

**ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA**

**Corso di laurea in**

CITEM – Cinema, televisione e produzione multimediale

**TITOLO DELLA TESI**

"We are first, we are the best". Il cinema hollywoodiano negli anni del Reaganismo

**Tesi di laurea in**

Storia delle comunicazioni di massa

Relatore Prof. Matteo Pasetti

Correlatore Prof.ssa Sara Pesce

Presentata da Luca Altafini

**Appello**

terzo

**Anno accademico**

2022-2023

## INDICE

<b>INTRODUZIONE.....</b>	<b>4</b>
<b>CAPITOLO 1.....</b>	<b>6</b>
<b>DA CARTER A REAGAN: GLI STATI UNITI ALLA FINE DEGLI ANNI SETTANTA E L'ELEZIONE DEL 1980.....</b>	<b>6</b>
1.1 L'amministrazione Carter tra sfiducia e insicurezza.....	6
1.1.1 La questione dell'energia e l'avvio della deregulation.....	6
1.1.2 Una foreign policy «doppia».....	8
1.2 L'«età della rottura».....	11
<b>CAPITOLO 2.....</b>	<b>20</b>
<b>IL MANIFESTO POLITICO DEL REAGANISMO: DALLE PAROLE AI FATTI.....</b>	<b>20</b>
2.1 Politica interna, tra ripresa economica e deficit.....	20
2.1.1 La Reaganomics: un fallimento?.....	20
2.2 Politica estera, l'apice della popolarità e la fine di Reagan.....	23
2.2.1 Dal riarmo al disarmo: il rapporto con la nemesi sovietica.....	24
2.2.2 L'America Centrale, il Medio Oriente, l'Europa e lo scandalo «Iran/Contras».....	26
<b>CAPITOLO 3.....</b>	<b>30</b>
<b>L'ERA REAGAN A HOLLYWOOD.....</b>	<b>30</b>
3.1 La relazione bidirezionale tra Reaganismo e Cinema.....	30
3.2 L'impatto sulla «fabbrica dei sogni».....	33
3.2.1 L'età delle fusioni.....	33
3.2.2 Il recupero dell'«etica della guerra».....	36
3.3 I (macro)generi della Reagan-era Hollywood.....	38
3.3.1 I «corpi duri» e la crisi del cinema d'autore.....	38
3.3.2 Dalla «razza», al genere, all'anticomunismo: un mosaico di categorie.....	40
<b>CAPITOLO 4.....</b>	<b>44</b>
<b>I FILM SUGLI YUPPIES.....</b>	<b>44</b>

4.1	Genesi: origini storiche e caratteristiche.....	44
4.1.1	Tipologie ed etichette.....	46
4.1.2	Setting e iconografia.....	52
4.2	<i>Aspetti tematici: il lavoro, il denaro, la famiglia, le donne e il successo.....</i>	54
<b>CAPITOLO 5.....</b>		<b>61</b>
<b>I FILM «ANTICOMUNISTI».....</b>		<b>61</b>
5.1	La Guerra Fredda al cinema negli anni Ottanta.....	61
5.2	1981-85: dalla Rivoluzione russa alla WWII.....	65
5.3	1986-89: la fine della minaccia rossa.....	71
<b>CONCLUSIONI.....</b>		<b>76</b>
<b>RINGRAZIAMENTI.....</b>		<b>79</b>
<b>Bibliografia.....</b>		<b>80</b>
<b>Sitografia.....</b>		<b>83</b>
<b>Filmografia di riferimento.....</b>		<b>84</b>

## INTRODUZIONE

La sera del 4 Novembre 1980, in occasione della 49<sup>a</sup> elezione presidenziale americana, il candidato repubblicano Ronald Reagan sconfigge Jimmy Carter, leader democratico uscente, diventando il nuovo presidente degli Stati Uniti d'America. La vittoria elettorale dell'ex governatore della California, interprete e “campione dell'ideologia conservatrice”<sup>1</sup> d'inizio decennio, rappresenta l'affermazione definitiva di un modello politico, economico, sociale e culturale a cui è stato dato il nome *Reaganism* (italianizzato in *Reaganismo*). Le componenti di tale modello guidano le azioni e i pensieri della classe dirigente e dell'intelligenza statunitense per quasi un decennio e hanno significative ricadute in ambiti non solo strettamente politici: il Reaganismo si configura infatti come un fenomeno complesso e dalle numerose sfaccettature, una dottrina ideologica che arriva a lambire gli aspetti più disparati della vita del popolo americano, dalle abitudini di consumo individuali – se si pensa al fenomeno degli *yuppies* – alle questioni diplomatiche relative al confronto con la nemesi sovietica. Tra questi aspetti non si può non includere, ovviamente, il Cinema *mainstream* targato Hollywood.

L'elaborato intende analizzare, in generale, l'impatto della presidenza di Reagan (1981-89) sul Cinema americano degli anni Ottanta, per poi focalizzarsi su due generi filmici che esprimono al meglio la sua retorica nazionalista e la sua operazione di rilancio del libero mercato in chiave antiliberale: lo *yuppie movie* e il film a tema «anticomunista». L'obiettivo della ricerca è comprendere quale rapporto si instaura tra queste due categorie cinematografiche e l'era Reagan e, quindi, come tale connessione si inserisce nel quadro della prassi politica del presidente. In maniera conflittuale? O con scopi perlopiù esaltatori? Come si vedrà, si è più portati a optare per la finalità diciamo «apologetica» e le fonti prese in considerazione durante la stesura della tesi sembrano comprovare questa affermazione.

Questa dissertazione tratta quindi un argomento inerente alla Storia delle comunicazioni di massa e analizza dapprima i due aspetti principali del programma politico di Reagan, cioè la *Reaganomics* e il riarmo nucleare in chiave antisovietica, mostrandone poi le ricadute sul medium cinematografico, sui suoi prodotti, utilizzando materiali e saggi di natura sia storica che filmica. Essa è suddivisa in cinque capitoli. I primi due sono di pura contestualizzazione storico-politica: il capitolo 1 intende mettere a fuoco le principali misure prese a livello interno ed estero dall'amministrazione Carter, la quale ha preparato, insieme alla diffusione

---

1 Mammarella Giuseppe, *Liberal e conservatori. L'America da Nixon a Bush*, Roma – Bari, Laterza, 2004, p. 47.

del neoconservatorismo presso l'opinione pubblica americana, il terreno per l'elezione di Reagan alla carica presidenziale nel 1980; il capitolo 2 prende brevemente in esame, invece, la messa in pratica della dottrina del Reaganismo nell'ambito sia della *domestic* che della *foreign policy* nel corso degli otto anni in cui Reagan è alla Casa Bianca. I capitoli successivi a quelli di contestualizzazione sono relativi all'analisi approfondita dell'effettivo impatto dell'ideologia reaganiana sulla produzione cinematografica di Hollywood negli anni Ottanta: il numero 3 è incentrato sull'esplicitare la relazione simbiotica tra Reaganismo e Cinema e cerca di analizzarne le manifestazioni più o meno dirette nell'industria dell'intrattenimento hollywoodiana, dal fenomeno produttivo, artistico, creativo dei film *blockbuster* alla nascita di nuovi generi e/o categorie strutturali per la classificazione dell'offerta filmica delle *major*; il capitolo 4 prevede un focus sul filone dei lungometraggi sulla (neonata) classe *yuppie* contenuti in filmografia, di cui vengono analizzati in maniera approfondita le origini storiche, le caratteristiche peculiari, l'universo tematico e la vicinanza di queste opere alle idee neoconservatrici dell'era Reagan; l'ultimo capitolo chiude la tesi proponendo un approfondimento sui film a carattere anticomunista inclusi in filmografia e sulla loro capacità di riflettere le dinamiche dei rapporti tra USA e URSS durante l'età di Reagan, partendo dalla situazione iniziale di riarmo fino ad arrivare al congelamento delle testate nucleari da parte di entrambe le potenze, nonché alla fine della Guerra Fredda.

## CAPITOLO 1

### DA CARTER A REAGAN: GLI STATI UNITI ALLA FINE DEGLI ANNI SETTANTA E L'ELEZIONE DEL 1980

#### *1.1 L'amministrazione Carter tra sfiducia e insicurezza*

Non si può tuttavia parlare del Reaganismo e spiegarne gli effetti senza riflettere su alcuni elementi-chiave che hanno caratterizzato la presidenza di Jimmy Carter, con l'obiettivo di delineare, o perlomeno abbozzare, una sorta di quadro della situazione economico-politica americana di fine anni Settanta – situazione di generale crisi e frustrazione nazionale, che la dottrina Reagan si prefigge di sanare con i propri principi. È convinzione di numerosi storici<sup>2</sup>, come fa notare Mammarella nel suo saggio *L'America di Reagan*, che il candidato del GOP<sup>3</sup> sia riuscito ad imporsi su Carter per via delle scelte politiche errate e poco coerenti da quest'ultimo portate avanti durante la propria amministrazione (1977-1981). Essendo questo un capitolo di pura contestualizzazione, il paragrafo intende prendere in esame soltanto le principali manovre del governo Carter in materia di politica interna ed estera, le quali hanno reso l'ex governatore della Georgia un “avversario [politico] indebolito”<sup>4</sup>, spalancando le porte della Storia alle idee reaganiane.

#### *1.1.1 La questione dell'energia e l'avvio della deregulation*

La *domestic policy* dell'era Carter si esprime principalmente in relazione al problema energetico. Il leader americano lo definiva come “the moral equivalent of a war”<sup>5</sup>, sostenendo che quella questione sarebbe stata il metro di paragone per valutare le sue capacità come capo di Stato. Infatti la crisi petrolifera, cominciata agli inizi degli anni Settanta, e il conseguente problema della stagflazione non avevano accennato a esaurire la loro forza negli anni in cui

---

2 Mammarella Giuseppe, *L'America di Reagan*, Milano, Laterza, 1988, pp. 24 e seg.

3 Abbreviazione di Grand Old Party, nome popolare del Partito Repubblicano statunitense.

4 Mammarella G., *L'America di Reagan*, cit., p. 24.

5 Richardson Julia, Nordhaus Robert, “The National Energy Act of 1978”, *Natural Resources & Environment*, vol. X, n. 1, Estate 1995, p. 62.

Gerald Ford era al potere, quindi toccava a Carter cercare di porvi rimedio per aumentare la crescita economica del Paese e diminuire l'inflazione causata dall'elevato prezzo del greggio. A tale proposito nell'Agosto 1977, firmando il *Department of Energy Organization Act*, egli istituisce il Dipartimento dell'Energia Statunitense; quest'organo avrebbe dovuto collaborare con l'esecutivo per concepire un piano energetico nazionale alternativo poiché, si legge nel documento congressuale che annuncia la nascita del Dipartimento, "the United States faces an increasing shortage of nonrenewable Energy sources" che può rappresentare "a serious threat to the national security [...] and to the health, safety and welfare of its citizens"<sup>6</sup>. Tuttavia la redazione di tale piano incontra da subito ostacoli e difficoltà, soprattutto poiché prevede la tassazione dei "profitti eccezionali realizzati dalle compagnie petrolifere grazie [...] all'aumento dei prezzi conseguente alla crisi energetica del 1973" e l'uso dei proventi generati dal prelievo fiscale per finanziare "un programma governativo a lunga scadenza per [...] la valorizzazione delle fonti energetiche alternative"<sup>7</sup>. Il Congresso, e ovviamente le compagnie petrolifere nazionali, si oppongono con veemenza a questa proposta di legge bollandola come un assalto alla libertà d'impresa, temendo un ritorno al dirigismo rooseveltiano<sup>8</sup>: il piano di Carter riesce a passare alle Camere, col nome di *National Energy Act of 1978*, ma solo dopo un lungo processo di revisione – delle 113 proposte contenute nel *National Energy Plan* originale, soltanto cinque non vengono respinte, perlopiù facenti riferimento al controllo dei prezzi del gas prodotto in patria, al tax credit sugli investimenti privati in fonti energetiche alternative, la "deregulation of the wellhead price of new natural gas"<sup>9</sup>. In sostanza un insuccesso, ma tutto sommato comprensibile se si pensa agli States come un Paese "in cui il *big business* ha sempre sostenuto l'identificazione degli interessi del capitale con quelli dell'America"<sup>10</sup>.

Aspetti minori della politica interna dell'amministrazione Carter sono rappresentati dalla volontà di non aumentare la (già vasta) portata dei programmi di welfare creati da Lyndon B. Johnson (*Great Society*), mirando alla riduzione del deficit in sede di bilancio<sup>11</sup>; dalla "airline deregulation"<sup>12</sup> in seno ad una riforma riguardante i prezzi dei voli nazionali. Il processo di *deregulation* del mercato, uno dei pilastri della *Reaganomics*, aveva quindi già mosso i primi passi durante la presidenza Carter – nell'aviazione e nel petrolio –, segno che ormai le idee

6 U.S. Government Publishing Office, "Department of Energy Organization Act of 1977", in *United States Code*, Washington, 2014, p. 2.

7 Mammarella G., *L'America di Reagan*, cit., p. 26.

8 Ibidem.

9 Richardson J., Nordhaus R., op. cit., p. 64.

10 Mammarella G., *L'America di Reagan*, cit., p. 26.

11 Mammarella Giuseppe, *Liberal e conservatori. L'America da Nixon a Bush*, p. 45 e sgg.

12 Rodgers Daniel T., *Age of Fracture*, Cambridge, Massachusetts – London, England, Belknap, 2011, p. 62.

economiche monetariste, analizzate in seguito, relative alla “rediscovery of the market”<sup>13</sup> si erano infiltrate anche tra le file dei democratici.

### *1.1.2 Una foreign policy «doppia»*

In materia di politica estera è opportuno evidenziare due aspetti principali: la «questione» dei diritti umani e della diplomazia – la necessità di usarle, come precisa Romero, al fine di “far ritrovare agli Stati Uniti legittimità e influenza”<sup>14</sup> in ambito mondiale, dopo il fallimento del Vietnam e lo scandalo Watergate –; l’approfondimento della distensione con l’URSS – collegata all’aspetto precedente poiché americani e sovietici a partire da inizio anni Settanta, in linea con i governi internazionali<sup>15</sup>, “avevano elevato l’uguaglianza dei diritti, anche se spesso solo a fini retorici, a parametro di giudizio [politico] essenziale”<sup>16</sup>.

Il maggiore successo ottenuto dalla amministrazione Carter in ambito umanitario rimane senza dubbio la firma degli Accordi di Camp David, nel Settembre 1978, tra i leader di Egitto e Israele, con il consecutivo ritiro delle truppe israeliane dalla penisola del Sinai: questi negoziati di pace, inseritisi nell’ampio quadro del conflitto arabo-palestinese, vengono siglati sotto l’egida del presidente, addirittura nella sua residenza estiva, “rimarcando così il ruolo centrale degli USA – e la relativa marginalità dell’URSS – in Medio Oriente”<sup>17</sup>. È, tuttavia, opportuno evidenziare come l’interesse di Carter per i diritti umani non sia mai stato applicato alle dittature dell’America Latina, le quali “ricevevano [soltanto] meno aiuti e più rimproveri da Washington”<sup>18</sup>, rivelando quindi un impegno in tale ambito non assoluto, come da lui stesso promesso nel discorso inaugurale della presidenza<sup>19</sup>, ma «parziale» e principalmente in chiave antisovietica.

Anche il rapporto politico-diplomatico con i russi, sebbene mirato, a parole, al dialogo e all’apertura, è caratterizzato da una condotta ambivalente, a tratti addirittura incoerente, non solo a causa delle pressioni esercitate dalle frange più (neo)conservatrici del Congresso, portavoce dell’anticomunismo. Mammarella attribuisce alla decisione di Carter di nominare

---

13 Rodgers D.T., op. cit., pp. 41-76.

14 Romero Federico, *Storia della guerra fredda. L’ultimo conflitto per l’Europa*, Torino, Einaudi, 2009, p. 266.

15 Romero fa riferimento ad una “opinione pubblica internazionale che [...] anteponeva i diritti umani alle sovranità statali e agli schieramenti ideologici”, guidata da ONG e, ovviamente, l’ONU. Si veda p. 267.

16 Ibidem.

17 Ibidem.

18 Ibidem.

19 Ivi, p. 266.



come Segretario di Stato una “colomba” come Cyrus Vance e di “farsi affiancare in politica estera da un falco come Zbigniew Brzezinski”<sup>20</sup>, in veste di Consigliere per la sicurezza nazionale, la principale causa della suddetta ambiguità: se l’obiettivo di Vance era quello di “ridurre le tensioni e stabilizzare una distensione profonda”<sup>21</sup> con l’Unione Sovietica, Brzezinski caldeggiava un atteggiamento più aggressivo e «destabilizzatore» dell’avversario. In virtù di questo dualismo interno alla Casa Bianca, citando Romero, “la diplomazia di Carter [con i sovietici] avrebbe oscillato tra [...] due accentuazioni [tensione e distensione, NdA], con segnali ondivaghi che complicarono il dialogo con il Cremlino moltiplicando l’inerente ambiguità della distensione”<sup>22</sup>. Per capire come si manifesta concretamente la doppiezza della condotta carteriana, basta pensare alla ripresa dei negoziati per la limitazione delle armi strategiche – gli accordi SALT II<sup>23</sup>, cominciata durante la presidenza Ford – portata avanti da Carter tra numerosi dissidi e attriti con il leader sovietico Brežnev, innanzitutto in materia di riduzione degli armamenti: “Carter proponeva profondi tagli agli arsenali strategici [...] un cambio di logica sorprendente e sgradito ai sovietici”<sup>24</sup>, i quali dal 1976 avevano cominciato un’operazione di rinnovamento/potenziamento delle loro vecchie testate nucleari puntate verso l’Europa Occidentale. I leader europei, guidati dal cancelliere tedesco Helmut Schmidt, si manifestano da subito contrari alla linea «morbida» condotta dagli USA nei SALT II “sollevando [addirittura] dubbi sull’impegno americano a difesa degli alleati”<sup>25</sup> e aprendo ad una breve crisi tra Europa e Stati Uniti risolta poi nel 1979, quando la NATO decide di opporre ai nuovi armamenti sovietici altrettanti missili di nuova generazione ubicati in territorio europeo: la tanto auspicata riduzione profonda delle armi nucleari si rivelava, quindi, impraticabile e precipitosa. In occasione dello scoppio della rivoluzione sandinista in Nicaragua contro il dittatore filoamericano Anastasio Somoza, il percorso di cooperazione con i comunisti, intrinseco ai SALT II, subisce un’altra battuta d’arresto: il mondo politico americano, che teme la nascita di un regime comunista pericoloso come quello cubano, chiede a gran voce di contrastare i ribelli, ma Carter opta ancora una volta per il dialogo e, dopo la cacciata di Somoza, presenta al Congresso una proposta per “finanziare un programma di assistenza al Nicaragua”<sup>26</sup> post-rivoluzionario.

---

20 Mammarella G., *Liberal e conservatori. L’America da Nixon a Bush*, cit., p. 46.

21 Romero F., op. cit., p. 266.

22 Ivi, p. 267.

23 Successivi agli accordi SALT I (*Strategic Armaments Limitation Talks*), siglati da Richard Nixon e Leonid Brežnev nel Maggio 1972. Si veda Mammarella G., *Liberal e conservatori. L’America da Nixon a Bush*.

24 Romero F., op. cit., p. 268.

25 Ivi, p. 269.

26 Ivi, p. 275.

Nonostante gli screzi brevemente riassunti sopra, Brežnev e Carter firmano gli accordi SALT II, frutto del lavoro diplomatico di Vance e del Ministro degli affari esteri sovietico Andrej Gromyko<sup>27</sup>, a Vienna nel Giugno 1979. Almeno sulla carta, i due capi di Stato “restavano convinti della necessità di contenere la corsa agli armamenti, ma [...] le aspettative reciproche erano dominate dalla diffidenza”<sup>28</sup> e non dalla fiducia cooperativa. Questo nuovo compromesso sulle testate nucleari risultava poi malvisto dalla classe politica statunitense, complice la crescente diffusione di idee neoconservatrici votate ad un agguerrito antisovietismo e non alla distensione, fino a mettere in dubbio la sua ratifica da parte del Senato. Era un segnale chiaro: l'ex governatore della Georgia “stava rapidamente perdendo autorità in patria e non era più in grado di assicurare efficacia, coerenza e consenso alla sua politica estera”<sup>29</sup>.

Poco dopo il negoziato di Vienna gli Stati Uniti concedono asilo politico allo scià Reza Pahlavi, destituito durante la Rivoluzione Khomeinista iraniana del 1978-79, suscitando reazioni violente da parte del regime integralista di Teheran, il quale chiede, senza ottenerla, l'extradizione del tiranno: tali disordini culminano con l'irruzione nell'ambasciata USA di alcuni militanti rivoluzionari, conclusasi con la presa in ostaggio di cinquantadue funzionari<sup>30</sup>, tutti cittadini americani (4 Novembre 1979). Il presidente, anche in quest'occasione di crisi, sceglie la via della diplomazia ma non riesce a ottenere il loro rilascio immediato, auspicato invece dall'opinione pubblica nazionale. Neanche due mesi ed ecco un nuovo focolaio di tensione internazionale rappresentato dall'invasione sovietica dell'Afghanistan il 25 Dicembre 1979, volta a rovesciare il governo del leader Hafizullah Amin – il cui dispotismo aveva dato vita ad una guerriglia continua tra l'esercito regolare afgano e schiere di ribelli vicini all'integralismo islamico –: “era la prima volta che l'Armata Rossa entrava ufficialmente in azione al di fuori dei confini raggiunti nel 1945”<sup>31</sup>. Washington reagisce condannando pubblicamente le azioni sovietiche – ad esempio scegliendo, in linea con tale deplorazione, di non far partecipare gli atleti USA alle Olimpiadi di Mosca del 1980<sup>32</sup> – e Carter decide di ritirare il SALT II dal Senato aumentando, su consiglio di Brzezinski, “le spese per la difesa e gli aiuti militari al Pakistan”<sup>33</sup>, nonché finanziando direttamente la

---

27 Ivi, p. 271.

28 Ivi, p. 275.

29 Ibidem.

30 Ibidem. Gli ostaggi verranno rilasciati dopo la sconfitta elettorale del Novembre 1980, NdA.

31 Ivi, p. 278.

32 Si veda Giovannini Fabio, *Breve storia dell'Anticomunismo*, Roma, DATANEWS Editrice, 2004, p. 57.

33 Romero F., op. cit., p. 278-79.

guerriglia talebana contro i russi per di evitare una possibile espansione sovietica in Medio Oriente<sup>34</sup>.

La vicenda degli ostaggi di Teheran e la crisi politica in Afghanistan sferrano a Carter il “colpo di grazia”<sup>35</sup>, costringendolo ad abbandonare la condotta distensiva da lui promessa e facendolo apparire agli occhi dei media americani, degli elettori e dei Paesi membri della NATO un “leader esitante e passivo, in balia di eventi che non riusciva a dominare”<sup>36</sup>, la cui azione politica complessiva risultava essere incerta e soggetta a pesanti revisioni. Quest’onta preclude al georgiano la rielezione e lo condanna alla pesante sconfitta contro Reagan, portatore di un programma politico totalmente opposto a quello del suo predecessore.

## ***1.2 L’«età della rottura»***

È comunque opportuno precisare che il successo del ticket repubblicano Ronald Reagan/George H. W. Bush alle elezioni del 1980 non è da attribuire solamente agli errori della precedente amministrazione o al maltrattamento del presidente uscente da parte dei media americani – le cosiddette “questioni di immagine”<sup>37</sup>, a cui Mammarella fa riferimento nel proprio testo. Il vincitore ha ovviamente i suoi meriti nella conduzione della campagna elettorale, ma l’arrivo alla Casa Bianca dell’ex governatore della California è stato «preparato» da un sensibile cambiamento politico/sociale/culturale verificatosi nella società statunitense a partire da inizio anni Settanta, e che l’avrebbe influenzata per il successivo venticinquennio: tale mutamento di clima «rompe» con i principi del pensiero *liberal*, accettati e professati da gran parte del popolo americano a partire dal secondo dopoguerra in avanti – e che hanno avuto il loro apogeo espressivo con gli eventi del Sessantotto –, portando in auge un “nuovo clima conservatore”<sup>38</sup> basato perlopiù su assiomi e considerazioni di destra già formulate una decina di anni prima da Barry Goldwater<sup>39</sup>.

---

34 Si veda Giovannini F., pp. 56-57.

35 Mammarella G., *Liberal e conservatori. L’America da Nixon a Bush*, cit., p. 46.

36 Romero F., op. cit., p. 275.

37 Mammarella G., *L’America di Reagan*, cit., p. 25.

38 Ivi, p. 27

39 Avversario di Johnson alle elezioni presidenziali del 1964, Goldwater era portavoce dell’ideologia conservatrice dell’ala destra del GOP negli anni Sessanta. Alcune sue idee relative al rapporto con l’URSS, giudicate troppo estreme, avevano decretato la sua sconfitta alle urne ma non gli avevano impedito di diventare un modello politico per i sostenitori della destra americana. Si veda Mammarella G., *L’America di Reagan*, p. 13 e sgg.

Nel corso degli anni Settanta, il conservatorismo «alla Barry Goldwater», avverso al controllo statale del New Deal (*big government*), vive un importante *revival* a livello culturale e politico, creando una vera e propria «frattura» con un recente passato in cui “i pochi che si professavano conservatori [...] erano destinati all’isolamento”<sup>40</sup>. Riassumendo,

Il nuovo clima era frutto di una evoluzione culturale, lentamente maturata, che dava pieno diritto di cittadinanza a idee che appena qualche anno prima erano totalmente emarginate dal discorso politico, quelle stesse di cui si era fatto prematuramente interprete Goldwater [...]. Quelle idee e quei principi avevano ormai acquisito una loro dignità intellettuale, grazie al contributo di gruppi neo-conservatori, nati attorno a riviste, a *think tanks* e a fondazioni culturali nel corso degli anni Settanta,<sup>41</sup>

in sintonia con l’avvicinamento a destra della società americana. L’era di rinnovamento e rottura propiziata dal suddetto nuovo clima è stata definita dallo storico Daniel T. Rodgers «*age of fracture*», espressione che dà il titolo al saggio da cui questo paragrafo trae ispirazione. Il volume di Rodgers ha come scopo “to tell a history of these acts of mind and imagination [ovvero il nuovo modo di pensare conservatore, NdA] and the ways in which they changed America in the late twentieth century”<sup>42</sup> sotto diversi aspetti, analizzando poi la loro personificazione nella figura-simbolo di Reagan. Quali sono gli ambiti attraverso cui questa frattura con il passato prende forma, dando inizio a una nuova era sociale? Usando la monografia di Rodgers, si possono individuare le seguenti sfere d’interesse: una nuova retorica; un nuovo pensiero economico; una nuova concezione del potere; una nuova visione su «razza», gender e cultura; una nuova idea di comunità; una diversa concezione della Storia. Per motivi di economia del discorso, analizzeremo soltanto brevemente gli argomenti sopraelencati; per eventuali approfondimenti si rimanda al saggio originale.

Partiamo dall’aspetto della retorica. L’autore focalizza la propria attenzione sull’evoluzione della retorica nei discorsi dei presidenti statunitensi e, in particolare, sulla nascita di una oratoria politica costituita da un glossario di parole nuove, soprattutto in materia di Guerra Fredda e di coesione sociale. Riguardo al primo di questi due aspetti, l’autore parla di “losing the Words of the Cold War”<sup>43</sup>, ovvero un processo di perdita/rinnovamento del lessico tradizionalmente usato per riferirsi alla rivalità con i sovietici verificatosi alla metà degli anni Settanta, di cui Reagan e i suoi *speechwriters* sono i principali fautori. I discorsi inerenti alla

---

40 Ivi, p. 29.

41 Ivi, p. 27.

42 Rodgers D.T., op. cit., p. 10.

43 Ivi, p. 16 e sgg.

Guerra Fredda e alla società americana in generale, realizzati dai predecessori di Reagan, erano perlopiù a carattere pessimistico e moralistico; essi facevano ampio uso di parole cupe o eticamente «impegnate» come dedizione, coraggio, responsabilità, leadership, pericolo e risoluzione<sup>44</sup>. L'autore sottolinea infatti la tendenza di Eisenhower, Kennedy, Johnson a usare “uncomfortable words”<sup>45</sup> nei loro discorsi più importanti, per parlare del conflitto ideologico/politico con i russi: negli esempi riportati da Rodgers questi leader ammiccano costantemente all'immagine di un mondo in pericolo, pieno di angoscia “we are called upon to resolve”<sup>46</sup> (Johnson), in cui era in corso una lotta “which goes to the roots of the human spirit, and its shadow falls accross the long sweep of man's destiny”<sup>47</sup> (Eisenhower). Insomma, una retorica intimidatoria che invitava i cittadini all'essere vigili e responsabili contro il pericolo comunista, un modello d'impostazione del discorso a cui lo stesso Reagan si era uniformato nei primi anni del suo mandato come governatore della California (1967-75). Tuttavia, pochi anni prima di diventare il candidato repubblicano alla Casa Bianca, “a less hectoring tone had begun to shape some of his speeches, with more talk of dreams and possibilities. [...] Terms like ‘crisis’, ‘peril’ and ‘sacrifice’ slipped one by one out of Reagan's major speeches”<sup>48</sup>, basati ora sulla fiducia della grandezza degli USA rispetto all'URSS.

