha la possibilità di infiltrare lo sguardo dentro la Storia intima degli Stati Uniti d'America, dentro gli spazi di creazione immaginaria e culturale del potere. Un biopic americano che si distingue nella classica produzione "Hollywoodiana" dedicata al genere proprio per il suo concepimento produttivo avvenuto pressoché al di fuori dei confini americani, collocandosi su una dimensione transnazionale in cui la non americanità del regista è proprio l'elemento di maggior interesse.

Sicuramente c'è un interesse autoriale. Prosegue coerentemente elementi distintivi della sua poetica che si è costruita sull'elaborazione cinematografica del trauma storico dell'identità nazionale del suo paese, a partire proprio dal colpo di stato dell'11 settembre 1973, la deposizione del corpo del Presidente Allende e l'inizio della dittatura di Pinochet, scenari storici che i suoi film precedenti alla svolta americana di Jackie, come *Post Mortem*, *No – I giorni dell'arcobaleno* e *Neruda*, sanno raccontare con estrema perizia contemporanea e originalità di sguardo. Considerando le affinità storiche in una chiave autoriale, allora *Jackie* è il film che bilancia perfettamente l'analisi storica del Cile, entrando in un momento cruciale per la storia statunitense che fa da controcampo storico e culturale di una nazione, quella poi raccontata

dagli anni Settanta in cui ci traghetta *Il Post* di Spielberg e che avrebbe avuto un coinvolgimento diretto nel colpo di stato di Pinochet nel 1973, mentre negli USA gli assi portanti della democrazia traballando per il terremoto sociale del Watergate, a quasi dieci anni di distanza dalla morte di JFK. Quindi, un'ossessione indiretta, se vogliamo leggerla in ottica geopolitica, per cui viene da pensare naturale che Larrain avrebbe intrapreso questo slancio verso la mecca hollywoodiana di oggi in cui tutt'ora è un regista attivo, sia per la serialità di genere.

Senza addentrarci in analisi testuali del film, per cui basti sottolineare uno dei pregi più evidenti del film, ovvero di affrontare frontalmente il biopic ma rifuggendo la sua classica cronologia degli eventi. Si predilige la struttura ondivaga, "stressata" tra passato e presente, tra intimo e privato: stratificazioni temporali che il film rende subito manifeste nel cercare una rievocazione disorientata del passato, dove la nostalgia e il trauma collidono nel resoconto di *Jackie*, la protagonista assoluta della storia, quale anche altro punto di novità nella filmografia di Larrain, che fino a quel momento non aveva mai raccontato personaggi femminili. Sintonizzandosi, quasi anticipandoli, i ritratti femminili che stanno costituendo un asse culturale importante della produzione audiovisiva contemporanea, basti pensare all'acclamato successo della serie *The Crown*, di cui esce la prima stagione nel 2016 attraverso la quale inizia la sua popolarissima cronaca sulle stanze del potere inglese, in modo parallelo a *Jackie*, che avrebbe portato Larrain a dirigere un film non troppo dissimile come *Spencer*, su Lady Diana, personaggio storico tornato sulla bocca di tutti nello stesso anno con la quinta stagione della serie.

Per rimanere sul film di Pablo Larrain, tuttavia, lo stile visivo del film pertiene ad una rievocazione peculiare di quel tempo che si sintonizza coerentemente con i film precedentemente citati, ed è il film del decennio che più di tutti si addentra nelle implicazioni storiche e culturali dell'omicidio Kennedy, pur tuttavia, come abbiamo già detto, relegandolo ad un'ombra e prediligendo un maggiore punto di vista "esterno" che evidenzia l'altrettanta rilevanza storica della vedova del Presidente, interpretata da Natalie Portman.

Jacqueline Kennedy è il soggetto storico dell'immagine, costantemente presente all'interno del quadro, attorno al quale lo sguardo indaga la sua psicologia e la sua rilevanza culturale per i costumi e gli usi della vita americana del tempo, sono i vettori di una riflessione storica sulla nostalgia di un'ideale americano. Come osservano Massimiliano Coviello e Francesco Zucconi nella loro monografia sul regista cileno, al momento l'unica edita in Italia, l'obiettivo della ricerca storica nelle immagini del film è quello di "elaborare una versione oggettiva dei fatti corrispondente al punto di vista di first lady e moglie (...) e responsabile diretta della grandezza

del Presidente”²⁵⁸, quale “prima first lady nella storia degli Stati Uniti ad assumere funzioni di visibilità pubblica in primo piano”²⁵⁹. L’assenza del Presidente, e il misurato peso delle immagini nel restituire il fugace momento della morte nei frame di Zapruder, corroborano un recupero iconografico che decostruisce il mito moderno dei Kennedy, rilanciando l’icona e il mito di Jackie nel nostro immaginario collettivo, con la quale, per dirla come Quentin Tarantino, si indaga quella Camelot che c’era una volta.

Il mito di Camelot è uno degli aspetti che maggiormente emergono dal film: è il fantasma iconografico attraverso il quale si riflette quello che Michael J. Hogan ha definito, in un testo pubblicato un anno dopo l’uscita del film, lo Stile Kennedyano, ovvero una “self-constructed representation of the parts that he and his wife played as president and first lady”²⁶⁰. Nel tempo del racconto del film, in cui si ricostruisce la vigilia del funerale, Jackie riveste subito il ruolo di architetta di un castello narrativo sul mito-kennedy in quella tensione “tra storia, memoria e eredità”²⁶¹ che attraversa la seconda metà del Novecento. Fino a questi ultimi anni il cinema continua ad essere un veicolo di commemorazione, rilancio e destrutturazione di questa ossessione americana, concependo nuove prospettive di racconto e di sguardo proprie di un medium popolare che meglio ha rappresentato, come lo definisce Gregory Frame, il “custode del mito nazionale dei Kennedy”.²⁶² Nel suo saggio sul mito del Presidente nella produzione cinematografica e televisiva recente, pubblicato proprio nel 2016 (precedente dell’uscita del film), Frame coglie il ruolo fondamentale di Jackie Kennedy nel plasmare il mito popolare di suo marito, custodirne l’immagine ideale (o l’ideale immaginario) che lei si è preoccupata di difendere dalle versioni alternative che hanno incominciato a circolare nei decenni successivi, ma che tuttavia sono state arginate dalla grande popolarità di quei film cospirativi già menzionati. Come nel *Post* di Spielberg, la cronaca giornalistica e le sue configurazioni retoriche sono strumenti indispensabili per riflettere sul passato che il cinema contemporaneo di oggi continua a scrutare; nel film di Larrain compongono l’ossatura portante attraverso cui scrutare il dolore “americano” di Jackie Kennedy, attraverso una rimessa in scena della nota intervista con Theodore White, il giornalista che diventa figura vicaria per il regista nell’indagine di questa memoria collettiva. La dimensione favolistica del regno di Camelot che

²⁵⁸ Coviello Massimiliano, Zucconi Francesco, *Sensibilità e potere Il cinema di Pablo Larrain*, 2017, Pellegrini Editore, Cosenza, p.217

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Hogan Michael J., *The afterlife of John Fitzgerald Kennedy*, 2017, Cambridge University Press, Cambridge, p.4

²⁶¹ Ivi, p.15

²⁶² Frame Gregory, 2016, *op.cit.*, p.24

ci viene fatta annotare a quattr'occhi con Jacqueline Kennedy, ci vuole rendere conto di “un momento magico nella Storia Americana”²⁶³.

