



Università degli Studi di Ferrara

**DOTTORATO DI RICERCA IN
"STUDI UMANISTICI E SOCIALI"**

CICLO XXVII

COORDINATORE Prof.ssa ANGELA MARIA ANDRISANO

POISONED LOVE LETTERS TO THE MOVIES.
LA CONTRADDITTORIA RAPPRESENTAZIONE
DI HOLLYWOOD NEL CINEMA AMERICANO CLASSICO
(1932-1962)

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/06

Dottorando

Dott.ssa DILETTA PAVESI

Diletta Pavesi

Tutore

Prof. ALBERTO BOSCHI

Alberto Boschi

Anni 2012/2014

INDICE

Introduzione

Nel riflesso di Hollywood, nel riflesso dell’America..... p. 1

Capitolo primo

Luci e ombre nella rappresentazione del divismo..... p. 65

1.1 *Da Merton Gill a Peggy Pepper.*

Merton of the Movies e il cinema degli anni Venti..... p. 65

1.2 “*A Broken Heart Is the Price for Stardom*” p.141

- *A che prezzo Hollywood? (What Price Hollywood?, 1932)* di George Cukor

- *È nata una stella (A Star Is Born, 1937)* di William Wellman

1.3 “*There’s Nothing Tragic about Being Fifty*” p.219

- *Viale del tramonto (Sunset Boulevard, 1950)* di Billy Wilder

- *Che fine ha fatto Baby Jane? (What Ever Happened to Baby Jane?, 1962)* di Robert Aldrich

Capitolo secondo

“A Comedy Director’s Apologia”..... p.307

- *I dimenticati (Sullivan’s Travels, 1941)* di Preston Sturges

Capitolo terzo

Making Musical about Hollywood..... p.375

- *Cantando sotto la pioggia (Singin’ in the Rain, 1952)* di Gene Kelly e Stanley Donen

Capitolo quarto

Tough Guys in Hollywood..... p.429

4.1 “*I never See Pictures I write*” p.429

- *Il diritto di uccidere (In a Lonely Place, 1950)* di Nicholas Ray

4.2 *Tribute to a Bad Man*..... p.497

- *Il brutto e la bella (The Bad and the Beautiful, 1952)* di Vincente Minnelli.

Schede filmografiche..... p.555

Riferimenti bibliografici..... p.559

INTRODUZIONE

Nel riflesso di Hollywood, nel riflesso dell'America

I

Nella sua casa sul Sunset Boulevard, Norma Desmond (Gloria Swanson), stella decaduta dei tempi del muto, si accinge a scendere le scale in uno stato di rapimento estatico. Nonostante gli sguardi costernati dei tanti estranei che la circondano, Norma si cura solo delle indicazioni che Max von Mayerling (Erich von Stroheim), il suo fido maggiordomo, le impartisce dalla base delle scale. Improvvisatosi regista, Max illude la padrona di stare recitando per *Salomè*, il soggetto scritto da lei stessa come veicolo per un ritorno sugli schermi dopo anni di assenza, e idealmente destinato alla regia di DeMille, già autore di molti suoi successi giovanili. Con sorprendente pietà la *voice over* dello sceneggiatore Joe Gillis (William Holden), il cui corpo giace sul fondo della piscina ucciso proprio dall'ex star, commenta come finalmente la donna possa godere, seppure illusoriamente, di quel *comeback* tanto agognato («The dream she had clung to so desperately had enfolded her»)¹. Infatti, la realtà è ben diversa da quella percepita da Norma: *Salomè* è destinato a restare un progetto incompiuto, Cecil B. DeMille non è neppure presente, quanto ai numerosi estranei che affollano la villa, altro non si tratta che di poliziotti, giornalisti e sciacalli accorsi per via del delitto di Joe. Sfruttando la presenza delle macchine da presa dei cinegiornali, Max si sta solo servendo di un trucco per rendere meno doloroso l'arresto dell'adorata padrona. Questo completo fraintendimento della situazione non impedisce, però, a Norma di pronunciare un ultimo discorso, bellissimo e ispirato, sui poteri del cinema hollywoodiano classico:

I want to say how happy I am to be in the studio making a picture again. You don't know how I've missed you. I'll never desert you again. Because after Salome we'll make another picture and another. You see, this is my life. It always will be. There's nothing else. Just us and the cameras and those wonderful people out there in the dark. All right, Mr. De Mille, I'm ready for my close-up².

In questo momento, l'esagerata espressività facciale di Gloria Swanson ricorda forse più la fisionomia stravolta di un'isterica che non i fasti recitativi di quel momento della storia del cinema in cui, per usare le parole di Roland Barthes, la sola cattura del volto umano sugli

¹ «Il sogno a cui si era con tanta disperazione aggrappata ora la culla dolcemente».

² «Voglio solamente dirvi quanto sia felice di lavorare di nuovo in studio per un film. Non avete idea di quanto mi siate mancati tutti voi, ma adesso non vi lascerò mai più perché dopo Salomè faremo un altro film e poi un altro ancora. Vedete, questa è la mia vita e lo sarà per sempre. Non c'è nient'altro che conti. Solo noi e la macchina da presa e nell'oscurità quelle meravigliose persone che guardano in silenzio, dall'altra parte dello schermo. Bene, Mr. DeMille, sono pronta per il mio primo piano».

schermi provocava nelle folle turbamenti di natura mistica³. Eppure, come si diceva, le parole di Norma Desmond non sono prive di senso, ma al contrario chiamano in causa, in una commossa celebrazione, almeno tre aspetti costitutivi della macchina hollywoodiana. In primo luogo, Hollywood come *dream factory* dalla produttività e creatività esorbitanti («dopo *Salomè* faremo un altro film, e poi un altro ancora»). Secondo, la star, intesa non tanto come oggetto tangibile di marketing, ma piuttosto come icona che vive esclusivamente per il suo sé di celluloidi, oltre la sua stessa vita terrena, trasfigurata in un mito che nessuna mercificazione può uccidere – o almeno questa è l'illusione di Norma («[...] ma adesso non vi lascerò mai più [...]. Vedete, questa è la mia vita e lo sarò per sempre. Non c'è nient'altro che conti»). Terzo, la centralità dello spettatore che, lasciandosi ogni volta rapire dalla magia dello spettacolo cinematografico, rende necessari tanto l'industria quanto la star che, rispettivamente, creano e interpretano lo spettacolo stesso («... e nell'oscurità quelle meravigliose persone che guardano in silenzio dall'altra parte dello schermo»). Conclusa questa dichiarazione d'amore per il cinema e quasi a voler realmente abbracciare quel pubblico che ha appena evocato come partner d'elezione, la diva avanza verso la macchina da presa finché il suo primo piano non dissolve in un'immagine sovraesposta dai contorni completamente sfocati. La luce sembra ora inghiottire Norma come «se stesse emergendo da un tunnel in un'esperienza ai limiti della morte»⁴: ciò che stiamo vedendo e ascoltando non denuncia solo un'innamorata celebrazione del cinema, ma anche l'alienazione e l'autodistruzione che il cinema stesso può innescare. Ormai, immagini e parole non servono più: follia, tragedia e grandezza si sono fuse in modo indistinguibile e può arrivare il titolo di chiusura «The End».

La sequenza di *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, 1950) di Billy Wilder, appena ricordata, costituisce uno dei più celebri finali della storia del cinema americano classico. L'ultima battuta di Norma – «Bene, Mr. DeMille, sono pronta per il mio piano» – è diventata topica quanto il «Domani è un altro giorno» dell'epilogo di *Via col vento* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939). Rientra cioè fra quelle frasi, melodie, immagini che Hollywood, inesauribile serbatoio dell'immaginario novecentesco, ha generato nel corso della sua storia e che sono diventate autentiche icone note a tutti e in quanto tali continuamente citate. Tuttavia, a essere in atto qui non è solo la potenza iconica di un'opera come quella di Wilder, ma anche la sua natura autoreferenziale, il suo affondare in quella che Robert Stam chiama «l'altra

³ Ci riferiamo al celebre saggio di Barthes dedicato al divismo di Greta Garbo. Cfr. Roland Barthes, *Il viso della Garbo*, in Id., *Miti d'oggi*, trad. it. Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1994, pp. 63-4 (ed. or. *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1954).

⁴ Sam Staggs, *Close-up on Sunset Boulevard: Billy Wilder, Norma Desmond and the Dark Hollywood Dream*, St. Martin's Press, New York 2002, p. 125.

tradizione», cioè «la tradizione della riflessività, presente in quei romanzi, opere teatrali e film, che rompono con l'idea dell'arte come incantesimo e che mettono in luce la loro artificiosità di costrutti testuali»⁵. In un film come *Viale del tramonto* ambientato, dall'inizio alla fine, nel *milieu* profilmico di Hollywood, l'autoreferenzialità arriva a generare uno straordinario intrico allusivo, che finisce per sommergere l'intera diegesi. Il principale meccanismo autoreferenziale messo in opera è senz'altro quello di assegnare agli interpreti una parte che non è esattamente quella di loro stessi, ma che vi si avvicina fortemente ed è stata, con tutta evidenza, pensata in quest'ottica. L'uso di Gloria Swanson, stella realmente leggendaria del cinema muto, per il ruolo di Norma Desmond, diva un tempo altrettanto celebre ma incapace, diversamente dalla sua interprete, di superare indenne la conversione al sonoro, è l'esempio senza dubbio più calzante di questa pratica riflessiva, ma non certo l'unico. Si pensi, ad esempio, anche all'analogia tra Max von Mayerling, che nel corso del racconto scopriamo essere stato un regista di grande talento negli anni Dieci e Venti, e il suo interprete, Erich von Stroheim. La famigerata e precoce conclusione della carriera registica di quest'ultimo invita a più di un confronto con il personaggio. Impossibile non vedere nel devoto e inamidato Max un malinconico riflesso di quell'artista controverso che Abel Gance definirà, pochi anni dopo l'uscita del film di Wilder, come «un genio, un uomo d'immense capacità che è stato messo nell'impossibilità di nuocere, costretto per vivere a fare l'attore agli ordini di registi mediocri»⁶. E come non vedere nel progetto fittizio di *Salomè* qualcosa del reale e incompiuto *La regina Kelly* (*Queen Kelly*, Erich von Stroheim, 1928), opera maledetta che segnò indelebilmente la carriera di Swanson e soprattutto quella di Stroheim, e di cui ci viene perfino mostrata una sequenza nel corso del racconto. Si potrebbe andare ancora avanti a descrivere questa fitta rete di analogie, raddoppiamenti e inversioni tra piano della realtà biografica e finzione, ma c'è una battuta del film capace di riassumerla perfettamente. Una battuta che, nel suo ironico realismo, controbilancia bene l'apologia finale di Norma. Durante una passeggiata fra i teatri di posa della Paramount in compagnia di Joe, la giovane sceneggiatrice Betty Schaeffer (Nancy Olson) commenta guardandosi intorno: «Look at this street. All cardboard, all hollow, all phony, all done with mirrors»⁷. Pronunciata più con allegria che non con rammarico, l'osservazione della ragazza ci ricorda il carattere intrinsecamente fittizio di qualsiasi tipo di rappresentazione cinematografica, e in tal senso

⁵ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, UMI Research Press Studies in Cinema, Ann Arbor Michigan 1985, p. xi.

⁶ Cfr. Abel Gance in un'intervista a Rivette e Truffaut, cfr. Jacques Rivette, François Truffaut, *Entretien avec Abel Gance*, «Cahiers du cinéma» XLIII (1955), pp. 6-17.

⁷ «Guarda questa strada: tutto cartongesso, tutto vuoto, tutto finto, tutto fatto di specchi».

può essere applicata benissimo anche allo stesso *Viale del tramonto*, bisognoso, al pari di tutti gli altri film, di cartongesso e di specchi per esistere.

Questa contrapposizione fra celebrazione dell'*entertainment* hollywoodiano e critica della sua natura illusoria affiora non soltanto in *Viale del tramonto*, ma anche in molti altri film, che analogamente assumono il mondo del cinema come soggetto della diegesi. Infatti, l'opera di Wilder non è che un esempio – seppure eccezionalmente paradigmatico e potente – di un fenomeno più ampio, antico e insieme macroscopico, del cinema americano: la sua irresistibile tendenza a raccontarsi. Nel corso di una storia ormai più che centenaria, tantissime opere della cinematografia statunitense hanno, infatti, scelto di raccontare Hollywood, spesso ponendosi proprio sul crinale dei due atteggiamenti appena descritti: trasfigurazione mitica da un lato, contemplazione disincantata dall'altro.

In uno dei primi studi dedicati all'argomento, Patrick Donald Anderson esordisce affermando la perfetta consustanzialità tra lo sviluppo di questa variante narrativa e lo sviluppo del cinema americano stesso: «I film su Hollywood e sulla sua industria possono vantare una storia ricca e complessa quanto quella della stessa Hollywood»⁸. In effetti, le prime embrionali forme di autoreferenzialità del cinema statunitense sono riscontrabili fin dagli albori del Novecento, quando l'industria è ancora alle prese con la sua “infanzia” tecnologica e narrativa (le strutture produttive hanno, per il momento, sede a New York, la forma del lungometraggio è ben lontana dall'affermarsi, lo *star system* è un fenomeno appena abbozzato, etc.). Insomma, pur essendo “giovanissima” da tutti i punti di vista, la produzione cinematografica del paese già negli anni Dieci è ansiosa di raccontarsi e lo fa, per lo più, attraverso brevissimi documentari votati a soddisfare la crescente curiosità del pubblico sul reale processo di *filmmaking*. L'opera solitamente considerata capostipite, *Making Motion Pictures: A Day in the Vitagraph Studio* (1908, Vitagraph), denuncia il suo scopo didattico già a cominciare dal titolo stesso. A distanza di qualche anno, però, si assiste a una significativa trasformazione di questa tendenza autoriflessiva, che inizia, progressivamente, a essere declinata al servizio di una rappresentazione finzionale del mondo del cinema. Dal piano didattico l'obiettivo si sposta così a quello dell'intrattenimento, in cui il meccanismo della riflessività cinematografica serve soprattutto come occasione per offrire al pubblico il piacere voyeuristico di sbirciare su quanto avviene dietro le scene, con concessioni sempre più frequenti al gusto del gioco, del romanticismo e dell'avventura. Senza volere anticipare ora gli snodi di un'evoluzione che troverà approfondimento nella prima parte del prossimo capitolo, diciamo solo che nell'arco di meno di un decennio, la componente autoreferenziale

⁸ Patrick Donald Anderson, *In its own Image: The Cinematic Vision of Hollywood*, Arno Press, New York 1978, p. 1.

comincia a essere intesa dagli spettatori, di anno in anno sempre meno ingenui, non più come trovata didattica, scenica o umoristica ma come vera e propria tematica. Per intenderci, dalle *slapstick comedies*, come quelle di Mack Sennett, Charlie Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd, dove l'utilizzo dell'ambiente cinematografico è asservito unicamente all'effetto comico e ha poca valenza in se stesso (ad esempio, il lavoro sul set come puro pretesto per particolari gag), si passa, man a mano che Hollywood raggiunge la sua maturità, a rappresentazioni in cui è proprio la specificità di questo contesto lavorativo e della sua comunità umana a costituire il fulcro dell'attenzione. Rientrano in questa tipologia quelli che la letteratura accademica anglosassone chiama «Hollywood films» o «Hollywood on Hollywood films» o «films about Hollywood», sottintendendo con queste espressioni omologhe grossomodo qualsiasi tipo di lungometraggio americano che metta al centro del racconto l'ambiente del cinema, e i cui personaggi conducano esistenze significativamente influenzate dalla realtà di questo stesso ambiente. Facendo riferimento alle trattazioni sull'argomento condotte, oltre che da Anderson, da Rudy Behlmer e Scott Thomas, Alex Barris, James Robert Parish Michael R. Pitts e Gregory W. Mank, Richard Meyers, Christopher Ames e Mark Cerisuelo⁹, possiamo aggiungere che gli *Hollywood on Hollywood films* per definirsi tali devono inquadrarsi in una o più di una delle seguenti situazioni: 1) devono esplorare a livello narrativo il *milieu* di Hollywood; 2) devono mostrare, almeno in parte, il reale processo della produzione cinematografica; 3) devono alludere allo loro natura finzionale, richiamando l'attenzione sugli espedienti tecnici di cui il cinema si serve nel concreto. In realtà, come avremo modo di vedere, ciascuno di questi tre punti sottintende questioni tutt'altro che lineari, ma per il momento, riferiamoci a essi solo per compiere una prima e generale identificazione del tipo di opera che vogliamo trattare.

Presi singolarmente, gli *Hollywood films* sono ascrivibili ai generi canonici che la cinematografia classica è andata sviluppando nel corso degli anni (commedie, musical, melodramma, noir, film di avventura e perfino western). Considerati nel loro insieme, invece, essi arrivano a comporre un *corpus* autonomo, la cui fisionomia è resa immediatamente

⁹ Nonostante i film su Hollywood corrispondano a genere molto prolifico e che spesso ha dato risultati di grande successo sia di pubblico sia di critica, gli studi in merito non sono particolarmente numerosi. Riportiamo qui di seguito i principali interventi specificamente dedicati al filone: Rudy Behlmer, Scott Thomas, *Hollywood's Hollywood*, Citadel Press, Seacucus, N.J., 1975; Alex Barris, *Hollywood according to Hollywood: How the Cinema World Has Seen Itself in Its Films*, A.S. Barnes, New York 1978; James Robert Parish, Michael R. Pitts, Gregory W. Mank, *Hollywood on Hollywood*, Scarecrow Press, Meutechen, N.J., 1978; Richard Meyers, *Movies on Movies. How Hollywood Sees Itself*, Drake Publishers Inc., New York-London 1978; Christopher Ames, *Movies About the Movies. Hollywood Reflected*, University Press of Kentucky, Lexington 1997; Marc Cerisuelo, *Hollywood a l'écran. Essai de poétique historique des films: L'exemple des métafilms américains*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2000. Tuttavia, bisogna specificare che, eccezion fatta per gli ottimi volumi di Ames e Cerisuelo, gli altri testi eleganti, seppur provvisti di ottimo materiale fotografico, moltissime informazioni sui *credits* dei film selezionati, sui loro incassi e sulla loro accoglienza presso la stampa, si mantengono sostanzialmente nel solco di pubblicazioni di carattere catalografico.

distinguibile dalla condivisione di alcune particolari situazioni narrative e soluzioni formali, in un processo di accumulazione e ripetizione paragonabile a quello di un vero e proprio genere a se stante. Tra questi elementi continuamente riproposti (talvolta, fino al punto di trasformarsi in autentici cliché) troviamo, ad esempio, la raffigurazione di eventi professionali e sociali tipici del *milieu* cinematografico (riprese sul set, proiezioni, sessioni di registrazione, *screen tests*, *castings*, ma anche party, anteprime, serate di gala o per la consegna degli Oscar, etc.), di personaggi stereotipati al limite della macchietta (il produttore dispotico, il regista intellettuale e nevrotico, l'aspirante *starlet* di provincia, la diva decaduta e attempata, lo sceneggiatore frustrato, il fan succube degli idoli dello schermo, etc.), e l'uso iconico di alcune *locations* hollywoodiane particolarmente celebri (l'insegna luminosa sulle colline in primis, alcune strade di Los Angeles, come lo stesso Sunset Boulevard, o teatri, negozi e locali frequentati dalle star, come il Grauman's Chinese Theatre, Schwab's, Ciro's e il Cafe Trocadero, o più semplicemente elementi generici ma identificativi del paesaggio californiano, come palme, aranceti, bungalow, spiagge, etc.)¹⁰. La condivisione di questa precisa geografia fisica e umana fa sì che in un noir autoreferenziale si possano rinvenire alcune situazioni narrative o formali presenti anche in una commedia, purché sia ugualmente ambientata nel mondo del cinema. Si pensi di nuovo a *Viale del tramonto* e al coevo *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, 1952) di Stanley Donen e Gene Kelly. Il primo è un torbido melodramma con venature noir, il secondo un rutilante musical dell'Arthur Freed Unit, ma entrambi affrontano, in fondo, parte di uno stesso tema: l'incapacità di una star del muto ad affrontare la transizione al sonoro. La tendenza di Hollywood a raccontarsi non attraversa soltanto i decenni della sua storia, quindi, ma attraversa anche il suo sistema dei generi, da un lato producendo effetti originali dovuti all'incontro con i modelli tradizionali del racconto cinematografico (come appunto il noir o il musical), dall'altro sviluppando presupposti e specificità di un filone distinto.

Al pari di quest'affascinante dialettica con il sistema dei generi, su cui si tornerà a riflettere alla fine del capitolo, colpisce anche il carattere inarrestabile di questa tendenza che, percorrendo l'intera vicenda del cinema americano, finisce per implicare alcune delle sue congiunture storiche più decisive. Dai primi balbettii di un'industria nascente passando per la transizione da muto a sonoro fino ad arrivare all'affermazione poi al declino della *Golden Age*, non c'è momento che non veda Hollywood impegnata a specchiarsi nel riflesso di qualche suo film. Sebbene la nostra dissertazione si concentri solo sulla produzione autoreferenziale del periodo classico, vale la pena accennare a come anche i decenni immediatamente successivi al tramonto dello *studio system*, nonostante le grandi

¹⁰ Cfr. Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, p.1.

trasformazioni in atto sul piano dello stile filmico, dell'industria e del contesto storico-sociale, continuano a mantenere in vita tale rispecchiamento. Certamente, è noto quanto la Hollywood degli anni Sessanta e Settanta sia caratterizzata da un affermarsi generale di tendenze metalinguistiche, che la impegnano in una riflessione sulla natura stessa del medium, spesso illuminata dal confronto con il cinema d'autore coevo (in particolare, con l'esperienza delle Nouvelle Vague europee). Tuttavia, colpisce quanto, all'interno di questo più ampio fenomeno di rinnovamento, il *milieu* hollywoodiano classico – appartenente in fondo a un passato recentissimo – continui a essere spesso oggetto di descrizione. Senza fare ora un distinguo fra opere che “semplicemente” assumono la vecchia Hollywood come particolare sfondo geografico e socio-economico del racconto (si pensi ai numerosi *biopic* e ai grandi affreschi storici realizzati tra i due decenni)¹¹, e opere che invece spostano l'attenzione più sui codici linguistici della produzione classica¹², colpisce il coefficiente nostalgico che traspare in ciascuna di queste operazioni. Si tratti di un ripiegamento del presente verso un passato che è puro mito (non per nulla la presenza della nostalgia percorre l'intero nuovo cinema americano fin dai suoi esordi) o piuttosto di uno scavare sul versante metalinguistico che Hollywood ha così gigantesco prodotto nel corso degli anni, il numero di film autoreferenziali fra gli anni Sessanta e Settanta rimane davvero impressionante.

Infine, se si restringe il campo alle ultime due decadi del Duemila, vediamo come l'ossessione voyeuristica della cinematografia hollywoodiana non accenni ad attenuarsi. Al contrario, anche la produzione americana contemporanea sembra vivere oggi un'intensa stagione di autoreferenzialità, che sempre più spesso va assumendo l'aspetto di una restituzione nostalgica dell'immaginario cinematografico passato. Fra i titoli, che recentemente si sono accordati a questo *trend*, figurano *biopics* incentrati su alcune personalità particolarmente iconiche dello *star system* classico, come *James Dean* (2001) di Mark Rydell, *Marilyn* (*My*

¹¹ In questo senso, i titoli da citare sono molteplici e possono essere iscritti in generi diversi. Per il momento, ci limitiamo solo ad alcuni per dare un'idea dell'intensità del fenomeno. Tra i film autoreferenziali dei Sessanta ricordiamo, per esempio, *Il mattatore di Hollywood* (*The Errand Boy*, 1961), *Due settimane in un'altra città* (*Two Weeks in Another Town*, 1962) di Vincente Minnelli, *Jerry 8 e 3/4* (*The Patsy*, 1964) entrambi di Jerry Lewis, *Che fine ha fatto Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962) di Robert Aldrich – che sarà analizzato nello specifico in questa trattazione – *La mia geisha* (*My Geisha*, 1964) di Jack Cardiff, *L'uomo che non sapeva amare* (*The Carpetbeggars*, 1964) di Joseph E. Levine, *Lo strano mondo di Daisy Clover* (*Inside Daisy Clover*, 1965) di Robert Mulligan, *Jean Harlow, la donna che non sapeva amare* (*Harlow*, 1965) di Gordon Douglas, *La valle delle bambole* (*Valley of Dolls*, 1967) di Mark Robson, *Quando muore una stella* (*The Legend of Lilah Clare*, 1968) ancora di Robert Aldrich. Tra quelli dei Settanta – anche in questo caso c'è l'imbarazzo della scelta – citiamo: *Fuga da Hollywood* (*The Last Movie*, 1971) di Dennis Hopper, *Come eravamo* (*The Way We Were*, 1973) di Sydney Pollack, *Pazzo, pazzo west* (*Hearts of the West*, 1975) di Howard Zieff, *Il giorno della locusta* (*The Day of the Locust*, 1975) di John Schlesinger, *The Wild Party* (*The Party*, 1975) di James Ivory, *Vecchia America* (*Nickelodeon*, 1976) di Peter Bogdanovich, *L'ultima follia di Mel Brooks* (*Silent Movie*, 1976) di Mel Brooks, *W.C. Fields and Me* (1976) di Arthur Hiller, *Gable and Lombard: un grande amore* (*Gable and Lombard*, 1976) di Sidney J. Furie, *Gli ultimi fuochi* (*The Last Tycoon*, 1976) di Elia Kazan e *Valentino* (1977) di Ken Russell.

¹² È quello che accade, ad esempio, nelle prime opere di Bogdanovich e di De Palma. Si pensi rispettivamente a *Bersagli* (*Targets*, Peter Bogdanovich, 1968) e a *Ciao America!* (*Greetings*, Brian De Palma, 1968).

Week with Marilyn, 2011) di Simon Curtis e *Grace di Monaco* (*Grace of Monaco*, 2014) di Oliver Dahan, ma si potrebbe citare anche il monumentale *The Aviator* (2004) di Martin Scorsese, dedicato alla vita del magnate Howard Hughes; oppure si tratta di film dedicati al *making of* di certi progetti cinematografici di imperitura memoria, come *RKO 281 – La vera storia di Quarto Potere* (*RKO 281*, 1999) di Benjamin Ross, che ripercorre il famoso contenzioso fra William Randolph Hearst e Orson Welles durante la lavorazione del capolavoro d’esordio di quest’ultimo, *Hitchcock* (2012) di Sacha Gervasi, che racconta la genesi creativa di *Psycho* (*Psycho*, 1960), o *Saving Mr. Banks* (2013) di John Lee Hancock, che descrive le difficoltà incontrate da Walt Disney per ottenere i diritti del romanzo *Mary Poppins*¹³. Ma perfino un’opera assai meno convenzionale nelle forme e nelle intenzioni, come *Mulholland Drive* (2001) di David Lynch, può essere considerata, a fianco delle tante ipotesi interpretative avanzate, come una compiuta riflessione sui pericoli dell’allure hollywoodiana, in particolare quelli sottesi al gioco di ruoli che l’esperienza del cinema promette grazie al processo dello *star-making*. Nonostante la sua ambientazione nella Los Angeles contemporanea, a essere evocata nel film è soprattutto l’epoca aurea del cinema americano. Come spiegare altrimenti il fatto che tutte le dinamiche del desiderio e tutti i trasformismi identitari dei personaggi si nutrano dell’immaginario cinematografico classico. Dall’ingenua provinciale che arriva a Los Angeles con il sogno di diventare una star, fino alla *dark lady* amnesica che ricostruisce la sua identità a partire dall’icona di Rita Hayworth, passando per il giovane regista che inutilmente cerca di realizzare un musical in stile anni Cinquanta, lo spettro della vecchia Hollywood affiora davvero di continuo nel tessuto dell’opera. E non è un caso che alcuni abbiano letto il film di Lynch come una revisione di ciò che già aveva attirato l’attenzione di Wilder in *Viale del tramonto*: la transizione dalle umane speranze di successo nella Città dei Sogni alla morte e alla putrefazione. Se il capolavoro wilderiano cominciava con il racconto *post mortem* del cadavere galleggiante di uno sceneggiatore fallito, *Mulholland Drive* termina invece con l’immagine del corpo in putrefazione di una giovane *starlet*, entrambi autentici *memento mori* per una cultura popolare

¹³ Indubbiamente, queste operazioni di restituzione della storia e dell’immaginario cinematografico classico sono parte integrante di un quadro più ampio di atteggiamenti retrospettivi promossi dal postmoderno. Ricordiamo il concetto di *nostalgia film* usato da Frederic Jameson a proposito di quelle opere che dagli anni Settanta in poi danno prova della “impercettibile colonizzazione del presente” a opera della *maniera nostalgica* (lo studioso cita tra i tanti esempi possibili *American Graffiti*, 1973, di George Lucas, *Chinatown*, 1974, di Roman Polanski e *Il conformista*, 1970, di Bernardo Bertolucci). Da un simile atteggiamento deriva una forma di *pastiche* tipicamente postmoderna. Cfr. Frederic Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989, pp. 41-2. (ed. or. *Postmodernism or the Cultural Logic of the Late Capitalism*, «New Left Review» CXLVI, 1984, pp. 53-92).

che si direbbe posseduta – oggi come allora – dall’immaginario di Hollywood e dei suoi miti¹⁴.

Dunque, il cinema autoreferenziale come «piatto forte [...] marchio distintivo che Hollywood si porta dietro da sempre»¹⁵. Oltre all’ultimo ventennio e ai già citati anni Sessanta e Settanta, è naturalmente lo stesso periodo classico a contare un numero altissimo di pellicole di questo tipo. Durante l’arco temporale in cui Hollywood dispiega al massimo grado la sua fantasia, creatività e forza produttiva, l’incontro con lo specchio rimane per lei un appuntamento fisso e costante. Nondimeno, alcuni decenni si segnalano in tal senso come più intensi di altri. Per esempio, avremo modo di vedere quanto gli anni Cinquanta, testimoni della crisi definitiva dello *studio system*, presentino paradossalmente una produzione davvero intensa, tanto in termini numerici quanto qualitativi, di film autoreferenziali.

II

Con quanto detto finora non intendiamo certo sostenere che il carattere metalinguistico sia una specificità ascrivibile alla sola cinematografia hollywoodiana. Al contrario, questo cinema partecipa di una tradizione più ampia che è in fondo il dispositivo stesso a proporre fin dalle origini della sua storia, e che genera risultati in tutte le cinematografie esistenti e in tutte le epoche. Già nel 1889, il pubblico poteva vedere esibiti in un film il lavoro delle apparecchiature e del personale assistente. È il caso, ad esempio, di due vedute dei fratelli Lumière: *Concours d’automobiles fleuris* (Auguste e Louis Lumière, Francia 1899, n° 1009), che ci mostra un operatore intento a riprendere una parata d’auto, e *La sortie de l’arsenal* (Auguste e Louis Lumière/Gabriel Veyre, Francia 1899, n° 1279), che presenta una situazione analoga con l’unica differenza che stavolta l’evento raccontato è la partenza di una nave per l’Indocina. Entrambe le opere non si limitano a mostrarci la scena ripresa da un *cameraman* invisibile, ma ci aggiungono la presenza diegetica di un secondo *cameraman* impegnato a filmare la scena stessa. Queste remote vedute dei Lumière dimostrano come l’esibizione del dispositivo sia un procedimento vecchio quanto il cinema delle origini. Ma il principio del raddoppiamento non riguarda solo la messa in mostra dell’apparecchiatura cinematografica: fin dall’inizio della sua storia, il cinema si è spesso compiaciuto di “esibire” anche il suo

¹⁴ Per questo tipo di interpretazioni del film di Lynch rimandiamo a Martha P. Nochimson, «“All I Need is the Girl”: The Life and Death of Creativity in *Mulholland Drive*», in Erica Scheen – Annette Davidson (eds.), *The Cinema of David Lynch*, Wallflower, London 2004, pp. 165-83; Roy Menarini, «David Lynch Drive. Il Mulholland-rompicapo nel paese del cinema», in Claudio Bioni (a cura di), *Attraverso Mulholland Drive. In viaggio con David Lynch nel luogo di un mistero*, Il Principe Costante, Pozzuolo del Friuli 2004, pp. 45-52; Luca Malavasi, *Mulholland Drive*, Lindau, Torino 2008, pp.83-113, 179-89.

¹⁵ Franco La Polla, «Gli anni Cinquanta: in cerca di rifugi», in Id, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Il Castoro, Torino 2004², nota 26, p. 212.

pubblico. In tal senso, si veda *L'Entrée du cinématographe* (Auguste e Louis Lumière, 1896, n° 250) che mostra un folto gruppo di spettatori all'uscita dall'Empire Theatre (sulla Leicester's Square di Londra) dopo una proiezione. Abbiamo già accennato al fatto che neppure dieci anni dopo, negli Stati Uniti, *Making Motion Pictures: A Day in the Vitagraph Studio* arrivi a ritrarre l'intero processo cinematografico, inclusa la fase del consumo, ma vale forse la pena ricordare il caso di un altro film americano, di poco anteriore, a riprova di come il momento della fruizione sia stato rappresentato fin da subito, spesso in chiave umoristica. Ci riferiamo a *Uncle Josh at the Moving Picture Show*, un cortometraggio comico del 1902 di Edward S. Porter, che ci mostra lo sbigottimento del suo protagonista, lo "Zio Joe", davanti allo schermo cinematografico, dal momento che non sa cosa sia un film e non ne ha mai visto uno. Da notare che soltanto l'anno prima, un altro film, realizzato in Inghilterra, (*The Countryman and the Cinematograph*, Gran Bretagna 1901, R.W. Paul) affronta lo stesso tema: le reazioni ingenuo o bizzarre dei primi spettatori cinematografici davanti alla novità del medium. Avremo modo di vedere nel prossimo capitolo come quest'incapacità del pubblico di distinguere tra gli eventi reali e quelli fittizi sullo schermo sia destinata a diventare un tema lungamente sfruttato sia dalla letteratura sia dal cinema su Hollywood.

Per quanto riguarda poi la costante proliferazione di "film *su* dei film" nelle altre cinematografie mondiali, basta rievocare il titolo di alcuni celeberrimi capolavori europei per avere un'idea immediata del fenomeno. Si pensi a *Otto e mezzo* (Italia/Francia 1966) di Federico Fellini, che può forse essere definito più propriamente un film su "un film impossibile", quello che il regista Guido (Marcello Mastroianni) non riesce fino all'ultimo a realizzare, o all'operazione squisitamente cinefila e sentimentale di *Effetto notte* (*La nuit américaine*, Francia/Italia 1973) di François Truffaut, o infine al gioco di specchi e di riflessioni deviate messe in atto da Werner Fassbinder nella sua riflessione sulla memoria del cinema (e sul cinema come memoria) in *Veronika Voss* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, Germania Ovest 1982). Questo solo per citare alcuni casi esemplari, la cui appartenenza alla produzione d'autore evoca senz'altro un inscrivere della tendenza riflessiva nel quadro delle istanze moderniste che, dal secondo dopoguerra in poi, ridefiniscono il volto del cinema europeo internazionale.

A sua volta, la riflessività cinematografica è un fenomeno che non può non essere messo in relazione con quelle pratiche autoreferenziali che hanno investito per secoli la storia di altri ambiti artistici ben più antichi del cinema. Come scrive Michel Ciment in apertura a un saggio sul film di ambientazione hollywoodiana:

Gli artisti di tutte le epoche hanno amato interrogarsi sulle loro creazioni, in un gioco pirandelliano. *Les Mémoires* di Vélasquez, *The Knight of the Burning Pestle* di Beaumont e

Fletcher, *Mozart et Salieri* di Rimski Korsakov, *Les Faux-monnayeurs* di Gide sono solo alcuni fra i moltissimi esempi in cui vediamo la pittura, il teatro, l'opera e il romanzo interrogarsi sui loro modi di produzione. «Specchi, riflettete», diceva Cocteau. *Riflessioni su*, come nei casi appena citati, dove è il processo stesso della creazione a stare al centro dell'opera, ma anche soprattutto *riflessioni di*, come accade nei *tableaux d'ateliers*, nei romanzi ambientati nel mondo della letteratura e nelle *pièces* teatrali incentrate sulla messa in scena di uno spettacolo¹⁶.

È noto come già dal Sedicesimo e Diciassettesimo secolo la riflessività, nel senso appunto della riflessione che ogni forma d'arte compie su se stessa, inizi a essere percepita quale parte integrante e condizione della produzione di senso della letteratura, del teatro e della pittura. Alla fine dell'Ottocento, quando il cinema vede la luce, tale processo si è andato ormai caricando di ben altri significati e simbolismi fino a diventare molte cose insieme: una forma di riflessione complessa dell'artista sull'arte, un atto di modernità e soprattutto una pratica estetico-comunicativa estremamente diffusa. Dato quest'orizzonte culturale, non sorprende se il nuovo medium, già all'indomani della sua nascita, dia inizio a delle personali forme di autocelebrazione. Chiedendo anticipatamente perdono per l'eccessiva semplificazione di queste righe (si tornerà a parlare più avanti delle differenze fra le forme di autoreferenzialità nelle altre arti rispetto a quelle veicolate dal mezzo cinematografico), vogliamo soltanto ricordare un dato ovvio. Quella duplice esperienza che l'autoreferenzialità consente al fruitore – il coinvolgimento nella diegesi e al tempo stesso la consapevolezza del regime finzionale del testo – non è appannaggio unicamente del cinema e ancor meno del solo cinema americano, ma partecipa di un fenomeno molto più ampio, complesso e diramato che ingloba l'intera storia del medium così come quella delle altre arti mimetiche.

Tuttavia, i film hollywoodiani autoreferenziali possiedono una specificità che non trova facili equivalenti nelle altre cinematografie mondiali e forse nemmeno nelle altre tradizioni artistiche. Questa specificità è data proprio da Hollywood, termine ingombrante che contamina fin da subito qualsiasi discorso a proposito dei film ambientati nel mondo del cinema. All'inizio della sua trattazione, Christopher Ames ricorda come nel sentire comune questo genere di opere siano normalmente definite «Hollywood stories»¹⁷, e si è già detto come la stessa letteratura accademica anglosassone parli di «Hollywood on Hollywood movies», «films about Hollywood» oppure più sinteticamente di «Hollywood films». Nondimeno, il termine «Hollywood» è meno chiarificatore di quanto possa sembrare di primo acchito e merita piuttosto di essere interrogato. Come ricorda sempre Ames, uno dei primi truismi conati sulla capitale del cinema americano recita: «Hollywood is not a place but a state of mind» («Hollywood non è un luogo ma uno stato d'animo»). Una verità, questa, che è

¹⁶ Michel Ciment, *Le film sur Hollywood: une genre cinématographique*, «Revue française d'études américaines» Hollywood au miroir/Hollywood, Fact and Fiction XIX (1984), pp. 9-10.

¹⁷ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., pp. 1-2.

stata riformulata in seguito da altre celebri affermazioni, come la massima lapidaria di John Ford: «Hollywood is a place you can't geographically define» («Hollywood è un luogo che non si può definire geograficamente») o quella ancora più radicale di Rachel Field: «You can't explain Hollywood. There isn't any such place» («Non è possibile spiegare Hollywood. Non esiste nessun altro luogo che gli somigli»)¹⁸. Il vasto repertorio della letteratura fiorita su Hollywood (i cosiddetti *Hollywood novels*) aiuta ad ampliare ulteriormente il novero di citazione sull'inafferrabilità di questo concetto. Torna in mente, ad esempio, un passo dall'incompiuto *Gli ultimi fuochi* (*The Last Tycoon*, 1941) di Francis Scott Fitzgerald, uno dei migliori romanzi mai scritti sul *milieu* hollywoodiano: «Si può accettare Hollywood qual è, come facevo io, o si può ignorarla con il disprezzo riservato a ciò che non riusciamo a capire. Si può anche capirla, ma solo confusamente e a tratti. Non più di cinque o sei uomini sono riusciti ad avere ben chiara nella mente l'intera equazione dell'industria del cinema»¹⁹.

A dispetto di dichiarazioni così volutamente sfuggenti, nel corso degli anni numerosi studiosi, intellettuali e artisti, sia americani sia europei, sia interni sia esterni al sistema in questione, hanno cercato di definire Hollywood, spesso ricorrendo a un vasto arsenale di metafore e di similitudini. Tra i primi tentativi, si possono annoverare quelli di tipo antropologico: lo sguardo di viaggiatori – spesso europei – che visitano tra gli anni Venti e Trenta la California come se fosse un luogo esotico da indagare, da mettere sotto la lente di ingrandimento. Tuttavia, il primo studio antropologico su Hollywood di autentica rilevanza storica è opera di Hortense Powdermaker, una studiosa americana allieva di Malinowski. Nel 1946, l'antropologa, reduce da studi sulle popolazioni melanesiane nel Sud del Pacifico, decide di trascorrere un anno tra i “nativi” di Hollywood. Il risultato di questo soggiorno sarà il celebre e fortunato *Hollywood the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-makers*²⁰. Basandosi sulle sue esperienze di studio antecedenti, l'autrice spiega i meccanismi che presiedono alla vita sociale e lavorativa nella capitale del cinema ricorrendo a frequenti parallelismi con i costumi delle genti melanesiane. In questa prospettiva, i grandi magnati dell'industria e i registi alle loro dipendenze finiscono per essere paragonati a capi di tribù con un passato cannibalico oppure a misteriosi stregoni. In un ambiente lavorativo così dominato dall'incrollabile convinzione che la fortuna sia la chiave del successo, Powdermaker

¹⁸ Rachel Field, «To See Ourselves», In Carey McWilliams, *Southern California: An Island on the Land*, Peregrine Smith, Inc., Santa Barbara 1973, p. 330. In generale, l'attribuzione di affermazioni celebri come questa non va intesa in modo troppo rigido. Si tratta, infatti, senz'altro di opinioni ampiamente diffuse e condivise, di cui nel corso dei decenni si sono fatte portatrici molte diverse personalità con altrettanti diversi livelli di intenzione e consapevolezza.

¹⁹ Francis Scott Fitzgerald, *Gli ultimi fuochi*, trad. it. Bruno Oddera, Mondadori, Milano 1987, p. 62 (ed. or. *The Last Tycoon*, Charles Scribner's Sons, New York 1941).

²⁰ Hortense Powdermaker, *Hollywood the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-makers*, Little, Brown and Company, Boston 1950.

ritrova elementi del pensiero magico degli abitanti della Nuova Guinea: «Come i melanesiani pensano che il fallimento possa scaturire dalla modifica di una formula magica, così gli uomini di Hollywood considerano pericoloso discostarsi dalle loro formule [...]. I melanesiani placano le forze soprannaturali ostili attraverso una serie di tabù; Hollywood cerca di placare i suoi critici e i suoi nemici attraverso il *Production Code*»²¹. Agli occhi dell'antropologa, la capitale del cinema è fondamentalmente un coacervo di irrazionalità e contraddizioni: “un centro di geniale creatività” così come “un luogo dove la mediocrità prospera”, “un'importante industria di rilevanza internazionale” al pari di “un ambiente fatto di inutili trivialità”. Sebbene *The Dream Factory* insista molto sull'antinomia, storicamente da sempre associata a Hollywood, fra arte e business, tra desiderio di creatività e limitazioni dettate dal bisogno di un introito sicuro, lo studio è stato accusato da più parti di non spiegare affatto il funzionamento dell'industria del cinema, insomma di non dire nulla sulla realizzazione materiale dei film²².

Questo genere di obiezioni trova risposta presso quei commentatori che spostano, invece, l'attenzione più sulla dimensione strettamente economica e organizzativa di Hollywood. Costoro non parlano tanto di “dream factory” quanto piuttosto di “factory town”, di sistema di produzione o di “modo di produzione”, per citare la celebre definizione usata da David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson nel loro pionieristico studio del 1985²³. Simili scelte lessicali rinviano chiaramente all'universo della fabbrica, e a un approccio secondo il quale il successo di un film hollywoodiano rappresenta prima di tutto il trionfo di un certo sistema produttivo, quest'ultimo elaborato a sua volta sul modello dell'industria capitalistica americana. Presupponendo una sostanziale analogia tra Hollywood e una produzione manifatturiera di tipo seriale, il film andrebbe dunque inteso come prodotto e come tale mai

²¹ Hortense Powdermaker, *op. cit.*, p. 285.

²² Si veda, ad esempio, la recensione di David Reisman al volume di Powdermaker apparso su «*American Journal of Sociology*»: «La Dottoressa Powdermaker [...] si è dedicata poco allo studio della storia dei film stessi o dei loro incassi al botteghino (e evidentemente non ha preso in considerazione alcun libro sul cinema o romanzo sul cinema) [...]. Né ha cercato di confrontare l'industria cinematografica con altri tipi di industria [...] per vedere se quei tratti caratteriali o quelle pratiche produttive che lei trova così follemente irrazionali non siano invece, in qualche modo, “funzionali”» (cf. David Reisman, *Hollywood the Dream Factory by Hortense Powdermaker*, «*American Journal of Sociology*», LVI/6, 1951, p. 590). Comunque, va detto che la studiosa riesce a individuare con chiarezza alcuni aspetti “sottili” della questione, come la volontà da parte di Hollywood di confermare, attraverso certe strategie produttive (la serializzazione in primis), le principali mitologie del paese. Lo dimostra il seguente passo: «Hollywood è impegnata nella produzione di massa di sogni prefabbricati. Il tentativo è quello di tradurre il sogno americano, secondo cui tutti gli uomini sono creati uguali, nell'idea che tutti i sogni degli uomini possono essere fabbricati uguali. Il cinema è la prima arte popolare a diventare un enorme business con produzione e distribuzione di massa. È quindi ovvio che i film non possano essere prodotti singolarmente, e che una certa forma di produzione di serie sia inevitabile» (Hortense Powdermaker, *op. cit.*, p. 39).

²³ Cfr. David Bordwell, Janet Steiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985.

separato dal contesto economico che presiede alla sua nascita, alla sua distribuzione e infine al suo consumo²⁴.

Altri commentatori ancora preferiscono parlare di “Hollywoodland” o di “Metropolis of Make-Belive”. Formulano cioè il loro discorso partendo da quell’elusività in termini geografici cui già abbiamo accennato («Hollywood is not a place...»). Se è senz’altro vero che la capitale del cinema americano esiste come luogo reale, geograficamente situato all’interno degli Stati Uniti, altrettanto vero è che essa esiste su di un piano non tangibile, come serbatoio di miti, modelli sociali, comportamentali e ideologici veicolati dalle immagini proiettate sugli schermi di tutto il mondo. Hollywood, dunque, non soltanto come bizzarra comunità umana o poderoso impero economico, ma anche come produzione culturale che, al di là dell’*American way of life*, diffonde forme narrative, tecniche linguistiche e schemi iconografici permeando indelebilmente la cultura del secolo scorso fino ad arrivare alla nostra. Questa commistione di significati trova una sintesi perfetta proprio nella celebre insegna luminosa adagiata sulle colline di Los Angeles. Segno sineddótico e forma di pubblicità autoreferenziale insieme, tale scritta riassume in sé sia la capacità umana di trasformare un dato paesaggio naturale in fonte di profitto sia la capacità della stessa Hollywood di imporsi come cuore pulsante dell’immaginario novecentesco, prescindendo da qualsiasi angusto confine di tipo geografico²⁵. In fondo, l’insegna sulle colline esiste maggiormente su di un piano iconico che non su quello spaziale. Nel suo studio introduttivo al cinema americano, Richard Maltby riflette proprio su questo paradosso:

Come vi potrà dire chiunque abbia visitato Los Angeles almeno una volta, se siete alla ricerca di Hollywood, l’insegna non vi aiuterà a trovarla, perché il luogo in questione non si trova lì per davvero. [...]. È difficile scovare la capitale mondiale dell’intrattenimento, la metropoli della finzione, se ci si limita a seguire semplicemente le indicazioni per Schwab’s sul Sunset Boulevard. Al contrario, potreste trovare Hollywood molto più vicino a casa, nell’ambiente intimo della sala cinematografica del vostro quartiere o sul sedile posteriore dell’auto di famiglia parcheggiata al *drive-in* locale o, come accade frequentemente oggi giorno, nel vostro salotto, nei video e in televisione. [...]. Hollywood è uno stato d’animo, non un’entità geografica. Potete visitarla nei film, e renderla parte della soap opera della vostra vita. Ma come vi dirà chiunque abbia passeggiato per l’Hollywood Boulevard al calar della sera, nessuno vorrebbe vivere lì per davvero²⁶.

²⁴ Spesso l’organizzazione industriale hollywoodiana è stata equiparata a quella taylorista. Tuttavia, questa metafora non va assunta in maniera troppo letterale. Come specifica Janet Staiger: «Sebbene sia accurato definire il modo di produzione hollywoodiano con formule quali “produzione di massa” e “dettagliata divisione del lavoro”, la sua organizzazione era più simile a quella di una produzione manifatturiera di tipo seriale, visto che permetteva alcune forme di attività collettiva e di cooperazione tra operai specializzati. [...] nel cinema, la produzione di massa non raggiunse mai il livello di rigidità della catena di montaggio come avvenne in altre industrie. Mantenne invece un assetto di tipo manifatturiero con operai che lavorano collettivamente e serialmente alla creazione di un prodotto» (*ivi*, pp. 92-3).

²⁵ Per una storia dell’insegna di Hollywood si veda Leo Braudy, *The Hollywood Sign: Fantasy and Reality of an American Icon*, Yale University Press, New Heaven 2011.

²⁶ Richard Maltby, *Hollywood Cinema: An Introduction*, Blackwell, Cambridge, Mass 1995, pp. 1-2.

Queste parole sono in qualche modo anticipate già in un romanzo del 1949, *La sorellina* (*The Little Sister*) di Raymond Chandler, quando il protagonista, il detective privato Philip Marlowe, osserva che «si può vivere a lungo a Hollywood e non vedere mai la zona che usano per i film»²⁷. Al contrario, come sostiene Maltby, si può benissimo non visitare mai la California e fare ugualmente esperienza di Hollywood: basta guardare i suoi film. In fondo, questo paradosso si spiega se si tiene conto di un aspetto per lungo tempo negletto dagli storici del cinema: il pubblico. I film hollywoodiani sono sempre stati pensati per un' *audience* internazionale. Come dimenticare che già dai primi anni Venti, una cospicua percentuale degli introiti dell'industria proveniva da mercati stranieri. La rilevanza culturale di Hollywood è insomma strettamente implicata con la grandezza del suo business, col fatto che i suoi prodotti nascano per un pubblico il più vasto ed eterogeneo possibile, in una parola: universale. A dispetto di quell'inconsistenza geografica di cui si diceva prima, Hollywood ha finito per rappresentare l'America agli occhi del resto del mondo:

Per i cittadini di Manchester, Melbourne e Mombasa, il western ha fornito l'esempio più riconoscibile del cinema americano, mentre le più famigliari ambientazioni di metropoli statunitensi possono benissimo essere state ricreate in studio. Insomma, Hollywood ha diffuso un'immagine degli Stati Uniti che è stata talmente assorbita nella vita quotidiana di zone remote o poco occidentalizzate da sembrare paradossalmente meno un prodotto *americano* e più un prodotto di quella cultura internazionale di massa che tutti noi condividiamo. [...] i film hollywoodiani non sono mai stati fatti solo per il pubblico nazionale, ma sono diventati parte integrante delle altre culture che hanno visitato²⁸.

La riconoscibilità, di cui parla Maltby, è in fondo il tratto distintivo di quei modelli culturali solitamente definiti come "classici". Non a caso, si parla di "classicità hollywoodiana" dove il termine sottintende non soltanto il raggiungimento di una stabilità nei modi di produzione e di rappresentazione, ma anche la capacità «di raccogliere l'eredità di tradizioni precedenti, di fondare una nuova civiltà culturale, di proseguire e ricreare una mitologia, degli archetipi, degli stereotipi»²⁹ che in qualche modo suggellano l'incontro, la "con-fusione", tra l'America e il resto del mondo: la polverosa e antica Europa in primis, ma anche realtà culturali e nazionali estranee all'Occidente.

I tentativi di spiegazione riportati finora, che non esauriscono minimamente la mole di teorizzazioni su Hollywood, servono solo a comprendere quanto il suo concetto rimanga di difficile definizione, dal momento che convoglia in sé una molteplicità di suggestioni

²⁷ Raymond Chandler, *La sorellina*, in Stefano Tani (a cura di), *Raymond Chandler. Romanzi e racconti, vol. II 1943-1959*, trad. it. Laura Grimaldi, p. 425 (ed. or. *The Little Sister*, Houghton Mifflin, Boston 1949).

²⁸ Maltby, *op. cit.*, p. 12. Un'interpretazione analoga sul carattere pervasivo e onnipresente delle immagini promosse da Hollywood è suggerita anche da Geoffrey O'Brien nel suo studio *The Phantom Empire* (cfr. Geoffrey O'Brien, *The Phantom Empire: Movies in the Mind of the Twentieth Century*, Norton, New York 1993). O'Brien paragona il funzionamento dell'immaginario cinematografico americano a quello di una specie di "tappezzeria mentale", che è presente nella testa di un po' tutti gli spettatori.

²⁹ Gaime Alonge, Giulia Carluccio, *Il cinema americano classico*, Laterza, Bari 2006.

generate dai suoi stessi prodotti così come dalla massa di quanti li fruiscono e ne fanno magari oggetto di riflessione e di scrittura. Se abbiamo scelto di isolare questi tre approcci in particolare – Hollywood come comunità antropologica, come macchina industriale complessa e infine come costruito mitologico – è perché si tratta delle rappresentazioni che più sistematicamente vedremo confermate o negate dai film autoreferenziali. Questi ultimi, a loro volta, incorrono nella medesima difficoltà a sviluppare una visione d'insieme del fenomeno, e al pari della teoria finiscono per privilegiare un modello interpretativo piuttosto che un altro. Del resto, tale parzialità di visione è connaturata perfino agli approcci di ordine storiografico che, se presi singolarmente, non conducono mai a una prospettiva totalizzante della questione, ma invitano a essere utilizzati in maniera congiunta. Si consideri, infatti, che Hollywood vanta almeno tre distinte ma sovrapposte tradizioni storiografiche: la storia della produzione, quella degli *studios* e delle loro star, che ha impegnato la maggior parte degli storici del cinema finora; la storia del *box-office*, che è poi la storia del pubblico hollywoodiano, più ignorata dagli studiosi rispetto alla precedente, ma di influenza determinante per la storia della produzione stessa; e infine la storia critica, ovvero l'insieme di quei tentativi da parte dei commentatori di spiegare cosa Hollywood sia o sia stata, e di cui abbiamo riportato qualche esempio poco prima. A loro volta, questi tre resoconti sovrapposti sono in competizione con un'altra tradizione storiografica ancora, che è poi la stessa Hollywood a diffondere attraverso i canali che le sono più propri: le *fan magazines*, le biografie e autobiografie delle star, le interviste, i servizi pubblicitari e appunto i film ambientanti nel mondo del cinema. Naturalmente, questa particolare storiografia si dà come principale comandamento non tanto il rispetto della verità oggettiva quanto il rispetto per ciò che l'*entertainment* esige. Come osserva acutamente Maltby: «Molto di quello che passa per “storia di Hollywood” è stato scritto come se si trattasse della trama di un film, come se la storia dello spettacolo dovesse essere per forza di cose divertente»³⁰. Il discorso si applica perfettamente al caso di moltissimi film autoreferenziali. Si pensi, ad esempio, a quel momento di *Cantando sotto la pioggia* in cui il procedimento del doppiaggio ci viene raccontato come la trovata, fulminea e geniale, del ballerino Cosmo Brown (Donald O'Connor) e non certo come un'invenzione tecnologica complessa messa a punto da un gruppo di esperti. Mettendosi davanti alla giovane cantante Kathy Selden (Debbie Reynolds) e muovendo le labbra in sincrono con l'esibizione canora della ragazza, Cosmo ci fornisce una dimostrazione di questa conquista tecnologica assai più immediata e spassosa di tanti dettagliati e prosaici resoconti storici dedicati all'argomento. Il caso di *Cantando sotto la pioggia* dimostra, insomma, come la storia di Hollywood, quando diffusa dalle sue stesse creazioni, debba conformarsi agli standard narrativi tipici del suo

³⁰ Richard Maltby, *op. cit.*, p. 13.

cinema, tra cui l'imperativo categorico di intrattenere gli spettatori. Non a caso, una delle canzoni più celebri del film, significativamente intitolata *Make 'Em Laugh*, ricorda che l'obiettivo primario di qualsiasi forma di *entertainment* sia divertire il pubblico sempre e comunque: «Don't you know everyone wants to laugh?/(Ha ha!)/ My dad said "Be an actor, my son/ But be a comical one/»³¹.

III

Tuttavia, a dispetto di simili trasfigurazioni, un primo passo per comprendere cosa questa storia rappresenti – innanzitutto per la cultura americana, benché sappiamo già quanto il carattere pervasivo del suo cinema renda inutili simili restrizioni di campo – può essere proprio analizzare i miti che vengono alimentati e insieme sfatati quando Hollywood sceglie di raffigurare se stessa. Naturalmente, tutti i film hollywoodiani parlano in qualche modo di Hollywood, non soltanto quelli che esplicitamente ne fanno oggetto di narrazione. Questo nel senso che ciascun film hollywoodiano aggiunge per forza di cose un tassello a quel complesso mosaico di significati che la città del cinema americano ricopre nell'immaginario collettivo. Infatti, a fianco del plot raccontato, il pubblico è perfettamente in grado di cogliere il coefficiente metanarrativo che qualsiasi opera hollywoodiana reca in sé. In *L'America e il cinema*, uno dei libri più intelligenti e acuti mai scritti sul cinema classico, o meglio sull'America nel cinema classico, Michael Wood si sofferma a lungo sul carattere intrinsecamente autoreferenziale della cinematografia statunitense. Già nel capitolo introduttivo, lo studioso esplicita una sensazione condivisa – seppure a livello puramente inconscio – da tutti noi spettatori: «I film [hollywoodiani] sono un mondo, un paesaggio di visi familiari, una mitologia composta da un numero limitato di storie»³². Secondo lo studioso, diversamente dai libri che «pretendono di solito che non si sia mai letto un romanzo in vita nostra e che dopo questo si possa non leggerne mai un altro», i film americani invece «presuppongono tendenzialmente che si passi al cinema ogni momento di veglia, che chiunque vi abbia messo piede sia un frequentatore, un *habitué*, un patito». In buona sostanza, essi danno per scontato nel pubblico l'esperienza di altri film, la condivisione di una tradizione cinematografica viva, di un paesaggio fisico e morale ben definito: «Quando ci sediamo in un cinema, abbiamo in testa un'impressione derivata da tutti i film che abbiamo visto, una gamma di riferimenti comuni che è il greco e il latino del cinema, la nostra

³¹ «Non sai che tutti vogliono ridere?/(Ha ha!)/Mio padre mi disse fa l'attore, figliolo/Ma sii un attore comico».

³² Michael Wood, *L'America e il cinema*, Garzanti, Milano 1979, p. 14 (ed. or. *American in the Movies; or, "Santa Maria, It Had Slipped My Mind!"*, Basic Book, New York 1970).

educazione classica»³³. Per Christopher Ames questa “gamma di riferimenti comuni” consente allo spettatore non soltanto di riconoscere immediatamente un certo tipo di trame, personaggi, brani di dialogo e scenari che il cinema hollywoodiano, nella sua ben nota tendenza a ripetersi, propone fino allo sfinimento, ma anche di decifrare quel versante metatestuale che sempre si dispiega a fianco della narrazione canonica. Questo lo dimostrano alcuni comportamenti tipici dell’*audience*:

Spesso, noi spettatori ci riferiamo ai personaggi di un dato film usando i veri nomi degli attori che li interpretano, non quelli dei loro ruoli: parliamo, ad esempio, di “Bette Davis” che proclama “Allacciate le cinture” in *Eva contro Eva* oppure parliamo di “Humphrey Bogart” che replica “Fui male informato” in *Casablanca*. Questo fenomeno così diffuso è una manifestazione di come i film raccontino storie su Hollywood oltre alle loro presunte narrazioni. Ciascun film che vediamo si aggiunge a quel repertorio di impressioni che abbiamo in mente quando pensiamo a certi attori e, in ultima istanza, quando pensiamo alla stessa Hollywood. Ad esempio, quello che “Bette Davis” significa per qualsiasi spettatore è una combinazione data dai suoi ruoli cinematografici, dalla pubblicità tributata sulle *fan magazines* e sui *tabloids*, dalle interviste, dalle informazioni carpite dal suo libro di memorie o dalla biografia scritta su di lei dalla figlia, e via dicendo³⁴.

La particolare competenza spettatoriale qui descritta, questa capacità di cogliere una rete di riferimenti interni ed esterni al sistema cinema (come le strategie retoriche che definiscono, nel loro insieme, nella loro somiglianza e coerenza, l’icona del divo), sarebbe impossibile all’interno di un orizzonte che non fosse “allargato” e autoreferenziale come quello hollywoodiano.

Come abbiamo già detto, l’esperienza duplice di immersione nella diegesi e contemporanea consapevolezza del regime finzionale del testo, che il pubblico fa durante la visione di un film (sia esso autoreferenziale in “senso stretto” o nella misura in cui può esserlo qualsiasi altro film), non è un’esclusiva del solo dispositivo cinematografico o del solo cinema classico. È abbastanza evidente che anche il lettore di un romanzo di Henry James potrà essere conscio, oltre che dei personaggi, del racconto e dei dialoghi, anche delle tecniche di manipolazione messe in atto dall’autore. Questa consapevolezza si andrà sommando a qualsiasi tipo di idea preesistente su Henry James, che abiti la mente del lettore. Analogamente, uno spettatore a teatro potrà essere cosciente tanto dell’azione rappresentata quanto degli espedienti impiegati dal drammaturgo per sortire l’effetto scenico voluto, o magari della particolare performance di un certo attore. Indubbiamente, tutte le arti mimetiche consentono un’immersione nel mondo del racconto che non esclude altri livelli di consapevolezza, ma l’esperienza cinematografica rimane in qualche modo ostinatamente diversa. Come spiega, infatti, Ames:

³³ *Ivi*, p. 15.

³⁴ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 2.

Il film mette in primo piano la sua personale mitologia più insistentemente di quanto non facciano gli altri media. Questa messa in primo piano così insistita è in parte dovuta al fatto che i film sono un mezzo di comunicazione di massa nato nel Ventesimo secolo: il loro status di novità tecnologica appartiene a una memoria recente, e discorsi sulla magia, l'illusione e la meraviglia esercitano ancora una certa influenza sui modi con cui l'esperienza del pubblico cinematografico viene tuttora rappresentata e commercializzata. In pratica, fin dagli albori della storia del cinema americano, i suoi prodotti sono stati associati a un'idea di fascino e di lusso, quest'ultima conferita, a sua volta, a quanti partecipano della loro realizzazione. E sebbene Hollywood sia più di una realtà geografica, il suo rapporto con la California meridionale, regione che si è andata costruendo su di una serie molto pubblicizzata di "booms" economici, non gioca un piccolo ruolo nella sua mitologia. Hollywood continua a rimanere un "mondo" tanto in senso metaforico quanto in senso letterale, e ciascun film contribuisce a disegnarne i contorni³⁵.

E tuttavia, prosegue lo studioso, le "cartine hollywoodiane" sono ingannevoli, dal momento che *locations* e ambientazioni costituiscono proprio le prime forme di illusione che il cinema consente. Quando sullo schermo vediamo Tarzan che, aggrappato alla sua liana, sorvola un paesaggio africano o dei cowboy che cavalcano per le sconfinite praterie del West oppure dei poliziotti che rincorrono un sospettato per le pericolose strade di New York, faticiamo a ricordare un fatto prosaico e oggettivo: molto probabilmente ciascuna di queste scene è stata girata nel sud della California. Infatti, sia che si tratti di una ripresa effettuata in interni, magari in un teatro di posa, o di una ripresa in esterni, magari sulle colline californiane, in tutte queste diverse occasioni «Hollywood diventa la nostra Africa cinematografica, il nostro West mitico o il nostro scenario metropolitano abituale»³⁶. In fondo, se tutti i film americani parlano incessantemente di Hollywood è perché Hollywood è ciò che ci viene di fatto mostrato sullo schermo, sia in termini strettamente geografici sia in termini puramente mitologici:

Questa duplice focalizzazione geografica – ad esempio, una scenografia che sta sia per Zenda sia per la California – rappresenta uno dei modi più ovvi attraverso cui i film riescono a parlare di Hollywood mentre sono impegnati a raccontare altre storie. Contribuendo a sviluppare un'idea generale di Hollywood, pur narrando al contempo vicende specifiche, essi finiscono anche per alimentare il desiderio di vedere sempre più film. I *sequels*, le serie, i generi cinematografici e le star sfruttano tutti lo stesso fenomeno: l'incessante pubblicizzazione che Hollywood fa di se stessa³⁷.

All'interno di questo ininterrotto processo di *self-advertisement*, che senz'altro conferma l'intuizione di Robert Schickel secondo cui l'idea di Hollywood sarebbe la più potente e geniale fra le sue stesse creazioni, i film esplicitamente autoreferenziali sembrano porsi come un oggetto di studio particolarmente proficuo e affascinante per districarsi tra i molteplici significati di cui si parlava.

³⁵ *Ivi*, p. 3.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

Indubbiamente, questa particolare capacità trova la propria origine nel fatto che tali film sono costruiti sul presupposto di offrire una rappresentazione *dall'interno* dell'*establishment* hollywoodiano. Tuttavia, senza voler negare la capacità di comprensione e di penetrazione di tale sguardo, va subito detto che non vi è nulla di lineare o stabile nel tragitto che questo genere di autoreferenzialità compie. Al contrario, nel momento in cui un film assume Hollywood come soggetto, esso finisce implicato in una lunga serie di paradossi, che vanno dal piano formale a quello del contenuto, da quello enunciativo a quello ideologico, attivando così una serie di contraddizioni non facili da sciogliere. Del resto, come ricorda Robert Stam, gli *Hollywood on Hollywood movies* sollevano almeno quattro interrogativi fondamentali:

Questi film, alla fin fine, propendono più per idealizzare o demistificare l'istituzione cinematografica? Fino a che punto essi dispiegano davvero un'estetica antillusionistica? Sono realmente opere riflessive o semplicemente si limitano a sfruttare il *milieu* cinematografico come sfondo per ambientare una commedia convenzionale o un dramma di impostazione realistica? Infine, in che modo questi film commentano la natura dei generi all'interno dello *studio system* e quale fra i generi da loro abitati mostra il livello più profondo o più superficiale di riflessività?³⁸.

Come avremmo modo di vedere nel corso di questa dissertazione, difficilmente le risposte a tali quesiti potranno essere del tutto assertive, ma si limiteranno il più delle volte a constatare appunto la presenza di una zona di contraddizione e di ambiguità irrisolvibile.

In primo luogo, possiamo dire che il paradosso investe, pur senza incrinarlo in maniera decisiva, uno dei fondamenti del *découpage* classico. Per definizione, i film “about Hollywood” si prefiggono di condurre lo spettatore *dietro* alla macchina da presa, ma ovviamente tutto quello che avviene sullo schermo deve aver avuto luogo, a suo tempo, *davanti* alla macchina da presa. Nel momento in cui queste opere ci mostrano una troupe al lavoro, e quindi l'utilizzo delle cineprese o di altre tecnologie cinematografiche – situazione, questa, che ricorre di frequente – noi sappiamo che tali maestranze e macchinari non stanno certo riproducendo la scena che si svolge *ora* sullo schermo *davanti* ai nostri occhi.

Inoltre, come specifica Ciment, al cinema, lo specchio *sia* riflette *sia* è riflesso³⁹. Vale a dire che, al pari dell'esibizione delle apparecchiature o del personale assistente, un'altra figura tipica del cinema riflessivo è quella dello “schermo nello schermo”: con la stessa frequenza con cui è svelato il lavoro dell'apparato tecnologico, può accadere, a un certo punto del racconto, che il film autoreferenziale ci mostri un altro film in piena proiezione. In quest'ultimo caso ci troviamo così davanti a quella particolare figura del discorso che è la *mise en abyme*. Espressione risalente ad André Gide, che la usa per la prima volta nei suoi

³⁸ Rober Stam, *op. cit.*, p. 77.