L'evidente ottimismo su cui si basa la retorica dei discorsi reaganiani prima e dopo le elezioni del 1980 e del 1984 – di cui Rodgers fornisce numerosi esempi nel primo capitolo del proprio saggio – non riguarda esclusivamente il pericolo comunista, ma si riferisce anche al “sense of society”<sup>49</sup>, alla società americana in toto: se dovessimo individuare i termini-chiave di questo nuova retorica positiva, probabilmente sceglieremmo libertà, sogno, eroe/i, credere, fede, individuo; un chiaro cambiamento di registro rispetto al passato, capace di infondere sicurezza e fiducia nell'elettorato, desideroso di un candidato alla presidenza che condividesse con loro una visione positiva e rosea del futuro, che additasse in modo costante alla grandezza degli Stati Uniti<sup>50</sup> e al loro «destino manifesto» nel mondo. Un'America resa grande dalle gesta dei suoi cittadini, i quali sono da considerare prima come singoli e soltanto in seguito membri di aggregati sociali: “we the people”<sup>51</sup> é lo slogan in cui culmina la visione ottimistica appena abbozzata. A questo nuovo, sognante stile retorico non mancano ovviamente detrattori

---

44 In ordine “dedication, courage, responsibility”, “leadership”, “peril” [...] and resolve”. Si veda Rodgers D.T., p. 21.

45 Ivi, p. 18.

46 Ivi, p. 19.

47 Ivi, p. 18.

48 Ivi, p. 23.

49 Ivi, p. 28.

50 Ivi, p. 25 e sgg.

51 Ivi, p. 36.

contemporanei, ad esempio sociologo David Harvey – egli qualifica la presidenza Reagan come “gli otto anni di regno di un carismatico bugiardo alla Casa Bianca”<sup>52</sup>, definendone la retorica seduttiva, slegata dalla realtà – e la stampa americana liberal<sup>53</sup> – che accusa il californiano di essere portavoce di un individualismo estremo, in conflitto con la sopracitata dottrina celebrativa del popolo –, ma il suo successo è innegabile e spiega il perché Reagan sia stato uno dei leader più apprezzati dagli statunitensi<sup>54</sup>.

Secondo importante aspetto della *age of fracture* è la comparsa e la diffusione di una nuova dottrina economica, riconducibile alle teorie monetariste e neoliberiste degli anni Settanta, la quale avrà la sua manifestazione concreta nella *Reaganomics*. Questo nuovo pensiero economico si basa sul concetto di riscoperta del mercato, per creare crescita, benessere, competitività e consumo nel sistema, nonché come soluzione al fenomeno della stagflazione. L’idea di mercato “that came into vogue in the 1970s floated virtually free of institutional or corporate presence”<sup>55</sup>, in quanto l’intervento pubblico avrebbe reso il mercato stesso sterile e incapace di regolarsi liberamente tramite i propri automatismi. Si pensava infatti al mercato come un «motore» della società, “with a myriad of self-generated actions for its engine and optimization as its natural spontaneous outcome”<sup>56</sup>: lasciato libero di operare, senza intrusioni statali, il *market* sarebbe riuscito a sconfiggere la crisi economica che affliggeva il Paese. Al fine di raggiungere tale obiettivo bisognava innanzitutto ridurre sensibilmente il ruolo istituzionale nel sistema economico, tagliando la spesa pubblica per diminuire il tasso d’inflazione. Era essenzialmente ciò che propugnava la corrente di pensiero monetarista. Il monetarismo era una scuola economica nata all’interno dell’Università di Chicago e aveva rappresentato sin dalla fine degli anni Sessanta una vera e propria sacca di resistenza contro le idee neokeynesiane, favorevoli invece a un massiccio interventismo statale. La teoria monetarista si basava su un semplice assunto: le variazioni “in the overall price structure was to be found solely in shifts in the growth rate of the volume of circulating money”<sup>57</sup>; di conseguenza, come sostenuto dall’economista Milton Friedman, uno dei padri del monetarismo, l’inflazione si riduceva semplicemente a un fenomeno monetario<sup>58</sup>, da sradicare lasciando gli attori economici liberi di agire da vincoli o imposizioni governative

---

52 Harvey David, *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 1993, p. 148.

53 Rodgers D.T., op. cit., p. 36.

54 Ivi, p. 33.

55 Ivi, p. 42.

56 Ivi, p. 41.

57 Ivi, p. 51. Per approfondimenti si veda Friedman Milton, “The Role of Monetary Policy”, *The American Economic Review*, vol. LVIII, n. 1, Marzo 1968, pp. 1-17.

58 Ibidem.

mediante un processo di graduale *deregulation* del mercato – meccanismo già avviatosi negli ultimi anni dell’era Carter<sup>59</sup>.

La «frattura economica» rispetto al passato, quindi, riguarda il modo diverso in cui si concepisce – in ambito accademico e successivamente nei *think tanks* neoconservatori, come la Hoover Institution o l’American Conservative Union<sup>60</sup> – il ruolo dello Stato nel processo di espansione economica nazionale: da amico a nemico, “un incentivo verso processi di [...] decadimento culturale e sociale”<sup>61</sup>. La produzione di ricchezza e benessere non deve avere limiti e i soggetti operanti nel mercato devono essere lasciati liberi di agire, in linea con un nuova ideologia economica che contempla “faith in the wisdom and efficiency of the markets, disdain for big government taxation, spending, and regulation, reverence for [...] free trade and free-floating capital”<sup>62</sup>.

Un’ode alla libertà d’iniziativa economica privata insomma. Questa nuova definizione di mercato si può considerare responsabile di un cambiamento nelle dinamiche di potere all’interno del mondo economico e della società in generale, data la stretta relazione esistente tra queste due realtà. Citando Rodgers, “an economy dominated by old-line corporate managers [...] was already living way to one dominated by brokers and deal makers [...] who dealt not in factories and mass production goods but in capital itself”<sup>63</sup>; lo scettro del potere stava passando dalle mani di mega-aziende integrate a quelle degli agenti di borsa e degli investitori di capitale in titoli. Emerge una “economia da casinò”<sup>64</sup> basata sul binomio accumulazione-speculazione del capitale finanziario, destinata a perfezionarsi durante gli anni Ottanta; un business che porta alla formazione di una nuova (e arricchita) classe sociale, quella degli *yuppies* – “a «new class» of managers and professionals”<sup>65</sup> – nata grazie alla graduale deregolamentazione commerciale/finanziaria, ovviamente grandi sostenitori delle idee neoconservatrici in materia economica. Proprio la suddetta *new class*, durante l’era Reagan, finirà per esercitare una considerevole influenza sulla classe dirigente, sui media americani e sulla cultura di massa in forza di uno strapotere generato dalla loro «nuova ricchezza»<sup>66</sup>.

---

59 Secondo Mammarella, Reagan avrebbe solamente “sviluppato e consolidato politiche [economiche] impostate da Jimmy Carter” durante il suo mandato presidenziale. Si veda Mammarella G., *L’America di Reagan*, p. 59.

60 Mammarella G., *L’America di Reagan*, op. cit., p. 29.

61 Fabbrini Sergio, *Neoconservatorismo e politica americana. Attori e processi politici in una società in trasformazione*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 93.

62 Rodgers D.T., op. cit., p. 75.

63 Ivi, p. 80.

64 Harvey D., op. cit., p. 402.

65 Rodgers D.T., op. cit., p. 82.

66 Ivi, p. 84. L’autore definisce questa scalata al potere una «colonizzazione».

Tra gli elementi caratterizzanti l'età della frattura, uno dei più interessanti e complessi è senza dubbio quello riguardante l'impatto del neoconservatorismo sulle questioni razziali, culturali e di genere – dirette manifestazioni dell'egemonia socio-culturale della *new class in fieri*.

Nell'ambito della «razza» (*race*) la rottura si sostanzia nella condanna, da parte delle nuove frange conservatrici, della forme di discriminazione positiva presenti (*affirmative action*) nel Paese in nome di una società priva di colori e, quindi, di discriminazioni da combattere: “a «color-blind» America became the conservative project's goal”<sup>67</sup>, un obiettivo da perseguire mediante l'appropriazione in senso anti-liberal di figure-chiave della lotta alla discriminazione delle minoranze. L'esempio più interessante riguarda la revisione neoconservatrice dei discorsi del leader pacifista Martin Luther King Jr.: considerato come una spina nel fianco della destra reazionaria negli anni Sessanta, in seno alla *weltanschauung* della *new class*, guidata dalla retorica del sogno, King “began to be absorbed into the conservative pantheon. [...] King became a dreamer”<sup>68</sup> e alcune suoi celebri dissertazioni reinterpretate in favore di un nuovo ordine sociale che intendeva cancellare la secolare *legacy* della distinzione razziale<sup>69</sup>. Essendo la discriminazione già stata abolita negli anni Sessanta, le *affirmative actions* nei vari contesti sociali si sarebbero rivelate inutili e dannose al benessere comune, mantenendo vivo il legame con un passato con cui i neoconservatori intendevano rompere definitivamente.

Se si parla di gender e rapporto tra i due sessi, il neoconservatorismo degli anni Settanta prende le distanze da quelle che erano state le conquiste della rivoluzione sessuale del decennio precedente e del Sessantotto. La nuova destra reazionaria percepisce come una minaccia al benessere sociale la destabilizzazione delle tradizionali dinamiche di ruolo tra i generi, manifestando preoccupazioni in relazione alle manifestazioni più lampanti di tale eversione – un focolaio di ansia è la “destabilization of marriage [...] as age of marriage rose, codes of sexual reticence cracked open, and the divorce rate skyrocketed”<sup>70</sup>; un altro riguarda la legalizzazione dell'aborto sancita dalla *Burger Court*<sup>71</sup>; un altro ancora è la discussione del *Equal Rights Amendment* (ERA)<sup>72</sup> in sede congressuale. Questo clima di apprensione per il veloce cambiamento delle dinamiche del rapporto uomo/donna, fa avvicinare sempre più la

---

67 Ivi, p. 129.

68 Ivi, p. 128.

69 Ivi, p. 130.

70 Ivi, p. 146.

71 Caso giudiziario *Roe vs. Wade* (1973). Si veda Mammarella G., *Liberal e conservatori. L'America da Nixon a Bush*, p. 41.

72 Un provvedimento del 1972, caldeggiato dal movimento femminista statunitense, che avrebbe favorito l'eliminazione della discriminazione di genere in numerosi ambiti, come quello lavorativo o di tutela dalla violenza domestica e gli abusi. Si veda Rodgers D.T., p. 150.



sfera religiosa e quella politica portando alla formazione di una “nuova destra religiosa [...] frutto della reazione al permissivismo sessantottesco”<sup>73</sup>, ostile al clima generalmente liberale della società americana contemporanea, guidata da organizzazioni fondamentaliste prossime al GOP che premono per un ritorno al passato e alla tradizione. Il *revival* religioso cristiano post-Sessantotto diventa una componente fondamentale della dottrina neoconservatrice, e quindi della age of fracture. Gli americani sposano i principi reazionari di questa rinascita morale, si avvicinano alle organizzazioni politiche che li propagandano e quando esse prendono il potere i risultati non tardano ad arrivare: ad esempio, nel 1980 la Republican National Convention “endorsed an anti-abortion plank, the first ever to appear in any political party’s reform”<sup>74</sup>; nel 1982, durante la prima amministrazione Reagan “the extended ratification deadline for the ERA elapsed”<sup>75</sup> segnando una battuta d’arresto nel processo di ridefinizione dei rapporti intergender voluta dalle frange più progressiste dei liberal.

Dal punto di vista culturale, come si vedrà nei prossimi capitoli dell’elaborato, la rottura epocale con il passato si realizza mediante l’assorbimento della visione *neo-cons* da parte dei media e dei prodotti culturali di massa. Una folta schiera di intellettuali e politologi avversi al partito democratico – come Irving Kristol, Daniel Bell, Norman Podhoretz – mette sulla carta, in forma di saggio, di articolo o di editoriale, i cardini della nuovo pensiero conservatore, sfruttando spesso l’appoggio di lobby e istituzioni con cui condividono lo stesso indirizzo politico. “Attive a diversi livelli, da quello universitario a quello dei media, queste istituzioni hanno giocato un ruolo importante in quella «Ideas Industry»”<sup>76</sup> repubblicana che ha creato una nuova produzione culturale capace di celebrare la morale conservatrice. Ovviamente non solo in ambito letterario, ma anche a livello musicale, televisivo e cinematografico: si potrebbe considerare il *blockbuster* hollywoodiano, per esempio, una creazione di questa nuova «industria delle idee» – in quanto categoria totalmente puntata sull’intrattenimento, sul recupero dei canoni classici relativi al “lieto fine, messaggi rassicuranti, eroi muscolosi o intelligenti che salvano la comunità, amori contrastanti che vanno a buon fine”<sup>77</sup> – per distogliere il pubblico dai film pessimisti/antieroiici della New Hollywood degli anni Sessanta. Una cultura nuova, manifestazione concreta dell’individualismo, della deregulation, della retorica positiva, del bagaglio ideologico della *new class*.

---

73 Mammarella G., *Liberal e conservatori. L’America da Nixon a Bush*, cit., p. 41.

74 Rodgers D.T., op. cit., p. 152.

75 Ibidem.

76 Mammarella G., *L’America di Reagan*, cit., p. 29.

77 Banti Alberto Mario, *Wonderland. La cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2017, p. 484.

L'età della rottura inoltre porta con sé una nuova idea di comunità, dominata da precisi principi di giustizia sociale in materia di uguaglianza e redistribuzione della ricchezza tra i “little platoons of the society”<sup>78</sup> – ovvero i diversi aggregati sociali, che sommati si traducono nel termine iperonimo di Società. Che tipo di comunità la società americana avrebbe dovuto essere e come avrebbe trattato questioni spinose come la povertà o il benessere comune? I teorici del neoconservatorismo rispondono auspicando la genesi di un modello sociale individualista e libero, il quale considera l'uguaglianza sostanziale tra cittadini “a fatal ambition for a just society”<sup>79</sup>, nonché un'imposizione diretta del potere statale ai danni dell'efficienza di sistema autoregolato: la visione sociale che si diffonde nell'era della frattura è fatta di “only individual people, different individual people, with their own lives ... Nothing more”<sup>80</sup>. Si ripudiano perciò tutte quelle politiche liberal del passato basate sull'egualitarismo, su un'equa redistribuzione del reddito, sul welfare come misura e standard di una società giusta. La comunità americana di stampo *neo-cons* avrebbe dovuto assomigliare più al *market*, quindi tendere naturalmente a massimizzare i risultati generati dall'impiego delle proprie risorse: quest'obiettivo non si può di certo raggiungere sprecando mezzi o disponibilità economica per il vantaggio di ogni singolo cittadino. Quando il governo Reagan adotterà questa visione e la metterà in pratica, a farne le spese sarà la *underclass* – termine impiegato durante la «guerra alla povertà» dall'amministrazione Johnson per indicare “the acute poor, the hardcore poor, the most disadvantaged in skills and life chances”<sup>81</sup> –; la condizione dei più facoltosi migliora mentre quella degli indigenti conosce un netto peggioramento: “il rovescio di questa medaglia [...] [è] la tragedia dei senz'atetto, l'esautoramento e l'impoverimento che colpì [sic] molte città [...] con un senso vendicativo senza uguali nell'età postbellica”<sup>82</sup>. Non promozione dell'uguaglianza e dell'aggregazione tra gruppi diversi, ma accentuazione delle differenze e tendenza alla separazione tra questi ultimi; motivo per cui Rodgers afferma che “conservative intellectuals lost the language for society, [...] into nothing but isolated atoms of market-seeking desires”<sup>83</sup>.

Concludiamo il paragrafo con una breve riflessione riguardo all'ultimo elemento portante dell'età della rottura, ovvero la nascita di quella che si può definire una nuova «visione» della Storia. Si fa largo nell'immaginario del popolo statunitense una concezione del passato – in sintonia con i principi del rinnovamento politico/sociale/economico contemporaneo –, in base

---

78 Rodgers D.T., op. cit., p. 197.

79 Ivi, p. 189.

80 Ivi, p. 190.

81 Ivi, p. 200.

82 Harvey D., op. cit., p. 407.

83 Rodgers D.T., op. cit., p. 219.

alla quale “the past became a sphere onto which desires for community and cohesion could be projected”<sup>84</sup> e la Storia “was a ‘river’, [...] a stream whose long, winding course bound together the generations of the past. It was a ‘ribbon’ a connecting ‘thread’”<sup>85</sup> tra il glorioso passato americano, popolato da figure mitiche ed eroiche come i pionieri, e il presente in progressiva e rassicurante trasformazione, verso un roseo futuro fatto di benessere, libertà, realizzazione individuale. È più o meno questa l’idea di Storia che traspare dai discorsi di Reagan durante la presidenza, legata a doppio filo con i *leitmotiv* del sogno, dell’ottimismo, della fiducia e dell’eroismo. Come sembra suggerire Rodgers nel suo saggio, il corso della Storia non avrebbe mai potuto penalizzare gli Stati Uniti, per via della capacità della loro società di preferire la dimensione del cambiamento a quella dell’immutabilità – una caratteristica che, secondo gli intellettuali neoconservatori, la contrapponeva ad uno Stato sovietico “frozen in time, [...] snuffed out of every [...] trace of social spontaneity”<sup>86</sup>, destinato perciò dalla Storia stessa alla rovina e all’insuccesso. Questa concezione positiva del divenire storico sembra effettivamente avverarsi con la caduta dei regimi comunisti dell’est Europa (1989) e il collasso dell’URSS (1991-92), eventi che sanciscono la storica vittoria del modello (neoconservatore) di vita americano e dell’ideologia capitalista rinforzata dalla *Reaganomics*. L’inizio dell’era Reagan, è opportuno ribadirlo, ha potuto verificarsi grazie soprattutto al declino del pensiero *liberal* e all’indebolirsi della sua influenza in America, in favore di un’epocale avvicinamento dell’elettorato verso posizioni politiche neoconservatrici. Non c’è da stupirsi se “il grande comunicatore”<sup>87</sup> personifica ogni aspetto del cambiamento di sopra analizzato. A distanza di poco più di quindici anni dalla sconfitta elettorale del precursore *neo-cons* Goldwater, Reagan s’impone con una *landslide victory* su Carter – e farà lo stesso quattro anni dopo sul nuovo candidato democratico Walter Mondale – portando a Washington la dottrina della nuova destra repubblicana, generatasi in seno alla «frattura». Il nuovo, generale orientamento del popolo americano in termini di politica e società non poteva essere più chiaro.

---

84 Ivi, p. 221.

85 Ivi, p. 222.

86 Ivi, p. 242.

87 Mammarella G., *L’America di Reagan*, cit., p. 15.

## CAPITOLO 2

### IL MANIFESTO POLITICO DEL REAGANISMO: DALLE PAROLE AI FATTI

#### *2.1 Politica interna, tra ripresa economica e deficit*

Il modello politico, sociale, culturale ed economico del Reaganismo trae perciò la propria linfa vitale dall'ideologia *neo-cons* formatasi nel corso degli anni Settanta. I suoi più convinti sostenitori l'hanno additato come una vera e propria rivoluzione, data la capacità del Reaganismo stesso di sconvolgere la tradizionale immagine *liberal* dell'America; i suoi detrattori invece ne hanno rivalutato la capacità eversiva, considerandolo piuttosto un graduale processo di ritorno al passato, con un programma politico che si mira alla trasformazione sociale, però in senso contrario a quello progressista<sup>88</sup>. Ma in che modo il Reaganismo si traduce in prassi governativa? Quali sono le azioni/decisioni delle amministrazioni Reagan in cui si manifestano concretamente i principi di tale dottrina?

In generale, il programma del nuovo presidente si regge su due pilastri: una nuova politica economica (*Reaganomics*) nel campo della *domestic policy*; abbandono della distensione con i sovietici e riarmo in quello della *foreign policy*. Questi obiettivi motivano “la massiccia presenza di uomini d'affari e [...] di militari o ex militari”<sup>89</sup> nel corpo della prima amministrazione reaganiana, molti dei quali provenienti dai *think tanks* conservatori già menzionati al punto 1.2.

#### *2.1.1 La Reaganomics: un fallimento?*

*Reaganomics* è il nome affibbiato dai sostenitori della rivoluzione reaganiana al programma economico elaborato dal presidente e dal suo *brain trust*, con lo scopo di liberare gli USA dallo spettro della decrescita economica e dal deficit di bilancio. In realtà, in ambito scientifico, la politica economica di Reagan è chiamata *supply-side economics*, ovvero un'insieme di manovre fiscali volte a rilanciare l'economia statunitense agendo dal lato dell'offerta (*supply*, appunto); un'espressione che sembrava echeggiare la famosa teoria «degli sbocchi» dell'economista francese Say – “supply creates its own demand”<sup>90</sup> – contro cui Keynes e i suoi seguaci si erano battuti circa mezzo secolo prima. Alla base della *supply-*

---

88 Per approfondire si vedano i saggi di Mammarella G. e Harvey D. presenti in bibliografia.

89 Mammarella G., *L'America di Reagan*, cit., p. 51.

90 Rodgers D.T., op. cit., p. 70.

*side* reaganiana si possono individuare due elementi: uno è il progetto di legge Kemp/Roth, presentato alle Camere durante la presidenza Carter ma da lui stesso bocciato, che prevedeva “una riduzione del 30 per cento della tassa sul reddito da realizzarsi in tre anni al ritmo annuale del 10 per cento”<sup>91</sup>, al fine di sollecitare la domanda interna; l’altro è la teoria dell’economista Arthur Laffer tradotta poi nella famosa «curva», volta a dimostrare “che gli sgravi fiscali avrebbero fatto aumentare le entrate fiscali [...], perché stimolavano la crescita, e quindi, la base imponibile”<sup>92</sup>, fondamento scientifico della proposta Kemp/Roth. In sostanza la *Reaganomics* intendeva usare il taglio dell’incidenza fiscale per aumentare consumi e investimenti privati (domanda interna); tale incremento avrebbe allargato le singole basi imponibili da tassare, accrescendo di conseguenza il livello di entrate fiscali dello Stato, portando a una rapida eliminazione del preoccupante deficit di bilancio. Tale manovra si sarebbe poi unita a una “serie di misure restrittive del credito”<sup>93</sup>, adottate dal presidente della Federal Reserve Paul Volcker già dal 1979, abbattendo il problema dell’inflazione e ponendo così fine alla crisi economica.

Un programma economico che, parimenti alla curva di Laffer da cui Reagan era affascinato, aveva il suo perno nell’ “identificare il rapporto ottimale tra carico e raccolta fiscale”<sup>94</sup> suscitando perplessità e dubbi all’interno dello stesso GOP: nel corso delle elezioni primarie interne al partito, il futuro vicepresidente Bush aveva definito questa politica «economia voodoo» – legata più alla magia che alla realtà – mentre John Anderson, l’altro avversario di Reagan, l’aveva battezzata «economia col trucco»<sup>95</sup>. Ci si chiedeva infatti come fosse possibile azzerare il disavanzo di bilancio, e non farlo aumentare, riducendo di netto la tassazione. Soprattutto in virtù del fatto che quella di Laffer era in fin dei conti una teoria, quindi difficilmente traslabile in un vero e proprio contesto economico-sociale.

Una volta insediatosi Reagan decide di adottare la proposta Kemp/Roth, traducendola in legge con l’*Economic Recovery Act* (Agosto 1981), provvedimento che prevede una graduale riduzione fiscale del 25 per cento in tre anni, unita a sgravi di minore entità – riguardanti ad esempio la tassazione dei guadagni straordinari delle compagnie petrolifere – e al ridimensionamento della spesa in materia di welfare. L’obiettivo è limitare l’impiego delle risorse pubbliche e facilitare quello delle risorse private, agendo quindi a favore dei redditi dei *suppliers* per “aumentare il reddito individuale e quello societario e [...] incoraggiare il

---

91 Mammarella G., *L’America di Reagan*, cit., p. 33.

92 Harvey D., op. cit., p. 399. Per approfondire la curva di Laffer, si veda Mammarella G., *L’America di Reagan*, p. 34.

93 Mammarella G., *Liberal e conservatori. L’America da Nixon a Bush*, cit., p. 47.

94 Mammarella G., *L’America di Reagan*, cit., p. 34.

95 Si veda Harvey D., p. 399.

risparmio e gli investimenti”<sup>96</sup>. Ma la *Reaganomics* dimostra di essere fin dal principio un disegno economico difficilmente applicabile al mondo reale: alla fine del 1981 la nuova manovra fiscale non ha generato né la tanto promessa crescita produttiva – la domanda interna e la produzione industriale si contraggono – né ha ridotto il deficit, che anzi continua ad aumentare vertiginosamente – si passa dai 64 miliardi di dollari di quell’anno ai 128 del 1982<sup>97</sup>, giusto per dare qualche numero. L’unica conquista è una piccola riduzione del tasso d’inflazione. Reagan, la cui popolarità sta colando a picco<sup>98</sup>, abbandona la *supply-side* originaria e presenta al Congresso una proposta di legge per tassare i consumi, il *Tax Equity and Fiscal Responsibility Act* (Settembre 1982), con l’obiettivo di risollevarle le finanze statali<sup>99</sup>. Quest’azione fa inabissare la *Reaganomics* in una mare di polemiche che minano la stabilità del governo, mentre i *supply-siders* più intransigenti accusano il leader di non aver rispettato gli impegni di politica fiscale assunti in campagna elettorale.

Tuttavia, tra il 1982 e il 1983, arriva la tanto sperata ripresa economica, la quale “nell’arco di pochi mesi trasforma la crisi in un vero e proprio *boom*. [...] [Una] congiuntura favorevole [che] durerà in effetti fino al 1986”<sup>100</sup>, contribuendo all’aumento dell’occupazione, della domanda interna e del benessere della società statunitense. La recessione si era quindi arrestata, nonostante il palese fallimento della *Reaganomics*. Come è stato possibile passare così rapidamente da una situazione di crisi ad una di netta ripresa? Mammarella, che scrive a distanza di pochi anni dai fatti descritti, individua le seguenti cause concomitanti: il naturale meccanismo di funzionamento del ciclo economico; l’incremento della domanda di beni e servizi, generata dagli sgravi fiscali, che hanno fatto aumentare la liquidità nel sistema economico – cresce a dismisura la domanda di automobili e abitazioni –; il calo del prezzo del greggio a partire dal 1983; abbassamento dei prezzi delle materie prime; l’aumento delle commesse statali per il riarmo militare<sup>101</sup>. Forte di questo risultato, Reagan trionfa alle elezioni del 1984 e il suo modello di azione politica riacquista il credito perduto presso la popolazione americana.

Gli USA stanno vivendo un vero e proprio sogno di accelerata espansione produttiva, “ma dietro l’ottimismo delle cifre la situazione è più complessa e non priva di forti contraddizioni”<sup>102</sup>, a cominciare dalla questione del deficit astronomico, sia interno che estero,

---

96 Mammarella G., *L’America di Reagan*, cit., p. 62. Per approfondire si veda pp. 61-68.

97 Si veda Mammarella G., *L’America di Reagan*, p. 64.

98 L’indice di gradimento di Reagan si abbassa fino al 35% in questo periodo. Si veda Rodgers D.T., p. 33.

99 Si veda Mammarella G., *L’America di Reagan*, p. 68.

100 Mammarella G., *L’America di Reagan*, cit., p. 69.

101 Si veda Mammarella G., *L’America di Reagan*, p. 70-71.

102 Mammarella G., *L’America di Reagan*, cit., p. 72.

la cui crescita non s'era arrestata durante il *boom* portando gli States “molto vicini alla bancarotta internazionale e alla rovina fiscale”<sup>103</sup>. Altro scheletro nell'armadio della *Reaganomics* è l'aumento dell'indice di povertà – dall'11,7% del 1979 al 15% del 1982<sup>104</sup> –, diretta conseguenza delle politiche sociali adottate dal governo, nonché del suo sbandierato “anti-welfarismo”<sup>105</sup>: i tagli alla spesa sociale hanno perlopiù interessato<sup>106</sup> gli aiuti indirizzati al contrasto della piaga dei senzatetto e l'*Aid to Families with Dependent Children* – un sussidio federale diretto a famiglie indigenti, soprattutto afroamericane, e con un solo genitore – ma non hanno comunque intaccato le colonne portanti del welfare, forse per salvaguardare gli interessi delle *lobbies*, che sono “rimast[e] in piedi e continuano ad [sic] ingoiare risorse”<sup>107</sup>. Tra le righe della ripresa è possibile cogliere un ulteriore «costo sociale» della *Reaganomics*, ossia l'aumento degli impieghi insicuri e a scadenza temporale. Era generalmente aumentata l'occupazione ma “si trattava nella maggior parte dei casi di posti insicuri e mal pagati nel settore dei servizi, non sufficienti a bilanciare la riduzione del 10% nei salari reali dal 1972 al 1986”<sup>108</sup> dovuta all'indebolimento del potere sindacale negli anni Ottanta. La ripresa economica non aveva fatto altro che aumentare il divario tra le classi privilegiate e quelle subalterne, ma anche questo aspetto rimaneva in secondo piano nel clima di generale ottimismo per l'uscita dalla crisi sistemica.