Con *Jackie*, Larrain si sintonizza su un interesse generale per la figura di Jacqueline Kennedy dimostrato da molta letteratura recente, e non solo di fiction. Tenendosi a dovuta distanza da facili idealizzazioni, il film riflette sulle forme di rappresentazione del potere attraverso il ritratto ambiguo e stratificato di Jackie Kennedy, convergendo con le parole di Michael J. Hogan che, sempre nella sua ampia trattazione prima citata, la considera una demiurga nel passaggio mitopoietico dalla storia alla memoria, come colei che:

scripted, staged and directed her husband's funeral, as she had so many White House productions, so that when we look back on that drama what we see is what she wanted revealed, and to an audience that still admires the enormous, enduring success of her performance.²⁶⁴

Da questo punto di vista allora risulta pertinente l'osservazione sulla dimensione teorica dell'evento storico, come propongono Coviello e Zucconi nella loro estesa analisi testuale del film, quando sostengono come il ruolo di Jackie converga con quello del regista Larrain, “regista di un film del film” nell'operazione di riadattamento del funerale di Lincoln (di cui venne riproposta la biografia solo tre anni prima nell'eponimo film di Spielberg). Queste catene di relazioni nostalgiche, tra noi spettatori e il regno di Kennedy, e tra Jackie Kennedy e il mito di Lincoln di appena cent'anni prima, esaurisce la contemporaneità della comunicazione storica del film, dove:

la profondità del personaggio coincide con la sua capacità di concepire il rapporto tra violenza, sensibilità e potere secondo una prospettiva storica e teorica di lungo periodo: Jackie l'icona pop, la “modella Chanel”, Jackie che immediatamente comprende il suo significato iconografico e politico del sangue e assume il coraggio di dirigere una cerimonia pubblica della portata di un funerale di Stato.²⁶⁵

Su questo piano, il film si preoccupa di rintracciare il mito di Camelot, ricorrendo tra le fonti all'accompagnamento musicale della filastrocca di cui la famiglia di Kennedy era ammiratrice: “Don't let it be forgot, that once there was a spot, for one brief shining Moment that was known ad Camelot”. C'è anche un ricorso mediatico più complesso, che amplifica la portata contemporanea di questa rievocazione storica, dell'uso della pellicola all'immane repertorio d'epoca, che viene integrato in un flusso mimetico della storia, entrando dentro e fuori i formati, in un'ottica manipolatoria, libera e creativa delle immagini culturali del passato,

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ Hogan Michael J, 2017, *op.cit.*, p.67

²⁶⁵ Coviello Massimiliano e Zucconi Francesco, 2017, *op.cit.*, p.265

come fanno del resto contemporaneamente anche Tarantino e, come vedremo, Andrew Dominik con *Blonde*, ma sempre sull'esempio di *Forrest Gump* menzionato in apertura.

Se il mito di Camelot ha assicurato all'eredità dei Kennedy una omogenea rappresentazione del loro *brand*, in parte è perché, come nota Lee Konstatineu, lo resero popolare perché arrivarono sulla scena politica Americana durante una trasformazione rivoluzionaria nella cultura dei mass-media²⁶⁶, che all'epoca venne fissata concettualmente nella logica riproduttiva nella costruzione dello "pseudoevento". Il rapporto con il passato di questi film, *Jackie* in primis, si misura su questo recupero delle forme di riproduzione immaginaria della storia, di conseguenza il repertorio audiovisivo del Novecento assume una centralità indispensabile per queste grandi produzioni sul mito degli anni Sessanta e l'archeologia delle immagini depositate cinquant'anni fa al loro seguito.

Il recupero del passato negli scenari che Larrain rimette in scena, in parte ricostruiti in studio in Francia, in parte sul luogo, in particolare nelle scene di *mise en abyme* della scena madre dell'attentato, nella sua doppia configurazione, veicola l'immagine ambigua e incerta di un passato che riflette "la nostalgia dello stile Camelot". Konstantinou lo definisce come: "not an alternative to a clear sighted idea of government's functioning, but – in the era of public relation, celebrity culture, and the pseudo-event– an instrumental part of effective governing"; così la sua persistenza si manifesta attraverso quel corpo "cinematico" che le narrazioni Hollywoodiane hanno imbalsamato nel nostro immaginario popolare fino a *Jackie*, dove la piccola parte di Phillison certifica la sua appartenenza nell'industria cinematografica di oggi. Sei anni dopo giungiamo invece a scorgere la sua immagine anche nella vita di Marilyn Monroe recentemente raccontata nel bistrattato biopic di Andrew Dominik, tratto dal romanzo *Blonde* di Joyce Carol Oates, pubblicato nel 1999.

Come in *Jackie*, anche nel film di Dominik l'apparizione di Kennedy è marginale, pur tuttavia in funzione di uno scopo diverso, soprattutto in relazione al personaggio femminile del caso, ovvero la vita di Marilyn Monroe, fino alla progressiva perdita di controllo che la portò alla morte un anno prima dell'attentato a Delay Plaza. L'episodio ritrae il famoso e chiacchierato incontro tra l'attrice e il presidente, intenti a consumare un rapporto sessuale. Non si può tuttavia prescindere dalla sua primaria rappresentazione nella forma di fiction costruita da Oates: pubblicata al tramontare del secolo, la licenza creativa della scrittrice (e non solo lei) nel trattamento delle figure storiche si colloca temporalmente in un periodo peculiare per la forma postmoderna del romanzo biografico e storico. Il dibattito che si creò attorno al libro, non solo

²⁶⁶ Konstatineu Lee, *The Camelot Presidency*, in *The Cambridge Companion to John F. Kennedy* (edited by Andrew Hoberek), 2015, Cambridge University Press, Cambridge, p.151

in riferimento alla narrazione di quell'oscuro episodio, viene rilanciato oggi con la sua potente e spinta visione "casalinga" su Netflix (produttrice e distributrice anche in questo caso di un film che non ha visto la luce in sala). Nel suo saggio, *The American Biographical Novel*, Michael Lackey tratta *Blonde* di Oates come un romanzo cruciale nel segnare un passaggio paradigmatico per l'estetica narrativa della biografia storica: in particolare ne evidenzia la capacità, particolarmente acuta nella descrizione del Presidente, di non affidarsi ad una narrazione che prediliga un'"immaginazione deduttiva", bensì "induttiva"²⁶⁷, trasformando lo specifico evento storico in un simbolo letterario, nel pieno compimento di quell'attitudine postmoderna con cui "l'incredulità delle metanarrazioni" tipica delle sue manifestazioni nei romanzi biografici usciti da dopo gli anni Settanta.