³⁹ Cfr. Michel Ciment, *op. cit.*, p. 10.

Diari nel 1893⁴⁰ – anche se l’espressione corrente compare in un suo tardo esegeta, Joël Magny, che l’addotta e le dà circolazione critica nel 1950, come osserva Donatella Izzo⁴¹ –, la *mise en abyme* è un meccanismo complesso che *decostruisce* il racconto riflettendo sulla sua struttura e consistente nell’inscrivere un’immagine in se stessa o nel rappresentare un’opera all’interno di una del medesimo tipo. Tale figura esiste dagli albori dell’arte e in tutte le arti, e il termine che la contraddistingue deriva dall’araldica, nel cui ambito designa l’operazione di ripetizione di uno stemma o di una figura in esso presente all’interno dello stemma stesso, con un procedimento d’incastro che ricorda quello delle scatole cinesi, delle matrioske ucraine o delle piramidi messicane. La metafora araldica del blasone nel blasone diventa, dal punto di vista narrativo, una metafora speculare in cui il testo riproduce in miniatura la propria costruzione, raddoppiando così se stesso. Il più compiuto tentativo di sistemazione teorica del concetto di *mise en abyme* lo si deve all’opera monografica *Il racconto speculare* dello studioso francese Lucien Dallenbach⁴². Attraverso un’articolata indagine sulle modalità di autoriflessione sul racconto, supportata da vasti esempi mutuati dalla letteratura, Dallenbach definisce la *mise en abyme* come «ogni inserto che intrattiene una relazione di somiglianza con l’opera che lo contiene»⁴³. Opera nell’opera, la *costruzione in abisso* si oppone all’andamento ordinario e tradizionale della narrazione rivelando le modalità del suo funzionamento, definendosi come «ogni specchio interno che riflette l’insieme del racconto attraverso una duplicazione semplice, ripetuta o speciosa»⁴⁴. Peculiarità del *racconto speculare* è quella di prendere coscienza di sé mettendo in luce la propria struttura e, così facendo, di allontanarsi ancora di più dalla possibilità di una narrazione neutra e neutrale. Come osserva Vittorio Giacci, «con l’operazione dell’inabissamento si può coronare il sogno *vertiginoso*, accarezzato da ogni autore almeno una volta nella vita, di *duplicare* la propria potenza narrativa mettendo in scena non più una semplice rappresentazione, ma la *rappresentazione di una rappresentazione*, e tale effetto lo si raggiunge quando un attore interpreta il ruolo di un attore o di un regista o quando il racconto si svolge su un palcoscenico o su un set e la vicenda narrata dai protagonisti si confonde con quella degli interpreti in un abisso referenziale che diventa una riflessione sul rappresentare»⁴⁵. Che si applichi nel cinema, nel romanzo o nel teatro, la *mise en abyme* finisce per tradursi in «una chiamata al

⁴⁰ Cfr. André Gide, *Diari 1889-1913*, trad. it. Renato Arienta, Bompiani, Milano 1949.

⁴¹ Cfr. Donatella Izzo, *Il racconto allo specchio. Mise en abyme e tradizione narrativa*, Nuova Arnica Editrice, Roma 1990.

⁴² Cfr. Lucien Dallenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Nuova Pratica Editrice, Parma 1994 (ed. or. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Editions du Seuil, Paris 1977).

⁴³ *Ivi*, p. 13.

⁴⁴ *Ivi*, p. 48.

⁴⁵ Vittorio Giacci, *Immagine immaginaria: analisi e interpretazione del segno filmico*, Città Nuova, Roma 2006, p. 167.

piacere intellettuale, labirintico, turbinoso del testo»⁴⁶, inteso non più soltanto come occasione di racconto ma anche come soggetto di una riflessione linguistica.

Entrambe le forme di raddoppiamento procurate dalla diegetizzazione del lavoro delle macchine da presa e dal procedimento appena descritto della *mise en abyme*, nella loro natura appunto “paradossale”, toccano la corda di una contraddizione più ampia e generale, riferibile a quella tensione tra realismo e illusione che è certamente propria del dispositivo nel suo complesso, ma che nel caso particolare del cinema narrativo classico diventa qualcosa di più, una vera e propria peculiarità costitutiva del suo funzionamento. Vale la pena ripercorrere brevemente la dinamica di questo cinema per comprendere appieno le considerazioni cui si vuole arrivare. Com'è risaputo, nella produzione hollywoodiana dell'epoca classica la delicata oscillazione tra realismo e illusione è sempre messa al servizio di precise regole di scrittura e di rappresentazione, al fine di orchestrare per lo spettatore un universo narrativo in cui credere e dei personaggi con cui identificarsi. Tali regole di scrittura arrivano, infatti, a definire un particolare stile filmico tradizionalmente definito come “trasparente” o “invisibile”, la cui logica è così sintetizzabile:

Questo stile tiene lo spettatore fisicamente a distanza e punta soprattutto all'impressione della trasparenza; a questo scopo, esso utilizza comunque intensivamente i mezzi filmici (montaggio, luce, macchina, differenze di formato, effetti), seppure in modo da farli notare il meno possibile (o niente affatto). La specificità del film classico consiste quindi nel creare, con il massimo impiego di processi e di tecnica, un costrutto che appaia realistico alla maggioranza degli spettatori, ossia dissimuli proprio questo impiego. In breve: lo stile classico dissimula la trasparenza. È forse proprio la paradossale spaccatura fra l'impiego di regole codificate e l'impressione di una visione diretta e immediata a determinare una tale prevalenza di questa specifica forma⁴⁷.

Dunque, quest'effetto di realismo e immediatezza può darsi solo a patto dell'invisibilità dei processi di scrittura, o come sintetizza perfettamente Richard Sylbert: «Hollywood vuole che si presti attenzione al mondo delle immagini, non ai mezzi con cui riesce a realizzarle per noi»⁴⁸. È, infatti, unicamente a condizione che lo spettatore non colga l'artificio della produzione e della scrittura che può scattare il suo assorbimento nella diegesi. Il meccanismo dell'identificazione spettatoriale – cui abbiamo già accennato più volte – si costruisce notoriamente sulla sospensione della consapevolezza da parte dello spettatore, che la realtà

⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 168.

⁴⁷ Thomas Elsaesser, Malte Hagener, «Finestra e cornice», in Id., *Teorie del film. Un'introduzione*, Einaudi, Torino 2009, pp. 9-10. Giustamente, Elsaesser prosegue la sua riflessione sullo stile classico puntualizzando come tale stile, perfezionato a Hollywood alla fine del primo decennio del Novecento, abbia caratterizzato in realtà tutto il cinema internazionale almeno sino agli anni Cinquanta. Precisiamo anche noi che, sebbene gli attributi “hollywoodiano” e “classico” si utilizzino spesso come sinonimi, storicamente obbediscono alle stesse regole la maggior parte delle forme del cinema popolare: quello dell'epoca nazionalsocialista e del realismo socialista come il neorealismo italiano e i moderni film per la televisione.

⁴⁸ Cit. in Jeanine Basinger, *American Cinema: One Hundred Years of Filmmaking*, Rizzoli International Pictures, New York 1994, p. 21.

dello schermo sia fittizia e illusoria, e sulla perdita delle proprie coordinate spazio-temporali, favorita dal buio della sala e dalla sua condizione di immobilità nella poltrona, nonché dal potenziamento della percezione visiva, in condizioni spesso paragonate in ambito teorico a quelle del sogno⁴⁹. Si comprendono così le ragioni della subordinazione, apparentemente naturale nel cinema americano, dello stile al narrato, e forse si comprendono anche le ragioni dell'insuccesso di quei pochi autori classici che, contravvenendo a tale strategia, mettono, invece, continuamente in primo piano la forma (si pensi, ad esempio, alle clamorose incomprensioni che hanno riguardato l'opera di Josef von Sternberg o quella di Orson Welles). A sua volta, questo occultamento delle scelte formali in favore del predominio del racconto ha un antecedente storico. Sebbene il cinema sia un'invenzione solitamente considerata novecentesca, le sue origini affondano nella fine dell'Ottocento, secolo che vede come sue principali forme di espressione artistica e di intrattenimento popolare il romanzo e il teatro. Dobbiamo supporre che se fosse nato all'epoca dell'Illuminismo o del Romanticismo, il film avrebbe probabilmente assunto la forma del *pamphlet* o quella del poema lirico. Invece, l'epoca che lo tiene a battesimo ha voluto che il medium, pur nella sua dirompente novità, facesse proprie le tecniche e gli obiettivi principali del romanzo realista. Infatti, uno stile troppo consapevole di sé avrebbe finito per impedire l'illusione di realtà e inibito l'identificazione del pubblico con i personaggi dello schermo. Naturalmente, il processo che ha portato il cinema a modellarsi sulla forma romanzesca non è stato immediato o privo di possibili deviazioni e alternative⁵⁰. Al contrario, è stato soltanto attraverso un percorso lento e graduale che il cinema è giunto a privilegiare l'opzione narrativa, ad affidarsi al modello letterario e teatrale per ottenere quella legittimazione culturale e sociale che, in quanto novità tecnologica e attrazione da fiera, nei primi anni della sua esistenza non possedeva ancora. Il sociologo della letteratura Denis Saint-Jacques descrive così tale gestazione:

⁴⁹ Sul parallelismo film/sogno, e più in generale sul complesso rapporto fra immagine e immaginario, inevitabile è il rimando a Christian Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 2002 (ed. or. *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgois Éditeur, Paris 1977); Edgar Morin, *Il cinema e l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982 (ed. or. *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Éditions. de Minuit, Paris 1956). Per una ricognizione complessiva sulla psicologia sulla psicoanalisi del cinema, si veda Francesco Casetti, *Teorie del cinema (1945-1990)*, Bompiani, Milano 1993, pp. 103-16, 171-86.

⁵⁰ Come ha giustamente specificato André Gaudreault, il «“modello letterario” non rappresenta in realtà che una delle numerose vie che si sono offerte al cinema, una via che gli si è peraltro offerta soltanto in modo relativamente tardivo» (André Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Lindau, Torino 2000, p. 182). Quella letteraria è stata indiscutibilmente la strada principale per arrivare all'istituzionalizzazione, al formarsi dell'istituzione cinematografica come la conosciamo oggi, ma non è mai stata – e non è tuttora – l'unica strada possibile: la storia del cinema è continuamente attraversata da altre ipotesi, da altri tentativi – più o meno noti o di successo – di modellare il cinema su altri media o su altre forme espressive. A proposito di quest'ultimo punto, si veda il concetto di *rimediazione* teorizzato da Jay David Bolter e Richard Grusin in *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Firenze 2003, II ed. (ed or. *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge Ma 1999).

Anteriormente all'avvento del cinema, sopravviene una rivoluzione delle strutture collettive storiche dell'immaginario, che sarà decisiva per tutta la storia della modernità mediatica: quella del romanzo popolare. [...] questa mutazione segna l'entrata delle classi popolari in una cultura che tende a diventare comune per l'insieme della società, e [...] questa convergenza si stabilisce sulla base del ricorso a un modello cognitivo su cui si fonda un'apprensione condivisa tanto dell'immaginario che della realtà. Questo modello è il romanzo. [...]. Così, quando il cinema americano scivola verso il racconto di finzione, è facile comprendere in quale direzione esso sia sospinto, verso quel modello cognitivo romanzesco se non verso il genere letterario [...]»⁵¹.

Dobbiamo dunque immaginare che sia su questo sistema cognitivo che il regime senz'altro anomalo e paradossale dell'illusione filmica venga a impiantarsi. Sebbene si tratti di un oggetto di indagine su cui molti si sono pronunciati⁵², torna utile ora per comprendere al meglio la particolarità di tale esperienza illusiva servirsi di uno solo degli approcci che compongono questo sconfinato dibattito teorico. Ci riferiamo alla trattazione condotta dallo psicoanalista francese Octave Mannoni sui meccanismi della credenza in ambito letterario e teatrale. Pur senza rivolgersi direttamente al cinema, tale teorizzazione può benissimo essere applicata anche alle strutture della credenza in campo cinematografico. In due suoi celebri interventi, *Sì lo so, ma comunque...* (*Je sais bien, mais quand même...*) e *L'illusione comica o il teatro dal punto di vista dell'immaginario* (*L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire*)⁵³, Mannoni descrive superbamente come il credere alle illusioni (siano esse teatrali, religiose o di tipo generico) si fondi sempre su di un delicato equilibrio tra credenza e disconoscimento. In pratica, nel momento in cui l'illusione è esibita come tale, l'individuo non rinuncia del tutto alla sua vecchia convinzione, ma esperisce uno stato di coscienza duplice in cui convivono e interagiscono due *frame* che sembrerebbero incompatibili sotto il profilo logico e psicologico: “so che non è vero/mi comporto come se lo fosse”; “resto

⁵¹ Cit. in André Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Lindau, Torino 2000, p. 182. La citazione di Saint-Jacques è originariamente tratta da una comunicazione intitolata *Du roman au scénario: Brève histoire d'une paisible révolution populaire*, convegno *Littératures populaires: mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, maggio 1998.

⁵² In effetti, è difficile spiegare perché gli spettatori provino emozioni forti per storie che sanno fittizie; che avvertano paura, ansia, tristezza, gioia, etc. per le sorti di personaggi nella cui esistenza non credono. E, di contro, che essi vivano emozioni così vivide e intense senza reagire, come invece farebbero nella vita reale (si piange, ma non ci si addolora; si ha terrore, ma non si scappa,...). Ma, l'aspetto più paradossale sta forse nel fatto che essi traggano piacere dal provare proprio quegli stati d'animo, che nella realtà cercano di evitare il più possibile (la paura, l'ansia, la tristezza, e perfino l'orrore...). A proposito di questo “paradosso della finzione”, si vedano i testi pionieristici di Radford e Weston: Colin Radford, Michael Weston, *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?*, in «Proceedings of the Aristotelian Society Supplementary Volumes», XLIX (1975), pp. 67-80; Colin Radford, *Tears and Fiction*, in «Philosophy», LII/200 (1977), pp. 208-13.

⁵³ Entrambi i saggi citati sono riportati in Octave Mannoni, *La funzione dell'immaginario. Letteratura e psicoanalisi*, introduzione di Emilio Garroni, Laterza, Bari 1972, pp. 5-30, 71-94 (ed. or. *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scene*, Editions du Seuil, Paris 1969). Sulla credenza finzionale si vedano, oltre ai già citati contributi di Metz e Morin, quelli di Souriau, Michotte, Wallon, Rinieri, Musatti, e degli altri esponenti della “filmologia”, ben compendiate dal volume di Roberto Nepoti, *L'illusione filmica. Manuale di filmologia*, Utet, Torino 2004. Inoltre, per un quadro delle più recenti acquisizioni della psicologia sperimentale e cognitivista sull'argomento rinviamo a Shaun Nichols (ed), *The Architecture of the Imagination. New Essays on Pretence, Possibility and Fiction*, Oxford University Press, Oxford 2006.

consapevole/mi abbandono completamente”; “non credo/credo”, o per dirla appunto con la celebre formulazione mannoniana, “Je sais bien, mais quand même...” («sì lo so, eppure...»). Questa dinamica di diniego rispetto alla scoperta della verità stessa, che lo psicoanalista paragona poi ai meccanismi della superstizione e del feticismo, si avvicina molto all’atteggiamento degli spettatori del film classico che “sanno bene” che gli eventi sullo schermo sono “finti”, ma “tuttavia” si lasciano trascinare da essi come se non lo fossero.

Di fronte al percorso percettivo, cognitivo ed emotivo appena descritto, come si situano i film hollywoodiani autoreferenziali? Come sono accolti dallo spettatore testi che programmaticamente mettono al centro della diegesi proprio la realizzazione stessa del film, e quindi dell’oggetto di illusione? Hanno forse il potere di intaccare quella trasparenza dello stile che ci fa dimenticare di essere davanti a una forma di rappresentazione e ci consente, invece, di sperimentare il film «come un mondo pienamente realizzato»?⁵⁴ Indubbiamente, i film sui film minacciano di interrompere l’illusione generata dallo stile invisibile. Del resto, promettendo al pubblico di mostrare ciò che avviene dietro le scene, il loro *appeal* sembra consistere proprio in uno strappo inflitto all’effetto di realtà. Tuttavia, ci si può chiedere quale incidenza e profondità abbia davvero questo strappo. Stando sempre alla riflessione di Mannoni, l’abbandono di un’illusione, cui si è creduto per lungo tempo ingenuamente, può dirsi tale solo a condizione di un processo iniziatico, durante il quale l’illusione stessa sia sistematicamente e approfonditamente smascherata. Pertanto, un’isolata e involontaria rivelazione non è sufficiente perché l’iniziazione alla verità si compia davvero. Se applichiamo fino in fondo questa teorizzazione psicoanalitica allo scenario del cinema classico hollywoodiano, dobbiamo supporre che per una consistente rottura di fiducia nell’illusione filmica occorra molto più che qualche isolato caso di smascheramento del *découpage* invisibile. Secondo Robert B. Ray, eccezion fatta per alcuni sporadici “incidenti di percorso”, il cinema hollywoodiano non incorre mai davvero in questo rischio⁵⁵. I suoi pochi

⁵⁴ L’espressione è di Richard Allen (cfr. Richard Allen, *Projective Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*, Cambridge University Press, New York 1995, p. 4).

⁵⁵ Ray individua soltanto quattro situazioni in cui le convenzioni estetiche della scrittura hollywoodiana sono esibite sistematicamente come tali: 1. quando determinati eventi storici trovano sullo schermo una rappresentazione decisamente poco realistica. Ad esempio, è assai improbabile che molti ex prigionieri di guerra trovino in *Stalag 17 – l’inferno dei vivi* (*Stalag 17*, Billy Wilder, 1953) un ritratto accurato delle loro esperienze. Secondo Ray, fra i vari meccanismi di smascheramento questo è probabilmente il caso meno importante. 2. Quando un genere cinematografico, onde eguagliare i precedenti successi, ripete le sue formule in maniera così continua e scontata che il pubblico inizia a distinguere come pura convenzione quello che una volta considerava, invece, “reale”. Questo meccanismo di svelamento, strettamente connesso alle dinamiche di gusto *camp*, fiorisce tra gli anni Sessanta e Settanta, con la dissoluzione del sistema dei generi alla fine dell’epoca classica. Risulta, invece, raro nei decenni precedenti, quando Hollywood era impegnata a *sviluppare* i generi, che risultavano ancora qualcosa di relativamente nuovo agli occhi del pubblico. 3. Quando un consistente grado di autoconsapevolezza e autoreferenzialità mette in primo piano proprio i meccanismi cinematografici. Per Ray, questo genere di operazioni si ritrova in maniera sistematica soltanto all’interno del cinema di avanguardia, mentre il cinema hollywoodiano è davvero poco incline a riflessioni “godardiane” sulla natura del mezzo e

meccanismi di smascheramento, quando sono in atto, esercitano una forza troppo debole e isolata per riuscire a scardinare la sistematicità del racconto cinematografico classico. Sebbene lo studioso, curiosamente, non annoveri tra queste circostanze il caso particolare dei film su Hollywood, il discorso vale anche per loro. Infatti, nonostante il proposito di svelare l'illusione, questi film rimangono, in ultima analisi, saldamente sottoposti al predominio dello stile invisibile. Come vedremo meglio alla fine del capitolo, tale paradosso si carica di ulteriori significati in rapporto anche ai contenuti di cui essi si fanno promotori. Laddove il loro racconto spesso e volentieri si propone genericamente di smascherare le illusioni instillate da Hollywood nel pubblico (in particolare, le chimere dello *star system*), lo stile si mantiene, invece, nel rispetto sostanziale delle regole di scrittura del *découpage* classico. Insomma, alla fine, il contenuto si ritrova in contraddizione con la forma, o per metterla in termini ideologici: «Il contenuto demistifica ciò che lo stile invece mistifica. Se il contenuto pretende per lo meno di rivelare ciò che è normalmente occultato, lo stile mantiene, invece, inalterata la convenzione di nascondere i meccanismi della costruzione cinematografica»⁵⁶. Certamente, fin dalle origini del fenomeno, i critici hanno spesso espresso il timore che le opere ambientate a Hollywood potessero guastare l'illusione magica del cinema⁵⁷. Una recensione di Frank S. Nugent apparsa sul «New York Times» al momento dell'uscita di *È nata una stella* (*A Star Is Born*, 1937) di William Wellman, uno dei primi importanti melodrammi sonori dedicati a Hollywood, risulta indicativa di questo tipo di atteggiamento. Pur allineandosi con il plauso generale, il critico paragona il film a una sorta di *striptease*,

dell'immagine. Di tanto in tanto, però, il cinema comico osa violare certi tabù e prescrizioni imposte dal *continuità system*: si pensi a Groucho Marx in *Horse Feathers – I fratelli Marx al college* (*Horse Feathers*, Norman Z. McLeod, 1932) che, nel momento in cui suo fratello Chico inizia a suonare il piano, guarda dritto in camera ed esclama: «Io devo restare ma voi, gente, potete rifugiarvi nell'atrio finché non sarà finita». Tuttavia, simili effrazioni sono comunque “riassorbite” all'interno del film in quanto intese come elementi costitutivi del cinema comico. 4. Quando un'altra forma espressiva simile si interseca obliquamente con il medium in questione, fornendo così, in maniera inaspettata, uno smascheramento delle procedure tipiche di quest'ultimo. È il caso, ad esempio, di quei film degli anni Cinquanta che affrontano il tema dell'avvento della televisione e i suoi effetti sul pubblico cinematografico. Peraltro, questa circostanza si verifica sovente anche nelle opere sul *milieu* hollywoodiano di nostro interesse, quelle che rappresentano il mondo del cinema in relazione alle conseguenze nefaste dovute all'introduzione del mezzo televisivo (lo vedremo, in particolare, nelle analisi dedicate al remake di *È nata una stella* (*A Star Is Born*, 1954) di George Cukor e *Che fine ha fatto Baby ha fatto Baby Jane*) (cfr. Rober B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton University Press, Princeton 1985, p. 37-8.).

⁵⁶ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 6.

⁵⁷ Si veda la preoccupazione che traspare in alcune recensioni sui film autoreferenziali degli anni Dieci. A proposito, per esempio, di *The Goat* (1918) di Donald Crisp, uno dei primi film a raccontare la vita di una controfigura, il «Motion Picture News» si domanda se un'opera del genere non «finirà con il diminuire il piacere che lo spettatore trae dal vedere un film o distruggere l'illusione che circonda la produzione cinematografica». Il «Motion Picture Magazine» aggiunge: «Io credo che l'esibizione di ciò che accade in uno studio, vuoi pure per scopi farseschi, sia una mossa poco saggia da parte dei membri della Lasky. Perché mai distruggere, seppure per poco, il fascino dell'illusione?». Soltanto, un anno prima, all'uscita del film *A Girl's Folly* (1917) di Maurice Tourneur, storia di un'aspirante *starlet* di provincia, *Variety* commentava: «Il pubblico dovrebbe essere molto interessato a vedere come sono fatti i film [...] ma se sia per l'industria cinematografica un bene o male mostrare queste cose è tutto un altro paio di maniche» (tutti questi estratti da rivista sono riportati in Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, pp. 27-8.).

termine, questo, che lascia sottintendere un certo timore. Anticipando di alcuni anni la considerazione che Betty farà sul set della Paramount in *Viale del tramonto*, Nugent sostiene che Hollywood solitamente tende a negare il carattere finzionale delle sue creazioni, il loro essere «fatte tutte di specchi», ma che grazie ai numerosissimi film sul mondo del cinema, ormai tutti gli spettatori sanno che «sul set si grida “Silenzio” prima di girare una scena e che perfino le star maschili sono debitamente agghindate e incipriate». In pratica, prosegue il critico, questi film consentono idealmente al pubblico di penetrare sul set, «di girovagare tra macchine da presa, microfoni, lampade ad arco, cavi e mattoni di cartapesta». In chiusura, la recensione esprime, però, la salda convinzione che Hollywood non si arrischierà mai a svelare i suoi “trucchi” più elaborati – come «i segreti del montaggio, l’uso del trasparente, dei modelli in miniatura, dello *split screen*, del doppiaggio e dei sistemi di registrazione»⁵⁸ – ma che manterrà su di essi il giusto riserbo. Ora, la storia del cinema nel suo complesso e quella dei film autoreferenziali nello specifico hanno ampiamente smentito tale pronostico. Tutti i “trucchi” citati da Nugent sono stati rivelati, eppure la “magia illusionistica” del medium non è venuta meno. Al contrario, la fascinazione sviluppatasi negli ultimi decenni per quei documentari (televisivi o inclusi negli *extras* dei dvd), che raccontano il *making of* di film svelando nel dettaglio la realizzazione di alcuni complicatissimi effetti speciali, dimostra come lo svelamento dei suoi segreti non sia andato a detrimento del cinema, ma sia servito piuttosto a potenziare l’interesse nei suoi riguardi⁵⁹. In tal senso, si potrebbe dire che il vero trionfo dell’illusione stia nello smascherare il trucco e al tempo stesso nel continuare a farlo funzionare. I film su Hollywood, per molti versi sono un fenomeno consustanziale e anticipatore del *Making-of Documentary*, assecondano questo doppio movimento: smascherare e occultare insieme, soddisfare la curiosità voyeuristica del pubblico per il mondo del cinema (che non è il mondo cui il pubblico appartiene, ma quello che con ogni probabilità vorrebbe

⁵⁸ Frank S. Nugent, *A Star Is Born (1937)*, «New York Times» April 23, 1937, p. 25.

⁵⁹ Attualmente, l’Internet Movie Database elenca oltre 1,100 titoli di film o video, che includono il termine “making of” nel titolo. Molti di questi sono *making-of-documentaries* inclusi negli *extras* di dvd di lungometraggi. Questo fenomeno così consistente partecipa senz’altro di uno scenario ancora più ampio: il circuito intertestuale (composto da *trailer* promozionali, articoli pubblicitari, poster, dischi, libri, siti web, videogiochi, etc.), che solitamente si attiva quando al giorno d’oggi un’opera di un certo rilievo (magari, prodotta da una grande casa cinematografica) fa la sua comparsa sull’orizzonte della coscienza pubblica. Questo circuito, volto a promuovere l’interesse del pubblico per il film, e in particolare per il suo *making of*, non è certo cosa nuova per il cinema americano. Come spesso sottolineano le stesse opere autoreferenziali, Hollywood si è sempre servita di altre narrazioni separate dal film, che conducono oltre l’enunciato e fuori dal testo (*fan magazines*, servizi fotografici, memoriali, strategie di *tie-in*, etc.). Ciò che è mutato è l’intensificazione e l’elaborazione del circuito intertestuale. Un fenomeno, questo, dovuto senz’altro in larga misura all’imporsi di nuovi canali comunicativi (internet in primis). A proposito del caso specifico dei documentari dedicati alla realizzazione dei film hollywoodiani, e delle strategie retoriche su cui si articolano, si veda l’interessante dissertazione dottorale di Robert M. González, Jr., *The Drama Of Collaborative Creativity: A Rhetorical Analysis of Hollywood Film Making-of Documentaries*, Graduate School Thesis and Dissertations, University of South Florida, 2008.

abitare), e al contempo mantenere intatto il piacere illusionistico del racconto cinematografico canonico.

IV

Tuttavia, come si diceva nelle pagine precedenti, un certo livello di minaccia è innegabilmente esercitato da queste opere rispetto ai tradizionali procedimenti di scrittura. Sebbene all'interno di narrazioni sostanzialmente "discrete", ciascuno di questi film presenta uno o più momenti in cui il suo carattere autoreferenziale, non limitandosi al solo piano del contenuto, si rende particolarmente manifesto anche su quello della forma. Si profila così, seppure per pochi istanti, la "pericolosa" ipotesi che l'illusione diegetica possa uscirne compromessa. Forse, il caso di autoreferenzialità più lampante è rintracciabile proprio nel finale della prima versione di *È nata una stella*, quando l'ultimissima inquadratura ci mostra in primo piano la pagina conclusiva di un copione recante il medesimo titolo del film. Il testo dello *script* descrive punto per punto quello che abbiamo appena visto e udito: la protagonista, la giovane star Esther Blodgett (Janet Gaynor), che saluta al microfono il suo pubblico di ammiratori, utilizzando orgogliosamente il nome del defunto marito («Hello everybody. This is Norman Maine»). Dopo la battuta di Norma Desmond – «All right, Mr. De Mille, I'm ready for my close-up» –, ecco un'altra delle frasi più celebri del cinema hollywoodiano in generale e dei suoi film autoreferenziali in particolare)⁶⁰. Quest'inquadratura conclusiva mostra a livello letterale uno degli aspetti del processo di *filmmaking* solitamente occultati, vale a dire la fase di scrittura. L'immagine del copione, battuto a macchina come un ordinario documento di ufficio, interviene subito dopo il momento di massima emozione dell'intero film, rammentandoci paradossalmente che ci troviamo di fronte a una rappresentazione. Il testo su carta non soltanto dice cosa la protagonista deve fare sulla scena (salutare al microfono, piangere, rivolgere lo sguardo oltre la folla degli ammiratori, etc.), ma riporta anche la reazione stessa del pubblico intradiegetico («L'ovazione è straordinaria»), nonché i movimenti di macchina e le soluzioni musicali necessarie affinché il carico emotivo della situazione si dispieghi completamente («The ovation is tremendous. CAMERA MOVES IN TO BIG CLOSE-UP OF ESTHER. Tears are starting down her cheeks. She looks out past all this crowd, this confusion this uproar, to some distant point of her own. The music swells up. FADE OUT. THE END»)⁶¹. Peraltro, si noti come quest'immagine non sia contenuta

⁶⁰ «Un saluto a tutti. Chi vi parla è Mrs. Norman Maine».

⁶¹ Il maiuscolo è nell'originale. «La cinepresa inquadra un primo piano di Esther. Sulle sue guance cominciano a scendere lacrime. Il suo sguardo va oltre questa folla, questa confusione, questo chiasso, in un luogo distante solo suo. Il tono della musica aumenta. Dissolvenza».

dentro a un'inquadratura, ma occupi interamente lo schermo, fino a oscurarne i bordi. Certo, resta legittimo chiedersi se un melodramma dal robusto impianto tradizionale, come *È nata una stella*, si proponga davvero di incrinare l'illusione a discapito del sentimento. Tuttavia, è evidente che qui si produce un certo grado di smascheramento, e forse anche un involontario effetto ironico. In fondo, la pagina del copione descrive la quintessenza dei meccanismi solitamente sfruttati da Hollywood per orchestrare una tipica scena romantica (intensi primi piani, dettagli come le lacrime che solcano le guance del personaggio, crescendo musicali, uso delle dissolvenze, etc.).

A fianco di quest'interessante trovata enunciativa, risultano, però, molto più frequenti due procedimenti già descritti, quello dell'esibizione dell'apparecchiatura cinematografica o comunque del "lavoro del film", e quello del cosiddetto «film-within-the film» o "schermo nello schermo", per usare le formule consacrate all'uso. Nella sua analisi semiotica sull'enunciazione cinematografica, Christian Metz dedica una particolare attenzione a queste due configurazioni, che definisce come indicative, insieme a molte altre istanze (didascalie di appello, articolazioni della voce, commenti musicali, uso degli specchi, etc.), della capacità del cinema di designare se stesso, il proprio linguaggio, la propria cosiddetta «filmitudine»⁶². Nel quadro complessivo della riflessione metziana, bisogna ammettere che il caso dei film su Hollywood non occupa un ruolo prioritario, dal momento che il semiologo francese considera la loro riflessività come capace di toccare per lo più soltanto il piano del soggetto trattato. Tuttavia, egli riconosce che la particolare natura della loro materia invita, inevitabilmente, la riflessività a tradursi spesso in queste due configurazioni enunciative, anche se appunto ciò non è "preteso" dalla formula in se stessa.

Nel primo tipo di procedimento, l'immagine viene a caratterizzarsi per la marcata presenza sul piano diegetico di tutto ciò che solitamente compone l'apparato tecnologico del cinema: macchine da presa, impalcature, lampade, microfoni, ma anche naturalmente operatori, attori, registi, assistenti, truccatori, costumisti, etc. Di solito, in questi casi, la regia tende a costruirsi intorno a un'alternanza: da un lato, potrà mettere in primo piano dei dettagli di questo stesso apparato e magari mostrarci cosa le "fittizie" macchine da presa stanno riprendendo, dall'altro lato, potrà ricorrere a delle inquadrature d'insieme, che ci restituiscono l'idea tipica del set cinematografico come luogo di lavoro febbrile e di confusione. La messa in vista del dispositivo cinematografico – il «mostrare il dispositivo» come dice Metz riprendendo volutamente una formula-feticcio della critica ideologizzata degli anni Settanta⁶³ – potrebbe

⁶² Cfr. Christian Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, ESI, Napoli 1995, p. 107 (ed. or. *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Paris 1991).

⁶³ L'espressione "mostrare il dispositivo" evoca immediatamente, ancor prima che la critica degli anni Settanta, il contributo teorico dei formalisti russi per uno stravolgimento dei linguaggi dell'arte che facesse eco a quella

sembrare di primo acchito la marca di enunciazione per eccellenza, dal momento che tramite essa il film, in teoria, ci consente di vedere o di ascoltare ciò che lo ha prodotto. Tuttavia, lo abbiamo già accennato, quest'impressione non tiene in conto di un aspetto tanto evidente quanto paradossale:

Il fatto che la macchina da presa (che resta malgrado tutto, realmente e simbolicamente, l'elemento centrale del dispositivo) non può filmare se stessa, se non per il tramite di uno specchio, e che quindi quella che ci viene mostrata non è, di solito, la macchina che ha mostrato il film che ce la mostra: [...] smascherare le marche dell'enunciazione, procedere a «disvelarle», non è di per sé atto critico o sovversione del reale, poiché queste marche sono accessibili soltanto nell'enunciato, e in quanto enunciate; il film anche quello più emancipato, non può far coincidere in sé il prodotto e la produzione, ma soltanto, in un gesto mimetico, il prodotto e la *mise en abyme* del suo processo⁶⁴.

Qui, il discorso del semiologo francese fa evidentemente riferimento all'utilizzo di quest'operazione filmica in tutta la storia del cinema, senza una particolare specificazione per una classe di opere piuttosto che per un'altra. Pur ammettendo che l'argomentazione vada

trasformazione radicale della società operata dalla rivoluzione. In questa generale ridefinizione del segno artistico, il cinema viene considerato come il principale punto di sfondamento della tradizione e di ricostruzione del rapporto tra l'arte e i suoi fruitori. Per il discorso che andiamo affrontando è il caso dell'opera di Dziga Vertov quello che maggiormente ci preme riprendere. Tra i grandi maestri del cinema sovietico degli anni Venti, Vertov è, infatti, il più radicale contestatore della tradizione, il sostenitore di un cinema "puro", svincolato da qualsiasi preoccupazione narrativa. Irriducibile oppositore di ogni legame tra il cinema e le forme drammaturgiche mutate dalla letteratura o dal teatro, Vertov elabora il progetto di un "cinema non recitato", da cui sono cancellati gli attori, la sceneggiatura, ma anche ogni forma di messa in scena. Il *Kinoglaz* (il «cineocchio») deve immergersi nella fattualità delle cose, nella piena contingenza del mondo per riconsegnarci, grazie alla sua perfezione macchinica, un'immagine altrimenti impossibile alla nostra percezione. Il "negatore del soggetto" non può, però, rifiutare l'atto estetico della scelta, e proprio quest'eccedenza dell'attività costruttiva rispetto all'elementarietà dei fatti consente al regista di non ridurre il suo cinema a un realismo ingenuo, a un puro esercizio di rispecchiamento. In altre parole, il carattere riproduttivo del dispositivo cinematografico non elimina il lavoro sulla forma, ma ne rende semmai esplicito proprio il meccanismo di costruzione. Tratto che più caratterizza il cinema non recitato di Vertov è, appunto, l'autoriflessività. In *L'uomo con la macchina da presa* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), manifesto poetico dell'idea di cinema dell'autore, sembra non esserci immagine che non venga ripresa e doppiata in un gioco infinito di distanziamenti che sottolineano la mancata coincidenza tra la realtà e l'immagine stessa. L'auto-rispecchiamento è molto più che un principio costruttivo e, insieme, molto diverso da una semplice operazione di "messa a nudo del procedimento" (come facevano in quegli stessi anni i formalisti russi, primo fra tutti Viktor Borisovič Šklovskij), ma è piuttosto una declinazione obbligata dell'immagine. Del resto, l'immagine cinematografica non può sfuggire al suo essere insieme presentazione della cosa e atto del vedere, realtà e visione, documento e scrittura. O meglio ancora la verità che si dichiara come verità cinematografica, si autodenuncia per quello che è ricordando allo spettatore che ciò che sta vedendo è cinema. Il cinema non recitato, dunque, prevede uno spettatore distanziato, critico, mai assorbito nell'illusione, uno spettatore a cui viene continuamente ricordata la situazione enunciativa di cui sta facendo esperienza con una strategia, più o meno complessa, di rimandi autoreferenziali (in particolare, la diegetizzazione degli elementi che compongono il dispositivo cinematografico: la macchina da presa, il rullo, l'operatore, il proiettore, etc.). Ed è su questa consapevolezza della natura metalinguistica dell'immagine che il cinema di Vertov si costruisce, ponendosi in sintonia con la più generale riflessione sullo statuto del segno artistico e sui processi di oggettivazione dell'esperienza che impegnano il dibattito estetico sul cinema in quegli anni. La lezione del cineasta di Białystok sarebbe tornata nel cinema degli anni Settanta di Jean-Luc Godard, e successivamente nell'opera di Abbas Kiarostami che, al di là di ogni ripresa esplicita, è forse il suo più autentico erede. Per una ricognizione sull'opera di Vertov e del suo approccio teorico segnaliamo Nicolaj Abramov, *Dziga Vertov*, Edizioni Bianco e Nero, Roma 1963; Pietro Montani, *Dziga Vertov*, La Nuova Italia, Firenze 1975; Paolo Bertetto (a cura di), *Teoria del cinema rivoluzionario*, Feltrinelli, Milano 1975; Per quanto riguarda, invece, il rapporto tra i formalisti russi e il cinema rimandiamo a Giorgio Kraiski (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, introduzione, scelta dei testi e traduzione di Giorgio Kraiski, Garzanti, Milano 1971.

⁶⁴ Christian Metz, *L'enunciazione impersonale*, cit., pp. 95-6.

comunque modulata a seconda dei film, a Metz preme, in primo luogo, dimostrare come la *diegettizzazione* del dispositivo «mostra in realtà solo raramente IL dispositivo, cioè il proprio, e si accontenta più spesso di mostrare UN dispositivo, quello di altri film, puramente virtuali, o reali nella fabula»⁶⁵. Insomma, alla fin fine è sempre necessaria una *macchina da presa nascosta* per filmare la scena in cui la macchina è mostrata al lavoro. Questo fa sì che il procedimento in questione sia tutto sommato “indolore” e compaia in film molto diversi fra loro, inclusi quelli che lo studioso definisce come meno “emancipati”, in un’ulteriore ripresa del linguaggio della critica militante degli anni Settanta. E questo è evidentemente il caso, fra gli altri, dei film autoreferenziali classici, dove la rappresentazione delle riprese conduce, per la maggior parte delle volte, a una dinamica in cui il tentativo di demistificazione del cinema resta imbrigliato nel consueto regime illusionistico operato da Hollywood. Con il risultato ultimo, secondo Metz, che questo stesso cinema ne esce ancora più celebrato e adorato. A tal proposito, il semiologo si sofferma su una particolare sequenza di *È nata una stella* di Cukor, remake della precedente e omonima versione del ‘37 diretta da Wellman. Si tratta del momento in cui la protagonista, Esther (Judy Garland), gira la sua prima scena d’attrice in un film. La scena in questione deve mostrarla in piedi al finestrino di un treno che è ancora in stazione; Esther deve fare dei segni di addio, con il fazzoletto in mano, in direzione del fuori campo, e ricevere in pieno viso gli sbuffi di vapore della locomotiva ansimante; il tutto in una giornata molto nevososa. La messa in scena di Cukor si basa sulla divisione del campo in due spazi trattati separatamente, a destra e a sinistra. Una panoramica laterale in andata e ritorno (e un montaggio alternato che compie lo stesso tragitto) ci mostrano, quando compare la parte destra, la scena del treno in partenza e della viaggiatrice che sventola il fazzoletto: l’effetto di realtà è perfetto fino a questo momento. Ma quando la camera si sposta a sinistra, noi scopriamo un arsenale di piccole macchine dall’aspetto piuttosto vetusto – che evocano bene l’idea di una Hollywood ancora artigianale – tutte impegnatissime a produrre e a spingere il fumo, la finta neve e così via. Infine, un’inquadratura conclusiva ci mostra maliziosamente i due lati in contemporanea. Questa sequenza dimostra, secondo Metz, come la credenza dello spettatore non risenta minimamente del fatto di vedere esposti alla luce del sole i meccanismi di funzionamento del film: «L’interesse di questa rivelazione risiede più in un’emancipazione dell’intelligenza filmica, che è riservata a una minoranza di privilegiati e che dà all’enunciazione un “gioco” molto concreto, che non in qualche vittoria sull’illusione diegetica»⁶⁶. Al tempo stesso, qui la regia di Cukor, come riconosce lo stesso studioso poco dopo, realizza una tale coalescenza di piani – l’atto di filmare e il prodotto filmato, il trucco e

⁶⁵ *Ivi*, p. 96.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 100-1.

il truccato, il filmico e il profilmico *dello stesso film*, il tutto coniugato alla particolarità che si tratta di un'opera autoreferenziale – da indurre a sospettare che una simile costruzione non problematizzi in nessun modo quell'antitesi fra realtà e finzione connaturata al cinema. Si consideri quest'effetto anche in rapporto al contenuto del film, l'unico esempio di musical classico, secondo Rick Altman, che negando l'*happy end* finale metta seriamente in discussione i presupposti e le convenzioni ideologiche del genere⁶⁷. Ma certo, si può anche supporre che quest'esibizione del dispositivo serva a veicolare, contemporaneamente, un'operazione di sapore ben più narcisistico, come una travolgente celebrazione del cinema e della sua tecnica. Insomma, i film su Hollywood manifestano continui paradossi e ambivalenze, per cui diventa difficile stabilire fino a che punto le loro marche autoreferenziali intralcino davvero l'illusione mimetica, e se non possano essere in atto, allo stesso tempo, intenzioni di segno contrario, come appunto un'esaltazione del potere tecnico del medium mascherata dietro il pretesto di illustrare al pubblico i suoi trucchi e le sue demistificazioni.

Non molto dissimile dal procedimento del dispositivo diegetizzato è quello dello schermo nello schermo. Si tratta di un'altra figura riflessiva tipo che abbiamo visto essere sfruttata almeno già dai tempi di *Uncle Joe*, e che corrisponde a quei momenti interni al racconto in cui i personaggi assistono alla visione di alcune sequenze di un film o di altro materiale filmato. Il testo visionato è riconoscibile come tale attraverso la presenza di uno schermo secondario, diegetico, che lo incornicia, e magari anche attraverso una disomogeneità "materiale" più o meno vistosa (ad esempio, un frammento di sequenza in bianco e nero inserito in un film a colori). Mettendo in scena la fondamentale situazione di visione del cinema, questa pratica fa sì che l'opera ospitante si trasformi, a sua volta, in una specie di cornice e finisca, anche in questo caso, per richiamare l'attenzione sulla sua natura autoreferenziale. Solitamente, il film "incorniciato" è funzionale alle esigenze del racconto cornice e pertanto può essere di varia natura, a seconda appunto dei casi. Si può trattare dei cosiddetti "giornalieri" (abbiamo un esempio di questa situazione all'inizio di *Che fine ha fatto Baby Jane?* quando alcuni uomini in sala di proiezione commentano con disgusto le scene interpretate dalla giovane Jane Hudson), di un provino (si pensi al fortunato *screen test* di Costance Bennett in *A che prezzo Hollywood?*, o a quello, invece, disastroso e grottesco di Bette Davis in *La diva*)⁶⁸, della proiezione in anteprima di un film appena concluso (è il caso dell'involontariamente comico *The Duelling Cavalier* («Il cavaliere spadaccino») in *Cantando sotto la pioggia* o del lunghissimo segmento di *Born in a Trunk*, il film di debutto di Esther, incastonato nella seconda versione di *È nata una stella*) oppure della proiezione per una *premiere* vera e

⁶⁷ Cfr. Rick Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington 1987, p. 265.

⁶⁸ Rispettivamente, *A che prezzo Hollywood?* (*What Price Hollywood?*, 1932) di George Cukor e *La diva* (*The Star*, 1952) di Stuart Heisler.

propria (come quella con cui si apre *Cantando sotto la pioggia* e quella con cui si conclude *È nata una stella*). Ma può trattarsi anche di proiezioni domestiche: una situazione narrativa che scopriremo essere ricorrente è quella della star, ormai appassita e inattiva da lungo tempo, che nell'intimità della propria casa si abbandona, tra nostalgia e narcisismo, alla visione dei suoi vecchi film. Il caso più celebre, cui già abbiamo accennato, è quello di *Viale del tramonto*, quando Norma costringe Joe a guardare insieme una sequenza di *La regina Kelly*. Ma tornano in mente anche altri esempi: il rapimento non meno estatico con cui Blanche Hudson (Joan Crawford), altra stella a riposo e per giunta invalida, segue in televisione una retrospettiva dedicata alla sua carriera giovanile (di nuovo *Che fine ha fatto Baby Jane?*) oppure, in un'interessante declinazione maschile del fenomeno, il compiacimento con cui il divo Johnny Castle (Jack Palance) fa proiettare nel salotto di casa uno dei suoi primi film per intrattenere alcuni amici (*Il grande coltello – The Big Knife*, Robert Aldrich, 1955). Infine, si può trattare di un film qualsiasi che un pubblico altrettanto qualsiasi fruisce in circostanze anonime. In tal senso, una delle opere che meglio ha saputo descrivere il carattere ordinario e perfino un po' triviale della fruizione cinematografica, quando vissuta non come esperienza estetica ma come semplice rito sociale, è senz'altro *I dimenticati (Sullivan's Travels*, 1941) di Preston Sturges. Ci riferiamo al momento in cui il protagonista, un regista comico con velleità intellettuali, si ritrova ad assistere al triplo spettacolo di un cinema di provincia, e può osservare da vicino, non senza un certo disgusto, le abitudini tipiche del cosiddetto "grande pubblico", come sgranocchiare rumorosamente popcorn, bere fino a singhiozzare, fischiare, tentare approcci sessuali con il vicino di posto, etc.

Ciascuna delle situazioni citate presenta un tipo di messa in scena simile. Assistiamo cioè a un'alternanza studiata fra inquadrature dello schermo sui cui scorre il film "incorniciato" con inquadrature che ci mostrano, invece, il suo luogo di proiezione e il relativo pubblico. Di solito, all'interno di questa messa in scena ricorrente, il *film-whithin-the-film*, almeno una volta, arriva a occupare tutto lo schermo, eclissando, seppure per pochi istanti, l'opera ospitante e diventando così il principale oggetto della visione non solo dei personaggi del racconto ma anche di quella degli spettatori in sala. Nonostante quest'omologia formale, va specificato, però, che il film in cornice esercita conseguenze diverse a seconda che si tratti di un costruito finzionale, prodotto della stessa opera che lo accoglie (come *The Duelling Cavalier* o *Born in a Trunk*, che non esistono al di fuori dell'universo narrativo di *Cantando sotto la pioggia* ed *È nata una stella*) o che si tratti, invece, di materiale autentico, preesistente alla realizzazione della "sua cornice". Per quest'ultimo caso, l'esempio più celebre è senz'altro l'inserimento di una scena tratta da *La regina Kelly* di Stroheim in *Viale del tramonto*, ma anche *Che fine ha fatto Baby Jane?* di Aldrich presenta un uso davvero

affascinante di materiali di repertorio, che ci restituiscono qualche remoto frammento delle interpretazioni giovanili di Bette Davis e Joan Crawford rispettivamente in *Uomini nello spazio* (*Parachute Jumper*, 1933) di Alfred E. Green e *Tormento* (*Sadie McKee*, 1934) di Clarence Brown. Dal punto di vista della riflessione intertestuale, simili situazioni equivalgono a una delle forme più semplici di citazione cinematografica, quella che Alberto Negri suggerisce di chiamare «citazione-riporto» in contrapposizione al caso più complesso della «citazione-allusione»⁶⁹. Infatti, mentre per la citazione-allusione non esiste un repertorio di marcatori codificato che la identifichino subito, o altrimenti l'allusione non potrebbe dirsi tale, la citazione-riporto esibisce, invece, le forme più facilmente assimilabili alla virgolettatura nel verbale: il film citato è subito riconoscibile grazie appunto alla presenza di uno schermo diegetico (quello di una sala, di una televisione, etc.) presente nel film citante. Anche Christian Metz parla della citazione-riporto come del grado più semplice della configurazione enunciativa del film autoreferenziale: «Il film secondo è *localizzato* in uno o più punti precisi del film che lo accoglie. Incassatura delimitata, relazione ben segnalata»⁷⁰. A prescindere dalla sua specificità, la citazione-riporto, come qualsiasi altro tipo di citazione, fonda il suo senso sui *valori di ripetizione* di cui è portatrice, vale a dire sulle corrispondenze che essa è in grado di instaurare tra il testo di origine e quello d'arrivo, su quei valori dialogici che riesce ad acquisire attraverso il processo stesso di ripetizione. Come ha, infatti, dimostrato Antoine Compagnon nel suo studio pionieristico su questo fenomeno intertestuale, la citazione è sempre un procedimento significante e relazionale, che non comporta tanto una conservazione del senso originario quanto un suo incremento, una sua modifica, uno scarto o una differenza, che derivano appunto dalla messa in relazione e si riflettono sia sul «testo citante» sia sul «testo citato»⁷¹. Dunque, se citare significa ri-presentare, riproporre il «già detto» in un contesto discorsivo nuovo e inedito, sotto un diverso punto di vista, che gli conferisce risonanze nuove, dobbiamo supporre che tanto i film ospitanti, come *Viale del tramonto* o *Che fine ha fatto Baby Jane?*, quanto i film incorniciati, come *La regina Kelly* o *Tormento*, risultino alla fine arricchiti dall'intero procedimento. Avremmo modo di riflettere

⁶⁹ Cfr. Alberto Negri, *Lucidi disincanti. Forme e strategie del cinema postmoderno*, Bulzoni, Roma 1996. Beninteso, la citazione-allusione è un fenomeno tutt'altro che assente nel caso dei film autoreferenziali classici. Al contrario, abbiamo già visto, pur brevemente, come *Viale del tramonto* utilizzi la persona divistica «passata» dei suoi interpreti principali (Swanson e Stroheim, in primis) per evocare la storia del cinema muto. Ma l'allusione nella forma del *private joke* o della *strizzata d'occhio* (come direbbe Umberto Eco) è un fenomeno molto ricorrente anche nei film autoreferenziali di registro comico già degli anni Venti. Lo vedremo nel prossimo capitolo, analizzando le ripercussioni del romanzo *Merton of the Movies* di Harry Leon Wilson sul cinema americano e in particolare il caso di *Maschere di celluloidi* (*Show People*, 1928) di King Vidor. Senza dubbio, la citazione-allusione, al pari della citazione-riporto, si segnala come un'anomalia testuale, una rottura della trasparenza narrativa, che può essere compresa attraverso l'attivazione del legame con un altro testo. Tuttavia, essa non possiede la stessa evidenza visiva del *film nel film*.

⁷⁰ Christian Metz, *L'enunciazione impersonale*, cit., p. 107.

⁷¹ Cfr. Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.

su questa possibilità più dettagliatamente attraverso l'analisi dei singoli casi, per ora anticipiamo che con la modalità del *film-within-the-film* il cinema autoreferenziale rende manifesta non soltanto la volontà di riflettere su se stesso, ma anche sul suo linguaggio e sulla sua storia. Come scrive sempre Metz: «La pratica della citazione (parlo di quella che lo spettatore prende per tale, cosa che non sempre accade) presuppone sia che il film del quale si mostra un brano sia un po' conosciuto, sia che il pubblico sia un po' avvertito [...]. Alla dimensione metacinematografica si aggiunge allora quella della storia e della cinefilia. Gli esempi di vere citazioni sarebbero numerosi, soprattutto da quando il cinema contempla se stesso come oggetto perduto, e si nutre del proprio lutto interminabilmente [...]»⁷².

Sebbene qui lo studioso faccia riferimento più a un panorama cinematografico postclassico (allude subito dopo a certe pratiche della Nouvelle Vague), termini, come “contemplazione”, “oggetto perduto” e “lutto”, acquistano una forte risonanza anche se applicati ai film su Hollywood, dove lo schermo nello schermo, spesso asservito alle proiezioni nostalgiche e narcisistiche di una star invecchiata, diventa ugualmente occasione per parlare di un momento passato e rimpianto della storia del cinema americano. Beninteso, anche film virtuali come *Il cavaliere spadaccino* o *Born in a Trunk* o il film anonimo e politicamente impegnato sulla cui proiezione si apre *I dimenticati* sono in grado di stabilire un rapporto dialettico con l'opera ospitante. Spesso, come vedremo, questo rapporto è di natura conflittuale: per esempio, il film fittizio e secondario può servire come modello in negativo di ciò che il cinema americano non deve più fare o non deve incominciare a fare. In questo senso, *Il cavaliere spadaccino*, accolto alla sua anteprima da fischi e risate, non è comico solo per il suo uso ancora goffo della nuova tecnologia del sonoro, ma anche perché esibisce platealmente l'obsolescenza cui ormai è giunta la recitazione del muto. Oppure, si pensi alla commedia di Sturges, dove tutto il percorso di crescita del protagonista può essere inteso come votato al disconoscimento di quel film socialmente impegnato, che all'inizio del racconto gli sembrava, invece, assolutamente degno di emulazione.

V

Se il meccanismo del dispositivo diegetizzato si sofferma soprattutto sull'aspetto della produzione, il procedimento dello schermo nello schermo attira, invece, l'attenzione su quello della spettatorialità. Considerati congiuntamente, essi dimostrano come il cinema autoreferenziale americano si proponga non soltanto di indagare genericamente la vita (o piuttosto lo stile di vita) di chi abita il *milieu* hollywoodiano, ma anche di mostrare le diverse

⁷² Christian Metz, *L'enunciazione impersonale*, cit., p.108.

fasi di quel ciclo di produzione, distribuzione e consumo cui il film, in quanto sistema socioculturale ed economico, è sempre soggetto. Questa particolare capacità del cinema di mettere in primo piano le circostanze della sua produzione artistica, le reazioni della sua *audience* o magari le dinamiche interne alla sua industria – una capacità che abbiamo visto affiorare fin dai tempi delle vedute dei Lumière o di certi film di Porter – è qualcosa che non sembra avere facili equivalenti nella letteratura. Come abbiamo già detto più volte, l'autoreferenzialità nella letteratura (soprattutto in quella del modernismo o del postmodernismo), è perfettamente in grado, al pari del cinema, di sabotare l'illusione di realtà e di richiamare l'attenzione sull'autore come creatore di un artefatto, ma è molto raro che lo faccia per alludere ai meccanismi dell'industria editoriale o al processo tecnologico della stampa o al monitoraggio delle vendite⁷³. Del resto, come ci ricorda Robert Stam:

La tradizione letteraria e la tradizione cinematografica, benché simili per alcuni aspetti, sono molto diverse nel loro complesso. Non tutte le branche dell'arte sono soggette alle leggi di un sistema specifico di produzione – per esempio, quello capitalista – allo stesso modo. Il condizionamento economico che influenza la letteratura opera in maniera ancora più potente nel cinema, la cui particolare natura implica per forza di cose una produzione di tipo industriale. Un romanzo può essere scritto perfino su di un fazzoletto di carta in prigione; considerazioni di ordine commerciale entreranno in campo con forza solo al momento della pubblicazione e distribuzione. Con il film, invece, le valutazioni economiche – come la disponibilità di un alto o basso budget, l'uso di pellicola a colori o in bianco e nero, la presenza nel cast di star rinomate o di interpreti sconosciuti – dettano legge e precludono possibilità fin da subito. Infatti, la reale produzione di un film mette in moto un complesso meccanismo industriale, a cominciare dall'apparato tecnologico delle macchine da presa, dei laboratori, delle attrezzature per l'*editing* fino ad arrivare all'apparato commerciale necessario per la distribuzione e l'esercizio⁷⁴.

Il cinema autoreferenziale americano, pur con alcune sensibili differenze al suo interno, non manca mai di ricordarci quel “complesso meccanismo industriale” in cui il film, lungi dall'essere soltanto un semplice costrutto testuale, è sempre implicato. E tuttavia, quest'atteggiamento non è privo di ulteriori aspetti ambivalenti o paradossali. Infatti, Richard Maltby osserva che una delle caratteristiche più tipiche di Hollywood, quando porta la nostra attenzione sui suoi processi industriali, consiste proprio nel mascherare una certa parte di

⁷³ In effetti, la letteratura postmoderna offre pochi esempi di romanzi acutamente consapevoli delle circostanze materiali che presiedono alla pubblicazione di un libro. Tuttavia, non mancano alcune interessanti eccezioni: si pensi alle lettere di rifiuto da parte degli editori che precedono *Mulligan's Stew* (1979) di Gilbert Sorrentino o alla rappresentazione in chiave comica del mondo dell'editoria in *The Information* (1995) di Martin Amis. Se risaliamo poi a ritroso nella storia della letteratura, possiamo vedere ugualmente qualche eccezione importante. Per esempio, Robert Stam riflette su come *Illusioni perdute* (*Illusions perdues*, 1837-43) di Honoré de Balzac, pur non appartenendo consapevolmente alla tradizione riflessiva, riesca a rivelare, al fianco di una descrizione mimetica del mondo della letteratura francese dell'epoca, anche le condizioni materiali che caratterizzano la produzione di questa stessa letteratura, dal momento della creazione fino ad arrivare a quello della riproduzione meccanica tramite la stampa (cfr. Robert Stam, *op. cit.*, pp. 73-7).

⁷⁴ Ivi, p. 70.

queste operazioni, evidenziandone selettivamente altre⁷⁵. In pratica, è molto raro che un film autoreferenziale mostri e indaghi tutte le diverse fasi dell'intero processo di produzione. Più probabilmente, esso finirà per concentrarsi strategicamente su un certo aspetto e per occultarne un altro nel frattempo. Richard Dyer nota, per esempio, come questo meccanismo si manifesti in modo particolarmente lampante nel caso dei film incentrati sulla figura della star, una tipologia che avremo modo di analizzare nello specifico soprattutto nel corso del primo capitolo. Prendendo come riferimento il *biopic* su Al Jolson (*The Jolson Story*, Alfred E. Green, 1946), Dyer osserva:

Jolson è solo un tipo comune di una comune famiglia ebrea, senza «entrature», senza ricchezza; Jolson ha una voce straordinariamente bella che cattura il pubblico (ad esempio nella prima scena, mentre assiste a uno spettacolo di vaudeville, canta con il pubblico ma così meravigliosamente che tutti gli altri si fermano ad ascoltarlo); è solo fortunato quando sostituisce un artista troppo ubriaco per salire sul palco proprio la sera in cui capita che siano presenti due importanti impresari; Jolson è un professionista serio, trova sempre nuove soluzioni interpretative, coglie al volo la sfida del cinema, ecc. Quello che viene taciuto nel film è l'attività dell'apparato produttivo (impresari, agenti, produttori, finanziatori): il business dello *show business*. Jolson non è mai attivo in quest'ambito, viene, come dire, trasportato attraverso l'apparato. È interessante osservare come anche i film *sui* produttori, come *Il paradiso della fanciulle* [*The Great Ziegfeld*, Robert Z. Leonard, 1936], non prendano in considerazione questo aspetto⁷⁶.

⁷⁵ Richard Maltby, *op. cit.*, pp. 93-4. Per contrasto, il pensiero torna nuovamente a *L'uomo con la macchina da presa*. Diversamente da quanto accade di norma nel cinema americano classico, inclusi i film di ambientazione hollywoodiana, il capolavoro di Vertov mette costantemente in primo piano il processo di produzione cinematografica. I molteplici temi del film – la vita di un essere umano dalla nascita alla morte, una giornata in una grande città, la realizzazione e la produzione di un film – sono tutti subordinati a un tema dominante: la messa a nudo del dispositivo cinematografico all'interno di un dato contesto sociale e di un dato quadro di forze produttive. Applicando al cinema le argomentazioni dei formalisti russi, secondo i quali la letteratura era una forma di produzione come qualsiasi altra e i letterati dovevano impegnarsi con i loro materiali in maniera non diversa da un operaio in una fabbrica, *L'uomo con la macchina da presa* mostra il cinema come una qualsiasi diramazione dell'attività industriale. Annette Michelson sottolinea come il film sistematicamente giustappone ogni aspetto della creazione cinematografica con l'idea del lavoro umano nella sua accezione più convenzionale: il montaggio è associato all'attività del cucito, il lavaggio della pellicola alla pulizia delle strade, e così via (cfr. Annette Michelson, *The Man with a Movie Camera: From Magician to Epistemologist*, «Artforum» X (1972), p. 66). L'industria del cinema è paragonata all'industria tessile, che Marx considerava di paradigmatica importanza nello sviluppo del capitalismo. L'idea suggerita è che il cinema trasformerà la società socialista così come la giannetta ha trasformato quella capitalista. Le due forme di produzione sembrano condividere lo stesso tipo di ritmo e perfino un'analogia nel movimento. *L'uomo con la macchina da presa* è un film sul linguaggio che nasce dal desiderio del suo autore di rivelare la grammatica cinematografica invece di occultarla. L'ambizione di Vertov per “un'opera che produca un'opera” nasce dalla convinzione che «ogni film non è altro che uno scheletro letterario avvolto in una cine-pelle. Nel migliore dei casi, sotto tale pelle (come ad esempio nei grandi film stranieri) si genera del cine-grasso e della cine-carne. Ma noi non vediamo mai la cine-ossatura» (cit. in Paolo Bertetto, *op. cit.*, p. 79). Nel corso degli anni numerosi studiosi hanno messo in luce le diverse strategie riflessive adottate da Vertov: la costante messa a nudo dell'apparato cinematografico, del proiettore e dello schermo; la presenza diegetica dell'operatore; i ripetuti dettagli di un occhio o degli occhi dei manichini nelle vetrine, la sovrapposizione di quest'organo umano all'obiettivo della macchina da presa; l'esibizione dei trucchi usati nel processo di *filmmaking*; l'enfasi posta sull'artificialità del movimento filmico; l'intrusione di tecniche come l'animazione e lo *slow-motion* all'interno di sequenze girate in modo sostanzialmente convenzionale; la soppressione dell'effetto d'illusione attraverso procedimenti di frammentazione e distorsioni spazio-temporali; e, infine, la continua interpellazione all'intelletto dello spettatore. In pratica, conclude Stam, «di rado, si è avuto un attacco all'effetto di verosimiglianza condotto in maniera così immaginativa e scevra da compromessi come nel caso de *L'uomo con la macchina da presa*» (Robert Stam, *op. cit.*, p. 82).

⁷⁶ Richard Dyer, *Star*, trad. it. Carla Capetta, Daniela Paggiaro e Antonello Verze, Kaplan, Torino 2003, p. 55 (ed. or., *Stars*, British Film Institute, London 1979).

Nel caso dei film biografici come *Al Jolson* o dei film che raccontano l'ascesa professionale di una star immaginaria, come i già citati *È nata una stella* o *A che prezzo Hollywood?* o *La contessa scalza* (*The Barefoot Contessa*, 1954) di Joseph Leo Mankiewicz per portare un esempio posteriore, è molto probabile che l'attenzione del racconto scelga deliberatamente di focalizzarsi più su aspetti come l'incidenza della fortuna, gli incontri professionali determinanti per l'esordiente, le conseguenze positive di un provino riuscito, la performance sul set, etc. che non tanto sul funzionamento economico della macchina che presiede al lancio di una nuova star. Naturalmente, quest'atteggiamento non è privo di ragioni o di conseguenze sul piano ideologico, ma induce a prestare una particolare attenzione a quegli aspetti che sono occultati oppure passati in rassegna velocemente nonché a domandarsi perché si sia scelto di metterne in rilievo proprio altri. Nei film che analizzeremo nel dettaglio ci ripromettiamo di essere particolarmente vigili su questo punto, di osservare su quale fase del processo produttivo (preproduzione, produzione, postproduzione, ricezione) il film autoreferenziale esaminato si concentri maggiormente e su quali sia invece più evasivo. Ma anche laddove l'opera si soffermi di più su l'aspetto economico e tecnologico dell'industria del cinema, difficilmente incontreremo delle rappresentazioni in cui venga del tutto meno il mito di Hollywood. Per intenderci, non si arriverà mai, neppure nel caso dei film più polemici, a una demistificazione completa del fenomeno o a una critica esacerbata del modello produttivo di cui si serve. Questo lo possiamo affermare con certezza fin da ora perché parliamo di film hollywoodiani classici, quindi di film di *mainstream*, per definizione incapaci di sferzare un attacco davvero antagonista all'*establishment* che li produce. Infatti, come sintetizza succintamente Richard Meyers: «Uno dei principali obiettivi di qualsiasi film è fare soldi così che si possano fare molti altri film ancora. Quindi, perfino le opere apparentemente “anti-Hollywood”, condannano, in fondo, il loro padrone per la sua gloria eterna. In altre parole, nessun film di *mainstream* è fatto per il puro gusto di farlo, ma è fatto per essere visto, perché l'America lo veda»⁷⁷.

Avremmo modo di vedere molte manifestazioni di questo paradosso, ma premettiamo che sarebbe indice di una lettura corta di vedute interpretarle soltanto come prove di una debolezza artistica o di un fallimento ideologico, adeguandosi magari a tutte quelle interpretazioni inclini a vedere nel cinema classico nient'altro che un formidabile strumento di prevenzione sociale, un modo per tenere tranquille le masse degli scontenti, insomma un nuovo oppio dei popoli. È noto come la celebre lettura di Theodor W. Adorno e Max Horkheimer sugli esiti della cultura commerciale non ammetta alcun barlume di speranza in

⁷⁷ Richard Meyers, *op. cit.*, p.11.

tal senso⁷⁸. Al contrario, quest'analisi, il cui pessimismo resta probabilmente insuperato anche dalle successive rielaborazioni della questione, si dimostra lapidaria quando senza mezzi termini afferma: «Il film e la radio non hanno più bisogno di spacciarsi per arte. La verità che non sono altro che affari serve loro da ideologia, che dovrebbe legittimare le porcherie che producono deliberatamente»⁷⁹. In questa prospettiva, l'unica funzione del cinema hollywoodiano, straordinario tentacolo di quella «industria culturale» di cui i due filosofi francofortesi additano gli effetti deleteri, sarebbe contribuire alla creazione di una gigantesca fabbrica del consenso che liquida la funzione critica della cultura, soffocandone la capacità di elevare la protesta contro le condizioni dell'esistente. Non a caso, sulla scorta della teorizzazione di Adorno e Horkheimer, Judith Hess Wright, parlando delle implicazioni ideologiche del cinema di genere, scrive:

Questi film [...] erano di sicuro successo economico perché sapevano alleviare, a livello temporaneo, le paure dettate dal riconoscimento di conflitti politici e sociali, e contribuivano così a scoraggiare qualsiasi tipo di azione rispetto a questo stato di tensione. Infatti, i film di genere producono appagamento piuttosto che azione, pietà e paura piuttosto che ribellione. Contribuendo al mantenimento dello status quo, essi servono gli interessi della classe dominante e danno un contentino a quei gruppi sociali oppressi che, non essendo organizzati e avendo paura di agire, accettano di buon grado le assurde soluzioni proposte da questi film rispetto ai problemi politici e sociali concreti. Quando facciamo ritorno alle difficoltà della società in cui viviamo, gli stessi conflitti si ripresentano con evidenza e così siamo indotti a rivolgerci nuovamente al cinema di genere per ottenere una facile consolazione – ecco, come si spiega la popolarità di questi film⁸⁰.