La politica economica reaganiana, nonostante l'abbandono della *supply-side*, era riuscita ad innescare nel mercato americano una congiuntura favorevole producendo effetti soddisfacenti, nel breve periodo, lasciando però “una pesante eredità [finanziaria e sociale] destinata ad incidere sul futuro del paese [sic]”<sup>109</sup> nel lungo periodo. Ecco forse spiegato il motivo per cui il modello strutturale della *Reaganomics* tramonta già con la fine della presidenza Reagan, senza essere riproposto da nessuno dei suoi successori.

## ***2.2 Politica estera, l'apice della popolarità e la fine di Reagan***

---

103 Harvey D., op. cit., p. 399. Nel 1986 si aggira sui 221 miliardi di dollari, si veda Mammarella G., *L'America di Reagan*, p. 83-84.

104 Si veda Fabbrini S., op. cit., p. 129.

105 Fabbrini S., op. cit., p. 125.

106 Si veda Fabbrini S., pp. 125-29. Per fare un esempio, i fondi federali indirizzati all'AFDC passano da 8,5 miliardi di dollari del 1981 a 7 miliardi del 1984.

107 Mammarella G., *L'America di Reagan*, cit., p. 65. Si parla di *medicaid*, *medicare* e della *social security*.

108 Harvey D., op. cit., p. 401.

109 Mammarella G., *L'America di Reagan*, cit., p. 61.

### 2.2.1 Dal riarmo al disarmo: il rapporto con la nemesi sovietica

Come già accennato, una componente fondamentale della *foreign policy* delle amministrazioni Reagan, quantomeno della prima, è la decisa azione di riarmo dettata dalla volontà di abbandonare il terreno della distensione con l'URSS su cui si erano mossi i leader americani fino a quel momento. In un certo senso, l'aumento della spesa militare va a completare la struttura della *Reaganomics*, pur non rappresentandone l'aspetto più noto, incidendo sia positivamente – il riarmo è da considerarsi uno dei fattori della ripresa economica del 1982-83 – che negativamente – poiché al riarmo vengono dedicate risorse federali in precedenza allocate per il welfare – sul suo funzionamento.

Nonostante la presenza qualche detrattore anche tra i conservatori,<sup>110</sup> la politica di aumento della spesa militare non incontra ostacoli significativi e procede a ritmo serrato: tra il 1981 e il 1987 ha luogo “il più grosso sforzo di riarmo mai intrapreso dagli Stati Uniti dalla guerra di Corea in poi per un totale di 1.500 miliardi [di dollari] in cinque anni”<sup>111</sup>, rovesciando la «tendenza» allo stallo delle spese per gli armamenti militari del decennio precedente. È vero che l'incremento delle spese per la difesa si era già verificato nell'ultimo biennio dell'amministrazione Carter (vedi 1.1.2) ma non si era manifestato in termini così assoluti – nel 1983 le risorse investite per il riarmo ammontano al 6,5% del PNL, contro il 6,1% del 1982 e il 5,5% del 1981<sup>112</sup>. Un aumento di tale portata veniva motivato da Reagan come parte di una strategia politica volta ad “accumulare risorse [militari] per costringere i sovietici a negoziare, in un futuro imprecisato, da posizioni di inferiorità”<sup>113</sup> rispetto alla ben equipaggiata macchina bellica statunitense, rinvigorita dalla rinascita economica e tecnologica del Paese. Questa tattica sembra, inoltre, più che coerente con il palese antisovietismo ideologico praticato dal governo e sostenuto dall'elettorato neoconservatore. Il neoconservatorismo della *age of fracture* infatti si rifiutava di riconoscere l'URSS come un “interlocutore paritario [...] in termini sia morali che strategici”<sup>114</sup>, confidando nel fallimento del suo sistema politico-organizzativo – le cui fragilità interne stavano venendo alla luce in quel periodo, mostrando le debolezze dell'intero colosso comunista. La politica estera di Reagan in sintesi mirava ad aggravare quelle vulnerabilità, attraverso un confronto a viso aperto con gli avversari sul piano del riarmo militare. Questo confronto avrebbe logorato la

---

110 Si veda Romero F., p. 298.

111 Mammarella G., *L'America di Reagan*, cit., p. 97.

112 Si veda Fabbrini S., pp. 132-33.

113 Romero F., op. cit., p. 286.

114 Ivi, p. 284.



macchina bellica dei sovietici, costringendoli a riconoscere la superiorità dell'America in sede di accordi diplomatici<sup>115</sup>.

Ovviamente l'aggressività della linea politica reaganiana intendeva sfruttare a proprio vantaggio la crisi economico-sociale che da fine anni Settanta aveva colpito il blocco orientale – causata principalmente dai costi crescenti della guerra in Afghanistan e dall'incapacità dell'economia socialista di garantire ai popoli dell'est “un tenore di vita accettabile [...], nel momento in cui i processi di globalizzazione stavano proponendo nuovi modelli di crescita economica e di consumo”<sup>116</sup> – innescando un generale clima di protesta negli Stati satelliti. Non si può non prendere da esempio lo sciopero delle fabbriche dell'estate del 1980 in Polonia – da cui nasceva il sindacato *Solidarność* guidato da Lech Walesa, che raccoglieva lavoratori e dissidenti dell'ideologia sovietica –, non soppresso da Mosca per evitare l'innescò di una crisi internazionale. L'intervento militare avrebbe infatti precluso all'URSS l'accesso agli indispensabili prestiti dei Paesi dell'Europa occidentale, che fino a quel momento l'avevano salvata dal tracollo finanziario<sup>117</sup>. Cosciente sia delle criticità interne di questo «impero del male»<sup>118</sup> e sia della fase di espansione economica che gli States stavano attraversando, nel 1983 Reagan annunciava la nascita del progetto denominato *Strategic Defense Initiative* per costruire una sorta di scudo “che avrebbe permesso la difesa integrale del territorio americano da un attacco missilistico con la distruzione nello spazio dei missili dell'attaccante”<sup>119</sup>. La SDI si reggeva su un sistema di risorse tecnologiche, da satelliti a fasci laser nello spazio, così complesso e delicato che la sua realizzazione pareva impossibile già ai contemporanei – tanto da essere bollata subito con il nomignolo fantascientifico, odiato dal presidente, di «*star wars*»<sup>120</sup> –, ma l'intento di Reagan era appunto quello di usarla come deterrente per intimorire i sovietici e porli sulla difensiva. Il piano, in seguito alla nomina del riformatore Michail Gorbačëv a segretario generale del PCUS nel Marzo 1985, dà i suoi frutti e già nel corso dell'anno si aprono nuovi negoziati per la riduzione degli arsenali nucleari: il nuovo leader sovietico aveva infatti associato alla sua opera di riforma (*perestrojka*) lo smantellamento degli armamenti, tappa ritenuta fondamentale per creare “un contesto

---

115 Usando le parole dell'allora Consigliere per la sicurezza nazionale, Richard Allen, Romero spiega così il fine della politica estera di Reagan: “trovare i punti deboli della struttura sovietica per aggravarne le debolezze”, in modo da costringere il Cremlino a mutare i propri comportamenti internazionali.” Si veda Romero F., p. 286.

116 Mammarella G., *Liberal e conservatori. L'America da Nixon a Bush*, cit., p. 61.

117 Per approfondire si veda Romero F., pp. 288-90.

118 Il termine inglese è «*evil empire*», usato da Reagan in un discorso l'8 Marzo 1983. Si veda Rodgers D.T., p. 27 e Mammarella G., *L'America di Reagan*, p. 94.

119 Mammarella G., *L'America di Reagan*, cit., p. 105.

120 Si veda Weinberg Mark, *Movie nights with the Reagans. A memoir*, New York, Simon & Schuster, 2019, pp. 92-93.

internazionale pacificato”<sup>121</sup> che garantisce l’ingresso dell’URSS nel commercio globale rilanciandone l’economia domestica. Gli USA incoraggiano la *perestrojka* e Reagan, più che mai fiducioso della riacquisita superiorità americana, abbandona la linea politica aggressiva perseguita fino a quel momento. Gli incontri di Ginevra (Novembre 1985) e di Reykjavik (Ottobre 1986) tra i due leader ponevano le basi per la firma degli accordi START – una sorta di erede dei SALT anni Settanta in materia di riduzione delle testate nucleari – che verranno firmati da Gorbačëv e George H. W. Bush, successore di Reagan, nel Luglio 1991<sup>122</sup>. Complice quindi l’apertura collaborativa del segretario del PCUS, la *policy* reaganiana aveva abbandonato le posizioni «interventiste» per abbracciare quelle più diplomatiche del disarmo.

### 2.2.2 L’America Centrale, il Medio Oriente, l’Europa e lo scandalo «Iran/Contras»

L’anticomunismo dell’amministrazione Reagan si manifestava anche nella linea di condotta adottata riguardo ai rapporti diplomatici con gli Stati dell’America Centrale – considerata dagli americani, come suggerisce De Bernardi, il proprio “orto di casa”<sup>123</sup> –, soprattutto in riferimento al Nicaragua, a El Salvador e all’isola di Grenada. Stiamo parlando di una politica «muscolare» che aveva come obiettivi la necessità di “riconfermare l’influenza ideologica degli Stati Uniti sul continente, di rafforzare le alleanze con governi politicamente affini [...] e di stabilire nell’area una *pax americana*”<sup>124</sup> in grado di ridurre al silenzio i movimenti di guerriglia filocomunisti emersi in quei territori. Una sorta di ritorno alle idee ottocentesche della dottrina Monroe, in aperto contrasto con la politica di dialogo adottata da Carter durante il suo mandato: l’aggressività anticomunista della linea reaganiana si manifesta soprattutto con dell’invasione militare di Grenada nell’Ottobre 1983 – per rovesciare il locale regime marxista ed evitare il rafforzamento dell’influenza sovietica nell’area<sup>125</sup> –; attraverso l’invio di aiuti al governo salvadoregno per contrastare i suoi oppositori (di sinistra); mediante la feroce lotta condotta contro il fronte sandinista in Nicaragua. In quest’ultimo caso Reagan decide di avviare il finanziamento clandestino dei gruppi controrivoluzionari (*contras*) – dopo che il

---

121 De Bernardi Alberto, *Da mondiale a globale. Storia del XX secolo*, Milano, Mondadori, 2008, p. 313.

122 START è la contrazione di *Strategic Arm Reduction Talks*. Per approfondire si veda Mammarella G., *L’America di Reagan*, p. 103 e <https://www.treccani.it/enciclopedia/start/>.

123 De Bernardi A., op. cit., p. 308.

124 Mammarella G., *L’America di Reagan*, cit., p. 44.

125 Un evento di grande portata storica, dato che le forze militari americane non entravano in azione dal Vietnam. Si veda Romero F., pp. 295-96 e Mammarella G., *L’America di Reagan*, pp. 116-18.

Congresso, con il *Boland Amendment* del Dicembre 1982, gli aveva espressamente proibito di farlo<sup>126</sup> – e a imporre l’embargo commerciale nel 1985.

Anche la politica in Medio Oriente si può definire accessoria al conflitto con l’URSS, in particolare per la questione afghana: gli States, usando una “rete logistica [...] che provvedeva all’addestramento e all’armamento della resistenza”<sup>127</sup> ai sovietici, rafforzano infatti il sovvenzionamento dei guerriglieri talebani avvalendosi della collaborazione di Pakistan e Arabia Saudita. Negli ultimi anni del mandato presidenziale di Reagan inoltre emerge la questione politico-militare del Golfo Persico<sup>128</sup>, che si inserisce nel quadro più ampio della guerra tra Iran e Iraq (1980-88): il governo statunitense sceglie di sostenere in segreto il regime khomeinista, sul quale vigeva l’embargo, trafficando con esso armi in chiave anti-irachena per scongiurare un eventuale attacco dei sovietici in quei territori ricchi di giacimenti petroliferi.

Per quanto riguarda i rapporti USA/Europa, Reagan intende “riconfermare e rafforzare la *leadership* americana all’interno dell’Alleanza atlantica”<sup>129</sup>, utilizzando la politica aggressiva verso l’URSS per recuperare la credibilità perduta durante gli anni dell’amministrazione Carter. Ma gli Stati europei sono contrari all’abbandono della distensione e di conseguenza la “graduale divergenza di interessi”<sup>130</sup>, emersa già negli anni precedenti tra Europa e Stati Uniti in seno alla NATO, non si allevia ma acquista forza proprio nel corso degli anni Ottanta – ne è un esempio il conflitto originatosi riguardo alla tanto discussa dipendenza europea dal gas sovietico<sup>131</sup>.

La condotta risoluta dell’amministrazione Reagan e la sua immagine agli occhi degli americani, in materia di politica interna ed estera, tuttavia sono duramente colpite dallo scoppio dello scandalo *Irangate/Contras* nel 1986 – riguardante la fornitura di aiuti economici ai *contras* nicaraguensi, in piena violazione del *Boland Amendment*, utilizzando i proventi ricavati dalla vendita segreta di armi all’Iran, impegnato nel conflitto con l’Iraq – e dal cosiddetto *Black Monday* dell’Ottobre 1987 – ovvero una improvvisa discesa dei valori finanziari dei titoli quotati, frutto della febbre speculativa e di quell’economia da casinò che il presidente stesso aveva propiziato con la propria politica economica. Questi due elementi preparano il tramonto dell’era reaganiana, lacerando “quel velo non troppo sottile che [...]

---

126 Si veda Mammarella G., *L’America di Reagan*, pp. 119-23.

127 Romero F., op. cit., p. 295. Gorbačëv annuncerà il ritiro delle truppe sovietiche dal Paese nel Febbraio 1988.

128 Per approfondire si veda Mammarella G., *L’America di Reagan*, pp. 130-34.

129 Mammarella G., *L’America di Reagan*, cit., p. 134.

130 Ivi, p. 135.

131 Per approfondire la disputa nata intorno alla costruzione del gasdotto siberiano nel 1982 si veda Mammarella G., *L’America di Reagan*, pp. 134-36.

aveva avviluppato la realtà americana diffondendo ottimismo e fiducia nella restaurazione [...] del suo [vecchio] prestigio internazionale”<sup>132</sup>.

Prima di concludere il capitolo, e con esso la parte d’inquadramento storico-politica dell’elaborato, è opportuno formulare un breve ma complessivo giudizio sugli otto anni dell’era Reagan. E quindi capire se la «rivoluzione reaganiana» – processo interno/esterno al Paese che avrebbe fatto riguadagnare agli USA il ruolo di superpotenza economico-politica mondiale – ha davvero avuto luogo o se si è dimostrata esclusivamente uno slogan elettorale utopico, i cui presupposti sono stati abbandonati nella prassi governativa. Per quanto riguarda la politica interna, e perciò la *Reaganomics*, si può tutto sommato dire che la rivoluzione non è mai esistita: nonostante la fase di espansione economica cominciata nel 1982-83, infatti, l’applicazione della teoria lafferiana e della *supply-side* non avevano prodotto gli effetti sperati; Reagan aveva poi disatteso la promessa elettorale di estinguere il passivo di bilancio, che anzi era aumentato a dismisura complice anche l’incremento delle spese militari; in aggiunta la legge sui tagli fiscali del 1981 aveva aumentato solo in parte gli investimenti privati e la tendenza al risparmio, provocando invece un’elevata crescita dei consumi e della speculazione borsistica. Il bilancio in campo di politica estera è senza dubbio più positivo poiché va riconosciuto a Reagan, in seguito alla nomina di Gorbačëv, il merito di aver abbandonato la condotta interventista per spostarsi su posizioni più «pacifiste» e collaborative in materia di disarmo nucleare. Altro pregio del leader statunitense è aver sfruttato la generale crisi del colosso sovietico per delegittimarne i presupposti ideologici, mettendone in risalto i punti deboli, preparando così la dissoluzione del blocco orientale e la «vittoria» del Patto Atlantico. Punti oscuri di questa *foreign policy* sono invece rappresentati dal sostegno alla guerriglia talebana in Afghanistan – seme della Guerra al Terrore post-11 Settembre 2001 –; dallo scandalo *Irangate* – prova di una gestione politica parallela che subordinava l’appoggio all’integralismo islamico alla minaccia comunista –, con il conseguente aiuto alla controrivoluzione in Nicaragua<sup>133</sup>.

Il Reaganismo in sé, quindi, ha rivelato di saper funzionare a meraviglia soltanto come pura ideologia piuttosto che come effettiva pratica politica. Eppure Reagan ha sempre mantenuto un livello di popolarità abbastanza elevato, che solamente il caso *Iran/Contras* è riuscito a intaccare<sup>134</sup>. Parafrasando Harvey, si potrebbe allora definire l’era reaganiana un “trionfo

---

132 Mammarella G., *L’America di Reagan*, cit., p. 149.

133 Per approfondire il bilancio dell’era Reagan si vedano Mammarella G., *L’America di Reagan*, pp. 59-68; Mammarella G., *Liberal e conservatori. L’America da Nixon a Bush*, pp. 68-72; Fabbrini S., pp. 111-32; Romero F., pp. 316-18; Harvey D., pp. 399-407; Giovannini F., pp. 57-60.

134 Si veda Mammarella G., *L’America di Reagan*, p. 145.

dell'estetica"<sup>135</sup>, dell'immagine, delle idee mitiche sui fatti, sulla prassi e sull'etica governativa. Non bisogna stupirsi infatti se il binomio ideologico ottimismo/fiducia diffuso nel Paese dal presidente "viene assecondat[o] dai media a vari livelli di efficacia e di buon gusto"<sup>136</sup>, basta pensare ai nuovi filoni cinematografici sfornati da Hollywood, come si vedrà, in quello stesso decennio. Essi non sono che un riflesso della diffusione di quell'ideologia presso la società americana, presso i produttori culturali di massa.

---

135 Harvey D., op. cit., p. 399.

136 Mammarella G., *Liberal e conservatori. L'America da Nixon a Bush*, cit., p. 68.

## CAPITOLO 3

### L'ERA REAGAN A HOLLYWOOD

#### *3.1 La relazione bidirezionale tra Reaganismo e Cinema*

La seconda parte dell'elaborato riguarda l'analisi degli effetti della presidenza Reagan sulla produzione cinematografica hollywoodiana degli anni Ottanta. Esiste un profondo legame tra la dottrina ideologica, le manovre politiche impostate dal presidente e il modo in cui l'industria di Hollywood concepisce, realizza, diffonde lungometraggi di genere nel corso dell'intero decennio. Emerge infatti una nuova etica, in termini produttivi e ideologici, del cinema americano «di massa», un nuovo modo di curare la produzione/distribuzione/esercizio delle opere pensate per il grande schermo influenzato dal modello del Reaganismo. Gli storici del Cinema e gli studiosi delle industrie culturali sono concordi sul fatto che gli anni Ottanta non sono stati gli anni di Reagan soltanto dal punto di vista politico: si può parlare di una «era Reagan» anche in riferimento alla produzione culturale di massa, soprattutto in ambito cinematografico.

Non si deve dimenticare che Reagan prima di essere un uomo politico era stato un celebre attore della Hollywood classica, due volte presidente della *Screen Actor's Guild* – il sindacato degli attori americani – e collaboratore del *House Un-American Activities Committee* negli anni del maccartismo<sup>137</sup>. Egli era riuscito a sfruttare le sue capacità attoriali durante la campagna elettorale del 1980 per creare la propria immagine «mediatizzata» di leader “sever[o] ma cald[o], [...] con un'assoluta fede nella grandezza e nella bontà dell'America”<sup>138</sup>, al fine di influenzare l'opinione pubblica in un modo nuovo, moderno: Reagan era infatti consapevole del fatto che “most people formed their opinions based on what they saw on-screen, and that a [...] image could have far more impact than a perfectly crafted policy platform speech”<sup>139</sup>. In aggiunta, come riportato da Mark Weinberg, membro dello staff presidenziale di Reagan, nelle sue memorie, il presidente amava tenere delle proiezioni private di film contemporanei o classici, rivolte perlopiù ai propri accoliti, nella residenza estiva di Camp David. Questi due aspetti, legati alla vita privata del leader, aiutano già a

---

137 Per approfondire il periodo del maccartismo e della presidenza della SAG si veda Jordan Chris, *Movies and The Reagan Presidency. Success and Ethics*, California, Praeger, 2003, pp. 24-29.

138 Harvey D., op. cit., p. 400.

139 Weinberg M., op. cit., p. XXI.

capire che il ruolo della settima arte durante questa presidenza non poteva non essere di grande rilievo.

È difatti interessante vedere come Reagan, da leader ideologico quale era, è riuscito a sfruttare la potenza comunicativa del Cinema per realizzare, prendendo in prestito la terminologia gramsciana, una vera e propria “operazione di edificazione di un’egemonia culturale”<sup>140</sup>, volta a plasmare un’opinione pubblica accondiscendente verso il proprio programma di governo. Un giudizio condiviso anche da Forster nel suo saggio sulla relazione tra Reaganismo e cultura pop americana: secondo l’autore, l’amministrazione Reagan si è servita dei film hollywoodiani, dei temi da loro espressi, per ottenere il supporto e la benevolenza dell’elettorato – quest’ultimo considerato al pari di un’audience sognante da intrattenere positivamente<sup>141</sup> – manipolandone i processi mentali di *framing* – ossia i meccanismi usati dagli individui per attribuire determinati significati a ciò che li circonda<sup>142</sup>. Inoltre mediante l’esportazione dei prodotti hollywoodiani sui mercati dei Paesi aderenti al blocco capitalista, Reagan ha potuto replicare la medesima operazione anche al di fuori dei confini statunitensi, proiettando all’estero l’immagine della potenza diplomatico-militare del proprio Stato. Quest’ultimo aspetto non rappresenta di certo una novità in ambito storico, poiché il mezzo cinematografico è stato usato dagli USA per manifestare la loro grandezza politica presso altri popoli sin dagli inizi del Novecento<sup>143</sup>. Ciò che cambia rispetto al passato è il modo in cui il potere – incarnato dal leader americano – si serve del Cinema e si riferisce a esso: se ne serve in maniera quasi sistematica, inanellando continui ammiccamenti al linguaggio cinematografico nonché alle storie fittizie narrate sul grande schermo. Riportiamo due esempi illuminanti di quanto accennato: il primo riguarda l’uso che Reagan fa d’immagini «cinematografiche» durante i discorsi, capaci quindi d’imprimersi nella memoria collettiva – quelle della *welfare queen* o del sacrificio del soldato Martin Treptow<sup>144</sup> –; il secondo si riferisce invece alla citazione diretta di situazioni o frasi presenti nei film contemporanei più popolari – l’ammiccamento all’opera *Dalle 9 alle 5 ... orario continuato (9 to 5, Colin Higgins, 1980)* nella campagna antidroga del 1982 lanciata dalla *first lady* Nancy Reagan e

---

140 Panarari Massimiliano, “I linguaggi della politica nell’età della campagna permanente”, in Cavazza Stefano, Triola Filippo, (a cura di), *Parole Sovrane. Comunicazione politica e storia contemporanea in Italia e Germania*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 277.

141 Si veda Forster Douglas E., *Deconstructing Reaganism. An Analysis of American Fantasy Films*, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 22-23.

142 Per approfondire il concetto di framing si veda Panarari M., pp. 275-76.

143 Si veda Ellwood David W., “Il cinema e la proiezione dell’America”, in D’Atorre Pier Paolo (a cura di), *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell’Italia contemporanea*, Milano, FrancoAngeli, 1991, pp. 335-47.

144 Si vedano rispettivamente Forster D.E., p. 23 e Reagan Ronald, “Inaugural Address 1981”, 20/01/1981, URL <https://www.reaganlibrary.gov/archives/speech/inaugural-address-1981> (consultato il 10/08/2023).

l'uso di una battuta del film *Ritorno al futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985) durante il discorso sullo stato dell'Unione del 4 Febbraio 1986 da parte di Reagan stesso<sup>145</sup>. La dinamica del rapporto tra il Reaganismo e il cinema hollywoodiano anni Ottanta non è comunque a senso unico. È vero che l'amministrazione Reagan ha saputo servirsi della produzione culturale cinematografica destinata al grande pubblico per catturare il *framing* collettivo degli elettori, ma non è un errore affermare che la macchina produttiva di Hollywood ha tratto dall'ideologia reaganiana la propria linfa vitale nel corso dell'intero decennio, ispirandosi ad essa e ai suoi concetti-chiave con intenti quasi apologetici. Ciò non vuol dire che i film *mainstream* degli anni Ottanta siano da considerare alla stregua di prodotti propagandistici o di spot elettorali di generosa durata, in quanto è necessario ricordare, comunque, la loro finalità commerciale: l'obiettivo di questi lungometraggi è innanzitutto fare soldi, «sbancare il mercato», conquistare l'immaginario dello spettatore avvalendosi anche delle nuove tecnologie e della loro capacità di aprire nuove finestre distributive. Tuttavia è altrettanto vero che i loro autori – probabilmente per convinzioni politiche personali o proprio per motivi di cassetta – si sono riferiti al corredo ideologico del Reaganismo per dar vita a nuove storie e, addirittura, a generi cinematografici inediti fino a quel momento. E poiché, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, la visione reaganiana dell'America discende direttamente dal pensiero neoconservatore emerso durante la *age of fracture*, le opere hollywoodiane di quel periodo risentono profondamente della «rottura» consumatasi in ambito retorico, economico, etnico-culturale, sociale, storico e di gestione del potere rispetto al passato *liberal*. Come spiega Jordan,

Hollywood's focus on fantasy and spectacle-driven movies about redemptive entrepreneurs, patriarchs, and violent white redeemers appealed to audiences because they addressed issues of racial equality, the family, and individual economic and cultural mobility during a period in which Reagan had successfully used neoconservative rhetoric to mobilize traditional Republicans and to woo working-class and black voters away from the Democratic party<sup>146</sup>.

Le *major* quindi hanno saputo trasformare l'epocale cambiamento socio-culturale, portato dall'età della rottura, in immagini per il grande schermo, rappresentando la riscoperta dei valori conservatori e l'avvicinamento degli americani al programma politico «sognante» di Reagan. Un esempio della dinamica di compenetrazione appena descritta è certamente il filone dei film sugli *yuppies*, la cui nascita e diffusione avviene guarda caso negli anni del *boom* economico. In assenza del periodo di crescita produttiva o della riscoperta del mercato

---

145 Si veda Weinberg M., pp. 8, 151.

146 Jordan C., op. cit., p. 17.



in chiave individualista, probabilmente, l'impatto di tali film al botteghino sarebbe stato molto limitato e di certo non sarebbe stata formulata la famosa categoria cinematografica di *yuppie movie*, ancora oggi utilizzata quando ci si riferisce a opere come *Una pazza giornata di vacanza* (*Ferris Bueller's Day Off*, John Hughes, 1986) o *Wall Street* (*Id.*, Oliver Stone, 1987). Un'ulteriore prova a favore del rapporto duale – e a doppio senso di marcia – tra Reaganismo e Cinema, è realizzazione di opere filmiche *high concept* nel cui bagaglio tematico vengono instillati i principi di quella stessa “success ethic”<sup>147</sup> protestante, tanto cara a Reagan e ai suoi sostenitori, verso la quale la *New Hollywood* aveva assunto posizione critiche e controverse soltanto un decennio prima: basta fare un confronto tra testi come *Rocky III* (*Id.*, Sylvester Stallone, 1982) e *Il laureato* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967) per rendersi conto del cambio di rotta in materia di etica del successo.

In virtù della compenetrazione Reaganismo/Cinema è effettivamente possibile parlare di “Reagan-Era Hollywood”<sup>148</sup> dal punto di vista produttivo e ideologico; tuttavia, la presidenza Reagan ha fatto sentire la propria influenza anche per quanto riguarda l'organizzazione strutturale degli *studios*: i film di richiamo di massa sono infatti espressione diretta di un panorama industriale complesso che vive proprio nel corso degli anni Ottanta una fase di intensa trasformazione interna, che la *deregulation* governativa ha accelerato e a cui ha dato un contributo decisivo.

### **3.2 L'impatto sulla «fabbrica dei sogni»**

#### *3.2.1 L'età delle fusioni*

L'agenda dell'amministrazione Reagan in materia economica, come si è visto, era basata sui concetti del *laissez faire* e del *free market*. Ovviamente, tali principi hanno trovato applicazione anche in ambito mediale, soprattutto nei settori dell'industria cinematografica e della televisione, e hanno favorito l'emergere di “multinational media barons”<sup>149</sup> attivi nel campo della comunicazione audiovisiva di massa: queste personalità, sia fisiche che giuridiche, si pongono alla guida di grandi conglomerate mediali, costruite tramite la strategia

---

147 Ivi, pp. 54 e sgg.

148 Ivi, p. 1. Questa l'espressione è utilizzata da Jordan nel proprio saggio; lo stesso si farà nel corso del presente elaborato.