Contestualizzando il richiamo dell'affaire tra Monroe e Kennedy nel periodo in cui lo scandalo Lewinsky che espose Bill Clinton era ancora fresco nell'opinione pubblica, Lackey evidenzia il coraggio del romanzo di Oates nell'esplorare il terreno della *biofiction*, tramite il quale il lettore raggiunge una maggiore comprensione della critica sociale, politica e culturale grazie al ricorso dell'immaginazione induttiva. Un'immaginazione che viene saturata visualmente nella sua traduzione cinematografica. Dominik recupera e sporca il mito del corpo "cinematico" di Kennedy, dove la piccola parte di Phillison nel ruolo di Kennedy funziona come ideale controcampo teorico del film di Larrain, dove la memoria collettiva per il mito favolistico di Camelot si sfrangia in una nuova consapevolezza per una riscrittura contemporanea delle immagini del Novecento americano, delle storie e delle cronache prese a soggetto in base al periodo storico.

In quella scena, il voyeurismo messo in scena per scorgere la condizione dell'attrice nei confronti del Presidente, alimenta quella controcorrente che Jackie Kennedy ha sempre cercato di arginare per proteggere la memoria del Presidente, soprattutto dagli anni Settanta, quando versioni revisioniste della sua vita segreta incominciarono ad emergere, senza pur tuttavia provocare effettive ed incisive influenze sul discredito a cui ambivano. Di certo, da *Jackie* a *Blonde*, l'affaire Monroe-Kennedy, che nel film di Larrain aleggia in alcune battute della confessione che Jackie fa al prete prima del funerale di Stato, ha sempre occupato un ruolo di rilievo nel campo della cultura popolare e cinematografica, ma anche della fiction, come già auspicava James Ellroy nell'epigrafe del suo romanzo *American Tabloid*, predecessore di *Blonde* di qualche anno, quando affrontò frontalmente la memoria di John Fitzgerald Kennedy,

²⁶⁷ Lackey Michael, *The American Biographical Novel*, 2016, Bloomsbury Academic, London, p.30

riscrivendo una storia nascosta che portò alla sua morte, “puntuale per assicurarne la santità”.

Scrive:

la mercificazione della nostalgia ci propina un passato che non è mai esistito. L’agiografia santifica politici contaballe e reinventa le loro gesta opportunistiche come momenti di grande spessore morale. La nostra narrazione ininterrotta è confusa al di là di ogni verità o giudizio retrospettivo. Soltanto una verosimiglianza senza scrupoli è in grado di rimettere tutto in prospettiva²⁶⁸.

Per quanto la Storia Segreta di Ellroy sia un esempio importante per collocare le correnti postmoderne nei confronti dello stile paranoide comune a molto cinema, il punto di arrivo che rappresentano questi film è indicativo di quella dimensione elusiva che la figura di Kennedy continua ad avere nella narrazione popolare. Un articolo chiave per fissare il discorso contemporaneo sul ruolo di Kennedy nella memoria culturale di oggi è proprio quello di Jill Abramson, giornalista per il New York Times e autrice di *Kennedy, The Elusive President*, pubblicato per il cinquantesimo anniversario dalla morte. Constatando come da quel giorno si sia registrata una mole enorme di pubblicazioni sul tema, Abramson conclude la sua ampia ricognizione riportando come solo nel 2067 potrà essere resa nota una lunga intervista tra Jackie Kennedy e George Manchester, autore di *The Death of the President*, pubblicato nel 1963²⁶⁹; mentre solo nel 2011, più o meno quando Oppenheim elaborò la sua sceneggiatura, venne pubblicato *Jacqueline Kennedy: Historic Conversations on Life with John F. Kennedy*, contenente un’intervista tra la first lady e Arthur Schlesinger, fino a quel momento tenute nascoste al pubblico.

Di conseguenza, in maniera più o meno indiretta il cinema americano contemporaneo continuerà a produrre nuove prospettive di sguardo attorno al mito di Camelot, luminoso o oscuro che sia nella memoria collettiva, attendibile e fittizia, buona o cattiva. Kennedy verrà interpretato da nuovi attori o semplici caratteristi, sarà più o meno centrale in future narrazioni sul mistero della sua morte. Di certo, la produzione immaginaria segnata tra *Jackie e Blonde*, data dall’anello di congiunzione dello stesso interprete nel ruolo del Presidente, suggerisce le possibilità di una volontà della nostra contemporaneità di catturare sotto una nuova luce nostalgica il simbolo kennedyano. Orbiterà come una semplice apparizione, ma il suo recupero rappresenterà un tassello identitario nelle future nostalgie per nuovi ritratti biografici, come in questi casi le protagoniste femminili dei film di Larrain e Dominik, e se vogliamo pure nel recente biopic su Elvis Presley diretto da Baz Luhrman. Altrimenti non apparirà, o verrà

²⁶⁸ Ellroy James, *American Tabloid*, 1997, Oscar Mondadori, Milano.

²⁶⁹ Abramson Jill, *Kennedy, The Elusive President*, 22 Ottobre 2013, The New York Times, <https://www.nytimes.com/2013/10/27/books/review/the-elusive-president.html>

ignorata, come in *The Irishman*, per descrivere più a fondo in futuro il personaggio di suo fratello Robert. Nella sua molteplice forma simulacrale, finché il cinema potrà riprodurre immagini da un passato che sarà sempre più remoto, John Kennedy costituirà la pietra angolare di qualsiasi rappresentazione nostalgica sugli anni Sessanta e Settanta in America, una “possibilità di fantasie paranoide e aspirazioni idealistiche” perché, come osserva Loren Glass, “la sua *Coolness* cinematografica non si esaurirà mai”²⁷⁰, come il puro e semplice piacere di tornare a raccontare storie di quel periodo: storie nuove, vecchie, o sempre le stesse, storie con, forse, sempre gli stessi segreti.

CONCLUSIONE

La New Hollywood nel cinefumetto contemporaneo: il caso di *Joker*.

Come conclusione si è voluta proporre una breve trattazione di un titolo che attraversa le tre prospettive nostalgiche fin qui delineate, rimodulandole nell'alveo del fenomeno commerciale del cinefumetto contemporaneo: *Joker* di Todd Phillips, vincitore nel 2019 del Leone d'Oro al Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, intercetta (in maniera più o meno diretta) questioni essenziali osservate nei film discussi nei tre capitoli precedenti.