Certamente, una simile posizione critica non è priva di valore euristico. Al contrario, si rivela molto utile quando porta smascherare contenuti sostanzialmente conservatori all'interno di opere dall'apparente portata sovversiva. Tuttavia, tale assunzione ha anche dei limiti notevoli, a cominciare dal fatto che si limita a misurare il valore di una forma artistica popolare secondo un punto di vista ideologico che le è completamente alieno. Non sorprende quindi che un simile approccio analitico conduca sempre alle stesse conclusioni, film dopo film, genere dopo genere. Invece di compiacersi nel vedere confermate ogni volta le più pessimistiche previsioni, Michael Wood, pur senza negare l'indubbia tendenza del cinema hollywoodiano a riordinare i problemi in forme che li ammorbidiscono e li relegano spesso ai margini della nostra attenzione, suggerisce molto acutamente un cambio di prospettiva sulla questione:

⁷⁸ Cfr. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, «L'industria culturale», in *Dialettica dell'illuminismo*, V ed. trad. it. Renato Solmi, 126-81 (ed. or. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Social Studies Ass. inc., New York 1944).

⁷⁹ Ivi, p. 127.

⁸⁰ Judith Hess Wright, *Genre Films and the Status Quo*, in Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader IV*, University of Texas Press, Austin 2012, p. 60.

Sicuramente il cinema ci offre tipicamente pacchetti di bugie, ma noi non le consumeremo con tanta avidità se non ne avessimo bisogno; di conseguenza, l'obiettivo del nostro attacco, se siamo disposti ad attaccare questo stato di cose, dovrebbe essere il mondo che crea la necessità di queste storie, e non le storie in quanto tali. C'è qualcosa di troppo legato alle letterature e alle teorie della cospirazione in molte riflessioni marxiste sulla cultura commerciale, da quelle di Adorno e di Horkheimer a quelle di Roland Barthes. Il problema non è nelle bugie in sé e non trarremo alcun vantaggio smascherandole come bugie, se rimarrà immutato il mondo che ci ha indotti ad aver bisogno di esse. Demistificare è una fatica vana se alla fine invochiamo ancora nuove mistificazioni. [...] dovremmo forse capovolgere le nostre domande e i nostri dubbi e chiederci non come mai tanti significati interessanti si siano potuti insinuare in film difettosi ed effimeri, ma in quale modo questi film avrebbero comunque potuto escludere tali significati. Anche le bugie più banali sono una forma di confessione; anche i sogni più deboli e più calcolati hanno segreti da rivelare⁸¹.

Se applichiamo queste riflessioni al caso dei film autoreferenziali, le contraddizioni e i paradossi di cui parlavamo si dimostrano molto più che semplici costrizioni dettate dal genere e da un'industria desiderosa solo di proteggere il torpore morale dei suoi spettatori, ma emergono piuttosto come una fonte di ricchezza e di rivelazione. Se adeguatamente interrogate, tali ambivalenze possono, infatti, rivelarci qualcosa in più sul ruolo che il cinema americano ha rivestito (e riveste) nel suo paese, e in generale nel mondo occidentale. Se proiettate poi in un contesto di riflessione più ampio, esse possono funzionare come spie per scorgere la molteplicità e la contraddittorietà dei significati connessi non solo a quel microcosmo che è Hollywood, ma anche all'America stessa e ai suoi valori fondativi. Del resto, un antico quanto diffuso luogo comune non sostiene, forse, che Hollywood sia un'immagine ingrandita e caricaturale dell'America stessa? Lungi dall'essere una semplice banalità da accantonare, quest'affermazione ci ricorda come tra l'America dello schermo e l'America della realtà non scorra un rapporto solamente all'insegna della menzogna, ma qualcosa di più complesso, instabile, multiforme: «Un rapporto di desideri, echi, trasposizioni, rimozioni, inversioni, rafforzamenti, esempi, moniti»⁸². E pur ammettendo che la materia del cinema hollywoodiano sia la stessa materia di cui sono fatti i sogni, come sostiene Nathanael West, dobbiamo supporre che anche i sogni possano essere messaggi confusi della vita diurna e che anche attraverso di loro possano trapelare delle verità, delle preoccupazioni e delle critiche autentiche.

⁸¹ Michael Wood, *op. cit.*, pp. 22, 26.

⁸² *Ivi*, p. 19.

Queste ultime riflessioni, su cui torneremo per tutto il corso della dissertazione, ci invitano a considerare più da vicino la questione delle situazioni narrative, delle figure e infine dei miti che il cinema su Hollywood propone. Abbiamo già accennato a come Christian Metz consideri la riflessività dei film autoreferenziali qualcosa che tocca per lo più solo il piano del contenuto, e abbiamo già anticipato come tale assunto vada, in qualche modo, interrogato dal momento che in queste opere sono indiscutibilmente presenti configurazioni enunciative (schermi nello schermo, esibizione dell'apparato tecnologico, etc.) che possono intralciare l'illusione, sia pure a un livello modesto. Tuttavia, non c'è dubbio che nel caso dei film autoreferenziali classici le migliori energie del filone riguardino più l'esplorazione a livello narrativo dell'ambiente cinematografico che non la riflessione sul funzionamento del medium. Si discostano da questa direzione alcuni film comici degli ultimi anni del muto, che meno ferventi sostenitori della narrazione classica, spostano deliberatamente l'attenzione dal piano diegetico a quello della natura del dispositivo e delle sue potenzialità, inducendo così lo spettatore a riflettere sullo statuto dell'immagine che viene loro proposta sullo schermo. Si pensi a due delle opere più importanti di Buster Keaton, *Sherlock Jr.* (1924) e *Il cameraman* (*The Cameraman*, Edward Sedwick e Buster Keaton non accreditato, 1928), ambedue finissime riflessioni metalinguistiche in forma di esercizio che il mezzo compie su stesso. Se il primo titolo esplora soprattutto la dinamica della spettatorialità, autodenunciando il cinema come gioco di specchi e illusioni, il secondo invece si concentra sul processo di produzione, in particolare sui poteri straordinari dell'*editing*. Nel loro complesso, entrambi i film, con straordinario anticipo sui tempi, preannunciano idee e intuizioni del cinema della modernità. Basti pensare alla rottura della barriera fra schermo e realtà che si verifica in *Sherlock Jr.* e che diventerà l'archetipo cui si ispireranno nei decenni seguenti altri cento registi (incluso Woody Allen per *La rosa purpurea del Cairo – The Purple Rose of Cairo*, 1985) o a come *Il cameraman* si prenda gioco dell'idea della riproduzione meccanica come garanzia di realismo, anticipando di almeno trent'anni la considerazione di Jean-Luc Godard per cui «tutti i grandi film di finzione tendono al documentario, così come tutti i grandi documentari tendono alla finzione»⁸³.

Per la quasi totalità degli altri film, invece, l'indagine non è tanto concentrata sui poteri del dispositivo (benché quest'aspetto non sia certo escluso a priori) quanto su coloro che si servono del dispositivo, coloro che insomma contribuiscono a *fare il cinema*: gli attori in primis (che sono, in fondo, la parte più visibile del dispositivo stesso), ma anche quelle

⁸³ Jean-Luc Godard, *L'Afrique vous parle de la fin et des moyens*, «Cahiers du cinéma», XCIV (1959), p. 21.

professionalità, che sebbene meno concretamente esposte, esercitano un'influenza determinante sul sistema del film: i produttori, i registi, gli sceneggiatori. Sarebbe riduttivo dire, come fa Metz, che l'esplorazione a livello narrativo dell'ambiente professionale cinematografico conduca unicamente a «un affresco “della vita degli attori” e da lì al “mondo dello spettacolo”, temi poco corrosivi e più adatti alla stampa rosa»⁸⁴. Non perché questo non sia vero a un primo livello (avremo modo di vedere, ad esempio, la ricorrenza nei film su Hollywood della storia d'amore fra un'attrice esordiente e un regista o un attore o produttore con una carriera già avviata), ma perché tale esplorazione diventa sempre occasione anche per riflettere sullo statuto dei miti e dei sogni che Hollywood diffonde nell'immaginario collettivo. E più in generale, per comprendere come questi miti si inscrivano nel panorama culturale complessivo degli Stati Uniti. Abbiamo già accennato a due visioni contrapposte che fanno capolino in molti di questi film – sintetizzabili con le formule di “realtà vs. mito”, “demistificazione vs. mistificazione” – ma dobbiamo immaginare che la rappresentazione dell'ambiente hollywoodiano sia foriera anche di altre questioni, che conducono ad allargare la prospettiva e a considerare più in generale il rapporto esistente fra Hollywood e le mitologie, gli archetipi e gli stereotipi, che identificano la realtà e la cultura americana *tout court*.

Del resto, la relazione tra cinema hollywoodiano e mitologia americana è una questione che travalica il caso specifico dei film autoreferenziali, ma che permea quasi sistematicamente l'intera produzione cinematografica del paese, almeno da una certa congiuntura storica e tecnologica in poi. Secondo Robert B. Ray è nell'avvento del sonoro che si situa il fattore chiave che porta il cinema americano a fare definitivamente propri i principali contenuti ideologici e le principali mitologie del paese. Oltre alle straordinarie conseguenze sul piano tecnico, stilistico, recitativo e all'emersione di nuovi generi che il sistema del muto rendeva per ovvie ragioni impossibili (il musical, il gangster movie, la *screwball comedy* e più generale un tipo di cinema comico maggiormente basato sull'umorismo verbale che non sulla fisicità, come nel caso dei film dei fratelli Marx, di W.C. Fields e di Mae West), il sonoro avrebbe concorso, seppure indirettamente, a un'americanizzazione della produzione cinematografica. Per lo studioso, dietro a questo fenomeno si celano motivazioni di ordine primariamente economico. Infatti, il controllo esclusivo esercitato dalla RCA-Photophone Company e dalla Western Electric sulla nuova tecnologia unito alle ingenti spese delle case di produzione per adeguare a questa transizione epocale tanto i teatri di posa (non ancora insonorizzati) quanto le sale cinematografiche avrebbero spinto Hollywood, già allora una struttura di tipo oligopolistico, verso un'ulteriore concentrazione in senso verticale. Inoltre, si

⁸⁴ Christian Metz, *L'enunciazione impersonale*, cit., p. 96.

consideri che a partire dal 1936 tutte le *majors* hollywoodiane finiscono nell'orbita del controllo finanziario dei Morgan e dei Rockefeller, situazione, questa, che sembra aver condizionato la produzione cinematografica essenzialmente in due modi⁸⁵. Primo, una simile concentrazione avrebbe indotto a una maggiore omogeneizzazione del prodotto: in buona sostanza, l'industria hollywoodiana avrebbe sviluppato, da questo momento in poi, la sua celebre tendenza a proporre una serie infinita di variazioni intorno a pochi modelli ricorrenti. Peraltro, questa tendenza spiegherebbe anche la straordinaria velocità e prolificità con cui il cinema americano lavora almeno fino alla fine degli anni Quaranta (dagli anni Trenta fino al 1946 si calcola una produzione media di 476 film per anno). Secondo, il controllo esercitato sull'industria del cinema dalle due principali potenze finanziarie del paese non avrebbe fatto altro che intensificare la già notevole vendibilità della produzione hollywoodiana, promuovendo un tipo di intrattenimento che, onde garantirsi il favore costante del pubblico, si conformasse ai principali miti della cultura nazionale. In pratica, conclude Ray: «L'avvento del sonoro [...] contribuì a consolidare due abitudini permanenti del cinema statunitense: la tendenza a ripetere quello che aveva funzionato una prima volta, e la propensione, evidente soprattutto nei periodi di crisi economica, a richiamarsi alle storie nazionali tipiche»⁸⁶.

In concorso con queste premesse, i due principali accadimenti storici che coinvolsero l'America nella prima metà del Novecento (la Depressione e la partecipazione alla Seconda Guerra Mondiale) sembrano aver spinto ulteriormente la produzione cinematografica verso una riformulazione dei propri temi in chiave più tradizionalista. Questo intrecciarsi degli avvenimenti storici con l'adozione da parte dei film delle mitologie nazionali non può destare stupore, se si considera che la crisi economica dei primi anni Trenta e il secondo conflitto mondiale costituirono, probabilmente, le due principali sfide inflitte al noto ottimismo americano almeno dai tempi della guerra di Secessione. Nella sua storia sociale del cinema statunitense, Robert Sklar sintetizza così l'intera questione:

Ciò che differenziava il cinema degli anni Trenta non era tanto che esso stesse cominciando a comunicare dei miti e dei sogni – lo aveva fatto fin dagli inizi – quanto che i cineasti fossero coscienti, in maniera più sofisticata, del loro potere di creare miti, delle loro responsabilità e delle opportunità che si offrivano loro. Tra gli intellettuali e nei centri del potere politico, l'importanza dei miti culturali dal punto di vista della stabilità sociale era un argomento discusso seriamente. La Depressione aveva scosso alcuni dei più antichi e più potenti miti culturali americani, in particolare le omelie della classe media sulle virtù della gratificazione rinviata e la certezza che il lavoro duro e la

⁸⁵ In una ricerca del 1937, *Money behind the Screen*, due autori inglesi, Klingeder e Legg, fornirono dei grafici per dimostrare come il controllo sull'industria cinematografica fosse stato conquistato da «i più potenti gruppi finanziari degli Stati Uniti, per non dire di tutto il mondo capitalista», i Morgan e i Rockefeller. Cfr. Francis Donald Klingeder, Stuart Legg, *Money behind the Screen. A report prepared on behalf of the Film Council*, Film Council of Great Britain, Lawrence & Wishart, London 1937, p. 79.

⁸⁶ Robert B. Ray, *op. cit.*, p. 30.

perseveranza avrebbero garantito il successo. [...] il dubbio, già molto diffuso, in merito ai tradizionali miti americani, minacciò di trasformarsi in una pericolosa debolezza politica. Nel mondo politico, in quello industriale e in quello dei mass-media, c'erano uomini e donne, sia di fede progressista sia di tendenza conservatrice, che videro la necessità, quasi il dovere patriottico, di rivitalizzare e aggiornare la mitologia culturale⁸⁷.

Insomma, a partire dagli anni Trenta, Hollywood si impegna a insufflare nuovo slancio nelle sue più incrollabili convinzioni nazionali (come la fiducia nell'individualismo, nella democrazia, nella provvisorietà di qualsivoglia problema politico, nel dinamismo, nello spirito di iniziativa, etc.), onde aprire inusitate dimensioni tanto allo spettacolo quanto all'America. Una buona dimostrazione di questo genere di atteggiamento si può rintracciare, per esempio, in *La danza delle luci (The Gold Diggers of 1933)* diretto da Marvyn LeRoy nel 1933 (l'anno che registra la percentuale di disoccupazione più alta mai toccata nella storia degli Stati Uniti), e in particolare nell'incipit del film quando Ginger Rogers, accompagnata da uno stuolo di showgirl vestite da gigantesche monete, canta il brano *We are in the Money*. Come osserva Franco La Polla, in un caso come questo il numero musicale «trascende il suo stato di costruzione elegante e fascinosa per diventare intraducibile promessa di un mondo nuovo; esso si pone come figura del futuro, delle forze cui tende una nazione che si è decisa a uscire dalle difficoltà che sta vivendo»⁸⁸.

Non deve neppure destare stupore il fatto che, fin dal principio, la trasfusione dei miti nazionali nel cinema sia stata improntata a finalità sostanzialmente conservatrici. Del resto, come osserva Roland Barthes: «Statisticamente il mito è a destra» dal momento che «*il mito di sinistra è inessenziale*»⁸⁹. La natura conservatrice della mitologia promossa dal cinema americano fa sì che un po' tutti i film dagli anni Trenta in poi, inclusi perfino quelli satirici, le *screwball comedies* o le opere socialmente impegnate, come ad esempio *Furore (The Grapes of Wrath, 1940)* di John Ford, siano stati costruiti «in modo da rimanere all'interno dei limiti imposti dai miti culturali e politici essenziali per l'America». Così facendo, non c'era dubbio che «il contributo di Hollywood alla cultura americana [restasse] essenzialmente di tipo affermativo»⁹⁰. Insomma, gli accadimenti storici che abbiamo richiamato – l'introduzione del sonoro, il rafforzarsi della struttura industriale a concentrazione verticale, e le crisi politiche portate dalla Depressione prima e dalla Seconda Guerra Mondiale poi – ebbero come risultato la formazione di un cinema “classico”, un cinema la cui deliberata evocazione dei miti tradizionali stabiliva un rapporto di indiscussa continuità con la cultura americana. Tuttavia,

⁸⁷ Robert Sklar, *Cinemamerica. Una storia sociale del cinema Americano*, trad. it. Lorenzo Codelli, Feltrinelli, Milano 1982, p. 226 (ed. or.: *Movie-made America. A Cultural History of American Movies*, Random House, New York 1975).

⁸⁸ Franco La Polla, *Sogno e realtà americana*, cit., p. 61.

⁸⁹ Roland Barthes, *Il mito oggi*, in *op. cit.*, pp. 227-8. Il corsivo è nel testo originale.

⁹⁰ Robert Sklar, *Cinemamerica*, cit., pp. 226-7.

non bisogna dimenticare che questo cinema non coincise mai con un sistema completamente “uniforme”, e che rimase sempre aperta la possibilità che “elementi dissidenti” (di natura tematica o stilistica) si insinuassero anche nelle opere apparentemente più allineate con le strategie ideologiche di Hollywood.

Il discorso appena formulato si applica in maniera puntualissima al caso dei film autoreferenziali. Patrick Donald Anderson, per esempio, non ha dubbi che questi film, interpellando il mito di Hollywood, non facciano altro che parlare, in realtà, della più potente fra le mitologie nazionali, vale a dire il sogno americano del successo. Anzi, si potrebbe dire che la prima mitologia sia in fondo una particolare incarnazione novecentesca della seconda: avere successo a Hollywood equivale a realizzare una delle migliori opportunità offerte dall'*American dream* a partire dagli anni Dieci del Novecento. Come spiega, infatti, lo studioso:

Il mito del sogno americano venne diffuso nella zona occidentale del paese durante il primo decennio del Ventesimo secolo dai fondatori dell'industria del cinema, che erano per la maggior parte immigrati o cittadini americani di seconda generazione, alla ricerca di fortuna in una nuova terra. Applicato al contesto del mondo del cinema, l'*American dream* promette illimitate opportunità per chiunque, purché dotato di determinazione, di voglia di fare e naturalmente di un po' di fortuna, di raggiungere il massimo successo possibile, secondo un percorso paragonabile a quello di un eroe di Horatio Alger. Una volta ottenuto questo successo, il sogno ha molto altro ancora da offrire: fama, fortuna, felicità, e un senso di eterna giovinezza. Nei film autoreferenziali, questo mito può essere rintracciato in quasi ogni aspetto della vita hollywoodiana, dalla produzione di un film fino al lancio di una star⁹¹.

A questa riflessione, lo studioso aggiunge poi una propria interessante tesi di natura storica, secondo la quale il cinema su Hollywood darebbe del tema del successo essenzialmente due visioni contrapposte, che tendono non tanto ad alternarsi o a sovrapporsi all'interno dei singoli film quanto a manifestarsi in maniera distinta, una dopo l'altra, nel corso dei diversi decenni della *Golden Age*. La prima lettura coincide con il cosiddetto «*Merton of the Movies Attitude*». In pratica, facendo propri i temi e le figure del fortunato *Merton of the Movies* (1922)⁹² di Harry Leon Wilson, primo romanzo di autentica rilevanza a essere dedicato esclusivamente al *milieu* hollywoodiano, questi film identificano la capitale del cinema con una sorta di versione in scala ridotta dell'America e delle sue migliori qualità. Ciò significa che Hollywood vi è descritta come terra dalle infinite possibilità dove il successo può sorridere a chiunque in maniera rapida e relativamente semplice. Romanzo oggi ormai completamente dimenticato, ma che seppe, a suo tempo, esercitare una straordinaria presa sull'immaginario collettivo dell'epoca, *Merton of the Movies* è stato spesso accostato per il

⁹¹ Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, p. 2.

⁹² Harry Leon Wilson, *Merton of the Movies* (1922), United States, Aegypan Press 2009.

tipo di intreccio e di morale alle *dime novels* di Horatio Alger, lo scrittore dell'Ottocento che più di tutti ha contribuito alla diffusione a livello narrativo dell'*American dream*. In effetti, le vicissitudini di Merton Gill, l'ingenuo e onesto provinciale del Midwest che riesce, seppure in maniera alquanto accidentale, a diventare un grande comico dello schermo, sembrano modellate sull'esempio delle peripezie di quei giovani squattrinati di Alger, che con impegno, fatica e fortuna si costruiscono una posizione di solido benessere all'interno della società americana⁹³. Un'ottima dimostrazione, questa, della citata tendenza del cinema hollywoodiano a fare proprie quelle antiche mitologie nazionali, che spesso erano già state diffuse magari dalla letteratura del secolo precedente. Un simile passaggio di consegne si situa, evidentemente, all'interno di una concatenazione lunghissima di richiami e di reminescenze, che altro non fanno che corroborare e continuare a diffondere sempre gli stessi miti fondativi⁹⁴. L'assimilazione sostanzialmente ingenua e ottimistica della "Merton Formula" è tipica per lo più delle opere autoreferenziali degli anni Venti (decennio in cui il cinema americano è indubbiamente più influenzato dal dirompente successo editoriale del romanzo e tende quindi a sfruttarlo in maniera molto fedele), ma continua a manifestarsi anche nelle due decadi successive. Per la verità, dal momento che il libro di Wilson porta avanti una narrazione archetipica, saldamente avvinta al corpo della più forte fra le mitologie nazionale, si può dire che il personaggio del provinciale sbarcato in California con il fermo proposito di fare carriera non scompare mai del tutto dalle file del cinema americano, ma rimanga semmai solo relegato ai margini in quei periodi in cui il sogno del successo facile e veloce appare un po' appannato. Giustamente, Jean-Louis Leutrat osserva che «È come se periodicamente Hollywood avvertisse il bisogno di interpellare la figura di Merton»⁹⁵. Tant'è vero che una delle incarnazioni più tardive del personaggio si avrà, per esempio, verso la fine degli anni Cinquanta e il principio dei Sessanta con le interpretazioni di Jerry Lewis in commedie come *Hollywood o morte!* (*Hollywood or Bust*, 1956) di Frank Tashlin o *Jerry 8 3/4* (*The Patsy*, 1964) diretto dallo stesso Lewis.

⁹³ Torneremo a parlare nel prossimo capitolo dell'analogia fra il romanzo di Harry Leon Wilson e la letteratura di Alger, ma vogliamo anticipare ora una precisazione: sebbene l'espressione "storia alla Horatio Alger", nell'immaginario americano, si riferisca di norma a qualcuno che riesce a raggiungere grandi ricchezze partendo da poco, i personaggi dello scrittore, in realtà, ottengono il più delle volte un posto di lavoro di livello relativamente modesto, come per esempio quello da impiegati in un'azienda. Insomma, queste storie descrivono più propriamente come salire il primo gradino della scala che porta verso la classe media, e non tanto come "sfondare" e ottenere una posizione ai vertici della società.

⁹⁴ A tal proposito, scrive Ray: «Il fondarsi della letteratura americana del Diciannovesimo secolo su miti preesistenti suggerisce l'idea che la tradizionale mitologia "americana" assunta dai film sonori faccia solo parte di un'infinita catena regressiva di testi, che procede all'indietro dai primi *talkies* ai western di W.S. Hart, dalle storie di Horatio Alger ai [...] romanzieri classici dell'Ottocento (Twain, Cooper, Melville), dai racconti irreali sulla frontiera a quelli delle *Captivity narratives* dei Padri Pellegrini, [...], dai miti precolombiani del Nuovo Mondo fino a quelli sul giardino dell'Eden» (Robert B. Ray, *op. cit.*, p. 56).

⁹⁵ Jean-Louis Leutrat, *Merton Gill, un homme ordinaire du cinéma des années 1920*, «Revue française d'études américaines» Hollywood au miroir/Hollywood, Fact and Fiction XIX (1984), p. 28.

Da notare, inoltre, come il romanzo di Wilson e le sue successive rielaborazioni per lo schermo non identifichino il sogno del successo con una qualsiasi fortunata carriera hollywoodiana ma proprio con una sfolgorante ascesa divistica. Si direbbe, infatti, che fin dalle prime riflessioni letterarie o cinematografiche sul mondo di Hollywood, la forma di successo maggiormente rappresentata, mitizzata e perfino demistificata sia stata proprio quella della star. La cosa non sorprende se si considera che lo *star system* è senz'altro la più potente e forse anche la più misteriosa delle creazioni hollywoodiane, e che la sua capacità di colpire l'immaginario collettivo del Novecento non trova facili equivalenti con altri fenomeni prodotti dalla cultura popolare. Attributo assoluto del cinema classico, benché penetrato nelle sue strutture produttive con un certo ritardo, il divismo si distingue per una capacità formidabile di superare la pura logica industriale e narrativa hollywoodiana. Andando così al di là del semplice consumo dei testi cinematografici, tale fenomeno finisce per generare quelle dinamiche di adorazione collettiva, che Edgar Morin, nella sua interpretazione sociologica, assimila alle forme di una vera e propria nuova religione⁹⁶. Uno dei motivi per cui il cinema (e ancor prima la letteratura) su Hollywood riflette tanto e fin da subito sul ruolo delle star è senza dubbio dettato da una precoce consapevolezza della straordinaria capacità mitopoietica del fenomeno. Tuttavia, non si tratta dell'unica ragione. Infatti, abbiamo già accennato a come il divo (o comunque l'attore) sia l'elemento più immediatamente visibile del dispositivo. Per definizione, l'attore/divo implica una presenza sullo schermo, una presenza, questa, naturalmente connessa con la riproducibilità tecnica dell'umano che è propria della rappresentazione cinematografica (e prima ancora di quella fotografica). Questa circostanza ineludibile fa sì che fra tutte le professionalità del cinema quella della star o dell'interprete sia per forza di cose la più rappresentata. Se il lavoro di scrittura dello sceneggiatore o quello economico del *producer* sono in qualche modo di difficile raffigurazione per lo schermo, e tendono a rimanere sfuggenti, la *diegetizzazione* del divo è invece perfettamente congruente con tutte le implicazioni proprie del medium, da quelle tecniche fino ad arrivare a quelle mitologiche. Infine, aggiungiamo che, sebbene il romanzo paradigmatico di Wilson abbia per protagonista un uomo, il cinema autoreferenziale dimostra, fin dagli anni Venti, una spiccata predilezione per il personaggio della diva piuttosto che per il personaggio del divo, quasi che lo *star system*, nel momento in cui viene rappresentato, presupponga un soggetto elettivamente femminile per essere meglio compreso. Pertanto, accade frequentemente che la vicenda di Merton venga declinata dal cinema in chiave femminile. Per esempio, in *Maschere di celluloidi* di Vidor, uno dei film che meglio riprende

⁹⁶ Edgar Morin, *I divi*, trad. it. Marisa Castino, Garzanti, Milano 1977 (ed. or. *Les stars*, Éditions de Seuil, Paris 1957).

le figure e i temi del romanzo, al posto del giovanotto di provincia di belle speranze troviamo Peggy Pegger (Marion Davies), una graziosa ragazza originaria della Georgia, sbarcata a Hollywood con la certezza di essere tagliata per i grandi ruoli drammatici, salvo poi scoprire che il suo vero talento è per il genere comico. *Maschere di celluloidi* è soltanto una delle tante opere che, pur sfruttando in larga misura la parabola mertoniana, preferisce parlare del divismo come di una vocazione più squisitamente femminile che non maschile. Così facendo, il plot “alla Merton” finisce per rispolverare il mito sempreverde di Cenerentola, particolarmente caro al cinema americano quando si tratta di delineare un percorso di crescita femminile. Vedremo come questa tendenza sia destinata a perpetuarsi anche nei decenni successivi, spesso spostandosi dai toni spumeggianti della commedia a quelli più dolenti o oscuri del melodramma, del noir e perfino dell’horror. Più in generale, sarà necessario interrogarsi sul perché di questa predilezione da parte del cinema autoreferenziale per la figura della star femminile rispetto a quella maschile. Premettendo che un simile interrogativo può difficilmente trovare una risposta univoca, si direbbe che Hollywood, forse anche in risposta a certe ansie e preoccupazioni provenienti dalla realtà sociale e storica del paese, sia particolarmente spronata a riflettere sul modello identitario, sessuale e professionale incarnato dalla diva e sulla sua incidenza nell’immaginario collettivo.

Il secondo tipo di atteggiamento, del tutto antitetico al primo, potrebbe essere riassunto con l’espressione «anti-Merton attitude» oppure si potrebbe parlare, come suggerisce Anderson, di «lato oscuro del sogno». Non potendo negare la realtà – il fatto che il sogno hollywoodiano (come quello americano in genere) non sia poi così facilmente raggiungibile e che tanti falliscano nel tentarlo –, molti film riconoscono anche il lato oscuro, deludente e illusorio di questo stesso sogno. Se l’intreccio “alla Merton” rappresentava il pieno raggiungimento del successo tanto in termini professionali quanto affettivi (l’ascesa cinematografica dell’eroe di Wilson era felicemente coronata anche dal matrimonio con un’attrice), un altro nutrito filone di opere sul *milieu* cinematografico si specializza nel trasformare questa scintillante parabola di autorealizzazione in un incubo, nel dimostrare come Hollywood, lungi dall’essere un paradiso in terra, sia semmai la capitale della freddezza, del cinismo, del materialismo più spregiudicato. La portata pessimistica e polemica di questo genere di rappresentazione sembra acuirsi nelle opere autoreferenziali realizzate dagli anni Cinquanta in poi. Ci riferiamo a film come, per esempio, *Viale del tramonto*, *La diva*, *Il brutto e la bella* (*The Bad and the Beautiful*, 1952) di Vincente Minnelli, la seconda versione di *È nata una stella*, *La contessa scalza*, *Il grande coltello* e *Che fine ha fatto Baby Jane?*, che si incaricano di sottoporre Hollywood, tanto come sistema industriale quanto come riferimento culturale, a una dura requisitoria. Sebbene in molte di queste opere la negatività della capitale del cinema trovi

spesso perfetta incarnazione nella figura dispotica del *producer*, che finisce così per assumere fondamentalmente il ruolo dell'antagonista (si pensi soprattutto a *Il bruto e la bella*, *La contessa scalza* e *Il grande coltello* dove il personaggio in questione ha tutte le caratteristiche psicologiche del sadico o comunque di un individuo sofferente sul piano psicologico), il tema favorito del cinema autoreferenziale continua a rimanere in larga misura il divismo, e in particolare quello femminile. Dagli anni Cinquanta in poi, numerosi e importanti film su Hollywood, pur senza disperdere il motivo narrativo della *rising star* che tanto aveva dominato nei tre decenni precedenti sulla scia dell'influenza mertoniana, accostano ripetutamente la riflessione sul divismo al tema della senescenza. Di norma, la star è sempre celebrazione di un corpo giovane e in ciò reca precise implicazioni culturali. Ponendo al centro del racconto la figura di una stella attempata e incapace di ricongiungersi alla sua immagine divistica di un tempo (in altre parole di far proseguire la sua carriera con lo stesso successo incontrato in gioventù), queste opere espongono drammaticamente l'incapacità del sogno hollywoodiano e americano in genere di fare fronte in maniera positiva a questa stagione della vita. Specifichiamo che ci stiamo servendo del termine "vecchiaia" in maniera volutamente impropria: in molti di questi film, le *old stars* rappresentate, dalla Norma di *Viale del tramonto* alle sorelle Hudson di *Che fine ha fatto Baby Jane?* passando per la Margaret Eliot (Bette Davis) di *La diva*, non sono "anziane" nel senso stretto del termine, ma sono più propriamente "donne di mezza età". Insomma, come osserva Sally Chivers in un interessante volume dedicato al trattamento cinematografico riservato alla vecchiaia e alla disabilità, questi film considerano la mezza età già alla stregua di una forma di declino, e le attrici protagoniste sembrano indotte da un simile atteggiamento ideologico addirittura a enfatizzare la loro supposta obsolescenza⁹⁷. Indubbiamente, si rintraccia in queste operazioni un allinearsi di Hollywood con tendenze che permeano la cultura americana almeno dalla fine dell'Ottocento, quando l'affermarsi di una società sempre più industrializzata determina un'equivalenza stringente tra gioventù e capacità produttiva, mentre conduce, di contro, a leggere l'avvicinarsi dei quarant'anni come l'inizio di un drastico calo dell'utilità lavorativa della persona. Inoltre, il cinema statunitense porta senz'altro avanti un culto della giovinezza che era già stato ampiamente diffuso da altre strategie comunicative a partire dagli anni Dieci del Novecento. Alle prese con il crescente problema di una produzione eccessiva di beni, l'apparato industriale dell'epoca aveva iniziato, infatti, a intravedere nei giovani del paese il pubblico di consumatori ideale cui riferirsi. In questo senso, Hollywood partecipa di un fenomeno mediatico e pubblicitario più ampio, che da un lato interpreta la gioventù nazionale

⁹⁷ Cfr. Sally Chivers, *The Silvering Screen: Old Age and Disability in Cinema*, University of Toronto Press, Toronto 2011, p. 41.

come la fascia di acquirenti più ricettiva e malleabile, dall'altro lato promuove questa stessa gioventù non tanto come semplice condizione anagrafica quanto piuttosto come status invidiabile, da desiderare a tutti i costi e da conservare al di là della sua oggettiva durata. Tuttavia, l'immagine ai limiti dell'orrorifico che il cinema americano crea quando si trova a parlare della senescenza delle sue star – Chivers parla non a caso di «Horror of Aging in Mid-century Hollywood»⁹⁸ – ha qualcosa di inedito nella sua potenza ed è senz'altro una delle declinazioni più sfruttate di quel “lato oscuro del sogno” di cui parla Anderson. Infatti, nei film autoreferenziali degli anni Cinquanta e dell'inizio dei Sessanta invecchiare, soprattutto se a farlo è una donna di spettacolo, significa non solo portare alla luce un nodo cruciale del modernità (che inquadra appunto il significato morale dell'anzianità in termini di improduttività e sterilità), ma significa esporre anche tutto ciò il sogno del successo hollywoodiano/americano imporrebbe di tacere: fallimento, perdita del controllo di sé, dipendenza, malattia e devianza. Come ha dimostrato Mark Lynn Anderson nel suo studio *Twilight of the Idols*⁹⁹, già dagli anni Venti Hollywood, spesso interfacciandosi con le moderne scienze umane (psicologia, sociologia e antropologia), dà forma e diffonde a livello popolare nuovi discorsi e significati rispetto a concetti come l'identità di genere, la perversione sessuale, la violenza, la tossicodipendenza e l'alcolismo. Nel quadro di queste dinamiche, lo *star system* del periodo, tanto attraverso le vicende fittizie dello schermo quanto attraverso alcuni reali e molto pubblicizzati episodi (si pensi ai famigerati scandali che coinvolsero alcune grandi celebrità come Roscoe “Fatty” Arbuckle, Wallace Reid, Rodolfo Valentino e Mabel Normand) diventa il veicolo privilegiato «per reiterare e consolidare una serie di nuove egemoniche categorie di devianza sociale e anormalità psicologica»¹⁰⁰. La rappresentazione tragica, grottesca o addirittura patologica della vecchiaia nei film autoreferenziali della metà del secolo scorso può essere letta come una prosecuzione di questa tendenza di Hollywood a modellare nell'immaginario collettivo un certo tipo di prospettiva su quegli aspetti della vita umana avvertiti come problematici per il suo mito. Di nuovo, il fatto che un simile discorso sia incarnato tanto spesso dalla figura della star non deve sorprendere. Certamente, è il genere autoreferenziale stesso a promuovere quest'incarnazione, ma si consideri anche, come ha dimostrato Richard Dyer nei suoi fondamentali studi sul divismo¹⁰¹, che la star è di norma un costrutto testuale instabile, che può riconfermare così come respingere o smascherare tensioni e contraddizioni in atto nel sistema ideologico dominante.

⁹⁸ Ivi, pp. 38-57.

⁹⁹ Mark Lynn Anderson, *Twilight of the Idols: Hollywood and the Human Sciences in 1920s America*, University of California Press, Berkeley 2011.

¹⁰⁰ Ivi, p. 7.

¹⁰¹ Oltre al già citato volume *Star* (cfr. n. 69), si veda Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Films Stars and Society*, St. Martin's Press, New York 1986.

Insomma, si tratta di un prodotto segnico particolarmente idoneo a farsi carico di un problema come la mancata accettazione dell'anzianità da parte del mondo dello spettacolo, e più in generale da parte della cultura americana e occidentale. E non deve neppure stupire che molte di queste opere rientrano il più delle volte nelle forme rappresentative del melodramma, del noir e infine dell'horror, tutti generi che dimostrano una spiccata propensione a giocare con i registri dell'eccesso, dell'incubo e del disgusto. A proposito di questa interazione, Richard Meyers osserva come Hollywood sia uno scenario particolarmente adatto per la catarsi delle emozioni e delle paure più violente: «In un ambiente così incandescente, così dominato da personalità auto-indulgenti e da sensibilità isteriche, i misteri possono davvero prosperare. [...] In un mondo dove la fantasia è qualcosa di quasi scontato, la merce corrente dell'*entertainment*, l'autentica follia può sfogarsi selvaggiamente»¹⁰². Proseguendo in questa riflessione ed entrando più nella specificità del cinema dell'orrore, Peter Shelley parla di un filone interno al genere, il *Grand Dame Guignol film* (ma altrove sono state usate anche definizioni come «Hag Horror», «Hagsploitation» e «Psycho-biddy Cinema»), la cui particolarità consiste nel mettere al centro del racconto la figura di una diva attempata e nel trattare la sua anzianità come elemento appunto granguignolesco¹⁰³. Se *Che fine ha fatto Baby Jane?* è di solito considerato il primo film nella storia del cinema a potersi fregiare del titolo di *Grande Dame Guignol*, *Viale del tramonto* – insieme a *La diva*, *Foglie d'autunno* (*Autumn Leaves*, 1956) sempre diretto da Robert Aldrich e *Psyco* (*Psycho*, 1960) di Alfred Hitchcock – sono tra le opere che possono di più vantare un ruolo seminale per la formazione di questo sottogenere. Del resto, Norma Desmond non prometteva che dopo *Salomè* “avrebbero fatto molti altri film”?

Naturalmente, la rappresentazione così pessimistica e polemica di Hollywood nei film degli anni Cinquanta non può non essere messa in relazione con l'impressionante successione di accadimenti funesti che sconvolgono l'industria del cinema americano più o meno nello stesso periodo. Si pensi alle misure giudiziarie intraprese contro l'organizzazione monopolistica delle cinque *majors* (il cosiddetto “Caso Paramount”) che conducono alla dissoluzione dello *studio system*, al vergognoso episodio della caccia alle streghe che contribuisce a diffondere nell'ambiente un clima di sospetto e di paranoia, all'avvento della televisione che finisce per esercitare una dura competizione nei riguardi del cinema, e infine alle soluzioni protezionistiche (il *quota system*) adottate da diversi paesi stranieri onde contenere la penetrazione sul mercato interno dei prodotti statunitensi. Tutti questi fattori concorrono congiuntamente agli altri a determinare un notevole calo degli incassi. Più in

¹⁰² Richard Meyers, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰³ Peter Shelley, *Grande Dame Guignol Cinema: A History of Hag Horror from Baby Jane to Mother*, McFarland, Jefferson, NC 2009.

generale, è il clima del secondo dopoguerra, a dispetto di un apparente e diffuso senso di entusiasmo e di ottimismo, a favorire un sentimento di incertezza e di scetticismo unito al desiderio, avvertito almeno da una parte del pubblico, per rappresentazioni, se non più realistiche in senso stretto, almeno più “impegnate”, più “serie” e “sincere”. Inoltre, si consideri come anche l’enorme impatto suscitato dai film neorealisti italiani, con la loro immediatezza formale e il loro inconfondibile senso della realtà umana, contribuisca a spingere molti autori americani verso tematiche sociali e psicologiche complesse, in linea con la nuova era di serietà e di responsabilità in cui si è entrati. In questo contesto di crisi o di transizione se si preferisce, l’*Hollywood-film-about-Hollywood* funziona non di rado come una sorta di barometro atto a misurare le condizioni dell’industria¹⁰⁴. In questo senso, la figura dell’*aging star*, che si trincerava nella sua casa rifiutando il contatto con il mondo esterno e che vive dei ricordi di un passato splendore, evoca in maniera fin troppo evidente tutti i rischi in cui incorrono i film hollywoodiani se non sapranno adattarsi ai mutamenti storici, sociali, culturali e produttivi della nuova stagione. Infatti, fallire in questa transizione equivale a diventare come Norma Desmond o Margaret Eliot o perfino come Baby Jane Hudson, significa cioè sconfinare nella follia, nel patetismo, e peggio ancora essere autentico veleno al *box office*¹⁰⁵.

Torneremo ad affrontare più nel dettaglio l’interazione fra le difficoltà vissute dall’industria cinematografica nel secondo dopoguerra e le opere autoreferenziali coeve (dove peraltro tali difficoltà affiorano indirettamente o direttamente di continuo), ma specifichiamo che la distinzione in termini cronologici fra un’epoca “pro Merton” e una “anti Merton” non va assunta in maniera troppo rigida. Infatti, incrinature, contraddizioni e ambivalenze sono presenti all’interno di ciascuna delle due interpretazioni, e molti film, in fondo, si situano di più su un terreno intermedio. Come ammette lo stesso Patrick Donald Anderson, sebbene la mitologia messa a punto dal romanzo di Wilson sia indiscutibilmente dominante nei film che vanno dagli anni Venti fino ai Quaranta, non mancano anche durante quest’arco temporale delle sensibili eccezioni¹⁰⁶. Già in questo periodo, alcuni film arrivano a mettere in discussione tutto ciò che il modello di Merton rappresenta e a lacerare almeno un po’ il velo che protegge il sogno hollywoodiano. Per esempio, questa dinamica emerge con chiarezza in due eccellenti opere degli anni Trenta come *A che prezzo Hollywood?* e la prima versione di *È*

¹⁰⁴ Cfr. Robert Stam, *op. cit.*, p. 85

¹⁰⁵ L’accostamento tra l’obsolescenza di Norma Desmond e le condizioni del cinema americano nell’immediato dopoguerra è sottolineata anche da Robert B. Ray, *op. cit.*, pp. 148-9. Naturalmente, nulla vieta di considerare questo modello di diva antiquate non solo in termini negativi, ma anche come evocazione nostalgiche di un passato glorioso della storia del cinema americano e che dagli anni Cinquanta in poi è spesso rimpianto tanto dal pubblico quanto dagli autori. Insomma, i film su Hollywood non tracciano mai percorsi a senso unico, ma ammettono sempre delle deviazioni dalla logica che li domina.

¹⁰⁶ Cfr. Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, pp. 200-4.

nata una stella. Progetti entrambi ardentemente voluti dal produttore David O. Selznick e simili fra loro per moltissimi aspetti (al punto che il secondo titolo può essere considerato quasi un remake del primo), questi film cominciano come due commedie in puro stile mertoniano salvo poi affrancarsi da tale registro e diventare degli autentici melodrammi con tanto di suicidi, lacrime, divorzi e riconciliazioni. Tant'è vero che Christopher Ames utilizza in proposito la definizione di «cautionary tales» («racconti di prudenza»)¹⁰⁷. Insomma, il cinema americano non è mai stato del tutto esente da riflessioni che potessero suonare come prudenti, dubitative o perfino ammonitrici. Questo dimostra anche che fin dalla sua più remota affermazione il sogno americano del successo ha avuto dei contorni ambigui, e che i film sull'ambiente hollywoodiano si sono sempre curati, pur con livelli diversi d'introspezione, di riflettere quest'ambiguità¹⁰⁸. E sebbene si sia già accennato più volte a come difficilmente Hollywood possa scardinare le mitologie di cui si è fatta interprete, sarebbe una miopia ignorare quei momenti in cui tanto *A che prezzo Hollywood?* quanto *È nata una stella* si aprono a una visione più autenticamente problematica di cosa significhi diventare una star e pagarne il prezzo. Infatti, pur raccontando l'ascesa sfolgorante di una giovane provinciale nei ranghi dello *star system* e mantenendo così intatta l'ingenua illusorietà del mito di Cenerentola, questi film non mancano di far esperire al loro pubblico anche le difficoltà e le sofferenze che questa ascesa comporta. In particolare, essi enfatizzano l'idea – molto sfruttata anche dalle *fan magazines* del periodo – che il successo divistico imponga sempre una tragica rinuncia sul piano della felicità privata e sentimentale. Questo disegno narrativo, in cui il tema della *stardom* s'intreccia fatalmente con quello della perdita personale, continuerà a essere ampiamente sfruttato nei decenni successivi, finendo per assurgere allo status di un vero e proprio canone ricorrente. Lo dimostra il semplice fatto che George Cukor, già autore di *A che prezzo Hollywood?* nel 1932, si ritrova a dirigere ventiquattro anni dopo una nuova versione di *È nata una stella*, trasformando il soggetto originale dell'opera di Wellman in un sontuoso musical. Ma il 1954 vede anche l'uscita di *La contessa scalza*, altro eccellente film che porta avanti in maniera analoga una riflessione dolorosa sul destino di una star vincente sul piano professionale ma sconfitta su quello privato. Nel caso dell'opera di Mankiewicz, però, il discorso sul divismo si complica di ulteriori significati, strettamente interrelati con quel processo socio-culturale che attraversa l'Europa e l'America negli anni Cinquanta e che riguarda i mutamenti del rapporto tra la star cinematografica e le categorie del maschile e del femminile. Infatti, la dirompente presenza fisica di Ava Gardner, nei panni della ballerina spagnola Maria Vargas, evoca la nuova enfasi

¹⁰⁷ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., pp. 21-51.

¹⁰⁸ Cfr. Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, pp. 331-4.

sul corpo femminile tipica delle *sex goddesses* del decennio. Insomma, pur mantenendo una continuità con le vicissitudini tragiche dei film precedenti, il personaggio della sensuale Maria, restituito non a caso attraverso il flashback di tre uomini centrali della sua vita, tocca più nello specifico il problema della star in quanto sex symbol, cioè in quanto immagine eminentemente sessuale ad uso e consumo dell'*audience* maschile. Tant'è vero che Cheryl Bray Lower e R. Barton Palmer sostengono che con *La contessa scalza* Mankiewicz non si limiti solo a demitizzare Hollywood, ma smonti anche l'idea tradizionalmente diffusa che una donna esista unicamente per il piacere dell'uomo¹⁰⁹.

Prescindendo per ora da queste differenziazioni nel trattamento della figura della diva, evidentemente implicate con i mutamenti che tale presenza conosce nel corso degli anni, possiamo ipotizzare che una delle ragioni della fortuna di questi *cautionary tales* risieda nel fatto che funzionano un po' come fantasie di compensazione per il pubblico. Infatti, di fronte a racconti in cui si dimostra come il successo, soprattutto quello raggiunto in maniera molto rapida, possa facilmente trasformarsi in tragedia, il pubblico si sente, in qualche modo, rassicurato rispetto ai suoi fallimenti o all'anonimità della sua vita. Inoltre, queste opere inducono gli spettatori a provare empatia se non addirittura compassione per un tipo di figura mediatica che solitamente invidierebbero. Del resto parte della strategia retorica di cui il *cautionary tale* si avvale consiste proprio nel raccontare il personaggio del star *dentro e fuori* lo schermo, come se si stesse offrendo agli sguardi dell'*audience* il dramma di una persona "reale", finalmente liberata dall'involucro opprimente della sua identità divistica. Ci troviamo così davanti all'ennesima manifestazione di quella natura paradossale che connota il cinema su Hollywood. Infatti, questi film «non possono condurci davvero dietro alle macchine da presa, dietro allo schermo o dietro al mito»¹¹⁰, ma possono solo fornirci una rappresentazione, peraltro molto controllata, di quello che potrebbe essere il vero sé di una stella infelice. Aggiungiamo che alla *diegetizzazione* della diva si accompagna spesso anche la *diegetizzazione* del pubblico. E sarà interessante osservare come fin dai primi film autoreferenziali, l'*audience*, nel momento in cui diventa un costrutto finzionale, non di rado assuma dei caratteri ambigui o perfino cinici. Come a dire che la crudeltà di Hollywood non è soltanto quella della sua industria, dei suoi magnati o della sua infaticabile macchina pubblicitaria, ma è anche quella del suo pubblico, che è in fondo il padrone più influente degli idoli dello schermo. «You're a motion picture star; you belong to the public. They make you and they break you»¹¹¹, spiega sibillino il produttore Julius Saxe (Gregory Ratoff) alla sua

¹⁰⁹ Cfr. Cheryl Bray Lower, R. Barton Palmer, *Joseph L. Mankiewicz: Critical Essays with an Annotated Bibliography and Filmography*, McFarland, Jefferson, NC 2001, p. 107.

¹¹⁰ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 13.

¹¹¹ «Tu sei una star; tu appartieni al pubblico. Loro ti creano e loro ti distruggono».

diva Mary Evans (Costance Bennett), nel momento in cui un grosso scandalo personale minaccia di distruggerle la carriera. Intuiamo da una battuta simile una strategia testuale secondo cui questi film, al fine di costruire un'identificazione tra noi e il personaggio della star, finiscono spesso per denigrare il personaggio del pubblico, per farne il cattivo della vicenda. O almeno questo è ciò che accade in molti dei film realizzati dagli anni Venti fino ad arrivare ai Quaranta. Dagli anni Cinquanta in poi, in linea con il pessimismo e la vis polemica che sappiamo già caratterizzare il decennio, la vera causa del destino tragico delle star sarà indicata sempre più in un'intrinseca crudeltà del sistema hollywoodiano, spesso e volentieri incarnata dalla figura di un produttore mefistofelico.

VII

Sebbene la *stardom* e la natura contraddittoria del successo hollywoodiano siano indubbiamente le questioni più percorse dai film autoreferenziali, il genere solleva anche una serie di altri interrogativi rispetto al ruolo del cinema nella vita del paese. Uno di questi ha a che fare con quella "vecchia" antitesi fra cultura alta e cultura bassa, fra espressioni artistiche d'élite ed espressioni artistiche di tipo popolare, che affiora in tanta parte del cinema americano in genere. Spesso, gli *Hollywood on Hollywood movies* sono attraversati da un quesito che riguarda in fondo l'istituzione cinematografica nel suo complesso: i film devono farsi carico di una qualche missione educativa, come ad esempio svelare le contraddizioni del reale solitamente nascoste alla coscienza della maggior parte del pubblico o, invece, la loro autentica vocazione è quella di offrire un diversivo, una piacevole evasione dalla realtà? Una delle opere che più si è soffermata sulla questione è senza dubbio la commedia satirica di Preston Sturges *I dimenticati*. Qui, a farsi carico dell'interrogativo è significativamente un acclamato regista comico, John Lloyd Sullivan (Joel McCrea), deciso a cambiare tipo di produzione e a cimentarsi con un lungometraggio socialmente impegnato dal pomposo titolo di *O Brother, Where Art Thou?* («Fratello dove sei?»). Il suo viaggio di formazione – alluso già nel titolo originale del film, *Sullivan's Travels*, che chiaramente ricalca il celebre romanzo di Jonathan Swift *Gulliver's Travels* – sarà un viaggio tanto nel cuore dell'America quanto nel cuore del cinema americano e delle ragioni che lo animano. Nell'epilogo del film, dopo una serie di rocambolesche avventure che ne ridimensionano non poco le pretese intellettualistiche, Sullivan sembra aver compreso cosa il pubblico voglia davvero. E non a caso il progetto di *O Brother, Where Art Thou?* è definitivamente abbandonato per mettere in cantiere, invece, una nuova pellicola comica. Opera troppo intrinsecamente avvinta agli eventi storici che colpiscono gli Stati Uniti dagli anni Trenta fino ai primi anni Quaranta (la

Depressione, il *New Deal* rooseveltiano e l'imminente intervento nella Seconda Guerra Mondiale in primis) perché si possa liquidarla brevemente, *I dimenticati* arriva a porsi un interrogativo ben più complesso rispetto a quello che pone la questione nei termini di una semplice dicotomia tra cinema di intrattenimento vs. cinema impegnato. Alla fine, Sturges sembra chiedersi, forse in maniera perfino inconscia, se il cinema di puro intrattenimento, quello che "ci fa ridere", non possa ugualmente assolvere anche una funzione educativa. In altre parole, il quesito diventa se il divertimento possa essere istruttivo e se l'apprendimento, a sua volta, possa essere divertente. Come vedremo nel secondo capitolo, è *I dimenticati* in se stesso a valere come risposta all'enigma, poiché riesce a essere contemporaneamente «istruttivo e piacevole, divertente e provocatorio, serio e comico»¹¹².

Questioni analoghe a quelle che agitano la commedia di Sturges affiorano anche in *Cantando sotto la pioggia*, uno dei migliori musical di ambientazione hollywoodiana del decennio successivo. Genere riflessivo per eccellenza, il cui vero soggetto è proprio l'*entertainment*, il musical – come osserva Thomas Elsaesser – si presta spesso a diventare «una sorta di immagine ideale del medium [cinematografico] stesso»¹¹³. Data una simile vocazione, non sorprende che questo capolavoro degli anni Cinquanta esplori le convenzioni fondanti del suo stesso genere di appartenenza. Sebbene la riflessività del musical classico sia un concetto bisognoso di alcune importanti specificazioni – nel suo eccellente studio sul genere, Jane Fuer parla in proposito di «riflessività conservatrice», assolutamente da non confondersi con le pratiche autoreferenziali, ad esempio, del teatro brechtiano o delle più ardite sperimentazioni godardiane¹¹⁴ – un film come *Cantando sotto la pioggia* (ma si potrebbe parlare anche del caso *È nata una stella*, che Gerald Mast definisce la risposta della Warner Brothers alla commedia di Donen e Kelly prodotta dalla MGM)¹¹⁵ arriva momentaneamente a mettere in discussione la validità dell'intera produzione hollywoodiana e del musical in particolar modo. Ma oltre a indagare il ruolo che il cinema occupa rispetto alle altre forme d'intrattenimento, prestando una particolare attenzione alla relazione storicamente conflittuale fra quest'ultimo e il teatro e alla supposta gerarchia tra le due forme, *Cantando sotto la pioggia*, attraverso la scelta di ambientare il racconto nella Hollywood della fine degli anni Venti, travolta dall'avvento del sonoro, conduce una riflessione altamente elaborata sullo statuto dell'immagine cinematografica e sul rapporto tra realtà e finzione. Il discorso sull'autoreferenzialità occupa sostanzialmente tutto il film e si sviluppa secondo coordinate

¹¹² Robert Stam, *op. cit.*, p. 85.

¹¹³ Thomas Elsaesser, «Vincente Minnelli», in Rick Altman (ed.), *Genre: The Musical: A Reader*, Routledge and Kegan, London 1981, p. 16.

¹¹⁴ Cfr. Jane Fuer, *The Hollywood Musical*, The Macmillan Press, London and Basingstoke 1982, pp. 35-47.

¹¹⁵ Cfr. Gerald Mast, *Can't Help Singin': The American Musical on Stage and Screen*, Overlook Press, Woodstock, N.Y. 1987, p. 275.

diverse, tra cui spicca in particolar modo – grazie alla narrativizzazione del procedimento del doppiaggio – quella immagine/suono. Come vedremo, nel film di Donen e Kelly l'autoreferenzialità non arriva davvero a compromettere la funzione di *entertainment* tipica del genere e il divertimento raggiunge, anzi, le sue punte più estreme proprio nei momenti in cui si viene mostrata la costruzione dell'immagine cinematografica. Si pensi ai problemi con il sonoro durante le riprese in studio (i vari e goffi tentativi di posizionare correttamente il microfono), alle risate degli spettatori alla prima di *The Duelling Cavalier*, quando la pista sonora s'incepisce pregiudicando così la sincronizzazione tra immagine e suono, o ancora la rivelazione finale che la voce cinematografica della capricciosa Lina Lamont (Jean Hagen) appartiene invece alla tenera Kathy Selden. In altre parole, sebbene la funzione metalinguistica predomini – e *Cantando sotto la pioggia* non sia certo l'unico musical del periodo a sfruttarla – essa rimane lontana dal pregiudicare la funzione primaria. Non c'è dubbio che le risate dello spettatore in sala non diminuiscono neppure quando sono mediate da quelle del pubblico diegetico. E tuttavia, è tale la complessità della riflessione che questo musical intrattiene sul tema del falso cinematografico – benché la bellezza sfarzosa della pellicola, il suo ritmo e la sua energia vertiginosa ci spingano spesso e volentieri a dimenticarne – che diventa impossibile, come vedremo nel terzo capitolo, non chiedersi se questo film sia davvero un'opera di puro intrattenimento ed evasione, come il genere tradizionalmente impone o non tradisca, invece, questioni ben più profonde e ambigue. E se vogliamo uno degli aspetti più paradossali della questione risiede proprio nel fatto che *Cantando sotto la pioggia* molto probabilmente non fu pensato teoricamente così importante com'è nemmeno dai suoi autori. Franco La Polla ha parole precise e acutissime quando afferma che la splendida sceneggiatura a opera di Adolph Green e Betty Sklar «è una scatola cinese che si arricchisce nel tempo: man mano che gli anni passano, ogni riferimento a quel che sta accadendo al cinema odierno non può non ricondurre a quel film seminale che aveva già in sé tutto quello che sul cinema si sarebbe potuto dire in futuro. Non sul grande cinema, non sul cinema d'arte, non sull'immortale capolavoro: semplicemente *sul cinema*»¹¹⁶.

Infine, un altro grande tema che affiora di continuo nei film autoreferenziali è l'avvicinarsi della dinamica artistica e di quella economica in seno alla produzione hollywoodiana. Tale interazione, descritta nella maggior parte dei casi come antagonistica, assume solitamente le forme di uno scontro tra la genuina creatività del singolo e l'organizzazione collettivistica del lavoro imposta dal sistema. La figura professionale che meglio di tutte tematizza il conflitto cui soggiace la creazione di qualsiasi film hollywoodiano – ovvero, il suo essere tanto un oggetto artistico quanto un oggetto commerciale – è senza dubbio quella dello sceneggiatore.

¹¹⁶ Franco La Polla, «Fine del musical, fine del cinema», in Id., *Sogno e realtà americana*, cit., p. 174.

Se nei film su Hollywood la star è di norma votata alla tragedia e all'autodistruzione, lo sceneggiatore è invece un personaggio spesso in balia della frustrazione artistica, del cinismo e perfino della paranoia. Lo dimostra il caso di *Viale del tramonto*, dove la vittima oggettiva della storia è senza dubbio Joe Gillis, lo *screenwriter* di terz'ordine freddato da alcuni colpi di pistola per mano della sua amante. Tuttavia, mai una volta durante il suo celebre resoconto *post mortem* Joe ci fa percepire in maniera melodrammatica l'ingiustizia della sua fine violenta, mentre mantiene intatto, fino all'ultimo, un atteggiamento di cinico distacco mescolato ad amarezza per il suo fallimento professionale. Del resto, per parafrase il titolo originale di un altro celebre film coevo a *Viale del tramonto*, *In a Lonely Place (Il diritto di uccidere, 1950)* di Nicholas Ray, gli sceneggiatori sembrano aver occupato un "posto solitario" all'interno dell'industria fin dai tempi in cui l'introduzione del sonoro rende necessaria la presenza costante a Hollywood di scrittori in grado di fornire sceneggiature filmabili provviste di dialogo. Larry Ceplair e Steven Englund riassumono così le difficoltà esperite da tale categoria professionale:

A Hollywood ogni sceneggiatore – sia che stendesse le sue sceneggiature a Normandy negli uffici della Fox organizzati come un villaggio, o negli asettici e angusti locali della MGM, o nelle malconce ma comode stanze della Paramount [...], o nella speciale versione del Château d'If allestita dalla Columbia – scopriva subito una triste verità e prima o poi si doveva abituare a vivere con essa: il rapporto di cui doveva tener conto non era quello tra lui, sceneggiatore, e il pubblico che andava a vedere il film, bensì tra lui e il produttore. [...]. Gli scrittori erano sì incoraggiati a presentare soggetti originali ma la *forma mentis* dei produttori era così rigida che solo raramente uno sceneggiatore riusciva a "piazzare" più di cinque o sei soggetti originali nell'arco della sua carriera. [...]. Tutto dunque ruotava sul rapporto tra lo scrittore e il suo produttore. L'impressione era che, dovunque lo sceneggiatore vagasse nel labirinto hollywoodiano, saltava fuori il produttore a sbarrargli il cammino. Era lui che si doveva affrontare e soddisfare. Perciò lo scrittore doveva imparare subito che quel che contava era l'idea che il produttore, e non lui personalmente, aveva di una buona sceneggiatura¹¹⁷.

Sebbene i film autoreferenziali spesso denuncino una deliberata assenza di verosimiglianza nel descrivere il lavoro degli sceneggiatori all'interno dello *studio system* (ad esempio, molte volte è passato sotto silenzio il fatto che il loro principale compito consistesse di norma solo nell'adattare materiale già selezionato dall'ufficio-soggetti, e che di rado qualcuno riuscisse a far realizzare un progetto proprio), l'abisso di potere, che davvero separava questa categoria dai produttori, è sempre posto al centro del dramma. Se *Il diritto di uccidere* è senz'altro poco realistico quando ci descrive il lavoro di scrittura del protagonista Dix Steele (Humphrey Bogart) come un lavoro solitario e condotto in casa propria agli orari più improbabili, non lo è, però, quando ci comunica la frustrazione che questo stesso personaggio prova essendo

¹¹⁷ Larry Ceplair, Steven Englund, *Inquisizione a Hollywood. Storia politica del cinema Americano 1930-1960*, trad. it. Riccardo Duranti, Editori Riuniti, Roma 1981, pp. 15-7. (ed. or. *The Inquisition in Hollywood. Politics in Film Community 1930-1960*, Doubleday, Garden City, N.Y. 1980).

costretto dalla sua professione ad adattare soggetti dozzinali per lo schermo. In tal senso, la violenza fisica di Dix e la sua sospettosità paranoide (evidenti soprattutto nel rapporto con l'altro sesso) non sono solo concessioni ai canoni del genere noir in cui il film di Ray s'inscrive, ma servono a tematizzare l'incapacità del protagonista di adeguarsi al *modus operandi* hollywoodiano. Come osservano ancora Ceplar ed Englund, «gli scrittori che resistettero a Hollywood impararono a fare del loro meglio con qualsiasi materiale avessero a disposizione cercando di evitare allo stesso tempo (per quanto possibile) ogni coinvolgimento del proprio io nella sceneggiatura che avevano sotto mano. In generale questo tipo di sforzo è estraneo al processo creativo, ma la sopravvivenza degli scrittori impegnati nel processo produttivo dell'industria cinematografica richiedeva questa capacità e così molti di loro impararono in un modo o nell'altro ad adattarsi»¹¹⁸. A Dix Steele quest'adattamento non riesce perché equivale per lui, psicologicamente parlando, a essere declassato dal ruolo di artista a quello di semplice funzionario di livello medio all'interno di una grossa impresa produttiva.

Successivo di soli due anni a *Il diritto di uccidere, Il bruto e la bella* di Vincente Minnelli esamina, almeno in parte, questioni analoghe, ma lo fa mettendo al centro della diegesi proprio il personaggio del produttore, vale a dire la figura solitamente accusata di tutti i mali degli sceneggiatori hollywoodiani. Curiosamente, qui il personaggio di Jonathan Shields (Kirk Douglas), con ogni probabilità modellato sulla biografia reale del grande *producer* indipendente David O. Selznick, ha molti tratti in comune con Dix: ambizione, creatività, rabbia, desiderio di rivalsa sul *milieu* hollywoodiano, ma anche e soprattutto la medesima difficoltà a stabilire una relazione sentimentale non contrassegnata dalla violenza e dalla manipolazione psicologica. Insomma, sebbene Dix Steele e Jonathan Shields muovano da posizioni professionali opposte (il primo non tollera le restrizioni creative dettate dal suo produttore, mentre il secondo cerca, in tutti i modi, di controllare il lavoro e perfino i sentimenti dei suoi sottoposti), i due personaggi esibiscono problematiche psicologiche davvero affini. L'immagine di Hollywood come ambiente professionale che esige dei temperamenti particolarmente ossessivi è di antica memoria e di grande forza drammatica. Peraltro, essa non ricorre soltanto nei film ma anche nella letteratura: *Gli ultimi fuochi* di Francis Scott Fitzgerald, scrittore che non a caso trascorre l'ultima fase della sua vita lavorando infelicamente come sceneggiatore, e *Perché corre Sammy? (What Makes Sammy Run?)*, 1941) di Budd Schulberg, anch'egli sceneggiatore e figlio di un magnate dell'industria, ne sono una buona dimostrazione. Tuttavia, va notato come la figura del produttore spietato non faccia la sua comparsa nel cinema autoreferenziale fino agli anni Cinquanta (nei film

¹¹⁸ Ivi, p. 19.

degli anni Trenta, come *A che prezzo Hollywood* ed *È nata una stella*, i *moguls* del racconto sono figure pittoresche e bizzarre, ma tutt'altro che sadiche o egocentriche). È solo nel 1952 che *Il brutto e la bella* inaugura questo genere di caratterizzazione psicologica, che sarà poi ripresa più e più volte nelle opere immediatamente successive. Di nuovo, notiamo come il decennio dei Cinquanta si caratterizzi per una spiccata negatività nel tratteggiare il mondo dell'industria. Le contaminazioni noir in una cornice sostanzialmente melodrammatica, l'atmosfera di soffusa paranoia, la narrazione costruita per flashback che sembra rievocare, sulla falsariga del celebre modello di *Quarto potere*, il senso di una *detection* sulle vere ragioni del protagonista, sono solo alcuni dei tanti elementi che contribuiscono all'idea di Hollywood come luogo che distrugge qualsiasi felicità personale in nome dell'ambizione, del successo e del denaro. E tuttavia, il personaggio di Shields, pur nella sua negatività, risulta troppo affascinante, creativo e titanico perché si possa parlare, anche in questo caso, di una completa demistificazione del mondo del cinema.

Siccome gli sceneggiatori erano solitamente indicati come “gli intellettuali di Hollywood” e spesso provenivano da precedenti esperienze nell'ambito della letteratura, del teatro o del giornalismo, non sorprende se la tensione tra desiderio di libertà creativa da parte del singolo e potere schiacciante e indifferenziato dell'apparato economico sia molte volte rappresentata come scontro tra questa categoria professionale e quella dei *producers*. Talvolta, può accadere anche che a fare le spese del potere debordante dei magnati della Hollywood classica sia il personaggio del regista. A tal proposito, si veda l'esempio di *La contessa scalza*, dove il regista di talento Harry Dawes (Humphrey Bogart) è costretto a una posizione di sudditanza rispetto al sadico e mediocre Kirk Edwards (Warren Stevens), che si ritrova a capo di una *major* unicamente per questioni ereditarie. Anche in casi simili il conflitto è solitamente descritto come quello fra un'intelligenza creativa, che ambisce a emancipare la qualità dei progetti in cui è coinvolta, e un atteggiamento invece ottuso, rigido, incapace di riconoscere il vero talento se questo rischia di mettere in discussione la sua autorità.

Un'interessante variazione sul tema – su cui ci si soffermerà più volte tanto nelle pagine dedicate al film di Ray quanto in quelle dedicate al film di Minnelli – è rappresentata da *Il grande coltello* di Robert Aldrich dove lo scontro si consuma tra Stanley Shiner Hoff (Rod Steiger), tipica figura di *tycoon* spietato fino al punto di rasentare la malattia mentale, e Charlie Castle, star hollywoodiana stanca di interpretare film mediocri, e desiderosa di tornare all'esperienza del teatro d'impegno politico da cui proviene. Oltre a spostare per una volta l'attenzione dall'immagine della star femminile a quella maschile, e in particolare alla capacità anche del divo maschio di esprimere, attraverso il corpo, un ideale di bellezza ed erotismo (Charlie non è solo una stella ma anche un sex symbol), questo film ci ricorda uno

degli aspetti più controversi dell'organizzazione economica dello *star system* classico. Infatti, come sottolinea Mark Cerisuelo, «il film [di Aldrich] è probabilmente l'unico del filone ad insistere sull'importanza del contratto settennale che legava gli attori alla loro casa di produzione»¹¹⁹. Pratica strenuamente osteggiata da alcune delle più importanti celebrità della *Golden Age* (tra cui Bette Davis e Olivia de Havilland), tale forma contrattuale ha consentito all'industria di esercitare un vero e proprio predominio sul suo *star system* per tutti gli anni Trenta e Quaranta. Paul MacDonald spiega bene gli aspetti ambivalenti e oppressivi di questa prassi nel seguente passo:

Onde garantirsi il completo controllo sul loro talento, gli *studios* mettevano le star sotto un tipo di contratto che poteva durare per un massimo di sette anni, e che era di solito formulato in modo tale da consentirgli di dirigere e sfruttare appieno la loro immagine. Sottoposti a questo genere di controllo, i divi stessi capivano che erano impossibile per loro lavorare al di fuori dello *studio system*. Tuttavia, se le star avevano bisogno degli *studios*, anche gli *studios* avevano bisogno delle star. Il potere dello *star system* era riconosciuto non solo dalla case di produzione ma anche dagli stessi divi, e non è un caso che il periodo sia contrassegnato da episodi di scontro tra le star e gli *studios*¹²⁰.