149 Jordan C., op. cit., p. 35.

sinergica, in grado di controllare la produzione di *entertainment* in patria e la sua esportazione all'estero. I prodromi della nascita di questi colossi dell'intrattenimento sono da rintracciare nel corso della presidenza Carter, quando la *Federal Communications Commission*, con il beneplacito del governo, aveva liberalizzato l'ingresso dei privati nel settore delle comunicazioni, deregolamentato parzialmente il settore della tv via cavo e sostenuto lo sviluppo dell'allora inedita trasmissione via satellite<sup>150</sup>. Come fa notare Gian Piero Brunetta, è proprio alle soglie del nuovo decennio che le compagnie televisive di tipo *cable* o satellitari – per citare le più importanti e conosciute, la *Home Box Office* e *Viacom* – iniziano a rappresentare una notevole fonte di finanziamento e di entrate per il cinema statunitense, poiché la loro esistenza permetteva di allungare la filiera di sfruttamento del prodotto audiovisivo e creare nuove finestre distributive<sup>151</sup>. Ecco che cominciava a divenire importante per le società di produzione, televisive o cinematografiche, non solo produrre i film ma anche essere in grado di controllare le piattaforme attraverso cui esso veniva distribuito.

Il progresso tecnologico giungeva loro in aiuto. La comparsa e l'immediata diffusione del videoregistratore nelle case degli americani e l'incremento del numero di canali via cavo disponibili sul televisore evidenziavano all'industria cinematografica, nonostante la sua iniziale diffidenza, come “le nuove tecnologie espand[evano] piuttosto che contrarre la visione di film”<sup>152</sup>. Negli anni Ottanta diventava quindi più facile avere accesso a contenuti filmici, sia datati che recenti, stando a casa e le società di produzione potevano trarre beneficio in termini remunerativi da queste nuove pratiche di consumo, senza che diminuisse l'affluenza degli spettatori nei circuiti di sale nazionali – il numero di biglietti venduti nel corso del decennio, parimenti a quello di film prodotti annualmente, è in continua ascesa e non conosce flessioni<sup>153</sup>.

Brunetta sostiene che la pratica della «sinergia» – “l'azione combinata o di cooperazione tra due o più elementi per rafforzare un effetto”<sup>154</sup>, in questo caso tra modalità diverse di fruire dell'*entertainment* cinematografico – sia alla base dei cambiamenti strutturali e produttivi dell'industria hollywoodiana durante la Reagan-era. Non solo, l'autore attribuisce alla medesima prassi la nascita di inedite strategie aziendali/commerciali improntate “alla

---

150 Si veda Jordan C., p. 33-34.

151 Si veda Sklar Robert, “Il cinema degli anni ottanta”, in Brunetta Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, vol. II (tomo II), Torino, Einaudi, 2000, pp. 1725-26.

152 Sklar R., op. cit., p. 1725.

153 Si vedano la tabelle in Wagstaff Christopher, “Quasi un'appendice. Alcune cifre sull'industria cinematografica statunitense”, in Brunetta Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, vol. II (tomo II), Torino, Einaudi, 2000, p. 1753-55.

154 Sklar R., op. cit., p. 1726.

collaborazione ma anche alla proprietà combinata”<sup>155</sup> tra i soggetti implicati nella filiera di sfruttamento dei testi filmici; l’adozione di tali strategie viene incoraggiata ovviamente dal “deregulatory, merger-friendly climate endorsed by conservative think tanks and [...] revisions of federal tax law, including the 1981 Economic Recovery Tax Act”<sup>156</sup>, provvedimenti che avevano aumentato il numero d’investimenti anche nel campo delle comunicazioni. Parliamo soprattutto della fusione industriale, per eccellenza “lo stile di acquisizione degli anni ottanta [...] guidato dall’obiettivo dell’unione sinergica tra il cinema e gli altri media, o tra software e hardware”<sup>157</sup>: si affacciano sul mercato del cinema società specializzate nell’editoria, nel campo televisivo, nella produzione di elettrodomestici, alcune senza esperienza nell’universo dell’*entertainment*, che sfruttano la *deregulation* per acquistare le storiche case di produzione hollywoodiane. È il caso della compagnia televisiva australiana della News Corp. che nel 1985 compra la 20th Century Fox (esempio di sinergia media/cinema) o della giapponese Sony, fino ad allora attiva nel mercato dell’elettronica, la quale assume il controllo delle case Columbia Pictures e TriStar nel 1989 (esempio di sinergia software/hardware)<sup>158</sup>.

La sinergia e le consecutive fusioni societarie nel campo delle industrie delle immagini hanno una ricaduta diretta sul numero e sulle tipologie di lungometraggi realizzati dagli *studios*. Rispetto al decennio precedente infatti la produzione cinematografica aumenta il proprio volume e tende a proporre al pubblico generi filmici vari. Le principali ragioni della diversificazione dell’offerta e dell’incremento produttivo a Hollywood sono le seguenti: innanzitutto le case di produzione tornano a possedere sale cinematografiche proprie – i famosi *multiplexes*, ovvero i cinema dei sobborghi a più schermi, grazie alla modifica degli accordi Paramount del 1948, un’azione in sintonia con la filosofia antistatalista reganiana –, questo permette loro di trattenere gran parte dei guadagni maturati al box office e avere maggior capitale disponibile da investire per la realizzazione di film; il conseguente recupero modello di business a integrazione verticale, con le *major* che acquisiscono un maggior potere contrattuale sui propri registi, sceneggiatori e star; vi è poi l’affermarsi di circuiti di visione «paralleli» alla sala, cioè il videonoleggio di cassette e i nuovi canali tv via cavo e satellite, che permettono anche ai lungometraggi passati inosservati al cinema di trovare il proprio pubblico altrove e risultare, comunque, in grado di generare *revenues* per la casa di produzione; le strategie commerciali adottate dalle aziende fuse, che mirano a offrire al

155 Ibidem.

156 Jordan C., op. cit., p. 35.

157 Sklar R., op. cit., p. 1726.

158 Si veda Sklar R., pp. 1726-27 e Jordan C., pp. 36-37. L’unica casa di produzione «storica» a non cambiare proprietà negli anni Ottanta è la Disney.

pubblico testi audiovisivi sempre nuovi per poter continuare a vendere gli *hardware* necessari alla loro visione<sup>159</sup>.

Nonostante la presenza di una variegata offerta filmica per il pubblico, dal punto di vista dei generi, gli anni Ottanta rappresentano senza dubbio l'epoca d'oro del *blockbuster* hollywoodiano – a cui si era già accennato parlando in termini culturali della *age of fracture* (vedi 1.2) –, uno “spettacolo sfarzoso che fa ampio impiego degli effetti speciali e delle tecnologie più recenti”<sup>160</sup> in grado di assicurare un elevato guadagno al botteghino, in quanto forma d'intrattenimento *family-friendly*, e una sicura distribuzione nel circuito domestico. La tendenza a realizzare questo tipo di spettacolo cinematografico è di per sé un effetto collaterale della sinergia cinema/media e hardware/software, poiché gli studios sanno che possono contare sempre più su fonti di guadagno ancillari e successive alla canonica sala cinematografica – VHS, vendita a emittenti *pay o free*, giocattoli e via discorrendo.

### 3.2.2 Il recupero dell'«etica della guerra»

La realizzazione di film dal forte richiamo per le masse come i *blockbuster* presenta un doppio risvolto sul piano culturale all'interno del panorama cinematografico statunitense, in quanto questi testi traggono ispirazione dalla cultura popolare americana degli anni Trenta e Quaranta e, allo stesso momento, contribuiscono a rilanciarla nella contemporaneità. Si tratta, come spiega Brunetta, di racconti fantastici “per bambini e adolescenti [...] [ad alto budget,] dominati da eroi stilizzati, personaggi d'avventura a fumetti, viaggi spaziali ed effetti speciali”, che tendono a recuperare i modelli narrativi, gli elementi stilistici dei prodotti culturali di massa del periodo compreso tra la Grande Depressione e la fine della Seconda Guerra Mondiale. I *filmmakers* riprendono e omaggiano, negli anni della Reagan, quella cultura «bassa» – con tutti i suoi “B movie, i serial d'avventura da matinée del sabato, i giornalotti e i fumetti”<sup>161</sup> sui supereroi – da cui gli autori della Nuova Hollywood, con le loro storie problematiche ricche di personaggi antieroi<sup>162</sup>, si erano allontanati fino a pochi anni prima. Sono un esempio di questo *revival* i film che Steven Spielberg e George Lucas

---

159 Per approfondire l'intero paragrafo si vedano Jordan C., pp. 35-41; Sklar R., pp. 1730-32; Alonge Giaime, “Tendenze del cinema contemporaneo”, in Bertetto Paolo (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Novara, UTET, 2012, pp. 337-40.

160 Alonge G., op. cit., p. 337.

161 Sklar R., op. cit., p. 1729.

162 Per approfondire questa differenza, un buon punto di partenza è Alonge Giaime, “Il cinema americano degli anni Settanta”, in Bertetto Paolo (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Novara, UTET, 2012, pp. 327-33.

producono o dirigono nel corso del decennio, tutti campioni d'incassi al botteghino<sup>163</sup>: la lista è lunga e si va dai racconti incentrati sul personaggio di Indiana Jones ai capitoli fantascientifici della saga di *Star Wars*, passando per *E.T. l'extra-terrestre* (*E.T. the extra-terrestrial*, Steven Spielberg, 1982) e la trilogia di *Ritorno al futuro*; altri titoli che rientrano in questa categoria sono *Ghostbusters – Acchiappafantasm* (*Ghostbusters*, Ivan Reitman, 1984), *Trappola di cristallo* (*Die Hard*, John McTiernan, 1988) e *Batman* (*Id.*, Tim Burton, 1989), anch'essi con buone se non ottime performance di mercato.

È opportuno precisare che trarre ispirazione da un determinato patrimonio culturale significa anche guardare al suo sistema di valori etici e, magari con gli opportuni adattamenti al presente, ricollegarsi o conformarsi a esso. Nel caso della cultura degli anni Trenta e Quaranta, sottolinea Brunetta, il codice etico di riferimento è quello della guerra ideologica e fisica tra totalitarismi e democrazia, il quale contempla valori americani positivi come l'“unità, capacità di sacrificio [per una giusta causa] [...] contro un nemico cattivo, volontà incrollabile fino alla vittoria finale”<sup>164</sup>. Un bagaglio di virtù perfettamente applicabile alla lotta senza quartiere condotta da Reagan contro l'«impero del Male» sovietico, nonché alla linea aggressiva inizialmente adottata dalla sua amministrazione. Ciò non significa che grandi autori quali Spielberg o Lucas hanno realizzato i loro film con scopi propagandistici, si sta semplicemente constatando come “Hollywood produced films that echoed [...] [Reagan's] ideology”<sup>165</sup> per l'intero decennio, in maniera perlopiù acritica e quasi celebrativa della «rivoluzione» reaganiana. È interessante vedere come persino il *revival* di vecchi modelli culturali si inserisce nel quadro generale, più ampio, del rapporto bidirezionale Reaganismo/Cinema. Questo recupero – che “contrassegna una delle più significative convergenze tra i film dell'età di Reagan e l'età di Washington a Hollywood”<sup>166</sup> – è un'ulteriore prova della compenetrazione esistente tra ideologia reaganiana e i film *mainstream* degli anni Ottanta, i quali a loro volta assumono la forma del *blockbuster* per esigenze commerciali dettate da pratiche sinergiche – orientate alla saturazione delle sale – adottate da produttori e/o distributori. È come se l'arrivo di Reagan alla Casa Bianca, con la conseguente diffusione tra gli americani del suo «sognante» corredo ideologico, avesse indirettamente spinto gli *studios* a usare come fonte d'ispirazione i modelli compositivi/culturali/etici tanto in voga a Hollywood nel periodo in cui il presidente era un

---

163 Si veda <https://www.boxofficemojo.com/>.

164 Sklar R., op. cit., p. 1730.

165 DeSousa Bryan R., *After the crack-up: Angry white men in 20th century American culture*, s.l., St John's University, 2018, p. 62.

166 Ivi, p. 1729.

divo del Cinema. Prova ulteriore del fatto che, durante questa presidenza, intrattenimento filmico e politica hanno finito per fondersi tra loro.

### **3.3 I (macro)generi della Reagan-era Hollywood**

Una compenetrazione, quella tra la dottrina Reagan e il cinema di richiamo di massa, che si manifesta anche sul piano della classificazione dei film in generi. Nel corso degli anni Ottanta emergono infatti nuove categorie formali attraverso cui si possono raggruppare e distinguere i lungometraggi distribuiti nelle sale, ognuna delle quali presenta un legame tematico o retorico, diretto o indiretto, con il Reaganismo ed è in grado di influenzare l'immaginario collettivo del pubblico di spettatori – e probabilmente anche la loro disposizione rispetto al programma politico reaganiano, ma non entreremo, per ragioni d'economia del discorso, troppo nel merito della questione.

#### **3.3.1 I «corpi duri» e la crisi del cinema d'autore**

Prima di elencare i principali generi dell'era Reagan al cinema però è opportuno analizzare brevemente un fenomeno «artistico-culturale» che, insieme alla già trattata febbre compositiva del *blockbuster*, ha contribuito a definire la Hollywood di quel periodo. Brunetta usa l'espressione “*hard bodies (corpi duri)*”<sup>167</sup> nella propria raccolta, mentre Gandini e Menarini lo considerano un cinema incentrato sulla “affermazione del corpo”<sup>168</sup> maschile. Stiamo parlando del film «muscolare» – “un aggettivo che ha avuto molta fortuna in questi anni, della restaurazione della potenza americana”<sup>169</sup> – le cui origini sono senza dubbio da ricercare nel successo di pubblico riscontrato da *Rocky* (*Id.*, John G. Avildsen, 1975), storia di affermazione di un umile pugile italoamericano di Filadelfia – un personaggio che aveva regalato fama internazionale proprio a uno dei divi del cinema muscolare anni Ottanta, Sylvester Stallone. La categoria dei film sugli *hard bodies* non può essere considerata un genere a sé stante, ma piuttosto un'etichetta sotto la quale si radunano titoli appartenenti a

---

167 Sklar R., op. cit., p. 1732.

168 Gandini Leonardo, Menarini Roy, “Gli Stati Uniti tra continuità e discontinuità”, in Uva Christian, Zagarrìo Vito, (a cura di), *Le Storie del cinema. Dalle origini al digitale*, Roma, Carocci, 2020, p. 382.

169 Mammarella G., *L'America di Reagan*, cit., p. 95.

generi diversi – quasi sempre sportivi, d'azione o di guerra – che condividono una serie di elementi comuni. La rottura, intanto, con “la tradizione di normalità ed esiguità fisica degli attori [...] emersi nell'epoca della New Hollywood [...], peraltro in perfetta sintonia con un periodo in cui la società occidentale [...] riscopre l'importanza dell'aspetto esteriore”<sup>170</sup> e della sua cura; la presenza quasi assoluta di due attori e volti del fenomeno culturale, Sylvester Stallone e Arnold Schwarzenegger, guarda caso attivi *supporters* del GOP e di Reagan<sup>171</sup>, nei ruoli di eroi dal fisico perfetto e massiccio; la definizione della mascolinità americana – che confluisce in un corpus di valori riferiti all'eroismo, all'aggressività, alla determinazione che fanno perno su corpi infaticabili e muscolosi. A tale aspetto si collega, inoltre, la capacità dei film muscolari di rappresentare un metaforico riscatto della sconfitta militare subita in Vietnam, con cui il popolo americano – e soprattutto gli uomini che quella guerra l'avevano combattuta, costretti ora in uno stato di “gender uncertainty”<sup>172</sup> – ancora negli anni Ottanta non riusciva a fare i conti. Una «sindrome» che Reagan – un leader personificante l'aggressività e la fermezza maschile parimenti ai personaggi interpretati nella sua carriera a Hollywood – si prefiggeva di guarire restaurando fiducia nella grandezza degli USA: senza dubbio questi film l'hanno aiutato nel raggiungere il suo obiettivo, mostrando come “attraverso la violenza e la forza mascolina, la sconfitta può essere riscattata, corretta, tramutata in una vittoria su un altro, più vasto, campo di battaglia”<sup>173</sup> ovvero quello dell'immaginario collettivo, della coesione sociale. Nei film della saga di John Rambo, in quelli sul personaggio di Rocky Balboa e in titoli come *Conan il barbaro* (*Conan the barbarian*, John Milius, 1982), *Terminator* (*Id.*, James Cameron, 1984), *Commando* (*Id.*, Mark L. Lester, 1985), *Cobra* (*Id.*, George Pan Cosmatos, 1986) o *Predator* (*Id.*, John McTiernan, 1987) si ritrovano tutti i caratteri dell'ideologia muscolare reaganiana in chiave di finzione narrativa, pur obbedendo a dettami commerciali che “hanno impedito il semplicismo degli esiti [di trama] scontati”<sup>174</sup>: in *Rocky III* (*Id.*, Sylvester Stallone, 1982) il protagonista vince l'incontro finale contro Clubber Lang e si riprende il titolo dei pesi massimi, ma è consapevole che la perdita del suo amato coach Mickey, avvenuta nella prima parte del film, lo segnerà per il resto della sua carriera; mentre in *Terminator*, Sarah Connor sconfigge il terribile *cyborg* venuto dal futuro per ucciderla, ma prima deve vedere Kyle, il padre del suo futuro figlio, morire sotto i propri occhi.

---

170 Gandini L., Menarini R., op. cit., p. 382.

171 La militanza di Stallone è accennata da Weinberg nelle proprie memorie, si veda Weinberg M., p. 153; Schwarzenegger invece è stato il governatore repubblicano della California dal 2003 al 2011.

172 DeSousa B.R., op. cit., p. 63

173 Sklar R., op. cit., p. 1732.

174 Ivi, p. 1733.

In contemporanea alla diffusione dei film sugli *hard bodies* si registra un altro fenomeno interno alla cinematografia statunitense, riguardante però le sorti di quel cinema d'autore che tanto aveva spopolato nel decennio precedente. Registi del calibro di Martin Scorsese, Robert Altman, Francis Ford Coppola e Paul Schrader faticano a realizzare film di grosso impatto su un pubblico ormai affezionato all'intrattenimento tipico del *blockbuster*. La «crisi» vissuta dal cinema d'autore negli anni Ottanta non ha impedito a questi autori di firmare opere memorabili – *Toro Scatenato* (*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980), *Cotton Club* (*The Cotton Club*, Francis Ford Coppola, 1984), *L'ultima tentazione di Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, Martin Scorsese, 1988) ad esempio –, ma è come se essi siano stati eclissati dai film *mainstream* vicini al Reaganismo: “l'età di Reagan a Hollywood sembra quasi aver ripudiato il cinema d'autore degli anni settanta, con il suo modo di ritrarre il disordine sociale e la corruzione del potere”<sup>175</sup>, complice anche il ritorno in auge del modello di business a integrazione verticale, che lasciava non troppo spazio al regista nel processo di creazione del film. Tuttavia è proprio negli anni dell'era Reagan che figure come David Lynch e Spike Lee si fanno strada nel mondo del cinema, con opere molto personali ma in grado di coniugare le istanze autoriali con l'attenzione ai dettami del mercato, sebbene nei loro lungometraggi la dose di spettacolo sia fortemente ridotta<sup>176</sup> – basta guardare *The Elephant Man* (*Id.*, David Lynch, 1980) e *Fa' la cosa giusta* (*Do the Right Thing*, Spike Lee, 1989) per farsene un'idea.

### 3.3.2 Dalla «razza», al genere, all'anticomunismo: un mosaico di categorie

Passiamo ora a elencare e analizzare brevemente i generi cinematografici peculiari del periodo, tenendo conto che ognuno di essi strizza l'occhio, come già detto, ai diversi aspetti dell'ideologia reaganiana e del programma politico del presidente e si pone nei suoi confronti in maniera quasi mai conflittuale o critica. E anche in quei pochi testi dove la materia narrativa/tematica sembra «sfidare» i principi del Reaganismo, la storia volge sempre verso un lieto fine e i cattivi hanno la punizione che si meritano – un attento spettatore ha precisato che la cattura di Gekko in *Wall Street* era così prevedibile “che sembrava di essere tornati ai tempi del Codice Hays”<sup>177</sup>.

---

175 Ivi, p. 1739.

176 Si veda Alonge G., “Tendenze del cinema contemporaneo”, pp. 339-41.

177 Tarantino Quentin, *Cinema Speculation*, Milano, La Nave di Teseo editore, 2023, p. 146.



Usando come punto di partenza le categorie indicate da Jordan, si possono distinguere i seguenti, nuovi, generi: *biracial buddy movie*; *music-video movie*; *yuppie movie*. A questa lista è possibile poi aggiungere la sezione del film sui *teenagers*, riportata da Brunetta, e quella, molto «patriottica», di film *anti-communist* impiegata da Weinberg<sup>178</sup>. In realtà, da un punto di vista analitico, più che di semplici generi sarebbe giusto parlare di *macrogeneri* utili non tanto ad orientare lo spettatore, ma allo studio critico dei singoli testi filmici: quelle elencate sopra sono *macrocategorie*, usate soprattutto nella saggistica americana, volte a descrivere i film attraverso elementi che vanno al di là dell'atmosfera, dei personaggi o della storia narrata – principali aspetti attraverso cui tradizionalmente si identifica il genere a cui un film appartiene. Come si vedrà, questi macrogeneri mettono insieme opere appartenenti a categorie «classiche» – nate negli anni Trenta<sup>179</sup> come la commedia, il poliziesco *hard boiled*, il dramma, il musical e così via – accomunandoli perlopiù in base alla componente tematica, fondamentale per noi al fine di stabilirne le connessioni con la dottrina Reagan, al *setting* del film o alle relazioni tra i suoi personaggi.

Il *biracial buddy movie* – il cui aspetto portante è la presenza di due co-protagonisti di etnia diversa, uno bianco e uno nero, sullo schermo, impegnati in una serie di disavventure – trae origine dai film di *blaxploitation* degli anni Settanta – opere indipendenti di grande successo con protagonisti afroamericani, caratterizzati da ambientazione urbana e pensate per un pubblico metropolitano di colore; per citarne alcuni, *Shaft il detective* (*Shaft*, Gordon Parks, 1971), *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (*Id.*, Melvin Van Peebles, 1971), *Foxy Brown* (*Id.*, Jack Hill, 1974) – che alla fine del decennio, complice il declino del Nazionalismo Nero, cominciano ad essere apprezzati anche dai bianchi della classe media<sup>180</sup>. La formula del *buddy movie* bi-razziale viene confezionata dalle case hollywoodiane sfruttando il successo di questi film e pone attori come Eddie Murphy o Danny Glover, a cui vengono affiancati divi bianchi più o meno noti, all'attenzione del pubblico. Si tratta di un macrogenere che affronta nel sottotesto la questione dell'integrazione razziale in America, sulla base dell'idea di una società *color blind* e meritocratica propugnata dall'ideologia neoconservatrice<sup>181</sup>, dove però i personaggi neri più che effettivi co-protagonisti finiscono per essere delle semplici «spalle» della loro controparte bianca. A questa macrosezione si associano la commedia *Una poltrona per due* (*Trading Places*, John Landis, 1983), i polizieschi *48 ore* (*48 Hrs.*, Walter Hill, 1982)

---

178 Si veda Weinberg M., pp. 152 e sgg.

179 Si veda Carluccio Giulia, "Il cinema americano classico, 1930-1960. Evoluzione e declino dello «studio system»", in Bertetto Paolo (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Novara, UTET, 2012, pp. 106-16.

180 Si veda Jordan C., pp. 77-78.

181 Si veda I.2 o Rodgers D.T., pp. 125-33.

e *Arma Letale* (*Lethal Weapon*, Richard Donner, 1987) e il racconto di formazione *Ufficiale e gentiluomo* (*An Officer and a Gentleman*, Taylor Hackford, 1982); altri film indirettamente connessi al *buddy movie* sono *Rocky III*, *Rocky IV* (*Id.*, Sylvester Stallone, 1985) e il tardivo *Mississippi Burning – Le radici dell’odio* (*Mississippi Burning*, Alan Parker, 1988). È curioso vedere come, nonostante neri e bianchi appaiano insieme sullo schermo, nessun esemplare di *biracial buddy movie* è diretto da un regista di colore, probabilmente perché il cinema *mainstream* offriva loro scarse opportunità di lavoro durante l’era di Reagan<sup>182</sup>.

Quando si parla di *music-video movie*, ci si riferisce a film che ricalcano le situazioni e il sistema dei personaggi di *Flashdance* (*Id.*, Adrian Lyne, 1983), *Footloose* (*Id.*, Herbert Ross, 1984), *Dirty Dancing – Balli proibiti* (*Dirty Dancing*, Emile Ardolino, 1987), *Urban Cowboy* (*Id.*, James Bridges, 1980) e *Staying Alive* (*Id.*, Sylvester Stallone, 1983) – questi ultimi due con protagonista il divo-ballerino John Travolta. Essi sono, innanzitutto, frutto della convergenza tra il mondo cinematografico e l’industria musicale statunitense degli anni Ottanta – “the film industry realized that a popular theme song could draw audiences into theater, while a well-liked film could also promote the music in it”<sup>183</sup> –, presentano estetica e montaggio da videoclip musicale – complice il successo riscosso dall’emittente MTV nella seconda metà del decennio – e un *setting* che spazia dalla metropoli alla piccola cittadina di provincia. A livello tematico traggono linfa vitale dall’individualismo reaganiano, celebrando, attraverso le storie di rivincita personale degli umili protagonisti, il talento individuale come fattore alla base dell’emancipazione sociale maschile/femminile; inoltre il *music video movie* strizza l’occhio alla concezione *neo-cons* delle relazioni *intergender*, santificando il matrimonio come unico obiettivo della coppia e riconducendo la libertà sessuale/di costumi entro l’alveo dei principi morali connessi alla religione<sup>184</sup>.

Il macrogenere dei film su ragazzi e adolescenti è legato al nome del regista e sceneggiatore John Hughes, autore dei *teenage movie* più famosi del periodo nonché “conservative in his own politics”<sup>185</sup> e grande sostenitore delle idee di Reagan. Questi testi nascono dalla necessità di Hollywood di instaurare un legame con il pubblico giovane, in particolare con quegli spettatori alla ricerca di film dove l’eroe è un ragazzino e non un adulto dal corpo scolpito<sup>186</sup>. La relazione tra i *teenage movie* e il Reaganismo si esplicita attraverso l’ottimismo imperante nelle storie narrate: è come se tali opere ritraessero, portando sullo schermo personaggi e

---

182 Si veda Sklar R., pp. 1736-38 per approfondimenti.

183 Jordan C., op. cit., p. 99.

184 Si veda Jordan C., pp. 100-18. Anche in un film che condanna la bigotteria come *Footloose*, il lieto fine prevede la coniugazione della libertà dei giovani con la morale religiosa del pastore.

185 Weinberg M., op. cit., p. 221.

186 Una tesi che sembra riportare Brunetta nella sua opera sulla Storia del Cinema. Si veda Sklar R., p. 1735.

vicende spensierate e positive, il clima di benessere e prosperità conseguente alla ripresa economica post 1982-83 – bisogna ricordare che spesso i protagonisti appartengono a famiglie benestanti e tipicamente «americane», quelle arricchitesi a dismisura grazie alla politica di sgravi fiscali. “America at that time was in the midst of the Reagan boom, so we were all pretty good. [...] Those were happy days”<sup>187</sup>. Vale la pena citare le tre commedie dirette da Hughes *Sixteen Candles – Un compleanno da ricordare* (*Sixteen Candles*, 1984), *Breakfast Club* (*The Breakfast Club*, 1985), *Una pazza giornata di vacanza e Bella in rosa* (*Pretty in Pink*, Howard Deutch, 1986).

Le categorie dello *yuppie movie* e del film «anticomunista» – all’occorrenza *anti-communist movie* d’ora in poi – sono prodotti peculiari dell’era Reagan e risultano utili, più di tutti gli altri macrogeneri descritti finora, per comprendere la portata dell’impatto del Reaganismo sul cinema *mainstream* – in particolare considerando la *Reaganomics* e l’abbandono della distensione con l’URSS due elementi imprescindibili per capire la presidenza dell’ex divo hollywoodiano (vedi 2.1 e 2.2). Sia i film sugli *yuppies* che quelli dal, non troppo velato, carattere anticomunista sono delle macrocategorie trasversali dove confluiscono lungometraggi appartenenti, come si vedrà, ai generi più disparati. Esse presentano poi un legame così profondo con la «rivoluzione» reaganiana che la loro analisi non può essere ridotta a qualche pagina riassuntiva.

---

187 Weinberg M., op. cit., p. 221-22.

## CAPITOLO 4

### I FILM SUGLI YUPPIES

#### 4.1 *Genesi: origini storiche e caratteristiche*

Si usa l'espressione *yuppie movie* quando ci si riferisce a quell'insieme di lungometraggi i cui sistemi di personaggi, universi tematici, ambientazioni (*settings*) «gravitano» intorno ad una, relativamente nuova, categoria demografica formatasi proprio negli anni della ripresa economica dell'era Reagan, ovvero quella degli *yuppies*. Questo curioso termine, coniato nel 1983, deriva dall'abbreviazione delle perifrasi inglesi “young urban professional” e “young upwardly mobile professional”<sup>188</sup> – usate inizialmente con connotazione neutra per designare una classe emergente di lavoratori borghesi, *baby boomers* dagli alti stipendi, che oltrepassano limiti di genere e «razza» nella ricerca del successo individuale –; il suo impiego presso la popolazione americana negli anni Ottanta, per non parlare dell'impatto sull'immaginario collettivo della stessa, è stato tale da aver addirittura dato il nome ad un filone di opere cinematografiche *mainstream*.