Motivo d'interesse risulta essere intanto proprio l'annata appena menzionata nel secondo capitolo, la stessa che vede arrivare nelle sale (e in alcuni casi gli schermi casalinghi) di tutto il mondo le ultime opere di registi americani, come le già viste *C'era una volta a... Hollywood* di Quentin Tarantino e *The Irishman* di Martin Scorsese. Rimettendole in dialogo tra di loro e riallacciando i fili del discorso incontrati nelle aree tematiche proposte dall'indice, le abbiamo inquadrato da un'ottica nostalgica a focale autoriale, dal momento che queste opere sono state rese note, promosse, distribuite e discusse attraverso una serie di discorsi che tenevano conto dei nomi popolari dei suoi registi e del loro forte legame con l'immaginario collettivo degli ultimi trent'anni, anche per un pubblico più generalista abituato alle nuove produzioni Netflix *direct-to-stream*, motivo per cui il film di Scorsese risulta essere un esempio emblematico di quella strategia di branding della nostalgia “d'autore” menzionata nell'introduzione.

Joker è un oggetto culturale che ha creato subito dalla pubblicazione del suo trailer una serie di accese discussioni: opinione pubblica e critica cinematografica si sono trovate a dover gestire l'anomala collocazione richiesta dal film nel panorama corrente. La sua doppia natura, insieme

²⁷⁰ Glass Loren, *The Kennedy Legacy*, in *The Cambridge Companion to John F. Kennedy* (edited by Andrew Hoberek), 2015, Cambridge University Press, Cambridge, p.248

“autoriale” e commerciale, ne rivela la portata già ampiamente popolare per il recente cinema americano: dal caso di Heath Ledger nel pioneristico *Il cavaliere oscuro* del 2008 al fuoco di paglia di *Suicide Squad* che tentò di rilanciarne, all’interno del franchise DC, una riproposizione contemporanea col divo Jared Leto, senza contare il recente ruolo che ha avuto parallelamente la sua versione videoludica in una celebre serie dedicata al fumetto, in parte rilevante per aver alimentato nelle giovani generazioni il fascino per un’icona chiave per le recenti forme seriali dell’intrattenimento audiovisivo. Questa ripetizione, in piena esasperazione di una logica da reboot (basti considerare pure il recente *The Batman*), venne presentata attraverso una declinazione di un film cult ancora prima che uscisse nelle sale²⁷¹, grazie alla propagazione di discorsi date dalle sue premesse artistiche (“legittimate” poi ad agosto di quell’anno dalla sua selezione nel concorso di Venezia, prima croquette per un cinefumetto), arrivando di conseguenza a sfidare la comune connotazione del cinefumetto “per famiglie.”

Dalle sue premesse *Joker* è sì sintonizzato, al momento della sua uscita, insieme all’esposizione mediatica che hanno avuto contemporaneamente Martin Scorsese e Robert De Niro nella promozione del loro film testamento, considerato soprattutto il parziale coinvolgimento del primo nella produzione del film, benché non compaia nei credits del film, diversamente invece dalla produttrice Emma Koskoff, responsabile del coinvolgimento di parte della troupe di *The Irishman* (già in fase di postproduzione) nelle riprese del film di Phillips. Oltre all’indicazione di questa corrispondenza produttiva, *Joker* si è posto all’attenzione di tutto il mondo come un cinefumetto dichiaratamente in debito con il cinema del passato, dal momento che si costruisce attraverso di esso, lo cita, lo riformula, ne ripercorre alcuni aspetti problematizzando il loro richiamo nostalgico e facendolo slittare su alcuni elementi concettuali.

Prima di tutto, la celebre Gotham cinematografica delle cronache dei fumetti è ricalcata su una particolare immagine passata della New York (perché ovviamente non è univoca, come non lo è quella di L.A. negli esempi proposti): attorno ad essa aleggiano gli spettri cinematografici della sua iconica rappresentazione ereditata dagli anni Settanta e primi anni Ottanta. Il recupero di una memoria cinematografica di New York però non suggerisce un’epifania come quelle californiane, ovvero una loro rievocazione magica gravida di mito e festa: è il motivo per cui la sue recenti manifestazioni che tentano di recuperarne il “look” prediligono un passato respingente, condannato alle sue connotazioni iconologiche e violente di inferno metropolitano; una memoria geografica diversa dalla Los Angeles di Tarantino, dalla San Fernando Valley di Anderson o dalla Houston di Linklater, nelle quali abbiamo desiderato esserci per prolungarne,

²⁷¹ Marco Benoit Carbone, *Perché ne stiamo parlando? / Cinque idee su Joker*, 17 Ottobre 2019, DOPPIOZERO <https://www.doppiozero.com/cinque-idee-su-joker>

insieme ai loro registi, come diceva Truffaut, i giochi dell'infanzia come solo il mezzo cinematografico è ancora capace di fare. Quella di *Joker* è invece una dimensione del ricordo in cui la nostalgia geografica pervenuta dalla New Hollywood è priva delle elegie metropolitane di Woody Allen o Rob Reiner: il suo eco è inevitabilmente intessuto con quel passato cinematografico, quello dei bassifondi marcescenti resi popolari dai set della metropoli insonne presente nei film ambientati di quel periodo. Da questa iconografia urbana di riferimento arriviamo al secondo aspetto, proprio in relazione a questo legame cinematografico, per cui *Joker* diviene un ipertesto di riferimenti e richiami, dove all'ambientazione storica e geografica corrisponde inevitabilmente il riconoscimento del suo cinema putativo, quello ovviamente di Martin Scorsese, in particolare *Taxi Driver* e *Re per una notte*, con entrambi protagonista l'icona Robert De Niro, presente come "villain" in *Joker* nelle vesti di un conduttore televisivo ricalcato sul personaggio di Jerry Lewis, quello che impediva all'antieroe di De Niro di raggiungere la sua ribalta "per una notte".

Senza addentrarci in questioni di giudizio critico sul film (se sia bello o meno non ci interessa in questa sede), il territorio in cui si è combattuta tanta critica (internazionale) al momento dell'uscita (e ancor prima quando ha vinto il Leone d'Oro a Venezia) è stato quello del suo ambiguo prospetto politico, e per come mette in scena la genesi prima individuale e poi collettiva di una reazione violenta a-politica che ne scaturisce. Potremmo quindi accogliere uno degli assunti proposto da Slavoj Žižek quando nella sua lettura perversa del film d'autore si addentra nell'ambiguità politica del film difendendola con una inevitabile lettura filosofica e psicoanalitica: per lui il film è la "genesì socio-psicologica"²⁷² del personaggio dei fumetti DC, una variazione sul tema nella sua mitologia popolare riproposta in un decennio di saturazione da cinefumetti. Žižek non si interessa e non si preoccupa di addentrarsi per cogliere i rimandi cinematografici d'autore, che ovviamente non si esauriscono alla New Hollywood e vanno ancora più indietro, come è stato sottolineato in numerosi articoli di critica specializzata; in ogni caso, l'interesse suscitato da *Joker* nella sua lettura politica, grossolana o meno che sia, rende conto comunque del suo stretto legame dialettico con un passato cinematografico, enucleato dai due riferimenti cardine al cinema di Scorsese.