Inoltre, si consideri che mentre i produttori avevano la possibilità di recidere il contratto dei loro *performers*, questi invece non disponevano di alcun potere legale che gli consentisse di romperlo. Per tutta la durata dell'obbligazione, lo *studios* decideva non solo la retribuzione della star ma anche a quali produzioni dovesse partecipare o soprattutto quali tipi di ruolo dovesse incarnare. A questo squilibrio di potere si aggiungeva poi la diffusa abitudine delle otto grandi a “prestarsi” fra loro gli interpreti che avevano sotto contratto. Il che poteva nuovamente avvenire senza il consenso dei diretti interessati. Sebbene durante gli anni Cinquanta queste condizioni contrattuali rimangano sostanzialmente inalterate, il decennio si segnala per una maggiore ricerca di indipendenza e controllo sulla propria carriera da parte delle star. Significativamente diretto nel 1955, *Il grande coltello* rievoca la prassi del contratto settennale (che il protagonista del film è costretto a rinnovare perché ricattato dal suo produttore) al fine di suggerirci l'idea di Hollywood come di un moderno Leviatano. Un mostro che lega a sé per anni e anni le sue vittime, e ne divora sogni e ambizioni declassandole a pure materiale di *merchandising*. Il fatto che la sceneggiatura sia mutuata da un *pièce* teatrale del 1949 di Clifford Odets e che ne conservi l'atmosfera claustrofobica tipica del dramma da camera risulta una scelta ottimale per esprimere la condizione di asservimento e costrizione cui Charlie è sottoposto dalla macchina hollywoodiana. Diversamente da quanto accade in altri film autoreferenziali, qui Aldrich non ci conduce in nessuno degli ambienti

¹¹⁹ Marc Cerisuelo, *op. cit.*, p. 287.

¹²⁰ Paul McDonald, *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*, Wallflower, London 2000, p. 42.

tipici del cinema americano. Non vediamo gli esterni di alcun teatro di posa o di alcuna importante strada o località di Los Angeles, non veniamo ammessi nell'ufficio del dispotico ma potente Stanley Hoff e neppure in alcun ricevimento mondano (tuttavia, sentiamo parlare delle feste come di una pratica ricorrente e ossessiva); quanto al lavoro di Charlie come attore ci viene mostrata molto sinteticamente solo la fine di una sessione fotografica pubblicitaria e nulla più. In maniera non dissimile da quanto avviene in *Il diritto di uccidere*, il dramma di Charlie, anch'egli uomo di cinema come Dix, si consuma nell'intimità domestica della propria casa, una villa hollywoodiana provvista di ogni agio (come la mitologia del successo esige), ma esposta alle invasioni continue di opportunisti e nemici (oltre al produttore crudele, giornaliste pettegole e vendicative, *starlet* incapaci di discrezione, tentatrici senza scrupoli, etc.). Inoltre, entrambi i film, attraverso l'atmosfera cupa e paranoica che li connota, alla presenza nel primo caso di un delitto irrisolto sullo sfondo e nel secondo di un'oscura trama di ricatti che avvolge il personaggio fino a stritolarlo, sembrano porsi come potenziale metafora del coevo fenomeno della caccia alle streghe, lasciando così intravedere un'altra direzione che il cinema di ambientazione hollywoodiana segretamente abbraccia nei primi anni Cinquanta.

Più generale, come vedremo nell'ultimo capitolo, film come *Il diritto di uccidere* e *Il brutto e la bella*, attraverso le vicissitudini di due categorie professionali (sceneggiatore e produttore) considerate agli antipodi, tracciano un'altra sfaccettatura del lato oscuro di Hollywood. I film incentrati sulla *stardom* femminile, da quelli più ottimisti a quelli più negativi, espongono, in fondo, la vulnerabilità del costrutto mitico della diva a causa di avvenimenti sentimentali infelici, dell'inevitabile trascorrere del tempo, o del semplice fatto di essere donna. Condizione, quest'ultima, la cui universale problematicità prescinde dallo statuto divistico. Invece, questi ultimi due titoli, parlando di professionalità solitamente considerate maschili (almeno nel secondo caso), espongono più il lato oscuro del *business* hollywoodiano, con un'attenzione maggiore per l'apparato produttivo. Naturalmente, si può obiettare che le questioni alla radice rimangano le medesime per tutte queste opere (anche l'interruzione della carriera di una star per sopraggiunti limiti di età è chiaramente spia non solo di implicazioni culturali ma anche di logiche industriali discutibili) e che cambi solo l'angolazione da cui il film ci vuole comunicare la sua idea dominante: nessuno *show business* è tanto affascinante quanto crudele come quello hollywoodiano. Ci troviamo così di fronte alle tessere di un mosaico o alle schegge di un riflesso speculare che restituiscono solo una visione contraddittoria e frastagliata del mondo del cinema. In una recensione al monumentale volume di Sam Staggs *Close-up on Sunset Boulevard* apparsa su «Kirkus Reviews», il capolavoro di Wilder viene definito “[a] poisoned love letter to the movies” («un'avvelenata

lettera d'amore ai film»)¹²¹. Una bellissima definizione, questa, che può applicarsi perfettamente a tutto il cinema su Hollywood del periodo classico dato che riassume quei due atteggiamenti dicotomici che da sempre lo caratterizzano e di cui parlavamo all'inizio: trasfigurazione mitica da un lato, contemplazione disincantata dall'altro.

Infine, resta da comprendere – e questo tenteremo di farlo in ciascun capitolo – se questa missiva innamorata e pungente insieme non sia soltanto diretta a Hollywood, ma anche all'America stessa. In altre parole, si tratta di scoprire quanto il riflesso su Hollywood messo in atto da questi film valga anche come riflesso più generale del paese, del suo sistema valoriale, dei suoi miti, dei suoi poteri e strapoteri culturali. O come ha affermato più sinteticamente il produttore cinematografico Irvin Winkler: «Noi guardiamo a Hollywood per comprendere l'America. Del resto, tutti noi siamo un prodotto dei suoi film»¹²².

¹²¹ Kirkus Reviews, *Close-up on Sunset Boulevard by Sam Staggs*, «Kirkus Reviews», 3 May, 2002, <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/sam-staggs/close-up-on-sunset-boulevard/>.

¹²² Cit. in Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, p. 309. Irwin Winkler è stato produttore di due importanti opere autoreferenziali degli anni Settanta: *Vecchia America* di Peter Bogdanovich e *Valentino* di Ken Russel.

CAPITOLO PRIMO

Luci e ombre nella rappresentazione del divismo

1.1 Da Merton Gill a Peggy Pepper. *Merton of the Movies* e il cinema degli anni Venti

I

Parlare del romanzo di Harry Leon Wilson *Merton of the Movies* significa confrontarsi con un destino paradossale. Infatti, come si è già accennato nel capitolo introduttivo, il libro di Wilson esercita indiscutibilmente un'influenza decisiva sulle forme che il cinema di ambientazione hollywoodiana andrà assumendo dagli anni Venti in poi. Pubblicato al principio di un decennio che vede l'industria cinematografica spesso costretta a difendersi da accuse d'immoralità, scatenate da una successione molto pubblicizzata di scandali riguardanti lo *star system*, il libro di Wilson lega fatalmente le sue sorti a una produzione di film volta, appunto, a contrastare tali polemiche, e a rilanciare con ottimismo la mitologia hollywoodiana. Patrick Donald Anderson osserva che in uno scenario come quello degli anni Venti, dove l'odore dello scandalo e la curiosità pruriginosa per il mondo del cinema si ritrovano sovente a braccetto, *Merton of the Movies* ha finito per fissare «una formula che sarebbe stata adottata, subendo solo lievi alterazioni, da una serie di commedie, satire, musical e melodrammi nel corso dei decenni successivi»¹. Ma sebbene questo romanzo abbia costituito un modello di successo per molti film coevi e posteriori alla sua pubblicazione, bisogna riconoscere che si tratta di un'opera oggi quasi del tutto dimenticata tanto negli Stati Uniti quanto in Europa. Neppure le sue ripercussioni sulla produzione cinematografica degli anni Venti sembrano particolarmente tenute in conto o indagate. Per esempio, Jean-Louis Leurat, autore di uno dei pochi interventi critici sulla rilevanza di *Merton of the Movies*, osserva con stupore che perfino *American Silent Film* di William K. Everson, testo solitamente indicato come una delle più esaustive ricognizioni sul cinema muto, non faccia alcun accenno né al romanzo né alla sua interazione con Hollywood². Del resto, la stessa figura dell'autore, Harry Leon Wilson, è oggi piuttosto sbiadita³. Nato nel 1867 a Oregon nell'Illinois (lo stesso stato che darà i natali al personaggio di Merton Gill), Wilson è stato, al contrario, un romanziere e drammaturgo di notevole successo ai suoi tempi, capace di

¹ Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, p. 81.

² Cfr. Jean-Louis Leurat, *op. cit.*, p. 20.

³ A proposito della vita e della carriera dello scrittore possiamo citare solamente George Krumer, *Harry Leon Wilson. Some Account of the Triumphs and Tribulations of an American Popular Writer*, The Press of Western Reserve University, Cleveland 1963. Sfortunatamente in questo testo, Krumer si concentra più sulla vicenda biografica di Wilson – interpretata come una tipica “storia americana” sull’ascesa e sul declino di un uomo di talento – e meno sulla sua opera letteraria.

condurre un'ininterrotta attività di scrittura tra la fine dell'Ottocento e il 1939, anno della sua morte. A fianco di tale imponente produzione letteraria, che annovera nel complesso trentuno opere fra romanzi e testi teatrali, questi ultimi spesso composti in collaborazione con Booth Tarkington⁴, Wilson avvia anche un'intensa attività giornalistica. Infatti, dal 1896 fino al 1902 lo troviamo alla direzione di «Puck», un giornale umoristico di proprietà di William Randolph Hearst, famoso soprattutto per le sue vignette e le sue strisce a fumetti di argomento politico. Tuttavia, come si diceva, oggi il nome di Wilson è essenzialmente ricordato per due soltanto fra le sue opere, salvate dall'oblio proprio perché portate più volte sullo schermo da Hollywood. La prima è il romanzo *Ruggles of Red Gap* del 1915 che, dopo un adattamento nello stesso anno per i palcoscenici di Broadway, sarà d'ispirazione nel corso dei decenni a venire per ben tre versioni cinematografiche: la prima nel 1918 per la regia di Lawrence C. Windom, la seconda nel 1923 per la regia di James Cruze, e infine la terza nel 1935 per la regia di Leo McCarey. Quest'ultimo adattamento resta probabilmente il più celebre dei tre anche per via dell'ottima interpretazione di Charles Laughton nei panni del protagonista⁵. *Ruggles of Red Gap* racconta in toni da commedia le vicissitudini di un compito maggiordomo inglese, Marmaduke Ruggle, che finisce per uno scherzo del destino alle dipendenze di un ricco ma volgare allevatore di bestiame, residente a Red Gap, una piccola cittadina dello stato di Washington. Qui, Ruggle viene scambiato dagli abitanti del posto per un colonnello inglese in pensione e trasformato così in una sorta di celebrità locale. Adattandosi progressivamente al modo di essere americano e traendo da questo una nuova fiducia nei propri mezzi, Ruggle finirà per rendersi autonomo dal suo nuovo padrone, e perfino per aprire un proprio ristorante in città. Sebbene il romanzo del 1915 non abbia nulla a che vedere sul piano tematico con Hollywood (Red Gap è il classico esempio di *boomtown* dell'Ovest modesta e campagnola), qui Wilson introduce alcuni temi e situazioni che possiamo ritrovare nel successivo *Merton of the Movies*, pubblicato circa sette anni dopo e unico altro romanzo dello scrittore di cui si conservi una pur flebile memoria. Ci riferiamo alla figura del cosiddetto "pesce fuor d'acqua", del personaggio dappriincipio disorientato e fuori posto rispetto al nuovo ambiente di appartenenza, al procedimento narrativo del malinteso e dello scambio d'identità e, per quanto riguarda poi il sistema valoriale di riferimento, alla fiducia, tutta americana, nella capacità del singolo di riuscire a determinare il

⁴ Altro scrittore oggi quasi del tutto dimenticato se non fosse per via del celebre e omonimo adattamento cinematografico del suo romanzo *L'orgoglio degli Amberson* (*The Magnificent Ambersons*) realizzato da Orson Welles nel 1942.

⁵ Volendo, a queste tre versioni se ne potrebbe aggiungere una quarta. Ci riferiamo al musical *Ai vostri ordini signora!* (*Fancy Pants*, 1950) di George Marshall, con Bob Hope e Lucille Ball. Sebbene il soggetto muova anche in questo caso dal romanzo di Wilson (debitamente citato nei *credits*), si tratta di un adattamento molto libero.

proprio destino. Ma a prescindere da siffatte analogie, *Merton of the Movies* è un'opera che reca delle specificità assolutamente proprie e inconfondibili. Infatti, secondo la quasi totalità dei commentatori si tratterebbe del primo *Hollywood novel* da registrarsi negli annali della letteratura americana, vale a dire del primo romanzo degno di menzione a essere interamente consacrato al tema di Hollywood. Infatti, come mette in luce Leutrat, la maggior parte delle opere letterarie ambientate nel *milieu* cinematografico e antecedenti alla pubblicazione di *Merton*, in realtà, non parla davvero di Hollywood e non ne fa neppure il vero cuore della propria indagine. Questo accade per varie ragioni: la prima è che in molti casi tali racconti sono pubblicati in un momento storico – prima del 1922 – in cui l'industria cinematografica non si è ancora impiantata in California – ricordiamo, infatti, che è solo dal 1911 in poi che Hollywood diventa progressivamente la capitale del cinema americano. In altre parole, queste opere vengono date alle stampe in un periodo in cui ancora non si può parlare propriamente di “mitologia hollywoodiana”. Inoltre, spesso si tratta di racconti destinati a un pubblico di bambini o di adolescenti, e pertanto votati a proporre una raffigurazione essenzialmente pedagogica e scevra da ambiguità del *milieu* cinematografico. È il caso ad esempio della serie per teenager «The Motion Picture Girl Series» o della collana di libri pubblicati da Victor Appleton con protagonista l'inventore adolescente Tom Swift. Quando, invece, queste embrionali forme di *Hollywood novel* sono indirizzate agli adulti, esse finiscono con il conformarsi agli standard di generi letterari già prestabiliti e codificati, come il poliziesco e la love story, e con il trarre dall'ambiente cinematografico solo uno sfondo narrativo frettolosamente abbozzato. Alcuni titoli del periodo risultano indicativi di tale atteggiamento: *The Film of Fear* (1917) di Arnold Fredericks, per esempio, è una *detective story* la cui ambientazione nel mondo dei film non aggiunge nulla alla convenzionalità del suo plot. Per quanto riguarda poi il versante della letteratura rosa, un titolo stucchevole come *The Love Story of a Movie Star. The Heart Story of a Woman* (1915) di Edward J. Clode è paradigmatico delle intenzioni verso cui si indirizzano molti romanzetti del periodo quando si tratta di parlare di cinema, e in particolare del suo giovanissimo *star system*. Sempre secondo Leutrat prima di *Merton* solo la raccolta di *short stories* di Charles Van Loan, *Buck Purvin and the Movies* (1915), denuncia una certa conoscenza di Hollywood. Ma l'opera di Wilson possiede comunque un'altra profondità rispetto a questi racconti. Una profondità che non è ascrivibile soltanto al fatto che ci troviamo di fronte a un lavoro di ben più ampio respiro quale può essere, appunto, un romanzo rispetto a una *short story*. Infatti, come puntualizza Chip Rhodes, *Merton* può fregiarsi del titolo pionieristico di primo vero *Hollywood novel* non tanto per una grande capacità di descrizione dei meccanismi interni al funzionamento dell'industria del cinema quanto piuttosto per l'aver saputo tratteggiare, grazie al suo

omonimo protagonista, dei modelli psicologici e comportamentali molti diffusi presso il pubblico di allora⁶. In altre parole, le migliori qualità del romanzo di Wilson risiederebbero nel suo dare corpo a un personaggio dai caratteri universali, in grado di incarnare lo spettatore tipico di un'epoca. Un'epoca che fu contrassegnata, come mai nessun'altra prima, da una vera e propria mania per lo schermo e per i suoi idoli. Non a caso Leutrat parla di Merton Gill come di «un uomo qualsiasi del cinema degli anni Venti». Al principio del racconto, l'eroe wilsoniano si configura, infatti, come un anonimo ma devotissimo membro del grande pubblico americano del periodo; sarà solo successivamente e in maniera alquanto accidentale che riuscirà a diventare anche una star e a passare, per così dire, dall'altro lato dello schermo. Sebbene queste affermazioni inducano a leggere *Merton of the Movies* come un romanzo essenzialmente dedicato al fenomeno della spettatorialità, va detto che il rapporto del suo autore con Hollywood è stato tutt'altro che indiretto o circoscritto al solo caso degli adattamenti riguardanti la sua opera. Infatti, nel 1921, un anno prima della pubblicazione di *Merton*, Wilson si trasferisce effettivamente a Los Angeles per documentarsi sul *milieu* di cui sta scrivendo. A introdurlo negli ambienti della capitale del cinema ci pensa Nat Daverich, un modesto regista attivo in quegli anni, e oggi del tutto dimenticato. Il risultato delle indagini condotte durante questo soggiorno sarà appunto il fortunato *Merton of the Movies* che, prima di essere pubblicato in volume, apparirà a puntate sul «Saturday Evening Post». Dato il dirimpente successo immediatamente riscosso, l'opera di Wilson – analogamente a quanto era già accaduto per *Ruggle in Red Gap* – è presto adattata per il palcoscenico di Broadway dal team creativo di George S. Kaufman e Marc Conelly. Due anni più tardi, è invece il cinema a impossessarsi per la prima volta del romanzo. Infatti, alla prima trasposizione cinematografica di *Merton of the Movies*, diretta appunto nel 1924 da James Cruze per la Paramount e oggi annoverata, purtroppo, fra i tanti film perduti del muto, faranno seguito altri due adattamenti: uno nel 1937, significativamente intitolato *Make Me a Star* e realizzato da William Beaudine, l'altro, fedele invece al titolo originale del libro, diretto nel 1947 da Robert Alton. Il fatto che per ben tre decenni consecutivi Hollywood ricorra al personaggio di Merton è già alquanto indicativo del successo tributato al romanzo di Wilson. A questa constatazione si può aggiungere un altro dettaglio più prosaico ma non meno rivelatore: in occasione della prima versione cinematografica, quella sfortunatamente perduta di Cruze, lo scrittore riceve per i diritti del suo libro la ragguardevole somma di centomila dollari. Ma il dato economico non ci tragga in inganno: *Merton of the Movies* saprà anche riscuotere lusinghieri commenti nel mondo intellettuale. Una grande ammiratrice del romanzo sarebbe stata niente meno che Gertrude Stein, la quale non avrebbe dimenticato di fare visita a Wilson

⁶ Cfr. Chip Rhodes, *Politics of Desire and the Hollywood Novel*, University of Iowa Press, Iowa City 2008, p. 7.

nel 1935 in occasione del suo viaggio a Hollywood. In *Autobiografia di tutti*, la scrittrice arriva perfino a definire *Merton* come «il migliore romanzo mai scritto sulla gioventù americana del Ventesimo secolo»⁷.

Per comprendere appieno le ragioni di una simile fortuna bisogna chiedersi chi sia davvero questo Merton, questo personaggio così capace di incarnare gli umori dell'epoca rispetto al medium cinematografico, e soprattutto che cosa la sua vicenda letteraria aggiunga alla nascente mitologia hollywoodiana. L'eroe di Wilson, Merton Gill, è il giovane commesso di una drogheria di Simsbury, una minuscola cittadina dell'Illinois. Merton sogna notte e giorno di diventare una star dello schermo, e le sue ambizioni sono alimentate dalla frequentazione, nelle ore di tempo libero, del Bijoux Palace, la sala cinematografica locale, e dalla lettura di *fan magazines*. Inoltre, all'inizio del racconto troviamo il giovane Gill intento a seguire per corrispondenza un improbabile corso di recitazione promosso dalla Film Incorporation Bureau dell'Arkansas, e a scegliersi perfino l'altisonante nome d'arte di Clifford Armitage in vista di un possibile debutto sullo schermo. In questa sua febbrile passione per il cinema Merton trova comprensione solo in Miss Tessie Kearns, una zitella del paese con aspirazioni da sceneggiatrice. Assai meno indulgente, invece, è Mr. Gashwiler, il proprietario della drogheria, che mal sopporta le continue distrazioni del giovanotto nelle ore di servizio. Infatti, anche durante il lavoro, Merton non fa altro che fantasticare di essere l'eroe uno dei suoi adorati film western, impegnato magari a salvare una fanciulla in pericolo. All'ennesimo alterco con Gashwiler, il protagonista decide di licenziarsi, di partire per Los Angeles e qui cercare finalmente di dare corpo alle sue ambizioni. Fin da subito, Merton ha le idee chiare sul tipo di carriera cui ambire: i suoi ruoli dovranno essere quelli eroici, virili e drammatici del western, e non certo quelli ridicoli e grotteschi di un genere, a suo dire, di dubbio pregio artistico come il comico. Arrivato a Hollywood, l'aspirante star inizia a recarsi quotidianamente davanti ai cancelli dell'Holden Studio, scelto unicamente perché si tratta della casa di produzione per cui lavorano due delle sue celebrità preferite: la bellissima Beulah Baxter e il virile Harold Parmalee. Nonostante una serie di goffi tentativi di attirare le attenzioni di un regista per via della sua somiglianza fisica con Parmalee, Merton non ha alcuna fortuna e rischia, nel giro di pochi mesi trascorsi in California, di sprofondare nella più nera indigenza. Ma proprio quando le cose sembrano mettersi al peggio e la fiducia iniziale nel sogno hollywoodiano appare definitivamente compromessa, Flips Montague, una ragazza da diversi anni attiva nell'ambiente come attrice di secondo piano e come controfigura, prende il protagonista sotto la sua ala protettrice, e gli trova lavoro come comparsa in alcune

⁷ Cfr. Gertrude Stein, *Autobiografia di tutti*, trad. it. Fernanda Pivano, La Tartaruga, Milano 1993, p. 250 (ed. or. *Everybody's Autobiography*, 1938, Virago Press, London 1985).

produzioni a basso costo della Holden. Accorgendosi poi dell'effettiva somiglianza con Parmalee, Flips riesce a far scritturare il suo protetto in una serie di commedie. Qui Merton si ritrova, inconsapevolmente, a parodiare proprio il suo idolo dello schermo. Infatti, il poveretto, che ha sempre nutrito un sommo disprezzo per il genere comico, crede di essere stato scritturato per film "seri" e "artisticamente onorevoli". E questo non fa che rendere ancora più divertente la sua enfatica imitazione di Harold Parmalee. Quando finalmente scopre l'inganno in cui è stato coinvolto (scoperta che, come da copione, avviene in una sala cinematografica in occasione della prima di un suo film), il protagonista ha dapprincipio una reazione di forte risentimento nei riguardi di Flips. Tuttavia, vedendo che i suoi film ottengono un ottimo riscontro di pubblico, il buon senso finisce prevalere: Merton accetta il suo "involontario" talento comico, abbandona lo pseudonimo di Clifford Armitage per tornare al vecchio nome di battesimo (ben più consono per una star del comico) e, dulcis in fundo, convola a nozze proprio con Flips Montague, la donna che in fin dei conti ha fatto la sua fortuna.

Come si può evincere da questo riassunto, il romanzo di Harry Leon Wilson fissa, attraverso una formula narrativa piuttosto schematica, la mitologia di un successo divistico tanto facile e immediato quanto accidentale e impreveduto. Bisogna, però, specificare che la subitanea adozione da parte di Hollywood, al principio dei *Roaring Twenties*, di questa formula, è in qualche modo anticipata già da alcune commedie e film comici precedenti. Infatti, come abbiamo accennato nel capitolo introduttivo, il cinema americano inaugura i suoi primi tentativi di autoreferenzialità fin dagli anni Dieci del Novecento. Si è già citato più volte il caso di *Making Motion Pictures: A Day in the Vitagraph Studio* (1908) come primo esempio di riflessione documentaristica su una giornata di lavoro tipo nel mondo del cinema. L'intento alla radice del progetto è evidentemente quello di alimentare la crescente curiosità del pubblico nei confronti del nuovo medium e dei suoi segreti. Infatti, questo breve documentario (della durata di un rullo) ci offre un conciso riassunto sul *making of* di un film intitolato *Love Is Better Than Riches*, mostrandoci la fase di preproduzione, quella delle riprese nel quartiere di Flatbush a Brooklyn, e infine il momento destinato alla fruizione del prodotto finito in una sala cinematografica⁸. Ma è solo con il successivo *A Vitagraph Romance* del 1912, stavolta primo tentativo di una rappresentazione finzionale del mondo del cinema, che troviamo anticipati i due temi che andranno a costituire l'ossatura ideologica del

⁸ A fianco di *Making Motion Pictures* va senz'altro citato fra i primi tentativi di *making-of documentaries* anche il caso di *How Motion Pictures Are Made and Shown* del 1912, prodotto dalla Edison Company. Questo documentario della durata di quindici minuti venne definito dal «New York Dramatic Mirror» come «la più esaustiva descrizione cinematografica sul modo con cui i film sono prodotti» (cit. in James Robert Parish, Michael R. Pitts, Gregory W. Mank, *op. cit.*, p. 307).

romanzo di Merton: il mito del successo facile e il ruolo cruciale giocato dalla fortuna, o meglio dalla coincidenza, nel raggiungimento di tale successo. Girato nello studio della Vitagraph a Brooklyn, questo breve film di fiction racconta in toni leggeri le vicissitudini di una giovane coppia di sposi (James Morrison e Clara Kimball Young) che sogna di sfondare nel cinema, rispettivamente lui come sceneggiatore, lei come attrice. E il sogno si realizza davvero perché un amico del marito, già alle dipendenze della Vitagraph in veste di regista, riesce a far ottenere a entrambi un contratto. Tutto sembrerebbe perfetto se non fosse per via del padre di Clara, un austero senatore interpretato da Edward Kimball, avverso tanto al matrimonio della figlia quanto al suo ingresso nel mondo del cinema. Analogamente a quanto accade in molti altri film coevi o di pochi anni successivi, l'ostilità del genitore nei confronti dell'*entertainment* cinematografico è resa in chiave umoristica, come una buffa incapacità di comprendere la natura finzionale e sostanzialmente innocua del film. Quando, infatti, il vecchio vede per la prima volta Clara recitare sullo schermo in una scena di pericolo, prende la situazione per vera, e disperato corre a cercarla per tutta la città. Ma una volta ritrovata la figlia sana e salva presso lo studio della Vitagraph, l'uomo si convince non solo a benedire il suo matrimonio, ma anche a offrire al genero, in segno di riconciliazione, un lavoro "legittimo". Quest'ultimo particolare, su cui la vicenda di *A Vitagraph Romance* si chiude, è estremamente rivelatore: tradisce, infatti, la bassa considerazione in cui il cinema è tenuto, ancora in questi anni, non soltanto dal suo pubblico, ma anche da una buona parte dei suoi stessi creatori. La morale del film sembra dirci che, per quanto non ci sia nulla di pericoloso o di riprovevole nell'essere un'attrice o uno sceneggiatore, un lavoro più convenzionale e borghese è sempre da preferirsi.

L'anno successivo, è la volta di *Mabel's Dramatic Career*, che può fregiarsi del titolo di prima rappresentazione in chiave *slapstick* del mondo del cinema. Peraltro, questa comica, diretta e prodotta da Mack Sennett per la Keystone Film Company nel 1913, non viene girata sulla East Coast, come invece le altre opere citate finora, ma è finalmente realizzata in California. Tuttavia nemmeno in questo caso si può ancora parlare propriamente di Hollywood: in questi anni, la Keystone ha, infatti, notoriamente sede nel sobborgo losangelino di Edendale, e non già nel celebre quartiere presto destinato ad assumere il ruolo di capitale mondiale dell'*entertainment*. Sul piano narrativo, *Mabel's Dramatic Career* ha molto in comune con la commedia romantica della Vitagraph: la centralità assegnata all'elemento amoroso, il contrasto tra la vita di provincia e quella nella grande metropoli dove "si girano i film", l'immediatezza del successo nel mondo del cinema a patto di avere un po' di fortuna e di intraprendenza, e l'incapacità dei primi spettatori, soprattutto quelli provenienti da zone rurali, a riconoscere lo statuto finzionale e illusorio delle immagini sullo schermo.

Qui, la grande *comédienne* Mabel Normand interpreta la parte di una cameriera di provincia che, ingelosita dalle attenzioni del fidanzato (Mack Sennett) nei confronti di una graziosa bionda, decide di abbandonare il paesello natio per trasferirsi in California. Grazie all'allegra intraprendenza e a quel *tomboy mannerism* che connota solitamente i personaggi di Normand, la ragazza riesce a diventare nel giro di poco tempo una delle interpreti di punta della Keystone. In una perfetta anticipazione di quello che sarà il destino artistico di Merton Gill, Mabel si propone al suo primo provino come attrice drammatica, ma ben presto intuisce che il suo vero talento è per i ruoli comici. Nel frattempo il fidanzato, pentito di averla lasciata scappare, parte alla volta della California per ritrovarla, e farne finalmente sua moglie. Appena giunto a Los Angeles, la prima occasione per Mack di rivedere Mabel è sugli schermi di un affollato nickelodeon. Analogamente a quanto accadeva al padre di Clara Kimball Young, quando vede la fidanzata dibattersi tra le grinfie di un tipico *screen villain* dai lunghi baffi (Fred Sterling), l'uomo perde completamente il contatto con la realtà – o meglio con l'illusione cinematografica – ed estratta la pistola, si mette a sparare all'impazzata contro l'immagine in movimento del cattivo. Naturalmente, l'unico risultato che il rozzo Mack riesce a sortire è quello di produrre una rissa all'interno della sala. Ma le sorprese non sono ancora finite: nel finale del film, sbirciando in casa di Mabel da una finestra aperta, l'uomo scopre che il brutto dello schermo è, nella realtà, l'amorevole marito della ragazza e che la coppia ha addirittura due pargoli. Ultimo smacco per il povero Mack è una secchiata d'acqua in testa, rovesciata da un vicino, che lo induce bruscamente ad allontanarsi da questa scenetta d'idillio familiare.

Il gioco pirandelliano, in fondo così moderno, su cui si costruisce la confusione tra realtà e finzione in *A Vitagraph Romance* e in *Mabel's Dramatic Career* lo ritroviamo sfruttato in almeno altri tre film del periodo. Il primo titolo, *Movin' Pitchers* (Selig, 1913) racconta di un gruppo di ragazzini che, mentre assistono alle riprese di un western di terz'ordine, fantasticano di sostituirsi agli attori professionisti. Il secondo, *Movie Fans* (Arthur Ellery, Falstaff, 1915), ripropone in chiave dolcemente la stessa dinamica narrativa di *A Vitagraph Romance*: un commesso (Billy Sullivan) e una segretaria (Lorraine Hulig) si incontrano in un cinema. Un po' come accadeva ai monelli di *Movin' Pitchers*, i due si sostituiscono con l'immaginazione agli interpreti sullo schermo. Capendo di condividere le stesse ambizioni, l'uomo e la donna decidono di sposarsi e di tentare insieme fortuna a Hollywood. Ma diversamente dalla coppia di Clara Kimball Young e James Morrison, quella di *Movie Fans* fallisce nell'obbiettivo, e pertanto decide di concentrarsi soltanto sulla sua felicità domestica. Infine, *The Movie Nut* (Banner, 1915) è forse quello fra i tre titoli che meglio anticipa, almeno per quanto riguarda la psicologia del protagonista, la formula di Merton. Questo film della

durata di due rulli racconta di un giovane aspirante attore, Ignatz (Bill Stinger) che, dopo aver frequentato un corso di recitazione per corrispondenza, cerca lavoro presso tutti gli studi cinematografici della città. Quando, però, finalmente ottiene la sua grande occasione, Ignatz finisce con il rovinare tutto perché pretende di insegnare al regista come dirigerlo. Nelle sue fantasticherie il giovane si vede come una grande star del cinema comico, rivale soltanto di Charlie Chaplin, ma di fatto i suoi sogni di gloria sono destinati a non realizzarsi mai. Nell'epilogo, infatti, vediamo Ignatz bruscamente riportato alla realtà dal suo affittacamere, che lo rimprovera di essere in ritardo con il pagamento dell'affitto.

E a proposito di Charlie Chaplin, anche il grande comico inglese realizza, tra il 1914 e il 1915, alcuni film precursori di situazioni che saranno, di lì a qualche anno, fissate dal romanzo di Wilson. *Charlot attore* (*The Masquerader*, 1914), diretto e interpretato dallo stesso Chaplin e prodotto da Sennett, racconta le vicissitudini di un attore della Keystone. Licenziato per aver rovinato le riprese di una scena a tinte fosche, il poveretto tenta di farsi riassumere travestendosi da donna. Nonostante riesca in un primo momento a incantare il regista (Charlie Murray) e gli altri membri della troupe (in particolare, i suoi vecchi rivali Roscoe Arbuckle e Chester Conklin) grazie al suo nuovo aspetto soave, il travestimento viene alla fine scoperto e l'attore si ritrova nuovamente allontanato con la forza dal set. *Charlot attore* è il primo esempio di una serie di film autoreferenziali basati sul meccanismo narrativo dello scambio d'identità, in cui il protagonista riesce fortunatamente a introdursi nel mondo del cinema proprio perché confuso con qualcun altro. Infatti, ritroviamo parzialmente riproposta questa situazione già nel successivo *Charlot fa del cinema* (*A Film Johnnie*, George Nichols, 1914), dove il vagabondo, accodandosi più per caso che non per volontà a un gruppo di comparse, riesce ad accedere al set di un film della Keystone. Qui riuscirà ancora una volta a intralciare il lavoro altrui, soprattutto quello degli attrezzisti, e addirittura a provocare un principio d'incendio. A dire il vero, quest'ultimo incidente viene accolto molto favorevolmente dal personaggio del regista che, noncurante dei rischi fisici cui espone la sua troupe, vorrebbe continuare a girare. Tant'è vero che una delle ultime didascalie recita: «Un incendio! Proprio quello di cui abbiamo bisogno per terminare il film!» («A fire! Just what we need to finish the picture!»). Questa gag d'impronta tipicamente sennettiana, costruita su ingredienti quali la parodia del lavoro sul set, l'uso di apparecchiature scalagnate, e soprattutto la figura di registi pazzoidi che pretendono di sfruttare disastri reali per i loro fini artistici, verrà citata nove anni più tardi in *Dare-Devil*, un altro *short film* autoreferenziale diretto da Del Lord e prodotto dalla Mack Sennett Comedies. Anche in questo caso, un palazzo avvolto dalle fiamme spinge un regista, che sta lavorando a un film western nei dintorni, a ordinare alla sua troupe di recarsi proprio sul luogo del disastro per proseguire le

riprese. «Avanti!», recita la didascalia, «C'è un vero incendio, andiamo a strappare qualche scena!» («Come on! There's a real fire, let's grab some scenes!»). Tanto in *Charlot principiante* (*His New Job*) quanto in *Charlot macchinista* (*Behind the Screen*), entrambi diretti da Chaplin nel 1915 per la Essanay Film Manufacturing Company (la casa di produzione con cui il comico firma un vantaggioso contratto dopo un anno di lavoro, a suo dire insoddisfacente, presso la Keystone), ritroviamo la situazione del goffo principiante che aspirerebbe a diventare un attore, ma che di fatto non fa altro che provocare ogni sorta di danno sul set. La relazione tra queste comiche chapliniane – ci riferiamo tanto a quelle prodotte da Sennett quanto a quelle, più sofisticate, della Essanay – e l'universo mertoniano è così sintetizzata da Anderson:

Questi film, che esibiscono la consueta comicità fisica di Chaplin unita ad alcuni tocchi tipicamente sennettiani, come le torte alla crema e le bottiglie a sifone, mostrano diverse caratteristiche che saranno specifiche, di lì a qualche anno, della formula di *Merton of the Movies*: ottenere un'occasione di lavoro nel cinema perché si assomiglia a qualcun altro o perché si prende il posto di un attore inaffidabile in una lavorazione già iniziata; avere successo in maniera del tutto imprevista e nonostante si abbia combinato molti disastri in precedenza; trasformare un'opera seria in una farsa, dando così prova di un insospettato talento brillante⁹.

Naturalmente, un discorso sul cinema comico autoreferenziale degli anni Dieci porterebbe ad abbracciare molte altre questioni, che prescindono dalla specifica analogia con l'immaginario messo a punto da Wilson. Infatti, gli *slapstick on slapstick movies* presuppongono un fenomeno troppo ampio e complesso perché si possa condensarlo in poche parole o all'interno di una singola direzione. Al contrario, meriterebbe piuttosto lo spazio di una trattazione a sé stante. Si consideri, infatti, la sorprendente prolificità di questo genere soltanto in seno alla produzione sennettiana. Dal 1913 fino al 1917, la Keystone Film Company produce ben diciassette *short films* ambientati nel mondo del cinema (tra questi, la maggior parte è, appunto, quella interpretata da Chaplin). Dal '17 in poi, quando Sennett diventa l'unico proprietario della società e la riorganizza sono il nome di «Mack Sennett Comedies», fino al 1932 vengono realizzate addirittura altre ventinove *slapsticks* di questo tipo (tra cui il già citato *Dare-Devil* del 1923)¹⁰. Il fatto che il cinema comico degli albori, soprattutto quello

⁹ Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, p. 79.

¹⁰ Film prodotti dalla Keystone Film Company: *Mabel's Dramatic Career* (Mack Sennett, one reel, 1913); *How Motion Pictures Are Made* (sconosciuto, 1914); *Making a Living* (Henry Lehrman, 1914); *Kid Auto Races at Venice, Cal.* (Henry Lehrman, 1914); *A Thief Catcher* (Henry Lehrman, 1914); *A Film Johnnie* (George Nichols 1914); *The Star Boarder* (George Nichols, 1914); *A Busy Day* (Mack Sennett, 1914); *The Masquerader* (Charles Chaplin, 1914); *Tillie's Punctured Romance* (Mack Sennett, 1914); *Fatty and Mabel at the San Diego Exposition* (Roscoe Arbuckle, 1915); *A Glimpse at the San Diego Exposition* (Mack Sennett, 1915); *Fatty's Tintype Tangle* (Roscoe Arbuckle, 1915); *Fatty and the Broadway Stars* (Roscoe Arbuckle, 1915); *A Movie Star* (Fred Fishback, 1916); *A Reckless Romeo* (Roscoe Arbuckle, 1917). Film prodotti dalla Mack Sennett Comedies: *Her Screen Idol* (Edward Cline, 1918); *Movie Fans* (Erle C. Kenton, 1920); *The Unhappy Finish* (James Davis, 1921); *A Small Town Idol* (Erle C. Kenton, 1921); *Home-made Movies* (Ray Grey and Gus Meins,

sennettiano, frequenti con tanta insistenza il tema del lavoro nel cinema e tragga da esso una continua fonte d'ispirazione, non è per nulla sorprendente. E mere ragioni di risparmio o di comodità non sono sufficienti a spiegarlo. Per quanto, innegabilmente, questi metafilm sfoderano tutte le caratteristiche proprie del cosiddetto "cinema fatto in casa": per esempio, mostrano apertamente il lavoro della troupe sul set dei veri studi Keystone, le tecnologie necessarie alla realizzazione dei film, il lavoro di direzione degli attori da parte del regista, il nascente fenomeno del *fandom*, ma soprattutto, pur con le esagerazioni imposte dal genere, non mancano mai di ricordarci che la gente dello *show business* è, in fondo, "gente comune". Tuttavia, la rappresentazione del meccanismo della regia cinematografica nelle *slapstick on slapstick comedies* sembra fondarsi su ragioni più profonde che non siano il puro motivo economico o il vantaggio di non dover allestire un set *ex novo*. Innanzitutto, l'universo sennettiano appare costituzionalmente portato a raccontare un tipo di lavoro concreto, caotico e spesso improvvisato com'è quello del cinema, soprattutto quello degli albori. Scrive, infatti, Jeanine Basinger:

Tutte le comiche di Sennett sono sempre altamente fisiche. Questo perché sono realizzate in un'epoca in cui la maggior parte degli americani aveva impieghi di manodopera (ben diversi dal tipo di lavoro più celebrato che oggi domina il nostro quotidiano). Non sorprende quindi se tutti i personaggi siano sempre impegnati a *fare* cose: cucinare, guidare, costruire, riparare, nutrire animali, etc. Al tempo stesso, queste anime così concrete sono danneggiate da altri individui, assai meno pratici, che cercano di ottenere qualcosa senza fare proprio un bel niente in cambio. Questi ultimi finiscono così per tramare alle spalle dei primi, per vanificare i loro progetti e in fondo per approfittarsene. Le storie sembrano svilupparsi in maniera spontanea perché, in effetti, sono spontanee, spesso improvvisate sul momento. La morale della favola è che questi film erano – e sono – universalmente comprensibili a tutti¹¹.

Dunque, il lavoro sul set, dove di norma s'inventa, si costruisce, si distrugge e s'improvvisa di continuo, è particolarmente adatto a ospitare le situazioni narrative di cui Basinger parla. Insomma, le pirotecniche vicende della scatenata Normand, dello strabico ma indistruttibile Turpin, del pingue Arbuckle, del vagabondo di Chaplin o di quegli scalcagnati incompetenti dei Keystone Kops trovano nel mondo del cinema uno sfondo ideale. In un saggio di recente pubblicazione, Hilde D'haeyere allarga la prospettiva di tale discorso dimostrando come

1922); *The Extra Girl* (F. Richard Jones, 1923); *The Dare-Devil* (Del Lord, 1923); *Smile Please* (Roy Del Ruth, 1924); *The Hollywood Kid* (Roy Del Ruth, 1924); *The Lion and the Souse* (Harry Edwards, 1924); *His New Mamma* (Roy Del Ruth, 1924); *Bashful Jim* (Edward Cline, 1925); *The Lion's Whiskers* (Del Lord, 1925); *Hot Cakes for Two* (Alfred J. Goulding, 1926); *A Hollywood Hero* (Harry Edwards, 1927); *A Small Town Princess* (Edward Cline, 1927); *Crazy to Act* (Earle Rodney, 1927); *The Girl from Everywhere* (Edward Cline, 1927); *The Girl from Nowhere* (Harry Edwards, 1928); *A Hollywood Star* (Mack Sennett, 1929); *Hello Television* (Leslie Pearce, 1930); *In Conference* (Edward Cline, 1931); *Monkey Business in Africa* (Mack Sennett, 1931); *Movie-Town* (Mack Sennett, 1931); *Dream House* (Del Lord, 1932); *The Candid Camera* (Leslie Pearce, 1932); *Ma's Pride and Joy* (Leslie Pearce, 1932); *Bring 'Em Back Sober* (Babe Stafford, 1932); *Doubling in the Quickies* (Babe Stafford, 1932).

¹¹ Jeanine Basinger, «Mabel and the Kops», in Id., *Silent Stars*, Alfred A. Knopf, New York 2000, p. 66.

questi *short films* autoreferenziali – soprattutto nella seconda fase della carriera di Sennett, quella dal ‘17 fino al ‘32 – siano riusciti a promuovere, tanto presso il grande pubblico quanto presso la stessa Hollywood, una certa immagine dell’industria del cinema nei suoi primi anni di vita¹². In altre parole, attraverso una serie di procedimenti – reiterazione di situazioni narrative consolidate, pratica del cammèo, esibizione di alcune tecniche cinematografiche particolari e riutilizzo di materiale fotografico o filmico già usato in precedenza – tali comiche concorrono non solo a elevare la propria identità di *slapstick* a uno statuto mitologico, ma anche a definire il posto che Hollywood andava occupando nell’immaginario popolare. Un posto che, stando a quanto questi film ci consegnano, mescola con beata incongruenza l’idea della fabbrica a quella del parco giochi. Inoltre, aggiunge, la studiosa, «con la loro continua rielaborazione dell’iconografia e tecnologia dell’epoca Keystone, i film di Sennett sul mondo del cinema hanno finito per fissare degli standard con cui il pubblico potesse immaginarsi la vita della vecchia Hollywood. Infatti, le *slapsticks* autoreferenziali hanno cominciato sempre più a funzionare come un modello attraverso cui l’industria del cinema potesse guardare indietro ai suoi primi anni di vita»¹³. Ovviamente, l’immagine veicolata da queste comiche non ha nulla di verosimigliante, ma induce sia Hollywood sia il suo pubblico a confondere insieme la realtà storica con la finzione, gli interpreti “reali” con le loro identità di celluloidi, e le attrezzature antiche di un tempo con quelle di ultima fattura. In questo modo, l’industria cinematografica può rappresentarsi il suo passato in termini puramente finzionali e avventurosi, come «un contesto lavorativo ben organizzato, ma popolato da pazzi con una mentalità giocosa e tetragona a questo genere di professionalità»¹⁴. Tale discorso ben si applica al caso *Maschere di celluloidi* di King Vidor, il film su cui intendiamo maggiormente soffermarci al termine di questo paragrafo. Non è un caso che nel capolavoro di Vidor sia utilizzato proprio il vero studio Sennett come “palestra” in cui gli aspiranti attori si fanno le ossa prima di accedere a ruoli più seri e maturi. Le scene in cui Peggy Pepper inizia il suo apprendistato nel mondo delle *slapsticks* furono davvero girate negli studi di Edendale, che erano appena stati liberati da Mack Sennett e dai suoi in vista di un trasferimento nelle strutture di Studio City. In un film che vuole, in fondo, condurre una celebrazione del cinema

¹² Cfr. Hilde D’haeyere, *Slapstick on Slapstick: Mack Sennett Metamovies Revisit the Keystone Film Company*, «Film History», Indiana University Press, «Early Hollywood and the Archives» XXVI/2 (2014), pp. 82-111. Per una ricognizione complessiva sull’argomento del cinema comico autoreferenziale di Sennett, rimandiamo anche ai seguenti contribute: Jennifer M. Bean, «The Imagination of Early Hollywood: Movie-Land and the Magic Cities, 1914–1916», in Richard Abel, Giorgio Bertellini, Rob King (eds.), *Early Cinema and the “National”*, John Libbey, New Barnet, UK 2008, 332–41; Robert Eberwein, *Comedy and the Film within the Film*, «Wide Angle» III/2 (1979), pp. 12-7; Simon Joyce, Jennifer Putzi, “The Greatest Combination in Motion Pictures”: *Film History and the Division of Labor in the New York Motion Picture Company*, «Film History» XXI/3 (2009), pp. 189-207; Rob King, *The Fun Factory: The Keystone Film Company and the Emergence of Mass Culture*, University of California Press, Berkeley 2008, cap I.

¹³ Hilde D’haeyere, *op. cit.*, p. 102.

¹⁴ *Ibidem*.

comico muto – Vidor lo dirige nel 1928, quando l'introduzione del sonoro è imminente –, il richiamo ai giorni gloriosi della Keystone, come orizzonte entro cui immaginare un'età ormai conclusa della cinematografica americana, funziona da perfetta dimostrazione del fenomeno di cui parla D'haeyere.

Per tornare, invece, al discorso su Merton e la sua mitologia, è interessante osservare come questi film approccino la figura dell'aspirante star. Abbiamo già detto come spesso l'elemento *slapstick* scaturisca dal fatto che questi esordienti vorrebbero essere scritturati per ruoli seri, ma risultano, pur senza volerlo, indiscutibilmente portati per quelli comici. È proprio da questo malinteso che lo spaccato di vita sul set acquista sapore, vivacità e movimento. Quando in *Mabel's Dramatic Career* la protagonista fa il suo ingresso all'interno della «Kinometograph Keystone Studio», scorgiamo al centro e sullo sfondo della scena diverse maestranze assorbite nella preparazione del set o nel posizionamento delle macchine da presa. Sebbene molte ricerche sul cinema di Sennett abbiano enfatizzato quanto fosse confuso il suo metodo di lavoro e come lo studio di Edendale fosse letteralmente «un luogo di disordine comico e di caos»¹⁵, l'immagine del lavoro sul set che questo film ci consegna non è poi così anarchica. Al contrario, come osserva Hilde D'haeyere, «il contenuto comico della scena risiede interamente nella performance di Normand che riesce a trasformare il momento dell'audizione in un tipico numero slapstick»¹⁶. Infatti, gli uomini e le donne del cast e della troupe, che assistono allo *screen test* di Mabel, reagiscono in maniera divertita ma controllata, limitandosi soltanto a qualche occasionale sguardo in macchina. Inoltre, l'abbigliamento e il trucco li caratterizzano in una maniera sostanzialmente naturalistica: le signore, tutte piuttosto distinte, sfoggiano abiti semplici e scarpe comode, mentre gli uomini indossano completi scuri, camice bianche con cravatte nere, e cappelli di paglia. Al contrario, il team comico – formato, oltre che da Normand, da Charles Inslee nel ruolo del regista e Ford Sterling in quello del cattivo – è abbigliato e truccato in modo volutamente ridicolo. Si pensi soltanto all'appariscente e traballante decorazione floreale sul cappellino della protagonista. È proprio da questa contrapposizione di registro che la comicità della scena riesce a dispiegarsi. In fondo, il film dipinge il lavoro sul set come un lavoro convenzionale, con responsabilità e ruoli ben prestabiliti, e ambientato in un luogo che appare insieme realistico e quotidiano. A costituire una rottura di quest'ordine è, invece, la performance dell'aspirante *starlet*, che fa il

¹⁵ Rob King, *op. cit.*, p. 36-7. Nella sua autobiografia, lo stesso Chaplin riferisce che, durante il suo primo giorno di lavoro alla Keystone, Sennett gli avrebbe spiegato in questi termini il suo *modus operandi*: «“Giriamo senza copione: troviamo un'idea, poi seguiamo il corso naturale degli eventi finché esso non sfocia in un inseguimento, che è il nucleo della nostra comica» – si veda Charles Chaplin, *La mia autobiografia*, trad. it. Vincenzo Mantovani, Il club degli editori, Milano 1964, p. 170 (ed. or. *My Autobiography*, Simon & Schuster, New York 1964).

¹⁶ Hilde D'haeyere, *op. cit.*, p. 85.

suo ingresso nel quadro senza comprenderne bene le regole e finendo per portare qualcosa di assolutamente nuovo e vitale: la sua involontaria vis comica. Questo tipo di logica, così affine all'idea narrativa di *Merton of the Movies*, struttura molte altre *slapstick comedies* sul mondo del cinema che abbiamo già citato. Hilde D'haeyere ne riassume così l'essenza: «L'attore comico serve come elemento eversivo in un contesto che altrimenti risulterebbe ben organizzato e professionalmente strutturato»¹⁷. Oltre a fornire la ragion d'essere e il soggetto stesso della scena, il disordine prodotto dall'attore comico serve a sviluppare due versioni contrapposte del lavoro sul set: da un lato, un luogo di disciplina e di precisa ripartizione dei compiti, dall'altro lato un luogo di caos creativo, di gioco e d'imprevedibilità.

II

Detto questo, dobbiamo quindi immaginare un rapporto di mutuo scambio tra il cinema americano di questi anni e il romanzo di Harry Leon Wilson. È evidente che lo scrittore ha orchestrato le disavventure del suo protagonista ispirandosi a un immaginario cinematografico già codificato, dove la figura del cosiddetto pesce fuor d'acqua, dalla cui goffaggine si sprigiona una serie involontaria di guai, aveva trovato posto da tempo. Crediamo, insomma, che il successo di *Merton of the Movies* si debba innanzitutto a quest'abilità del testo di porsi in un rapporto d'ironica continuità con situazioni e caratteri già pensati dallo schermo. Realizzando insomma un perfetto equilibrio, Merton riesce a essere sia una figurina ideale per una scenetta *slapstick* (sebbene, in quanto personaggio letterario, la sua comicità non sia solamente fisica, ma sia anche una comicità verbale – quindi preclusa al muto –, prodotta dalle sue affermazioni tremendamente ingenuie) sia un personaggio con un background esistenziale e culturale realistico, condiviso da molti altri anonimi spettatori del periodo. Infatti, il romanzo di Wilson riflette e interroga una serie di fenomeni di ricezione, consumo e informazione mediatica, che stanno trasformando nei primi anni Venti tanto il cinema statunitense quanto il suo stesso pubblico. Tali fenomeni, tutti implicati con l'ascesa del mito di Hollywood, sono essenzialmente tre: l'affermazione "definitiva" dello *star system*, la diffusione capillare nel paese delle *fan magazines*, e infine l'ondata di scandali che travolge molte personalità dell'ambiente proprio all'inizio del decennio. Se l'ultimo fattore è assolutamente specifico degli anni Venti, gli altri due, invece, conoscono una fase d'incubazione, che ha inizio già nel corso della decade precedente. Si tratta, inoltre, di fenomeni di segno contrario fra loro. Infatti, mentre l'ascesa del divo cinematografico e lo sviluppo di pratiche giornalistiche volte ulteriormente a celebrarlo sono, senz'altro, fra gli

¹⁷ *Ivi*, p. 87.

elementi più responsabili dell'enorme impatto del cinema classico sulla vita socio-culturale del Novecento, gli scandali dei *Roaring Twenties* si configurano, invece, come la prima seria minaccia inferta alla nascente mitologia hollywoodiana.

Parliamo di “affermazione *definitiva* dello *star system*” sottintendendo con tale aggettivazione lo scarto, che si registrerebbe intorno al 1914, tra quella che Richard deCordova chiama il modello della «*picture personality*» (la «personalità filmica») e la figura della star vera e propria, così come la conosceremo nei decenni della *Golden Age* (pur con le significative differenze che sussistono tra il divismo dell'epoca del muto e quello del periodo sonoro)¹⁸. Infatti, secondo lo studioso, quando si parla di nascita dello *star system* cinematografico, bisogna distinguere essenzialmente due fasi. La prima, appunto caratterizzata dal predominio nelle pratiche di ricezione e consumo delle *picture personalities*, avrebbe inizio nel 1909 nel momento in cui le case di produzione decidono per la prima volta di pubblicizzare il nome dei loro interpreti, in precedenza mantenuti anonimi, in modo da poterli agevolmente confondere e annullare come identità singole in favore dell'identità di fabbrica (per cui, per esempio, l'interprete di molti film della Biograph di questo periodo era per il pubblico solo la 'Biograph Girl', prima di essere indicata in seguito con il nome e cognome di Florence Lawrence). In questa fase, in cui una studiata pratica di svelamento/occultamento del nome degli interpreti viene sfruttata a fini pubblicitari da molte neonate *fan magazines*, deCordova non individua già, come fanno altri commentatori¹⁹, la nascita dello *star system* vero e proprio, ma un momento di transizione in cui l'attore di cinema si configura soltanto come «luogo identificativo del prodotto»²⁰. Infatti, la circolazione del nome degli interpreti e la circolazione dei film, in cui questi stessi interpreti recitano, porta gli spettatori verso un processo di riconoscimento, che sarà poi fondamentale per l'affermarsi del divismo. In pratica, l'attore si ritrova, grazie al nome di cui è ora finalmente provvisto, a essere identificato con un film specifico. Tuttavia, questa pratica identificativa si estende ben presto oltre al caso di un singolo titolo. Quello che il nome finisce per designare è più di ogni altra cosa una forma d'intertestualità, il riconoscimento di un attore da un film all'altro. A sua volta, tale intertestualità è spia della crescente istituzionalizzazione che l'industria

¹⁸ A proposito di tale teorizzazione si veda: Richard deCordova, *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*, University of Illinois Press, Chicago 1990; Id., «The emergence of the Star System», in Christine Gledhill, *Stardom. Industry of Desire*, Routledge, London and New York 1991, pp. 17-29.

¹⁹ Si consideri, infatti, che il fascino esercitato da molte delle prime *fan magazines* dipendeva, in larga misura, dal piacere, che il pubblico traeva nell'apprendere dalla loro pagine il nome degli attori cinematografici. «The Motion Picture Story Magazine», prima *fan magazine* in assoluto nella storia del giornalismo americano, offriva ad esempio un indovinello ogni mese all'interno del servizio intitolato «Popular Player Puzzle». Un esempio di rompicapo poteva essere il seguente: «Uno degli animali domestici preferiti dai bambini». La risposta era «John Bunny», uno dei primi grandi comici dello schermo. Un'altra colonna molto amata era «The Answer Man» (in realtà, era curata da una donna), in cui veniva data risposta alle domande e alle curiosità dei lettori sul mondo del cinema.

²⁰ Richard deCordova, «The Emergence of the Star System», cit., p. 24.

cinematografica va conoscendo in questi anni – sia per quanto riguarda i suoi prodotti (gli stessi attori compaiono sullo schermo in maniera, appunto, abituale) sia per quanto riguarda la sua *audience*: il pubblico è, infatti, spinto ad andare al cinema proprio perché affascinato da questo processo identificativo che, in fondo, lo chiama ad assumere un ruolo attivo. Secondo deCordova, dalla stratificazione di ruoli e personaggi incarnati dall'interprete derivano essenzialmente due tipi di conoscenza, che sono poi alla base del concetto stesso di personalità filmica e che la definiscono come esperienza ancora altra rispetto a quella della *stardom* vera e propria. La prima forma di conoscenza restringe l'attenzione sull'attore/attrice al solo costrutto testuale dell'opera in cui si trova a recitare. O per dirla più chiaramente, «il centro d'interesse è la personalità dell'interprete così com'è rappresentata in un dato film»²¹. Da notare che questo genere di sapere non è diffuso unicamente dal cinema ma anche, come vedremo a breve, dal discorso giornalistico.

Il secondo tipo di conoscenza che compone la *picture personality* è dato, invece, dall'esperienza professionale maturata dall'attore/attrice. Infatti, le esperienze lavorative pregresse di un interprete contribuiscono a sviluppare quello spazio d'intertestualità tra i vari film di cui si parlava prima. Tuttavia bisogna riconoscere che spesso e volentieri le pubblicazioni giornalistiche del periodo sulla carriera degli attori si richiamano, almeno quanto la situazione lo consente, non tanto a eventuali ruoli cinematografici passati, ma piuttosto a interpretazioni teatrali precedenti. Questo si spiega non solo con il fatto che molte *picture personalities* lavorano effettivamente in teatro prima di approdare al cinema, ma anche se si considera che il discorso sulla recitazione cinematografica, in questi anni, è ancora ai suoi albori, un oggetto di riflessione di cui si parla da poco tempo, e spesso dibattendosi tra gli estremi di una concezione ora teatrale ora fotografica del corpo dell'interprete. Ma ciò che a Richard deCordova preme soprattutto sottolineare è come qualsiasi forma di conoscenza rispetto a queste “personalità dello schermo” rimanga circoscritta unicamente alla loro esistenza professionale, plasmata vuoi dalla loro rappresentazione nei film vuoi dalla loro attività precedentemente svolta sul palcoscenico. È in questa limitazione alla sola sfera lavorativa che si situa la principale differenza con la figura della star, destinata ad affermarsi, se seguiamo la periodizzazione suggerita dallo studioso, di lì a qualche anno. Infatti, secondo deCordova, ciò che principalmente differenzia la *picture personality* dal divo è la capacità di quest'ultimo di articolare una comprensione dell'identità dell'interprete fondata tanto sui ruoli incarnati per lo schermo quanto sulla costruzione di un immaginario incentrato sulla sua vita privata. In altre parole: «La star si contraddistingue per una perfetta articolazione del paradigma vita professionale/vita privata. È con la progressiva affermazione del fenomeno

²¹ *Ivi*, p. 25.

divistico che la questione dell'esistenza dell'attore/attrice al di fuori del suo lavoro entra in gioco»²². Come si diceva prima, l'anno che può essere indicato quale data d'inizio del fenomeno è il 1914, quando su «Photoplay», una delle più antiche *fan magazines*, viene pubblicata una *short story* intitolata *Loree Starr – Photoplay Idol*. Più significativo ancora è il sottotitolo del racconto: «A Fascinating Serial Story Presenting a New Type of Hero»²³. Come intuiamo facilmente, il “nuovo tipo di eroe” cui si accenna è proprio la star, intesa in quanto costruzione pubblica di un personaggio attraverso narrazioni separate dal film, che conducono oltre l'enunciato e fuori dal testo. *Loree Starr* è un'opera di pura fiction e rientra in quel genere di letteratura sentimentale o a tinte fosche su Hollywood che abbiamo già detto caratterizzare gli anni Dieci prima del fenomeno di *Merton*. Tuttavia, sarebbe un errore pensare che l'apparizione della *stardom* si debba unicamente alla narrativa di finzione. Al contrario, tra il 1913 e il 1914 si assiste alla concomitante ascesa di un discorso giornalistico sempre più concentrato sulla vita privata di star reali. Nell'arco di pochissimi anni, la stampa sul cinema si specializza nell'offrire ai lettori un torrenziale flusso d'informazioni sull'esistenza fuori dalle scene dei loro beniamini. In questo modo, all'insieme dei tratti narrativi dei personaggi interpretati in precedenza, che subito connotano l'attore/attrice al momento di assumere un nuovo ruolo e che finiscono per generare un certo orizzonte di attesa nel pubblico, si aggiunge all'icona del divo un'altra sfera, quella privata. Da notare, però, che pubblico e privato, nel caso della *stardom* hollywoodiana, non sono mai pensati come due emisferi contrapposti, ma risultano sempre legati da una relazione di analogia o di ridondanza. Infatti, specifica deCordova: «la vita privata della star non deve mai essere in antitesi con la sua immagine cinematografica – almeno non in termini di senso morale. Al contrario, i due ambiti devono sostenersi a vicenda»²⁴. Infatti, il tratto più caratteristico nel divo o nella diva (del tutto assente, invece, nella personalità filmica) è l'attenzione prestata al “discorso familiare”. La star s'incarica di portare avanti un discorso sulla sua sfera domestica, che in qualche modo deve essere complementare a quello già messo in scena nei film interpretati. Come il cinema affronta spesso e volentieri storie di mogli e di mariti, di genitori e di figli, così articoli, interviste, servizi pubblicitari e fotografici cominciano a soffermarsi su fidanzamenti, matrimoni e gravidanze delle star.²⁵ Sebbene in un primo momento molte *fan magazines*, come «Photoplay», rifiutino di rispondere a domande sulle vicende personali dei

²² *Ivi*, p. 26.

²³ Robert Kerr, *Loree Starr – Photoplay Idol*, «Photoplay» September 1914, p. 70.

²⁴ Richard deCordova, «The Emergence of the Star System», cit., p. 27.

²⁵ A proposito della rappresentazione del tema familiare nei film degli albori, risulta molto interessante l'intervento di Nick Browne sul cinema di David W. Griffith. In questa sede, Browne dimostra come sia soprattutto il discorso familiare a sostenere lo sviluppo di una narrazione compiuta nei film di Griffith. Cfr. Nick Browne, *Griffith and Freud: Griffith's Family Discourse*, «Quarterly Review of Film Studies» VI/1 (1981), pp. 76-80.

divi, già dal 1913 in poi sulle loro pagine cominciano a comparire, inizialmente in maniera timida ma in seguito sempre più puntuale, riferimenti alla sfera coniugale e sentimentale.

Più in generale, questa nuova preminenza assegnata al privato permette di comprendere quale differenza ci sia tra il tipo di celebrità promossa dal nuovo medium e quella che, fino a quel momento, aveva dominato in altri ambiti della sfera pubblica. Va da sé che il cinema non è il primo sistema comunicativo a diffondere l'idea di un soggetto capace di suscitare attenzione e ammirazione a livello collettivo. È noto come, almeno dalla notte dei tempi, l'umanità abbia sempre elevato alcuni particolari individui a oggetto di rispetto e di venerazione. Tuttavia è solo dal Diciannovesimo secolo in poi che iniziamo a scorgere delle nuove e più intense forme di fascinazione verso coloro che hanno saputo imporsi all'attenzione pubblica. A tal proposito, si possono citare vari esempi significativi, almeno per il contesto americano: Sarah Bernhardt, la grande interprete teatrale dell'Ottocento francese, fu letteralmente perseguitata dai suoi ammiratori quando, alla fine della sua vita, ormai anziana e malata, visitò gli Stati Uniti; celebrità del *vaudeville* o della commedia musicale, come Lillian Russell e Anna Held, furono oggetto di notevole attenzione pubblica tanto a causa del loro aspetto voluttuoso quanto per via delle loro scandalose vite private; campioni della boxe, come John L. Sullivan e Jim Corbett, continuarono a costituire un'attrazione pubblica anche dopo la fine della loro fortunata carriera sul ring; Harry Houdini, con i suoi spettacoli di illusionismo ed escapologia, registrava il tutto esaurito nei più prestigiosi teatri di New York, Londra e Parigi; perfino Teddy Roosevelt potrebbe essere aggiunto a questa lista di celebrità del Diciannovesimo secolo, se consideriamo come la sua fisicità virile e una lunga serie di aneddoti seppero trasformarne il ruolo politico in quello di vera e propria leggenda nazionale. Sebbene abbiano senz'altro dei tratti in comune con questo genere di personalità pubbliche, le star create dal mezzo cinematografico nel Ventunesimo secolo se ne differenziano anche per alcuni decisivi aspetti. Paula Marantz Cohen sintetizza così tale divario:

[Le figure dell'Ottocento] erano personalità *bigger than life*, glorificate come eroi per quello che avevano fatto o che avrebbero potuto fare – per il loro coraggio, il loro talento, la loro grazia o la loro bellezza. Nessuno desiderava essere come Helen Keller, Houdini o Theodore Roosevelt – o perfino Lillian Russell –, la gente voleva solo condividere un po' dell'aura che la loro presenza emanava. Al contrario, lo *star system* sviluppato dal cinema non consisteva in eroi o eroine, ma in modelli di comportamento e figure amicali. [...] Le celebrità del teatro e del *vaudeville* non erano mai indicate con il loro nome di battesimo: erano “Miss Keller”, “Madame Bernhardt”, “Miss Adams” e “Mr. Drew”. Al contrario, le stelle dello schermo venivano chiamate, almeno dal momento in cui furono rese note le loro identità, con soprannomi e diminutivi. “Broncho Billy”, “Buster”, “Fatty”, “Charlie”, “Doug” e “Little Mary” sono, infatti, nomi degni di amici intimi, di beniamini dell'immaginario pubblico (a tal proposito, si potrebbe speculare sul perché, dall'avvento del sonoro in poi, le star inizino, invece, a essere chiamate con il loro cognome – Cagney,

Bogart, Gable, Dietrich, Lombard, etc. – un modo di rivolgersi che suggerisce ancora amicizia ma meno intimità)²⁶.