Al gruppo sociale *yuppie* ci si era già riferiti al paragrafo 1.2, indicandolo come un agglomerato di giovani professionisti e dirigenti d'azienda, perlopiù attivi nel settore economico-finanziario, che ha saputo approfittare della *voodoo economics* reaganiana per accumulare una quantità di ricchezza e potere tale da riuscire a impattare sui media di massa, sui suoi prodotti e sulle decisioni dell'intelligenza americana. Una definizione sintetica, ma sostanzialmente condivisa da Prince nella propria raccolta di saggi sul cinema statunitense degli anni Ottanta: lo *yuppie* è visto come una sorta di nuovo ricco, che è anche un lavoratore instancabile, dalla mentalità materialista, ossessionato dal consumo e dall'acquisto di beni di lusso, abitante delle metropoli e dei sobborghi e vicino alle idee del neoconservatorismo di fine anni Settanta<sup>189</sup> – non solo dal punto di vista meramente economico, come si vedrà in sede di analisi dei film inclusi nell'indice. La vicinanza con il programma della nuova destra americana è suggerita anche da Rodgers, secondo cui la formazione di questo nuovo gruppo demografico è stata propiziata, in primis, dall'avvento del «*me decade*» – “an age obsessed with self-referentiality [...], an age of greed [...], a collapse of faith in public institutions, a [...]

---

188 Si veda Kendall Emily, “Yuppie”, 24/11/2023, URL <https://www.britannica.com/topic/yuppie> (consultato il 10/01/2024) e Jordan C., p. 124.

189 Si veda Nadel Alan, “1983: Movies and Reaganism”, in Prince Stephen (a cura di), *American Cinema of the 1980s. Themes and Variations*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2007, p. 102.

selfish rush into a myriad of lifestyle communities”<sup>190</sup>, collocata tra gli inizi degli anni Settanta e i primi anni Ottanta – e soltanto in seconda battuta dall’antifiscalismo reaganiano culminato con l’ERTA del 1981. Al *me decade* si deve la genesi, continua Rodgers, di una «me generation»<sup>191</sup> individualista, ossessionata dal narcisismo e dalla autoreferenzialità, il cui ascendente sull’immaginario popolare e sui centri di potere non poteva più passare inosservato ai produttori di *entertainment* per le masse<sup>192</sup>.

Infatti, se è vero da un lato che lo *yuppie movie* è figlio della *Reaganomics* e della *deregulation* governativa, è altrettanto vero il fatto che l’emergere di una nuova classe sociale di instancabili lavoratori/consumatori ha indotto Hollywood a realizzare film “designed to stimulate demand for and consumption of leisure-culture merchandise”<sup>193</sup>, volti a rispecchiare lo stile di vita, le abitudini del gruppo demografico di riferimento, a esplorarne la “class identity”<sup>194</sup> e, perché no, a rafforzarla partecipando alla sua formazione nel tempo. Secondo Traube infatti, i film sugli *yuppie* possono essere considerati, grazie alla loro referenzialità, parte integrante del processo di creazione di quella *new class*<sup>195</sup> da noi già identificata in precedenza nell’ambito dell’organizzazione sociale della *age of fracture*. In aggiunta, la tendenza di questi testi a ritrarre l’identità di una determinata classe, afferma Jordan, viene direttamente ripresa da due categorie filmiche in voga nell’epoca della Hollywood classica: una è la *screwball comedy* degli anni Trenta – «commedia pazzarelle» come *Accadde una notte* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934), *Un colpo di fortuna* (*Easy Living*, Mitchell Leisen, 1937) e *Susanna!* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938) –, abitata da personaggi ambiziosi che, tramite matrimoni interclassisti o il loro talento individuale, riescono ad elevare la loro posizione sociale; l’altro è costituito dai cosiddetti *coming-of-age movies*, popolari negli anni Cinquanta, associati soprattutto alla figura di James Dean – parliamo delle opere *Gioventù bruciata* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), *La valle dell’Eden* (*East of Eden*, Elia Kazan, 1955), *Il gigante* (*Giant*, George Stevens, 1956), per citare solo i film in cui compare il famoso divo – che esplorano sia le tensioni intergenerazionali tra padri e figli benestanti, sia i meccanismi di riproduzione della *middle class* americana e delle sue tradizioni all’interno della famiglia<sup>196</sup>. La genesi dello *yuppie*

---

190 Rodgers D.T., op cit., p. 6.

191 Questo termine non è usato direttamente dall’autore, quindi non si tratta di una citazione, ma viene qui impiegato al posto di «generazione dell’io/del me» perché poco elegante e inadatta al contesto formale di scrittura.

192 Si veda Rodgers D.T., pp. 7-13 per approfondimenti.

193 Jordan C., op. cit., p. 121.

194 Ibidem.

195 Si veda Traube Elizabeth G., “Secret of Success in Postmodern Society”, *Cultural Anthropology*, vol. IV, n. 3, Agosto 1989, pp. 273-76.

196 Si veda Jordan C., pp. 121-22.

*movie* non è quindi da imputare esclusivamente a cause storiche, facenti riferimento all'azione politica dell'amministrazione Reagan, ma anche a fattori, diciamo, «interni» alla macchina produttiva hollywoodiana del presente e del passato, che insieme hanno contribuito a plasmare un filone cinematografico nuovo, finalizzato a raccontare storie individualiste incentrate sulla “class politics of success in a gentrified urban or suburban setting”<sup>197</sup>. È questa, in sostanza, la struttura narrativa da cui gran parte dei film di classe prende avvio.

#### 4.1.1 Tipologie ed etichette

È opportuno precisare che tale formula è ricorrente ma non fissa, poiché viene all'occorrenza modificata e adattata in base a esigenze, diegetiche e/o tematiche, da parte degli autori dei lungometraggi. Proprio a partire dal modo in cui i prodotti hollywoodiani rappresentano la filosofia del successo della *new class*, Jordan individua quattro sottocategorie di *yuppie movie*: la “Horatio Alger parody”; il film *yuppie* «suburbano-aziendale»; la “yuppie with children story”; l'interessante sottotipo dello “yuppie horror”<sup>198</sup>.

L'etichetta di «film-parodia» dell'eroe dei romanzi dell'autore ottocentesco Horatio Alger, si applica a quei titoli i cui protagonisti ottengono successo, ricchezza e un miglioramento del proprio status sociale “by manipulating interpersonal relations with others rather than through hard work and obedience, revealing [...] the myth of the anti-Alger hero who succeeds on the basis of self-serving tactics rather than honesty and humility”<sup>199</sup>. Eroi anti-Alger sono senza dubbio i giovani personaggi interpretati da Tom Cruise e Matthew Broderick in *Risky Business – Fuori i vecchi ... i figli ballano* (*Risky Business*, Paul Brickman, 1983) e in *Una pazza giornata di vacanza* rispettivamente. Si tratta di ragazzi astuti che non si affidano al sacrificio, alla fortuna e alla dedizione per realizzare le proprie ambizioni di successo, poiché a queste virtù preferiscono la beffa, la manipolazione e la furbizia. Nella commedia *Risky Business* il protagonista Joel, diventato un businessman *in fieri* mediante la gestione di un bordello casalingo mentre i genitori sono in vacanza, è capace di sfruttare le «competenze manageriali» acquisite per essere ammesso alla prestigiosa università di Princeton. Non è perciò frequentando il corso scolastico per piccoli imprenditori che Joel riesce nel suo intento; il corso lo fa da sé, avvalendosi dei consigli della squillo interpretata da Rebecca DeMornay e

---

197 Jordan C., op. cit., p. 124.

198 Ibidem.

199 Ibidem.

cercando di cogliere le *chances* offertegli dalla vita – il mantra «ma che cazzo!», «what the heck!» nella versione originale, si riferirebbe proprio alla capacità di saper acchiappare le opportunità al momento giusto –, dimostrando al padre e ai coetanei di non essere affatto uno smidollato come questi pensavano. Per tali ragioni il personaggio di Cruise rappresenta, a mio avviso, l’archetipo dell’eroe furbo dei film di classe degli anni Ottanta – sebbene nel complesso l’opera di Brickman costituisca una “commedia pungente dai risvolti satirici”<sup>200</sup>, sull’avidità del periodo e sui college in cui si forma la classe dirigente del Paese, non di certo un’apologia dell’era Reagan – molto più del Ferris Bueller di Broderick, poiché l’attività di magnaccia di Joel è inizialmente dettata dalla necessità di guadagnare per riparare la Porsche del padre e, solo in seguito, si rivela cruciale per l’ammissione a Princeton. Nel film di Hughes, invece, Ferris ha un obiettivo molto più infantile e meno venale: riuscire nell’intento di marinare la scuola un’ultima volta prima di diplomarsi, imbrogliando i genitori, la sorella, il fastidioso preside – costretto a guardare impotente il protagonista mentre modifica il registro elettronico delle assenze – e far vivere alla fidanzata e all’amico Cameron una giornata di divertimento indimenticabile. Questa si conclude con la distruzione della lussuosa auto del padre di Cameron, elemento utile ad accentuare i toni antiautoritari e nostalgici del lungometraggio, da cui la sinossi del film prende avvio<sup>201</sup>. Si può poi includere negli eroi furbi del sottofilone il giovane neolaureato Brantley Foster che ne *Il segreto del mio successo* (*The Secret of My Success*, Herbert Ross, 1987) arriva a New York dalla campagna e, fattosi assumere come fattorino nella *corporation* guidata dalla zio, riesce a diventare un colletto bianco e a controllare lui stesso gli affari dell’azienda: alla fine del film Brantley si è «fatto da solo» e la sua scalata al successo, nella quale la sua intraprendenza più che la sua istruzione ha ricoperto un ruolo cruciale, “is affected by a combinations of means that would have shocked Horatio Alger”<sup>202</sup>. Anche il bianco Winthorpe e il nero Valentine del film *buddy Una poltrona per due* possono essere considerati eroi anti-Alger in quanto entrambi, alla fine delle loro tragicomiche avventure, si arricchiscono alle spalle dei fratelli Duke impiegando le loro stesse, disoneste, tattiche manipolatorie invece di dedizione e sacrificio personale. Quasi a dimostrare che le disuguaglianze socioeconomiche portate dalla *Reaganomics* “could be remedied by equal access to the shady tactics of the marketplace”<sup>203</sup>, battendole al loro stesso

---

200 Morandini Morando, Morandini Laura, Morandini Luisa, *il Morandini 2016. Dizionario dei film e delle serie televisive*, Bologna, Zanichelli, 2015, p. 1269.

201 Opinione condivisa anche da Traube E.G., p. 281. Nonostante il protagonista «infantile» i Reagan amavano il film di Hughes e il suo tono spensierato, si veda Weinberg M., p. 216.

202 Traube E.G., op. cit., p. 288.

203 Nadel A., op. cit., p. 86. Si tratta di un film sia *yuppie* che *buddy*. Non bisogna però dimenticare che, in qualità di *buddy movie*, *Una poltrona per due* critica in maniera evidente il diverso accesso alle risorse sociali che l’America reaganiana riserva ai bianchi e ai neri; si veda Jordan C., pp. 86-88.

gioco. *Una donna in carriera* (*Working Girl*, Mike Nichols, 1988) rappresenta “an ostensibly feminist variation”<sup>204</sup> dell’eroe anti-Alger, ma Tess McGill condivide con i protagonisti finora descritti l’astuzia, la sicurezza in sé stessa e soprattutto l’abilità nel manipolare gli altri – dote che si concretizza quando assume l’identità della disonesta Katherine Parker, trasferendosi nel suo ufficio e dirigendo lei stessa gli affari. Il personaggio interpretato da Tom Hanks in *Big* (*Id.*, Penny Marshall, 1988) è invece una parodia «bambina» dell’eroe di Alger: Josh è in effetti un bambino in un corpo da adulto, che fa successo nel mondo della produzione/vendita dei giocattoli per i più piccoli sfruttando ovviamente la sua mentalità infantile per capire i gusti dei possibili acquirenti, in fondo suoi coetanei. Nessuno in azienda è a conoscenza del segreto di Josh, così lui ne approfitta per diventare uno *yuppie* e migliorare la sua posizione sociale.

Il sottofilone suburbano-aziendale – a cui Jordan si riferisce con l’espressione “corporate-suburban narrative”<sup>205</sup> – ci permette già d’intuire due importanti tipologie di *setting* dello *yuppie movie*, ovvero l’ambiente lavorativo aziendale/manageriale delle *corporations* e il sobborgo esterno alle metropoli, popolato da lussuose dimore, in cui i personaggi delle narrazioni vivono e allevano i loro figli. Si tratta di una categoria interessante da analizzare, poiché fornisce una diversa definizione sia del binomio lavoro/successo che dello spazio domestico rispetto agli altri film di classe: “work in the corporate-suburban tale is alienating”<sup>206</sup>, de-umanizza i protagonisti e li spinge a diventare uomini d’affari freddi, meccanici, senza pathos o sentimenti; la casa e il lusso dei sobborghi sono considerati alla stregua di semplici spazi, stipati di beni di consumo superflui. Non è errato quindi considerare la narrazione suburbano-aziendale una sorta di critica alla film-parodia dell’eroe di Alger, di cui prende di mira in particolare la “conflation of happiness and conspicuous wealth” e la “unrestrained pursuit of material [...] as a threat to the welfare of the American economy and family”<sup>207</sup>, nonché il tono burlone predominante nelle opere sopracitate.

Rientrano a pieno titolo in questa sezione *Il grande freddo* (*The Big Chill*, Lawrence Kasdan, 1983), *Su e giù per Beverly Hills* (*Down and Out in Beverly Hills*, Paul Mazursky, 1986), *Wall Street, Parenti, amici e tanti guai* (*Parenthood*, Ron Howard, 1989). Ne *Il grande freddo* ad esempio, raccontare un weekend tra amici di vecchia data, ex studenti sessantottini, diventa l’occasione per mostrarci la trasformazione dei personaggi da studenti ribelli e anticonformisti a facoltosi membri del ceto *yuppie*, uniformatisi alle mode e a tutto ciò che da giovani

---

204 Jordan C., op. cit., p. 128.

205 Jordan C., op. cit., p. 124. La traduzione della perifrasi è opera dell’autore dell’elaborato.

206 Ivi, p. 129.

207 Ivi, p. 131.



contestavano. Nella commedia di Mazursky un barbone (Nick Nolte) salvato dal suicidio viene accudito da una ricchissima, ma in fondo infelice, famiglia di Beverly Hills e grazie alla sua saggezza riesce a migliorare le loro vite; il film suggerisce come “beneath the family’s comfortable lifestyle lie anorexia, bisexual confusion, and marital boredom”<sup>208</sup> – la figlia di Dave è anoressica, il figlio è un omosessuale represso, inoltre il capofamiglia Dave è in crisi coniugale. In *Wall Street* il broker Bud si arricchisce lavorando per Gordon Gekko – personaggio che si dice sia ispirato al famoso *robber baron* Ivan Boesky, finito in prigione nel 1986 per il reato di *insider trading*<sup>209</sup> –, diventando un avido speculatore le cui azioni però rischiano di lasciare il proprio padre, e tutto il personale della Bluestar Airlines, senza lavoro dall’oggi al domani. Sembra evidente l’intenzione di Stone di criticare l’economia da casinò “based on speculative rather than tangible wealth as instances of Reagan’s supply-side economics’ devastating impact on private and public realms of class identity”<sup>210</sup>, causa principale della febbre speculativa che, pochi mesi prima dell’uscita del film nelle sale americane, avrebbe portato al crollo del *Black Monday*. L’attico acquistato da Bud, arredato con mobili lussuosi e opere d’arte, funziona in chiave ossimorica rispetto al decadimento morale del protagonista, talmente schiavo del denaro da non rendersi conto che sta minacciando la propria famiglia con i suoi loschi affari; l’ufficio di Gekko, con i suoi numerosi monitor e telefoni sempre funzionanti, potrebbe considerarsi una reificazione del cinismo e dell’amoralità del suo inquilino.

Il ciclo delle storie *yuppie* con bambini propone un focus su come le famiglie benestanti appartenenti alla *new class* crescono i loro figli, in particolare su come essi adoperano nel processo educativo le “middle-class norms of childraising”<sup>211</sup>. La mancata applicazione di questo corredo di norme – contemplanti l’antipermissivismo, la disciplina, l’antiliberalismo, l’idealizzazione dell’autorità paterna e la vicinanza delle donne al focolare domestico – causa guasti irreparabili all’interno della struttura familiare, minandone la stabilità, i rapporti intergender tra i coniugi e i loro figli. Si tratta di film in cui confluiscono anche le ansie e i dubbi dell’ideologia neoconservatrice riguardo al ruolo della donna all’interno del nucleo familiare: può una donna essere sia moglie che lavoratrice? Come può una moglie fare carriera nel mondo del lavoro e al contempo espletare i suoi doveri di madre? Che ruolo deve avere il marito nel processo educativo? Sono interrogativi importanti nell’età della frattura, i

---

208 Ibidem.

209 Si veda Mammarella G., *Liberal e conservatori. L’America da Nixon a Bush*, p. 70 e Boozer Jack, “1987: Movies and the Closing of the Reagan Era”, in Prince Stephen (a cura di), *American Cinema of the 1980s. Themes and Variations*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2007, pp. 176-77.

210 Jordan C., op. cit., p. 132.

211 Ivi, p. 133.

quali non potevano non approdare nelle sale, veicolati dai prodotti *mainstream*. *Kramer contro Kramer* (*Kramer vs. Kramer*, Robert Benton, 1979) è indicato da Jordan come precursore di questo tipo di lungometraggio. L'opera di Benton cercava infatti di rispondere agli interrogativi posti sopra già da prima che la relazione Reaganismo/Cinema fosse posta in essere o che il termine *yuppie* fosse coniato<sup>212</sup> – probabilmente in linea con la diffusione delle idee neoconservatrici sulla famiglia americana già nel corso degli anni Settanta. I facoltosi coniugi Kramer divorziano e in gioco c'è la custodia del figlioletto Billy, conteso dalla madre casalinga e dal padre pubblicitario di successo. All'inizio del film vediamo Joanna andarsene di casa senza fornire troppe spiegazioni, piantando in asso – abbandonando? – marito e figlio, codificando un altro *leitmotiv* delle storie del sottofilone: la “fear of child abandonment”<sup>213</sup>, sintomo di una maternità snaturata e guasta, o magari guastata dall'incapacità della donna carrierista di dedicare una parte di sé alla crescita attiva dei propri bambini.

*Mister Mamma* (*Mr. Mom*, Stan Dragoti, 1983), *Baby Boom* (*Id.*, Charles Shyer, 1987), *Un amore rinnovato* (*She's Having a Baby*, John Hughes, 1988) e *Legami di famiglia* (*Immediate family*, Jonathan Kaplan, 1989) sono esempi autorevoli di *yuppie movies* con bambini e seguono tutti modelli o spunti narrativi e tematici già usati in *Kramer contro Kramer*. La domanda che accomuna questi lungometraggi potrebbe essere: come i genitori si conformano ai loro “gender roles”<sup>214</sup> all'interno del nucleo familiare? In *Mister mamma* Jack ottiene nuovamente il vecchio impiego e abbandona l'occupazione temporanea di «casalingo», gli subentra Helen che si riscopre una felice donna di casa dopo una breve, e negativa, esperienza nel mondo del lavoro; in *Baby Boom*, J.C. Wyatt diventa una facoltosa venditrice di alimenti per bambini, si prende una rivincita morale/economica sull'azienda da cui si era allontanata, ma alla fine capisce che non riuscirebbe a crescere la bambina da sola e lega con il dottore interpretato da Sam Shepard<sup>215</sup>. In generale, queste storie di ricche famiglie alle prese con i problemi di crescita dei loro figli, naturali o adottivi, traducono in termini visivi le ansie e le paure neoconservatrici riguardo all'allontanamento della donna dal focolare domestico in favore della carriera lavorativa. Nei film diretti da Hughes e Kaplan tuttavia, si fa strada un'altra spinosa questione familiare, ovvero l'incapacità di una coppia di avere figli, e si cercano di individuare soluzioni efficaci a tale problema, mirate a rinvigorire e non a minare

---

212 Si veda Jordan C., pp. 134-35.

213 Ivi, p. 133.

214 Ivi, p. 134.

215 Una piccola precisazione: la famiglia che si viene a creare non è tradizionale, poiché J.C. non è la madre naturale della bambina, affidatale da un lontano parente deceduto, e il medico ne diventerà il padre acquisito. Si tratta di un curioso esempio di film che strizza l'occhio alle idee della nuova destra in materia familiare, ma al contempo propone la famiglia non-tradizionale, a due entrate di reddito poi, come soluzione al dilemma di crescita dei figli. Si veda Boozer J., p. 186.

la stabilità dell'unione marito/moglie: è il caso del programma di fecondazione assistita di *Un amore rinnovato*, dove la nascita del figlio alla fine viene accettata con gioia da Jake e rinforza il suo legame con Kristy; ma anche dello strumento dell'adozione in *Legami di famiglia*, attraverso cui i coniugi Spector riescono a garantire un avvenire ricco di agi al bambino, privilegio che sarebbe venuto a mancare qualora egli fosse rimasto con i suoi veri genitori, due giovani in evidenti difficoltà economiche.

Tematiche e storie inerenti alle ansie della *new class* statunitense sono poi alla base degli *yuppie horror movies*, l'ultima sottocategoria filmica identificata da Jordan. Trattandosi di un'etichetta anomala e curiosa – come può un filone di film che parla di successi individuali e di denaro assumere tinte orrifiche? – si è comunque deciso di includerla nell'elaborato, nonostante la penuria di opere prodotte negli anni Ottanta ascrivibili a questa *microcategoria*<sup>216</sup>. *Poltergeist – Demoniche presenze* (*Poltergeist*, Tobe Hooper, 1982) è indubbiamente una di queste. La vita di una benestante famiglia americana è turbata da una serie di inspiegabili avvenimenti soprannaturali, aventi luogo nella loro lussuosa abitazione, causati, come si scoprirà, dalla bramosia dell'impresa edilizia da cui hanno acquisito la casa: infatti, per risparmiare sui costi di costruzione, essa ha edificato la dimora dei Freelings su una necropoli abbandonata senza rimuovere le salme dei defunti, innescando gli infausti eventi alla base della trama. Nel film di Hooper il focolare domestico e lo stile di vita afferente al consumo sfrenato sono minacciati da forze maligne generate proprio da quella stessa logica avida del possesso che definisce la classe *yuppie*. Anche un normale elettrodomestico come il televisore, in grado di solleticare consumi inutili tramite gli spot pubblicitari, è fonte di pericolo, poiché costituisce il canale mediante cui gli spiriti maligni accedono alle mura domestiche per rapire la figlia dei coniugi Freelings. C'è da chiedersi quindi se l'atto di distruggere la tv nell'epilogo potrebbe costituire una critica degli autori allo stile di vita consumistico – un credo in cui la *new class* del periodo di certo si rispecchiava, data la scarsa propensione al risparmio praticata dalle famiglie più abbienti<sup>217</sup> –, quasi a suggerire che “the family must guard against the seductive threat posed by a televisual lifestyle of conspicuous affluence”<sup>218</sup> di beni e servizi. Uno stile di vita esclusivo è scelto anche dal personaggio di Alex Forrest, rampante donna in carriera che in *Attrazione fatale* (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1987) rappresenta una minaccia mortale alla stabilità familiare e alla vita dell'avvocato Dan Gallagher, nei confronti del quale prova un amore

216 L'innesto di violenza e sangue nei lungometraggi d'ambientazione yuppie è una pratica che si diffonderà nel corso degli anni Novanta e Duemila, quando il cinema statunitense si sarà ormai staccato, a livello tematico, dai precetti del Reaganismo. Si veda il paragrafo terzo capitolo in DeSousa B.R., pp. 93-100.

217 Si veda Mammarella G., *L'America di Reagan*, pp. 35, 63.

218 Jordan C., op. cit., p. 132.

malsano. La *femme fatale* interpretata da Glenn Close ha preferito rincorrere il successo personale sul lavoro. Questo l'ha portata, sembra spiegarci il film, a non avere né marito né figli alla soglia dei quarant'anni di età e a voler rubare alla moglie di Dan il suo ruolo nell'istituzione familiare, ricorrendo alla violenza, e al sangue, se necessario. È proprio per la sua componente sanguinolenta che *Attrazione fatale* è un film di classe da includere nella categoria *yuppie horror*, come del resto *Stepfather – Il patrigno* (*The Stepfather*, Joseph Ruben, 1987), incentrato sulla vicenda di un pazzo omicida con l'«ossessione» per la famiglia perfetta, sempre alla ricerca di vedove da sposare (e uccidere). Partendo dalla fedeltà del protagonista Jerry ai valori della famiglia tradizionale, dal suo essere un colletto bianco e dal suo voler a tutti i costi assumere il ruolo di patrigno amato dai figliastri, si potrebbe pensare che gli autori abbiano voluto rappresentare, in chiave allegorica, la «doppia faccia» della famiglia *yuppie*: come a voler dire che, aldilà delle apparenze, anche lo stile di vita più agiato e la famiglia americana più perfetta possono nascondere scheletri nell'armadio o possono essere minacciati da qualcosa d'inaspettato, magari proveniente dall'interno della famiglia stessa.

#### 4.1.2 *Setting e iconografia*

In materia di *setting* (o ambientazione) gli *yuppie movies* non riservano sorprese allo spettatore. Essendo film incentrati su personaggi lavoratori o su studenti, benestanti e di ceto alto, è naturale che essi siano ambientati perlopiù “in the suburban home, high school, or workplace, evoking a class-specific set of associations”<sup>219</sup> o legami sociali interni a questa neonata comunità di nuovi ricchi. Quello a cui è necessario prestare attenzione è la valenza simbolica assunta dai luoghi dove gli *yuppies* organizzano la loro vita, le loro relazioni e dove socializzano tra loro: la dimora suburbana, il liceo e il luogo lavorativo sono caratterizzati come siti di riproduzione meccanica dell'ideologia di classe – “in which this middle-class ideology is passed from one generation to the next”<sup>220</sup> –, spazi in cui i colletti bianchi trasmettono il loro credo lavorativo e comportamentale basato sull'individualismo e arrivismo più sfrenato.

È una formula metaforica ricorrente in tutti i film finora citati, ovviamente applicata con gli opportuni adattamenti, a prescindere dal sottofilone a cui essi appartengono. Le parodie anti-

---

219 Ivi, p. 136.

220 Ibidem.

Alger, come *Risky Business* o *Una pazza giornata di vacanza*, mostrano ad esempio la casa e la scuola proprio sotto quest'ottica di trasmissione dell'ideologia classista di successo; *Una donna in carriera* e *Il segreto del mio successo* fanno lo stesso, ma alla casa sostituiscono gli eleganti uffici dei grattacieli metropolitani. I film suburbano-aziendali rappresentano solitamente l'ambiente domestico come “a symbolic place of respite from the dehumanizing rhythms of [...] workplace bureaucracy”<sup>221</sup>, popolato da individui incoraggiati al consumo da un senso d'insoddisfazione generatosi nel luogo lavorativo. Questo è vero se si prendono in considerazione opere dove i personaggi dimorano effettivamente in ville suburbane, o vi agiscono, come *Il grande freddo* o *Su e giù per Beverly Hills*; non si può dire invece lo stesso per *Wall Street*, opera che punta alla «demonizzazione» del *workplace* di Gekko e della casa metropolitana di Bud, visti come specchi delle anime corrotte dei due personaggi.

La contrapposizione tra realtà lavorativa disumanizzante e il «riparo» suburbano si può trovare anche nel ciclo di lungometraggi dedicati ai bambini. Un esempio lampante è offerto dal film di Shyer *Baby Boom*, dove guarda caso la protagonista fugge da New York con la piccola Elizabeth, sottraendosi ai ritmi di vita frenetici della vita in città, e va a vivere in una casa di campagna nel Vermont; *Legami di famiglia* propone l'abitazione familiare come una sorta di rifugio dalla vita lavorativa di un colletto bianco negli anni della ripresa economica reaganiana. Interessante è invece la caratterizzazione dello spazio domestico nei film *yuppie horror*: citando Jordan, la casa in queste opere è spesso un luogo d'incubo, di paura e violenza, una “terrible house [which] serves as an embodiment of the monstrous fears of crime and financial insolvency beneath the placid surface of the suburban environment”<sup>222</sup>. I demoni di *Poltergeist*, l'efferatezze compiute in *Stepfather* e *Attrazione fatale* rappresenterebbero dunque un'allegoria delle paure che turbavano la vita degli *yuppies* e delle loro famiglie negli anni Ottanta. Queste fobie li avevano portati ad asserragliarsi in quartieri suburbani sicuri e, a differenza delle metropoli, liberi da pericoli e criminalità, dove nulla avrebbe mai potuto minacciare il loro «nido» – se non forse l'insolvenza finanziaria o una crisi coniugale scaturita da conflitti sui *gender roles*.