Consideriamo ad esempio i sei anni che intercorrono nella filmografia di Scorsese e De Niro tra *Taxi Driver* e *Re per una notte*, quali coordinate storiche del loro cinema che lo spettatore è invitato a ricostruire: il secondo è un film che rispose all'esigenza produttiva a cui andò incontro il regista dopo il tonfo produttivo del musical *New York, New York*, nonostante il successivo

²⁷² Žižek Slavoj, *Una lettura perversa del film d'autore. Da Psycho a Joker*, 2020, Mimesis Edizioni, Milano (edizione kindle)

riscatto con *Toro Scatenato. Re per una notte* nel 1982 era un film piccolo, come i successivi *Fuori Orario* e *Il colore dei soldi*, tutti e tre diretti da Scorsese per riguadagnarsi la fiducia degli Studios in un decennio in cui la New Hollywood era già ormai un ricordo, tramontato dietro ai *Cancelli del Cielo* di Cimino e al *Sogno lungo un giorno* di Coppola. In particolare, il loro eco in *Joker* non è solo in funzione di un recupero estetico (evidente nell'attento lavoro di location photography della metropoli), perché la furbizia dell'operazione di Todd Phillips e il co-sceneggiatore Scott Silver recupera anche quell'aurea di film "poco costoso", sempre tenendo conto degli standard odierni rispettati dalla catena industriale del cinefumetto di massa. Il rapporto col passato è in funzione di una "legittimazione" di un'operazione attentamente commerciale, fortemente codificata nel genere popolare di riferimento, ma giocata sul recupero di un certo cinema d'autore dall'alto valore artistico, e irriducibile dalla rilevanza culturale del cognome di Scorsese che abbiamo messo a fuoco nel secondo capitolo.

Questa congiuntura, insieme storica e culturale, deve tenere anche conto della popolarità di De Niro, per il quale l'annata considerata si configura come una riscrittura e insieme retrospettiva di una memoria culturale per la sua iconografia plasmata nel suo sodalizio artistico con Martin Scorsese, mentre quest'ultimo è sulla bocca di tutti mentre si espone mediaticamente sui social network con le sue dichiarazioni critiche contro il predominio commerciale del franchise Marvel, che proprio nello stesso ha registrato il record al box-office segnato solo dieci anni prima da *Avatar*. Per De Niro, *Joker* si presenta (insieme a *The Irishman*), come un'ulteriore occasione per riconfrontarsi seriamente con l'eredità della sua icona newhollywoodiana, riscattando una parentesi della sua quarta età di attore votata a film di bassa fattura, spesso votati all'autoparodia o al recupero svogliato. Nel film di Todd Phillips, questa scelta si configura poi con la presenza attoriale di Joaquin Phoenix, forse l'interprete americano più celebre per i nostri tempi, il quale, nelle vesti di Joker aggiunge un ulteriore tassello ad una carriera composta da personaggi ricalcati su esempi del cinema anni Settanta: ricordiamo ancora il suo detective Doc Sportello in *Vizio di forma*, ma menzioniamo anche il più recente *A Beautiful Day – You Were Never Really Here*, in cui interpreta un veterano di guerra derivato proprio dal Travis Bickle di De Niro.

In più, allineandoci verso la direttrice storica del terzo capitolo, è un film che si lascia alle spalle gli anni Settanta, rievocandoci nella parabola socio-psicologica sottolineata da Zizek un'America degli anni Ottanta, quella del Presidente Ronald Reagan, dove sotto all'idea di una ripresa economica e insieme fisica (spesso tradotto nell'immagine mediatica della cura del corpo), il film tradisce un'immagine ludica del decennio di *Stranger Things* (o per restare nel campo dei cinecomic il successivo *Wonder Woman 1984*) attraverso un iperrealismo nostalgico

del dramma metropolitano che pervade la memoria New Yorkese a cavallo tra i due decenni, la stessa ravvisabile in un altro film meno noto di qualche anno prima come *1981: Indagine a New York* di J.C. Chandor. Il ricordo è nel segno di una città del collasso sociale e assistenziale, dei tassi di criminalità incredibilmente alti, della teoria delle finestre rotte e di altri spettri infernali che hanno in parte ispirato l'immaginario fumettistico di Gotham City: in definitiva una *città morta*, per riprendere il titolo di un altro libro di Mike Davis.

Per concludere, questa sintetica considerazione di *Joker* di Todd Phillips ci consente di osservare come il ricordo della New Hollywood, del suo cinema "libero" sia entrato anche all'interno delle moderne logiche produttive dei grandi Studios, dove il suo rilancio è un'ibridazione con la forma più popolare del blockbuster contemporaneo, quel cinefumetto che oggi ha il predominio dell'esercizio cinematografico di tutte le regioni del globo, dove un film come *The Irishman* di Scorsese fa fatica arrivare, destinato a platee irreversibilmente virtuali, eppure dal costo produttivo quasi pari a quello di un cinecomic. Si potrebbe considerarla come una forma di exploitation di una cinematografia d'autore che non può rivivere, se non in una forma radicalmente d'essai, rigorosamente indipendente, o diversamente adeguata a infrastrutture e sinergie distributive nuove. Lungi dal generalizzare il caso di Scorsese in una logica disfattista, basti considerare il successo del film di Tarantino in quello stesso anno, siamo comunque di fronte ad una autoanalisi paradigmatica del passato: una storia del cinema immagini interpretabile come una di quelle città invisibili di cui racconta Italo Calvino in un suo libro, dove il suo passato, i suoi spazi, le sue icone, i suoi umori, le storie e le *stelle* sono "desideri che sono già ricordi", ma che torneremo a visitare, in un modo o nell'altro, sotto diverse forme, ripensandolo, come Quentin Tarantino quando nelle sue recenti speculazioni cinefile pubblicate sottoforma di personale memoir, torna a parlare ancora, con quella sua invidiabile retorica divulgativa, del fascino per i film di quel decennio. Non se ne può fare a meno, e noi insieme a lui, e a loro, resteremo ad ascoltare, ma soprattutto, finché il cinema del futuro ce lo permette, resteremo a guardare il mito di quel fantasma.