Tralasciando la pur interessante osservazione conclusiva sul diverso tipo di legame che le stelle del muto stabilirebbero rispetto a quelle del sonoro, specifichiamo che in generale la strategia attraverso cui l'immagine fisica dell'attore/attrice diventa così intima per il pubblico è sempre fondata su un sistema integrato di comunicazione. Sebbene al centro di tale sistema ci sia senz'altro il cinema, altri media, come la stampa, la radio e molto più tardi la televisione, vi prendono parte in una logica economica e informativa molto precisa. Finora, abbiamo accennato a più riprese al ruolo cruciale giocato dalle *fan magazines* all'interno di tale logica. In effetti, la straordinaria partecipazione di questo tipo di giornalismo all'apogeo dello *star system*, e più in generale della mitologia hollywoodiana, non può essere davvero trascurata. Anthony Slide, autore della prima esauriente storiografia sulle *fan magazines*, evidenzia non solo come tale fenomeno editoriale sia pressoché consustanziale allo stesso sviluppo della cinematografia americana²⁷, ma anche come riesca a stabilire con esso un rapporto di mutuo scambio:

Così come l'intera comunità hollywoodiana aveva bisogno di un portavoce collettivo, allo stesso modo le *fan magazines* contavano sull'industria del cinema per sopravvivere. Senza le foto pubblicitarie e la possibilità di un accesso alla vita delle star o al lavoro sul set, queste riviste non avrebbero avuto nulla da offrire ai lettori. Parimenti, non ci volle molto tempo perché Hollywood capisse che le *fan magazines* potevano rappresentare un prezioso strumento pubblicitario. Esse non furono mai del tutto sottoposte al controllo degli *studios*, ma seppero fornire lo stesso un costante e affidabile punto d'informazione. Poteva accadere che i giornalisti di molte *fan magazines* fossero anche alle dipendenze dei divi o degli studi per cui questi ultimi lavoravano. Tale rapporto, che non venne mai

²⁶ Paula Marantz Cohen, *Silent Film: The Triumph of the American Myth*, Oxford University Press, New York 2001, pp. 135-6. Rispetto all'ultima osservazione di Cohen a proposito del passaggio dall'uso del nome di battesimo al cognome per indicare le star, si potrebbe aggiungere che Greta Garbo ha costituito una figura di transizione in tal senso. Infatti, già ai tempi in cui era una grande diva del muto, la Divina è stata sempre identificata con il suo cognome.

²⁷ Si veda Anthony Slide, *Inside the Hollywood Fan Magazine: A History of Star Makers, Fabricators, and Gossip Mongers*, University Press of Mississippi, Jackson 2010. Giustamente, Slide individua una complementarità tra la nascita e il declino dell'impero dei grandi studi e dello *star system* e il fenomeno editoriale delle *fan magazines*: «la *fan magazine* è stata un tipo di pubblicazione dal carattere transitorio che offriva dubbie informazioni sull'altrettanto transitorio mondo delle stelle hollywoodiane» (*ivi*, p. 3). La sua ascesa si sviluppa in parallelo a quella dello *star system*, e nel momento in cui questo sistema – basato su determinate forme contrattuali che legavano il divo al suo studio di appartenenza – entra in crisi tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, così la *fan magazine* smette di esercitare un ruolo di preminenza fra i lettori americani. In un caso come questo le cifre aiutano a comprendere bene il fenomeno. Si consideri, per esempio, che *Silver Screen*, una delle riviste meno quotate durante il periodo classico, vendeva 441,000 copie al mese nel 1933, mentre soltanto tre decenni dopo il suo numero di vendite mensili scende alla modesta cifra di 151,000 copie. Se indubbiamente l'apogeo delle *fan magazines* coincide con gli anni Venti e Trenta, il fenomeno editoriale nel suo complesso ebbe una durata ben più estesa. Verso la fine degli anni Quaranta, uno poteva trovare in edicola almeno una ventina di *fan magazines*, dalle più grandi e conosciute, come *Modern Screen*, *Photoplay* e *Silver Screen*, a quelle più piccole e modeste, come «Movie Show», «Screen Album» e «Screenland». Tra il 1931 e il 1946 la vendita di questo tipo di riviste aumenta in modo esponenziale, e tra gli anni Quaranta e i Cinquanta accadeva non di rado che i periodici migliori potessero vantare una tiratura superiore al milione di copie per un numero di lettori tre volte maggiore.

espressamente rivelato al lettore, era, invece, un segreto di pulcinella all'interno dell'industria cinematografica, e non di rado i periodici professionali dell'epoca potevano identificare l'autore di una *fan magazine* con un agente pubblicitario o vice versa. Si trattava quindi di una relazione incestuosa costruita sulla fiducia e sulla reciproca necessità. L'uno si nutriva dell'altro, ma chi fosse davvero il predatore e chi la preda restava una domanda aperta²⁸.

Arbitro (non sempre buono) del gusto, inesauribile fonte d'informazioni e porta d'accesso al favoloso mondo di Hollywood, la *fan magazine* si direbbe deputata alla costruzione di una "personalità pubblica". Una personalità che, attraverso una sapiente combinazione di elementi autenticamente o falsamente biografici dell'attore in carne e in ossa, sappia tener vive determinate promesse narrative, sollecitando e incanalando insieme attese e desideri del pubblico, e rendendo parimenti familiare l'immagine fisica dell'attore.

Insistiamo con quest'ampia digressione sulla nascita del divismo e sulla contemporanea diffusione delle riviste specializzate perché si tratta di due temi cruciali tanto per il romanzo *Merton of the Movies* quanto per i film a esso ispirati. All'inizio del racconto, il protagonista, ancora residente in una piccola cittadina di provincia, alimenta la sua passione per il cinema non solo attraverso la frequentazione della sala cinematografica locale, ma anche attraverso la lettura compulsiva di *fan magazines*, i cui titoli immaginari – «Silver Screenings», «Camera» e «Photo Land» – evocano, in maniera piuttosto trasparente quelli di periodici americani reali e di notevole tiratura all'epoca. Harry Leon Wilson è abilissimo nel mostrarci come il suo eroe, similmente a quanto doveva accedere a tanti altri lettori, sia del tutto avvinto da quella studiata combinazione di elementi autentici e falsi che le *fan magazines* orchestrano intorno alla personalità divistica. Nelle prime pagine del libro, troviamo, infatti, Merton che legge estasiato su «Silver Screenings» un'intervista alla sua star preferita, Beulah Baxter corredata da un ampio apparato fotografico che mostra la sua diletta alle prese con azioni quotidiane nell'intimità della propria casa: in cucina intenta a mescolare qualcosa, seduta al piano in salotto, fra i libri nella sua biblioteca, abbracciata all'anziana madre, e così via.²⁹ La fittizia intervista all'attrice, di cui Wilson riporta alcuni gustosi passaggi, sembra assecondare punto per punto la riflessione di deCordova secondo cui la star cinematografica svilupperebbe, di norma, un discorso sulla propria sfera familiare che mai deve essere in contrasto con la sua immagine pubblica. In maniera fin stucchevole, tanto l'intervistatrice quanto l'intervistata sono impegnate a dimostrare come la famosa Beulah Baxter sia nella realtà una ragazza dolce e normale, una grande lavoratrice e infine una figlia devota. Si veda, ad esempio, il seguente passo:

²⁸ Anthony Slide, *Inside the Hollywood Fan Magazine*, cit., p. 7.

²⁹ Nel romanzo, Beulah Baxter è con tutta evidenza la condensazione in un unico personaggio di diverse attrici reali del periodo, attive soprattutto nelle produzioni seriali, come Pearl White e Ruth Roland.

La giornalista, una certa Esther Schwarz, confessava di aver provato una forte trepidazione all'idea del primo incontro con quest'idolo dello schermo, ma che subito si era sentita rassicurata dalla genuina cordialità con cui era stata accolta. L'autrice trovava che il successo non avesse affatto guastato Miss Baxter. Un'artista sincera, e tuttavia priva di quelle pose e di quei capricci abituali negli attori. La giovane sembrava più determinata che mai a offrire al suo pubblico qualcosa di sempre migliore e di sempre più raffinato. La sua splendida dignità, la sua modestia, la sua umanità, i suoi alti principi, uniti a un paziente studio della sua arte non avevano fatto altro che far maturare, senza indurire, una già gentile personalità. Merton accolse queste rassicurazioni senza particolare stupore. Era certo che Beulah Baxter avrebbe dimostrato tutte queste adorabili qualità³⁰.

È evidente che il protagonista, spettatore e lettore che si direbbe ideale per la sua totale fiducia nello statuto veridittivo dell'immagine cinematografica e della vulgata giornalistica, non intuisce minimamente la strategia retorica architettata dall'articolo. Più tardi, una volta arrivato a Hollywood e introdotto come *extra* nel febbrile mondo del "dietro le quinte", subirà un vero e proprio choc nell'apprendere che Beulah Baxter si serve di una controfigura per le scene di maggior pericolo e che è già stata sposata per ben due volte. Come si è già detto, uno dei temi cardine del romanzo – così come di tanti film che s'ispireranno alle disavventure di Merton nella terra dei sogni – è proprio questo conflitto tra piano della realtà – quotidiana, imperfetta, priva d'infingimenti – e piano dell'illusione, della trasfigurazione mitica del cinema e dei suoi protagonisti. Alla fine l'eroe di Wilson dovrà riconoscere che Flips Montague, una ragazza dai modi assai poco eleganti, che mantiene la famiglia facendo la comparsa e la controfigura, è forse più meritevole di ammirazione di una celebre diva, nascosta dietro una facciata pubblicitaria di bugie ben costruite. E non è un caso che proprio Flips sia destinata a diventare la moglie di Merton alla fine del romanzo. In tal senso, Leutrat non sbaglia nell'individuare in *Merton of the Movies* un'opera dalla portata piuttosto critica. La sua entusiastica adozione da parte di Hollywood è in fondo paradossale, e si può spiegare soltanto con il fatto che l'industria cinematografica ha saputo, astutamente, ridurre alcuni temi del racconto a una divertente illustrazione o addirittura a strumento di auto-glorificazione. E sebbene Wilson non neghi al suo protagonista il successo divistico tanto sospirato, bisogna riconoscere che questo stesso successo arriva soltanto al termine di diverse traversie e in una veste molto diversa da quella sognata da Merton. Neppure Hollywood, al momento dei vari adattamenti per lo schermo, potrà negare del tutto il nucleo tematico al cuore del romanzo: l'industria cinematografica americana è un luogo di finzione e sovente di ipocrisia. Il successo può anche arrivare in maniera abbastanza rapida e indolore, ma non prima che il novizio prenda atto di questo carattere intrinsecamente illusorio. Il cinema autoreferenziale a venire

³⁰ Harry Leon Wilson, *op. cit.*, p. 23.

non mancherà mai di ricordarsi di tale ammonimento, vuoi anche nei suoi film più ottimisti e scanzonati.

Ma accanto alla diffusione del discorso sulla vita privata delle star, le *fan magazines* si fanno complici della nascente mitologia hollywoodiana anche in un altro modo, che il libro di Wilson non manca di riflettere. Ci riferiamo all'insistente pubblicazione di articoli e racconti tesi a promuovere nel pubblico il desiderio di trasferirsi in California e di tentare fortuna nell'ambiente del cinema. Se all'inizio del romanzo Merton Gill decide di lasciare un lavoro sicuro in provincia per cimentarsi con la carriera di attore a Los Angeles, è proprio perché spronato da questo genere di giornalismo. Nell'attività di opinionista condotta tra il 1915 e il 1920 da Louella Parsons è possibile scorgere in maniera molto nitida il tipo di discorso ideologico promosso dalle *fan magazines* in questi anni. Naturalmente, la produzione giornalistica di Parsons ben si presta a essere assunta come caso esemplare visto anche il ruolo pionieristico giocato dalla grande "pettegola di Hollywood" nell'ascesa delle riviste sul cinema a prodotto di largo consumo nazionale. Come spiega, infatti, Hilary A. Hallett: «Parsons fu tra i primi reporter – e senza dubbio quella di maggior successo – a condurre una rubrica quotidiana, pubblicata a livello nazionale, incentrata non sui film, ma sulle novità riguardanti l'ambiente del cinema e le sue star. L'industria cinematografica le aveva fornito l'occasione per realizzare quel tipo di trasformazione personale che lei si sarebbe poi specializzata a "vendere" ai suoi lettori come qualcosa di melodrammatico e ai limiti del magico»³¹. Debitrice alla nascente *dream factory* per avere ottenuto un lavoro prima come scenarista per la Essanay (tra i suoi *scripts* figura anche quello per *Charlot principiante*, seppure non sia stata accreditata) e poi come *gossip columnist* quando era ancora soltanto un'anonima divorziata originaria dell'Illinois, Parsons seppe promuovere nei suoi interventi una rappresentazione della carriera divistica non come qualcosa di remoto e inarrivabile, ma come un obiettivo concreto e apparentemente alla portata dei più. Emblematico di tale atteggiamento appare già il titolo di una delle sue prime rubriche ospitate dal «Chicago Herald-Record»: "How to Became Movie Actress". Sponsorizzata dallo stesso «Herald-Record» quale persona ben informata sul funzionamento interno della macchina del cinema (viste anche le sue precedenti esperienze come scenarista) e quale amica intima di molte fra le principali star del momento, Louella Parsons dispensava dalle sue colonne consigli, moniti e incoraggiamenti per quanti, in ogni angolo del paese, accarezzavano timidamente il sogno di diventare attori o quantomeno di cambiare vita. Naturalmente, come si può evincere dal titolo stesso della rubrica – «How to Become Movie Actress» – il pubblico di riferimento della

³¹ Hilary A. Hallett, *Go West, Young Women! The Rise of Early Hollywood*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2013, p. 71.

giornalista era per la maggior parte, però, quello femminile. Il fenomeno delle *fan magazines*, così come quello più generale della *fan culture*, è stato, infatti, ricondotto all'interno di quel processo, più ampio e trasversale, che vede le donne americane, dalla fine dell'Ottocento in poi, conquistare un ruolo di preminenza all'interno della cultura popolare e del sistema dei consumi. A sua volta, questo stesso processo, in cui si mescolano trasformazioni industriali, cambiamenti culturali e rivendicazioni storiche, si sviluppa in parallelo all'evoluzione che conduce un'industria dapprincipio marginale e perfino vilipesa, come quella del cinema, a diventare uno dei *business* più floridi e importanti del mondo occidentale. Al centro di tutto questo, si situerebbe la donna – o meglio la “New Woman” del Novecento –, il cui protagonismo sarebbe tanto quello di una vorace consumatrice, capace di influenzare significativamente l'industria (incluse la produzione cinematografica ed editoriale), quanto quello di un'autonoma lavoratrice, pronta a considerare Hollywood come una concreta fonte di fortuna e realizzazione personale. In tal senso, i giornalisti, come Louella Parsons, non fanno altro che alimentare questo processo, corroborando agli occhi del nuovo pubblico di lettrici un'immagine del *milieu* cinematografico quale nuova frontiera per dare corpo alle proprie aspirazioni dopo decenni in cui la cultura vittoriana aveva, invece, indicato nella casa e nella famiglia i naturali orizzonti della donna. Utilizzando sapientemente un tono amichevole e confidenziale – più simile a quello di una madre che non a quello di una compassata reporter – Parsons assimila un costrutto complesso e sfuggente, come il divismo cinematografico, ai termini di una semplice trasformazione personale, in cui individualismo e coraggio nello sfidare i limiti tradizionalmente imposti al proprio genere sessuale sono gli ingredienti richiesti. Il prologo di «How to Become Movie Actress» recitava, ad esempio, : «I sogni più emozionanti per le giovani donne d'America diventano realtà ogni giorno. Sogni per caso di diventare un'attrice cinematografica e stai progettando come fare?». In tal caso, proseguiva Parsons, non c'era motivo di preoccuparsi poiché «[...] non passa giorno che una delle ragazze, che condivideva le tue stesse ambiziose fantasie, non sia ora perfettamente felice»³². A quest'incoraggiante apertura poteva fare seguito l'intervista a una personalità già inserita con successo nel mondo del cinema. Ovviamente, la formula dell'intervista permetteva alla reporter di fornire alle sue lettrici l'esempio concreto di alcune donne che erano effettivamente riuscite a coronare i loro sogni di gloria. Oppure, Parsons utilizzava le proprie personali esperienze come scenarista per creare «un nuovo genere di storie per ragazze, il cui plot ricorrente consisteva nel presentare l'industria cinematografica come un luogo dove quelle dotate di “cervello e bellezza”, [...], e di un pizzico di fortuna potevano

³² Cit. in Hilary A. Hallett, *op. cit.*, p. 74.

reinventare l'idea stessa di successo femminile»³³. Infatti, la giornalista e quanti da lei intervistati per «How to Become Movie Actress» non facevano altro che trattare l'ambizione di diventare star come una faccenda “qualsiasi”, contraddicendo la percezione diffusa che simili aspettative fossero pure illusioni, senza alcun radicamento nella realtà quotidiana. Al contrario, nelle mani di Parsons, e dei giornalisti che l'avrebbero ben presto emulata, la ricerca del successo cinematografico assumeva le vesti di un tradizionale racconto di formazione, in cui l'eroina raggiungeva, dopo alcuni sforzi, la felicità sotto forma di un lavoro creativo e lucrativo insieme, capace, come nessun'altro prima, di valorizzare la sua femminilità. È evidente che questo tipo di strategia retorica, che assegnava alle giovani americane il ruolo di spericolate avventuriere, non faceva che riprendere ideali già ampiamente diffusi nell'immaginario nazionale per applicarli a un tipo di business ancora giovane ma già molto promettente, e a un sesso finora tenuto ai margini di questioni quali il bisogno di guadagno e di riconoscimento pubblico.

Questa digressione sulle forme assunte dal discorso giornalistico in rapporto al pubblico femminile potrebbe sembrare poco pertinente rispetto a un romanzo come *Merton of the Movies*, dove il protagonista è invece un maschio. Tuttavia, bisogna notare che l'eroe wilsoniano incarna appieno atteggiamenti, gusti e aspirazioni che potevano essere attribuiti, nel trapasso dagli anni Dieci ai Venti, alle tante giovani che affollavano le sale cinematografiche del paese, o che si riversavano a frotte a Hollywood, spronate magari dagli editoriali di Louella Parsons. E non è un caso, come abbiamo anticipato nel capitolo introduttivo, che molti dei film ispirati al romanzo di Wilson tenderanno a riprodurre il medesimo tipo di plot intorno, però, a un personaggio di sesso femminile. Del resto, come osserva Hilary A. Hallett, molti dei consigli e dei valori promossi da Parsons, benché rivolti principalmente a donne, si rivelano piuttosto simili a quelli diffusi dalla lunga tradizione americana dei racconti di formazione per ragazzi. La giornalista, ad esempio, esorta le giovani a fare proprie qualità da sempre ritenute maschili, come l'aggressività, il senso pratico e l'abilità nel promuovere la propria persona di fronte agli altri. È possibile cogliere questo pragmatismo virile fin dalle istruzioni di base che Parsons impartisce alle sue adepte. Prima cosa da fare per un'aspirante *starlet* è assicurarsi di essere fotogenica. Unico modo per scoprirlo è quello di inviare una propria foto a uno studio cinematografico e vedere se questa riscuote attenzione. Infatti, il destino di una potenziale star dipende, innanzitutto, dal suo possedere o meno un'immagine fisica giudicata positivamente da altri. A questo dato insindacabile, rispetto cui buona volontà o talento non possono far nulla, Parsons non manca, però, di aggiungere che l'interessata deve essere disposta a cominciare dal gradino più basso

³³ Hilary A. Hallett, *Go West, Young Women! The Rise of Early Hollywood*, cit., p. 74.

della carriera, vale a dire dai ruoli di semplice comparsa. In tal senso, se bellezza fisica e fotogenia rientrano evidentemente tra i requisiti promossi dal nuovo medium, il precetto della gavetta suona, invece, come un rispettoso tributo alla famosa etica protestante del lavoro. A queste due istruzioni si accompagna la frequente rassicurazione che, nel mondo del cinema, “se si ha davvero talento, qualcuno se ne accorge senz’altro”. Questa commistione di valori di recente e vecchia matrice nella ricetta che porterebbe al successo risulta, in qualche modo, contraddittoria. Da un lato, Parsons enfatizza l’importanza di fattori come la bellezza esteriore, la bravura e l’umiltà, dall’altro lato rende implicito che le cause del successo, in fondo, si situano al di fuori del controllo e della volontà dell’aspirante diva/o, e che, al contrario, il più delle volte una buona riuscita non è altro che il risultato di forze misteriose e decisioni altrui. Ovviamente, in quest’ambivalenza non è difficile scorgere un altro luogo comune mutuato dall’etica protestante del lavoro. Un perfetto equivalente di questa rappresentazione contraddittoria del successo può essere rintracciato nella torrenziale produzione letteraria di Horatio Alger Jr., il romanziere dell’Ottocento che più di tutti ha saputo legare il suo nome alla mitologia del sogno americano. In *dime novels*, come *Ragged Dick, or Street Life in New York with the Bootblacks* (1868), *Only an Irish Boy, or Andy Burke’s Fortunes and Misfortunes* (1894) o *Mark Mason’s Victory, or the Trials and Triumphs of a Telegraph Boy* (1899), troviamo continuamente riproposta sempre la stessa vicenda: un ragazzino americano di umili origini, dando prova di indiscussa operosità, spirito di iniziativa e morigeratezza, riesce a sfuggire alla miseria e a conquistare un alto livello di rispettabilità sociale e di sicurezza economica. Ma nonostante le qualità eroiche esibite dai giovanissimi protagonisti algeriani, in ultima analisi, non sono né la loro laboriosità né la loro virtù a farne delle figure di successo e di riscatto sociale. Infatti, puntualmente nel corso della vicenda, si profila la figura di un ricco e anziano signore che, appresa l’infelice condizione del protagonista, magari in conseguenza di uno straordinario atto di coraggio o di onestà da parte quest’ultimo (come, ad esempio, la restituzione di una grossa somma di denaro che il proprietario aveva perduto o il salvataggio di qualcuno da una carrozza rovesciata), decide di fare del ragazzo il suo pupillo. Risulta evidente da questo riassunto che il tipo di ascesa celebrata da Horatio Alger poggia, alla fine dei conti, non tanto sulle pur notevoli qualità dell’eroe, ma su elementi quali la fortuna e la protezione di un potente, entrambi fattori esterni e imperscrutabili. Il corrispettivo della figura del ricco tutore, calato come un *deus ex machina* all’interno delle narrazioni algeriane, assume, negli articoli di Parsons, il volto del regista di fama che ha il potere di decretare la fortuna di un’aspirante attrice. Da qui il consiglio di cercare “di scoprire al più presto il nome dell’uomo che potrebbe avere in mano le chiavi della propria fortuna”. In questo senso, «How to Become Movie Actress» non respinge il

convenzionale mito di Svengali secondo cui un mentore può essere il punto di partenza ideale per una donna che voglia avviare una carriera di successo. Tuttavia, bisogna riconoscere che per la maggior parte dei casi gli articoli di Louella Parsons non fanno altro che celebrare il coraggio e l'impegno dimostrati da molte attrici nel raggiungere la vetta, prescindendo dall'intervento, più o meno provvidenziale, di uomini potenti. Ne sono prova i numerosi articoli dedicati a star, come Mary Pickford e Clara Kimball Young, dove l'accento è perennemente posto sul loro indiscutibile fascino, sulla loro forza caratteriale e soprattutto sulla loro capacità di imporsi perfino sugli uomini al fine di attuare i propri obiettivi.

La natura sostanzialmente contraddittoria di queste *rags to riches stories* diffuse dalle *fan magazines* è denunciata in tutta la sua evidenza nel romanzo di Wilson, dove è proprio l'assoluta ingenuità del personaggio a renderla tanto palese. Del resto, come spiega Jean-Louis Leurat, *Merton of the Movies* affronta, in una maniera spesso esagerata e paradossale, il rapporto dello spettatore con il cinema proprio perché assume per protagonista un "caso estremo". Aggiunge, infatti, il commentatore francese:

[Merton] si comporta in funzione di ciò che lo schermo gli presenta. Il mondo non ha consistenza reale ai suoi occhi se non nella misura in cui egli può riconoscerci degli elementi famigliari, cioè degli elementi simili a quelli che compongono l'universo dei film. Il romanzo elenca tutti gli strumenti di quest'alienazione. Si tratta innanzitutto di riviste, come «Photo Land», «Silver Screenings» o «Camera», che diffondono informazioni e interviste sulle star e che il protagonista legge con autentico fervore. Inoltre, a fianco delle *fan magazines*, ci sono poi i corsi per corrispondenza rivolti a quanti vogliono diventare attori o sceneggiatori, e infine le tournée dei divi già affermati, desiderosi di avere un contatto diretto con il loro pubblico. In questo, il libro non fa altro che constatare fenomeni molto reali di quegli anni. La prodigiosa fascinazione esercitata allora dal cinema è legata in modo indissociabile allo *star system*, che conosce intorno agli anni Venti un'età dell'oro³⁴.

Ma se di un'alienazione si tratta, bisogna anche riconoscere che il sogno di Merton di diventare una star non ha nulla né di ridicolo né di spregevole. La critica di Wilson sembra, infatti, rivolta più agli strumenti di tale alienazione che non all'alienato in se stesso, la cui figura è certamente buffa e infantile, ma mai amara o grottesca. Al contrario, nel profondo di Merton, come osserva sempre Leurat, «alberga il desiderio di penetrare nell'universo del film che scorre sullo schermo»³⁵. E, sebbene irrealizzabile sul piano concreto, tale desiderio possiede una carica poetica a cui il cinema non può restare indifferente. Probabilmente, la più bella, e insieme la più letterale, rappresentazione di un simile anelito la troviamo nel capolavoro di Buster Keaton *Scherlock Jr.*, realizzato soltanto due anni dopo la pubblicazione del romanzo. Ovviamente, ci riferiamo alla celebre sequenza in cui il grande comico

³⁴ Jean-Louis Leurat, *op. cit.* pp. 23-4.

³⁵ *Ivi*, p. 24.

americano, qui nel ruolo di un modesto proiezionista di provincia, sogna di entrare nello schermo durante la proiezione di un film intitolato *Hearts and Pearls*. Nel momento in cui viene varcata la soglia tra realtà e finzione, la scena smette di essere, per alcuni secondi, quella del film incorniciato, e inizia ad assumere, invece, l'aspetto di diversi paesaggi, in cui l'esile proiezionista si ritrova sbalzato senza tregua. Come spiega Franco La Polla, attraverso questa rottura della barriera dello schermo, la pellicola di Keaton sembra dirci che «il cinema non ha due volti, ne ha cento. È un giardino, una foresta (con leoni), uno scoglio nell'oceano, un precipizio, un binario ferroviario nel deserto davanti ai quali, se ci lasciamo coinvolgere ci ritroviamo in un mondo caotico, assurdo, in una geometria pentadimensionale, in uno spazio che non è curvo e tranquillizzante, ma irregolarmente decagonale, i cui lati sono tanti specchi rivolti verso il centro»³⁶. Ma a questa serie di scenari così pericolosi, attraverso cui il personaggio si ritrova involontariamente trascinato, torna ben presto a sovrapporsi la convenzionale e rassicurante cornice del film che Keaton stava proiettando al momento di assopirsi. Solo a questo punto, il proiezionista può *proiettare* davvero se stesso nella vicenda di celluloidi e assumere, a tutti gli effetti, il ruolo che vorrebbe interpretare anche nella vita: quello di un detective tanto brillante e implacabile nella lotta al crimine da poter essere ritenuto il legittimo erede di Sherlock Holmes. E anche gli altri personaggi del racconto assumono ora i volti di quanti circondavano Keaton nella parte iniziale della vicenda, prima dell'inizio del sogno. Ritroviamo così la dolce fidanzatina di paese (Kathryn McGuire), il suo anziano genitore (Joe Keaton), contrario all'idillio, e il volgare ladruncolo (Erwin Connelly) che voleva portar via al protagonista l'amore e farlo anche incriminare per furto al suo posto. Ma nella vita *dentro* lo schermo, Buster non rintraccia semplicemente gli amori, gli odi e le frustrazioni della sua vita quotidiana. Al contrario, in una perfetta esemplificazione della teoria freudiana secondo cui il sogno è "realizzazione di desideri inibiti", l'universo di celluloidi presenta gli aspetti dell'esistenza "di prima" sotto una luce nuova, ben più gratificante e avventurosa. Non soltanto Keaton smette di essere un umile proiezionista per diventare un geniale detective, ma anche gli altri personaggi acquistano uno status sociale e un fascino superiori: la ragazza desiderata diventa un'ereditiera con un elegante look da *flapper*, suo padre un magnate con una splendida dimora, e il rivale in amore si trasforma da piccolo criminale in affascinoso playboy. Inoltre, se nella vita reale il protagonista veniva ingiustamente accusato di furto e allontanato con la forza dalla fidanzata, ora ha modo di far trionfare la giustizia e di prendersi una bella rivincita su tutti quanti. Va da sé che un'opera dell'intelligenza e lungimiranza di *Sherlock Jr.* aprirebbe il campo a moltissime riflessioni. Innanzitutto, Keaton sembra concentrarsi sulla specifica capacità del mezzo cinematografico

³⁶ Franco La Polla, *Introduzione al cinema di Hollywood*, cit., pp. 48-9.

di abolire quella distanza, che normalmente separa lo spettatore dall'oggetto della sua contemplazione negli altri ambiti artistici, come ad esempio la pittura. Un aspetto, questo, teorizzato anche da Béla Balász quando afferma che «l'arte cinematografica non soltanto rende superfluo il "raccolgimento" dello spettatore dinanzi all'opera d'arte distante da sé, ma crea nello spettatore stesso l'illusione di trovarsi al centro dell'azione, nei luoghi che il film rappresenta»³⁷. Secondo il teorico ungherese il cinema hollywoodiano dei primordi, discostandosi dalla tradizione estetica europea, non tende a "osservare da lontano", "con profondo rispetto", "il mondo interiore del film", e neppure a considerarlo come dotato di una dimensione diversa da quella reale. Al contrario, esso mira a «elimina[re] dalla consapevolezza dello spettatore la distanza interiore fra lui e l'opera, che fino allora costituiva l'essenza dell'espressione artistica». Grazie all'identificazione, l'effetto psichico che qualsiasi tipo di film produce attraverso le operazioni tecniche della macchina da presa, o "macchina creativa", come la chiama Balász³⁸, noi spettatori ricaviamo l'impressione fortissima di "essere dentro l'immagine". Il seguente passo riassume perfettamente questa nuova fondamentale caratteristica del cinema:

La macchina da presa guida il nostro sguardo nel luogo in cui si svolge l'azione cinematografica, l'immagine del film. È come se vedessimo ogni cosa *dal di dentro*, come se fossimo circondati dai personaggi del film. Essi non debbono comunicarci ciò che provano. Siamo noi che vediamo ciò che essi vedono, e lo vediamo come essi stessi lo vedono. [...] Osserviamo ogni cosa con la loro *prospettiva*, non possediamo più un nostro punto di vista. Camminiamo anche noi fra le masse, cavalchiamo insieme al protagonista, voliamo e precipitiamo con lui, quando sullo schermo, un personaggio guarda negli occhi l'amata, guarda al tempo stesso nei nostri occhi. I nostri occhi sono nella macchina da presa, si identificano con gli occhi dei personaggi. I personaggi vedono con i nostri occhi. Questo processo psicologico lo definiamo *identificazione*³⁹.

Per Balázs tale processo, che definisce appunto il cinema come nuova estetica e come unica arte nata nell'era borghese capitalista, sigla una dirompente rottura rispetto alle tradizionali concezioni artistiche della Vecchia Europa. Fin dai tempi dei Greci l'estetica europea ha, infatti, assunto come principio basilare la proposizione che tra il fruitore e l'oggetto artistico esista una distanza interiore, un dualismo. Secondo questo principio, ogni prodotto artistico costituisce un microcosmo chiuso in se stesso, e soggetto a determinate leggi compositive. Naturalmente, l'oggetto artistico *può* rappresentare la realtà, ma non ha con essa alcun rapporto. In altre parole:

³⁷ Béla Balázs, «Siamo "dentro" l'immagine», in Id., *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, trad. it. Grazia e Fernaldo Di Giammatteo, Einaudi, Torino 1952, p. 52 (ed. or. *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Globus Verlag, Wien 1952).

³⁸ Per Balász queste operazioni tecniche sono cinque: la distanza variabile, il particolare, il primo piano, l'inquadratura variabile, il taglio (cfr. Béla Balázs, «La "macchina" creativa», in Id., *op. cit.*, pp. 50-2).

³⁹ Béla Balázs, «L'identificazione», in Id., *op. cit.*, pp. 52-3.

Fra il prodotto dell'arte e la realtà empirica esiste una separazione, rappresentata dalla cornice se si tratta di un quadro, dallo zoccolo se si tratta di una statua, dalla ribalta se si tratta di un'opera teatrale. [...] Quando ho tra le mani un quadro, non posso penetrare nello spazio dipinto nel quadro stesso. Non si tratta soltanto di un'incapacità fisica. È la mia coscienza umana che non trova posto dentro il quadro, poiché è nella natura stessa del quadro l'*intenzione* di non destare in me l'impressione di farne parte, di non farmi credere che io stesso mi trovi sulla superficie dipinta.

Lo stesso ragionamento vale per il teatro. Non riuscirei a penetrare nel mondo in cui si svolge l'opera teatrale neppure se salissi in palcoscenico fra gli attori, neppure se la scena si svolgesse in mezzo agli spettatori, come avviene nel circo. [...] Con la mia presenza, io posso turbare il ritmo compositivo della rappresentazione, ma non prendervi parte⁴⁰.

Più affine alla natura del cinema americano risulta, invece, la concezione che gli antichi cinesi riservavano al prodotto artistico, non ritenendolo mai l'espressione di un *altro* mondo o qualcosa d'inavvicinabile da parte degli uomini. E a tal proposito Béla Balázs riporta una loro leggenda sulla pittura che sembra anticipare il viaggio dentro lo schermo raccontato da Keaton molti secoli dopo. Questa leggenda narra di un pittore che aveva dipinto uno splendido paesaggio. Nel quadro si vedeva un sentiero che serpeggiava lungo una valle amena e scompariva dietro un'alta montagna. Il quadro piaceva tanto al pittore che questi, vinto da un ardente desiderio, decise di entrare nel dipinto e percorrere il sentiero che egli stesso aveva tracciato. Inoltrandosi nel paesaggio, camminò fino a scomparire dietro la montagna e non fece mai più ritorno. Per il teorico ungherese questo genere di favola – o di mitologia dell'arte – non sarebbe mai potuta nascere nell'ambiente culturale europeo, mentre, invece, sarebbe potuta sgorgare con estrema facilità “nella testa di un americano di Hollywood”. *Sherlock Jr.*, riflettendo sull'intrinseca capacità dell'arte cinematografica di annullare la separazione fra spettatore e film e di creare, al contrario, un'impressione di fortissima vicinanza, ne è una perfetta dimostrazione. Ma il capolavoro di Buster Keaton non si ferma qui.

Più nello specifico, l'opera arriva a esemplificare, attraverso il lungo segmento del *film-within-the-film*, i due tipi d'identificazione, primaria e secondaria, che la fruizione cinematografica richiede di norma al suo spettatore. In *Cinema e psicanalisi*, Metz spiega che prima di potersi identificare con i personaggi del racconto la visione del film presuppone una nostra identificazione con lo sguardo della macchina da presa e con ciò che essa ha guardato prima di noi. Infatti, è proprio quest'«identificazione primaria» a rendere possibile immediatamente dopo l'«identificazione secondaria» con i personaggi, in un processo molto simile a quello per cui l'identificazione primaria dell'Io rende possibile la successiva identificazione del soggetto con gli altri⁴¹. Di solito, l'identificazione cinematografica

⁴⁰ Béla Balázs, «Il principio del microcosmo», in Id., *op. cit.*, pp. 54-5.

⁴¹ Com'è noto, Christian Metz sviluppa la sua analisi dei processi mentali, delle attese, dei bisogni e delle forme d'identificazione in atto durante la visione del film a partire dalla teoria lacaniana dello stadio dello specchio nella formazione dell'Io. Secondo questa celebre teoria, la prima forma di riconoscimento del proprio Io avviene attraverso l'Altro. L'Io prende consapevolezza di sé attraverso la propria immagine riflessa, doppia e speculare,

primaria agisce in maniera furtiva. La macchina da presa, «come un tappeto volante invisibile»⁴², ci conduce ovunque, facendo di noi spettatori dei “soggetti onnipercipienti” dalla cui immaginazione può scaturire il film come significante. In *Sherlock Jr.* abbiamo un’illustrazione di tale proiezione identificativa quando Buster, il nostro delegato nella finzione, penetra lo schermo e per alcuni secondi è letteralmente sbalzato nei luoghi più disparati in cui la cinepresa lo conduce. Chiaramente, quello che Metz teorizza come un processo mentale, da esperire seduti nel buio della sala cinematografica, in Keaton assume le caratteristiche di un viaggio fisico e perfino pericoloso: infatti, l’attore, lungi dal restare fermo nella sua posizione protetta di spettatore, accompagna *fisicamente*, con il proprio corpo, la macchina da presa per deserti e ghiacciai, facendo collassare qualsiasi distinzione fra soggetto trascendentale e soggetto empirico. Come spiega Robert Stam: «Mentre il soggetto trascendentale segue, di norma, la macchina da presa nello spazio protetto della sua mente, qui invece il personaggio diviene empiricamente soggetto allo spazio dell’immagine e ai tempi dettati dal montaggio»⁴³.

diversa da quella riconosciuta della madre. Lo specchio quindi permette di comprendere che l’Identità è data innanzitutto dall’immagine del proprio corpo: la faccia, gli abiti, i gesti, i dettagli; inoltre lo specchio consente di capire che l’Identità dipende sempre dallo sguardo di qualcuno: non mi riconosco finché non mi guardo; non sono finché non sono guardato; infine lo specchio svela che l’Identità, proprio perché emerge attraverso lo sguardo di un Altro, non sarà mai assoluta ma dipenderà sempre da chi guarda e dal mezzo con cui guarda (i condizionamenti culturali). Infatti, anche l’Io che si guarda attraverso lo specchio vede la propria immagine simile all’originale ma, proprio perché riflessa, specularmente rovesciata. Applicata al cinema, questa teoria conduce Metz ad affermare: «il film è come lo specchio. Ma in un punto essenziale esso differisce dallo specchio primordiale: per quanto, come in quest’ultimo, vi possa venir proiettato di tutto, c’è una cosa, una sola che non vi si riflette mai: il corpo dello spettatore. In un certo spazio, lo specchio diventa bruscamente una lastra senza sfoglia di stagno [...] ciò che rende possibile l’assenza dello spettatore sullo schermo [...] è il fatto che lo spettatore ha già conosciuto l’esperienza dello specchio (di quello vero) ed è quindi in grado di costituire un mondo di oggetti senza doversi riconoscere prima lui [...]» (Christian Metz, *Cinema e psicanalisi*, cit., p. 57). Ma anche se è scomparso il riflesso del proprio corpo sullo schermo, lo spettatore cinematografico continua ad avere bisogno di identificarsi con qualcosa perché il film (sia esso di finzione o meno) gli risulti comprensibile. Secondo il teorico francese, il primo tipo d’identificazione a intervenire è quello con la macchina da presa: «identificandosi con se stesso come sguardo, lo spettatore non può fare altro che identificarsi anche con la macchina da presa, che ha guardato prima di lui ciò che egli sta guardando adesso [...]. Durante la proiezione la macchina da presa è assente, ma ha un rappresentante che consiste in un altro apparecchio chiamato esattamente “proiettore”» (Ivi, p. 61). All’identificazione cinematografica primaria si aggiunge poi quella secondaria, che consiste, invece, nell’identificarsi dello spettatore con i personaggi di un film. Alla fine del III capitolo di *Cinema e psicanalisi*, significativamente intitolato «Identificazione, specchio», Metz riassume queste due modalità identificative, affermando: «lo specchio è il luogo dell’identificazione primaria. L’identificazione col proprio sguardo è secondaria rispetto allo specchio, cioè per una teoria generale delle attività adulte, ma essa è alla base del cinema e quindi primaria quando si parla di cinema: è esattamente l’*identificazione cinematografica primaria* [...]. Quanto alle identificazioni con i personaggi, con i loro diversi livelli (personaggi fuori campo ecc.) sono le identificazioni cinematografiche secondarie, terziarie, ecc.; se le si prende in blocco, semplicemente per opporle all’identificazione dello spettatore con il proprio sguardo, il loro insieme costituisce, al singolare, l’*identificazione cinematografica secondaria*» (Ivi, p. 69). La teorizzazione di Lacan a proposito della fase dello specchio, cui Metz fa costantemente riferimento per approdare alle sue considerazioni, è riportata in Jacques Lacan, «Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell’Io», in Id., *Scritti*, vol. II, trad. it. Giacomo Cotri, Einaudi, Torino 1979², pp. 85-96 (ed. or., *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, 1949).

⁴² Robert Stam, *op. cit.*, p. 39.

⁴³ *Ibidem*.

Ma a fianco di questa pur straordinaria intuizione sul gioco identificatorio presupposto dal cinema, *Sherlock Jr.* riflette anche sul potere che, già al principio degli anni Venti, questo mezzo espressivo ha di influenzare, guidare e plasmare i desideri e i comportamenti della gente, soprattutto dei membri delle classi popolari e dei più giovani. In questo senso, il capolavoro di Keaton si dimostra molto affine ai temi di *Merton of the Movies*; in tutte e due le opere troviamo, infatti, due personaggi abbastanza simili come caratterizzazione psicologica e sociale: entrambi giovani di umili origini domiciliati in provincia, entrambi costretti a un lavoro poco gratificante rispetto cui solo le avventure dello schermo, la lettura di puro intrattenimento (i romanzi gialli per Buster, le *fan magazines* per Merton), il sogno e la fantasticheria riescono ad apportare una qualche evasione, e l'assunzione di modelli comportamentali diversi da quelli tipici della *working class*. E sebbene il personaggio di Keaton, contrariamente a Merton, non sogni di diventare una star, ma s'identifichi piuttosto con il celebre eroe di Arthur Conan Doyle, figura associata a mitologie ancora di stampo vittoriano, in tutt'e due i casi è lo schermo a porsi come luogo di espressione delle proprie ambizioni. L'analogia con il romanzo di Wilson si coglie soprattutto nel finale del film, quando il protagonista si risveglia bruscamente dal suo sogno nella cabina di proiezione ed è raggiunto dalla fidanzata, ansiosa di informarlo che è stato scoperto il vero colpevole del furto per cui lo avevano ingiustamente accusato in precedenza. Dapprincipio, il personaggio di Keaton si dimostra del tutto incapace di reagire davanti all'intraprendenza di cui dà prova la ragazza: non soltanto, la giovane è riuscita a farlo scagionare, ma ora gli sta anche esprimendo palesemente il suo amore, abbandonando quell'atteggiamento pudibondo che la caratterizzava nelle prime scene. Come afferma Dan Georgakas, «la serie d'inquadrature successive costituisce uno dei commenti cinematografici più sagaci, e al contempo più concisi, mai realizzati sul rapporto esistente tra pubblico popolare e cinema di largo consumo». A salvare Sherlock Jr. dall'imbarazzo e dall'indecisione ci pensa, con sorprendente velocità, il mondo dello schermo. Infatti, il film proiettato in sala, fuori dalla cabina, è arrivato al momento clou di una scena d'amore del tutto simile a quella in cui Buster si ritrova ora coinvolto. In una pedissequa imitazione di ciò che vede fare all'attore sullo schermo, il protagonista prende la mano della ragazza fra le sue, le infila un anello di fidanzamento al dito, e infine la bacia timidamente sulle labbra. I suoi reali sentimenti nei confronti della partner non sono minimamente espressi, ciò che sembra interessargli, invece, è solo la mimetica esecuzione dei gesti che il racconto cinematografico sembra suggerirgli, quasi si trattasse di vere e proprie istruzioni di comportamento. Straordinaria per vis comica e impertinenza la conclusione della scena: a un'ultima inquadratura sullo schermo incorniciato, dove troviamo il protagonista maschile improvvisamente diventato padre, con due pargoli sulle ginocchia, e accanto a lui,

nel chiaro ruolo di moglie devota, la donna corteggiata nelle scene precedenti, fa seguito lo sguardo in camera nuovamente confuso di Keaton. Questo finale, su cui la vicenda di *Sherlock Jr.* si chiude con grazia, realizza la fusione di due significati. Sul piano puramente diegetico, Buster, personaggio ingenuo e sessualmente inibito, sembra chiedersi in che modo questi bambini siano mai stati “prodotti” o se lui si senta pronto per impegni come il matrimonio e la famiglia. Sul piano del discorso autoreferenziale, invece, il finale (analogamente a quanto avviene nella prima parte del film) richiama l’attenzione sui poteri sorprendenti del montaggio, sulla sua capacità magica di trasformare, nell’arco di pochi secondi, una coppia di giovani innamorati in una famiglia con tanto di prole a seguito. In tal senso, lo sguardo sorpreso di Keaton, il suo scuotere la testa e sgranare gli occhi, può essere letto come espressione di una profonda ammirazione nei confronti delle potenzialità “miracolose” di cui il medium cinematografico dispone. Del resto, questo epilogo sembra congiungere e perfino sovrapporre il senso di stupore per la capacità riproduttiva umana con lo stupore suscitato dalla capacità produttiva, e quindi creativa, del montaggio. Al tempo stesso, l’incertezza finale del protagonista sembra sottendere qualcos’altro ancora. Forse Keaton si sta domandando quanto e fino a che punto sia disposto a lasciare ancora che lo schermo decida del suo destino⁴⁴. In quest’ottica, possiamo interpretare il suo ultimo sguardo in camera come un modo per coinvolgere in tale dilemma noi spettatori. La stessa *mise en scène*, che organizza il *setting* e le relazioni spaziali fra i vari personaggi, sembra volere promuovere più una riflessione di tipo intellettuale che non il compiacimento romantico tipicamente connaturato all’*happy end*. Da notare, infatti, che i due innamorati di *Hearts and Pearls* sono presentati platealmente come i personaggi di un film di finzione e tanto il contorno dello schermo quanto la presenza degli spettatori in sala sono mostrati senza reticenza alcuna. Rispetto a questi due termini – il pubblico diegetico e il film incorniciato – Sherlock Jr., racchiuso dal rettangolo della finestrella della sua cabina, viene a trovarsi in una posizione di netto isolamento. Sulle implicazioni di tale messa in scena, Dan Georgakas osserva:

[...] Keaton ha voluto chiaramente stabilire una distanza tra il mondo dello schermo e il mondo reale che guarda allo schermo. Il risultato che ne deriva è quello di rassicurare le innumerevoli coppie di amanti sedute nei cinema di tutto il paese che non sbagliano se fanno proprie le istruzioni sessuali e sentimentali impartite dai film. [...] Keaton ha finito così per prefigurare, con grande arguzia, un aspetto della cultura cinematografica destinato a crescere sempre più con l’avvento del sonoro, del colore e degli schermi panoramici. Naturalmente, gli insegnamenti che possono venire dai film vanno ben oltre il chiedersi se sia appropriato o meno tenere per mano la fidanzata, quanto prezioso debba essere un regalo per definirsi tale e quando o come ci si possa baciare. Di estrema

⁴⁴ Cfr. Dan Georgakas, «The Purple Rose of Keaton», in Andrew Horton (ed.), *Sherlock Jr.*, Cambridge University Press, Cambridge-New York-Melbourne 1997, p. 137.

importanza è semmai il fatto che tali istruzioni, alcune complesse, altre semplici, riflettono sempre, direttamente e indirettamente, la cultura dominante così com'è definita dalle sue classi più abbienti⁴⁵.

III

Senza voler affatto negare questa capacità d'intuizione profetica e ideologica di cui Keaton dà prova nel finale, bisogna sottolineare come la riflessione sui poteri del grande schermo di modellare l'immaginario popolare attraversi già tutti gli anni Venti, e si esprima non solo nella forma della meditazione autoreferenziale, ma spesso anche in quella dello studio sociologico e dell'inchiesta. Infatti, durante il corso del decennio, il pubblico cinematografico è sovente fatto oggetto di ricerca scientifica, dibattito e speculazione. Probabilmente, fra questo genere d'interventi, il più celebre resta lo studio antropologico condotto tra il 1924-5 dai coniugi Robert Staughton Lynd e Helen Merrell Lynd sulla vita di Muncie, una minuscola cittadina dell'Indiana, e pubblicato poi nel 1929 con il titolo di *Middletown*⁴⁶. Ispirato al modello della ricerca sociale empirica della scuola di Chicago, *Middletown* descrive, servendosi del metodo dell'osservazione partecipante, la struttura sociale e la gerarchia dei valori di questa piccola città americana, incluse le abitudini e le preferenze che legano i suoi abitanti alla frequentazione delle sale cinematografiche locali. I Lynd si soffermano su questioni come il rapporto dei bambini e degli adolescenti con gli idoli dello schermo, la posizione di condanna morale della comunità religiosa rispetto al mondo del cinema, la particolare predilezione accordata da donne e adolescenti alla rappresentazione dell'argomento amoroso, e via dicendo. Come osserva anche Jean-Louis Leutrat, non è difficile scorgere una certa analogia tra la "reale" Muncie e la cittadina immaginaria di Simsbury, in cui la vicenda di Merton ha inizio, o la pigra e anonima cittadina di provincia in cui lavora Sherlock Jr. Nel romanzo di Wilson, in particolare, possiamo ritrovare trasposti in chiave narrativa molte delle questioni approcciate in *Middletown*: quando Merton si ritrova a fare la comparsa per una scena in cui gli è richiesto di fumare, bere e ballare, gli tornano subito alla mente le parole di condanna del reverendo di Simsbury rispetto ai comportamenti "degenerati" promossi da Hollywood, mentre la passione della sua compaesana, Tessie Kearns, per le storie d'amore romantiche e travagliate ricorda chiaramente la preferenza delle spettatrici di Muncie per quelli che i Lynd definiscono "sex adventure films" o "sensational society films".

⁴⁵ *Ivi*, pp. 137-8.

⁴⁶ Cfr. Robert Staughton Lynd, Helen Merrell Lynd, *Middletown: A Study in American Culture*, Harcourt, Brace and Company, New York 1929.

Nonostante *Middletown* rimanga, probabilmente, lo studio più celebre sui comportamenti dell'*audience* americana in questo periodo, la tendenza all'inchiesta sociologica, condotta al di fuori del controllo dell'industria cinematografica, non può essere circoscritta solo a questo caso. Né si può affermare che le preoccupazioni da cui tale tendenza scaturisce risalgano unicamente agli anni Venti. Al contrario, fin dall'inizio del Novecento, la società statunitense sembra attraversata da crescenti timori circa gli effetti dei film su quanti li fruiscono. Come afferma Melvyn Stokes, «un'espressione di tali timori è rappresentata dalla richiesta che i film siano sottoposti a censura. Un'altra prova è il tentativo di indagare il pubblico cinematografico stesso utilizzando le metodologie offerte dalle scienze sociali»⁴⁷. Le prime ricerche di questo genere risalgono già agli anni Dieci e si concentrano soprattutto sulla frequentazione delle sale cinematografiche da parte dei bambini, considerati la componente dell'*audience* più vulnerabile ed esposta ai “pericoli” del grande schermo⁴⁸. Nella sua storia sociale del cinema americano, Richard Sklar ha perfettamente illustrato l'interazione tra le preoccupazioni dell'opinione pubblica per la sua gioventù e i primi interventi di censura cinematografica a livello statale⁴⁹. Spiega, infatti, lo studioso:

Nei primi tre decenni del ventesimo secolo, il cinema rappresentò ciò che per la generazione successiva fu la “permissività”: la causa e la spiegazione principale delle continue lagnanze da parte degli adulti verso i ragazzi che non si comportavano come avrebbero dovuto.[...]. «Sembra che ci sia un nervosismo assai maggiore fra i bambini», testimoniò un medico durante le sedute della Chicago Motion Pictures Commission nel 1919; «Sembra che ci sia una maggiore tendenza a produrre nevrosi e balli di San Vito». Interrogato dai membri della commissione, aggiunse che i film danneggiavano la vista e avevano *notevolmente* incrementato l'uso degli occhiali; frequentare i cinematografi di sera tardi toglieva ore di sonno necessario e implicava conseguenze fisiche debilitanti; [...]. Per giunta, il dottore fece notare ciò che qualunque adulto avrebbe potuto facilmente constatare: che i film stavano rendendo mentalmente pigri i giovani. [...] Dato che i film presentavano l'informazione in un modo compatto e rapido, che i ragazzi trovavano facile e piacevole, essi finivano per non avere più alcun incentivo a seguire modi di apprendimento istituzionali, come la scuola o la lettura che, in confronto, apparivano troppo noiosi o troppo complicati. «I nostri ragazzi», disse un altro allarmato custode della cultura, «stanno diventando rapidamente ciò che vedono»⁵⁰.

Il tipo di preoccupazioni e di accuse riportate da Sklar nel passo citato affiora non solo nelle analisi di tipo medico, ma si ritrova, in questi stessi anni, anche in molti libri, opuscoli, articoli di giornale, interventi della stampa religiosa, nonché nelle aule del Congresso, dove – fin dal 1915 – vengono fatti periodicamente dei tentativi di istituire la censura

⁴⁷ Melvyn Stokes, «Female Audiences of the 1920s and early 1930s», in Melvyn Stokes, Richard Maltby (eds.), *Identifying Hollywood's Audiences. Cultural Identity and the Movies*, British Film Institute, London 1999, p. 45.

⁴⁸ Come ricorda Stokes, verranno infatti condotti degli studi a Portland, Oregon, nel 1914, a Iowa City nel 1916 e a Providence, Rhode Island nel 1918.

⁴⁹ Si veda, nello specifico, il capitolo intitolato «Bambini fatti di cinema», in Richard Sklar, *Cinemamerica*, cit., pp. 148-66.

⁵⁰ Richard Sklar, *Cinemamerica*, cit., pp. 150-1.

cinematografica federale. Naturalmente nel passaggio dagli anni Dieci agli anni Venti, i metodi d'indagine sull'impatto del cinema sulla società americana, e sui suoi giovani nello specifico, proseguono in una direzione decisamente più "scientifica" e più "rigorosa" rispetto a teorie improbabili come quella della ballo di San Vito o del calo della vista. Ne sono una prova studi come il già citato *Middletown*, dove l'orizzonte teorico di riferimento è quello delle scienze sociali. E tuttavia, come osserva sempre Sklar, l'atteggiamento dei ricercatori degli anni Venti e Trenta, malgrado il loro vasto armamentario di procedimenti scientifici, sembra esprimere, in maniera ora esplicita ora indiretta, lo stesso timore che permeava gli interventi polemici del decennio precedente: il cinema sta rapidamente modificando i comportamenti dei suoi spettatori, i giovani stanno *pericolosamente* diventando ciò che lo schermo gli propone.

A fianco delle originarie preoccupazioni per lesioni di tipo fisico o danni rispetto ai tradizionali modi di apprendimento, nuovi motivi di ansia si focalizzano ben presto su questioni quali il comportamento criminale e quello sessuale. È in questa direzione che muovono, sostanzialmente, gli studi promossi da William H. Short e dal suo comitato pro-censura, il Motion Picture Research Council. Finanziato dal Payne Study and Experiment Fund⁵¹, una fondazione privata interessata a fare una seria ricerca sul cinema e la gioventù, questo comitato dà vita, tra il 1929 e il 1933, a un poderoso progetto di ricerca, in cui figurano coinvolti diciannove studiosi, tra psicologi, sociologi e ricercatori didattici, provenienti da sette università del paese e suddivisi in dodici gruppi di lavoro. Il risultato sarà la pubblicazione nel 1933 di ben nove relazioni, e di altri due studi destinati a uscire un paio di anni dopo. Inoltre, a fianco di questi testi, si possono annoverare anche alcuni sommari, redatti sia in tono accademico sia a scopo divulgativo, votati a interpretare il significato complessivo dell'intero lavoro. Sebbene mai prima di allora fossero stati raccolti tanti dati concreti sul comportamento e sui valori dei giovani nei confronti del cinema, Sklar ritiene dubbia la loro affidabilità:

L'impostazione del progetto – per non dire dei suoi pregiudizi – veniva esplicitata nella prefazione comune a ogni volume, scritta dal presidente del gruppo di ricerca, W.W. Charters, direttore del Bureau of Educational Research della Ohio State University. Tutte le sue affermazioni riguardanti il cinema erano di tipo negativo. «I film non vengono capiti dall'attuale generazione di persone adulte», esordì. «Sono nuovi; esercitano un richiamo enorme sui bambini; e presentano idee e situazioni che forse i genitori non gradiscono». Ma i bambini capiscono quelle scene che sono discutibili per gli adulti? Possono crescere in un modo tale da diventare più maturi dei film? Le loro emozioni sono

⁵¹ Il Fund Payne Study and Experiment Fund venne istituito nel 1927 per volontà di Frances Payne Bolton, una ricca attivista repubblicana, originaria di Cleveland, Ohio, che sarebbe diventata nota, negli anni Cinquanta, come la prima donna americana eletta membro del Congresso. Da sempre interessata a questioni pedagogiche, negli anni Venti Bolton desiderava promuovere un fondo per sostenere delle indagini votate a far luce sul controverso rapporto tra i moderni mezzi di comunicazione e la gioventù del paese.

forse sollecitate in modo nocivo? I film interpretavano il ruolo degli accusati: avrebbero potuto essere dichiarati innocenti o colpevoli, ma era chiaro che quei ricercatori accademici stavano lavorando per il pubblico ministero⁵².

Nonostante parecchi degli studi effettuati dal Payne Fund fossero basati su metodi di laboratorio, oppure su test sistematici⁵³, essi non riuscivano ad attenuare il fervore e le convinzioni tradizionali dell'élite. Alcuni ricercatori potevano anche dichiarare ardua una generalizzazione, mettendo in luce quanto i loro soggetti rispondessero in modi molto diversi a una stessa scena cinematografica o reagissero a interi film in maniera del tutto individuale, ma il presupposto di base rimaneva che il cinema stava esercitando, indiscutibilmente, un'influenza profonda e diretta sul comportamento e sulla fantasia dei suoi spettatori.

C'era soprattutto un tema per cui i metodi e il punto di vista culturale del Payne Fund risultava particolarmente indicato: la condotta sessuale dei giovani. Come afferma sempre Sklar, questa è una zona del comportamento sociale in cui l'influenza della settima arte è stata forse senza precedenti: se prima dell'avvento del cinema, «l'arte amatoriale» non aveva «quasi spazio nel curriculum pubblico della cultura», dopo la sua introduzione, invece, essa «divenne il corso principale di studi»⁵⁴. Abbiamo già sottolineato quanto, nel corso degli anni Dieci e Venti, molti commentatori tuonassero contro l'impovertimento culturale e i danni alla salute di cui i film sarebbero stati responsabili. A queste accuse, si aggiunse ben presto quella di aver anche modificato i costumi sessuali del paese. In una conferenza significativamente intitolata *Cosa stanno facendo i film alla giovane America?*, il sociologo Edward Alsworth Ross, uno dei tanti difensori della cultura “tradizionale”, affermava che «grazie al loro prematuro

⁵² Richard Sklar, *Cinemamerica*, cit., pp. 161-2.

⁵³ Ecco alcuni esempi significativi: due psicologi dell'Università dell'Iowa indagarono sulle reazioni emotive dei bambini nei confronti del cinema, sistemando degli elettrodi sul corpo dei soggetti e registrando le loro reazioni psico-galvaniche. Ne dedussero che i bambini reagivano al cinema in maniera più emotiva degli adulti e che nessuno reagiva più emotivamente degli adolescenti nell'assistere a scene d'amore. Due studiosi dell'Università di Chicago fecero degli esperimenti sui giovani per vedere se il cinema provocasse o meno dei mutamenti nel loro atteggiamento rispetto ai tipi sociali e ai gruppi nazionali, ottenendo come risposta un sì molto deciso. Tre psicologi studiarono in un dormitorio per giovani dell'Ohio le abitudini notturne di bambini e arrivano a concludere che il cinema aveva ripercussioni nefaste sul sonno. Infine, due ricercatori di Yale cercarono di scoprire quanto il comportamento e i valori degli spettatori più appassionati differissero da coloro che, invece, non frequentavano le sale (oppure, dato che di questi ultimi se ne trovavano ben pochi sul finire degli anni Venti, degli spettatori con una frequenza molto bassa). La loro conclusione, la più modesta fra tutte quelle ottenute dal progetto del Payne Fund, fu che c'erano sì delle differenze, ma era impossibile stabilire se queste scaturissero da circostanze precedenti oppure fossero determinate dall'andare al cinema. Giustamente, Richard Sklar nota che la debolezza più evidente in tutti questi studi è la totale assenza di prospettiva, la mancanza di qualsiasi paragone fra l'esperienza cinematografica e quella di altri stimoli ambientali o di altri mezzi comunicativi. Si chiede ironicamente lo storico: «Ad esempio, il misuratore delle reazioni post-galvaniche avrebbe registrato un'accelerazione nel battito del polso di un adolescente che leggeva un romanzo d'amore nel 1880, uguale a quella di uno che vedeva un film d'amore nel 1930? [...]. I romanzi popolari, i melodrammi o le storie avventurose di Walter Scott, avevano dominato l'immaginazione dei ragazzi del diciannovesimo secolo allo stesso modo delle trame dei film agli inizi del diciannovesimo secolo? La lettura di un articolo sul «Saturday Evening Post» avrebbe influenzato gli atteggiamenti dei giovani quanto la visione di un film sullo stesso tema? Pareva che l'esclusione di tutti i dati di questo tipo dagli studi del Payne Fund fosse volta a drammatizzare l'effetto del cinema, trattandolo come se fosse isolato da tutto il resto» (*Ivi*, p. 163).

⁵⁴ *Ivi*, p. 164.

contatto con film stimolanti», gli istinti sessuali della generazione cresciuta con il cinema «sono stati eccitati molti anni prima di quanto succedeva di solito ai ragazzi e alle ragazze di buona famiglia e, come risultato, per molti la “caccia all’amore” è diventato l’interesse dominante della vita»⁵⁵. Ross proseguiva imputando al cinema quella generale deboscia che, a suo dire, stava investendo la nazione e che comprendeva le mode femminili più audaci, la letteratura pornografica, le danze provocanti e i costumi da bagno ridotti. Va da sé che accuse così globali, al di là del loro carattere evidentemente retrivo e datato, peccano di un’assoluta mancanza di prospettiva. Un difetto, questo, che affligge anche i ben più scientifici studi del Payne Fund (cfr. nota 52). Infatti, gli strali contro il cinema lanciati da Ross e da commentatori simili non tengono in conto dell’impatto di altri fattori sulla vita sociale sia privata che pubblica americana, come il ruolo avuto dai ceti più elevati nel diffondere comportamenti e idee provenienti dall’Europa, l’influenza dell’ambiente urbano, della pubblicità, degli svaghi e delle abitudini nei consumi, le trasformazioni nei concetti di religione, di vita sana, di corpo umano, e molte altre cose ancora. Del resto, Ross terminava il suo intervento sostenendo che quella non era la sede per portare delle prove specifiche e che pertanto non ne avrebbe fornita alcuna.

Tali prove sarebbero state prodotte negli stessi anni, invece, da Herbert Blumer, un autorevole docente di sociologia dell’Università di Chicago coinvolto nel piano di ricerca del Payne Fund. La sua indagine, condotta tra il 1929 e il 1930 e pubblicata nel 1933 con il titolo di *Movies and Conduct*, raccoglie oltre trecento testimonianze di giovani – per la maggior parte studenti di *college* o dell’*high school* – invitati a descrivere i loro rapporti con il cinema hollywoodiano e il suo immaginario⁵⁶. L’idea di Blumer di lasciar parlare direttamente i ragazzi si rivelò molto più efficace che non fornire le opinioni di esperti o il raccogliere dati statistici. Più e più volte i ragazzi e le ragazze interpellati confermarono l’idea che la profonda identificazione psicologica suscitata dai film si traducesse in un’influenza immediata sul comportamento dei diretti interessati, in particolare per quanto riguardava la sfera sessuale e sentimentale. Per esempio, molte delle “movie autobiographies” raccolte da Blumer descrivevano come i giovani avessero osservato con avidità le loro star preferite per apprendere gesti, espressioni, movimenti e tecniche da usare durante il corteggiamento. «Ogni volta che bacio la mia fidanzata cerco di farlo come lo farebbe l’eroe di un western dopo aver salvato la sua donna dal cattivo», scrisse uno studente⁵⁷. Un altro confidò che proprio grazie ai film aveva imparato «a baciare una ragazza sulle orecchie, sul collo, sulle guance, oltre che

⁵⁵ Cit. in *ibidem*.

⁵⁶ Herbert Blumer, *Movies and Conduct*, Macmillan& Company, New York 1933.

⁵⁷ *Ivi*, p. 46.

sulla bocca»⁵⁸. Una studentessa, invece, ammise di chiudere sempre gli occhi quando qualcuno la baciava perché così aveva visto fare alle attrici. Per giunta, il ritmo rapido tipico dei film muti, di cui già aveva parlato Müstenberg nel primo sistematico tentativo di comprendere i processi psicologici richiesti dall'esperienza filmica⁵⁹, sembra aver convinto molti giovani spettatori che una storia d'amore fosse qualcosa che succede velocemente, e che quindi nulla vieta di baciarsi nelle prime fasi del rapporto sentimentale.

Oltre a produrre un effetto diretto sul comportamento, stando allo studio di Blumer, il cinema hollywoodiano aveva un'incidenza molto forte anche sulla vita immaginativa. Le avventure del grande schermo fornivano, infatti, ricchi materiali per sognare partner sessuali, ambienti, avventure e passioni molto distanti dalla realtà quotidiana dei più. Per esempio, la fantasia più comune tra le donne consisteva nell'immaginarsi al posto dell'attrice amata dalla star maschile del film. Più in generale, molti degli intervistati riferivano di aver immaginato esperienze che non potevano o non volevano affrontare nella vita reale. Le confessioni raccolte da Blumer sembrano ricalcare quelle che il grande scrittore americano Sherwood Anderson affida al suo libro di memorie, *A Story Teller's Story*, scritto alcuni anni prima dell'inchiesta. Sebbene la sua fascinazione per il grande schermo sembri riguardare più valori come lo spirito di avventura o l'eroismo che non il trasporto romantico o sessuale, il romanziere denuncia il medesimo anelito di sostituirsi alla star protagonista:

Anche oggi non posso andare in un cinematografo e vedere qualche eroe nazionale come, per esempio, Bill Hart, senza desiderare di essere un altro. Nella sala siedo guardando la gente e vedo come tutti sono assorti nelle vicende dell'attore sullo schermo. [...] Non vedo mai una rappresentazione simile senza poi uscire dalla sala e, infilata da solo una strada tranquilla, diventare un altro Bill. Guardandomi attorno per accertarmi di non essere osservato, do di piglio a due pistole immaginarie dalle tasche di dietro, e miro prontamente a qualche albero vicino. «Cane, – grido, – lasciala!». [...] Cerco di farmi gli occhi come due punte di spillo. Bill Hart lo fa in modo meraviglioso nei film, e perché non dovrei riuscirci io? Mentre sedevo al cinematografo era evidente che Bill Hart era amato da tutti gli uomini, donne e bambini che vi si trovavano, e anch'io voglio essere amato: essere forse un tantino temuto anche. – Ah! Ecco Sherwood Anderson! Trattatelo con rispetto. È un tipaccio quando lo stuzzicano. Ma se lo trattate bene, sarà buono come una colomba⁶⁰.

Questo ci riporta, in qualche modo, all'epilogo di *Sherlock Jr.* La sovrapposizione tra vita onirica e attività spettatoriale realizzata dal film consente al suo personaggio di proiettarsi in un mondo avventuroso e per giunta nei panni dell'eroe, ricavando così delle gratificazioni sociali, professionali e sentimentali del tutto assenti dal suo quotidiano. Tuttavia, al momento

⁵⁸ *Ivi*, p. 47.

⁵⁹ Cfr. Hugo Müstenberg, *The Photoplay: A Psychological Study*, D. Appleton & Co. New York 1916 (riedizione: *The Film: A Psychological Study*, Dover Publications Inc., New York 1970; trad. it. *Film. Il cinema nel 1916*, Pratiche, Parma 1980).