In ambito iconografico, i film di classe si caratterizzano per la loro capacità di sottolineare ed enfatizzare l'immagine esteriore non solo dei personaggi ma anche degli oggetti materiali presenti nelle opere. Grattacieli in vetro, uffici moderni simili a dimore chic – completi di divani, televisioni, sculture, quadri e dove a volte si consumano i pasti della giornata – abitati da caratteristi sempre elegantemente vestiti, non sono altro che una rappresentazione

---

221 Ivi, p. 137.

222 Ivi, p. 138.

metaforica di una “mirrored surface”<sup>223</sup> necessaria nel mondo degli affari per ottenere successo e ricchezza, per esempio sapendosi presentare nel modo giusto al momento giusto e alla persona giusta. La sequenza dove la segretaria interpretata da Melanie Griffith in *Una donna in carriera* cambia totalmente look quando deve recarsi, per conto della propria capa, a un elegante ricevimento per incontrare un possibile socio in affari è un esempio di quanto affermato. Rientrano nella metafora descritta sopra altri due elementi iconografici: i manufatti artistici alla moda presenti nelle case, oltre che negli uffici, degli *yuppies* – nella casa di Bud Fox in *Wall Street*, come anche in quella dei genitori del Joel di *Risky Business*, basta pensare al cristallo piazzato in soggiorno –; la cura del corpo maschile o femminile come indice di stabilità morale, esplicitata nel ricorso al fitness o all’attività fisica come mezzi espiatori per purificarsi dallo stile di vita consumistico, dal lavoro stressante<sup>224</sup> – è sufficiente pensare a una divertente sequenza de *Il segreto del mio successo*, dove lo zio di Brantley fa jogging mentre parla d’affari con i suoi gregari sulla cima del grattacielo della società. L’iconografia di questi film è, sostanzialmente, indirizzata a rappresentare al cinema i simboli (icone) del trionfo competitivo individuale, dell’autorealizzazione dei membri di una nuova e ristretta classe sociale nell’universo dell’economia, della finanza, del *free market* degli anni Ottanta. Lo puntualizza anche Harvey: i nuovi ricchi prestano “grande attenzione al capitale simbolico, alla moda, al design e alla qualità della vita urbana”<sup>225</sup> e suburbana.

#### ***4.2 Aspetti tematici: il lavoro, il denaro, la famiglia, le donne e il successo***

Oltre a quanto analizzato sopra, vi sono altri due elementi che contribuiscono a definire lo *yuppie movie* come una macrocategoria a sé stante nell’offerta cinematografica dell’era Reagan: il corredo tematico e il sistema di relazioni/rapporti tra i personaggi delle storie narrate.

Partiamo dai temi messi in scena dai film *yuppie*, cercando di analizzare il modo in cui tali prodotti audiovisivi parlano del lavoro, del denaro e in generale del tema della ricchezza. Secondo Jordan, l’essere membro esclusivo di questa nuova classe sociale implica il considerare la professione svolta

---

223 Ivi, p. 141.

224 Si veda Jordan C., p. 142.

225 Harvey D., op. cit., p. 407.

a class fortress to which each generation gains access through education and self-discipline. This philosophy is rooted in Thomas Jefferson's conviction that America's lack of class barriers would inevitably give rise to a natural aristocracy of individuals whose success was the product of self-discipline and hard work rather than birth right<sup>226</sup>.

Dedizione al lavoro, quindi, come chiave del successo e dell'elevazione del proprio status nella società contemporanea. In questi film è possibile vedere personaggi umili scalare i gradini della gerarchia sociale; un'azione che comporta innanzitutto un miglioramento delle proprie condizioni economiche e un diverso rapporto del personaggio con lo stile di vita consumistico. Il duro lavoro diventa quindi un modo per accumulare denaro, da spendere nell'acquisto di beni e servizi volti a «certificare» la propria scalata al successo individuale: gli *yuppies* “turned to money as a source of status and exchange in a market economy”<sup>227</sup>. Lavorare tanto e intensamente è perciò la base per potersi permettere uno stile di vita materialista ed edonista, nonché la gratificazione individuale nella società dei consumi. Un modo di vivere, insomma, che considera il consumo come una forma di realizzazione personale ed esemplificante il principio per cui “conspicuous consumption rather than moral merit is the yardstick of success”<sup>228</sup>. Per fare qualche esempio nei testi filmici, basta pensare alla valanga di beni di consumo, più o meno di lusso e più o meno utili, che popolano le case in cui i protagonisti di *Risky Business* (la *mansion* di Joel), *Una poltrona per due* (la dimora di Winthorpe), *Big* (il loft dove Josh si trasferisce) abitano e mediante cui implicitamente ostentano la loro ricchezza, esibendo corredi di beni che rivelano il loro posizionamento nella gerarchia sociale.

La casa, come abbiamo già visto nel paragrafo precedente, non è soltanto una «vetrina», stipata di averi materiali, da usare per mostrare al mondo esterno il grado di successo individuale raggiunto. L'immagine della casa negli *yuppie movies* è indissolubilmente legata al motivo tematico della famiglia nucleare tradizionale, con tutte le prerogative di genere esistenti al suo interno e volte a regolarne il funzionamento. Questi aspetti sono trattati in modo palese soprattutto nei lungometraggi inclusi nel sottofilone con i bambini e, ovviamente, si rifanno ai principi del nuovo pensiero conservatore in materia familiare o genitoriale – se si pensa alla sinossi del film *Un amore rinnovato*, ad esempio, si percepisce come la scrittura dell'opera, non a caso realizzata da John Hughes, sia stata influenzata dalle idee del GOP sulla maternità e sulla paternità.

---

226 Jordan C., op. cit., p. 123.

227 Ibidem.

228 Ivi, p. 124.

Parzialmente connesso al discorso sulla famiglia è poi il tema della condizione della donna, di classe naturalmente medio-alta, e il suo ruolo in società e in famiglia durante l'era Reagan. Si è usato il termine «parzialmente» per non generalizzare, poiché non sempre nei film *yuppie* s'incontrano personaggi femminili coniugati e/o già madri già all'inizio del racconto; ci sono casi in cui le nostre eroine soltanto alla fine della storia si trasformano in partner, mogli e/o mamme premurose. Un elemento che non manca mai in questi lungometraggi è però una «doppia» rappresentazione della donna, organizzata attraverso due tipi fissi di personaggio: la donna stakanovista e carrierista dedita al lavoro, proiettata innanzitutto verso il successo personale; la donna di casa, nonché abile massaia e moglie devota, che cura il focolare domestico dedicandosi alla crescita dei figli. La retorica reaganiana – contemplante la “vilification of independent women as threats to nuclear family's stability”<sup>229</sup> – su quella che dovrebbe essere la condizione femminile di allora, è senza dubbio più vicina, ideologicamente parlando, alla donna del secondo tipo. Per intenderci, una donna in grado di riconoscere il suo ruolo subordinato rispetto a quello dell'uomo/marito, rispetto all'istituzione familiare, come fa il personaggio di Peggy Sue nel film di Francis Ford Coppola *Peggy Sue si è sposata* (*Peggy Sue Got Married*, 1986): citando il saggio di Forster sull'argomento, la protagonista, nonostante abbia la possibilità di vivere una vita diversa da quella di casalinga, “is resigned to her fate [...] as a wife and mother [...] it is okay for Peggy Sue to give up her dreams to be a dancer [...] because in doing so, it reunites the family”<sup>230</sup> ricompensandola con i doni della stabilità economica, della sicurezza di prospettive future. Un po' come decide di agire la moglie di Jack, Helen, in *Mister Mama*, quando abbandona il mondo del lavoro per diventare un'allegria donna di casa. Molto più lontano dai principi del pensiero *neo-cons* degli anni Ottanta è invece il secondo tipo di donna *yuppie*, quella carrierista, personificata da Tess e Katherine in *Una donna in carriera* o da Christy in *Il segreto del mio successo*: questi personaggi femminili esemplificano la donna indipendente e colletto bianco che prima pensa a guadagnarsi una posizione di tutto rispetto in società e poi, forse, a sposarsi e a fare figli – Katherine, quando tenta di sedurre Jack nella proprio appartamento, non a caso si riferisce al «tic tac» suo orologio biologico di donna e quindi al suo desiderio di rimettersi con l'ex partner per dar vita a una famiglia. Sicuramente – tenendo a mente il mancato sostegno di Reagan all'ERA e un suo riferimento alla crisi della famiglia tradizionale, durante un discorso

---

229 Ivi, p. 140.

230 Forster D.E., op. cit., p. 111. *Peggy Sue si è sposata* non è uno *yuppie movie*, poiché è ambientato negli anni Sessanta e non presenta forti nessi tematici con i film finora analizzati, ma è utile citarlo in questo contesto.



radiofonico nel Dicembre 1986<sup>231</sup> – la figura della “career woman”<sup>232</sup>, che dà priorità al lavoro e non alla costruzione di una famiglia, era malvista dall’intelligenza della nuova destra, preoccupata dalla possibile incapacità delle lavoratrici di saper bilanciare in modo giusto la vita lavorativa con quella coniugale. Proprio per tale ragione, nella macrocategoria *yuppie* le donne “who decided not to have kids or neglected their maternal responsibilities were demonized as unstable, morally impure threats to the family”<sup>233</sup>, come Alex in *Attrazione fatale*. Si tratta di una *femme fatale* personificante la donna di successo, nubile ma sessualmente irresistibile, in grado di sedurre un uomo già sposato, rovinando l’esistenza a lui e ai suoi cari: in breve, un genere di donna lontana anni luce dalla visione reaganiana, a cui infatti è riservata una fine violenta e crudele nel catartico epilogo del film<sup>234</sup>.

Il successo individuale e la sua costruzione, questione tanto cara ai repubblicani della nuova destra, è un altro tema trattato nello *yuppie movie*. L’etica del successo reaganiana, d’ispirazione protestante – orientata perciò all’uso fruttuoso della ricchezza acquisita, in un mercato libero da vincoli imposti dal governo, per generare altro benessere e consumo<sup>235</sup> –, è celebrata in questi film ritraendo “the professional middle class as an exemplar of a Reagan-era success ethic [,] that distinguished itself from the idle elite above and the immoral poor below on the basis of [...] self-made status”<sup>236</sup>. Non si può non pensare alle vicende narrate ne *Il segreto del mio successo* e in *Una donna in carriera*, due film che includono tra le righe numerosi ammiccamenti al contrasto tra la laboriosità dei protagonisti *self-made* e l’oziosità dei membri dell’elite sociale da cui essi prendono ordini: nell’opera di Ross, Brantley spodesta lo zio e ne mette alla luce la cattiva gestione della compagnia, ragion per cui essa è sull’orlo dell’acquisizione da parte di un facoltoso imprenditore; nel film di Nichols, invece, Katherine non solo si appropria di un piano di fusione industriale avuto dalla segretaria Tess ma abbandona l’ufficio per recarsi in vacanza, lasciando alla sottoposta il compito di curare i propri affari. L’etica del successo plasmata e propugnata dal Reaganismo si articola poi in alcuni principi costitutivi, che ovviamente i film *yuppie* non mancano di rappresentare sullo schermo. Primo fra tutti l’individualismo peculiare del *me decade*, esemplificato da protagonisti intraprendenti e fiduciosi nelle loro capacità professionali, veri e propri eroi della mentalità arrivista in grado di incarnare quel “old frontier spirit”<sup>237</sup> che aveva guidato i

---

231 Si veda Forster D.E., p. 112.

232 Leppert Alice, *TV Family Values. Gender, Domestic Labor and 1980s Sitcoms*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2019, p. 1.

233 Jordan C., op. cit., p. 142.

234 Si veda Boozer J., pp. 184-85.

235 Si veda Jordan C., pp. 1-4.

236 Jordan C., op. cit., p. 3.

237 Traube E.G., op. cit., p. 295.

pionieri nella costruzione della nazione americana. Segue poi l'avidità – la bramosia di possedere ricchezze che possano attestare il livello di successo individuale raggiunto – un effetto collaterale, potremmo dire, dell'individualismo degli *yuppies* e in particolare di quella fetta di “classe manageriale che mira agli utili tutti e subito e i cui interessi personali finiscono per prevalere su quelli dell'azienda”<sup>238</sup>. Si pensa subito all'affarista Gekko di *Wall Street*: non a caso una delle sue citazioni più celebri nel film è «greed is good, greed is right», un motto attraverso cui familiarizziamo con il suo modo rapace e spregiudicato di fare soldi. Quello di Gekko è un credo che echeggia, fa notare Boozer, una parte del discorso pronunciato dallo speculatore Boesky a Berkley nel 1986, dove egli constatava come una persona potesse essere avida e al contempo stare bene con sé stessa, senza avere sensi di colpa o crisi di coscienza: “Greed is healthy. I believe that you can be greedy and still feel good about yourself”<sup>239</sup>. Una frase in grado di rispecchiare la forma mentis di numerosi uomini d'affari dell'era Reagan, impegnati nelle loro operazioni di fusioni aziendali, nelle tattiche di *downsizing* e di accrescimento profittevole della produttività. In aggiunta, il materialismo esplicitato dalla ricerca ossessiva di piaceri e beni materiali, a volte fine a sé stessa, portata avanti dai personaggi dei film di classe, a cui in precedenza ci si era già riferiti. Una curiosa strizzata d'occhio alla mentalità materialista del ceto yuppie si può trovare in un'opera d'inizio anni Novanta, ricca però di rimandi al Reaganismo, *Calda emozione* (*White Palace*, Luis Mandoki, 1990). Stiamo parlando della scena in cui Max, durante una elegante serata a casa di amici, non trova alcuna traccia di polvere nell'aspirapolvere portatile appeso in cucina; si rende evidentemente conto che lo stile di vita da lui scelto fino ad allora – basato sul piacere materiale e sull'obbedienza a stringenti concezioni di classe, le quali stanno ostacolando la sua relazione con Nora – si è rivelato vacuo e inutile, così come l'elettrodomestico, probabilmente mai usato dopo l'acquisto, in quella stessa casa.

#### **4.3 Relazioni (intradiegetiche) tra genitori e figli, tra mariti e mogli**

L'ultimo paragrafo del capitolo è dedicato al sistema di legami e rapporti che nei film *yuppie* si instaurano tra i diversi personaggi delle storie narrate. In particolare si è scelto di analizzare come le relazioni marito/moglie e genitori/figli vengono rappresentate in tali lungometraggi, dato il ruolo importante ricoperto dal *setting* domestico.

---

238 Mammarella G., *Liberal e conservatori. L'America da Nixon a Bush*, p. 70.

239 Boozer J., op. cit., p. 177.

La casa è lo spazio dove i genitori trasmettono ai loro figli i valori etici della *middle class* con cui essi sono stati «educati» alla vita – l’impegno, la costanza, il sacrificio del piacere in nome del lavoro –, ma questo processo educativo può causare tensioni e conflitti intergenerazionali quando i figli rifuggono gli insegnamenti impartiti loro dai genitori, applicando invece una filosofia di vita completamente diversa che condanna il duro lavoro come unico mezzo di ascesa sociale. L’elemento tensivo è presente soprattutto nei film del filone anti-Alger, come si può notare, ad esempio, in *Una pazza giornata di vacanza*: Ferris è un ribelle che va contro “an outmoded and repressive system of authoritarian control”<sup>240</sup> rappresentato dalla scuola e da una famiglia troppo affettuosa e pedante, finendo per imbrogliare tutti i suoi avversari grazie alla fiducia nella propria capacità di evitare le punizioni. La furbizia è la chiave per il successo, non la dedizione al lavoro. La stessa affermazione si può usare per descrivere il rapporto tra Joel e i genitori in *Risky Business*: questi cercano di inculcare al figlio i principi della temperanza e del sacrificio per raggiungere i propri obiettivi nella vita, come l’ammissione al college, ma il ragazzo finisce per sposare un credo edonistico totalmente opposto. “Stern fathers embody an outmoded success philosophy of rising through hard work and frugality, their sons embody a Reagan-inspired philosophy of succeeding through careful manipulation of self-image”<sup>241</sup>: non è sbagliato parlare delle relazioni genitori/figli nei film *yuppie* come dei confronti tra modi diversi di rapportarsi al successo individuale.

Il legame tra marito e moglie viene principalmente approfondito nei lungometraggi del tipo *yuppie with children*, proponendo film che auspicano il recupero dei valori tradizionali della famiglia americana, a partire proprio dal rapporto posto in essere tra coniugi o partner. Per questo, gli autori si scelgono di raccontare storie dove i personaggi tentano di rinvigorire un corredo di norme familiari in declino negli anni Ottanta, basati sull’assunto per cui “men should regain their position as the head of the household and breadwinner, while women should focus more of their energy and attention to child-rearing”<sup>242</sup> e non al fare carriera. Il fatto che le donne facciano carriera e rubino all’uomo il ruolo di guida nella famiglia è, perciò, visto come un pericolo per il funzionamento del rapporto coniugale e della famiglia nucleare in sé, *Mister Mamma* e, prima ancora, *Kramer contro Kramer* ce ne danno una prova. E anche in un film della tarda Reagan-era come *Baby Boom*, dove la protagonista alla fine diventa un’imprenditrice di successo, l’autorità dell’uomo nel rapporto tra partner non è messa comunque in discussione – data la scelta di J.C. di recarsi immediatamente dal medico-amante, e probabilmente suo futuro sposo, per comunicargli la sua decisione di mantenersi

---

240 Jordan C., op. cit., p. 139.

241 Ibidem.

242 Forster D.E., op. cit., p. 112.

indipendente rispetto alla *corporation* per cui lavorava, assicurandolo che nel loro rapporto amoroso nulla è cambiato.

Come è stato sottolineato più volte nel corso del capitolo, sono numerosi i punti di convergenza tra il bagaglio ideologico del Reaganismo e i film sugli *yuppies*. In essi infatti viene rappresentata la classe dei nuovi ricchi americani, i colletti bianchi, con le sue aspirazioni e i suoi problemi di gestione del denaro – “films as part of the making of the new middle classes”<sup>243</sup> –; la credenza secondo cui l’industria, libera da imposizioni federali, è l’unica responsabile per la creazione di nuova ricchezza e posti di lavoro; la celebrazione di quel “rugged individualism”<sup>244</sup> su cui si basa l’etica del successo reaganiana; la conformità a determinati modelli di regolazione, dei rapporti coniugali o intergender, all’interno della famiglia, caldeggiati dal pensiero politico del GOP; ma anche la problematizzazione, in pochi e rari casi come abbiamo visto, dello stile di vita della *new class*, della sua mentalità avida e la messa in scena dei lati oscuri di quella “finanza creativa”<sup>245</sup> con cui, ancora oggi, si associa le amministrazioni Reagan.

---

243 Traube E.G., op cit., p. 273.

244 Jordan C., op. cit., p. 73.

245 Mammarella G., *Liberal e conservatori. L’America da Nixon a Bush*, p. 70.

## CAPITOLO 5

### I FILM «ANTICOMUNISTI»

#### *5.1 La Guerra Fredda al cinema negli anni Ottanta*

“In the battle for mass opinion in the Cold War, few weapons were powerful than the cinema”<sup>246</sup>. Questa affermazione, contenuta nell’introduzione del saggio di Tony Shaw *Hollywood’s Cold War*, ci permette di trarre una serie di importanti spunti, per poter meglio contestualizzare e capire il contenuto del capitolo. Innanzitutto, il fatto che la compenetrazione tra la produzione commerciale hollywoodiana e le dinamiche del conflitto con i sovietici, di certo, non rappresenta una novità peculiare del decennio in cui Reagan è alla Casa Bianca. I punti di contatto tra Cinema e Guerra Fredda – o meglio, le “intersezioni”<sup>247</sup> – si sono posti in essere già alla fine degli anni Quaranta, all’indomani della divisione del mondo in due blocchi e del famoso discorso di Winston Churchill sulla nascita della «cortina di ferro». Sono, infatti, proprio le parole dell’ex ministro britannico a ispirare il titolo di quello che è considerato il primo film sulla Guerra Fredda mai prodotto da Hollywood, *Il sipario di ferro* (*The Iron Curtain*, William A. Wellman, 1948)<sup>248</sup>; questo attesta che si è posta fin dagli inizi del conflitto con l’URSS la necessità, da parte delle case di produzione americane – in particolare quelle realtà produttive i cui film potevano godere di un’ampia distribuzione nei circuiti di sale nazionali –, di influenzare la comprensione del pubblico, americano e non, in relazione alla Guerra Fredda con l’obiettivo di dar vita a una sottile “celluloid ‘cultural diplomacy’”, capace di agire in ambito sia domestico che estero, per diffondere gli “[a]merican ideals [about the conflict] in line with the US State Department’s wishes”<sup>249</sup>. Ovviamente, questa operazione di diplomazia culturale ha dovuto adeguarsi al modo in cui sia l’opinione pubblica che gli organi governativi percepivano la questione del conflitto con la nemesi sovietica: la rappresentazione al cinema della lotta

---

246 Shaw Tony, *Hollywood’s Cold War*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p. 1.

247 Pisu Stefano, Pitassio Francesco, Zinni Maurizio, “Ripensare la Guerra Fredda cinematografica. Lo scontro globale per i cuori e per le menti”, *Cinema e Storia* 2021, n. 10, Novembre 2021, p. 9.

248 Si veda Shaw T., p. 2.

249 Shaw T., op. cit., p. 1. Per *cultural diplomacy* s’intende quel processo volto a diffondere prodotti culturali di massa, come i film, per promuovere l’immagine nazionale, in un determinato Paese o presso altri popoli, con lo scopo d’influenzare la loro opinioni pubbliche; si veda per approfondimenti Gorman Lyn, McLean David, *Media e società nel mondo contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 138.

contro il comunismo «pratico» o ideologico, ha oscillato per cinquant'anni tra questi due estremi – uno di matrice istituzionale, l'altro di matrice più comune e popolare – cercando di dar voce alle considerazioni dell'una e dell'altra parte attraverso le immagini filmiche. Per tale ragione, è necessario contestualizzare storicamente “the American film industry's changing attitudes towards, and representation of, the conflict”<sup>250</sup> quando si parla della macrocategoria di lungometraggi *anti-communist* sfornati da Hollywood nell'era di Reagan. E quindi, sostanzialmente, capire perché due film sfacciatamente antibolscevichi e militaristi come *Berretti verdi* (*The Green Berets*, John Wayne, Ray Kellogg, 1968) e *Rambo 2 – La Vendetta* (*Rambo: First Blood Part II*, George Pan Cosmatos, 1985) hanno avuto due diverse ricezioni da parte dell'opinione pubblica americana a nemmeno vent'anni di distanza. La ragione è senza dubbio da ricercarsi nel *revival* anticomunista e *pro-military*, accessorio all'ideologia neoconservatrice, vissuto dalla società statunitense nell'età della rottura, che l'abbandono della strategia della distensione da parte della prima amministrazione Reagan ha saputo incarnare e sfruttare a proprio favore. La politica estera aggressiva del grande comunicatore votata al riarmo nucleare su grande scala, lo abbiamo visto all'inizio del secondo capitolo, è uno dei due aspetti che definisce i suoi due mandati alla presidenza insieme alla *Reaganomics*. E data la curiosa simbiosi tra Cinema e politica durante la Reagan-era, la produzione filmica *mainstream* non poteva non rappresentare il rinato sentimento antisovietico e la rinnovata fiducia degli americani nella supremazia del loro Paese rispetto all'URSS, propugnati dal governo: “Reagan's entry into the White House consummated the long-standing marriage between Washington and Hollywood during the Cold War”<sup>251</sup>.

Il pensiero *neo-cons* e la successiva presidenza Reagan hanno contribuito in due modi a dar forma alla compenetrazione Cinema/Guerra Fredda: la prima modalità, già brevemente analizzata, riguarda il filone *hard body*, allegoria della politica muscolare e della volontà di eliminare lo spettro della sconfitta in Vietnam; la seconda è rappresentata dai film *anti-communist* e dalla loro distribuzione sul mercato cinematografico nazionale. Come è già stato precisato nel terzo capitolo, la dicitura *anti-communist film* è ripresa direttamente dal libro di memorie di Weinberg sulle proiezioni organizzate nella residenza estiva di Camp David dai coniugi Reagan, a molte delle quali egli ha partecipato di persona, ed è usata nella sezione dedicata a *Reds* (*Id.*, Warren Beatty, 1981), *Alba rossa* (*Red Dawn*, John Milius, 1984) e *Rocky IV*, lungometraggi visti dal presidente e dalla *first lady* tra il Dicembre 1981 e il Gennaio 1986<sup>252</sup>.

---

250 Ivi, p. 2.

251 Shaw T., op. cit., p. 267.

252 Si veda Weinberg M., p. 152.

L'autore non fornisce dei criteri metodologici o analitici che possono aiutare il lettore a identificare un testo filmico, al di là degli elementi diegetici, come «anticomunista». Si è scelto comunque di utilizzare l'etichetta di Weinberg per indicare quell'insieme di film hollywoodiani che mostrano o parlano, in termini più o meno diretti, della “confrontation between the United States and the Soviet Union”<sup>253</sup>, impiegando una visione del conflitto che echeggia il manicheismo della condotta reaganiana in politica estera – “America was to be seen as a state of democracy countering the hostile ideologies of communism”<sup>254</sup> – per questioni di comodità, di sintesi e soprattutto al fine di poter includere i film che verranno analizzati in un'unica, trasversale, macrocategoria che denoti la risposta di Hollywood alla *foreign policy* di Reagan. L'elemento della trasversalità è dovuto alla compresenza, in tale filone, di opere audiovisive appartenenti a generi diversi, dal film fantascientifico al *war movie*, dall'*action* e alla pellicola sportiva, ma accomunate da due fattori: il rispolvero in chiave antisovietica di quell'etica della guerra già analizzata al punto 3.2.2; il fatto di essere state prodotte/distribuite nelle fasi finali della Guerra Fredda, ovvero nel decennio reaganiano. Si tratta di un filone avente «radici storiche» nella natura delle relazioni tra USA e URSS durante gli anni Ottanta, le cui evoluzioni sembrano essere rispecchiate con puntualità e precisione da questi lungometraggi. Questa è, fondamentalmente, la ragione per la quale i toni o i riferimenti anticomunisti di tali film conoscono intensità diverse in base all'anno di produzione: è ovviamente possibile notare un messaggio antisovietico più forte nel lungometraggio *Alba rossa* piuttosto che in *Danko (Red Heat)*, Walter Hill, 1988) nonostante siano intercorsi solo pochi anni da un'opera all'altra, come suggerisce Shaw. Sebbene entrambe mostrino il «confronto» tra russi e americani sul grande schermo, declinato in situazioni narrative diverse, lo spettatore percepisce una differenza sensibile nei toni del loro discorso pro-capitalista e pro-atlantista, ed è probabile che la ragione risieda nell'andamento più collaborativo delle relazioni tra la Casa Bianca e il Cremlino, inauguratosi con l'era Gorbačëv e tradotto in cinema da Hollywood<sup>255</sup>.

Questi film comunque non sono da considerare alla stregua di prodotti cinematografici di stampo propagandistico, si tiene a ribadirlo, poiché, in quanto testi *mainstream*, la loro finalità rimane innanzitutto di tipo commerciale, quindi ottenere un buon riscontro al botteghino; che poi, per raggiungere questo scopo, i loro autori abbiano deciso di riprendere e trattare in queste opere l'anticomunismo del diffuso pensiero neoconservatore – il quale aveva, è giusto rammentarlo, preparato il terreno per l'elezione di Reagan nel 1980; sarebbe invece un errore

---

253 Weinberg M, op. cit., p. 157.

254 DeSousa B.R., op. cit. p. 69.

255 Si veda Shaw T., pp. 271-91.

considerare la *age of fracture* neoconservatrice una conseguenza della presidenza del grande comunicatore, si veda 1.2 – è un fatto evidente, che si manifesta al di là delle convinzioni politiche personali dei singoli *filmmakers*, nel merito delle quali non ci interessa entrare. Anche per questi lungometraggi vale, in sostanza, lo stesso discorso fatto nel capitolo precedente per i film sulla classe *yuppie*: essi non sono altro che una trasposizione per immagini di una parte della visione neoconservatrice della realtà e del mondo – alla base indubbiamente del Reaganismo, ma a esso precedente – fruibile alle masse tramite il grande schermo. Negli *yuppie movies* il focus era sulle questioni della famiglia, del denaro e del raggiungimento del successo individuale, qui ci si concentra sulla rappresentazione, più o meno esplicita, della nemesi sovietica come il Male da sconfiggere per ristabilire l'ordine e la pace negli universi narrativi di riferimento.

Oltre all'antisovietismo si segnala la trattazione di temi anti-*liberal*, quali il militarismo e il nazionalismo, ma anche l'urgenza di affrontare la questione della lotta ai signori della droga – nuovi nemici degli Stati Uniti dopo la chiara sconfitta russa nella Guerra Fredda, contro cui Bush Sr., successore di Reagan, avvierà una vera e propria guerra nei primi anni Novanta<sup>256</sup> –, evidente in un film di fine decennio come *Danko*.