BIBLIOGRAFIA

- Appadurai Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, 2016, University of Minnesota, Minneapolis
- Arcagni Simone, *Los Angeles e il cinema postmoderno*, in *EC Riscrivere lo spazio. pratiche e performance urbane*, anno II, n.2, 2008
- Arendt Hannah, *La menzogna in politica. Riflessioni sui*, 2018, Marietti Editore, Torino
- Avezzù Giorgio, *L'evidenza del mondo Cinema contemporaneo e angoscia geografica*, 2017, Diabasis, Parma
- Barbera Alberto, *La Biennale di Venezia Clint Eastwood*, 2000, Editrice Il Castoro, Milano
- Bazin André, *Che cosa è il cinema?*, 2007, Garzanti Elefanti, Milano
- Boym Svetlana, *The Future of Nostalgia*, 2001, Basic Books, New York
- Briascio Luca, *Americana*, 2016, Minimum Fax, Roma
- Bronfen Elizabeth, *Home in Hollywood The Imagery Geography of cinema*, Columbia University Press, New York
- Canadè Alessandro, *Inattuale*, in *Clint Eastwood* (a cura di Alessandro Canadè e Alessia Cervini), 2012, Pellegrini Editore, Cosenza
- Carluccio Giulia, *Il Cinema di Clint Eastwood. Questioni, paradossi, film*, in *Clint Eastwood* (a cura di Giulia Carluccio), 2010, Marsilio, Venezia
- Cilento Fabrizio, *The Ontology od replay: The Zapruder Video and American Conspiracy*, 2013, *Teorija in Praksa*.;50(5):813-830, Lubiana.
<https://www.proquest.com/scholarly-journals/ontology-replay-zapruder-video-american/docview/1491099729/se-2>
- Cohan Steve, *Hollywood by Hollywood: The backstudio picture and the mystique of making movies*, 2018, Oxford Academics, New York,
<https://doi.org/10.1093/oso/9780190865788.003.0001>
- Cohan Steven, *Hollywood by Hollywood, the back studio pictures and the mystique of making movies*, 2018, Oxford University Press
- Cook Pam, *Screening the past: Memory and nostalgia in cinema*, 2005, Routledge Taylor & Francis, London
- Coviello Massimiliano, Zucconi Francesco, *Sensibilità e potere Il cinema di Pablo Larrain*, 2017, Pellegrini Editore, Cosenza
- D'Agnolo Vallan G., *Introduzione* in *La Biennale di Venezia Clint Eastwood* (a cura di Luciano Barisone e Giulia D'Agnolo Vallan), 2000, Editrice Il Castoro, Milano
- Davis Mike, *Città di Quarzo*, 1999, Manifestolibri, Roma

Denham Jack, *The commodification of the criminal corpse: 'selective memory' in posthumous representations of criminal*, in *Mortality*, Volume 21, No.3, 2016, Routledge Taylor & Francis Group, <http://dx.doi.org/10.1080/13576275.2016.1181329>

Dyer Richard, *Star*, 1998, British Film Institute

Eberwein Robert, *Acting for America Movie stars of the 1980s*, 2010, Rutgers University Press, New Jersey

Ellroy James, *American Tabloid*, 1997, Oscar Mondadori, Milano

Fadda Michele, *Inside and Outside History(ies): ritorno ostinato delle non-immagini?*, in *The Body Vanishes La crisi dell'identità e del soggetto nel cinema americano contemporaneo* (a cura di Franco La Polla), 2000, Lindau, Torino

Fisher Mark, *Il Nostro Desiderio è senza nome: Scritti Politici K-punk/1*, 2018, Minimum Fax, Roma

Frame Gregory, *The Myth of John F. Kennedy in Film and History An Interdisciplinary Journal*, Volume 46 (2), 2016, Bangor University, Bangor

Ganz Adam, Prince Steven, *De Niro at work. From screenplay to performance*, 2020, Palgrave Macmillan, Londra

Gardaphé Fred L., *From Wiseguys to Wisemen - The gangster and Italian American Masculinities*, 2006, Routledge Taylor & Francis Group, New York

Glass Loren, *The Kennedy Legacy*, in *The Cambridge Companion to John F. Kennedy* (edited by Andrew Hoberek), 2015, Cambridge University Press, Cambridge

Hambuch Dan, *Bridges within the Arts: Bob Dylan and Martin Scorsese*, in *Canadian Review of Comparative Literature* 48:1, 2021, Canadian Comparative literature Association

Hogan Michael J., *The afterlife of John Fitzgerald Kennedy*, 2017, Cambridge University Press, Cambridge

Hutcheon Linda, *The Politics of Postmodernism*, 1989, Routledge, London

Jameson Fredric, *Il Postmoderno: O la logica culturale del tardo capitalismo*, 1989, Garzanti, Milano

Jameson Fredric, *Postmodernismo O la logica culturale del tardo capitalismo* (traduzione di Massimiliano Manganelli), 2015, FaziEditore, Roma (edizione kindle)

Jameson Fredric, *The Geopolitical Aesthetic Cinema and Space in the world system*, 1995, Indiana University Press, Bloomington

Jarvis Brian, *Monsters Inc: Serial Killer and Consumer culture*, in *Crime, media, culture*, Volume 3 (3), 2007

Kakutani Michiko, *La morte della verità*, 2018, Solferino Libri, Milano (edizione kindle)

Kaufman Will, *American Culture in the 1970s*, 2009, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh

Kavanagh Jennifer, Rich Mark, *Truth Decay: An Initial exploration of the diminishing role of facts and analysis in American Publif life*, 2018, The RAND Corporation, Santa Monica

Keegan Rebecca, *The Making of the Irishman*, 25 Novembre 2016, The Hollywood Reporter, Los Angeles

King Geoff, *New Hollywood Cinema An introduction*, 2002, I.B.Tauris & Co Ltd, London

Konstatineu Lee, *The Camelot Presidency*, in *The Cambridge Companion to John F. Kennedy* (edited by Andrew Hoberek), 2015, Cambridge University Press, Cambridge

La Polla Franco, *L'età dell'occhio. Il Cinema e la cultura americana*, 1999, Lindau, Torino

La Polla Franco, *Nuovo Cinema Americano*, 1979, Marsilio Editori, Venezia

La Polla Franco, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, 2004, Editrice Il Castoro, Milano

La Polla Franco, *Stili Americani*, 2003, Bononia University Press, Bologna

Lackey Michael, *The American Biographical Novel*, 2016, Bloomsbury Academic, London

Landy Marcia, *Introduction*, in *The Historical Film: History and Memory in Media* (edited by Marcia Landy, 2000, Rutgers University Press, New Jersey (edizione ebook)

Looch Kathleen, *On the realistic aesthetics of digital de-aging in contemporary Hollywood cinema*, 2021, Orbis Litterarum, John Wiley & Sons Ltd, New Jersey, p.220 DOI: 10.1111/oli.12302

Malavasi Luca, *Postmoderno e Cinema*, 2017, Carocci, Milano

Manassero Roberto, *Paul Thomas Anderson Frammenti di un discorso americano*, 2015, Bietti Heterotopia, Milano

Marchese David, *Great performers: Robert De Niro*, 9 dicembre 2019, The New York Magazines, <https://www.nytimes.com/interactive/2019/12/09/magazine/robert-deniro-interview.html>