⁶⁰ Sherwood Anderson, *Storia di me e dei miei racconti*, trad. it. Fernanda Pivano, Einaudi, Torino 1972, pp. 85-6 (ed. or. *A Story Teller's Story*, The Viking Press, New York 1924).

del risveglio, il ruolo del cinema come terreno di prova per l'amore e come sprone a superare, seppure a livello immaginativo, i limiti della propria classe sociale o delle proprie capacità viene messo a nudo: il protagonista è tornato a essere un semplice spettatore, che prende spunto, imita e infine mette in dubbio ciò che lo schermo gli suggerisce, vale a dire la più tradizionale delle narrazioni hollywoodiane: il corteggiamento tra un uomo e una donna altoloci e il coronamento del loro amore nel matrimonio e nei figli. Come abbiamo già detto, *Merton of the Movies* è attraversato dalla medesima tensione tra desiderio di emulazione e perplessità, tra frustrazione quotidiana e fuga nella fantasia. All'inizio del romanzo, l'oggetto del desiderio del protagonista è incarnato dalla diva Beulah Baxter, vista e rivista sullo schermo, adorata grazie alla mitologia orchestrata intorno a lei dalle *fan magazines*. Nel finale, invece, Merton appare felicemente sposato con Flips Montague, una giovane comparsa cui l'economia del romanzo affida il compito di svelare tutte le illusioni prodotte dalla *dream factory*. Ma mentre *Merton of the Movies* e *Sherlock Jr.* stemperano la loro vena satirica nel potere catartico della risata, secondo Sklar, invece, *Movies and Conduct* si poneva, tra tutti gli studi specialistici effettuati in quegli stessi anni, come "la più efficace arma di propaganda contro il cinema". Dando per scontato che l'ideologia sociale della classe media fosse l'unico sistema di valori appropriato alla cultura americana, Blumer terminava il settimo capitolo della sua inchiesta, «Emotional Possession: Love and Passion», affermando:

Ha forse una certa rilevanza sociale l'osservare che gli impulsi chiamati in gioco durante la visione di film o di scene d'amore appassionati sono quelli che le nostre convenzioni o le nostre regole cercano in una certa misura di trattenere. In tal senso, senza cercare di giudicare questo fatto, sembra che il "possesso" emotivo, indotto da infuocati film d'amore, rappresenti un attacco ai costumi della nostra vita contemporanea. È probabile che i film esercitino questa influenza indiretta anche su altri aspetti del nostro abituale ordine morale e sociale⁶¹.

Certamente, può sembrare assurdo che un'opera come *Movies and Conduct*, e con essa la quasi totalità degli studi di questo periodo sul cinema, presupponesse che stava distruggendo la morale e la cultura nazionale, anziché rappresentarle ed eventualmente rafforzarle. Assurdo perché oggi giorno la cultura americana è solitamente percepita come sinonimo di cultura

⁶¹ Herbert Blumer, *op. cit.*, p. 116. Di fronte a considerazioni simili, Sklar afferma ironicamente: «Se prendessimo Blumer alla lettera, non capiremmo come mai gli uomini e le donne abbiano potuto provare delle passioni sessuali prima dell'avvento del cinema, né che i valori sociali in America fossero sempre in uno stato di conflittualità, confusione e mutamento» (Richard Sklar, *op. cit.*, p. 165). Nonostante questa impostazione ristretta e pregiudiziale, interventi più recenti rispetto a quello di Sklar hanno messo in luce, però, anche i punti di forza e ricchezza di *Movies and Conduct*. Come ha dimostrato Melvyn Stokes e come avremo modo di vedere noi stessi a breve, il materiale biografico raccolto – seppure spesso condizionato dalla tesi perseguita – consente oggi di analizzarlo attraverso prospettive inedite, ben diverse da quello dello stesso Blumer e del suo team. Ad esempio, questa ricerca ci offre molte informazioni utili rispetto alla questione dell'*audience* femminile nel passaggio dagli anni Venti ai Trenta e al suo rapporto con i modelli divistici offerti da Hollywood (cfr. Melvyn Stokes, *op. cit.*, pp. 50-5).

cinematografica, e abbiamo già messo in luce nel capitolo introduttivo la profonda connessione che si è instaurata tra il mito di Hollywood e altre più antiche mitologie autoctone, come per esempio l'*American dream*. Forse, possiamo ipotizzare che verso la fine degli anni Venti, quasi tutti fossero ormai unanimi nel riconoscere la potente suggestione esercitata dall'esperienza filmica, ma ancora non si fosse in grado di comprendere e collocare nella giusta prospettiva i cambiamenti che il nuovo mezzo stava portando nella cultura del paese. Al tempo stesso, va anche da detto che bisogna rifuggire dal rischio di banalizzare troppo queste ansie, prigionieri come si è del cosiddetto senno di poi. Tra gli anni Dieci e primi anni Trenta, il cinema hollywoodiano raggiunge, infatti, un tale potere a livello industriale e del consumo che se tentiamo di calarci, seppure momentaneamente, nelle menti dei cittadini di allora alcune di queste paure non appaiono poi del tutto incomprensibili. Fenomeno inedito e dalle monumentali dimensioni, il cinema non poteva non creare quello sgomento che immancabilmente accompagna il nuovo.

IV

Per quanto riguarda, invece, le particolari preoccupazioni legate alla morale sessuale, non è possibile comprenderle appieno se non si tiene in conto che il decennio dei Payne Fund Studies è anche quello che vede Hollywood coinvolta in una rapida successione di scandali, che ne compromettono agli occhi dell'opinione pubblica l'immagine di paradiso in terra. La lista è tristemente nota: il controverso suicidio della moglie di Jack Pickford, Olive Thomas, e di Bobby Harron, attore feticcio di Griffith, entrambi avvenuti nel 1920; l'accusa per lo stupro e l'omicidio della *starlet* Virginia Rappe ai danni di Fatty Arbuckle, attore comico secondo solo a Chaplin in popolarità, nel 1921; il misterioso omicidio del regista William Desmond Taylor nel 1922 e la conseguente rovina della carriera di Mabel Normand e di Mary Miles Minter, entrambe sospettate dell'accaduto; e infine nel 1923 la morte per overdose del *matinée idol* Wallace Reid, la cui fatale dipendenza dalla morfina sembra fosse stata causata dal bisogno di ovviare ai dolori cronici a seguito di un incidente sul set⁶². Come abbiamo già

⁶² Quest'elenco copre soltanto gli eventi più celebri e più sensazionalistici del periodo, ma bisogna specificare che a fianco di questi episodi eclatanti ce ne furono diversi altri, di impatto mediatico relativamente inferiore. Già alla fine degli anni Dieci, la stampa aveva prestato una certa attenzione ai divorzi di celebrità come Conway Tearle, Clara Kimball Young, Francis X. Bushman e Douglas Fairbanks, seppure senza esprimere un'eccessiva preoccupazione. Tra il 1920-21, invece, si registra un notevole aumento di interesse nei confronti delle tormentate vicissitudini coniugali di Charlie Chaplin e di Mary Pickford. In particolare, il divorzio di quest'ultima dal primo marito, il violento e alcolizzato Owen Moore, e il suo successivo matrimonio con Fairbanks, rischia per un soffio di tradursi in un enorme scandalo se non fosse per l'abilità con cui le *fan magazines* riescono a ricollocare questa vicenda piuttosto ambigua all'interno dell'antico discorso familiare. Infine, è d'obbligo citare l'infuocato dibattito che in questi stessi anni coinvolge l'opinione pubblica rispetto al fenomeno divistico incarnato da Rodolfo Valentino. Come hanno dimostrato, tra gli altri, Richard Dyer, Miriam

detto in precedenza, negli anni Dieci, i discorsi sulle star – in particolare quelli delle *fan magazines* – tendevano a tratteggiare un ritratto estremamente convenzionale della vita familiare dei divi. Se si parlava di scandalo e trasgressione a proposito del mondo dello spettacolo, era semmai per accusare gli attori teatrali, la cui esistenza girovaga era percepita dall'opinione pubblica come molto più disordinata rispetto a quella dei colleghi assoldati dall'industria cinematografica. Ancora nei suoi primi anni di vita, lavorare per il cinema era descritto – spesso dagli stessi attori – come un tipo di occupazione decisamente più sana, sicura e regolare in confronto a quella richiesta dal palcoscenico. Basta leggere come Harry S. Northrup, in un'intervista rilasciata a «Motion Picture Magazine» nel 1915, motivi la sua decisione di abbandonare per sempre il teatro e continuare, invece, a recitare per il grande schermo. Il cinema, spiega Northrup, gli consente di lavorare vicino a casa a orari ben prestabiliti, di essere un cittadino rispettato, di avere rapporti di amicizia costante con i colleghi e, *dulcis in fundo*, di ricevere ottimi compensi⁶³. Ovviamente, le morti volontarie, gli omicidi e i divorzi, che coinvolsero molte celebrità hollywoodiane all'inizio del nuovo decennio, misero non poco in discussione questa rappresentazione idilliaca. Come sintetizza deCordova, con gli scandali dei primi anni Venti le star cinematografiche diventano «uno dei luoghi deputati alla rappresentazione della trasgressione morale e dell'anticonformismo sociale»⁶⁴. Fino a quel momento, il discorso mediatico non aveva fatto altro che ribadire che le star differivano dai comuni mortali soltanto per bellezza e ricchezza, ma che erano del tutto identiche per quanto riguardava la sfera sessuale e affettiva. Dopo un episodio come il famigerato party organizzato da Arbuckle al St. Francis Hotel di San Francisco, il pubblico americano scopriva che i suoi idoli erano, semmai, diversi proprio in questi due ambiti, e che i sospetti formulati da religiosi e sociologi sull'intrinseca viziosità di Hollywood erano, in fondo, esatti. Probabilmente il timore sociale, che trovava la peggiore conferma, era quello riguardante il destino delle numerose giovani donne partite alla volta della California in cerca

Hansen, Mark Lynn Anderson e Gaylin Studlar, la ricezione della *stardom* valentiniana nel pubblico dell'epoca è contrassegnata da un complesso intrecciarsi di preoccupazioni e polemiche identitarie, razziali e sessuali. Di tutte queste tensioni l'episodio della sfida lanciata dallo stesso Valentino all'anonimo giornalista del «Chicago Tribune», reo di aver messo in dubbio la virilità del divo in un articolo del 1926, resta forse il più celebre ed emblematico. A proposito di simili questioni rinviemo genericamente a Gaylyn Studlar, *Discourses of Gender and Ethnicity: The Construction and De(con)struction of Rudolph Valentino as Other*, «Film Criticism», XIII/2 (1989), pp. 18-35; Id., «Valentino, “Optical Intoxication” and Dance Madness», in Steve Cohan, Ina Rae Hark (eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Film*, Routledge, New York 1993, pp. 23-45; Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in the American Silent Cinema*, Harvard University Press, Cambridge 1991; Richard Dyer, «The Son of the Sheik», in Id., *Only Entertainment*, Routledge, London 1992, pp. 99-102; Mark Lynn Anderson, *op. cit.*, pp. 70-154 (le pagine corrispondono ai capitoli «Queer Valentino» e «Black Valentino»); Paola Cristalli (a cura di), *Valentino: lo schermo della passione*, Transeuropa, Ancona 1996; Silvio Alovio, Giulia Carluccio (a cura di), *Intorno a Rodolfo Valentino: materiali italiani 1923-1933*, Kaplan, Torino 2009.

⁶³ Cfr. Richard deCordova, «The emergence of the Star System», cit., p. 27 (l'intervista, di cui deCordova riporta alcuni estratti, era apparsa originariamente in «Motion Picture Magazine» (February, 1915), pp. 85-8.

⁶⁴ Richard deCordova, *The Emergence of the Star System in America*, cit., p. 117.

di fortuna. Già negli anni Dieci un osservatore preoccupato aveva parlato del fenomeno della cosiddetta «Movie-Struck Girl» (letteralmente la «ragazza colpita dal film»)⁶⁵. Un fenomeno, questo, che non era certamente solo americano (in quasi tutti i paesi con studi cinematografici c'erano, infatti, ragazze desiderose di far carriera), ma che negli Stati Uniti sembrava assumere delle proporzioni e delle implicazioni diverse da qualsiasi altra realtà nazionale. Non fosse altro perché qui si girava l'ottanta per cento dei film prodotti nel mondo. Quando New York era ancora la capitale dell'industria cinematografica, poteva essere abbastanza “facile” per una ragazza residente in città o in provincia recarsi ogni giorno agli *studios* in cerca di lavoro come comparsa o in cerca di qualche sorprendente colpo di fortuna. Una donna poteva arrivare da posti lontani come Chicago, eppure si trovava ancora a un solo giorno di treno da casa. Ma dopo il trasferimento della produzione a Hollywood, l'ambizione di entrare nel mondo del cinema iniziò a comportare un impegno più serio e a scoraggiare gli aspiranti occasionali. Ovviamente, questo valeva anche per gli uomini – neppure il sesso forte era, infatti, immune dal fascino dell'industria cinematografica – ma il fenomeno degli scapoli che se ne andavano da casa in cerca di lavoro era ormai un aspetto consolidato della società americana, e le loro eventuali ambizioni artistiche non colpivano l'attenzione pubblica con la stessa forza con cui accadeva per le donne. Se molti potevano essere i motivi a spingere i giovani a tentare fortuna a New York, soltanto uno era, invece, quello che li incitava ad andare fino in California. Il fatto che all'epoca della Prima Guerra Mondiale – un periodo di transizione in cui i costumi vittoriani ancora sopravvivevano accanto all'emergente figura della “New Woman” – così tante donne fossero pronte a seguire questa strada non poteva non creare sconcerto nella parte più conservatrice della società. In fondo, era passato pochissimo tempo da quando il ceto medio americano aveva preso a considerare il cinema come qualcosa di più rispetto a «una sorta di spazzatura immorale destinata alla classe operaia»⁶⁶. E ora, improvvisamente, le sue figlie, ancora vestite secondo i dettami del tempo con abiti lunghi fino alle caviglie e cappelli a larghe tese, facevano le valigie per andare a cercare fortuna nella giovane industria cinematografica.

Abbiamo già accennato al modo con cui i primi discorsi pubblicitari su Hollywood hanno contribuito a promuovere un'immagine della California come nuovo West mitico, destinato alla conquista e alla colonizzazione da parte di un'altrettanto inedita figura di “Western Woman”. Sebbene spesso negletta o minimizzata nella sua importanza, la «New Western Woman» ha costituito un elemento cardine nell'attecchimento di un femminismo moderno,

⁶⁵ Cit, in Richard Sklar, *Cinemamerica*, cit., p. 94. Per l'articolo originale si veda William A. Page, *The Movie-Struck Girl*, «Woman's Home Companion», 48 (June 1918), pp. 18-75.

⁶⁶ Richard Sklar, *Cinemamerica*, cit., p. 96.

che Hilary A. Hallett non esita a definire come «feminine friendly»⁶⁷. Compatibile sia con le istanze capitalistiche di una società sempre più consumistica sia con le istanze della cultura popolare, questo tipo di femminismo si concentra maggiormente sulla capacità delle donne di inizio secolo di acquistare potere nella sfera professionale, e di trarre piacere da ambiti inediti, che non tanto sulla loro secolare segregazione e vittimizzazione:

Un simile approccio poteva essere abbracciato più facilmente dalle segretarie della *working-class* che non dalle diplomate; dalle giovani single o dalle divorziate piuttosto che dalle mogli di mezz'età o dalle professioniste ben istruite della classe media. Esso si preoccupava più dell'individualità femminile che non della sua identità come gruppo sociale. Celebrava la capacità delle donne di far proprie prerogative che per molto tempo erano state solo appannaggio dei giovani maschi del paese. [...] In breve, questo femminismo presupponeva che le donne americane avessero bisogno non tanto di un movimento politico quanto piuttosto di modelli comportamentali, come la «New Western Woman» promossa da Hollywood, modelli che insegnassero loro a navigare le acque agitate della modernità e ad affermarsi⁶⁸.

La *New Western Woman* era sia un'immagine mediatica creata per alimentare le fantasie dell'*audience* femminile sia una realtà storica concreta. In quest'ultimo caso, come abbiamo già detto parlando degli editoriali di Louella Parsons, il discorso pubblicitario tendeva sovente a una drammatizzazione dei ruoli non convenzionali che le donne andavano ricoprendo nei primi anni di vita dell'industria cinematografica. Dipingendo queste signore come pioniere alla conquista di Hollywood, tali discorsi trasfiguravano la California degli anni Dieci in un moderno El Dorado creato su misura per i desideri di tutte le giovani americane (o quantomeno di quelle bianche e nubili). Il risultato di questa campagna promozionale sarà che decine di migliaia di donne si trasferiranno davvero sulla West Coast, contribuendo a fare di Los Angeles la prima *boomtown* dell'Ovest in cui, già al principio del 1920, gli abitanti di sesso femminile superavano numericamente quelli di sesso maschile.

⁶⁷ Hilary A. Hallett, *Based on a True Story: New Western Women and the Birth of Hollywood*, «Pacific Historical Review» LXXX/2 (2011), p. 210. L'autrice affronta questo stesso tema anche nel già citato e più recente studio *Go West, Young Women! The Rise of Early Hollywood*.

⁶⁸ *Ibidem*. Altrove Hallett nota, giustamente, come il discorso giornalistico e gli *Hollywood novels* (incluso lo stesso *Merton of the Movies*) abbiano sempre minimizzato certi aspetti dei traguardi raggiunti dalle donne nel mondo del cinema, come ad esempio i ruoli manageriali ricoperti da alcune, esagerando di contro altri, come la presunta frequenza con cui le comparse diventerebbero star (*ivi*, pp. 185-6.). Bisogna, invece, ricordare che nella realtà, a cavallo tra gli anni Dieci e Venti, gli *studios* diedero alle donne più occasioni di lavoro di quanto non facesse la maggior parte delle altre industrie, e molte più di quante ne avrebbero offerte in seguito. Hollywood non aveva solo bisogno di stelle, ma anche di abili costumisti, di truccatori, di scenografi e montatori, tutte professioni aperte al gentil sesso. Tra i principali sceneggiatori, si trovavano spesso donne, come Anita Loos, June Mathis, Frances Marion e Jeanie Macpherson. Lois Weber era una nota regista e produttrice indipendente; Elinor Glyn, Dorothy Arzner e altre donne diressero film durante gli anni Venti. Come ricorda Hallett, occasionalmente si trovavano donne anche tra i dirigenti delle compagnie di produzione hollywoodiane. E se una donna non possedeva nessuna di queste qualità, allora c'erano sempre posti come segretaria, impiegata addetta allo sviluppo della pellicola e altri ruoli modesti ma ugualmente essenziali nel processo di produzione cinematografica.

A fianco delle implicazioni di genere che ammantano l'intero fenomeno, è evidente che ci troviamo di fronte a una chiara identificazione di Hollywood con il secolare mito della frontiera. Un'identificazione, questa, che affiorerà con straordinaria frequenza anche nei film autoreferenziali coevi o successivi, dimostrando per l'ennesima volta la profonda vicinanza della stessa *dream factory* con i contenuti diffusi dalla letteratura e dal giornalismo sul mondo del cinema. Affronteremo più nel dettaglio tale concetto analizzando il prologo di *È nata una stella* di Wellman, l'opera cinematografica dove l'analogia tra la conquista del "selvaggio West", compiuta tra Seicento e Ottocento dai pionieri, e il trasferimento a Los Angeles per fare carriera è stabilita, forse, nel modo più esplicito e puntuale. Basti per ora ricordare che molti dei primi film autoreferenziali si aprono sul motivo ricorrente del viaggio dell'eroina dalla città natale – che spesso e volentieri è un anonimo paesino del Midwest – verso l'assolata California e i sogni di gloria. Non di rado alla base della scelta di partire c'è la vittoria di un concorso di bellezza, indetto magari da qualche studio cinematografico e promosso attraverso le *fan magazines* o i giornali locali. E siccome tale vittoria consiste sempre in un biglietto del treno per Hollywood e nella possibilità di sottoporsi a uno *screen test*, la protagonista è strategicamente indotta ad abbandonare il suo piccolo mondo, avvinta dalle aspirazioni – o illusioni – che l'industria del cinema riesce a diffondere fra le *small towns* di tutta l'America.

Ora, gli scandali dei primi anni Venti non potevano che gettare un'ombra inquietante su questo genere di narrazioni, fossero quelle diffuse dal cinema, dai giornali, dai romanzi; o si trattasse più semplicemente di fatti storicamente reali, esposti allo sguardo di chiunque. Il rischio era che Hollywood si dimostrasse più una moderna Babilonia – per usare la fortunata definizione del libro di Kenneth Anger – che non una terra di prodigiose opportunità. La tragedia che coinvolse Fatty Arbuckle, per esempio, esemplificava perfettamente tutte le peggiori paure dell'opinione pubblica sul *milieu* cinematografico. Come ha dimostrato sempre Hilary Hallett nella sua rilettura di questo disturbante episodio di cronaca nera⁶⁹, la vittima, la trentenne Virginia Rappe, incarnava in tutto e per tutto il fenomeno della *Movie-Struck Girl*. Dopo una rapida carriera come indossatrice a Chicago, la ragazza si era, infatti, trasferita a Hollywood nel 1915 e qui aveva tentato fortuna nel cinema, ma il suo successo non era andato oltre a quello di graziosa *slapstick starlet* per i film della Henry Lehrman Company. Paradossalmente, solo con la sua morte, avvenuta tre giorni dopo il fatidico party del St. Francis Hotel, Virginia era riuscita a diventare una star, o quantomeno il simbolo universale dei rischi corsi da quei milioni di ragazze partite alla volta della California. Nel 1913, quando

⁶⁹ Ci riferiamo al capitolo «A Star Is Born. Rereading the "Fatty" Arbuckle Scandal» in Hilary A. Hallett, *Go West Young Women*, cit., pp. 180-212.

ancora la giovane viveva nell'Illinois, il «Chicago American Evening» le aveva dedicato un articolo dipingendola come un'eroina che, forte del suo coraggio e del suo spirito di iniziativa, era riuscita a realizzare i propri sogni senza contare sull'aiuto di altri. L'intervista, il cui vero scopo era pubblicizzare Chicago come terra d'infinita opportunità per le donne, poneva l'accento soprattutto sul benessere economico raggiunto da Virginia grazie al lavoro di modella. Invitata a offrire qualche consiglio utile alle sue coetanee, Rappe rispondeva suggerendo di coltivare hobby e passioni “tipicamente femminili”, come la moda, lo shopping, l'organizzazione di feste, il gusto per l'arredamento, etc. «Noi donne ci troviamo in una posizione nettamente migliore rispetto a quella degli uomini, se soltanto potessimo rendercene conto»⁷⁰, sosteneva entusiasticamente la ragazza, in una perfetta anticipazione di quell'ottimismo contagioso che di lì a poco avrebbe caratterizzato le colonne di Louella Parsons.

All'indomani della sua morte, la stampa – in particolare il giornalismo d'assalto promosso da William Randolph Hearst – svilupperà intorno alla tragica figura di Virginia Rappe l'esatto contrario di quest'idilliaca rappresentazione. Ancora prima che Arbuckle mettesse piede in tribunale e ignorando deliberatamente le dichiarazioni spesso contraddittorie dei testimoni, i giornali si produssero in una rapida successione di racconti melodrammatici, dove la vittima aveva il ruolo di una vivace ma virtuosa creatura, disposta al sacrificio ultimo della vita pur di non incorrere nel disonore, mentre l'accusato aveva tutta la fisionomia di una grossa belva viziosa. In seguito alla diffusione di alcune indiscrezioni che gettavano un'ombra sulla moralità di Rappe e del suo background familiare, l'intero episodio cominciò a essere, invece, letto come il risultato di un'orgia, di un baccanale cui i diretti interessati avevano preso parte in maniera del tutto consensuale. Secondo quest'interpretazione del fatto, i veri colpevoli erano i custodi della morale borghese, rei di non aver ostacolato l'affermazione di simili costumi. Infine, il racconto venne, nuovamente, trasfigurato in un tradizionale melodramma sulla minaccia sessuale e la lotta per la purezza. Tuttavia, questa volta Virginia non era più ritratta come una martire senza macchia, ma piuttosto come una povera donna perduta, degradata da tutte le false illusioni di Hollywood, vera responsabile del suo “assassinio”. Sebbene questi editoriali sollevassero problematiche riguardanti l'intera società e non solo la comunità del cinema (come il presunto tramonto di una femminilità tradizionale dedita unicamente alla casa e ai figli o i rischi corsi da una donna che si presentasse in società senza chaperon), il loro obiettivo ultimo era fare della capitale dell'*entertainment* il capro espiatorio di tutti i fallimenti della modernità, un simbolo delle colpe del paese e del suo

⁷⁰ Cit. in Hilary A. Hallett, *Go West Young Women*, cit., p. 181. L'articolo originale dedicato a Virginia Rappe era *Chicago Best City for Girls*, «Chicago American Evening», (January 3, 1913), p. 3.

bisogno di riforma morale. Non a caso, si può riscontrare in molti degli articoli dell'epoca, soprattutto quelli d'ispirazione religiosa, la tendenza a leggere l'intero accaduto come il classico esempio in cui da un'azione malvagia può venire fuori qualcosa di buono, nel senso di una lezione morale per il futuro. Abbiamo già detto che negli anni precedenti, gli avvertimenti contro gli effetti nocivi del cinema si erano focalizzati soprattutto sulle vicende raccontate dai film, sulle singole scene o semplicemente su possibili danni alla salute degli spettatori. Ora, invece, a essere sotto accusa era la vita privata delle star. Uno scandalo come quello di Fatty Arbuckle, attore che aveva interpretato fino a quel momento innocui film per famiglie, dimostrava quanto più problematica fosse la relazione tra il pubblico e lo *star system*. Non contava soltanto la semplice presenza del divo sullo schermo, ma anche la sua personalità morale così come si proiettava nella finzione dei personaggi incarnati. Questa "ambivalenza" emergerà anche in tutti gli episodi successivi, come ha ben dimostrato Mark Lynn Anderson analizzando le reazioni dell'opinione pubblica alla morte per droga di Wallace Reid o ai sospetti di cui fu fatta oggetto Mabel Normand dopo la morte dell'amante William Desmond Taylor⁷¹.

Probabilmente sul piano politico e istituzionale, la conseguenza più tangibile agli scandali degli anni Venti, fu l'istituzione da parte delle case di produzione cinematografiche del Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), una struttura deputata a conferire a Hollywood l'unità di una *corporation* e a gestire i suoi rapporti con il potere politico. La decisione dei *moguls* di affidarne la presidenza a un outsider, come Will H. Hays, fu tutt'altro che casuale. Per una comunità ansiosa di riscattarsi da accuse d'immoralità, Hays, ex esponente del Partito repubblicano e rappresentante della chiesa presbiteriana dello stato dell'Indiana, presentava tre formidabili credenziali: influenza nel campo della politica, attive convinzioni cristiane, e saldi legami con il cuore profondo dell'America. Com'è noto, una delle prime decisioni dell'Hays Office (il nome con cui l'MPPDA venne ben presto identificato) fu l'introduzione nel 1927 di un codice di autoregolamentazione: un codice che segnalava una lista di argomenti "rischiosi", da evitare, oppure da trattare con la massima cautela⁷².

⁷¹ Cfr. Mark Lynn Anderson, «The Early Hollywood Scandals and the Death of Wallace Reid» e «Mabel Normand and the Ends of Error», in Id., *op. cit.*, pp. 15-48, pp. 155-74.

⁷² La maggior parte degli studiosi è concorde nel ritenere che fu lo scandalo Arbuckle a spingere i *producers* verso l'istituzione del MPPDA. Si veda in proposito, Richard Sklar, *Cinemamerica*, cit., pp. 104-6.; Hilary A. Hallett, *Go West Young Women!*, cit., pp. 208-12; Lary May, *Screening Out the Past. The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, with a new preface, The University of Chicago Press, Chicago and London 1983, p. 179, 205; Terry Ramsey, «Will Hays Goest to Lunch», in Id., *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture*, Routledge, London and New York 2012, pp. 803-21. Per ricognizioni più dettagliate ed esaustive sull'introduzione del Codice Hays, rimandiamo a Thomas Patrick Doherty, *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema*, Columbia University Press, New York 1999; Gregory D. Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge University Press,

Se quest'imponente facciata di rispettabilità fu senz'altro la decisione più forte presa sul versante politico, Hollywood cercò di rispondere all'allarmante reazione punitiva del pubblico anche attraverso i suoi stessi film. In questo senso, le storie ambientate nel mondo del cinema potevano dimostrarsi particolarmente utili. Esse davano, infatti, la possibilità all'industria di correggere dall'interno l'immagine negativa di Hollywood e dei suoi abitanti diffusa ormai per tutto il paese. Come abbiamo anticipato all'inizio del capitolo, è soprattutto con questa finalità propagandistica che la mitologia mertoniana è sfruttata nei primi anni Venti: come uno strumento per rilanciare in maniera entusiastica e volutamente un po' *naïf* il sogno hollywoodiano, inclusi quegli aspetti d'irriducibile ambiguità già elencati. Ancora prima che il romanzo di Wilson fosse adattato per lo schermo da Cruze, escono ben altri tre film che si dimostrano influenzati tanto dalla sua formula narrativa quanto dagli scandali del periodo. Ci riferiamo a *Night Life in Hollywood* (1922) di Frank Caldwell, *Souls for Sale* (1923) di Rupert Hughes e *Hollywood* (1923) di James Cruze. Distribuite a pochissima distanza l'una dall'altra, queste tre opere utilizzano una strategia retorica molto simile. Contraddicendo deliberatamente tutto ciò che il loro titolo potrebbe evocare, tali film approcciano in maniera diretta il tema della presunta corruzione della comunità hollywoodiana salvo poi impegnarsi a dimostrare quanto distorta e malevola sia quest'immagine. In *Night Life in Hollywood*, due fratelli originari dell'Arkansas, Joe (J. Frank Glendon) e Carrie (Gale Henry), si trasferiscono nel famigerato quartiere losangelino convinti di trovarvi un'autentica Babilonia. Ma i loro tentativi di condurre una vita dissipata si arenano ben presto: i residenti di Hollywood si rivelano, infatti, persone molto tranquille e riservate, per nulla diverse da un qualsiasi altro cittadino americano. E quando Joe decide di sposare l'attrice Leonore Baxter (Josephine Hill), i suoi genitori – similmente a quanto succedeva al padre di *A Vitagraph Romance* – non sollevano alcuna obiezione perché hanno compreso anche loro quale sia la vera natura di Hollywood. A insaporire un po' questa esilissima vicenda, che forse rischiava più di deludere che non di accontentare la curiosità del pubblico, contribuisce la nutrita galleria di celebrità che compaiono nel film vestendo i propri panni. I cammeò di Wallace Reid con la sua famiglia, di Seusse Hayakawa con sua moglie, di William Desmond, di Bessie Love e di J. Warren Kerrigan, tutti incastonati all'interno di scenette di serenità domestica, sono chiaramente funzionali alla rappresentazione intima e rassicurante che la capitale del cinema vuole ora dare di se stessa. Idem dicasi per le riprese della casa di Will Rogers e quelle di una funzione pasquale celebrata proprio sull'Hollywood Boulevard. La componente familiare che tanto spazio aveva avuto nei primi discorsi pubblici sulle star è qui riproposta in tutta la

Cambridge 1996; Lea Jacobs, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, University of Wisconsin Press, Madison 1991.

sua logica originaria: il privato del divo torna a essere del tutto congruente alla sua immagine pubblica. O almeno è in questa direzione che vanno gli sforzi del film.

Il successivo *Souls for Sales*, diretto da Rupert Hughes e basato su un suo omonimo romanzo dell'anno precedente, sembrava garantire una rappresentazione più complessa e veritiera del lato oscuro di Hollywood. Non fosse altro perché alla base del progetto c'era appunto l'opera letteraria di uno degli autori più prolifici e venduti dell'epoca. Oggi quasi del tutto dimenticato – analogamente a quanto è accaduto per Harry Leon Wilson – o ricordato soltanto per essere lo zio del ben più famoso Howard, Rupert Hughes era, invece, negli anni Venti uno scrittore di grandissimo appeal commerciale. Le sue opere teatrali, i suoi romanzi e le sue *short stories* sapevano approcciare temi di grande interesse in particolare per il pubblico femminile (come il divorzio, la difficoltà di coniugare professione e famiglia, la trasformazione dei costumi sessuali, etc.), alleggerendoli però attraverso l'umorismo, la satira e il sentimento⁷³. Arrivato a Hollywood nel 1919 su invito di Samuel Goldwyn, Hughes che, come Wilson era originario del Midwest, aveva poi deciso di stabilirsi in maniera definitiva in California. Qui, i suoi successi come sceneggiatore e regista ne avevano fatto ben presto una figura di spicco della comunità cinematografica, riconosciuta soprattutto fra gli altri talenti letterari al soldo dell'industria, come Gertrude Atherton, Anzia Yezierska e Somerset Maugham. Inoltre, lo scrittore avrebbe contribuito nel 1920 alla fondazione dell'Hollywood Writer's Club (in seguito rifondato nello Screen Writers Guild), un luogo di ritrovo per gli sceneggiatori della colonia dove, come avrebbe scritto un reporter dell'epoca, «gli uomini e le donne socializzavano tra loro ignorando gli antichi pregiudizi»⁷⁴.

Forse proprio perché testimone di un clima così conviviale e creativo all'interno dell'ambiente cinematografico, Hughes decide di rispondere all'ondata di scandali con un'appassionata difesa delle donne attive nell'industria. O meglio, decide di rispondere ai cliché che si erano diffusi con altri cliché ancora, soltanto di segno opposto. Il suo romanzo *Souls for Sales* dispiegava quella che più di un commentatore ebbe a definire come “una filosofia femminista”, tanto rinfrescante quanto, al tempo stesso, provocatoria⁷⁵. Come accade in molti racconti degli scrittori del Midwest associati alla cosiddetta scuola della «revolt from the village», *Souls for Sales* ha per protagonista una giovane di provincia, Remember “Mem” Steddon che, fuggita dall'intransigenza morale della sua comunità natale, trova un'inaspettata

⁷³ Sulla figura e la carriera di Hughes si veda James Kemm, *Rupert Hughes*, Pomegranate Press, Beverly Hills 1997. Kemm osserva che il “disinvolto codice morale” esibito dalle eroine dello scrittore e dalle sue opere – molte delle quali offrono un'entusiastica celebrazione del diritto delle donne a una carriera distinta dagli obblighi famigliari – scandalizzava alcuni dei suoi contemporanei (cfr. *ivi*, pp. 20-1).

⁷⁴ Cit. in Hilary A. Hallett, *Go West Young Women!*, cit., p. 218. L'articolo cui accenniamo e citato da Hallett si intitolava *Famous Writers Who Write in Hollywood*, «Los Angeles Times», (April 30, 1922). Peraltro, in quest'articolo Rupert Hughes veniva definito come lo scrittore più pagato del momento.

⁷⁵ Rupert Hughes, *Souls for Sale*, Ulan Press 2001 (ed. or. 1922).

redenzione nella Mecca del cinema⁷⁶. Assecondando le convenzioni della *fan culture* ed evitando accuratamente i toni della satira usati, per esempio, da Wilson, Hughes traccia l'ascesa della sua eroina da un avvilito anonimato fino alla conquista della fama e del successo. Il romanzo si apre con un sermone del padre di Mem, il reverendo presbiteriano del paese, che accusa Hollywood di aver trasformato Los Angeles in "Los Diablos", nella "fabbrica del demonio e dei suoi servi". Tutta la vicenda che segue mirerà a smantellare questa premessa di condanna. Ma diversamente da quanto accade nel coevo *Merton of the Movies*, il fattore che spinge Mem ad abbandonare la sua casa natale non è il richiamo dello *show business*, bensì una gravidanza indesiderata. Fuggita disperata nel deserto, la ragazza viene soccorsa da una troupe cinematografica giunta fin lì per effettuare le riprese di un film di ambientazione esotica. Dopo un aborto spontaneo, i mestieranti di Hollywood conducono Mem a Los Angeles, e qui la aiutano a trovare un alloggio e un'occupazione. Educata fin dall'infanzia ai valori tipici del Midwest agricolo e bigotto, come lo spirito di sacrificio, la modestia, il senso di colpa e la preghiera, Mem è dapprincipio sbalordita dal disprezzo per le convenzioni esibito dalle donne di Hollywood. Tuttavia, grazie a loro la ragazza scopre progressivamente un "nuovo mondo", molto più libero, avventuroso e ricco di opportunità rispetto a quello della provincia. Il soggiorno in California si trasforma così in una vera e propria rinascita morale e professionale. Abbandonati i vecchi angusti valori e scoperta in sé una vocazione per la recitazione, Mem, diventa un'attrice di grido, pronta «a liberare la sua anima e il suo corpo dalle pastoie della rispettabilità» per «costruire la sua anima e metterla in vendita»⁷⁷. Il romanzo termina con una celebrazione dell'anticonformismo di questa "New Western Woman", lasciando intravedere per lei un futuro radioso e indomito. Respinta la proposta di matrimonio di un regista, Mem decide di accogliere in casa sua sorella, anche lei scappata dalla provincia nel frattempo. Gli ultimi pensieri dell'eroina recitano: «Tutto il mondo è pieno di ragazze in fuga da casa, alla ricerca della libertà, della ricchezza e della fama. [...] Lasciamo che l'amore aspetti. Gli uomini ci hanno fatto aspettare per migliaia di anni, finché non erano pronti. Adesso lasciamoli noi ad aspettare»⁷⁸. È interessante notare come nello stesso periodo, un altro scrittore del Midwest, Theodore Dreiser, giunge a considerazioni diametralmente opposte circa la natura dei rapporti uomo-donna nell'ambiente

⁷⁶ La definizione «*revolt from the village*» venne coniata nel 1920 dallo scrittore e critico letterario Carl Clinton Van Doren per indicare quegli autori che, nelle loro opere, si schieravano a favore «dei valori e dei costumi più libertari diffusi fra gli intellettuali e i giovani di città, che proclamavano la libertà del mondo metropolitano e respingevano l'idea diffusa che la virtù, la religione e la saggezza americana fossero appannaggio solo delle *small towns* e delle fattorie» (Richard Lingerian, «Literature of Small-Town Life», Andrew R.L. Cayton, Richard Sisson, Chris Zacher, (eds.), *The American Midwest: An Interpretive Encyclopedia*, Indiana University Press, Bloomington 2006, p. 447). Solitamente, l'opera indicata come antesignana di tale tendenza è *L'antologia di Spoon River* (*Spoon River Anthology*, 1915) di Edgar Lee Master.

⁷⁷ *Ivi*, p. 220.

⁷⁸ *Ivi*, p. 403.

del cinema. Anche Dreiser, come Rupert Hughes, abitava a Hollywood all'epoca degli scandali. Si era trasferito lì nello stesso anno, il 1919, all'età di quarantotto anni, per seguire la sua ultima amante, l'aspirante attrice Helen Richardson. Nel suo lungo editoriale, *Hollywood: Its Manner and Morals*, pubblicato in due parti su «Shadowland» nel 1921, il grande romanziere naturalista dichiarava di non essere interessato a una «difesa sentimentale della presunta modestia e virtù» delle donne del cinema, dal momento che la maggior parte di loro «sono tutt'altro che innocenti» ma si tratta piuttosto di creature raffinate «che godono, credo, dell'animata battaglia tra i sessi perennemente in atto qui a Hollywood». Tuttavia, l'*exposé* di Dreiser si concentra, in realtà, poco su questa maggioranza di donne navigate e astute e finisce per parlare soprattutto di «quelle poche» sprovvedute che, non avendo «fiutato correttamente la natura delle condizioni imposte dall'ambiente. [...] O avendo pensato di potere farcela a dispetto di queste», diventano le facili prede sessuali della fauna maschile. Nell'affresco tratteggiato dallo scrittore, la vita nella comunità hollywoodiana è caratterizzata da una lotta perpetua, dove colpa, corruzione e squallore sono equamente divisi tra maschi e femmine, senza sentimentalismi o abbellimenti di sorta⁷⁹. Siamo insomma lontani anni luce dalla celebrazione della *New Western Woman* di *Souls for Sale*.

Ma sebbene nel suo romanzo Rupert Hughes avesse voluto dimostrare che la corsa all'oro delle donne di Hollywood poteva essere raccontata anche in altri modi che non fossero quelli della tragedia o della satira, di fatto il suo successivo adattamento cinematografico ne ridimensiona molto l'afflato femminista⁸⁰. La figura del padre arcigno di Mem (Forrest Robinson) e i suoi sermoni contro il cinema sono mantenuti anche nel prologo del film («Oh

⁷⁹ Theodore Dreiser, *Hollywood: Its Manners and Morals: Pt. I, The Struggle on the Threshold of Motion Pictures*, «Shadowland», (November 1921), ora in «Taylorology», 41 (1996), <http://www.public.asu.edu/~ialong/Taylor41.txt> (consultato nel settembre 2014). *Taylorology* è una *fanzine* online dedicata allo studio dell'omicidio irrisolto del regista William Desmond Taylor. *Hollywood: Its Manners and Morals* è raccolto anche in Theodore Dreiser, *American Diaries, 1902-1926*, Thomas Riggio et al. (eds.), University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1982, pp. 360-420.

⁸⁰ Vale la pena di ricordare tra i romanzi a tinte fosche usciti sulla scia degli scandali, anche *The Girl of Hollywood* (1922) di Edgar Rice Burroughs. In questo torbido *Hollywood novel*, lo scrittore della serie di *Tarzan* racconta le tragiche vicissitudini di due donne in cerca di fortuna nel mondo del cinema. La prima, Grace, abbandona il ranch in cui è cresciuta nella San Fernando Valley e il suo primo amore, per tentare fortuna da sola a Los Angeles. Qui, nel giro di un anno, la giovane si ritroverà dipendente dalla droga e incinta di un regista. Sola e disperata, non le resterà che il suicidio come via d'uscita. L'altra eroina, Shannon, è una giovane del Midwest, decisa a diventare un'attrice per mantenere degnamente la madre. Esattamente come Grace, anche Shannon, una volta inserita nell'ambiente di Hollywood, diventa una drogata ma cerca, quantomeno, di preservare il suo onore. Alla fine, proprio perché non si è corrotta del tutto, la ragazza riuscirà a liberarsi dalla dipendenza e a convolare a giuste nozze rifugiandosi nello stesso ranch che Grace aveva abbandonato all'inizio del romanzo. Burroughs, che aveva una conoscenza diretta di Hollywood visti i numerosi adattamenti per lo schermo dalle sue opere, la descrive come una città i cui pericoli e le cui pressioni sono tanto più inquietanti perché avvengono sotto un meraviglioso cielo blu. Significativamente, entrambe le protagoniste non sono originarie di Los Angeles. e il titolo stesso del romanzo è una sottile allusione al potere di Hollywood di distruggere la vera indole di qualsiasi innocente ragazza di provincia (cfr. Edgar Rice Burroughs, *The Girl of Hollywood*, Ace, New York 1979; il romanzo venne pubblicato per la prima volta a puntate sul «Munsey Magazine» tra il giugno e il dicembre del 1922).

Hollywood, Hollywood! Thou movie-mammon that leads our children astray, and teachest them wickedness! O Los Angeles, thy name should be Los Diablos!», recita la didascalia mentre l'uomo prova la sua predica domenicale)⁸¹, ma la gravidanza indesiderata della ragazza è del tutto eliminata per ovvie ragioni – nonostante il codice Hays non fosse ancora stato introdotto all'epoca, un'opera cinematografica del '23 disponeva di una libertà di descrizione dei comportamenti sessuali decisamente inferiore rispetto a quella goduta dalla letteratura. Le ragioni che portano la povera Mem a fuggire nel deserto e qui a conoscere un'allegria brigata di gente del cinema diventano nella versione cinematografica più complesse e fantasiose. Il racconto si apre, infatti, con il viaggio in treno dell'eroina (Eleanor Boardman) appena convolata a nozze con il misterioso Owen Scudder (Lew Cody). Sullo stesso vagone dei due novelli sposi, viaggiano anche i membri di una troupe cinematografica. L'allegria un po' bohémien di questi ultimi contrasta nettamente con il terrore che la protagonista sembra provare nei confronti del coniuge. Come intuiamo poco dopo da un dialogo fra i genitori della giovane, probabilmente Mem ha scelto di sposare un uomo di cui sa poco o nulla perché stanca della noiosa vita di provincia. Assecondando una sensazione di crescente minaccia, la ragazza approfitta di una fermata nel cuore della notte per scendere dal treno e scappare. Più tardi quest'intuizione si dimostrerà esatta: il marito di Mem è davvero un pericoloso Barbablù che sposa donne innocenti per poi ucciderle e intascarne la dote. Da questo punto in poi, il racconto cinematografico segue, almeno nei suoi aspetti più esteriori, quello letterario: la protagonista, svenuta dopo una notte passata a vagare nel deserto dell'Ovest, viene soccorsa il mattino dopo dalla stessa troupe che viaggiava con lei, entra progressivamente in contatto con il loro ambiente e, colpita dalla generosità di cui danno prova, accetta di seguirli al momento del rientro a Los Angeles. L'espedito della fuga dal marito segretamente malvagio, pur attenuando le implicazioni provocatorie del romanzo di cui già si diceva, possiede comunque una sua forza narrativa. Esso consente, infatti, di inserire nella vicenda una tradizionale e fiabesca figura di cattivo, di aggressore di fanciulle indifese (il mito di Barbablù appunto), ma anche di dimostrare, al contempo, che tale figura è del tutto estranea all'ambiente di Hollywood. Come a dire che il male non si annida qui e che le giovani americane devono guardarsi da ben altri pericoli (per esempio, il matrimonio con uno sconosciuto, dettato magari dalla fretta, dalla noia, dal desiderio di fuggire dalla provincia). Di contro, tutti i personaggi del racconto appartenenti al *milieu* cinematografico non fanno altro che confermare, con le parole e con i fatti, l'opinione sulla gente di spettacolo espressa dallo stesso Hughes in un'intervista del 1923: «Ho conosciuto ogni tipologia di uomini – scrittori,

⁸¹ «Oh Hollywood, Hollywood! Tu, la mammona dei film che conduci i nostri figli sulla cattiva strada e gli insegni l'iniquità! Oh Los Angeles, il tuo nome dovrebbe essere Los Diablos!».

avvocati, commercianti – e credo che gli attori siano superiori a tutti loro per quanto riguarda la nobiltà d’animo»⁸². E difatti nel film *Robina Teele* (Mae Bush), la star di punta della compagnia che soccorre Mem, è caratterizzata come una donna compassionevole, generosa, e profondamente dedita al suo lavoro. Analogamente Leva Lemaire (Barbara La Marr), la vamp del gruppo, si dimostra umile e disinteressata ovvero l’esatto contrario dei ruoli che è solita interpretare. Il *matinée idol* Tom Holby (Frank Mayo), che fa la sua prima apparizione abbigliato da principe orientale, si sarebbe per un attimo tentati di scambiarlo per un emulo del Valentino di *Lo sceicco* (*The Sheik*, George Melford, 1921), ma diversamente dal grande divo italiano e dai suoi ruoli conturbanti venati di masochismo, Holby si dimostra un giovanotto piuttosto “alla buona”, farfallone più per gioco che non per brama. Insomma, tutti i personaggi dell’ambiente hollywoodiano sono costruiti in modo da contraddire il simulacro di celluloidi che sono chiamati a incarnare per lo schermo. Nonostante uno dei primi diktat del divismo imponga una certa complementarità tra il ruolo di finzione e la personalità “reale” della star, *Souls for Sale* rassicura il suo pubblico dimostrando l’esatto contrario: che fuori dalle scene una *femme fatale* può essere una donna dolce e premurosa e che un *latin lover*, adorato da milioni di fan, può essere un romantico alla ricerca della stabilità sentimentale. Come gli spettatori dei primi anni Venti erano rimasti agghiacciati dallo scoprire che la reale natura delle star poteva essere molto peggiore di quello che lo schermo e altre narrazioni davano a intendere, così il film di Hughes vuole dimostrare che può essere vero l’opposto: l’attore è migliore della personalità divistica che gli è stata cucita addosso. Richard Dyer sostiene che, sebbene il pubblico di allora si rendesse senz’altro conto che i divi avevano vite diverse dai personaggi interpretati, i ruoli e/o performance di una star in un dato film erano considerati comunque rivelatori della sua indole reale⁸³. Quello che solo qualche volta si è intravisto, e raramente si è evidenziato, a proposito di Hollywood o dei divi – prosegue lo studioso – è il fatto che anche la personalità stessa della star fosse una costruzione, una costruzione espressa attraverso film, storie, pubblicità, etc.⁸⁴. Pur avendo finalità diverse, possiamo dire che ciò che film come *Souls for Sale* o romanzi come *Merton of the Movies* si propongono consiste, invece, proprio nel focalizzarsi su quest’assunto: nonostante i divi, diversamente dai personaggi della narrativa tradizionale, siano esseri in carne ossa, che esistono indipendentemente dalle loro apparizioni sullo schermo, anche loro non sono altro che immagini prodotte, personalità costruite. Smascherato tale artificio, si può dimostrare che come esseri umani sono magari molto diversi (molto migliori o molto peggiori) rispetto alla loro rappresentazione. È interessante, però, notare che una simile scissione fra le due sfere

⁸² Cit. in Rudy Behlmer, Tony Thomas, *op. cit.*, p. 120.

⁸³ Cfr. Richard Dyer, *Star*, cit., pp. 30-1.

⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 31.

non suscita nei personaggi del film di Hughes nessun genere di conflittualità. Nel cinema autoreferenziale a venire il dissidio tra i ruoli mediatici interpretati e la propria “autentica” personalità sarà spesso tematizzato, invece, come motivo di scontentezza profonda o perfino di rabbia per il personaggio del divo. Fra i tanti esempi citabili in proposito, si pensi alla scoppiettante commedia *Argento vivo* (*Bombshell*, 1933) di Victor Fleming, dove la *movie queen* Lola Burns (Jean Harlow) vorrebbe, a dispetto del desiderio di quanti la circondano (agenti, registi, produttori, famigliari ed ex-fidanzati), smettere di incarnare la persona divistica che le è stata cucita addosso – il prototipo della bionda fatale di facili costumi – per assumere ruoli più simili alla sua vera natura di ragazza di provincia dal cuore d’oro. Come scrive sempre Dyer nell’introduzione al suo studio, le star sono recepite e studiate per la loro significazione e non come persone reali. Il fatto che siano anche persone reali rappresenta un aspetto importante del modo in cui significano, ma di fatto noi non arriviamo mai a conoscerle in quanto tali, bensì solo come ci vengono presentate nei testi mediatici. Questo paradosso consentirà a molti film focalizzati sul fenomeno divistico di trattare in termini problematici, se non apertamente drammatici, quel divario in cui l’attore/divo viene di norma a porsi «tra l’autenticità della propria vita, del suo sé e del suo passato come è a lui noto (e come noto o presunto almeno in parte dal pubblico) e la vita *autenticata* del personaggio che sta interpretando»⁸⁵. Ma in *Souls for Sales* tale divario è esibito essenzialmente per scopi ideologici – dimostrare la sostanziale innocenza dell’ambiente cinematografico a dispetto delle maldicenze – e non pretende, almeno a livello programmatico, di sollevare altre questioni. Infatti, a questo gioco di svelamento, si aggiunge, anche, una vera e propria difesa a parole di Hollywood, affidata non a caso al personaggio del regista, Frank Claymore (Richard Dix), identificato chiaramente come l’intellettuale di questo gruppo di maestranze e anche come il portavoce di Hughes all’interno della narrazione. Al momento di girare una scena ambientata in un vero carcere, il primo piano di Claymore assume un’espressione dolente e,

⁸⁵ Elizabeth Burns, *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social life*, Longman, London p. 146-7. Indubbiamente, il fenomeno divistico orchestra tutti i problemi connessi alla metafora diffusa della vita come rappresentazione, come interpretazione dei ruoli, etc. già messa in luce da Burns nello studio citato. In questo testo, l’autrice sottolinea come l’analogia vita-rappresentazione teatrale, usata a partire da Platone, si sia tradotta in epoca contemporanea in una crescente consapevolezza che il mondo funzioni come un palcoscenico e che le persone, al pari degli attori, vi recitino ciascuno la propria parte in «un’azione che è oscuramente percepita come disegnata da “forze sociali” o dagli impulsi naturali degli individui» (*ivi*, p. 11) Una delle conseguenze dello sviluppo di tale idea è che l’uomo ha due distinte concezioni di quello che è, del suo sé: da una parte crede nell’esistenza di una propria identità, conoscibile e costante, ben distinta dai ruoli sociali che è chiamato ad assumere davanti agli altri; dall’altra, come spiega Burns, esiste un’ansia crescente sulla consistenza di questo sé autonomo e separato. La paura è che si sia, in fondo, nient’altro che le proprie performance, nient’altro che le forme socialmente definite di comportamento che la nostra cultura ci mette a disposizione. A prescindere dalle immense conseguenze filosofiche che tale assunto implica, è possibile scorgere – come fa Dyer – una certa connessione tra il fenomeno del divismo e questo concetto di incertezza in rapporto alle nozioni di un sé separato e di una presentazione pubblica del sé – performance, recita di un ruolo, etc. (cfr. Richard Dyer, *Star*, cit., p. 31). Torneremo a parlare di queste implicazioni analizzando i melodrammi autoreferenziali degli altri Trenta nel prossimo sottocapitolo.

mentre si rivolge al custode della prigione, la didascalia a suo carico recita: «According to some people you ought to keep us here. [...] When an actor gets into trouble they blame the screen. A scandal is fatal to anyone in the moving picture»⁸⁶.

Oltre a essere un facile bersaglio di critica sociale, stando all'affresco di Hughes, le star del periodo sembrerebbero essere anche una delle categorie professionali più esposte al rischio d'incidenti sul luogo di lavoro. Non soltanto a metà del racconto il personaggio di Mae Bush viene gravemente ferita dalla caduta di un'enorme lampada, ma tutto il finale (diversamente da quanto accade nel romanzo) è occupato da un terribile incendio scoppiato proprio sul set del film che dovrebbe lanciare Mem come prima donna. Durante questo tragico e spettacolare epilogo (davvero notevole rispetto alle possibilità tecniche dell'epoca), la vamp Barbara La Marr trova la morte in una maniera simile a come anni prima era perito il marito, facendo la controfigura in una pericolosa sequenza aerea (un'analogia, questa, che evinciamo grazie a un breve flashback della donna). È evidente che Hughes, alternando pathos melodrammatico, azione e suspense, vuole ricordare al suo pubblico i “terribili rischi” cui le *movie stars* sarebbero continuamente esposte per “amore della loro arte”⁸⁷. In linea con quest'intenzione, il film si chiude con una didascalia che proclama compiaciuta: «They are only players after all; but they mean well and work hard, spinning pictures for the amusement of strangers. And they can never know until it is too late to change, whether their toil will win them»⁸⁸. Probabilmente, quest'autocompiacimento – seppure inserito in un film dal notevole fascino visivo – doveva risultare un po' indigesto anche per i palati dell'epoca se «Photoplay» si limita a bollare *Souls for Sale* come «una storia falsa e superficiale»⁸⁹, il cui unico merito è di divertire lo spettatore conducendolo in un tour dietro le quinte.

Prescindendo da questi limiti, che come abbiamo ripetuto più volte derivano dall'impostazione ideologica del progetto, è interessante notare come anche il film di Hughes

⁸⁶ «Secondo alcuni ci dovrete tenere tutti rinchiusi qui dentro. [...] Quando un attore si mette nei guai, la gente accusa il grande schermo. Uno scandalo diventa così fatale per tutti quelli che lavorano nell'industria del cinema». Nell'omonimo romanzo di Hughes troviamo anche un'altra appassionata difesa della moralità delle star per bocca del divo Tom Holby. Vale la pena riportarne qualche estratto perché il personaggio si sofferma specificamente sulla famigerata questione delle *fallen women* di Hollywood: «Ci sono molte donne cattive nell'ambiente del cinema, ma molte di loro erano cattive già prima di entrarci e sarebbero state ancora peggiori se fossero rimaste a casa. Contribuisce di più l'industria cinematografica a tenere i ragazzi e le ragazze lontane dalla strada di quanto non facciano tutti gli incontri di preghiera del mondo. [...] Lo schermo è la più grande forza educativa e morale che sia mai stata scoperta. [...] È una vile infamia gettare fango su di essa» (Rupert Hughes, *op. cit.*, p. 196).

⁸⁷ Rupert Hughes afferma che il particolare del macchinario con l'elica per produrre il vento, che causa la morte del marito di Mem, fu ispirato da un reale incidente occorso all'attrice Patsy Ruth Miller durante la lavorazione di *Remembrance* (1922), un suo precedente film. In quest'occasione l'attrice, avvicinatasi incautamente a un apparecchio simile, aveva rischiato di morire sul set. All'epoca, infatti, questo genere di macchinari non veniva debitamente chiuso dall'apposita copertura di protezione come sarebbe, invece, accaduto in seguito.

⁸⁸ «È vero sono solo attori, ma le loro intenzioni sono buone e lavorano duro, girando film per il piacere di estranei. E non sanno mai, finché non è troppo tardi per cambiare, se la loro fatica gli procurerà biasimo o applausi».

⁸⁹ Cit. in James Robert Parish, Michael R. Pitts, Gregory W. Mank, *op. cit.*, p. 332.

presenti spiccate analogie con la formula di Merton. Il che riporta l'opera all'interno di quel quadro complessivo di tendenze narrative che sembrano caratterizzare la produzione autoreferenziale dei primi anni Venti. Secondo Patrick Donald Anderson, si può dire che *Souls for Sale* è un *Merton of the Movies* con poche variazioni⁹⁰. Sia Merton sia Mem sono personaggi provenienti dalla provincia del Midwest. Questo dato non è casuale e non si può neppure spiegare con il particolare biografico che Harry Leon Wilson e Rupert Hughes erano entrambi scrittori originari di questa regione (per la precisione, il primo dell'Illinois, il secondo del Missouri). Al contrario, questi due autori non fanno altro che accogliere un antico luogo comune americano che dipinge gli abitanti degli stati medio-occidentali come campagnoli ingenui e creduloni. Una tipologia umana, insomma, particolarmente adatta a “cadere nella rete” di Hollywood e a tentare così una strada che altri più cinici e disincantati giudicherebbero troppo impervia e irrealista⁹¹. All'innata ingenuità e innocenza dei *Midwesterners* si aggiungerebbe poi il carattere noioso spesso associato nel sentire comune alla vita di questa zona degli Stati Uniti. Un carattere, questo, che renderebbe i suoi abitanti ancora più sensibili della media alla fascinazione esercitata da Hollywood e dai suoi film. Per queste ragioni il personaggio di Merton, e i suoi emuli come Mem Steddon, non sarebbero altrettanto credibili e convincenti se fossero, per esempio, dei raffinati intellettuali dell'East Coast o degli aristocratici originari degli stati del Sud⁹². Inoltre, come Merton, anche Mem

⁹⁰ Cfr. Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, p. 86.

⁹¹ Sempre Patrick Donald Anderson scorge «un irresistibile parallelismo» tra la “tipologia mertoniana” e Dorothy, la piccola protagonista di *Il meraviglioso mago di Oz* (*The Wonderful Wizard of Oz*, 1900) di L. Frank Baum. Innanzitutto entrambi i personaggi sono originari del Midwest, e sebbene la casetta di Dorothy nel Kansas sia necessaria all'economia del racconto per rendere plausibile l'arrivo di un tornado, la bambina possiede chiaramente lo stesso temperamento innocente e idealistico di un Merton Gill. Nonostante arrivi nel fantastico regno di Oz in maniera del tutto involontaria e impreveduta, anche Dorothy, analogamente a quanto accade per gli eroi mertoniani appena sbarcati a Hollywood, viene qui scambiata per qualcosa che non è (una potente strega buona). Come Oz rappresenta per la bambina una terra dei sogni, lo stesso rappresenta Hollywood – seppure a un livello meno letterale – per le sue aspiranti star. In questo senso, si può trovare una certa analogia tra il momento in cui Dorothy, giunta nella Città di Smeraldo, viene finalmente ricevuta dal grande Mago e la faticosa occasione di un provino o dell'incontro con un produttore per gli *Hollywood hopefuls*. Come la strada di mattoni gialli per la Città di Smeraldo è lastricata di ostacoli e pericoli, lo stesso accade per la corsa al successo nel mondo del cinema. In entrambi i casi a stemperare la durezza di questi due percorsi iniziatici è l'aiuto che viene prestato ai protagonisti da una serie di personaggi amichevoli e comprensivi. Infine una volta raggiunto il proprio obiettivo – fare ritorno a casa per Dorothy, avere successo come attore/attrice per Merton e i suoi emuli – ciascuno di questi personaggi comprende che avrebbe potuto raggiungerlo anche molto tempo prima: nel caso dell'eroina di Baum, usando le sue pantofole di rubino magiche, nel caso di Merton e compagni riconoscendo e sfruttando fin da subito il loro involontario talento comico (cfr. Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, nota 32, pp. 182-3).

⁹² A prescindere dall'analogia suggerita da Anderson con la fiaba di Baum possiamo fare rientrare il personaggio “alla Merton” in quella lunga tradizione di eroi letterari, tipici soprattutto della narrativa del Diciannovesimo secolo, che Lionel Trilling chiama «the Young Man from the Provinces» (letteralmente «il giovanotto delle provincie»). Trilling conia questa definizione nella sua introduzione all'edizione del 1948 del romanzo di Henry James *Principessa Casamassima* (*The Princess Casamassima*, 1886). Ne riportiamo un passaggio significativo: «Questo tipo identificativo di eroe potrebbe essere indicato come “il giovane uomo delle provincie”. Non è necessario che sia originario della provincia nel senso letterale del termine; la sua classe sociale può essere già la sua provincia. Ma essere nato e cresciuto in provincia suggerisce immediatamente la semplicità e la grandezza delle aspirazioni da cui parte. [...] È intelligente, o quantomeno consapevole, ma non furbo nelle questioni

inizia la sua carriera nel cinema partendo dal gradino più basso ovvero lavorando come comparsa. Arrivata in California, il film ce la mostra mentre tenta invano di farsi scritturare come *extra* per *Rapacità* (*Greed*, 1924) di Erich von Stroheim, poi pericolosamente assisa a cavallo per una scena diretta da Chaplin, e infine abbigliata con vesti da popolana per fare la figurante in *The Famous Mrs. Flair* (1923) di Fred Niblo. Analogamente a quanto accadeva per *Night Life in Hollywood*, la scusa dell'apprendistato professionale dell'eroina consente a Rupert Hughes di includere nel suo film queste tre grandi personalità del cinema del periodo e di mostrarceli al lavoro sul set. Naturalmente, in linea con lo scarso grado di realismo dell'intera vicenda, questi cammeò non vanno oltre l'essere dei gustosi siparietti che conferiscono, certamente, fascino al quadro complessivo, ma che nulla aggiungono di nuovo rispetto alla tradizionale immagine iconica dei tre autori. Vediamo così Stroheim, accigliato e perfezionista, che mostra a Jean Hersholt come recitare una scena nel leggendario *Rapacità*, Chaplin che con la sua fisicità nervosa e scattante spiega a Mem come muoversi a cavallo in un'anonima *slapstick comedy*, e infine Niblo, regista spesso alle prese con produzioni in costume e ad alto budget, come *Ben-Hur* (1925) o *I tre moschettieri* (*The Three Musketeers*, 1921), che dirige dall'alto di un'impalcatura circa cinquecento comparse. Nonostante l'etica americana del lavoro consideri un dovere morale fare la gavetta, l'apprendistato di Mem non è comunque particolarmente lungo o faticoso. Al contrario, come avviene in *Merton of the Movies*, l'occasione di abbandonare i piccoli ruoli di contorno è presto data dall'offerta di Claymore di fare un provino per il suo prossimo film. E sempre in maniera simile alle vicissitudini dell'eroe di Wilson, anche per la protagonista di *Souls for Sale* lo *screen test* si rivela un vero e proprio "rito di passaggio" dagli esiti tanto decisivi quanto imprevisi. Mem viene infatti provinata per una scena da commedia, leggera e spensierata. Non deve fare altro che muovere verso la macchina da presa sorridendo. Nonostante la semplicità dell'azione, il corpo e l'espressione facciale della ragazza risultano, però, tremendamente rigidi e innaturali. Quasi che la presenza del dispositivo avesse il potere di sottrarre tutto di un colpo qualsiasi spontaneità ad azioni quotidiane come sorridere e camminare. E a poco valgono le indicazioni del regista:

mondane» (l'introduzione di Lionel Trilling è contenuta ora in Lyall Powers, ed., *Henry James's Major Novels: Essays in Criticism*, Michigan State University Press, East Lansing 1973, p. 106). Il grande critico americano identifica questo tipo di personaggio anche in *Il rosso e il nero* di Stendhal, *Papà Goriot* e *Illusioni perdute* di Honoré de Balzac, *Grandi speranze* di Charles Dickens, *L'educazione sentimentale* di Gustave Flaubert e, con un certo salto temporale, con *Il grande Gatsby* di Francis Scott Fitzgerald. Interventi successivi sulla tradizione dello *Young Man of the Provinces* sono ovviamente numerosi. Ci limitiamo a rimandare ad A.K Chanda, *The Young Man from the Provinces*, «Comparative Literature» XXXIII/4 (1981), pp. 321-41; Peter L. Hays, *Gatsby, Myth, Fairy Tale, and Legend*, «Southern Folklore Quarterly», XLI (1997), pp. 213-23; Id., «The F. Scott Fitzgerald Review» III (2004), pp. 128-39;

The thing to do is to feel the emotion. And, for Heaven's sake, don't make faces. [...] Don't try to act funny. Just feel funny. The camera photographs exactly what you are thinking of⁹³.

Da notare come in questi suggerimenti traspaia tutta la consapevolezza da parte dell'uomo di cinema della presenza intrusiva e indagatrice propria della rappresentazione cinematografica. Seppure all'interno di un film retorico e poco realistico come *Souls for Sale*, il momento dello *screen test* solleva una questione cruciale quale il mutamento operato dal dispositivo di ripresa meccanico sulle concezioni e rappresentazioni dell'umano in generale, e dell'attore del cinema di finzione nello specifico. L'immediatezza della ripresa, la sua istantaneità, la sua capacità di cogliere atteggiamenti, situazioni, eventi e fatti altrimenti negletti comportano, infatti, un aspetto innovativo per l'azione umana nelle arti spettacolari: la rivelazione di una verità altrimenti nascosta, a prescindere dalla volontà del soggetto rappresentato. Nel suo eccellente saggio *Attore/Divo*, Francesco Pitassio scrive in proposito:

Questo potere della rappresentazione cinematografica di svelare la realtà ebbe un immediato corollario, più spinoso per i destini dell'attore: la rivelazione dell'affettazione e dell'artificio. La fiducia in una riproduzione implicata con il proprio oggetto, in virtù delle sue caratteristiche iconiche e indessicali, e la qualità istantanea e aleatoria della selezione degli oggetti rappresentati hanno costituito con il tempo un'*ideologia del verosimile*, in cui alla presenza umana è richiesto limitare la propria azione, così da non palesare l'artificio della propria presenza nel testo⁹⁴.

Perfettamente consonanti con tale riflessione suonano le parole – riportate subito dopo dallo stesso Pitassio – con cui al principio degli anni Venti il regista e produttore francese Henri Diamant-Berger definisce la recitazione ideale: «L'interpretazione cinematografica dev'essere in primo luogo sobria. [...] L'obiettivo inasprisce e precisa le più sottili intenzioni. La velocità della proiezione accelera anche i movimenti in maniera sensibile»⁹⁵. L'elemento corporeo più coinvolto da tale postulato è senza dubbio il volto umano, che trova nel primo piano la sua figurazione cinematografica principale. Non è questa la sede per ripercorrere quell'immensa rivoluzione delle categorie estetiche che l'invenzione del cinema ha comportato e neppure per rendere conto nel dettaglio del processo di differenziazione e specializzazione dei discorsi sul nuovo medium che caratterizzano gli anni Venti, decennio davvero cruciale per l'avvento di una teoria del cinema sistematica e autonoma. Basti dire che la stabilizzazione del primo piano, novità più epistemologica che non tecnica, coincide con l'istituzionalizzazione del cinema stesso. Come afferma Pitassio, «in esso, il volto umano vale

⁹³ «Ciò che devi fare è sentire le emozioni. E per amor del cielo non fare delle smorfie. [...] Non cercare di recitare in modo divertente. Devi sentirti divertente. La macchina da presa fotografa esattamente quello cui stai pensando».

⁹⁴ Francesco Pitassio, *Attore/Divo*, Il Castoro, Torino 2003, p. 18.