Il sistema di relazioni tra i personaggi è organizzato, nella maggior parte delle opere scelte, facendo riferimento ai “valori della guerra buona”<sup>257</sup> – una perifrasi usata da Brunetta nell'ambito del recupero dell'etica anni Trenta e Quaranta da parte di Hollywood durante la Reagan-era, ma che si può facilmente adattare al nostro discorso dato il tono a patriottico assunto da molti film «anticomunisti» – come elementi volti a regolare i rapporti tra il/i protagonista/i e le figure di contorno, tra cui i personaggi femminili: si va dall'amicizia virile, al sacrificio personale, alla fede indomita nella capacità del Bene di annientare il Male, al cameratismo. L'adesione a questo *set* di virtù identifica il personaggio principale e, ponendolo in una posizione prominente rispetto agli altri caratteristi della storia, lo contrappone all'avversario/antagonista, estraneo a quel corredo di valori positivi – è il caso, ad esempio, dello scontro tra Luke Skywalker e Dart Fener ne *Il ritorno dello Jedi* (*Return of the Jedi*, Richard Marquand, 1983). Quindi, in generale, non è errato affermare che le relazioni tra i personaggi gravitano intorno alla distinzione dicotomica tra ciò che è buono e ciò che non lo è, utile a raffigurare allegoricamente il conflitto i Paesi leader dei due blocchi.

Riguardo al *setting*, come si vedrà in sede di analisi dei film, questi lungometraggi non presentano ambientazioni o luoghi ricorrenti in cui si svolgono parti significative delle

---

256 Si veda per riferimenti alla campagna *War on Drugs* Giovannini F., p. 58.

257 Brunetta G., op. cit., p. 1730.



narrazioni, fatta eccezione per il *leitmotiv* spaziale dell'«arena» dove avviene lo scontro tra le forze del Bene e i loro malvagi nemici – quest'arena può prendere la forma di un ring, di una cittadina tra le montagne, di una stazione spaziale, del cielo e del suo spazio aereo o della giungla asiatica a seconda del testo considerato.

Si è deciso di dividere i film *anti-communist* in due gruppi, distinguendoli tra quelli prodotti/distribuiti tra il 1981 e il 1985 – anno in cui, complice l'elezione del riformista Gorbačëv alla carica di segretario del PCUS, la linea politica di Washington nelle relazioni diplomatiche con Mosca passa dall'aggressività alla distensione, dal riarmo al progressivo disarmo – e quelli realizzati/distribuiti dal 1986 al 1989 – quindi negli anni della collaborazione attiva tra Reagan e il neoletto leader sovietico –, approfondendoli poi in ordine cronologico per facilitarne l'analisi in parallelo con gli sviluppi del rapporto tra USA e URSS durante l'era Reagan.

## **5.2 1981-85: dalla Rivoluzione russa alla WWII**

Il primo esemplare di “movie with a Soviet theme”<sup>258</sup> è *Reds*, un dramma monumentale di più di tre ore sulla figura del giornalista, scrittore, intellettuale socialista americano John Reed – a cui si deve il resoconto della Rivoluzione bolscevica dell'Ottobre 1917, *I dieci giorni che sconvolsero il mondo* (1919) –, sul suo rapporto con l'attivista Louise Bryant e con l'ideologia comunista. Ne è autore Warren Beatty, noto sostenitore del partito democratico, come ricorda Weinberg<sup>259</sup>; di conseguenza, il film non poteva che essere, nel profondo, a favore della lotta di classe, del sindacalismo e contrario alla fobia del bolscevismo, e quindi alla Guerra Fredda in sé, elementi in palese contrapposizione con il pensiero neoconservatore nonché difficili da trovare in un prodotto *mainstream* sfornato dalla Hollywood di quel periodo. Si tratta infatti di “uno dei pochi film hollywoodiani dove gli intellettuali sono raccontati con simpatia, e l'unico che ha per protagonista un comunista rispettabile e sensibile”<sup>260</sup>. Perché allora si è scelto di includerlo, così come decide di fare Weinberg, nella macrocategoria *anti-communist*? Probabilmente per via dei numerosi riferimenti all'intransigenza bolscevica, alle lotte interne alle gruppi comunisti americani che, lo si può vedere nella seconda parte dell'opera, finiscono per scontrarsi e condannare il centralismo

---

258 Weinberg M, op. cit., p. 164.

259 Si veda Weinberg M., p. 165.

260 Morandini M., Morandini L., Morandini L., op. cit., p. 1248.

dell'URSS e del suo partito comunista. Un personaggio che senza dubbio si scaglia contro la svolta autoritaria delle politiche sovietiche, accusandoli di soffocare l'ideale rivoluzionario «puro», è l'anarchica Emma Goldman (Maureen Stapleton). La sua disillusione rispetto alla capacità della Rivoluzione di elevare al potere il popolo, e non i burocrati, è poi condivisa anche dall'amante di Reed, Louise, e dal protagonista stesso, interpretato da Beatty, soprattutto in un momento preciso del film: ci si riferisce alla scena in cui Zinov'ev e il Comintern si rifiutano di riconoscere la legittimità del *Communist Labor Party of America* come partito comunista ufficiale degli Stati Uniti. *Reds* può essere considerato perciò un prodotto dell'industria hollywoodiana vicino alle idee della sinistra americana – poiché è incentrato su un personaggio storico innegabilmente connesso con il Comunismo e sepolto addirittura dentro alle mura del Cremlino<sup>261</sup> – ma che al contempo si rivela critico e capace di problematizzare l'autoritarismo del governo sovietico postrivoluzionario, sul finire degli anni Dieci come agli albori degli anni Ottanta: esso è visto quale responsabile della deriva del genuino ideale comunista egualitario, germogliato durante la Rivoluzione del 1917.

*Il ritorno dello Jedi* debutta nelle sale americane il 25 Maggio del 1983. Il 1983 di per sé è stato, curiosamente, un anno assai rilevante nella definizione della linea aggressiva in politica estera dell'amministrazione Reagan, dal punto di vista retorico e strategico: l'8 Marzo il presidente aveva infatti bollato l'URSS come l'«impero del Male» durante un discorso, rompendo a tutti gli effetti il clima della distensione tra le due potenze inaugurato dai suoi predecessori; il 23 Marzo Reagan aveva annunciato al mondo il piano difensivo (utopico) della SDI, immediatamente ribattezzata «guerre stellari» dall'opposizione e dalla stampa nazionale; il 25 Ottobre gli Stati Uniti invadevano l'isola di Grenada in chiave antisovietica e ne rovesciavano il governo filo-marxista<sup>262</sup>. L'uscita del film di Marquand quindi è collocata tra importanti «tappe» della politica estera reaganiana. Si tratta senza dubbio di una coincidenza temporale, su questo non ci sono dubbi. Tuttavia, contestualizzando storicamente l'opera, non si può non notare la sintonia tra il patriottismo antisovietico dell'era Reagan, di stampo *neo-cons*, e la fede nella libertà e nella giustizia che guida le azioni di Luke e gli altri ribelli nella lotta contro l'Impero Galattico: entrambi gli aspetti valoriali hanno come fine ultimo la sconfitta del nemico oppressore della democrazia – incarnato da un malvagio impero terrestre nel primo caso e da uno spaziale, ma altrettanto cattivo, nel secondo –, il trionfo del Bene sul Male. Si tratta di una giustapposizione manichea classica dei prodotti hollywoodiani ma condivisa anche dalla politica estera di Reagan, in particolare durante il primo mandato;

---

261 Si tratta di una precisazione fatta all'inizio del film a 05:13.

262 Si vedano Nadel A., p. 86 e Weinberg M., pp. 85 e sgg.

per tale ragione il parallelismo tra l'Impero de *Il ritorno dello Jedi* e l'URSS giunge quasi spontaneo una volta calato il film nel contesto storico della Guerra Fredda negli anni Ottanta. Un'altra automatica associazione è quella tra i ribelli e gli Stati Uniti, “the good empire [...], the agents of democracy [...]”<sup>263</sup>, entrambi impegnati nella difesa della libertà e guidati dal giusto proposito della loro missione. Queste analogie dovevano essere senz'altro chiare a Reagan tanto da portarlo a citare, in un discorso inerente alla SDI, la frase “the Force is with us”<sup>264</sup>, una formula ripetuta più volte nei film della saga di Lucas. Detto ciò, secondo Prince, si potrebbe paragonare, in termini allegorici, la figura del presidente americano – a capo del Paese con cui la Forza effettivamente è – con i personaggi di Yoda e Obi-Wan, saggi maestri spirituali e mentori di Luke, che nella Forza continuano a consigliarlo nelle sue battaglie più difficili: “Yoda represents us the congenial, grandfatherly Reagan, the persona exuding timeless confidence, while Kenobi projects the aspect of Reagan deft at the political manipulation of image, explaining [...] that truth resides [...] in point of view”<sup>265</sup>. E il suo punto di vista in politica estera, espresso durante il discorso dell'8 Marzo 1983, è che «congelare» le testate nucleari darebbe soltanto origine a una pace illusoria con i russi; gli Stati Uniti “must find peace through strength [...] moral will and faith”<sup>266</sup>, unendo la fermezza spirituale all'abbandono della distensione. In questo modo, gli americani avrebbero trovato il modo di sconfiggere «il lato oscuro» della Storia contemporanea, il Sovietismo, e magari spingerlo alla redenzione così come Luke è riuscito a fare con Dart Fener nell'epilogo del film. L'opera di Marquand, ultimo capitolo della trilogia originale di *Star Wars*, è in fondo l'atto finale di una lunga storia di paladini della democrazia che riescono a sconfiggere un tiranno e a conquistare la libertà: a prescindere da quali siano state le intenzioni creative dei suoi autori, “you can't even imagine a more quintessentially American story”<sup>267</sup>.

Un film dove il messaggio antisovietico non si trova nel sottotesto ma, anzi, lo si può recepire sin dal titolo, è invece *Alba Rossa* di John Milius, uscito nell'estate del 1984. Gli autori dell'opera mettono in scena la Terza guerra mondiale, combattuta ovviamente tra Stati Uniti – abbandonati dai loro alleati europei della NATO, che avevano messo al bando le armi nucleari; solo l'Inghilterra li fiancheggia nel conflitto – e l'URSS, spalleggiata dalle truppe cubane e nicaraguensi. I prodromi dello scenario bellico sono riportati nell'incipit del film, dove si precisa che i sovietici hanno cominciato a invadere altri territori per fronteggiare una

---

263 Nadel A., op. cit., p. 87.

264 Chicago Tribune, “ ‘The Force is With Us’, Reagan says”, 30/03/1985, URL <https://www.chicagotribune.com/1985/03/30/the-force-is-with-us-reagan-says/> (consultato il 26/01/2024).

265 Nadel A., op. cit., p. 88.

266 Ivi, pp. 87-88.

267 Weinberg M., op. cit., p. 91.

terribile carestia. Anche gli USA sono invasi, a partire dalla sezione meridionale del Paese, e le truppe rosse ne massacrano con inaudita violenza la popolazione indifesa – nella prima sequenza, per intendersi, si vedono gli invasori fare fuoco su un professore di una scuola del Colorado e sui suoi alunni. Un gruppo di studenti della stessa scuola riesce a fuggire alla mattanza e si rifugia sulle montagne, diventando partigiani con il nome di *Wolverines*. Essi conducono un’aggressiva guerriglia contro le truppe nemiche e danno il loro contributo alla vittoria finale americana, a cui ci si riferisce nell’epilogo. Il messaggio anticomunista del film – sebbene nella battaglia finale, quando Matt e Jed vengono risparmiati dal colonnello Bella, si possa notare una certa «indulgenza» nel descrivere i latinoamericani come meno spietati dei russi – è chiaramente molto forte, da sfiorare quasi la propaganda, e l’opera dev’essere analizzata proprio a partire da questo elemento. *Alba rossa* debutta nei cinema americani pochi mesi prima dello scontro Reagan/Mondale alle elezioni del 1984 e reitera per immagini non solo uno dei motivi conduttori della politica estera del presidente, ovvero la necessità di arrivare alla pace nel conflitto con i sovietici attraverso la forza e non la debolezza – “I’ve known four wars [...] in my lifetime, and not one of them came about because we were too strong. Weakness is the greatest enemy of peace”<sup>268</sup> – ma anche le ansie anticomuniste del periodo in cui è prodotto, soprattutto relative alla situazione in Nicaragua: senza dubbio Milius è influenzato dall’attitudine aggressiva del governo verso le forze sandiniste nicaraguensi, e la condivide, “embodying Reagan’s warning that if we didn’t fight the communists in Nicaragua, we would have to fight them in Texas”<sup>269</sup> nel proprio lungometraggio. La vicinanza del regista alla retorica neo-imperialista di Reagan è riportata anche da Shaw, il quale fa riferimento alla volontà del cineasta di rinvigorire il cinema *anti-communist*, auspicando che Hollywood faccia lo stesso, affinché gli statunitensi non abbassino la guardia e considerino una seria minaccia alla sicurezza nazionale il dinamismo delle forze d’ispirazione sovietica in America Centrale<sup>270</sup>. È un messaggio deciso e «violento» nei suoi termini, che non poteva non riflettersi nelle violente immagini del film – di una brutalità tale da rendere necessaria la creazione negli USA di un nuovo *rating* di classificazione degli audiovisivi, il PG-13<sup>271</sup> –; nel machismo attraverso cui i personaggi sono rappresentati – “the Wolverines’ ‘hard body’ image conveyed the macho, violent qualities of

---

268 Ivi, pp. 170-71. Reagan pronuncia queste parole in un discorso il 9 Settembre 1984, curiosamente due giorni dopo aver visto *Alba Rossa* a Camp David, come fa notare l’autore.

269 Hammer Rhonda, Kellner Douglas, “1984: Movies and Battles over Reaganite Conservatism”, in Prince Stephen (a cura di), *American Cinema of the 1980s. Themes and Variations*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2007, p. 114.

270 Si veda Shaw T., pp. 3-4.

271 Si veda Weinberg M., p. 167 e Shaw T., p. 275.

a great deal of eighties american Cold War iconography”<sup>272</sup>, incluse le donne che perdono la loro femminilità diventando figure caste e ascetiche<sup>273</sup> –; nella radicale reazione contro il sentimento antibellico post-Vietnam – da cui bisogna assolutamente liberarsi, per evitare che i sovietici traggano vantaggio dalla “Vietnam Syndrome”<sup>274</sup> alla base della passività militare americana del decennio precedente. Il forte messaggio nazionalista non impedisce ad *Alba rossa* di ottenere comunque un buon successo al botteghino – sintomo dell’appoggio degli americani all’anticomunismo reaganiano? – e il suo rilascio durante le Olimpiadi di Los Angeles del 1984, boicottate dai russi, ha contribuito, con la complicità della copertura mediatica della rassegna, a dar vita a un’ondata entusiasmo patriottico in tutto il Paese<sup>275</sup>. E le gesta di quei ragazzi finiscono per diventare un simbolo dell’inevitabile vittoria americana nella Guerra Fredda, scritta nel destino degli Stati Uniti ed echeggiata dal film in un futuro scenario apocalittico.

*Rambo 2 – La vendetta* è definito all’interno de *il Morandini* come un convenzionale sequel di *Rambo (First Blood, Ted Kotcheff, 1982)* dove “emerge una forma di patriottismo fanatico, [...] [che ne fa] un veicolo di propaganda per la politica del presidente Reagan”<sup>276</sup>. Considerare il film di Cosmatos alla stregua di un’opera propagandistica ci sembra un’esagerazione poiché anche questo prodotto hollywoodiano – per quanto ricco di rimandi alla condotta reaganiana di dura opposizione al Comunismo – segue una logica commerciale, è bene ricordarlo. Invece, si concorda con i Morandini sul fatto che *Rambo 2* intende rappresentare, per immagini, un’allegoria della crociata dell’amministrazione Reagan contro il pericolo rosso nel mondo: idea condivisa pure da Shaw, il quale lo addita come “Hollywood’s definitive Reaganite Cold War text”<sup>277</sup>, un primato che spartisce, forse, solo con *Alba rossa* di Milius. Lo si intuisce già dalla trama. John Rambo è scarcerato per compiere una missione segreta per volere del governo americano: recarsi da solo in Vietnam a ricercare i prigionieri statunitensi ancora lì detenuti. Armato di arco e frecce fa strage di comunisti, vietnamiti e russi, e strappa alcuni suoi compatrioti dalle grinfie del nemico, contravvenendo agli ordini del maggiore, e burocrate, Murdoch. Il messaggio antisovietico è accompagnato da alcune considerazioni sulla «guerra solitaria» di Rambo nella giungla e quella realmente condotta dagli Stati Uniti nel Vietnam del Nord poco più di un decennio prima: come afferma il colonnello Trautman, «Rambo ha combattuto per vincere una guerra che altri hanno perso» –

---

272 Shaw T., op. cit., p. 274.

273 Si veda Hammer R., Kellner D., pp. 116-17.

274 Shaw T., op. cit., p. 275.

275 Si veda Shaw T., p. 275.

276 Morandini M., Morandini L., Morandini L., op. cit., p. 1238.

277 Shaw T., op. cit., p. 273.

chi siano questi «altri» non viene specificato, ma è immediato pensare che sia una frecciatina rivolta ai burocrati americani stile Murdoch, i quali combattono i conflitti armati dalle loro scrivanie –; inoltre lo stesso Trautman alla domanda, rivoltagli da Rambo, «[I vietnamiti] ci lasceranno vincere questa volta?» risponde «Stavolta dipende da te!». Ecco che allora il protagonista incorpora il desiderio statunitense di superare il trauma del Vietnam, di cercare rivalsa e redenzione da quella disfatta militare, che ne ha minato la forza e la credibilità agli occhi del nemico sovietico, “to suggest that we [americani, NdA] have things worth fighting for”<sup>278</sup> per il Bene e l’interesse mondiale. Inevitabile pensare a un parallelo tra il presidente e John Rambo, simbolo della rinata forza e aggressività americana negli anni Ottanta: la figura di «Ronbo»<sup>279</sup> – un rimaneggiamento grafico della locandina di *Rambo 2*, dove al posto del volto di Stallone c’è quello di Reagan – esprime al meglio questa analogia. Il film ha senza dubbio avuto un importante impatto su Reagan, che l’ha citato durante una conferenza stampa sul dirottamento del volo TWA 487 nell’estate del 1985: “Boy, I’m glad I saw Rambo last night. I know what to do next time it happens”<sup>280</sup>; un riferimento culturale che attesta di nuovo il legame tra la dottrina Reagan e la produzione filmica di massa di quel periodo.

Alla fortunata saga cinematografica incentrata sul personaggio di Rocky Balboa ci si era già riferiti parlando dei film muscolari *hard body*. All’interno di questo ciclo di lungometraggi, *Rocky IV* è noto per la sua capacità di recepire e rappresentare il sentimento anticomunista veicolato dal Reaganismo in quel preciso momento della Storia americana<sup>281</sup>. Il pugile interpretato da Stallone raccoglie la sfida lanciategli dal campione olimpico sovietico Ivan Drago, «colpevole» di aver ucciso sul ring l’amico fraterno Apollo Creed, di battersi con lui. L’incontro tra i due rivali si tiene a Mosca il giorno di Natale, sotto gli occhi dei dignitari sovietici – uno dei quali somiglia indubbiamente a Gorbačëv in persona –; nessun titolo in palio tra i due combattenti: questa volta si tratta di una vera e propria lotta tra due mondi, tra il Bene e il Male, un match di boxe a tinte politiche “metaphor for the ongoing battle with the Soviet Union”<sup>282</sup>. A trionfare è l’eroe americano, che prima di lasciare il ring tiene un discorso sulla futilità dello scontro tra il suo Paese e quello del rivale, esortando il popolo sovietico e quello statunitense al cambiamento affinché possa giungere la pace. Sta di fatto che Rocky annienta Drago, lo mette al tappeto e viene portato in trionfo dalla folla con la bandiera americana sulle spalle. L’*american way of life* trionfa a tutti gli effetti sulla realtà totalitaria sovietica, che dopo essere stata sconfitta viene spronata a cambiare e a trarre ispirazione dal

---

278 Ivi, p. 267.

279 Si veda DeSousa B.R., p. 65.

280 DeSousa B.R., op. cit., p. 80.

281 Si veda DeSousa B.R., p. 85.

282 Weinberg M., op. cit., p. 160.

vincitore per costruire il proprio futuro. *Rocky IV* mette in scena il conflitto tra due mondi diversi attraverso la sfida all'ultimo sangue tra due pugili, i quali per metonimia li rappresentano. Le differenze tra la realtà americana e quella sovietica sono amplificate dal modo in cui Rocky e Drago si allenano per l'incontro: il primo si allontana dagli agi familiari e prepara il proprio fisico con un allenamento selvaggio, correndo nella neve, ad esempio, e tagliando legna – secondo DeSousa una evocazione dell'immagine di Reagan che taglia tronchi d'albero indossando un cappello da cowboy –; il secondo invece, circondato da macchinari elettronici e costruito a suon di steroidi, assomiglia più a un robot che ad un essere umano mentre si allena e il suo staff di allenatori lo tratta alla pari di un esperimento biomeccanico<sup>283</sup>. Il montaggio parallelo tra le due preparazione atletiche è una chiara allegoria della distanza tra i due mondi sul piano della valorizzazione del singolo individuo, punto cruciale nella distinzione tra Capitalismo e Comunismo: “Rocky is representing American value and ideas, but he is also an individual who is allowed an identity [,] Drago is a tool of the government used to further their agenda; in Communism the needs of the individual are superseded by the needs of the state”<sup>284</sup>. Il mito americano del *self-made man* ha la meglio. Naturalmente il film è accolto con sdegno in Unione Sovietica, dove è bollato, insieme a *Rambo 2* e *Alba rossa*, con il termine “warnography”<sup>285</sup>. Per una curiosa coincidenza, il mese d'uscita di *Rocky IV* nei cinema americani, Novembre 1985, è lo stesso in cui Reagan e Gorbačëv si incontrano per la prima volta al summit di Ginevra, dove si pongono le basi per i futuri accordi START sulla riduzione degli arsenali nucleari<sup>286</sup>. Il cuore di ferro di Rocky lo ha portato ad avere la meglio sulla sua nemesi; allo stesso modo, l'intransigente strategia reaganiana del riarmo aggressivo, volto a logorare il funzionamento interno alla compagine sovietica, aveva dato i suoi frutti e i russi, consci della forza americana, si rivelavano finalmente più aperti alla collaborazione in sede diplomatica e si avviavano al cambiamento attraverso i termini *glasnost* e *perestrojka*.

### **5.3 1986-89: la fine della minaccia rossa**

I film di seguito analizzati, *Top Gun* (*Id.*, 1986) di Tony Scott e *Danko* di Walter Hill, sono prodotti e distribuiti negli anni finali dell'amministrazione Reagan, in cui la tensione tra gli

283 Si veda DeSousa B.R., pp. 85-87.

284 DeSousa B.R., op. cit., p.

285 Weinberg M., op. cit., p. 162.

286 Si veda Weinberg M., p. 157-58.

Stati Uniti e il gigante sovietico si è ormai smorzata e le relazioni diplomatiche tra i due Paesi migliorano nettamente. Questo miglioramento si riflette, naturalmente, anche in ambito cinematografico: i produttori hollywoodiani<sup>287</sup> sono consapevoli del fatto che ormai il clima politico internazionale è mutato ed è proteso verso la pacificazione tra gli Stati leader dei due blocchi. Non è quindi più necessario impegnarsi nella realizzazione di film «a tema sovietico» contenenti messaggi spiccatamente anticomunisti, non ora che l'URSS è al collasso e riconosce finalmente la superiorità del modello economico, sociale, culturale, politico statunitense. Il clima di ostilità contro la diffusione del pericolo comunista nel mondo, componente fondamentale del neoconservatorismo, non si è comunque esaurito e la crociata di Washington contro i focolai ideologici marxisti continua senza indugi – basta pensare al finanziamento clandestino dei *contras* in Nicaragua –; ma i rapporti con la nemesi sovietica sono ormai passati dal piano della tensione a quello della distensione.

Proprio a causa del diverso modo in cui viene percepito il pericolo bolscevico da parte dell'opinione pubblica americana, due prodotti mainstream come *Top Gun* e *Danko* contengono soltanto velati riferimenti e strizzate d'occhio alla mentalità anticomunista *neo-cons*: la questione dello scontro, ideologico e fisico, contro il nemico rosso non è più il focus centrale dei lungometraggi, semmai un loro elemento accessorio e pleonastico senza il quale funzionerebbero ugualmente. Il film di Scott ad esempio, è incentrato sulle spericolate vicende, militari e sentimentali, di due piloti della *US Navy's Fighter Weapons School* – meglio conosciuta come «*Top Gun*», “where the best aviators in the naval ranks receive advanced training”<sup>288</sup> –, Maverick Mitchell e Goose Bradshaw, nonché sulla loro rivalità con altri alunni della scuola. Gli unici momenti dell'opera dove compare la minaccia comunista sono l'inseguimento aereo iniziale e il combattimento finale per il salvataggio di una nave americana in avaria; in entrambi i casi, gli spettatori capiscono che si tratta di velivoli sovietici dalle stelle rosse presenti sul telaio degli stessi aerei, non da altri elementi della trama – il Paese a cui essi appartengono rimane sempre poco chiaro se ci si basa esclusivamente sui dialoghi dei personaggi. Non notare la presenza dei simboli sovietici in *Top Gun*, tuttavia, non impedisce al film di funzionare o agli spettatori di seguire in modo lineare la narrazione, è un «di più» subordinato ai veri temi del lungometraggio: militarismo e patriottismo, “*Ad majorem gloriam* dell'epoca di Ronald Reagan. E di Tom Cruise”<sup>289</sup>, per quanto riguarda la dominanza maschile del protagonista Maverick – evidenti nello spezzone della partita di volley in spiaggia e nelle lunghe scene di sesso con l'istruttrice Charlotte –, un

287 Si veda Shaw T., p. 285-86.

288 Weinberg M., op. cit., p. 177.

289 Morandini M., Morandini L., Morandini L., op. cit., p. 1525.



personaggio che sembra essere stato creato appositamente “to bolster the male as the savior of the nation through machismo and the unbreakable sense of self”<sup>290</sup>, concezione tipicamente reaganiana di uomo americano. La componente militarista – uno dei motivi per cui i coniugi Reagan hanno apprezzato il film, riporta Weinberg – prende forma nel rappresentare i militari d’élite della scuola come i «buoni» in maniera inequivocabile, nel parlare insomma dell’esercito americano in termini esclusivamente positivi e mai ambigui – l’ambiguità aveva caratterizzato invece la raffigurazione dei soldati americani nei film antimilitaristi degli anni Settanta, se si pensa al reduce Travis di *Taxi Driver* (*Id.*, Martin Scorsese, 1976) o al colonnello Kurtz di *Apocalypse Now* (*Id.*, Francis Ford Coppola, 1979) – in linea con la dottrina neoconservatrice e, quindi, con il Reaganismo<sup>291</sup>. Il militarismo del film è implicitamente connesso alla necessità di ripristinare la fede e la fiducia del popolo americano nella grandezza del proprio Paese, di cui l’esercito è immediata espressione, liberandosi finalmente da quella pericolosa «sindrome del Vietnam» a cui i neoconservatori attribuivano malessere e impotenza nazionale sul piano dei rapporti politici mondiali<sup>292</sup>. Anche Maverick è chiamato a fare i conti, in seguito alla morte di Goose, con la ferita della guerra in Vietnam, dove egli ha perso il padre in circostanze non del tutto chiare, e soltanto una volta fatto luce su questo fatto rinuncia ad abbandonare la scuola. L’enorme successo di *Top Gun* al botteghino nel 1986 – più di 8 milioni di dollari nel weekend di apertura del 16 Maggio, circa 176 milioni dollari nel mercato nazionale in quell’anno<sup>293</sup> – e il curioso aumento degli arruolamenti nella marina militare americana verificatosi subito dopo l’uscita del film<sup>294</sup>, possono essere interpretati come una sorta di dimostrazione del fatto che “America was beginning to come out from under the shadow of Vietnam [...] both Ronald Reagan and ‘Maverick’ helped us get there”<sup>295</sup>. Sul finire del 1986 viene distribuito un altro film avente come personaggi principali dei militari, questa volta membri di un’unità di fanteria che combatte nella giungla vietnamita nel 1967: si tratta di *Platoon* (*Id.*, Oliver Stone, 1986), un’opera indipendente nel complesso antimilitarista ma in grado quasi di raggiungere il primato di *Top Gun* al box office annuale, con un incasso di ben 137 milioni di dollari<sup>296</sup>. I due testi rappresentano due diversi approcci dei loro autori alla questione dell’impegno

---

290 DeSousa B.R., op. cit., p. 81.

291 Si veda Weinberg M., pp. 180-81.

292 Si veda DeSousa B.R., op. cit., pp. 62-63.

293 <https://www.boxofficemojo.com/>.

294 Si veda Weinberg M., p. 179.

295 Weinberg M., op. cit., p. 182.

296 Grindon Leger, “1986: Movies and Fissures in Reagan’s America”, in Prince Stephen (a cura di), *American Cinema of the 1980s. Themes and Variations*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2007, p. 148.

militare americano nel mondo: il primo sembra supportare in modo evidente “Reagan’s mission to strengthen the American military”<sup>297</sup> e la maniera in cui esso è percepito dall’opinione pubblica, al fine di lasciarsi alle spalle il fallimento del Vietnam; il secondo invece pare contestare aspramente la guerra in toto, vista come un elemento divisivo della comunità nazionale – la Compagnia Bravo è di per sé una riproposizione in miniatura della società americana divisa tra il Bene e il Male, rispettivamente personificati dal sergente Elias e dal sergente maggiore Barnes<sup>298</sup> –, Guerra Fredda compresa, mettendo in discussione l’integrità morale di coloro che effettivamente le conducono. “Platoon [...] challenges a ruthless pragmatism [incarnato dallo spietato Barnes] that is often disguised behind the slogans of anticommunism”<sup>299</sup> e militarismo dell’era Reagan, offrendo quindi una prospettiva di visione alternativa e indipendente rispetto a quella più mainstream – in tutti i sensi – del film di Scott. Il militarismo è evidente in *Top Gun*, l’anticomunismo tutto sommato latente.