Marmo Lorenzo, *Los Angeles Noir, la metropoli frammentata e gli spazi del perturbante*, in *L'invenzione del luogo. Spazi dell'immaginario cinematografico* (a cura di Andrea Minuz), 2011, Edizioni ETS, Pisa

Matthias Stephan, *Branding Netflix with Nostalgia: Totemic Nostalgia, Adaptation and Postmodern turn*, in *Netflix Nostalgia Streaming the Past OnDemand* (edited by Kathryn Pallister), 2019, Lexington Books, London

Maucione Jessica, *White Ethnic Racial Backlash and Black Millennial Counter-Narrative: Intersections of Race and Masculinity in Sylvester Stallone's 'Rocky' Series and Ryan Kyle*

Coogler's 'Creed.', in *Italian Americana*, vol. 35, no. 2, 2017, JSTOR, p.174
<http://www.jstor.org/stable/45210702>. Accessed 26 Nov. 2022

Minuz Andrea, *L'insieme dei luoghi di cui si fa esperienza. La geografia culturale, il film e a produzione dell'immaginario*, in *L'invenzione del luogo: Spazi dell'immaginario cinematografico* (a cura di Andrea Minuz), 2011, Edizioni ETS, Pisa

Monteith Sharon, *American Culture in the Sixties*, 2008, Edinburgh University Press, Edinburgh

Olick Joseph, *The Politics of Regrets. On Collective Memory and Historical Responsibility*, 2007, Routledge, London

Pallister Kathryn., *Introduction*, in *Netflix Nostalgia – Screening the Past On-Demand* (edited by Kathryn Pallister), 2019, Lexington Books, London

Pesce Sara, *Pesce Sara, Memoria e Cinema*, in *Memoria e Saperi. Percorsi Interdisciplinari* (a cura di Elena Agazzi e Vita Fortunati), 2007, Meltemi, Roma

Pezzotta Alberto, *Clint Eastwood*, 2007, Editrice Il Castoro, Milano

Pynchon Thomas, *Vizio di Forma (Inherent Vice)*, 2011, Einaudi, Torino

Rosenstone Robert A, *The future of the past – Film and the beginnings of postmodern history*, in *The persistence of history* (edited by Vivian Shobchack), 1996, Routledge, New York

Rosenstone Robert A., *The Historical Film: Looking at the past in a Postliterate Age*, in *The Historical Film: History and Memory in Media* (edited by Marcia Landy, 2000, Rutgers University Press, New Jersey (edizione ebook)

Ryan Michael, Kellner Douglas, *Camera Politica The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood film*, 1988, Indiana University Press, Bloomington

Ryan Michael, Kellner Douglas, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, 1988, Indiana University Press, Bloomington

Sandberg Eric, "Remembering Is the Essence of What I Am": Thomas Pynchon and the Politics of Nostalgia, *Critique: Studies in Contemporary Fiction* (2019), 60:4, p.476, DOI: [10.1080/00111619.2019.1601613](https://doi.org/10.1080/00111619.2019.1601613)

Sandberg Eric, *Thomas Pynchon and Paul Thomas Anderson's Inherent Vice(s) and the affective politics of nostalgia*, 2019, Oxford University Press

Shiel Mark, *A Nostalgia for Modernity: New York, Los Angeles, and American Cinema in the 1970s*, in *Screening the city* (edited by Mark Shiel & Tony Fitzmaurice), 2003, Verso, London-New York

- Shiel Mark, *A Nostalgia for Modernity: New York, Los Angeles, and American Cinema in the 1970s*, in *Screening the city* (edited by Mark Shiel & Tony Fitzmaurice), 2003, Verso, London-New York
- Smith Paul, *Clint Eastwood A cultural production*, 1993, University of Minnesota Press, Minneapolis
- Sobchack Vivian, *Introduction*, in *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event* (edited by Vivian Sobchack), 1996, Routledge Francis and Taylor, London
- Sontag Susan, *Sulla fotografia Realtà e immagine della nostra società*, 2004, Einaudi, Torino
- Sorlin Pierre, *How to look at an "Historical" film*, in *The Historical Film: History and Memory in Media* (edited by Marcia Landy, 2000, Rutgers University Press, New Jersey (edizione ebook)
- Sorlin Pierre, *Ombre Passeggere. Cinema e Storia*, 2013, Marsilio, Venezia
- Sperb Jason, *Blossoms and Blood: Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*, 2014, University of Texas press
- Tarantino Quentin, *Cinema Speculation*, 2022, W&N, London
- Walter Bruno Marcello, *Icona*, in *Clint Eastwood* (a cura di Alessandro Canadè e Alessia Cervini), 2012, Pellegrini Editore, Cosenza
- Wasson Sam, *The Big Goodbye Chinatown and the last years of Hollywood*, 2020, Flatiron Books, New York
- Wells Elizabeth, *West Side Story Cultural Perspectives on an American musical*, 2011, The Scarecrow Press Inc., Lanham
- White Hayden, *The Modernist Event*, in *The Persistence of History: Cinema, Television and The Modern Event* (edited by Vivian Sobchack), 1996, Routledge Francis & Taylor, London
- Wiedenfeld Grant, *The conservative backlash argument controverted: carnivalesque, comedy, and respect in Rocky*, in *Critical Studies in Media Communication*, Vol.33, no. 2, 2016, p.168-180 DOI: [10.1080/15295036.2016.1170174](https://doi.org/10.1080/15295036.2016.1170174)
- Žižek Slavoj, *Una lettura perversa del film d'autore. Da Psycho a Joker*, 2020, Mimesis Edizioni, Milano (edizione kindle) (ultimo accesso:

SITOGRAFIA

- Abramson Jill, *Kennedy, The Elusive President*, 22 Ottobre 2013, The New York Times, <https://www.nytimes.com/2013/10/27/books/review/the-elusive-president.html> (ultimo accesso: 13 gennaio 2023)

Bianchi Pietro, *Il nuovo Paul Thomas Anderson / Licorice Pizza e la città che non c'è più*, 22 Marzo 2022, DOPPIOZERO, <https://www.doppiozero.com/licorice-pizza-e-la-citta-che-non-ce> (ultimo accesso: 18 ottobre 2022)

Bianchi Pietro, *Quentin Tarantino Plays Itself*, 23 Maggio 2019, DOPPIOZERO, <https://www.doppiozero.com/quentin-tarantino-plays-itself> (ultimo accesso: 24 Ottobre 2023)

Bianchi Pietro, *Un cinema per un popolo che manca / The Irishman e l'altro che non c'è più*, 20 Novembre 2019, DOPPIOZERO: <https://www.doppiozero.com/irishman-e-laltro-che-non-ce-piu> (ultimo accesso: 2 Novembre 2022)