⁹⁵ Cit. in Francesco Pitassio, *op. cit.*, p. 18.

per la capacità drammatica e identificativa: è allo stesso tempo sineddoche del personaggio e luogo di espressione di una sua interiorità, una psicologia»⁹⁶. Da qui il proliferare di una serie di teorie, formulate soprattutto in ambito europeo, che suggeriscono impieghi diversi di questo elemento corporeo. Nelle letture di Béla Balázs e Jean Epstein, per esempio, il volto «è anima umana e del cinema» e come tale «viene assunto in termini *intensivi*, per la capacità di concentrare senso (anima) nella sua manifestazione, il cui correlato rappresentativo è il primo piano, cioè la concentrazione formale su un elemento»⁹⁷. Un brano del grande teorico ungherese sembra ricalcare perfettamente tutto ciò che il personaggio di Claymore vorrebbe “tirar fuori” dalla sua aspirante attrice nella sua prima performance davanti all’obiettivo:

È evidente che nei film in cui basta un movimento quasi impercettibile per esprimere una grande passione, nei film in cui il battere d’un ciglio può rivelare la tragedia di un’anima, i gesti eccessivi e le smorfie sguaiate riescono insopportabili. La tecnica e lo stile della microfisionomica hanno molto semplificato la recitazione dell’attore cinematografico. Gli attori ora debbono recitare «a bassa voce», con il viso e con il corpo. Questa è una delle ragioni per cui la recitazione di molti vecchi film ci appare oggi esagerata e ridicola. Sulla «naturalzza» dell’espressione vigila spietatamente la macchina da presa: essa svolge, a distanze così ravvicinate, la funzione di un vero e proprio microscopio. Dinnanzi a essa, si scopre immediatamente la differenza fra un movimento spontaneo e un movimento «voluto».

Soltanto i movimenti nati da riflessi inconsci sembreranno naturali.

Anche al migliore degli attori, il regista raccomanda, al momento di girare un primo piano: «Non *reciti*, per carità. Non faccia nulla. Esprima quello che sente. Basta ciò che dice, spontaneamente, il suo volto»⁹⁸.

Nella sequenza successiva allo *screen test*, ambientata in sala di proiezione, Mem sarà dolorosamente costretta a riconoscere il fallimento dovuto alla sua incapacità di esprimere quella naturalezza di cui sia Claymore sia Balázs parlano. E sarà proprio il primo piano del suo volto, con le sue smorfie, il suo sorriso fasullo e l’insopportabile fissità del suo sguardo, a denunciare in maniera più evidente tale fallimento. Come ribadisce anche una didascalia nella scena precedente, «i grandi primi piani sono ancora più crudeli quando sia l’attrice sia il regista sono sconfortati». La vergogna che colpisce la protagonista nel vedere il triste esito della sua prova attoriale costituisce una situazione di grande portata drammatica cui il cinema autoreferenziale farà spesso ritorno. Avremmo modo di analizzare, per esempio, il pessimo provino cui si sottopone Bette Davis, stella sfiorita alle prese con la sua ultima chance, in *La diva* di Heisler. Probabilmente, in questo film degli anni Cinquanta troviamo la rappresentazione più tragica del senso di sconfitta e incredulità che attanaglia un interprete davanti alla registrazione impietosa di una sua prova mediocre. Nell’atteggiamento ossimorico di cui il cinema sull’ambiente hollywoodiano si nutre, lo *screen test* è sempre o

⁹⁶ *Ivi*, p. 49.

⁹⁷ *Ivi*, p. 50.

⁹⁸ Béla Balázs, «Una recitazione più semplice», in *Id.*, *op. cit.*, p. 87.

quasi un momento decisivo per le sorti del personaggio e della narrazione insieme. Esso può segnare l'inizio della tragedia come quello del trionfo. Ovviamente, *Souls for Sale*, al pari degli altri titoli improntati alla formula di Merton, vuole essere una commedia e non una dramma. Pertanto, il fallimento del provino resta solo qualcosa di provvisorio, anzi di necessario per il futuro successo della protagonista. Proprio quando Mem si scioglie in lacrime davanti alla sua miserrima prova, il regista, che ha assistito con lei allo *screen test*, nota qualcosa che ha a che fare con la proiezione da parte della giovane della propria vulnerabilità e ne rimane folgorato. Come attraversato da un'epifania, esclama allora entusiasta: «Se solo riuscissi a piangere così sul grande schermo. Il pubblico paga un prezzo più alto per le lacrime che non per i sorrisi. Farò di te un'attrice anche a costo di spezzarti il cuore e le ossa!». Invertendo soltanto i termini della formula di Merton – in cui un attore involontariamente comico pretende di recitare ruoli seri – Mem viene giudicata inadatta per la commedia ma perfetta, seppure in maniera inconsapevole, per il melodramma. E sebbene il regista parli del prezzo per il successo in termini di cuori infranti e ossa rotte, di fatto la ragazza non andrà incontro a nessuna particolare tragedia per diventare una star. Al contrario, la grande occasione per misurarsi con un ruolo da protagonista le arriverà in maniera del tutto casuale e inaspettata: l'incidente sul set di Robina farà sì che Claymore abbia bisogno immediatamente di una sostituta per il suo film. Di nuovo, come accade in *Merton of the Movies*, sono il caso, la fatalità, la fortuna a decretare la nascita di una nuova stella. E naturalmente, oltre al trovarsi al posto giusto al momento giusto, è anche l'elemento romantico ad accelerare in senso positivo l'ascesa dell'eroina: come Flips Montague decide di proteggere Merton dalla sua stessa ingenuità e di indicargli la carriera adatta per lui, così Claymore assume ben presto il ruolo di moderno Svengali per Mem. Nel finale di *Souls for Sale*, troviamo così confermata e celebrata l'idea che al successo professionale non può non corrispondere, seppure dopo alcune traversie, anche la felicità coniugale. Diversamente dalla conclusione “femminista” del romanzo in cui la protagonista sceglie di anteporre il suo lavoro e la sua indipendenza a un tradizionale destino matrimoniale, il film si chiude sull'immagine di Mem e Claymore che si abbracciano innamorati dopo essere scampati dall'incendio sul set. Come a dire che al termine di questa fiaba non soltanto è nata una nuova star ma anche una nuova coppia. Parlando dei tanti film del periodo in cui vediamo un'eroina di specchiata virtù puntualmente gratificata dalla conquista del Principe Azzurro, Marjorie Rosen ha osservato come Hollywood sembra promettere, tanti ai suoi personaggi quanto al suo pubblico, «un sistema infallibile di premi e di ricompense»⁹⁹. L'autrice, assecondando in fondo le preoccupazioni che erano già al cuore dei Payne Fund Studies, sottolinea quanto questa

⁹⁹ Marjorie Rosen, *La donna e il cinema: miti e falsi miti di Hollywood*, dall'Oglio editore, Milano 1978, p. 70.

rappresentazione così manichea non potesse non produrre fatali chimere negli spettatori (soprattutto in quelli di sesso femminile):

Il processo di conoscenza del mondo s'invertiva, le illusioni fiorivano e il pubblico adottava un più egocentrico concetto della vita. Mentre le ultrafascinose eroine nelle più favorevoli condizioni di richiamo potevano scegliere fra numerose alternative, ciascuna attraente di per sé, quante donne erano altrettanto fortunate nella vita reale? Quante illusioni di ragazze adolescenti, avvezze ai sogni della *buona* ballerina che trova marito o della *buona* ninfetta che conquista il principale, s'infrangevano nell'impatto con la realtà?¹⁰⁰

Ben vero, ma bisogna dire che almeno il cinema autoreferenziale degli anni successivi tenderà a problematizzare sempre più l'idea schematica e limitata che il successo e l'amore non possano darsi l'uno senza l'altro. I melodrammi degli anni Trenta dimostreranno addirittura come il primo escluda per forza di cose il secondo, finendo così per produrre una visione certo non priva di schematismi ma sicuramente più venata d'interessanti contraddizioni.

Sul terzo film, *Hollywood*, realizzato nel 1923 da James Cruze su specifica richiesta di Will Hays, non possiamo che limitarci a poche osservazioni. Analogamente alla prima trasposizione cinematografica di *Merton* diretta sempre dallo stesso Cruze, anche *Hollywood* rientra, infatti, fra le opere del muto perdute. Se scorriamo la sinossi del film così com'è stata riportata dal grande commediografo e sceneggiatore Robert E. Sherwood nel suo volume *The Best Moving Pictures of 1922-1923*, intuiamo che il regista ha voluto condurre un discorso affine, ma al contempo molto diverso, rispetto a quello di *Night Life* e *Souls for Sale*¹⁰¹. Mentre questi ultimi due titoli cercano di convincerci che la gente del cinema è talmente superiore alla media da non poter incorrere in alcuno scandalo, il film di Cruze usa le armi della satira per dimostrarci come il comportamento delle star non sia *poi* così cattivo e che in ogni caso non vada preso troppo seriamente. Per quanto possiamo riuscire a evincere, l'elemento che più distingue *Hollywood* da *Night Life* e da *Souls for Sale* consiste nel negare il successo agognato alla sua protagonista. Lo sceneggiatore Frank Condon, rovesciando intenzionalmente il tradizionale plot "alla Cenerentola", fa sì che l'eroina sia l'unico personaggio dell'intera vicenda a non coronare i suoi sogni di gloria¹⁰². Anche in questo caso, il racconto si focalizza su una *movie fan* di provincia, Angela Whitaker (Hope Drown), giunta a Hollywood con la testa piena di illusioni. Come per *Merton*, il bagaglio di conoscenze della

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Cfr. Robert E. Sherwood, *The Best Moving Pictures of 1922-1923*, Small. Maynard, Boston 1923.

¹⁰² In *The Best Moving Pictures*, p. 79, Sherwood riporta che «Frank Condon [...] aveva deciso di fare una parodia della tipica storia, allora molto diffusa, della ragazza che va in California, ma non trova qui né fama né fortuna. Aveva venduto il racconto a "Photoplay Magazine" e questo aveva suscitato una notevole discussione tra i lettori al momento della pubblicazione; violando tutti i principi riconosciuti dei film di finzione, la *short story* di Condon metteva in dubbio la loro fiducia nel fatto che determinazione, volontà e rispetto delle leggi morali conducessero inevitabilmente al successo».

ragazza è dato solo dalle immagini, dai suggerimenti, e dai valori trasmessi dal grande schermo. Tra questi troneggia la convinzione che il successo divistico sia qualcosa che può arrivare in maniera facile e veloce. E il film non smentisce questa mitologia, ma nutrendosi di un evidente gusto per il paradosso e la satira fa sì che la ragazza fallisca laddove tutti i suoi famigliari – giunti anche loro in California per proteggerla dalle insidie dell’ambiente – invece trionfano. A cominciare dall’anziano nonno Joe (Luke Cosgrave), che viene scoperto da William De Mille, l’intera famiglia Whitaker riesce progressivamente a debuttare nel cinema, mentre ad Angela non resta che ripiegare su un matrimonio felice e sulla maternità. Nonostante la leggerezza della trama – «un buon film pieno di risate e cose interessanti», come commenta «Photoplay»¹⁰³ – *Hollywood* non manca di approcciare in maniera diretta il tema degli scandali in seno alla comunità cinematografica. Il riferimento più esplicito a questo è la presenza, fra le tante celebrità che compaiono nel film, di Fatty Arbuckle nei panni di se stesso. In una scena in cui Angela si mette in fila con altri aspiranti attori davanti all’ingresso di uno studio, si sarebbe dovuto scorgere dietro di lei l’inconfondibile sagoma pingue di Arbuckle. Arrivato il proprio turno per chiedere se ci sia qualche parte a disposizione, la finestrella dell’addetto ai *casting* si sarebbe dovuta chiudere bruscamente in faccia all’attore. Dalla descrizione di questa scena possiamo intuire che James Cruze, regista degli ultimi cinque film interpretati da Arbuckle prima dello scandalo, desiderasse ricordare come il linciaggio morale ai danni del divo non fosse solo da parte dell’opinione pubblica, ma anche della stessa comunità hollywoodiana. A parte quest’amaro riferimento alla tragedia personale di Fatty, secondo Sherwood il film mira soprattutto a prendersi gioco delle convinzioni diffuse sull’immoralità dell’industria del cinema. Si veda, infatti, il seguente commento:

Cruze ha trattato *Hollywood* più alla stregua di un fantasy che non come un cupo dramma realistico. [...] Si è preso gioco del suo soggetto dall’inizio alla fine, introducendovi elementi decisamente assurdi. In questo modo ha evitato qualsiasi traccia di propaganda; non ha cercato di difendere Hollywood, o il pregio artistico dei film; non ha fatto prediche o moralismi e non ha neppure voluto trarre delle conclusioni. In un episodio vediamo [Lem, il fidanzato di Angela] sognare di essere un cavaliere errante pronto a trarre in salvo la sua ragazza dalle grinfie di quel terrificante drago che è il Cinema. La sequenza è del tutto folle. Diverse star addobbate come sceicchi, licenziosi frequentatori di club, aristocratici libertini, bellezze in costume da bagno, indiani e via dicendo si muovono dentro la confusione misteriosa e deforme di un incubo¹⁰⁴.

Fra gli elementi paratestuali sopravvissuti a questo film perduto, il suo poster conferma senz’altro l’atmosfera surreale e satirica di cui parla Sherwood. La locandina ci mostra, infatti, una gigantesca testa maschile con la bocca aperta, pronta a inghiottire un’allegra orda di minuscole figurine femminili. Il senso dell’immagine è chiaro e ambiguo al tempo stesso:

¹⁰³ Cit. in James Robert Parish, Michael R. Pitts, Gregory Mank, *op. cit.*, p. 159.

¹⁰⁴ Cit. in Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, p. 89.

da un lato, Hollywood è personificato in una sorta di grosso demone maschile pronto a divorare giovani donne, dall'altro lato il riferimento all'immaginario pagano dei sacrifici umani è stemperato dall'allegria del disegno. In fondo, le ragazze ritratte si stanno gettando tra le sue fauci con una gioia e una scompostezza quasi dionisiaca.

Nel 1924 è finalmente la volta della prima versione cinematografica di *Merton of the Movies* che però, come abbiamo già detto, è purtroppo andata perduta anch'essa. Nonostante venga annoverato dal «New York Times» fra i dieci film più visti di quell'anno e sia decisamente ben recensito dal medesimo giornale, dobbiamo supporre che i tre titoli appena discussi, anticipando molti temi e figure del romanzo di Wilson, abbiano senz'altro ridotto l'impatto e l'originalità di questo adattamento. Inoltre, non dobbiamo dimenticare che a fianco della produzione hollywoodiana anche il teatro aveva già contribuito a rendere celebre *Merton*: nel 1922 George S. Kaufman e Marc Connelly avevano ricavato dal romanzo una commedia di grande successo. Insomma, quando fa il suo ingresso ufficiale sul grande schermo, il personaggio creato da Wilson è ormai ampiamente noto al pubblico grazie ai suoi numerosi antecedenti teatrali e cinematografici. Peraltro nel cast del film compaiono gli stessi attori che avevano recitato nella pièce di Broadway: ritroviamo così Glen Hunter nel ruolo di Merton, Viola Dana in quello di Flips ed Elliott Roth in quello di Parmalee. Come già sappiamo al film di Cruze faranno seguito altri due remake: il primo nel 1932, intitolato *Make me a Star*, con Stuart Erwin, Joan Blondell e Ben Turpin nel ruolo di se stesso, esemplificazione vivente del tipo di cinema che il protagonista detesta ma a cui è fatalmente portato; il secondo nel 1947, nuovamente titolato come il romanzo, con Red Skelton, Virginia O'Brian e Leon Ames. Nonostante queste due versioni successive divergano dall'originale letterario per alcuni particolari – quella del '32 sposta la vicenda ai primi anni di vita del sonoro, quella del '47 modifica alcuni nomi di personaggi e luoghi – l'ottimismo della formula rimane confermato in entrambi.

Rimanendo, invece, all'interno della produzione degli anni Venti si possono citare almeno altri cinque film del decennio profondamente affini a *Merton*, come denuncia anche il titolo di due di loro. Ci riferiamo a *Mary of the Movies* (1923) di John McDermott, *The Extra Girl* (1923) di Mack Sennett, *Ella Cinders* (1926) di Alfred E. Green, e *Maschere di celluloido* (1928) di King Vidor. In tutte queste opere le protagoniste sono donne. Una spia evidente, questa, della declinazione al femminile che il *trend* "mertoniano" ben presto va assumendo. Mary, Polly, Ella, etc. sono tutte giovani di provincia che riescono a debuttare nel cinema perché la loro assenza di talento nel recitare ruoli seri si rivela un'involontaria predisposizione al comico. Secondo Anderson la tendenza ossessiva di Hollywood a reiterare questa formula narrativa può rispondere a due esigenze diverse e per certi versi contrapposte. La prima, la più

ovvia, è quella di rendere credibile un successo che altrimenti suonerebbe del tutto improbabile. Dal momento che queste eroine sono provinciali prive di una vera preparazione o di un'abilità consapevole, bisogna dimostrare che la loro riuscita è accidentale e non rappresenta in nessun senso la realtà quotidiana dell'industria del cinema. Al tempo stesso, in questo modo, il mito del successo facile non viene contraddetto, ma rimane intatto all'interno di un racconto sostanzialmente ambiguo. Per dirla in parole povere, Hollywood dà al pubblico ciò che vuole sentirsi dire¹⁰⁵. E questo a dispetto di certi suggerimenti di prudenza che le istituzioni si sentono in dovere di impartire in quegli stessi anni. Si consideri, ad esempio, che nel 1924 (lo stesso anno in cui esce nei cinema *Merton of the Movies*), la Camera di Commercio di Los Angeles dichiara che sono beneaccetti coloro, che arriveranno in città con una somma di denaro sufficiente a mantenersi per un periodo compreso fra i sei e i dodici mesi. Inoltre, in un chiaro riferimento al dilagante fenomeno delle *movie-struck girls*, l'ente consiglia non solo di portare con sé un bel gruzzolo di soldi ma anche, se possibile, di farsi accompagnare dalla propria madre¹⁰⁶.

La seconda esigenza, che potrebbe spiegare la reiterazione del *leitmotiv* del successo accidentale, sarebbe di tipo ancora più schiettamente satirico. In pratica, questi film giocherebbero sulla convinzione, già diffusa nel sentire popolare, che le star non dispongano, in realtà, di alcun vero talento e che, in fondo, la loro fortuna sia immeritata¹⁰⁷. Inoltre,

¹⁰⁵ Questo non significa che una rappresentazione più pessimistica del mondo del cinema sia del tutto assente dalla produzione degli anni Venti. Un film come *Crepuscolo di gloria* (*The Last Command* 1928) di Josef von Stenberg, storia di un vecchio generale zarista (Emil Jannings) costretto a mendicare partecine da comparsa a Hollywood, è una dimostrazione del contrario. Tuttavia, la maggior parte dei film del periodo – inclusi quelli che, sulla scia di *Crepuscolo di gloria*, racconteranno le vicissitudini di aristocratici decaduti in cerca di fortuna nel cinema, come *Clothes Make the Woman* (1928, Tom Terriss) e *Maritati a Hollywood* (*Married in Hollywood*, 1929, Marcel Silver) – propende per un ritratto ottimistico dell'ambiente. Poche di queste opere negano ai loro personaggi il tradizionale *happy end*. Come abbiamo già ipotizzato, le motivazioni dietro a questo tipo di atteggiamento sono probabilmente due. La prima va rintracciata nel fatto che la Hollywood degli anni Venti è ancora “un'invenzione” giovane a cui il paese può guardare con entusiasmo e fiducia. La seconda motivazione, invece, scaturirebbe dal bisogno di contrattaccare alle polemiche provocate dagli scandali che avevano inaugurato il decennio.

¹⁰⁶ Queste indicazioni scaturiscono senz'altro da alcuni dati “preoccupanti” registrati nello stesso anno. Nel 1924 si stima che almeno 200 000 individui, ogni anno, si recano a Los Angeles per cercare lavoro nell'industria del cinema. Sempre nel '24, il principale ufficio di collocamento hollywoodiano registra nelle sue liste 100 000 iscritti tra uomini e donne. Per le autorità e istituzioni locali questi dati dovevano suonare come le spie di un'autentica “epidemia” cittadina. Una traccia di tutto questo la ritroviamo nella versione di *Merton of the Movies* del '47. Durante una delle sue prime sere a Hollywood, il protagonista, sconsigliato dalla durezza dell'ambiente, legge su di un manifesto pubblicitario: «Non cercate di sfondare nel cinema finché non avrete ottenuto dalla Camera di Commercio delle informazioni complete, sincere e attendibili. Questo vi potrebbe risparmiare delle delusioni. Delle 100 000 persone che sono partite dal gradino più basso della fama, SOLO IL CINQUE PER CENTO È ARRIVATO IN CIMA».

¹⁰⁷ Com'è risaputo, la demistificazione o negazione del talento delle star è una questione lungamente dibattuta e che affonda le sue origini nel fatto che sarebbe molto difficile stabilire in cosa consiste esattamente l'essenza del divismo. Torneremo a parlare più approfonditamente della questione nelle prossime pagine. Aggiungiamo, però, che la diffidenza del pubblico statunitense nei confronti di questa categoria è anche dovuta a una più generale diffidenza rispetto al tema del successo economico. Come scrive Sklar: «Gli americani avevano sempre avuto un atteggiamento ambiguo verso le grandi ricchezze. Erano tutti d'accordo che si trattava di un obiettivo cui aspirare, ma avevano timore delle tentazioni che il potere del denaro recava con sé: della liberazione dalle

bisogna notare che il successo fortuito è reso possibile solo a condizione che il protagonista sia disposto a modificare le sue aspirazioni e il tipo d'immagine che ha di se stesso. Come a dire che Hollywood può anche concedere fortuna e fama ai suoi più improbabili adepti, ma questi devono accettare che la loro identità, la loro storia personale, il loro aspetto, il loro nome, etc. siano rimodellati in funzione del film, obiettivo ultimo dell'industria e dello stesso *star system*. Come ha osservato David Seed, l'iniziale senso di straniamento che Merton prova davanti alla sua immagine cinematografica, quando scopre che ha in realtà recitato in film comici, sigla la comprensione da parte del personaggio che Hollywood non è più una sua "proprietà mentale"¹⁰⁸. Da questo momento in poi, il giovanotto, che è significativamente privo di una famiglia d'origine e, almeno nel titolo del romanzo, anche di un cognome, accetta che la sua identità e il suo successo siano plasmati unicamente dal cinema, senza opporre più alcuna resistenza. Non a caso il romanzo di Wilson si conclude con il riassunto di un'intervista che Merton, diventato ormai una promettente star del cinema comico, concede a «Silver Screenings»: rispetto all'inizio della vicenda, le convinzioni del personaggio risultano completamente trasformate. Il cinema *slapstick* è diventato ora il suo terreno d'elezione, mentre il cinema "serio" è, invece, quello da parodiare. Quando la giornalista gli chiede se abbia mai pensato di recitare anche parti drammatiche, Merton esclama ridendo: «Ruoli seri – con una faccia comica come la mia! [...] No, io non interpreterò mai Amleto. Posso fare una buona imitazione di un cattivo attore ma, senza dubbio, farei pessima imitazione di uno bravo»¹⁰⁹. Per quanto scherzosa, questa battuta dimostra come l'integrazione nell'universo hollywoodiano abbia comportato per il protagonista una completa inversione dei suoi valori estetici – e perfino di quelli morali – iniziali¹¹⁰.

costrizioni sociali che esso permetteva. Per tradizione, erano capaci di perdonare l'accumulazione del denaro più facilmente del suo godimento. [...] La situazione delle star era [...] scandalosa, per quel che ne sapeva il pubblico, poiché gli attori si divertivano sia guadagnando il denaro sia spendendolo» (Richard Sklar, *Cinemamerica*, cit., p. 98). Quando gli scandali esplosero, il denaro fu spesso additato dall'opinione pubblica come possibile causa di tanta perdizione: «Il pubblico non si lasciava prendere in giro. Aveva un fondato sospetto di ciò che poteva succedere quando al maschio medio americano venivano date ricchezze favolose e tale potere sulla carriera di belle ragazze; inoltre temeva per ciò che quelle belle ragazze avrebbero fatto con tutte quelle ricchezze e con la libertà che queste implicavano» (*ivi*, p. 99).

¹⁰⁸ Cfr. David Seed, «Nathaniel West and the Hollywood Novel», in Id., *Cinematic Fictions: The Impact of the Cinema on the American Novel up to the Second World War*, Liverpool University Press, p. 261.

¹⁰⁹ Harry Leon Wilson, *op. cit.*, pp. 249-50.

¹¹⁰ All'inizio del romanzo, Merton associa ai generi cinematografici non soltanto dei valori estetici ma anche dei valori morali. Il western incarna ai suoi occhi l'idea dell'eleganza, dell'onore e della virilità, mentre il comico è per lui sinonimo di qualcosa di grottesco, di deforme e di degradante. Nonostante il libro si concluda felicemente, rimane l'impressione di qualcosa di sottilmente crudele e derisorio nel destino del protagonista. Come scrive Leutat: «La punizione di Merton Gill è quella di vedere il suo sogno realizzato: diventare un divo hollywoodiano. Ma amara ironia, un divo del cinema comico, condannato a parodiare il western, proprio il genere che lui porta in palmo di mano» (Jean-Louis Leutat, *op. cit.*, p. 25).

In questo *excursus* sulle tracce di Merton nel cinema americano degli anni Venti, l'ultimo film su cui vorremo soffermarci è *Maschere di celluloidi* di King Vidor. Le ragioni per dedicare un'attenzione particolare a questa deliziosa commedia sono molteplici. Diretto nel tardo 1928, *Maschere di celluloidi* può essere considerato, infatti, sia il risultato artistico più alto fra le opere ispirate dal romanzo di Wilson sia una sorta di conclusione del filone stesso; una conclusione, però, già foriera di novità che riguarderanno la produzione autoreferenziale degli anni Trenta. Marc Cerisuelo si chiede addirittura se il film di Vidor non vada inteso come una vera e propria "matrice" per tutto il cinema riflessivo a venire¹¹¹. Se non all'interno di un quadro di riferimento così ampio, *Maschere di celluloidi* si ritaglia senz'altro un ruolo di particolare spicco all'interno della carriera del suo autore. Come spiega sempre Cerisuelo, King Vidor realizza sul finire degli anni Venti due film di altissimo pregio: nel 1928 firma *La folla* (*The Crowd*), uno degli ultimi capolavori del cinema muto, mentre nel 1929 firma *Alleluja* (*Hallelujah*), una delle prime opere rilevanti di quello sonoro. Nel breve interludio che separa la realizzazione di questi due grandi affreschi drammatici, ispirati a un forte impegno civile e sociale, il regista riesce a trovare il tempo per dirigere anche due commedie brillanti come *Maschere di celluloidi* e *Fascino biondo* (*The Patsy*). Entrambi i film vengono girati nel 1928 per la MGM e hanno per protagonista la stessa attrice, la bionda e graziosa Marion Davies. Famosa già all'epoca per essere la *protégé* di William Randolph Hearst, qui Marion Davies si dimostra, in realtà, molto più dotata di Susan Alexander, la sua "omologa" welliesiana in *Quarto potere* (*Citizen Kane*), capolavoro dei primi anni Quaranta notoriamente ispirato alla vita del magnate. Come ha illustrato Jeanine Basinger, la carriera dell'attrice dovette pagare un pesante tributo all'ingombrante protettorato dell'amante ancora molto tempo prima che il film di Welles creasse quell'impropria identificazione tra lei e il personaggio della mediocre moglie Susan¹¹². Un atteggiamento ostile nei confronti di Marion Davies era, infatti, già diffuso negli anni Venti, quando, spesso e volentieri, le *fan magazines* puntualizzavano come la diva, essendo la protetta di uno dei più potenti *tycoon* d'America, godesse di privilegi immeritati. Il fatto che i giornali di Hearst accogliessero sempre con articoli spudoratamente celebrativi tutte le sue interpretazioni, faceva sì che il resto della stampa propendesse per un atteggiamento opposto, sostenendo, ad esempio, che l'imponente macchina pubblicitaria orchestrata per la star rendeva difficile un giudizio obiettivo sul suo talento. Inoltre, la consapevolezza da parte dell'opinione pubblica che Marion fosse legata a

¹¹¹ Cfr. Marc Cerisuelo, «*Show People: una matrice?*», in Id., *op. cit.*, pp. 101-34.

¹¹² Cfr., Jeanine Basinger, «*Marion Davies*», in Id., *op. cit.*, pp. 311-39.

un uomo sposato non poteva non creare, in un'epoca ancora molto rigida dal punto di vista dei costumi sessuali e tanto timorosa degli scandali, un alone di riprovazione intorno a lei. Il fatto poi che l'attrice fosse sovente al servizio di ruoli brillanti e scanzonati non migliorava di certo la sua immagine di "donna perduta", ma anzi creava un moto d'irritazione in più nei critici e negli spettatori. Basta, tuttavia, vedere le sue interpretazioni nei film di Vidor per rendersi conto che Marion Davies era un'eccellente *comediienne* e che anche senza l'appoggio di Hearst sarebbe molto probabilmente riuscita a imporsi¹¹³. In *Fascino biondo*, commedia romantica su un'adolescente insicura e bistrattata dalla madre, l'attrice si cimenta in riuscitissime imitazioni di grandi dive drammatiche dell'epoca come Pola Negri, Mae Murray e Lillian Gish. Sebbene all'interno di un film che, diversamente da *Maschere di celluloidi*, non è ambientato nel *milieu* hollywoodiano, queste imitazioni ci riconducono a considerazioni inerenti al piano della produzione autoreferenziale. Bisogna, infatti, ricordare che l'imitazione delle grandi star era un espediente comico molto frequente nella cinematografia americana del periodo muto. Peraltro, un espediente destinato a sopravvivere anche nei primi anni di vita del cinema sonoro: per esempio, Costance Bennett e Carole Lombard, rispettivamente in *A che prezzo Hollywood?* (1932) di George Cukor e *Ventesimo secolo* (*Twentieth Century*, 1934) di Howard Hawks, si faranno beffe della voce di Greta Garbo, la voce femminile più famosa (ma forse anche la più "improbabile") dei primi anni di vita del parlato. Janet Gaynor completerà questa tradizione nella prima versione di *È nata una stella*, realizzata da William Wellman nel 1937. Come abbiamo già anticipato, affronteremo più esplicitamente la relazione che unisce il film di Cukor a quello di Wellman nel prossimo sottocapitolo, ma vogliamo sottolineare fin da subito la funzione attribuita all'imitazione in questo contesto. L'imitazione, la parodia, lo scimmiettamento di un modello divistico illustre può, infatti, dirci molto sul tipo di rappresentazione che il cinema autoreferenziale vuole dare del suo *star system* e del suo funzionamento. Come osserva in proposito Marc Cerisuelo:

L'imitazione della persona, vale a dire – come esprime molto bene il termine inglese *l'impersonation* –, il fatto di calarsi, di immedesimarmi in un personaggio e impossessarsene, facendolo proprio ma restando se stessi, è un atteggiamento che rientra nel campo della satira e della caricatura, ma che rivela soprattutto una differenza rispetto al *modello* di partenza. L'imitazione è tanto più riuscita quanto più il *riconoscimento* è immediato, istantaneo: così avviene per lo meno nel caso di questi brevi scimmiettamenti all'interno dei film hollywoodiani, ed è importante notare come non ci sia tra gli esempi tratti dal cinema muto e quelli tratti dal sonoro nient'altro che una differenza in termini di intensità, ma non di natura¹¹⁴.

¹¹³ Nella sua autobiografia, *A Tree Is a Tree*, scritta nel 1952, lo stesso King Vidor scriverà a proposito della diva: «Ho diretto Marion in tre commedie e la considero una straordinaria *comediienne*» (cit. Jeanine Bansinger, «Marion Davies», *op. cit.*, p. 312). La terza commedia in cui Vidor diresse Davies è *Gabbia di matti* (*Not So Dumb*) del 1930.

¹¹⁴ Marc Cerisuelo, «*Show People: une matrice?*», in *Id.*, *op. cit.*, p. 102.

Secondo Cerisuelo, l'imitazione è qualcosa che "agisce" molto rapidamente, come una folgorazione improvvisa. In questi film, la protagonista – che può essere, in un ammodernamento del mito di Cenerentola, una cameriera a un party (*È nata una stella*) o una cameriera al Brown Derby (*A che prezzo Hollywood?*) – riesce, grazie al suo scimmiettamento di una diva famosa, a rivelare nell'arco di pochi secondi quale sarà il suo avvenire. L'imitazione permette, infatti, di intravedere sotto le spoglie dell'anonima apprendista, della ragazza di provincia ingaggiata per impieghi modesti, un talento e un destino di successo. Ma l'imitazione è altro ancora: essa è una regola, se non addirittura una vera e propria legge, che sigla ufficialmente l'entrata nell'Empireo di una nuova star. Del resto, non si dice spesso che una celebrità ha la conferma assoluta della propria esistenza mediatica quando è oggetto d'imitazione? Nell'ambito del cinema muto, il termine riveste poi un'importanza duplice giacché esso sottintende sia il concetto di *mimo*, nel senso di "mimica attoriale" (mezzo per eccellenza degli interpreti nell'epoca anteriore al sonoro), sia il concetto di "sovrapposizione sull'altro" ovvero di personificazione. Espressione, quest'ultima, che traduce il greco *mimèsis* in un contesto fenomenologico dove la presenza o l'esistenza stessa di un modello è messa in discussione. Nel caso di film autoreferenziali come *Maschere di celluloidi*, una delle ultime grandi opere prima della rivoluzione operata dal parlato, l'imitazione viene a situarsi all'incrocio di queste diverse specificità. Analogamente a quanto avviene in tutte le opere modellate sulla formula di *Merton*, l'aspirante star imita una personalità già celebre per dimostrare davanti agli altri il suo potenziale artistico, ma nel far questo mette anche in primo piano la mimica attoriale come espressione precipua dell'estetica del muto.

Spronato dal successo di *Fascino biondo* e dalle ottime recensioni tributate alla vis comica di Davies, Vidor decide di sfruttare l'attrice in un nuovo progetto, questa volta davvero ambientato nel mondo del cinema. Stando allo stesso regista, lo *script* originale di *Maschere di celluloidi* era costruito, seppure in maniera molto sfumata, sulla figura di Gloria Swanson, l'attrice di maggior successo all'epoca. La celebre affermazione che Erich von Stroheim pronuncia in *Viale del tramonto* – «Madame era la più grande di tutte!» – descrive senza esagerazioni o enfasi la carriera di Swanson in quel periodo. Nel 1925, anno del suo matrimonio con il marchese Henry de La Falaise, l'attrice, che in seguito avrebbe legato per sempre la sua fama al ruolo di Norma Desmond, era nota, invece, come "la star da mille dollari al giorno". Il contratto con la Paramount, che il suo mentore Cecil B. De Mille era riuscito a farle ottenere nel 1919, le aveva, infatti, procurato una fama leggendaria. Questo unitamente alle sue interpretazioni da miliarda in molti film dello stesso De Mille e all'attenzione riservatela dalle riviste di tutto il mondo per il lusso e l'originalità delle sue

mise. Esattamente come l'immagine di Marion Davies è stata per sempre offuscata dalla sua relazione con Hearst e dal suo ritratto poco esaltante in *Quarto potere*, così la straordinaria interpretazione di Gloria Swanson in *Viale del tramonto* ha finito per sovrapporsi alla realtà della sua persona e della sua carriera. In realtà, il destino di quest'ultima non sarà per nulla simile a quello penoso e patetico del suo alter ego wilderiano. Al contrario, la diva, forte di un granitico buon senso e di un temperamento risolutamente pragmatico, riuscirà a garantirsi una lunga vita professionale ritagliandosi spazi anche al di fuori del cinema, come ad esempio nell'ambito della televisione. Tuttavia, è interessante notare come sia nel caso di Davies sia in quello di Swanson il cinema autoreferenziale aggiunga alla loro icona dei significati decisivi, seppure in maniera diametralmente opposta. Mentre *Maschere di celluloidi* ci consegna, infatti, un'artista molto più dotata e interessante di quanto il mito di Marion Davies non ci abbia lasciato intendere, *Viale del tramonto* ha finito, invece, per produrre un'errata identificazione tra il cliché della diva condannata al declino e la reale biografia di Gloria Swanson. Non a caso, quest'ultima si lamenterà spesso di aver ricevuto negli anni successivi alla sua interpretazione nel film di Wilder solo proposte per parti simili a quella della tragica Norma. Se la star è – come afferma Franco La Polla – «un personaggio che [...] al di là di qualunque specifico ruolo [...] è ormai giunto così lontano da potersi identificare soltanto con se stesso», bisogna riconoscere che le opere autoreferenziali hanno talora il potere di alterare questo percorso, di contraddirlo o di imprimergli una direzione particolare¹¹⁵. Del resto, il fatto che queste attrici si trovino qui a interpretate delle dive immaginarie rischia di produrre delle identificazioni tra loro e il personaggio più facilmente di quanto non accadrebbe per altre parti. Questo genere di situazioni non è specifico solo di *Maschere di celluloidi* o di *Viale del tramonto*, ma affiora anche in molti altri film autoreferenziali, come avremmo modo di vedere in seguito.

L'accostamento tra la commedia di King Vidor e la figura di Gloria Swanson non deve comunque trarre in inganno. *Maschere di celluloidi* non ha nulla a che vedere con la tragicità di un grande affresco sulla Hollywood classica come *Viale del tramonto*. Al contrario, il film prende in prestito dalla sua ispiratrice la vitalità, l'allegria e l'ironia dimostrate nei primi anni di carriera. Del resto, secondo molti commentatori, Swanson fu una delle prime grandi imitatrici dello schermo. In questo senso, la sua famosa pantomima di Charlot in *Viale del*

¹¹⁵ Franco La Polla, *Sogno e realtà americana*, cit., p. 20. A tal proposito, si veda anche la seguente riflessione di Morin: «Il divo condiziona i molteplici personaggi del film, si incarna in loro e li trascende. Ma anch'essi lo trascendono a propria volta: le loro qualità eccezionali si riflettono sul divo. [...]. L'interprete e l'interpretato si condizionano a vicenda. Il divo è qualcosa di più di un attore che incarna dei personaggi: gli uni si incarnano nell'altro e viceversa. Il divo non può affermarsi senza un'interazione *reciproca* tra attore ed eroe del film. Gli attori caratteristi non sono mai divi: si prestano ai personaggi più eterogenei, ma senza imporre loro una personalità unificatrice» (Edgar Morin, *I divi*, cit., pp. 37-8).

tramonto non si deve tanto a un'iniziativa di Billy Wilder ma piuttosto a una capacità mimetica che la diva aveva maturato già nei lontani anni Venti. Che l'imitazione del *clochard* chapliniano fosse una specialità di Gloria Swanson lo dimostrano, per esempio, le sue interpretazioni in *Maschietta* (*Manhandled*, 1924) e *Teatromania* (*Stage Struck*, 1925), ottime commedie entrambe dirette da Allan Dwan, uno dei registi preferiti dalla star assieme all'amico De Mille¹¹⁶.

La presenza di Swanson attraversa *Maschere di celluloidi* dal principio alla fine. Il film si apre, infatti, con un *private joke* che iscrive immediatamente la figura della star all'interno del testo. In una delle prime scene, ambientata alla mensa dello studio, il padre dell'eroina, nel tentativo di ottenere una porzione di minestra in più, cerca d'ingraziarsi una cameriera fingendo di scambiare per Gloria Swanson. Per il resto, la presenza della star è allusa attraverso la protagonista e le sue vicende amorose e professionali. Ne deriva un'interessante ibridazione tra la biografia della *movie queen* – almeno com'era stata raccontata dalla vulgata giornalistica – e la formula inaugurata da *Merton of the Movies*. La trama di *Maschere di celluloidi* replica, infatti, molte delle situazioni già viste nei film analizzati in precedenza: la giovane Peggy Pepper (Marion Davies), accompagnata dal padre (Dell Henderson), un colonnello in pensione, lascia la natia Georgia per tentare fortuna a Hollywood. Come da copione, la ragazza vorrebbe iniziare con parti drammatiche, ma le sue aspirazioni sono presto disattese. Grazie all'amicizia di Billy Boone (William Haines), un giovane attore comico, Peggy trova, infatti, il suo primo impiego presso il Comet Studios, una compagnia che realizza *slapstick comedies* a basso costo. Il primo giorno di lavoro sul set dell'eroina costituisce una dei momenti più divertenti del film. Siccome Peggy, che è stata ingaggiata come comparsa, non riesce a entrare in scena con il giusto tempismo, il regista, esasperato, le chiede se sappia davvero recitare. Al che la giovane, profondamente convinta di possedere un grande talento drammatico, si cimenta in una serie di espressioni e di pose talmente enfatiche che il regista, credendo che si tratti di uno scherzo, decide di affidarle una parte più ampia. Ovviamente, questa parte non ha nulla a che vedere con i ruoli seri sognati dalla ragazza, ma risponde a una delle situazioni più tipiche del cinema *slapstick*: Peggy deve, infatti, entrare in scena e farsi spruzzare da capo a piedi dal potente getto d'acqua di una bottiglia a sifone¹¹⁷.

¹¹⁶ A proposito della vita e della carriera di Gloria Swanson si vedano i seguenti testi: Gloria Swanson, *Swanson on Swanson*, Random House, New York 1980; Lawrence J. Quirk, *The Films of Gloria Swanson*, The Citadel Press, Secaucus, New Jersey, 1984; Sam Staggs, *Close-Up on Sunset Boulevard*, *op. cit.*; Jeanine Basinger, «Women of the World. Gloria Swanson and Pola Negri», *op. cit.*, pp. 203-37; Tricia Welch, *Gloria Swanson. Ready for Her Close-Up*, University Press of Missouri, Jackson 2013.

¹¹⁷ Esiste un aneddoto interessante su questa scena. Secondo quanto racconta Vidor nella sua biografia, l'idea originaria prevedeva che Peggy fosse colpita in pieno viso da una torta di crema e non da un getto d'acqua. Marion Davies era entusiasta della scena ma Hearst, che cercava di controllare la carriera dell'amante in ogni suo aspetto, vi si oppose strenuamente. Dimostrando di avere una concezione del comico miope e alteziosa

La rabbia autentica della protagonista, che si sente umiliata da una simile gag, ha solo l'effetto di rendere ancora più divertente la scena stessa. Come Merton Gill, anche Peggy Pepper considera la *slapstick comedy* il genere più degradante per un attore, e proprio come Merton non si rende conto che è la pretenziosità della sua recitazione a renderla involontariamente adatta per questo tipo di intrattenimento. Fortunatamente, il suo amico e mentore Billy le ricorda che molte grandi star – come Gloria Swanson (di nuovo), Harold Lloyd e Bebe Daniels – hanno dovuto fare una lunga gavetta prima di avere successo, e che fare ridere il pubblico non ha nulla d'infamante. Sebbene i suoi film per la Comet Studios siano grandi successi, la ragazza continua però a sognare di recitare in ruoli “seri”, magari al fianco di un divo romantico come John Gilbert. L'occasione per cambiare repertorio si presenta quando l'High Arts Studio, una compagnia dedita a produzioni in costume, offre a Peggy un contratto. Il passaggio alla nuova società ha però effetti tutt'altro che positivi sull'indole e sulla carriera della nascente stella. Ansiosa di affrancarsi per sempre dall'universo delle *slapstick comedies*, la ragazza decide di cambiare il suo nome in quello di Patricia Peppoire, e di interrompere la frequentazione con il fido Billy per fidanzarsi André (Paul Ralli), un improbabile attore di origine francese che millanta il titolo nobiliare di “Conte d'Avignone”. Sebbene le *fan magazines* giudichino Patricia Peppoire un perfetto mix fra “il temperamento di Alla Nazimova, il fascino di Greta Garbo, la dolcezza di Mary Pickford e l'allure di Pola Negri”, lo snobismo e l'affettazione della giovane attrice finiscono, ben presto, per inficiare anche la sua recitazione e alienarle le simpatie sia dei capi dell'High Art Studio sia quelle dei fan. Prossima a un licenziamento, Patricia decide di rilanciare la sua carriera sposando André e assicurandosi così il titolo di “Contessa d'Avignone”¹¹⁸. Fortunatamente, Billy riesce a sabotare in extremis la cerimonia e a convincere l'amica che il suo sentimento per André è falso quanto le nobili origini di quest'ultimo. Le armi usate dal giovane per sventare il matrimonio sono quelle che una scenetta *slapstick* imporrebbe: un bel getto

quanto quella di Peggy, il magnate riteneva, infatti, che la gag della torta potesse ledere la dignità di Marion. Preferendo evitare uno scontro che rischiava di danneggiare il film, Vidor decise di sostituire alla torta lo spruzzo di una bottiglia a sifone. Legenda vuole che il giorno di girare la faticosa scena Marion Davies avesse chiesto al direttore del «Los Angeles Examiner» di invitare Hearst a una conferenza in modo che così l'amante non fosse presente sul set (cfr. Jeanine Basinger, «Marion Davies», *op. cit.*, pp. 312-3).

¹¹⁸ Il fidanzamento con André, personaggio parodico costruito su un'idea grottesca della nobiltà europea, costituisce uno dei richiami più evidenti alla biografia di Gloria Swanson. Come abbiamo già detto, nel 1925 il matrimonio della diva con Henry de La Falaise, detto il Marchese de La Coudraye, aveva riempito le cronache di tutto il mondo. Per il resto, la stessa trasformazione di Peggy in Patricia Peppoire sembra ricalcare il passaggio nella carriera di Swanson dai ruoli scanzonati o da *ingénue* a quelli di donna ricca e navigata. Gli abiti da sera, le pellicce e il profluvio di gioielli che l'eroina sfoggia dalla metà del film in poi sono un richiamo fin troppo evidente alla nota eleganza ed estrosità della diva. Ma Marion Davies, grande imitatrice, si appropria anche della mimica di Gloria. Questo si vede soprattutto durante la scena del servizio pubblicitario dedicato a Peggy: il modo irresistibilmente comico con cui l'attrice atteggia bocca e occhi, e perfino la posizione delle mani ingioiellate sotto il mento, evocano alla perfezione le tipiche pose da donna di mondo per cui Swanson era famosa in quegli anni.

d'acqua basta a far rinsavire la diva e ad annullare in lei l'insopportabile Patricia. L'epilogo del film, infine, ci mostra King Vidor, nei panni di se stesso, intento a dirigere Peggy e Billy in una scena d'amore all'interno di un film di guerra¹¹⁹. L'ultima inquadratura prima della dissolvenza – un lunghissimo abbraccio fra i due attori – ci rassicura sul fatto che non solo la carriera della protagonista proseguirà con successo, ma che a questa riuscita professionale può ora anche aggiungersi quella sentimentale.

Se l'ottimismo della formula di Merton trova qui l'ennesima conferma, è perché *Maschere di celluloidi* è un film realizzato quando ancora l'industria è al riparo dalle numerose difficoltà che la conversione al sonoro è destinata a scatenare. È noto, infatti, come molti attori del muto – professionisti dignitosi e a volte bravi, con notevole esperienza cinematografica – si dimostrarono incapaci di adeguarsi alla nuova tecnica e al tipo di recitazione che la pellicola sonorizzata comportava. Sebbene la tragedia delle *silent stars* di fronte all'avvento del sonoro sia stata a volte eccessivamente enfatizzata, è innegabile che molti interpreti, estranei all'uso della voce nella recitazione, dovettero ricominciare da capo, e molti di loro non ne furono capaci. Il cinema autoreferenziale saprà ampiamente sfruttare queste tristi vicende – più o meno romanzate – e trarne un motivo narrativo ricorrente: quello della star estromessa da un'industria che ha contribuito a creare, ma che ora, a seguito di un avanzamento tecnologico, non ha più bisogno di lei. Il ricambio attoriale determinato dall'introduzione del sonoro sarà trattato tanto in termini drammatici quanto in termini umoristici. A fianco delle rancorose stelle decadute, che non si rassegnano alla loro espulsione dall'establishment hollywoodiano, come accade in *Viale del tramonto*, il cinema autoreferenziale saprà anche farci sorridere, ad esempio canzonando amabilmente le lezioni di dizione cui sono costretti i personaggi di *Cantando sotto la pioggia*, e trasformando quella che fu una dolorosa realtà in un'esaltante avventura.

¹¹⁹ Il *war movie*, che King Vidor sta girando nel finale, evoca chiaramente *La grande parata* (*The Big Parade*, 1925), film diretto dallo stesso regista soltanto tre anni prima. Il cammeo di Vidor non è l'unico all'interno di *Maschere di celluloidi*. Al contrario, il film è animato da una grande energia referenziale e citazionale. Vanno ricordati almeno altri due cammeo. Il primo è quello di Charlie Chaplin: all'uscita dal cinema dopo la *sneak preview* del suo primo film, Peggy viene approcciata dal grande comico che si complimenta con lei per il suo talento e le chiede addirittura un autografo. Senza il suo costume da vagabondo e i celebri baffetti, Chaplin non viene riconosciuto dalla ragazza che lo tratta con una certa degnazione. Come spesso accade nelle commedie "mertoniane", la comicità della situazione è tutta costruita sul mancato riconoscimento dell'identità di un personaggio. Più tardi, quando Billy le spiegherà che "quel piccolo ometto" era Charlie Chaplin, Peggy si sentirà svenire. Il secondo cammeo, ancora più memorabile, è quello della stessa Marion Davies. Dopo essersi trasformata nella supponente Patricia ed essere stata ammessa nell'élite hollywoodiana, la protagonista intravede in lontananza, sui prati davanti ai teatri di posa, la sua interprete nei panni di se stessa. «Ho sempre pensato che non fosse granché» (nell'originale: «I never thought she was much»), commenta Pepper con alterigia. Da notare che la differenza tra il personaggio e la sua controparte reale non potrebbe essere sancita in modo più netto: mentre Peggy/Patricia sfoggia una massa di boccoli dorati e un elaborato abito in seta, Marion indossa un abito sportivo per giocare a tennis e una pettinatura molto sobria.

Al tempo stesso, *Maschere di celluloido* è anche un'opera del 1928, anno che vede il cinema muto esalare il suo ultimo respiro. Il film, con la sua celebrazione affettuosa della comicità *slapstick* e dei fasti regali delle star alla Gloria Swanson, suona come l'addio a un mondo giunto ormai al suo capolinea. Inoltre, la vicenda di Peggy Pepper, per quanto votata all'*happy end*, non è priva di ombre. Al contrario, seppure impercettibilmente, la commedia di Vidor esibisce i primi sintomi di un certo scetticismo rispetto al mito del successo facile. Uno scetticismo, questo, che diventerà sempre più manifesto nei film degli anni Trenta. La metamorfosi di Peggy da ingenua provinciale del Sud a diva bizzosa ed egoista è forse la spia più evidente di un simile disagio. Indubbiamente, le sue arie da prima donna funzionano, innanzitutto, come allusione parodica ai modi un po' affettati delle grandi star dell'epoca. E in questo senso *Maschere di celluloido* consente di immergersi, con trasporto nostalgico, in uno straordinario repertorio di pose, espressioni, vezzi, sguardi, etc. tipici del divismo femminile degli anni Venti. Ma c'è dell'altro ancora: la temperamentale Patricia, con il suo finto nome francofono e le sue aspirazioni a un titolo nobiliare europeo, lascia sottintendere che dai tempi della prima apparizione di Merton, all'inizio del decennio, l'industria del cinema americano è notevolmente cresciuta, ed è diventata "qualcosa" di più complesso rispetto a un moderno eldorado. Nelle opere precedenti, poteva anche figurare la presenza di una star capricciosa, ma non si trattava mai del protagonista o della sua versione al femminile. Anzi, spesso accadeva che la celebrità bizzosa fosse sostituita sul set dall'eroe o dall'eroina. Il fatto che ora, per la prima volta, sia la protagonista a incarnare – seppure momentaneamente – il cosiddetto lato oscuro del sogno hollywoodiano è significativo. Patrick Donald Anderson intravede in questo l'inizio di un nuovo filone di opere autoreferenziali votate a denunciare la natura illusoria e malefica della *dream factory*. Questo non significa che la figura dell'ingenuo provinciale in cerca di fortuna sia del tutto cancellata dalla cinematografia hollywoodiana. Al contrario, considerando l'intera storia della produzione classica, Leutrat nota come Hollywood sembra avvertire il bisogno di riesumare, periodicamente, la figura di Merton¹²⁰. Abbiamo già detto che una delle ultime incarnazioni del personaggio si avrà sul finire degli anni Cinquanta grazie alle mirabolanti interpretazioni di Jerry Lewis. Da *Hollywood o morte!* a *Jerry 8¾*, Lewis, sia che si trovi davanti o dietro la macchina da presa, non smette di eseguire variazioni sullo stesso tema. *Il mattatore di Hollywood (The Errand Boy)*, diretto dall'attore nel tardo 1961, dispiega la stessa idea del romanzo di Wilson. Come Merton Gill, anche Morty S. Tachman (Jerry Lewis), il protagonista della commedia, è un corpo cinematografico "inconsapevole", che fino all'ultimo ignora la sua straordinaria natura di attore comico. Non è un caso che ci sia anche un'assonanza fra i nomi dei due personaggi.

¹²⁰ Cfr. Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*, p. 28.

Ma se è pur vero che la formula di Merton non muore mai del tutto nella storia del cinema americano, bisogna riconoscere che già in *Show Girl in Hollywood* di Mervyn LeRoy, una commedia musicale realizzata soltanto due anni dopo *Maschere di celluloidi*, lo stesso tipo di formula è proposto sotto una luce ben più drammatica. Una vicenda molto simile a quella di Peggy Pepper assimila al suo interno situazioni dolorose come il tentato suicidio per la fine precoce di una carriera o il cinismo usato dai produttori nei riguardi delle attrici non più giovani. «In this business, when you are thirty-two, you're older than those hills out there. [...] I don't want to frighten you, Dixie, but remember, this is all a land of make-believe»¹²¹. E su questo luttuoso avvertimento la diva inizia a intonare una canzone significativamente intitolata *There's a Tear for Every Smile in Hollywood*. Naturalmente *Show Girl in Hollywood* è soltanto uno degli esempi possibili. Altre commedie della prima metà degli anni Trenta, come *Verso Hollywood (Going Hollywood, 1933)* di Raoul Walsh, il già citato *Argento vivo* di Fleming o *Hollywood Hotel (1937)* di Busby Berkeley, coniugano elementi della mitologia di Merton a punte di cinismo, di critica e di malinconia.

Per tornare a *Maschere di celluloidi*, concludiamo dicendo che esso costituisce non soltanto un commiato da un certo modo troppo ingenuo di intendere il divismo e il successo hollywoodiano. Come sostiene Cerisuelo, la commedia di Vidor ha anche il merito di rappresentare una sorta di matrice. Infatti, *Maschere di celluloidi* anticipa e riassume in sé, forse per la prima volta nella storia del cinema americano, una serie di motivi, sia iconici sia retorici, su cui si struttureranno molti degli *Hollywood on Hollywood movies* futuri. Poiché avremmo occasione di analizzarli nel dettaglio nelle prossime pagine, e in parte li abbiamo già accennati nel precedente capitolo, ci accontentiamo per ora di elencarli qui di seguito sinteticamente:

- _ la rappresentazione degli agenti della produzione cinematografica: attori, produttori, sceneggiatori, registi, tecnici, agenti pubblicitari, etc.
- _ la rappresentazione di un'epoca della storia del cinema, che può essere, come in questo caso, contemporanea alla realizzazione del film o anteriore, come accadrà per esempio in *Cantando sotto la pioggia*.
- _ la rappresentazione di un conflitto tra due diverse concezioni della settima arte. Questa contrapposizione costituisce tanto il motore dell'azione narrativa quanto l'asse della riflessione rispetto cui il film si articola. Le posizioni in lotta fra loro non attengono tanto a un piano propriamente teorico, ma riguardano semmai il concreto processo di realizzazione del

¹²¹ «In questo tipo di business, quando raggiungi i trentadue anni, sei considerata vecchia quanto quelle colline la fuori. [...] Non ti voglio spaventare, Dixie, ma ricordati che questa è tutta una terra di illusioni», dice un'amareggiata Blanche Sweet, star ormai costretta al pensionamento, alla sua protetta, una giovane appena arrivata a Los Angeles con la testa piena di sogni.

film. L'agone può essere fra due diverse fasi tecnologiche della storia del cinema (muto vs. sonoro, come accade in *Cantando sotto la pioggia* o *Viale del tramonto*) o fra due diversi generi (come abbiamo visto, è il caso di tutti i film ispirati a *Merton*, e quindi anche di *Maschere di celluloidi*, dove lo scontro in atto è tra cinema comico e cinema drammatico). In genere, negli *Hollywood on Hollywood films* intorno al conflitto centrale si articolano altre contrapposizioni minori (per esempio, in *Maschere di celluloidi* le altre antinomie presenti riguardano l'essere americani, spontanei e modesti e l'essere europei, snob e intellettuali, etc.). Del resto, il cinema classico è spesso costruito, dal punto di vista tematico, su una serie di conflittualità cui viene data un'illusoria risoluzione nel finale. Queste antitesi rinviano in genere alla natura altrettanto dicotomica delle mitologie nazionali.

_ lo spettacolo cinematografico è presentato in due diversi momenti e aspetti: quello delle riprese (dove le funzioni essenziali sono svolte dalla macchina da presa e dal microfono) e quello della proiezione (dove le funzioni essenziali sono svolte dal proiettore e dalla sala cinematografica). Ci troviamo così davanti al cosiddetto "film-within-the-film" che trasforma il film autoreferenziale in una sorta di cornice.

_ in molti casi, al film (o ai film) di cui si racconta il *making of* può sostituirsi un vuoto, un'assenza. Talvolta, le opere autoreferenziali parlano di opere "impossibili", destinate a non essere mai realizzate o a rimanere incompiute. Pensiamo ad esempio all'inutile sceneggiatura di *Salomé* in *Viale del tramonto* o alla versione drammatica di *Il cavaliere spadaccino* in *Cantando sotto la pioggia*. Di questi progetti sfortunati e abortiti il *film about Hollywood* si accontenta di mostrarci qualche traccia o addirittura di raccontarci la loro vera e propria morte. Questo carattere mortifero, che è spesso presente nei film autoriflessivi hollywoodiani, può essere associato al tema dell'impossibile *comeback* della stella decaduta (Max Carey in *A che prezzo Hollywood?*, Norman Maine nelle due versioni di *È nata una stella*, Norma Desmond in *Viale del tramonto*, Margaret Elliot in *La diva*, Jane Hudson in *Che fine ha fatto Baby Jane?*, etc.).

_ il carattere referenziale e citazionale di questi film si rende particolarmente esplicito in alcuni momenti: i *private jokes*, gli omaggi, le allusioni, le citazioni, la partecipazione al cast di *guest stars*, etc. Ma nel caso dei film dedicati alla biografia di celebrità immaginarie, è soprattutto l'interprete stesso, con la sua personale biografia e il bagaglio dei ruoli, precedentemente, portati sullo schermo, ad alimentare in maniera molto significativa la natura autoriflessiva dell'opera.

_ Infine, la ricorrenza di certi motivi narrativi tra cui spicca particolarmente quello dei "destini incrociati". L'intreccio fra le sorti dei personaggi principali è un elemento che sarà sviluppato – spesso in chiave altamente drammatica – nei film che analizzeremo nel prossimo

sottocapitolo. I primi esempi ci verranno da due melodrammi degli anni Trenta – *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella* – in cui la nascita di una nuova diva sembra rendersi possibile attraverso la morte del suo mentore.

1.2 “A Broken Heart Is the Price for Stardom”

A che prezzo Hollywood? (*What Price Hollywood?*, 1932) di George Cukor

È nata una stella (*A Star Is Born*, 1937) di William Wellman

I

Una fitta rete di analogie e di consonanze tematiche unisce *A che prezzo Hollywood?* di George Cukor a *È nata una stella* di William Wellman. Realizzati a pochi anni di distanza l'uno dall'altro, questi due film sono stati giustamente identificati come i capitoli iniziali di una tetralogia proseguita nei decenni successivi. Infatti, nel 1954, lo stesso Cukor realizzerà un memorabile remake di *È nata una stella*, trasformando il soggetto originale dell'opera di Wellman in un sontuoso musical. Infine, nel tardo 1976 Frank Pierson, adeguandosi ai mutamenti di gusto e di riferimenti culturali del pubblico, offre una nuova versione di *È nata una stella*, spostando il medesimo plot dal mondo del cinema hollywoodiano a quello della musica rock. In ciascuna di queste versioni, il racconto si presenta, con poche varianti, come una parabola amara sul divismo e sul successo: la folgorante ascesa di una giovane donna viene contrapposta al declino, altrettanto veloce e ineluttabile, di una matura stella di sesso maschile.

Va notato però che gli ultimi due titoli conducono verso generi (rispettivamente, il musical classico e il rock musical anni Settanta) e congiunture storiche della cinematografia statunitense assai differenti fra loro (nel primo caso, il progressivo declino dello *studio system*, nel secondo, l'avvento della *New Hollywood*), implicando pertanto riflessioni e contestualizzazioni specifiche. Al contrario, *A che prezzo Hollywood?* e la prima versione di *È nata una stella* sembrano offrire un ritratto molto simile di cosa rappresenti il divismo, quello femminile in primis, nell'immaginario collettivo degli anni Trenta. Si può dire che il film di Cukor costituisca il modello riconosciuto per una riflessione sulla *stardom* che il film di Wellman riprende e sviluppa in maniera ancora più compiuta e problematica. Tale vicinanza è da rintracciarsi, in primo luogo, nel ruolo centrale giocato da David O. Selznick nell'ideazione di queste due opere. Produttore in entrambi i casi, il grande *tycoon* indipendente rivendica con orgoglio non solo la paternità della maggior parte delle idee al cuore dei due rispettivi *scripts*, ma soprattutto il merito di essere stato tra i primi a realizzare film “onesti” e “realistici” sullo *star system* hollywoodiano. In una delle sue famose annotazioni, Selznick ricorda così la genesi del film diretto da Wellman:

È nata una stella è davvero frutto di una mia idea di raccontare la storia di una star nascente e di una star in declino, ma è anche frutto del mio desiderio di smentire la vecchia convinzione che i film su Hollywood non piacciono mai al pubblico. Infatti, io stesso ne avevo girato uno di discreto successo per la RKO intitolato *A che prezzo Hollywood?*. Ho sempre creduto che tutto il mondo sia interessato a Hollywood e che il vero problema della maggior parte dei film ambientati in questo contesto sia che essi danno un'immagine falsa del mondo del cinema perché o se ne burlano o eccedono in sentimentalismo, ma non offrono mai delle riflessioni sincere su quanto vi accade. E la mia idea era di raccontare cosa succede a Hollywood attraverso la storia di una stella in ascesa – così da aver l'elemento “alla Cenerentola” – il cui percorso incrocia quello di un divo in declino, così da avere grazie a quest'ultimo, invece, l'elemento tragico nella vicenda. [...] Vi assicuro che il novantacinque per cento del dialogo di questo film era davvero basato sulla realtà, insomma quasi una sorta di reportage¹.

Nel capitolo precedente, abbiamo visto come il cinema autoreferenziale degli anni Venti avesse privilegiato una rappresentazione sostanzialmente poco realistica, ma molto entusiastica, della vita nel *milieu* hollywoodiano. Il romanzo umoristico di Harry Leon Wilson *Merton of the Movies* aveva fornito all'industria una formula narrativa semplice ma efficace attraverso cui raccontare, film dopo film, sempre la stessa rassicurante storia: quella del provinciale o della provinciale che, in maniera imprevista e insperata, riesce a diventare una star dopo una brevissima gavetta. Indubbiamente, al cuore del libro di Wilson, autore che avrebbe sperimentato sulla propria pelle anche il lato frustrante del sogno americano, c'era una certa dose di critica nei riguardi di tutte le chimere diffuse dal cinema nell'immaginario collettivo, in primo luogo quelle generate dallo *star system*. Tuttavia Hollywood aveva saputo stemperare questa vis polemica e fare dell'epopea di Merton Gill, portata sullo schermo attraverso una lunga serie di adattamenti più o meno fedeli, uno strumento di celebrazione del proprio stesso mito. Il fatto che il successo divistico di Merton, e dei tanti personaggi a esso ispirati, fosse riportato a una serie di accadimenti di natura casuale e imprevedibile poteva, forse, lasciare intendere una rappresentazione dell'ambiente cinematografico più ambigua e complessa di quanto non sembrasse di primo acchito. Tuttavia, la recente assimilazione della mitologia hollywoodiana all'interno di quella più ampia e più antica del sogno americano restava intatta. Del resto, i film autoreferenziali degli anni Venti modellati sulla formula del romanzo di Wilson si muovono sempre nel registro del comico o della commedia, e come tali non arrivano mai a negare al protagonista o alla protagonista il successo agognato e l'*happy end*. Al contrario, nella quasi totalità di queste opere al successo professionale si aggiunge, anche, il raggiungimento di una felicità di tipo sentimentale: il matrimonio o il fidanzamento con colui o con colei che ha favorito la riuscita lavorativa dell'eroe o dell'eroina. Non c'è

¹ Rudy Behlmer (ed.), *Memo from David O. Selznick*, Modern Library, New York 2000, p. 104. Questo appunto non reca alcuna datazione perché è tratto dalle annotazioni autobiografiche che introducono ciascuna sezione del volume curato da Behlmer, ricavate mettendo insieme promemoria e lettere scritte da Selznick nel corso degli anni – indirizzate soprattutto a studiosi e giornalisti interessati a scrivere articoli su di lui (cfr. «Editor's Note» in *ivi*, pp. xxxvii-xxxviii).

dubbio che quando Selznick, nel passo citato, parla di opere “che si burlano di Hollywood” si stia riferendo a questo genere di produzione. Nei film muti ispirati a *Merton* l’elemento comico e scanzonato è, infatti, cruciale per spiegare come il protagonista o la protagonista riescano ad affermarsi. L’incapacità di questi personaggi di recitare ruoli drammatici si traduce in un involontario talento comico, che la macchina hollywoodiana non esita a sfruttare anche all’insaputa dei diretti interessati. Ne deriva così una rappresentazione giocosa dell’industria del cinema, dove inefficienza e goffaggine possono essere riscattate incanalandole, appunto, nella produzione di *slapstick comedies*, uno dei generi più fiorenti all’epoca. Come sintetizza Mark Shiel in un intervento dedicato alla rappresentazione di Los Angeles nel cinema:

Al momento degli scandali e delle accuse di depravazione mosse da parte dell’opinione pubblica cristiana e conservatrice, l’industria cinematografica rispose con film come *Souls for Sale* (Rupert Hughes, 1923), *Hollywood* (James Cruze, 1923) e *Merton of the Movies* (Cruze, 1924). Tuttavia, ciascuna di queste opere trattava il tema di Hollywood in maniera comica. Questioni come la corruzione dell’innocenza, della bellezza e della gentilezza da parte delle false illusioni dello *show business* sarebbero state esplorate, con una maggiore intensità melodrammatica, soltanto nel decennio successivo in film come *Hollywood Boulevard* (Robert Florey, 1936) ed *È nata una stella* (William Wellman, 1937; rifatto poi nel 1954 e nel 1976)².