Un discorso simile vale anche per *Danko*, uscito nell’estate del 1988, film poliziesco dalla trama semplice e lineare – due poliziotti, uno americano e uno russo, si trovano a dover collaborare a Chicago per arrestare un pericoloso trafficante di droga – che è entrato nella Storia del Cinema per essere stato il primo lungometraggio statunitense a presentare alcune inquadrature della Piazza Rossa di Mosca girate *in loco*<sup>300</sup>: per questa ragione, Shaw si riferisce all’opera di Hill con l’espressione “glasnost in action”<sup>301</sup>; «apertura/trasparenza in movimento». Se la troupe del film infatti è stata autorizzata a filmare nella capitale sovietica, senza dover ricorrere a ricostruzioni artificiali di alcune sue ambientazioni, il merito è del clima collaborativo instauratosi tra USA e URSS sul finire degli anni Ottanta, del riformismo promosso dal progressista Gorbačëv e del suo dialogo con Reagan. Proprio il dialogo e la collaborazione attiva sono alla base della curiosa coppia di sbirri protagonisti, appartenenti a mondi diversi ma che finiscono per incontrarsi/scontrarsi nella lotta contro il nuovo nemico, che sta infettando i loro Paesi d’origine: il narcoterrorismo, personificato dal signore della droga Viktor Rostavili. In realtà, egli non è un criminale russo ma georgiano e questo dettaglio viene specificato nel film da Danko stesso, quasi a voler informare lo spettatore “that Russia, like the United States, is awash with criminal ‘foreign’ subversive who don’t belong there. Viktor’s nationality, plus [...] Schwarzenegger’s fame in Russia via black-market videos, help to explain Moscow’s official support”<sup>302</sup> in ambito produttivo. Il tema centrale

---

297 Ivi, p. 149.

298 Si veda Morandini M., Morandini L., Morandini L., p. 1145.

299 Grindon L., op. cit., p. 150.

300 Si veda Morandini M., Morandini L., Morandini L., p. 380.

301 Shaw T., op. cit., p. 289.

302 Ivi, p. 290.

del film di Hill non è quindi la crociata contro il colosso sovietico e la sua ideologia o le sue politiche, ma bensì la questione della guerra alla droga, come già accennato in precedenza. Contro questo avversario comune Stati Uniti e URSS, i cui rapporti diplomatici sono ora distesi e collaborativi, devono unire le loro forze e superare eventuali diffidenze iniziali, proprio come fanno i co-protagonisti interpretati da Schwarzy e James Belushi: i due in principio non si sopportano – più volte nel film il detective Ridzik ironizza sui modi rudi, sulla mancanza di umorismo di Danko e sul suo essere un «rosso» – ma la missione che li accomuna è così importante da far passare la loro «diversità» in secondo piano. Più che film *anti-communist* – non si colgono riferimenti denigratori verso i russi e anche le differenze culturali o ideologiche tra i due partner sono trattate con ironia – *Danko* è un poliziesco a tema sovietico con venature politiche sebbene, sottolinea Shaw, “Hill had little interest in using film for overtly political purposes”<sup>303</sup>. Ma nel suo film l’ingrediente della riflessione politica è fondamentale, aggiunge spettacolarità e “pointed the way towards a US-Russian policing role to combat the [...] drug war”<sup>304</sup> in un contesto politico internazionale nuovo, post-Guerra Fredda, non più diviso in due blocchi dalla famosa «cortina di ferro».

*Danko* si può considerare, quindi, una traduzione filmica del cambio di rotta impresso dal presidente alla propria linea politica in materia di dialogo con la nemesi sovietica, negli anni 1986-89. Nel Maggio 1988, poco prima del rilascio del film nelle sale, Reagan aveva visitato per la prima volta l’URSS, per incontrare Gorbačëv a Mosca in occasione di un vertice riguardante il disarmo nucleare; mentre, in ambito strettamente cinematografico, nel Febbraio 1988 si era tenuto nella capitale russa un festival del Cinema americano, a cui avevano partecipato numerosi divi hollywoodiani e dove erano stati proiettati titoli fino ad allora inediti in URSS come *L’Impero colpisce ancora* (*The Empire Strikes Back*, Irvin Kershner, 1980) e *Delitti senza castigo* (*Kings Row*, Sam Wood, 1942)<sup>305</sup> – quest’ultimo uno dei film più famosi dove Reagan aveva recitato. Questi fatti permettono di trarre una conclusione: Reaganismo e Cinema si intersecavano ancora una volta, e questa compenetrazione era riuscita a impattare anche all’interno dell’Unione Sovietica, ormai non più un «impero del Male» ma un Paese riformato e pronto a «occidentalizzarsi» ideologicamente.

---

303 Ivi, p. 287.

304 Ivi, p. 293.

305 Si veda Shaw T., p. 285-86, per approfondimenti su tali avvenimenti.

## CONCLUSIONI

Vorrei concludere questo elaborato partendo da una frase contenuta nella prima pagina di uno dei testi-chiave su cui esso si è basato, *Movies and the Reagan Presidency*, che è in grado di riassumere in poche righe quanto si è discusso e analizzato in cinque capitoli: “Reagan-era cinema is a product of intersecting changes in presidential policymaking, Hollywood movie form and content, and American culture, which cannot be solely attributed to one man’s influence”<sup>306</sup>. Jordan ha perfettamente ragione. Nonostante quella di Reagan sia stata una presidenza, com’è stato più volte ribadito, effettivamente «cinematografica» – influenzata dal Cinema *mainstream* del periodo e, indubbiamente, in grado di influenzarlo a sua volta in maniera più o meno esplicita –, è comunque opportuno fare una precisazione a riguardo: l’era Reagan è espressione diretta della *age of fracture*, di quel cambiamento epocale della società americana in senso neoconservatore, e proprio dal neoconservatorismo anni Settanta «alla Barry Goldwater» trae la propria linfa vitale, ereditandone il corpus di valori etici e politici. Senza frattura con il passato *liberal*, le cui origini erano radicate nell’America rooseveltiana del New Deal, il fenomeno sociale, culturale, politico, ideologico chiamato Reaganismo non sarebbe probabilmente mai esistito e, tanto meno, la sua relazione bidirezionale con il Cinema statunitense degli anni Ottanta. E con i suoi prodotti più peculiari, dal *blockbuster* ai film a tema sovietico, passando per i *buddy movies* e i lungometraggi sulla classe *yuppie*. Il Reaganismo sta al Cinema hollywoodiano degli anni Ottanta così come il pensiero neo-cons sta al regno di Reagan alla Casa Bianca. Risulterebbe difficile cercare di analizzare gli elementi principali del programma politico reaganiano, e la loro conseguente ricaduta sulla produzione filmica per le masse targata Hollywood, senza considerare gli aspetti che sono alla base del revival del pensiero anti-*liberal* descritti minuziosamente da Rodgers nel proprio saggio. È ciò che si è cercato di fare all’interno dell’elaborato: far capire al lettore che, insomma, il filone dei film di classe e delle opere contenenti messaggi *anti-communist* sono sì prodotti diretti del Reaganismo – e per tale ragione difficilmente si pongono in conflitto con i suoi principi costitutivi –, ma al contempo rappresentano una «propaggine» della dottrina di stampo neoconservatore formatasi durante l’età della rottura e da essa traggono la loro linfa vitale in ambito ideologico e valoriale. La presidenza Reagan ha solamente, si potrebbe dire, conferito una «legittimità politica» alle idee reazionarie e antiliberali espresse in questi film, i

---

306 Jordan C., op. cit., p. 1.

quali traducono in immagini quelle predisposizioni e percezioni di gran parte della popolazione americana su questioni sia di *domestic* – la crisi economica, il ruolo della donna e le politiche familiari ad esempio – che di *foreign policy* – la prosecuzione della Guerra Fredda – che hanno permesso al GOP di vincere le elezioni presidenziali nel 1980 e nel 1984. L’America degli anni Ottanta è l’America di Reagan; questo fatto non poteva non aver ricadute sul medium cinematografico e sulla fabbrica dei sogni dove i film a fruizione di massa vengono pensati, creati e costruiti, Hollywood.

A Hollywood il Reaganismo ha avuto un impatto tale da non smettere di far sentire la propria influenza anche negli anni successivi alla presidenza di Reagan. La *legacy* della Reagan-era nella produzione mainstream per il cinema negli anni Novanta è innegabile, basta pensare alla proliferazione di storie tipicamente reaganiane – in grado quindi di ritrarre il sogno americano, la distinzione manichea tra Bene e Male, l’etica del successo e del denaro di origine protestante, una concezione conservatrice dei rapporti di genere, di «razza», tra le classi, il lieto fine – distribuite sul mercato dalle *major* hollywoodiane durante l’intero decennio, contenute in film molto spesso campioni d’incassi al botteghino annuale<sup>307</sup>. Vale la pena citare *Pretty Woman* (*Id.*, Garry Marshall, 1990), i sequel di *Arma Letale* nel 1989, nel 1992 e nel 1998, *L’ultimo boy scout* (*The Last Boy Scout*, Tony Scott, 1991), *Basic Instinct* (*Id.*, Paul Verhoeven, 1992) e *Forrest Gump* (*Id.*, Robert Zemeckis, 1994), tutti lungometraggi che in un modo o nell’altro sono debitori verso la dottrina Reagan e i suoi principi. Tali precetti continuano a dominare il panorama cinematografico statunitense negli anni Novanta, grazie alla loro capacità di riferirsi alla “culture of economic and moral conservatism”<sup>308</sup> del decennio precedente, che è stata in seguito rispolverata e sfruttata anche da George H. W. Bush e dalla sua amministrazione per ottenere il supporto dell’opinione pubblica tra il 1989 e il 1993. I film sui membri della classe yuppie e sulla loro sete di denaro e beni di consumo, per esempio, continuano a essere realizzati – è il caso del già citato *Calda emozione*, di Jerry Maguire (*Id.*, Cameron Crowe, 1996) e *American Psycho* (*Id.*, Mary Harron, 2000) – sebbene i loro autori cerchino di problematizzare maggiormente l’aspetto dell’avidità individuale e il tema dell’edonismo sfrenato, concepiti spesso negativamente, concentrandosi meno sulla capacità dei protagonisti di ottenere successo grazie alla loro intraprendenza e furbizia<sup>309</sup>; quelli di matrice «anticomunista» vengono meno nel decennio successivo alla presidenza Reagan, ovviamente per motivazioni storico-politiche, dato il prevalere degli USA nella

---

307 Si veda Jordan C., pp. 146-47.

308 Jordan C., op. cit., p. 147.

309 Si vedano DeSousa B.R., p. 94 e Jordan C., pp. 158-59.

Guerra Fredda e la dissoluzione ufficiale dell'URSS il 31 Dicembre 1991<sup>310</sup>: l'ultimo «contributo» di Hollywood al Cinema della Guerra Fredda è rappresentato dal film *Caccia a Ottobre Rosso* (*Hunt for Red October*, John McTiernan, 1990), un'opera a tema sovietico uscita nelle sale in un momento di reciproca collaborazione tra le due potenze, quindi leggermente anacronistica, ma in grado comunque di riscuotere un notevole successo commerciale<sup>311</sup>.

Dal punto di vista meramente politico la questione della *legacy* dell'era Reagan è leggermente più complessa, ma ci si sente in dovere di parlarne, anche se brevemente e in termini non di certo esaustivi, data la presenza nell'elaborato di numerosi riferimenti alla prassi politica reaganiana all'interno del secondo capitolo. Il modello controverso della *Reaganomics*, come si è già detto, è stato messo da parte dai successori di Reagan e non è stato mai più riutilizzato, probabilmente poiché la sua inefficacia era ormai ben nota all'opinione pubblica e alla classe politica statunitense. Lo stesso non si può dire comunque per la questione della *deregulation* governativa – che anzi negli anni Novanta viene incoraggiata e sostenuta anche da un presidente democratico come Bill Clinton<sup>312</sup> – e per la (rinata) attitudine imperialista dell'America reaganiana, che continua a guidare la *foreign policy* dei capi di Stato americani ben oltre gli anni Ottanta – ne sono prova l'invasione di Panama, le due Guerre del Golfo e il rinnovato antagonismo della potenza statunitense verso quegli «Stati canaglia» che avrebbero potuto minacciarne l'egemonia politico-militare a livello mondiale<sup>313</sup>. Forster parla della nascita del «mito» di Reagan, e del Reaganismo, in ambito politico – e com'è stato brevemente mostrato sopra, anche in quello della produzione cinematografica si potrebbe precisare –, poiché la presidenza del grande comunicatore continua a essere citata e usata come metro di paragone per questioni di carattere istituzionale: l'autore riporta l'esempio del primo dibattito tra i candidati alla nomina presidenziale del partito repubblicano durante le primarie nel 2008, nel corso del quale il nome di Reagan è stato invocato molte più volte di quello dell'allora presidente in carica George W. Bush<sup>314</sup>. Rodgers sembra condividere lo stesso parere, e parte proprio dalla figura di Bush Jr. per riferirsi alla *legacy* del retorica reaganiana sulla libertà e al sogno nell'era politica contemporanea: basta ascoltare il discorso inaugurale del secondo mandato presidenziale dell'ex governatore del Texas per rendersi conto del «debito» retorico contratto con Reagan<sup>315</sup>, scomparso poco meno di un anno prima.

---

310 Si veda De Bernardi A., pp. 318-320.

311 Si veda Shaw T., pp. 293-94.

312 Si veda Jordan C., pp. 145, 148.

313 Si vedano Giovannini F., pp. 58-59 e Gorman L., McLean D., pp. 233-37.

314 Si veda Forster D.E., pp. 201-02.

Un fatto è certo e si spera di averlo messo in risalto in questa tesi: l'avvento della presidenza cinematografica di Reagan ha lasciato un segno indelebile nella cultura di massa americana e nel *frame* dell'opinione pubblica nazionale ieri come oggi, e i *blockbuster*, gli *yuppie movies*, i film anticomunisti non sono che una parte di tale marchio.

My friends: we did it. We weren't just marking time. We made a difference.

We made the city stronger, we made the city freer, and we left her in good hands.

All in all, not bad, not bad at all.

Discorso di congedo di Ronald Reagan alla nazione americana, 11 Gennaio 1989<sup>316</sup>.

## **RINGRAZIAMENTI**

La tesi è ormai conclusa, ma rimane spazio per rivolgere qualche pensiero anche a coloro che ne hanno reso possibile la lunga gestazione e stesura. Desidero quindi ringraziare, oltre alla mia famiglia che mi ha supportato in questi mesi di duro lavoro, il mio relatore professor Matteo Pasetti per i numerosi suggerimenti e consigli e la mia co-relatrice la professoressa Sara Pesce la sua disponibilità. Questa tesi è stata portata a termine anche grazie al vostro aiuto.

---

315 Si vedano Rodgers D.T., p. 266 e Bush George W., "Second Term Inaugural Speech", 20/01/2005, URL <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/inaugural/> (consultato il 10/08/2023).

316 Reagan Ronald, "Farewell Address to the Nation", 11/01/1989, URL <https://www.reaganlibrary.gov/archives/speech/farewell-address-nation> (consultato il 12/04/2023).

## **Bibliografia**

Alonge Giaime, “Il cinema americano degli anni Settanta”, in Bertetto Paolo (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Novara, UTET, 2012, pp. 327-33.

Alonge Giaime, “Tendenze del cinema contemporaneo”, in Bertetto Paolo (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Novara, UTET, 2012, pp. 337-49.

Banti Alberto Mario, *Wonderland. La cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2017, pp. 481-85.

Boozer Jack, “1987: Movies and the Closing of the Reagan Era”, in Prince Stephen (a cura di), *American Cinema of the 1980s. Themes and Variations*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2007, pp. 167-87.

Brudnoy David, “‘Red Dawn’: Finally, an Anti-Communist Movie”, *Human Events*, fasc. 35, Settembre 1984, p. 16.

Carluccio Giulia, “Il cinema americano classico, 1930-1960. Evoluzione e declino dello «studio system»”, in Bertetto Paolo (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Novara, UTET, 2012, pp. 106-16.

Conley Richard S., *Historical Dictionary of the Reagan-Bush Era*, Washington D.C., Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2017, pp. 305-12.

De Bernardi Alberto, *Da mondiale a globale. Storia del XX secolo*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 289-320.

DeSousa Bryan R., *After the crack-up: Angry white men in 20th century American culture*, s.l., St John’s University, 2018, pp. 62-100.

Ellwood David W., “Il cinema e la proiezione dell’America”, in D’Attorre Pier Paolo (a cura di), *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell’Italia contemporanea*, Milano, FrancoAngeli, 1991, pp. 335-47.

Fabbrini Sergio, *Neoconservatorismo e politica americana. Attori e processi politici in una società in trasformazione*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 93-138, 173-74, 183-94.



Forster Douglas E., *Deconstructing Reaganism. An Analysis of American Fantasy Films*, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 1-27, 109-47, 202-16.

Friedman Milton, “The Role of Monetary Policy”, *The American Economic Review*, vol. LVIII, n. 1, Marzo 1968, pp. 1-17.

Gandini Leonardo, Menarini Roy, “Gli Stati Uniti tra continuità e discontinuità”, in Uva Christian, Zagarrìo Vito, (a cura di), *Le storie del cinema. Dalle origini al digitale*, Roma, Carocci, 2020, pp. 368-84.

Gervasoni Marco, “Lo spirito di un decennio. Gli anni Ottanta, il cinema, la storia”, *Cinema e Storia 2012*, n. 1, Novembre 2012, pp. 55-67.

Giovannini Fabio, *Breve storia dell'Anticomunismo*, Roma, DATANEWS Editrice, 2004, pp. 7, 8, 54-59, 94-101.

Gorman Lyn, McLean David, *Media e società nel mondo contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 125-45, 162, 200, 233-37.

Graham Thompson, *American Culture in the 1980s*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, pp. 89-110.

Grindon Leger, “1986: Movies and Fissures in Reagan’s America”, in Prince Stephen (a cura di), *American Cinema of the 1980s. Themes and Variations*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2007, pp. 145-66.

Hammer Rhonda, Kellner Douglas, “1984: Movies and Battles over Reaganite Conservatism”, in Prince Stephen (a cura di), *American Cinema of the 1980s. Themes and Variations*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2007, pp. 107-25.

Harvey David, *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 1993, pp. 19-24, 32, 55-56, 62-63, 131, 143, 148, 152-55, 185-88, 210, 399-410.

Jordan Chris, *Movies and the Reagan Presidency. Success and Ethics*, California, Praeger, 2003.

Leppert Alice, *TV Family Values, Gender, Domestic Labor and 1980s Sitcoms*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, pp. 1-8.

Mammarella Giuseppe, *L’America di Reagan*, Milano, Laterza, 1988.

Mammarella Giuseppe, *Liberal e conservatori. L'America da Nixon a Bush*, Roma – Bari, Laterza, 2004, pp. I-II, 28-72.

Morandini Morando, Morandini Laura, Morandini Luisa, *il Morandini 2016. Dizionario dei film e delle serie televisive*, Bologna, Zanichelli 2015, pp. 380, 1104, 1145, 1238, 1248, 1269, 1282, 1525.

Nadel Alan, “1983: Movies and Reaganism”, in Prince Stephen, (a cura di), *American Cinema of the 1980s. Themes and Variations*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2007, pp. 82-106.

Panarari Massimiliano, “I linguaggi della politica nell’età della campagna permanente”, in Cavazza Stefano, Triola Filippo, (a cura di), *Parole Sovrane. Comunicazione politica e storia contemporanea in Italia e Germania*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 275-80.

Pisu Stefano, “Rethinking the Piper: From a Single Transatlantic Approach to Many Global Perspectives”, *Contemporanea*, fasc. 3, Luglio-Settembre 2020, pp. 433-39.

Pisu Stefano, Pitassio Francesco, Zinni Maurizio, “Ripensare la Guerra Fredda cinematografica. Lo scontro globale per i cuori e per le menti”, *Cinema e Storia 2021*, n. 10, Novembre 2021, pp. 7-15.

Richardson Julia, Nordhaus Robert, “The National Energy Act of 1978”, *Natural Sources & Environment*, vol. X, n. 1, Estate 1995, pp. 62-68, 87-88.

Rodgers, Daniel T., *Age of Fracture*, Cambridge, Massachusetts – London, England, Belknap, 2011.

Rogin Michael, *Ronald Reagan the movie: and other episodes in political demonology*, Berkley, California, University of California Press, 1988, pp. 1-17.

Romero Federico, *Storia della guerra fredda. L'ultimo conflitto per l'Europa*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 266-334.

Shaw Tony, *Hollywood's Cold War*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, pp. 1-8, 267-94.

Sklar Robert, “Il cinema degli anni ottanta”, in Brunetta Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, vol. II (tomo II), Torino, Einaudi, 2000, pp. 1725-44.

Tarantino Quentin, *Cinema Speculation*, Milano, La Nave di Teseo editore, 2023, pp. 141-61.

Traube Elizabeth G., “Secret of Success in Postmodern Society”, *Cultural Anthropology*, vol. IV, n. 3, Agosto 1989, pp. 273-300.

U.S. Government Publishing Office, “Department of Energy Organization Act of 1977”, in *United States Code*, Washington D.C., 2014, p. 2.

Wagstaff Christopher, “Quasi un’appendice. Alcune cifre sull’industria cinematografica statunitense”, in Brunetta Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, vol. II (tomo II), Torino, Einaudi, 2000, pp. 1744-72.

Weinberg Mark, *Movie nights with the Reagans. A memoir*, New York, Simon & Schuster, 2019.

### **Sitografia**

<https://www.chicagotribune.com/1985/03/30/the-force-is-with-us-reagan-says/>

<https://www.boxofficemojo.com/>

<https://catalog.archives.gov/id/25347656>

<https://www.rogerebert.com/reviews>

<https://www.reaganlibrary.gov/archives/reagans-daily-diary>

<https://www.raiplay.it/video/2015/03/Cultura-II-tempo-e-la-Storia-Ronald-Reagan-del-24032015-d421f317-9b98-4dab-a7c0-caf7e3da27ee.html>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/start/>

Bush George W., “Second Term Inaugural Speech”, 20/01/2005, URL <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/inaugural/> (consultato il 10/08/2023).

Kendall Emily, “Yuppie”, 24/11/2023, URL <https://www.britannica.com/topic/yuppie> (consultato il 10/01/2024)

Karasek Hellmuth, “Weltkrieg als Western”, 23/12/1984, URL <https://www.spiegel.de/kultur/weltkrieg-als-western-a-6b41aa54-0002-0001-0000-000013512947> (consultato il 15/04/2023).

Reagan Ronald, “Inaugural Address 1981”, 20/01/1981, URL <https://www.reaganlibrary.gov/archives/speech/inaugural-address-1981> (consultato il 10/08/2023).

Reagan Ronald, “Farewell Address to the Nation”, 11/01/1989, URL <https://www.reaganlibrary.gov/archives/speech/farewell-address-nation> (consultato il 12/04/2023).

### **Filmografia di riferimento**

*Delitti senza castigo* (*Kings Row*, Sam Wood, 1942)

*Il sipario di ferro* (*The Iron Curtain*, William A. Wellman, 1948)

*Il laureato* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967)

*Berretti verdi* (*The Green Berets*, John Wayne, Ray Kellogg, 1968)

*Shaft il detective* (*Shaft*, Gordon Parks, 1971)

*Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (*Id.*, Melvin Van Peebles, 1971)

*Foxy Brown* (*Id.*, Jack Hill, 1974)

*Rocky* (*Id.*, John G. Avildsen, 1976)

*Taxi Driver* (*Id.*, Martin Scorsese, 1976)

*Kramer contro Kramer* (*Kramer vs. Kramer*, Robert Benton, 1979)

*Apocalypse Now* (*Id.*, Francis Ford Coppola, 1979)

*L'Impero colpisce ancora* (*The Empire Strikes Back*, Irvin Kershner, 1980)

*Toro scatenato* (*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980)

*The Elephant Man* (*Id.*, David Lynch, 1980)

*Dalle 9 alle 5 ... orario continuato* (*9 to 5*, Colin Higgins, 1980)

*Urban Cowboy* (*Id.*, James Bridges, 1980)

*Reds* (*Reds*, Warren Beatty, 1981)

*48 ore (48 Hrs., Walter Hill, 1982)*

*Rocky III (Rocky III, Sylvester Stallone, 1982)*

*Rambo (First Blood, Ted Kotcheff, 1982)*

*Poltergeist – Demoniache Presenze (Poltergeist, Tobe Hooper, 1982)*

*Conan il barbaro (Conan the Barbarian, John Milius, 1982)*

*E.T. l'extraterrestre (E.T. the Extra-Terrestrial, Steven Spielberg, 1982)*

*Ufficiale e gentiluomo (An Officer and a Gentleman, Taylor Hackford, 1982)*

*Il grande freddo (The Big Chill, Lawrence Kasdan, 1983)*

*Il ritorno dello Jedi (Return of the Jedi, Richard Marquand, 1983)*

*War Games – Giochi di guerra (WarGames, John Badham, 1983)*

*Una poltrona per due (Trading Places, John Landis, 1983)*

*Mister Mamma (Mr. Mom, Stan Dragoti, 1983)*

*Staying Alive (Id., Sylvester Stallone, 1983)*

*Flashdance (Id., Adrian Lyne, 1983)*

*Risky Business – Fuori i vecchi ... i figli ballano (Risky Business, Paul Brickman, 1983)*

*Ghostbusters – Acchiappafantasm (Ghostbusters, Ivan Reitman, 1984)*

*Sixteen Candles – Un compleanno da ricordare (Sixteen Candles, John Hughes, 1984)*

*Alba rossa (Red Dawn, John Milius, 1984)*

*Terminator (Id., James Cameron, 1984)*

*Footloose (Id., Herbert Ross, 1984)*

*Cotton Club (The Cotton Club, Francis Ford Coppola, 1984)*

*Rambo 2 – La vendetta (Rambo: First Blood II, George Pan Cosmatos, 1985)*

*Rocky IV (Rocky IV, Sylvester Stallone, 1985)*

*Ritorno al futuro (Back to the Future, Robert Zemeckis, 1985)*

*Breakfast Club (The Breakfast Club, John Hughes, 1985)*

*Platoon (Platoon, Oliver Stone, 1986)*

*Top Gun (Top Gun, Tony Scott, 1986)*

*Peggy Sue si è sposata (Peggy Sue Got Married, Francis Ford Coppola, 1986)*

*Una pazza giornata di vacanza (Ferris Bueller's Day Off, John Hughes, 1986)*

*Cobra (Id., George Pan Cosmatos, 1986)*

*Su e giù per Beverly Hills (Down and Out in Beverly Hills, Paul Mazursky, 1986)*

*Bella in rosa (Pretty in Pink, Howard Deutch, 1986)*

*Arma Letale (Lethal Weapon, Richard Donner, 1987)*

*Predator (Predator, John McTiernan, 1987)*

*Wall Street (Wall Street, Oliver Stone, 1987)*

*Attrazione fatale (Fatal Attraction, Adrian Lyne, 1987)*

*Baby Boom (Baby Boom, Charles Shyer, 1987)*

*Stepfather – Il patrigno (The Stepfather, Joseph Ruben, 1987)*

*Il segreto del mio successo (The Secret of My Success, Herbert Ross, 1987)*

*Dirty Dancing – Balli proibiti (Dirty Dancing, Emile Ardolino, 1987)*

*Danko (Red Heat, Walter Hill, 1988)*

*Una donna in carriera (Working Girl, Mike Nichols, 1988)*

*Big (Id., Penny Marshall, 1988)*

*L'ultima tentazione di Cristo (The Last Temptation of Christ, Martin Scorsese, 1988)*

*Un amore rinnovato (She's Having a Baby, John Hughes, 1988)*

*Trappola di cristallo (Die Hard, John McTiernan, 1988)*

*Mississippi Burning – Le radici dell'odio (Mississippi Burning, Alan Parker, 1988)*

*Legami di famiglia (Immediate Family, Jonathan Kaplan, 1989)*

*Parenti, amici e tanti guai (Parenthood, Ron Howard, 1989)*

*Batman (Id., Tim Burton, 1989)*

*Fa' la cosa giusta (Do the Right Thing, Spike Lee, 1989)*

*Caccia a Ottobre Rosso (The Hunt for Red October, John McTiernan, 1990)*

*Calda emozione (White Palace, Luis Mandoki, 1990)*

*Pretty Woman (Id., Garry Marshall, 1990)*

*L'ultimo boy scout (The Last Boy Scout, Tony Scott, 1991)*

*Basic Instinct (Id., Paul Verhoeven, 1992)*

*Forrest Gump (Id., Robert Zemeckis, 1994)*

*Jerry Maguire (Id., Cameron Crowe, 1996)*

*American Psycho (Id., Mary Harron, 2000).*