Breznican Anthony, *The Irishman, Avengers Endgame, and the de-aging technology that could change Acting forever*, 9 Dicembre 2019, VanityFair <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/12/the-de-aging-technology-that-could-change-acting-forever> (ultimo accesso: 6 Novembre 2022)

Caballar Rina Diane, *What is the Uncanny Valley?*, Novembre 2019, IEEE Spectrum, <https://spectrum.ieee.org/what-is-the-uncanny-valley>

Caselli Stefano, *Mostrare l'abisso: due appropriazioni del fuoricampo in C'era una volta a... Hollywood*, 31 Gennaio 2020, Specchio Oscuro <https://specchioscuro.it/mostrare-labisso-due-appropriazioni-del-fuoricampo-in-cera-una-volta-a-hollywood/#a4> (ultimo accesso: 7 Novembre 2022)

Denta Dario, LoCoco Enrico, *Il brand come autore. Autorialità e rievocazione nostalgica nell'ecosistema Netflix*, 31 Dicembre 2022, Lo Specchio Oscuro, <https://specchioscuro.it/nostalgia-netflix/> (ultimo accesso: 15 Gennaio 2023)

Early Steve, *The ghost of Jimmy Hoffa won't go away*, 10 Dicembre 2019, Jacobin <https://jacobin.com/2019/10/jimmy-hoffa-the-irishman-martin-scorsese-film-teamsters> (ultimo accesso: 5 Dicembre 2022)

Erlich David, O'Falt Chris, Sharf Zack, *Debunking the four big lies at the heart of Martin Scorsese's Rolling Thunder Revue*, 12 Giugno 2019, IndieWire, <https://www.indiewire.com/2019/06/rolling-thunder-revue-secrets-scorsese-dylan-netflix-1202149452/> (ultimo accesso: 15 Ottobre 2022)

Farhi Paul, *The Washington Post's new slogan turns out to be an old saying*, 24 Febbraio 2017, The Washington Post https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/the-washington-posts-new-slogan-turns-out-to-be-an-old-saying/2017/02/23/cb199cda-fa02-11e6-be05-1a3817ac21a5_story.html (ultimo accesso: 14 Novembre 2022)

Manassero Roberto, *The Post*, 31 Gennaio 2018, Cineforum, <https://www.cineforum.it/recensione/The-Post> (ultimo accesso: 7 Gennaio 2023)

Marchese David, *Great performers: Robert De Niro*, 9 dicembre 2019, The New York Magazines, <https://www.nytimes.com/interactive/2019/12/09/magazine/robert-deniro-interview.html> (2 Dicembre 2022)

Marco Benoit Carbone, *Perché ne stiamo parlando? / Cinque idee su Joker*, 17 Ottobre 2019, DOPPIOZERO <https://www.doppiozero.com/cinque-idee-su-joker> (ultimo accesso: 26 Gennaio 2023)

Meale Raffaele, *West Side Story*, 17 Dicembre 2021, Quinlan.it <https://quinlan.it/2021/12/17/west-side-story-2021/> (ultimo accesso: 30 Novembre 2022)

Menarini Roy, *Il film testamentario e la quarta età*, per il convegno *Cinema & Ageing La vecchiaia nella cultura della celebrità* (a cura di Antonella Mascio, Roy Menarini, Sara Pesce, Alberto Scandola), 14 e il 15 novembre 2019, DAMSLab, Bologna. <https://site.unibo.it/damslab/it/eventi/celebrity-ageing-la-vecchiaia-nella-cultura-della-celebrita>

Netflix, *How “The Irishman”’s groundbreaking VFX took anti-aging to the next level*, 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=OF-1EIIIZM0>

O’Neill Tom, *Five myths about Charles Manson*, *The Washington Post*, 23 Agosto 2019, The Washington Post https://www.washingtonpost.com/outlook/five-myths/five-myths-about-charles-manson/2019/08/22/4a6ac204-c42a-11e9-b72f-b31dfaa77212_story.html

Pedroni Federico, *The Irishman*, 6 Novembre 2019, Cineforum, <https://www.cineforum.it/recensione/The-Irishman> (ultimo accesso: 24 Dicembre 2022)

Perrone Gianluigi, *Le tre vite di C’era una volta a Hollywood*, 11/07/2019, Quinlan.it <https://quinlan.it/2019/11/07/le-tre-vite-di-cera-una-volta-a-hollywood/> (ultimo accesso: 24 Novembre 2022)

Pomponio Daria, *The Irishman*, 22 Ottobre 2019, Quinlan.it <https://quinlan.it/2019/10/22/the-irishman/> (ultimo accesso: 24 Dicembre 2022)

Romney Jonathan, *Film of the week: The Irishman*, 1 Novembre 2019, FilmComment <https://www.filmcomment.com/blog/film-of-the-week-the-irishman/> (ultimo accesso: 24 Dicembre 2022)

Rose Steve, *Quentin Tarantino, Hilary Duff and Hollywood’s ‘Tatesploitation’ problem*, 21 Gennaio 2019, The Guardian <https://www.theguardian.com/film/2019/jan/21/sharon-tate-quentin-tarantino-hilary-duff-why-hollywoods-tatesploitation-rush-is-wrong> (ultimo accesso: 27 Dicembre 2022)

Rosenbaum Jonathan, *The World as Media Screen: Tarantino and Trump as soul-brothers*, 21 Giugno 2022, <https://jonathanrosenbaum.net/2022/06/the-world-as-media-screen-tarantino-and-trump-as-soul-brothers/> (ultimo accesso: 27 Dicembre 2022)

Shamook, De-aging Robert De Niro in *The Irishman* [Deepfake], Youtube https://www.youtube.com/watch?v=dHSTWepkp_M (ultimo accesso: 3 Dicembre 2022)

Sragow Michael, *Deep Focus: The old man and the gun*, 27 Settembre 2018, Filmcomment, <https://www.filmcomment.com/blog/deep-focus-the-old-man-and-the-gun/> (ultimo accesso: 1 Dicembre 2022)

Vitale Martina, *L'Istituto Martin Scorsese trova sede presso la NYU grazie a George Lucas*, 21 Dicembre 2021, Longtake <https://www.longtake.it/news/listituto-martin-scorsese-trova-sede-presso-la-nyu-grazie-a-george-lucas> (ultimo accesso: 29 Novembre 2022)

Waxman Olivia, *Why did the Manson Family kill Sharon Tate? Here's the story Charles Manson told the last man who interviewed him*, 26 Luglio 2019, TIME, <https://time.com/5633973/last-manson-interview/> (ultimo accesso: 27 Dicembre 2022)

Wollett Laura Elizabeth, *A Pop Culture Guide to Charles Manson: The Movies, Books, Tv Shows, and Podcasts you should know*, 24 Luglio 2019, Vulture <https://www.vulture.com/2019/07/a-pop-culture-guide-to-charles-manson.html>(ultimo accesso: 28 Dicembre 2022)