Sebbene anche *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella* derivino in parte dalla formula “mertoniana”, emerge dall’appunto di Selznick il desiderio di discostarsi da questo filone e di consegnare al pubblico un ritratto più veritiero rispetto a quelli offerti in passato. Anche se il *producer* dichiara esplicitamente di voler mantenere a fianco dell’elemento tragico la tipica storia “alla Cenerentola” (un ingrediente, questo, già molto sfruttato nelle commedie autoreferenziali degli anni Venti), traspare, senza dubbio, dalle sue parole una progettualità nuova, votata a un maggiore realismo. Nello specifico, si tratta per Selznick di rispondere a interrogativi che la stessa industria cinematografica, con la sua straordinaria capacità mitopoietica, ha instillato nell’immaginario americano di quegli anni: cosa rende una persona *qualsiasi* una star? Qual è il *vero* legame che unisce la star al suo pubblico? In cosa consiste

² Mark Shiel, «The Southland on Screen», in Kevin R. McNamara (ed.), *The Cambridge Companion to the Literature of Los Angeles*, Cambridge University Press, New York 2010, p. 147. Poco oltre il passo citato, l’autore indica *A che prezzo Hollywood?* come fonte d’ispirazione sia per *Hollywood Boulevard* sia per *È nata una stella*. *Hollywood Boulevard*, un *B-movie* incentrato sulle vicissitudini di un divo in declino che accetta di “vendere” le sue memorie a un giornalista privo di scrupoli, riprende dal film di Cukor del ‘32 la figura dell’artista alla deriva, ridotto in miseria e pronto a qualsiasi compromesso, nonché il tema del giornalismo scandalistico, pronto a lucrare sulle disgrazie nell’ambiente del cinema. Indubbiamente, più profonde sono, però, le analogie con *È nata una stella*, che ci accingiamo a illustrare nel dettaglio nelle prossime pagine. Per quanto riguarda, invece, la cinematografia autoreferenziale degli anni Venti, pur concordando con l’autore sulla sostanziale bontà del ritratto dato da questi film del *milieu* cinematografico, rammentiamo che esistono ugualmente delle piccole eccezioni alla regola. Per esempio, *Hollywood* (1923), film perduto di James Cruze, conteneva un riferimento esplicito alla tragedia di Roscoe Arbuckle, mentre in *Maschere di celluloidi* (1928) di King Vidor, la metamorfosi dell’eroina in una star capricciosa e viziosa inseriva, per la prima volta, nella formula di Merton l’idea di un divismo negativo e potenzialmente distruttivo.

davvero il *lavoro* di una star e il suo rapporto con un'industria come quella hollywoodiana? E ancora, cosa fa tramontare una star? Quali sono le conseguenze esistenziali e pratiche del suo declino? Questi interrogativi, del tutto assenti, o al massimo solo sfiorati, nei film costruiti sul plot "mertoniano", conducono la produzione autoreferenziale in una direzione narrativa e ideologica nuova, quella che Christopher Ames chiama «cautionary tale», vale a dire un racconto esemplare portatore di un ammonimento rispetto alle mitologie create dalla stessa industria cinematografica³. Questa definizione trova una perfetta conferma nelle parole con cui David O. Selznick, in occasione di una riunione con l'Ufficio Hays, durante la lavorazione *È nata una stella*, difenderà il film, sostenendo che il suo vero obiettivo è «ammonire severamente tutte le ragazze americane rispetto a quante poche siano, in realtà, le possibilità di sfondare a Hollywood»⁴. Tale avvertimento tradisce, a sua volta, una certa ansia rispetto all'attrazione esercitata dal cinema sulla gioventù – specie quella di sesso femminile – che si era ormai da tempo diffusa nell'opinione pubblica del paese. Infatti, come abbiamo visto nel capitolo precedente, il fenomeno della cosiddetta *Movie-Struck Girl* era stato un motivo di preoccupazione sociale nato già nei lontani anni Dieci, e destinato a conoscere una preoccupante impennata con gli scandali che avrebbero colpito la comunità hollywoodiana all'inizio del decennio successivo.

L'ammonimento che Selznick voleva impartire attraverso *È nata una stella* – e che era già al cuore del precedente progetto di *A che prezzo Hollywood?* – doveva quindi suonare come un vecchio ritornello per il pubblico americano. Questo non perché il grande schermo se ne fosse fatto carico in precedenza – nei film "alla Merton" l'ottimismo ha, infatti, sempre la meglio su qualsiasi altra considerazione di prudenza –, ma perché altri canali (quelli del giornalismo, dell'indagine sociologica, della riflessione intellettuale o religiosa) l'avevano già ampiamente cavalcato. Tuttavia, sarebbe completamente errato considerare queste due opere come risolte demistificazioni del mito hollywoodiano. Al contrario, ciò che risulta sorprendente è la sostanziale ambiguità che la formula del *cautionary tale* svela a un'indagine più attenta. Pur assumendo le vesti di un racconto moralizzante sui pericoli e sulle brutture nel mondo del cinema, pur mostrando l'infelicità privata della diva rispetto alla sua immagine pubblica di successo, questi film non arrivano davvero a scoraggiare quanti sognano di diventare stelle. Al contrario, questo sottocapitolo mirerà a dimostrare proprio come simili racconti di prudenza e disillusione finiscano semmai per mitizzare ulteriormente il fenomeno della *stardom*, e come l'intento demistificatorio riesca, in realtà, a emergere solo in parte.

³ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., pp. 21-51.

⁴ Cit. in *ivi*, p. 22.

Un'ennesima riprova, questa, dell'atteggiamento dicotomico che la produzione autoreferenziale intrattiene con lo stesso mito di Hollywood.

II

Prima di addentrarci in tali questioni, vogliamo, però, ripercorrere le vicende realizzative che presiedono alla nascita di questi due film, e che ne denunciano con evidenza il rapporto di strettissima vicinanza. Una digressione di questo tipo ci consentirà, inoltre, di mettere pienamente in luce quel ruolo cruciale rivestito da Selznick cui si accennava già nelle righe precedenti. Come hanno giustamente rilevato sia Marc Cerisuelo, David O. Selznick costituisce «una figura chiave per il melodramma metafilmico degli anni Trenta»⁵. Questa preminenza ha a che fare con il ruolo determinante che il *producer* riveste nelle pratiche creative dello *studio system*. Non soltanto Selznick è materialmente il produttore di due dei film più influenti nella storia del cinema autoreferenziale classico: quando afferma, come avviene nel brano citato in precedenza, che l'idea alla base di *È nata una stella* è sua, il grande *mogul* sta evidentemente rivendicando anche una paternità artistica sull'opera. Al tempo stesso, questa rivendicazione riporta in primo piano la questione, eternamente dibattuta nella storia e nella teoria del cinema, su chi vada considerato il vero autore di una creazione cinematografica. Tale *querelle*, che riguarda l'oggetto del film fin dalla sua prima apparizione, ha senz'altro a che vedere con la natura collettiva del processo creativo richiesto dal cinema in quanto tale – o quantomeno dal cinema narrativo: nell'ambito della produzione sperimentale possiamo trovare, infatti, esempi di film realizzati da una sola persona⁶. Tuttavia, nel caso dell'organizzazione del lavoro nella Hollywood classica, la diatriba si ripresenta con una prepotenza ancora maggiore. Il *modus operandi* dello *studio system* si fonda, infatti, sull'idea di film come prodotto di uno sforzo collettivo, all'interno di una logica da catena di montaggio in cui a emergere come ruolo dominante è la figura del produttore, piuttosto che quella del regista. Sebbene alcune personalità registiche riescano effettivamente a esprimere, di film in film, una poetica e uno stile coerenti e riconoscibili, il periodo che va dall'inizio degli anni Trenta, con l'avvento del sonoro, fino alla metà degli anni Cinquanta

⁵ Marc Cerisuelo, *op. cit.*, p. 141. L'opinione di Cerisuelo sul ruolo pionieristico giocato da Selznick per quanto riguarda il cinema autoreferenziale è confermata anche da J.E. Smyth, Si veda a tal proposito J.E. Smyth, «Star Born and Lost. 1932-1937», in Id., *Reconstructing American Historical Cinema: From Cimarron to Citizen Kane*, University Press of Kentucky, Lexington 2006, pp. 251-78. Nelle pagine dedicate a *Il bruto e la bella*, film vagamente ispirato alla biografia del produttore, torneremo ad approfondire ulteriormente tale aspetto.

⁶ Per un *excursus* sul travagliato percorso che la nozione di autore cinematografico ha attraversato nel corso degli anni, all'interno dell'analisi storica, critica e teorica, rimandiamo a Alberto Boschi, Giacomo Manzoli (a cura di), *Oltre l'autore II*, «Fotogenia», Clueb, Bologna 1996; Guglielmo Pescatore, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma 2006.

vede il regista come «ingranaggio nella macchina» (sono parole dello stesso Selznick)⁷, esecutore di un progetto che viene deciso da altri, e artefice di un prodotto che in fase di montaggio può essere ulteriormente ridefinito dalla produzione. Un grande *mogul* come Irving Thalberg poteva anche dichiarare, alla fine degli anni Venti, che il regista è il vero responsabile della storia che appare sullo schermo⁸, ma la realtà dei fatti era nella maggior parte dei casi considerevolmente diversa. Se nel 1936 viene istituita la Screen Directors Guild (SDG), come associazione tesa ad assicurare una maggiore indipendenza ai registi di fronte allo strapotere dei produttori, soltanto tre anni dopo Frank Capra, presidente dell'associazione, affida a una lettera aperta al «New York Times» questo deludente bilancio:

C'è solo una mezza dozzina di registi a Hollywood a cui è concesso di dirigere come vogliono e che non devono sottostare ad alcun controllo sul montaggio. Siamo tutti d'accordo nel dire che il medium cinematografico appartiene al regista. [...] Ma per tre anni abbiamo cercato di avere a disposizione due settimane di preparazione per i film di serie A, una per quelli di serie B, e la supervisione almeno della prima fase di montaggio. [...] Abbiamo solo chiesto che al regista sia consentito leggere il copione del film che dovrà dirigere, e montare il film, seppure nella sua versione non definitiva. [...] Ci sono voluti tre anni di lotte per ottenere tutto questo.

Direi che oggi l'ottanta per cento dei registi gira le scene esattamente come gli è stato detto di fare, senza alcuna variazione, e che il novanta per cento di loro non ha voce in capitolo né per quanto riguarda il soggetto né per quanto riguarda il montaggio⁹.

Appare evidente dal quadro tracciato da Capra che il ruolo del regista, all'interno del sistema hollywoodiano, è molto distante da quell'immagine di artista demiurgo che sarà teorizzato dalla *politique des auteurs* dalla metà degli anni Cinquanta in poi, e che condurrà all'applicazione della categoria di autore-creatore dell'opera su terreni – come appunto quelli del cinema americano classico – dove fino a quel momento non si era visto altro che mercato, industria e mestiere. Come suggerisce Giaime Alonge, quando parliamo della cinematografia hollywoodiana, alla nozione di “genio individuale”, mutuata dalle tradizionali categorie della critica d'arte e letteraria, bisognerebbe sostituire quella di «genio del sistema»¹⁰. Espressione, quest'ultima, che sottintende il funzionamento di una complessa macchina industriale, alla

⁷ David O. Selznick si esprime in questi termini durante un'intervista concessa alla rivista di settore «Variety» nel marzo del 1937, riferendosi specificamente al lavoro dei registi alle Warner Brothers. Come spiega Leonardo Gandini, si tratta di «un'affermazione significativa, che vale in misura maggiore o minore, per tutte le *majors*, e che la dice lunga sull'abitudine a strutturare l'attività cinematografica in conformità con le leggi della produzione industriale in una società capitalistica» (Leonardo Gandini, *La regia cinematografica. Storia e profili critici*, 1998, Carocci, Roma 2000, p. 107).

⁸ Cit. in Leo Rosten, *Hollywood: The Movie Colony, the Movie Makers*, Harcourt-Brace, New York 1941, p. 302.

⁹ Cit. in *ivi*, pp. 302-3. (la lettera di Frank Capra citata da Rosten apparve, originariamente, sul «New York Times» in data 2 aprile 1939 e all'interno della rubrica «Drama section»).

¹⁰ Giaime Alonge, Giulia Carluccio, *op. cit.*, p. 20.

guida della quale troviamo il produttore, e di cui fanno parte molti altri sottoposti, inclusi i registi, chiamati a fornire un apporto specifico al risultato finale rappresentato dal film¹¹.

Sebbene la personalità e la carriera di David O. Selznick presentino degli aspetti di indubbia eccezionalità, che conducono un po' al di fuori della normale prassi produttiva – a proposito di se stesso il grande *tycoon* amava affermare: «La differenza tra me e gli altri è che io mi interessavo delle migliaia e migliaia di dettagli riguardanti la lavorazione di un film. [...] Per come la vedo io, il mio compito è essere responsabile di tutto»¹² –, la realizzazione di *A che prezzo Hollywood?* e quella successiva di *È nata una stella* possono ben esemplificare il tipo di organizzazione lavorativa appena descritto.

Quando nel 1932 produce *A che prezzo Hollywood?*, Selznick, che ha appena trent'anni, non è ancora a capo di una propria società, ma lavora da circa un anno come *central producer* per la RKO. L'idea di un film ambientato nel *milieu* cinematografico non è nuova per lui: già nel 1927, quando era impiegato come *story editor* per la Metro Goldwyn Mayer, il giovane Selznick aveva proposto senza fortuna un soggetto di questo tipo. Successivamente, nel periodo di lavoro trascorso alla Paramount Pictures (1928-1931), il futuro *independent producer* aveva cercato di convincere B.P. Schulberg (*general manager* della Paramount all'epoca) a realizzare un film su Hollywood con protagonista Clara Bow. In realtà, al cuore dell'idea di Selznick non c'era solo il desiderio di raccontare un mondo, quello del cinema, che lui aveva respirato fin dall'infanzia grazie all'attività del padre, Lewis J. Selznick, uno dei

¹¹ Bisogna, tuttavia, specificare che il modo di produzione del cinema hollywoodiano non è del tutto statico, ma conosce alcune importanti trasformazioni nel corso dei decenni. Uno dei primi snodi importanti è il passaggio dal *central producer system* al *producer unit system*. Dalla metà degli anni Dieci fino alla fine del decennio successivo, le case hollywoodiane operano ciascuna sotto il controllo di un unico produttore (un *central producer*, appunto), che sovrintende a tutto il lavoro. Dai primi anni Trenta in poi, subentra invece un'organizzazione più complessa, in cui «un gruppo di uomini supervisionava tra i sei e gli otto film all'anno, e generalmente ogni produttore si dedicava a una particolare tipologia di film», lavorando il più delle volte con lo stesso gruppo (*unit*) di registi, sceneggiatori, attori, tecnici, etc. (David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *op. cit.*, pp. 92-3.). È il caso ad esempio della "Freed Unit" della MGM, il team diretto dal produttore Arthur Freed, che realizzerà alcuni dei più importanti musical degli anni Quaranta e Cinquanta, incluso *Cantando sotto la pioggia*. Questo tipo di assetto rimane in vigore durante tutto l'apogeo della Hollywood classica. Nella fase finale della *Golden Age* si assiste, invece, all'affermazione di una nuova pratica produttiva, il cosiddetto *package unit system* (letteralmente «sistema delle unità pacchetto»), che nasce a metà degli anni Quaranta e s'impone nella seconda metà dei Cinquanta. Accantonata la vecchia organizzazione con un produttore a capo di un'équipe che realizza tra i sei e gli otto titoli all'anno, si comincia ora a lavorare su singoli progetti: un *producer* mette insieme una squadra (regista, sceneggiatore, attori) appositamente per un certo film, combinando le risorse delle *majors* e quelle degli indipendenti. Questa nuova prassi affonda le sue radici in una serie di fenomeni che mettono fortemente in crisi la produzione dei grandi *studios*. Ci riferiamo all'avvento della televisione, che sottrae sempre più spettatori al cinema, alla cosiddetta "Paramount decision" (1948), che costringendo le "cinque grandi" a vendere le loro catene di sale finisce per indebolirle, e alla riduzione dei proventi della distribuzione all'estero, dove molti governi, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta, hanno alzato barriere doganali per proteggere le loro cinematografie. Come se non bastasse, la sentenza del caso Paramount dichiara illegale anche il *block booking*, la pratica per cui una *major* non dava a noleggio le pellicole singolarmente, bensì a blocchi composti da un film di richiamo e da altri titoli di minore interesse. Di contro, alla crisi del sistema produttivo a integrazione verticale, che rende il mercato più permeabile e competitivo, fa seguito l'ascesa del cinema indipendente e di quello straniero.

¹² Cit. in Rudy Behlmer, *op. cit.*, p. xxv.

pionieri dell'industria hollywoodiana all'epoca del muto, ma anche di rilanciare la carriera della sfortunata Bow. Sul finire degli anni Venti, l'astro della diva dai celebri riccioli rossi e della bocca a forma di cuore si era, infatti, notevolmente offuscato a causa di uno scandalo giornalistico, e delle prime avvisaglie di quella malattia mentale che l'avrebbe portata a finire la sua esistenza in manicomio. Ma neppure questa volta la cosa aveva avuto un seguito: Schulberg, che riteneva Clara Bow un'attrice ormai inaffidabile, si era detto non interessato alla cosa. Arrivato alla RKO, Selznick decide di tentare nuovamente e commissiona ad Adela Rogers St. Johns un soggetto che riguardi la vita a Hollywood e che possa funzionare come veicolo per un *comeback* della star. All'epoca, St. Johns aveva all'attivo una decennale attività come giornalista per «Cosmopolitan», rivista di proprietà di William Randolph Hearst, nonché alcune sceneggiature e *short stories* sovente ambientate proprio nel mondo del cinema. Il suo soggetto *The Truth About Hollywood*, scritto appunto su richiesta di Selznick, incontra però alcune resistenze anche all'interno della RKO. Sono soprattutto gli addetti al reparto vendite – la cui opinione ha un notevole peso sul tipo di film da mettere in cantiere – a ritenere che Bow non sia in condizioni fisiche e psicologiche adatte per recitare, e a mettere in guardia dal fatto che gli *Hollywood on Hollywood movies* sono quasi sempre degli insuccessi al botteghino. Riluttante, Selznick accetta la prima critica, ma respinge drasticamente la seconda. Come abbiamo già anticipato, la convinzione del produttore è che se i film autoreferenziali non hanno riscosso molto successo finora, questo lo si deve imputare alla loro tendenza a trattare il mondo del cinema in termini puramente comici e farseschi, senza il minimo realismo¹³. Ben altra è invece la sua intenzione. Come spiega Ronald Haver nel suo monumentale volume dedicato alla carriera del grande *mogul*:

Selznick voleva mostrare l'atmosfera di Hollywood come luogo di lavoro; l'eccitazione e il fascino esercitato da uomini e donne attraenti, impegnati in esistenze piene di pressioni e di responsabilità. Voleva mostrare il suo amore per i film, il modo con cui sono realizzati, il luogo dove sono realizzati; lo sviluppo della mitologia hollywoodiana, con le sue carriere alla deriva a causa di scandali, alcolismo e comportamenti irresponsabili; il terribile impatto esercitato dal successo e dall'impegno creativo; i trionfi e le tragedie che questo tipo di storie incarnavano. Erano questi gli elementi che Selznick voleva inserire nel suo film su Hollywood, ed erano questi stessi sentimenti inarticolati che lo rendevano sicuro del successo dell'opera¹⁴.

Il soggetto scritto da Adela St. Johns esemplificava molti di questi tratti. *The Truth About Hollywood* racconta, infatti, le vicissitudini di Mary Evans, una giovane e ambiziosa

¹³ Come abbiamo visto nel capitolo precedente, è senz'altro vero che il cinema autoreferenziale si era fino a quel momento indirizzato verso l'ambito del comico o della commedia. Tuttavia, l'idea diffusa che i *films about Hollywood* fossero sistematici insuccessi al *box-office* è sostanzialmente un falso mito. Film come *Merton of the Movies* e *Hollywood* di Cruze o *Maschere di celluloidi* di Vidor, per esempio, avevano riscosso ottimi risultati sia in termini di pubblico sia in termini di critica.

¹⁴ Ronald Haver, *David O. Selznick's Hollywood* (1980), Secker & Warburg, London 1986, pp. 88-9.

cameriera che sogna di diventare una stella. L'occasione per sfondare nel mondo del cinema è data dall'incontro casuale con un regista di successo, che la ragazza riesce a salvare da una figuraccia dovuta ai fumi dell'alcol durante la prima di un suo film. A detta dell'autrice, la prima parte del racconto, incentrata sul rapporto tra l'aspirante star e il suo mentore dalle tendenze autodistruttive, era parzialmente ispirata alle reali vicende professionali e matrimoniali di Colleen More, una delle più celebri dive degli anni Venti. Nel 1923, quando era ancora relativamente sconosciuta, Moore aveva sposato il produttore John McCormick. Questi aveva saputo trasformarla in una stella di prima grandezza, ma il matrimonio era ben presto fallito a causa del suo alcolismo. Il resto del plot aveva poco a che fare con il lavoro nel mondo del cinema, ma si concentrava soprattutto sugli amori dell'eroina e sull'ostracismo dalla comunità hollywoodiana nei suoi confronti a seguito di uno scandalo. Questa seconda parte, dai toni più melodrammatici e meno realistici rispetto alla prima, convinceva poco Selznick, e sarebbe stata notevolmente modificata nelle fasi successive di scrittura. Dopo che Jane Murfin e Ben Markson ricavano dal soggetto di St. Johns una prima sceneggiatura, giudicata però da Selznick poco divertente e poco acuta, vengono contattati Gene Fowler e Rowland Brown che riscrivono quasi *ex novo* i dialoghi, pur mantenendo intatta l'ossatura della storia. Come ricorda Pandro S. Berman, uno dei due assistenti di David O. Selznick alla RKO, «Brown aveva un talento per la gag, mentre Fowler era un fine scrittore di dialoghi. Quei due aggiunsero alla sceneggiatura moltissimi sapienti tocchi da commedia, alcuni dei quali erano ispirati a fatti realmente accaduti»¹⁵. Dopo tutte queste riscritture, il riferimento originario alla vicenda di Colleen More e del marito si è andato ormai perdendo. La storia, presto ribattezzata "A che prezzo Hollywood?", ha acquistato, infatti, una nuova piega: il ruolo del regista alcolizzato, che trasforma la protagonista da anonima cameriera a stella di prima grandezza, ha assunto una profondità e una tragicità nettamente superiori. Tutta la tensione del racconto scaturisce ora da due movimenti di segno contrario: all'ascesa della donna deve, infatti, corrispondere ineluttabilmente il declino dell'uomo. Sebbene il personaggio principale di *A che prezzo Hollywood?* sia Mary Evans, il suo mentore Maximilian "Max" Carey, regista talentuoso ma condannato al declino a causa della dipendenza alcolica, racchiude senz'altro in sé il vero nocciolo emotivo della storia. Del resto, una dei temi preferiti da Selznick come soggetto per i suoi film è proprio quella dell'individuo che, pur dotato di talento e di creatività, è gravato, in maniera incorreggibile, da difetti quali l'irresponsabilità, la mancanza di disciplina o più semplicemente l'arroganza. Tutte tendenze caratteriali, queste, che finiscono per condurlo fatalmente alla propria rovina. Come suggerisce Haver, la predilezione di David O. Selznick per questo genere di personaggio può,

¹⁵ Cit. in *ivi*, p. 90.

forse, essere rintracciata in alcune delle sue esperienze autobiografiche. In tal senso, torna subito in mente la profonda umiliazione vissuta dal padre quando, nel 1923, la sua società, la Lewis J. Selznick Productions, era miseramente fallita a causa di una serie di spese sconsiderate. Ma a fianco di questo trauma familiare, il giovane David sarebbe stato profondamente toccato anche dalla celebre sequela di tragedie verificatesi a Hollywood nel corso degli anni Venti: per esempio, il già citato suicidio di Olive Thomas, una delle principali dive della scuderia paterna, o le morti premature di grandi star maschili come Rodolfo Valentino e Wallace Reid. In tutti questi casi, si trattava di personalità che Selznick aveva conosciuto personalmente, e la cui scomparsa non rappresentava per lui nulla di astratto o di ridicibile al solo clamore giornalistico. Queste storie di ascesa e di caduta, non molto diverse da quelle raccontate nei romanzi di Dickens e di Tolstoj divorati durante l'infanzia, possono aver senz'altro contribuito a formare l'atteggiamento del titanico produttore nei confronti di Hollywood e delle sue tradizioni¹⁶. George Cukor, il regista a cui viene affidata la regia di *A che prezzo Hollywood?*, spiega in questi termini il tipo di immagine del *milieu* cinematografico che Selznick desidera esprimere nel suo film:

A David non piacevano le battute facili su Hollywood e sulla sua gente, lui aveva la convinzione romantica che tutto il mondo amasse Hollywood... e non voleva fare nulla che potesse apparire maligno o acido. Pertanto, non avrebbe mai permesso che *A che prezzo Hollywood?* si trasformasse in un film cinico. Doveva essere, invece, un film vivace e un po' *bigger than life*; era la storia romantica di una ragazza perbene, e di un tizio che le dava una mano a sfondare. I due non erano innamorati, erano solo amici: lei gli era riconoscente, e a dispetto del successo ottenuto, continuava a ricordarsi di lui e ad averne compassione. La ragazza non perdeva mai la stima nei suoi confronti, la loro era una splendida amicizia; si può anzi dire che l'uomo rappresentasse per lei una figura paterna. Certo, era una storia molto difficile da scrivere – bisognava mantenere l'equilibrio perché il soggetto era al tempo stesso difficile, divertente, toccante, molto umano, e insomma diverso dal solito. [...] Credo che sia questa la ragione per cui, in seguito, è stato riproposto così tante volte¹⁷.

Dunque, romanticismo, commozone e qualche tocco da commedia: sono questi gli ingredienti di cui il *producer* si servirà per modellare la sua rappresentazione di Hollywood, gli stessi che ritroveremo, in larga misura, in *È nata una stella* cinque anni più tardi.

Per quanto riguarda la figura di George Cukor, possiamo dire che *A che prezzo Hollywood?* costituisca il primo film importante della sua carriera, nonché l'inizio di un proficuo sodalizio professionale con David O. Selznick. Prima di allora, il giovane regista aveva lavorato per la Paramount, ma nel 1932 un forte dissidio con Schulberg, che non accettava di accreditarlo a fianco di Ernest Lubisch per la regia del film operetta *Un'ora d'amore (One Hour with You)*, lo aveva spinto a rompere il contratto con la *major* e a trasferirsi alla RKO. Qui, Cukor

¹⁶ Cfr. *ibidem*.

¹⁷ Cit. in *ibidem*.

avrebbe diretto, sempre sotto il controllo di Selznick, alcuni dei più grandi successi del periodo. Oltre ad *A che prezzo Hollywood?* ricordiamo *Febbre di vivere* (*A Bill of Divorcement*, 1932), *Labbra proibite* (*Rockabye*, 1932), *I nostri superiori* (*Our Betters*, 1933) e *Piccole donne* (*Little Women*, 1933). E quando nel 1933 David O. Selznick passa sotto contratto alla MGM, il regista decide di seguirlo, e la loro collaborazione prosegue con titoli come *Pranzo alle otto* (*Dinner at Eight*, 1933), *Manhattan Melodrama* (1934) e *David Copperfield* (1935). Peraltro, è proprio in questi anni che Cukor si guadagna la reputazione di “regista di donne”, cioè di autore particolarmente capace di valorizzare personaggi e interpretazioni femminili. Una caratteristica, questa, che possiamo già vedere *in nuce* in *A che prezzo Hollywood?*, e che negli anni successivi si affinerà ulteriormente. In tal senso, risulta esemplare il contributo del regista alla formazione attoriale e alla *stardom* di Katherine Hepburn. Senza dubbio, a questa spiccata propensione contribuisce notevolmente il suo background professionale: prima di approdare al cinema, Cukor si forma, infatti, lavorando nell’ambito della regia teatrale. Tale apprendistato farà sì che al momento del passaggio dietro la macchina da presa, egli non si curi troppo di studiare a fondo i problemi tecnici e stilistici inerenti alla sua nuova attività. Come spiega Gandini, per Cukor dirigere un film «significava essenzialmente curare nel dettaglio la recitazione degli attori, così come del resto, faceva a teatro»¹⁸. In un’intervista rilasciata nel 1938, è lo stesso cineasta ad affermare con estrema franchezza:

Nei miei film, ottengo praticamente tutti gli effetti grazie agli attori e alle attrici. Altri registi dipendono meno dagli interpreti. Sono, forse, più registi di cinema, nel senso letterale della parola: conoscono bene la macchina da presa, gli effetti di luce, e altri elementi propri del cinema sui quali io, col mio retroterra teatrale, non posso essere così competente. [...] Nel mio caso lo stile di regia deve perlopiù coincidere con un’assenza di stile. [...] Io sono il tipo di regista che ha come scopo quello di trarre il meglio dai suoi collaboratori, e che rimane soddisfatto soprattutto quando il suo film non dà allo spettatore profano alcun *segno visibile di “regia”*, ma sembra semplicemente una presentazione, piana e convincente da parte degli attori¹⁹.

¹⁸ Leonardo Gandini, *op. cit.*, p. 106.

¹⁹ Cit. in *ivi*, pp. 106 e 107, il corsivo è dell’autore (la dichiarazione di Cukor è tratta da Richard Kozarski, *Hollywood Directors 1914-1940*, Oxford University Press, London – Oxford – New York 1977, pp. 327 e 328). Bisogna, tuttavia, specificare che quella di Cukor non rappresenta certo una posizione isolata nella Hollywood del periodo. Come abbiamo messo in luce nel capitolo introduttivo, l’adozione di uno stile trasparente è parte integrante dell’estetica classica, e l’opinione del regista di *Donne* riecheggia nelle parole di molti altri suoi colleghi. Per esempio, anche Frank Capra, di cui pure abbiamo visto le rivendicazioni per una maggiore autonomia nel dirigere, condivide appieno i principi stilistici e narrativi del sistema hollywoodiano. Lo attestano la sua stessa regia, ma anche le sue dichiarazioni in merito: «Il pubblico non deve mai rendersi conto che ci sia una macchina da presa nel raggio di mille miglia» (cit. in *ivi*, p. 118 – la citazione è tratta da Frank Capra, *Il nome sopra il titolo*, a cura di Alberto Rollo, Lucarini, Roma 1989, pp. 298-9). Risulta evidente da queste parole che le rivendicazioni “autoriali” di Capra, espresse in qualità di presidente della SDG, non si pongono in alcun modo come ipotesi alternative o sovversive rispetto allo stile della trasparenza e dell’invisibilità, ma semmai come ipotesi per una discussione tutta interna al regime produttivo.

Le opinioni di Cukor sulla regia cinematografica a Hollywood sono del tutto consonanti con quelle di David O. Selznick, al punto che non è difficile comprendere perché i due continuino a lavorare in perfetta armonia anche in seguito, quando il produttore lascerà la RKO per la MGM. «Nove volte su dieci», afferma Selznick, «il regista è solo un regista, esattamente come il regista teatrale è il regista del dramma. Il suo unico compito è quello di salire sul palcoscenico e dirigere gli attori, far seguire le indicazioni del copione»²⁰.

E a proposito di attori, accantonata l'idea di far recitare Clara Bow, il *producer* decide di scritturare per il ruolo della protagonista Constance Bennett, una delle star di punta della RKO. Al principio degli anni Trenta, Bennett incarnava agli occhi del pubblico tutto quello che una diva doveva essere. Più che alle sue doti recitative, per lungo tempo ingiustamente neglette, il successo di questa diva era largamente dovuto allo stile elegante, e insieme sfacciato, con cui conduceva la sua vita privata e professionale. Il tipico aspetto fisico da bionda sofisticata, l'eleganza nel vestire, e soprattutto le movimentate vicende sentimentali – che includevano, all'epoca di *A che prezzo Hollywood?*, anche un matrimonio con l'ex marito di Gloria Swanson, il Marchese de La Falaise de Coudray – ne facevano l'epitome di tutto ciò che di lussuoso e audace si poteva trovare nella Mecca del cinema²¹. In tal senso, può apparire curioso che proprio una diva dall'immagine tanto definita in termini di glamour e spregiudicatezza sia stata scelta per impersonare il ruolo di un'anonima cameriera che dal giorno alla notte diventa una star. Ma su questo punto torneremo a riflettere più avanti.

Ancora più delicata appare, invece, la scelta dell'interprete per il ruolo di Max Carey, il regista alcolizzato, amico e mentore di Mary. Come abbiamo già accennato, ciò che aveva più colpito Selznick nel soggetto di Adela Rogers St. Jones era stata proprio la presenza di questo personaggio autodistruttivo, vagamente ispirato alle vicende di John McCormick. In fase di sceneggiatura, il produttore aveva voluto che tale presenza fosse ampliata e approfondita in modo che il suo suicidio finisse per costituire l'apice drammatico dell'intero film. Attraverso la sconfitta esistenziale del personaggio maschile, Selznick voleva, infatti, toccare un tema che sarebbe stato riproposto con ancora maggiore insistenza e drammaticità in *È nata una stella*, vale a dire la natura profondamente volubile e provvisoria del successo hollywoodiano. In linea con quel rifiuto per l'ironia facile e il cinismo di cui già parla Cukor nel passo citato, la figura di Carey doveva risultare affascinante, tenera, e al tempo stesso divertente. Alla fine, Selznick decide di affidare la parte a Lowell Sherman, una scelta, questa, senz'altro non

²⁰ Cit. in *ivi*, p. 107 (la dichiarazione di Selznick è tratta da Tino Balio, *Gran Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939*, Scribner's – Macmillan, New York 1993, p. 79).

²¹ Per un approfondimento sulla carriera di Constance Bennett e in particolare sul rapporto di amicizia e di collaborazione artistica con Selznick e Cukor, rimandiamo a Brian Kellow, *The Bennetts: An Acting Family*, University Press of Kentucky, Lexington 2004 (in particolare, il decimo capitolo, «1931-1932», pp. 157-72).

casuale. Fatto piuttosto atipico per la Hollywood dell'epoca, se si esclude, naturalmente, il caso del cinema comico, Lowell Sherman era, infatti, conosciuto nell'ambiente sia come regista sia come attore. Dopo aver recitato in diversi film muti degli anni Dieci, spesso vestendo i panni del playboy, Sherman aveva raggiunto la fama con *Terrore sui ghiacci* (*Way Down East*, 1920) di David W. Griffith, dove interpretava il ruolo del perfido seduttore di Lillian Gish. Secondo l'assistente di Selznick, Lowell Sherman, che nel 1932 era sposato con Helene Costello, cognata di John Barrymore, può aver costruito il personaggio di Max Carey ispirandosi ai comportamenti notoriamente eccessivi del grande attore shakesperiano. Rimaneggiando la sceneggiatura, lo stesso Gene Fowler, amico personale di Barrymore, introduce alcune battute – come, ad esempio, «What this country needs is light wine and beer»; oppure «Two things that will never last: my liver and a Hollywood marriage»²² – che sembrano ricalcare il sapido umorismo del divo, e che verranno pronunciate da Sherman con voce sapientemente rauca, pungente e allusiva.

Le riprese di *A che prezzo Hollywood?* procedono in maniera piuttosto rapida, e il film può dirsi virtualmente concluso il 10 maggio 1932. Per volontà di David O. Selznick, l'ultima scena girata è quella del suicidio di Carey, giudicata, appunto, la più importante nell'economia narrativa del film. Secondo il *producer*, tale scena doveva essere costruita in modo veloce ma, al tempo stesso, doveva rendere chiaro e plausibile il motivo alla base della decisione estrema del personaggio. Al fine di ottenere tutto questo, Selznick chiede a Slavko Vorkapich di affiancare Cukor nella direzione della scena, e di curarne gli effetti speciali. Vorkapich, un artista di origine serba, attivo nella Hollywood di quegli anni in vari ruoli professionali (montatore, esperto di effetti speciali, regista e perfino attore e teorico), era probabilmente uno dei primi, all'interno dell'industria, ad avere sviluppato una riflessione di tipo intellettuale sul film. La sua abilità nel giocare con il ritmo e con il movimento, nel dare vita a immagini rapide e fugaci, capaci di illustrare snodi narrativi, intervalli di tempo e altri concetti astratti bisognosi di stilizzazione visiva, lo avevano reso noto nell'ambiente come un autentico genio del montaggio. Non a caso, Selznick cercherà di servirsi di Vorkapich in ogni occasione possibile, certo che il suo infallibile “tocco” potesse notevolmente incrementare la potenza visiva di ciascun film. Nel caso di *A che prezzo Hollywood?*, la scena del suicidio è realizzata attraverso una rapidissima successione di flashback deformati – quasi delle vere e proprie allucinazioni sul passato di successo di Carey – che si alternano a immagini riguardanti la sua attuale degradazione. Questa sovrapposizione concitata tra passato glorioso e presente avvilito trova il suo climax, e al contempo il suo punto di scioglimento, in un

²² «Quello di cui ha bisogno il nostro paese sono vini leggeri e birra»; «Due cose che non dureranno mai: il mio fegato e un matrimonio a Hollywood».

colpo di pistola nel petto cui fa seguito l'inesorabile caduta in *slow motion* del corpo del personaggio. Ma la drammaticità della scena non è resa solo a livello visivo, è anche espressa attraverso un intrigante effetto sonoro. Come ricorda Cukor, «avevamo bisogno di un suono che esprimesse agitazione, la sensazione che il cervello di quest'uomo fosse sul punto di esplodere, e qualcuno fra gli addetti alla colonna sonora ideò un tipo di ronzio che diventava sempre più forte fino al punto di sopraffare il personaggio e di dargli quell'impulso distruttivo»²³. La persona in questione era il tecnico del suono di origine russa Murray Spivack, il quale realizzerà l'inquietante ronzio servendosi di una scatola di sigari, di alcuni elastici e di una corda... Una bella dimostrazione, questa, della capacità inventiva e artigianale dell'industria cinematografica americana nei primi anni del sonoro.

A che prezzo è Hollywood? verrà presentato per la prima volta al Mayfair Theatre il 13 luglio 1932. Dal punto di vista sia critico sia finanziario, il film ottiene un buon successo. Tuttavia, alcuni recensori, come quelli del «New York Times», lamentano un certo squilibrio sul piano qualitativo all'interno dell'opera: mentre la prima parte, incentrata sull'incontro tra Max e Mary, è ritenuta all'unanimità ben scritta e ben interpretata, la seconda è giudicata, invece, un po' al di sotto delle sue possibilità²⁴. Queste valutazioni riflettono, probabilmente, l'opinione dello stesso David O. Selznick. Nonostante fosse compiaciuto del successo generalmente tributato al film, il produttore «aveva delle riserve sull'idea complessiva, poiché avvertiva che alcuni espedienti della storia rischiavano di ridurre quel suo potenziale di rappresentazione accurata del mondo del cinema, che lui intendeva mostrare al mondo intero»²⁵. Ma a prescindere da eventuali critiche o encomi, *A che prezzo Hollywood?* rappresenta, indiscutibilmente, una pietra miliare nel panorama del cinema autoreferenziale classico, l'istituzione di un vero e proprio canone destinato a esercitare una lunga influenza anche nei decenni successivi.

La conferma di tutto questo non esita ad arrivare: circa quattro anni dopo l'uscita del film di Cukor, il regista William Wellman sottopone a David O. Selznick un soggetto scritto in collaborazione con il giovane sceneggiatore Bob Carson e significativamente intitolato *It Happened in Hollywood*. Nel 1936, Wellman ha già alle spalle una lunga e poliedrica carriera. Aviatore durante la Prima guerra mondiale, ex giocatore di hockey e di football, forte bevitore e appassionato di motociclette, questo regista dalla personalità «maschia e aggressiva» inizia a dirigere film nel 1923, dopo aver lavorato per poco tempo e senza entusiasmo come attore. Il primo titolo a imporlo all'attenzione di Hollywood è *Maschere russe (You Never Know Women)* del 1926. L'anno seguente la Paramount, impressionata dal successo di questo

²³ Cit. in Ronald Haver, *op. cit.*, p. 92.

²⁴ Cfr. James Robert Parish, Michael R. Pitts, Gregory W. Mank, *op. cit.*, p. 408.

²⁵ Ronald Haver, *op. cit.*, p. 92.

melodramma, ma anche dal fatto che Wellman sia l'unico regista sotto contratto con un passato da aviatore, decide di affidargli la regia di *Ali (Wings, 1927)*, la risposta dello studio a *La grande parata* di King Vidor e *Gloria (What Price Glory?, 1926)* di Raoul Walsh, entrambi film di straordinario successo ambientati durante il primo conflitto mondiale. Incentrato su due aviatori americani rivali in amore (un'idea, questa, già sfruttata in *Gloria*), *Ali* consentirà a Wellman di dispiegare appieno tutto il suo talento per il cinema d'azione. Le spettacolari scene di combattimento, realizzate con accorgimenti tecnici notevoli per l'epoca nonché con certo gusto per il rischio e lo spregio del pericolo, procureranno al film un notevole successo di pubblico e perfino il primo Oscar per il miglior lungometraggio. Ma non solo: *Ali* contribuirà a trasfigurare Wellman in un'autentica icona, quella del regista che fa della spericolatezza, della velocità e del dinamismo i propri tratti distintivi, tanto nella vita professionale quanto in quella privata²⁶. Desiderosa di alimentare questa leggenda, la Paramount gli affida, a un anno di distanza da *Ali*, la regia di *I mendicanti della vita (Beggars of Life, 1928)*, un film dedicato alla terribile esistenza degli *hobos*, i vagabondi americani. Anche in questo caso, a dispetto del tema profondamente diverso da quello di un *war movie*, Wellman si conferma un indiscusso maestro del cinema d'azione di quegli anni. Infatti, secondo uno dei più autorevoli studiosi del regista, *I mendicanti della vita* è «un film sul movimento, sulla gente costretta a marciare senza sosta. Alla fine Wellman dà l'impressione di aver trattato gli attori [...] alla stregua degli aerei di *Ali*»²⁷. Altra tappa cruciale nella carriera del cineasta è il passaggio nel 1930 alla Warner Bros.-First National, dove girerà l'anno seguente *Nemico pubblico (The Public Enemy, 1931)*, uno dei *gangster movie* più importanti del periodo assieme, ovviamente, ai coevi *Piccolo Cesare (Little Caesar, 1931)* di Marvyn LeRoy e *Scarface – lo sfregiato (Scarface, 1932)* di Howard Hawks. Alla prima metà degli anni Trenta, risale anche una collaborazione, non particolarmente fruttuosa, con lo stesso Selznick per *I conquistatori (The Conquerors)*, un western prodotto dalla RKO nel 1932. Molto più proficuo risulterà, invece, il sodalizio tra i due, avviato nel 1936, quando, come si diceva, il regista sottoporrà al produttore l'abbozzo di una storia per un nuovo film di ambientazione hollywoodiana.

Ripercorrere la genesi di *È nata una stella* significa addentrarsi in un percorso alquanto tortuoso e di difficile sintesi. In particolare, risultano complessi, e perfino un po' oscuri, i passaggi che conducono alla metamorfosi del soggetto iniziale nella sua versione definitiva.

²⁶ All'epoca del film, aveva fatto clamore la notizia che Wellman avesse costretto le comparse (autentici soldati dell'esercito americano) ad affrontare scene rischiose, sostituendosi egli stesso, per dare l'esempio, ai più riluttanti. Inoltre, per aumentare la spettacolarità dei combattimenti aerei, il regista aveva fatto installare la macchina da presa su velivoli, così che gli scontri si svolgessero effettivamente a una certa altezza.

²⁷ Frank T. Thompson, *William A. Wellman*, Festival de Cine de San Sebastian-Filmoteca Española, San Sebastian – Madrid 1993, p. 74 (ed. or. Scarecrow Press, Metuchen-London 1983).

Abbiamo già riportato, nelle pagine iniziali, l'orgogliosa rivendicazione di Selznick a proposito della sua paternità sull'idea originale del film. Come vedremo nel dettaglio, questa "rivendicazione autoriale" ha senz'altro ragione d'essere, ma bisogna ammettere che l'iniziativa per un nuovo *Hollywood on Hollywood movie* fu di Wellman e non del produttore. Peraltro, le dichiarazioni di Selznick sono puntualmente contraddette in un'intervista rilasciata dal cineasta all'inizio degli anni Settanta: «Nelle sue memorie, racconta di avere scritto lui la storia. Al diavolo! Selznick aveva effettivamente chiesto a un paio di sceneggiatori di riscriverla, ma io mi sono opposto e alla fine è stata utilizzata la versione originale. È questa la verità»²⁸. Su un solo punto regista e produttore sono concordi: il soggetto del film è ispirato a fatti realmente accaduti, di cui sono stati in qualche modo testimoni. Probabilmente, sia Selznick sia Wellman sono sinceri nelle loro affermazioni. Come abbiamo già detto in precedenza, nella Hollywood classica il film è considerato come il prodotto di uno sforzo collettivo, che investe in egual misura registi e scenografi, attori e direttori della fotografia, costumisti e scrittori, e via dicendo. Senza dubbio, a questo immenso lavoro d'équipe non manca un leader: coordinare e supervisionare è compito del produttore. Due, in particolare, sono le fasi di lavoro che più gli competono: la revisione della sceneggiatura (egli ha la facoltà di far passare il copione dalle mani di più sceneggiatori, fino a quando questo non assume la forma da lui desiderata) e il montaggio definitivo (*final cut*). Detto questo, non faticiamo a scorgere la ragione del dissidio tra Wellman e Selznick. Questo *modus operandi* fa sì, infatti, che risulti molto difficile stabilire con certezza a chi vada attribuita non solo la paternità dell'intero film, ma anche delle sue singole componenti narrative, tematiche e formali. Nel caso particolare di *È nata una stella*, le idee del regista e del produttore appaiono così inestricabilmente mescolate fra loro – sia nella tessitura della storia, sia nella fase delle riprese, sia in quella della produzione – da rendere impossibile determinare di chi siano davvero responsabilità e meriti.

È certo che nel copione originale redatto da Wellman e da Carson (di cui sono state conservate solo trentadue pagine più un abbozzo di quello che doveva succedere nella seconda parte della storia) troviamo già molte delle situazioni narrative che struttureranno il plot del film²⁹. La vicenda si apre all'interno di un piccolo cinema di provincia nell'entroterra canadese, dove la protagonista, la giovane Esther Victoria Blodgett, sta guardando un melodramma, *It Happened in Tahiti*, interpretato da Norman Maine, il suo divo del cuore. Esther, che è presumibilmente orfana, vive in una fattoria assieme a una coppia di zii e

²⁸ Cit. in Richard Schickel, *The Man Who Made the Movies* (1975), The Educational Broadcasting Corporation, New York 2001, p. 218. Nel passo citato, Wellman parla impropriamente di "memorie", ma intende in realtà riferirsi ai famosi appunti di lavoro di Selznick, la cui parziale pubblicazione è stata curata da Rudy Behlmer.

²⁹ Cfr. Ronald Haver, *op. cit.*, p. 192.

all'anziana nonna. Come Merton Gill e Peggy Pepper prima di lei, anche questa piccola provinciale è una patita del grande schermo e sogna di diventare una star a sua volta. Mentre gli zii sono piuttosto scettici rispetto a simili aspirazioni, la nonna, invece, incoraggia la nipote a seguire il suo sogno. L'anziana donna vede, infatti, un certo parallelismo tra il passato dei Blodgett, una famiglia di pionieri negli inhospitali territori del Nord, e il desiderio di Esther di sfondare a Hollywood. In fondo, in entrambi i casi si tratta di lottare per la conquista di una nuova frontiera. Ricevuto un po' di denaro dalla nonna, Esther parte quindi alla volta di Los Angeles. Appena arrivata nella città dei sogni, mentre osserva frastornata il Brown Derby, la ragazza viene travolta da una folla accorsa per vedere proprio il suo *matinée idol* favorito, Norman Maine, in compagnia della sua nuova fiamma. Il divo, che è vistosamente ubriaco, litiga con l'amante davanti a tutti e poi si ferma tra i fan per firmare alcuni autografi. Anche Esther riceve la sospirata firma su una pagina del giornale che ha in mano. Da questo punto in poi, il copione si riduce a un abbozzo veloce di altre quarantatre scene che avrebbero dovuto raccontare il resto delle avventure dell'eroina a Hollywood: dopo alcuni tentativi falliti di trovare lavoro come attrice, Esther incontra Norman una seconda volta e tra i due nasce un vero amore. Il divo, desideroso di aiutare la carriera dell'amata, chiede al suo produttore, Joseph Grantham, di sottoporla a un provino. Positivamente colpito dalla ragazza, il *producer*, che è delineato nello *script* come un personaggio ai limiti del comico, decide di fare di Esther una star e la ribattezza, su ispirazione del celebre capolavoro leonardesco, "Mona Lester"³⁰. Ma proprio quando la protagonista inizia ad avere successo, la stella di Norman, che nel frattempo è diventato suo marito, comincia a tramontare con inesorabile velocità. Una rapida successione di umiliazioni pubbliche causate dal suo alcolismo (un discorso contro l'establishment hollywoodiano durante la notte degli Oscar e l'arresto a seguito di una rissa con il suo ex agente pubblicitario), decretano per sempre la fine della carriera del divo. Decisa a interrompere questa spirale distruttiva, Esther comunica a Grantham la sua decisione di ritirarsi dalle scene e di dedicarsi unicamente al marito lontano dagli occhi indiscreti di Hollywood. Sentendo casualmente questa conversazione, Norman, che non vuole distruggere la carriera della moglie, decide di sacrificarsi, lasciandosi affogare nelle acque della spiaggia di Malibù al tramonto. Durante il funerale del coniuge, Esther viene rozzamente assalita da una folla scatenata di fan del tutto insensibili al suo dolore. Ormai profondamente delusa dal cinismo dell'ambiente hollywoodiano, l'eroina decide effettivamente di abbandonare la sua carriera, e di fare ritorno alla sua fattoria in Canada.

³⁰ In seguito, durante le numerose riscritture del soggetto, il nome d'arte della protagonista diventerà "Vicki Lester" e sarà del tutto rimosso il particolare della riproduzione leonardesca appesa alle pareti dell'ufficio di Grantham.

Sembra che Selznick, in un primo momento, non fosse rimasto molto colpito da questo soggetto, e che anzi l'avesse detto senza mezzi termini a Wellman e a Carson³¹. Secondo Haver, ciò che non convinceva il *producer* era proprio la rappresentazione, satirica fino ai limiti della caricatura, di Hollywood e della sua umanità. Eccezion fatta per i due protagonisti, Selznick trovava, che gli altri personaggi apparissero o ridicoli o viziosi, e che nel complesso l'immagine data dell'industria fosse corrosiva e avvilita. Al tempo stesso, l'idea di tornare a cimentarsi con una *Hollywood story* sollecitava notevolmente la sua fantasia romantica. Bisogna, inoltre, ricordare che nel '37 Selznick non era più al servizio di altre *majors*, ma aveva coronato già da un paio d'anni il sogno, per lungo tempo accarezzato, di fondare una propria casa di produzione indipendente, la Selznick International Pictures. La possibilità di realizzare in piena autonomia, e per giunta in Technicolor, una rappresentazione raffinata del *milieu* hollywoodiano, e in particolare dei meccanismi sottesi al funzionamento dello *star system*, non poteva non esercitare sull'ambizioso *producer* una forte attrattiva. Il fatto che soltanto pochi anni prima avesse diretto per la RKO un film tanto simile non costituiva affatto un deterrente, ma semmai uno sprone. Come spiega Haver, «la scontentezza provata a proposito di *A che prezzo Hollywood?*, la delusione rispetto a quello che la storia sarebbe potuta diventare, se ci fosse stato più tempo e una maggiore riflessione, erano tutti fattori che convinsero Selznick a trasformare *It Happened in Hollywood* in qualcosa di simile alla sua idea del mondo del cinema»³². Inoltre, il soggetto di Wellman e di Carson aveva un punto di forza in più rispetto ad *A che prezzo Hollywood?*: mentre nel film del '32 non nasceva alcun legame sentimentale tra Max Carey e la protagonista, che finiva per sposare un playboy dell'alta società estraneo al mondo del cinema, il nuovo *script*, invece, fondendo nel personaggio di Norman la figura del mentore e dell'innamorato insieme, consentiva ora di produrre una perfetta sintesi tra il mito sempreverde di Cenerentola e quello non meno amato di Pigmalione. A proposito di questa importante differenza fra i due plot, Vincent Brook osserva:

La compressione [della figura del suicida e del marito] in unico personaggio non soltanto rafforza la narrazione e ne aumenta la potenza drammatica, ma riporta anche l'apparente casualità del suicidio [in *A che prezzo Hollywood?*] a questioni, come la carriera e la

³¹ La momentanea insoddisfazione di Selznick per lo *script* è raccontata dallo stesso Wellman. Stando al regista, potrebbe avere avuto un peso nel far cambiare idea al *producer* l'opinione di sua moglie, Irene Mayer, che invece era rimasta molto favorevolmente impressionata dal soggetto (cfr. Richard Schickel, *op. cit.*, pp. 218-9.).

³² Ronald Haver, *op. cit.*, p. 192. Al desiderio di riscattarsi dalla riuscita, a suo dire, parziale di *A che prezzo Hollywood?* concorrono anche altre ragioni. Come attesta una lettera a Katherine Brown (una delle *story editor* della Selznick International), il produttore riteneva che, al momento, fossero in uscita solo film di scarsa qualità su Hollywood, e che il pubblico stesse iniziando a identificare il vero mondo del cinema con queste rappresentazioni dozzinali. Tra le opere a suo giudizio "mediocri", Selznick include il già citato *Hollywood Boulevard* e *Hollywood Hotel* (1937), un musical di Busby Berkeley, prodotto dalla Warner Bros, che era in procinto di uscire quando la lavorazione *È nata una stella* era ancora in pieno svolgimento (cfr. Rudy Behlmer, *op. cit.*, p. 115; la lettera a Katherine Brown è datata 28 settembre 1936).

rivalità uomo-donna, che possono andare anche al di là della stessa Hollywood. Il duplice smacco alla propria fama e alla propria mascolinità spiega, chiaramente, le ragioni dell'alcolismo e del suicidio dei mariti nelle tre versioni di *È nata una stella*. La depressione e la dipendenza alcolica di Carey, invece, precedono sia la sua scoperta della *ingénue*, Mary Evans (Bennett), sia il tracollo della sua carriera, producendo così un vuoto motivazionale rispetto alla sua autodistruzione [...]³³.

Sebbene l'ultima osservazione di Brook ci sembri un po' impropria – neppure in *È nata una stella* diventano del tutto comprensibili le ragioni che muovono Norman, così come la decisione estrema di Carey non è completamente priva di spiegazione – è senz'altro vero, però, che le novità introdotte da Wellman e da Carson conferiscono al tema dei “destini incrociati” un magnetismo e una credibilità in più, che non dovevano sfuggire a Selznick. Ma c'è dell'altro ancora: sia il regista sia il produttore sono concordi nell'affermare che il soggetto abbia tratto ispirazione da fatti e persone davvero esistite. Stando ai loro ricordi, è soprattutto il personaggio di Norman Maine ad avere più implicazioni con la realtà. Abbiamo già detto come in gioventù Selznick fosse rimasto molto colpito dalle tragedie interne alla comunità del cinema occorse durante gli anni Venti; a turbarlo era stato soprattutto il cinismo del pubblico rispetto a questi episodi luttuosi. Sembra, ad esempio, che i funerali monumentali e ai limiti del kitsch di Rodolfo Valentino avessero lasciato in lui un eco di profondo disgusto. Ma anche intorno alla metà degli anni Trenta Hollywood non era certo a corto di tragedie: nel 1936, John Gilbert, una delle più grandi stelle del muto – le sue memorabili interpretazioni a fianco di Greta Garbo gli erano valse il titolo di “Great Lover” per circa un decennio – era morto di infarto dopo anni di alcolismo e di rabbiosa reclusione. Non soltanto la sua carriera aveva subito una brusca battuta d'arresto con l'introduzione del sonoro, ma il divo era anche diventato uno dei simboli per eccellenza di quel ricambio attoriale che la nuova tecnologia sembrava spesso e volentieri imporre. In *È nata una stella* Norman Maine non è caratterizzato come un divo del muto incapace di adeguarsi a questa novità, diversamente da quanto accadrà, invece, tredici anni dopo con la Norma Desmond di *Viale del tramonto* o con la petulante Lina Lamont di *Cantando sotto la pioggia*. Ma per quanto non ci sia nel soggetto di Wellman/Selznick alcun riferimento esplicito all'avvento del sonoro o al precoce pensionamento di molte stelle del muto, il declino di Norman sembra dipendere, oltre che dall'alcolismo, anche da un'incapacità di restare al passo con i tempi, di mantenersi un interprete moderno e credibile. Quando la moglie inizia ad avere successo, la distanza tra la freschezza che lei riesce a portare sullo schermo e l'obsolescenza del marito diventa sempre più evidente. È proprio in tale obsolescenza, quella del *matinée idol* diventato antiquato e perfino ridicolo rispetto a una nuova generazione di attori, che possiamo

³³ Vincent Brook, «*What Price Hollywood?*», in Id., *Land of Smoke and Mirrors: A Cultural History of Los Angeles*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey – London 2013, p. 84.

intravedere il riferimento alla tragedia di John Gilbert. L'analogia tra il personaggio e il divo è rafforzata da un ulteriore dettaglio: come nello *script* la fama di Norman viene eclissata da quella della moglie, così nella realtà Gilbert vide davvero la sua stella tramontare, mentre quella della sua ultima consorte, la giovane Virginia Bruce, prendeva il volo. Ma per quanto eclatante, il caso di John Gilbert non è l'unico ad aver fornito un'ispirazione per la storia. Nell'intervista rilasciata a Richard Schickel, Wellman dichiara esplicitamente che il modo con cui Norman decide di togliersi la vita trae ispirazione dalla tragica vicenda di John Bowers. Dopo aver interpretato moltissimi film durante la stagione del muto (tra cui spiccano titoli diretti da King Vidor, Frank Lloyd, Maurice Tourneur e Victor Sjöström), la carriera di Bowers entra in crisi con l'introduzione del sonoro («John Bowers aveva una brutta voce», sintetizza Wellman)³⁴. Il 17 novembre 1936, dopo un lungo periodo d'inattività, l'attore si reca con un'imbarcazione verso l'Isola di Catalina per contattare un suo vecchio amico, Henry Hathaway. Il regista stava girando, in quel momento, *Anime sul mare* (*Souls at Sea*, 1937), un film d'avventura interpretato da Gary Cooper. In un ultimo e patetico tentativo di salvare la sua carriera, Bowers avrebbe supplicato inutilmente l'amico di dargli una parte. Questo ennesimo rifiuto avrebbe poi spinto lo sfortunato attore verso una decisione fatale: il suo corpo sarà, infatti, ritrovato senza vita sulla spiaggia di Santa Monica il medesimo giorno. Altri episodi, che possono avere avuto un peso nella costruzione del personaggio di Norman e del suo dramma, sono il declino di B.P. Schulberg, un tempo *director manager* della Paramount e mentore di Selznick, e la spirale autodistruttiva in cui la carriera di John Barrymore continuava ad affondare ormai da anni, e che era tristemente nota nell'ambiente. Non si deve, tuttavia, pensare che il *producer* volesse fare di questo nuovo film su Hollywood un'opera irrimediabilmente a tinte fosche. In un appunto datato 30 luglio 1936, dopo aver suggerito alcuni piccoli cambiamenti (come il trasferimento della fattoria di Esther dal Canada al Nord Dakota e il fatto che la protagonista incontri, per la prima volta, Norman non davanti al Brown Derby ma a un concerto all'Hollywood Bowl), il produttore prosegue affermando:

[La storia d'amore tra i due] ha bisogno di più sviluppo, di più humour e forse di qualche tocco di commedia in più. Suggesto di dare un'occhiata al lavoro che avevamo fatto in *A che prezzo Hollywood?* con il personaggio di Bennett e quello di suo marito. Dobbiamo essere tremendamente attenti a far sì che il declino di Norman non sembri coincidere con il suo matrimonio. Dobbiamo introdurre i suoi difetti fin dall'inizio del racconto e cercare di minimizzare la convinzione di Esther di riuscire a salvarlo attraverso la vita matrimoniale. Soprattutto, dobbiamo fare in modo che, dopo la morte del marito, risulti chiaro quanto la protagonista sia decisa a chiudere con Hollywood. [...] Poi alla fine, possiamo creare una specie di grande sollievo generale riportando in scena la nonna che ricorda alla nipote che a questo mondo solo poche persone sono chiamate a realizzare

³⁴ Cit. in Richard Schickel, *op. cit.*, pp. 218-9.

grandi cose – un discorso d’incoraggiamento, insomma, a proposito della sua carriera, del suo essere una star, e via dicendo³⁵.

Spronati da questi nuovi suggerimenti, Wellman e Carson preparano allora una seconda versione della sceneggiatura, che il produttore giudica, però, in maniera severamente negativa. Infatti, secondo Selznick i due sono ora precipitati nel difetto opposto rispetto a quello iniziale: mentre il primo *script* era eccessivamente satirico e caricaturale, il secondo, invece, appare troppo “serio”, poco brillante e in definitiva noioso. Ancora una volta, traspare dalle indicazioni del *producer* il desiderio di realizzare una rappresentazione di Hollywood in chiave sostanzialmente melodrammatica, ma non del tutto scevra da elementi riconducibili all’universo del comico o della commedia. In particolare, Selznick esige da Wellman e da Carson l’introduzione all’interno del plot di almeno un paio di “comedy characters” per controbilanciare il dramma in cui sono coinvolti i due protagonisti. Ma proprio durante questa nuova fase di riscrittura, accade qualcosa destinato a modificare ulteriormente il progetto: il 14 settembre 1936 Irving Thalberg muore improvvisamente a soli trentasette anni. Non soltanto si trattava di uno degli amici più cari di David O. Selznick, ma anche di una delle personalità che avevano più contribuito alla crescita e al miglioramento dell’industria cinematografica. L’enorme clamore suscitato dalla prematura scomparsa del *tycoon*, e la volgare spettacolarizzazione dei suoi funerali ricordano a Selznick il circo mediatico prodottosi all’indomani della morte di Valentino, esattamente dieci anni prima. Ancora una volta, a turbare il produttore è il comportamento curioso ai limiti della morbosità da parte del pubblico: all’uscita dal Wilshire Boulevard Temple, dove era stato officiato il rito funebre, la folla dei fan cinge letteralmente d’assedio le celebrità presenti, inclusa Norma Shearer, l’affranta vedova di Thalberg. Naturalmente Selznick rimane anche turbato dall’evidente e involontaria analogia tra il lutto di Esther e quello di Shearer. Dopo un momento d’incertezza rispetto all’opportunità di proseguire, o meno, con il progetto, il magnate decide non soltanto di andare avanti, ma anche di introdurre un’importante modifica nello *script*: Joe Grantham, il personaggio del produttore, fino a quel momento trattato in chiave puramente comica, subisce una radicale metamorfosi diventando Oliver Niles, un vero e proprio modello di dignità, pazienza e lealtà nei confronti dei suoi colleghi e sottoposti. Sebbene questo sottocapitolo si prefigga essenzialmente di analizzare la rappresentazione della *stardom* in seno alla produzione autoreferenziale classica, bisogna comunque prestare una certa attenzione anche alla figura diegetica del produttore, e soprattutto ai cambiamenti che tale figura subisce nel passaggio dagli anni Venti ai Trenta. Secondo Marc Cerisuelo, David O. Selznick riveste ancora un volta un ruolo cruciale in tutto questo. Per lo studioso francese, infatti, a Selznick

³⁵ Cit. in Ronald Haver, *op. cit.*, p. 193.

va il merito di aver conferito importanza e spessore a una presenza che, nel cinema autoreferenziale passato, era quasi assente o relegata a poche apparizioni. Se in un film del 1928 come *Maschere di celluloidi* il produttore compariva soltanto due volte all'interno del racconto – la prima per firmare il contratto di Peggy, la seconda per rimproverarla dei suoi comportamenti eccessivi – nelle opere degli anni Trenta, questa figura diventa, invece, una presenza costante e definita, insomma un vero e proprio personaggio. Come spiega Cerisuelo:

[Nei film degli anni Trenta] il produttore potrà anche non essere il personaggio principale e nemmeno uno dei due protagonisti, ma egli rappresenta ugualmente uno degli elementi essenziali dell'opera. Da puramente episodica, la sua presenza diventa ricorrente e le sue apparizioni coincidono con delle svolte o dei momenti chiave della trama. A quest'accresciuta importanza all'interno dell'ordine lineare della storia corrisponde un potenziamento [...] della sua posizione simbolica [...]: *il produttore è colui che rende il cinema possibile*. [...] In *A che prezzo Hollywood?* (1932) e nella prima versione di *È nata una stella* (1937), entrambi prodotti di Selznick, il *producer* non si accontenta solo di regolare delle questioni “amministrative”: egli ci viene mostrato anche fuori dal suo ufficio, mentre intrattiene relazioni amichevoli con i membri del suo entourage. Questa “umanizzazione” non deve, tuttavia, trarre in inganno perché essa rafforza ancora di più l'immagine e la potenza del produttore. La retorica hollywoodiana diventa, infatti, perfettamente convincente quando dimostra di non avere più bisogno di rappresentare *autoritariamente* l'autorità. [...] All'interno di questa produzione degli anni Trenta, la figura del *producer* [...] è completamente positiva: bisognerà aspettare vent'anni perché essa si trasformi nel suo esatto contrario e diventi minacciosa (*Il grande coltello* e *La contessa scalza*) o più ambigua (*Il bruto e la bella*). I metafilm musicali come *Cantando sotto la pioggia* e la seconda versione di *È nata una stella* rimangono, invece, fedeli a questa rappresentazione bonaria del personaggio³⁶.

Sebbene *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella* siano i primi due film in cui si assiste a questa metamorfosi nella figura del produttore, bisogna specificare, però, che ci sono anche delle sensibili differenze a separarli. Nel primo caso, il personaggio di Julius Saxe, il produttore che decide di trasformare Mary nella nuova “fidanzata d'America”, è una presenza buffa, appositamente creata per suscitare il sorriso nel pubblico. In fase di sceneggiatura, Brown e Fowler avevano, infatti, lavorato in questa direzione, e la scelta di Gregory Ratoff come interprete non aveva fatto altro che amplificare tali potenzialità comiche. Ebreo di origine russa, proprio come il suo personaggio, Ratoff fa di Julius Saxe una gustosa sintesi di tutti i tratti solitamente associati ai *moguls* hollywoodiani. Si pensi al forte accento dell'est d'Europa, all'evidente origine ebraica (immediatamente denunciata dal cognome), all'interesse ossessivo per gli affari, alla tendenza continua a impartire ordini, e al bisogno di controllare la carriera e la vita delle “sue” star in ogni dettaglio. Tuttavia, i frequenti malapropismi del personaggio sembrano evocare soprattutto la figura di Samuel Goldwyn e i suoi celebri “goldwynism”, le gaffe, i lapsus e i nonsense involontari per cui il grande

³⁶ Marc Cerisuelo, *op. cit.*, pp. 136-7. I corsivi sono nostri.

producer era solito incappare durante le interviste³⁷. Ma pur facendo incetta di stereotipi, il ritratto di Saxe, oltre a essere divertente, è anche positivo³⁸. Il film ce lo mostra, infatti, come un grande lavoratore (lo vediamo, per esempio, pranzare con latte e cracker mentre legge attentamente un copione), un personalità rigorosa e disciplinata (alla fine decide di licenziare l'impenitente Carey), ma mai insensibile o egoista. Quando Mary lo supplica di concedere all'amico regista un'altra chance, il produttore mormora con evidente dispiacere: «I've let sentiment interfere with good sense for too long a time»³⁹. In *È nata una stella*, la figura del *producer* diventa se possibile ancora più rassicurante e positiva, ma perde di contro qualsiasi caratterizzazione comica. Diversamente da quanto accadeva nei primi due copioni redatti da Wellman e da Carson, dove era implicito che l'interesse del produttore nei confronti di Esther e di Norman fosse dettato da ragioni puramente affaristiche, Selznick impone che nelle stesure successive tale personaggio diventi una sorta di figura paterna, coinvolta più a livello personale che non lavorativo nelle scelte dei suoi attori. Come anticipa Cerisuelo nel brano citato, bisogna aspettare gli anni Cinquanta per vedere come il cinema autoreferenziale tenda spesso e volentieri a fare del produttore il tipico antagonista della storia. Il fatto che questo non accada negli *Hollywood on Hollywood movies* degli anni Trenta non significa che anche in queste opere non ci siano i cosiddetti "cattivi". Al contrario, come vedremo meglio in seguito, il cattivo in *A che prezzo è Hollywood?* e in *È nata una stella* c'è eccome, ma significativamente non è identificato all'interno dell'industria, bensì al suo esterno. In questi film, la felicità e il successo dei protagonisti non sono nelle mani di nessuna autorità dello *studio system*, ma in quelle di un agente molto più imperscrutabile, misterioso e volubile come il grande pubblico. È, infatti, la massa anonima e informe degli spettatori – la stessa massa che, secondo Selznick, aveva trasformato in una carnevalata le morti di Valentino e di Thalberg – a decretare ascese folgoranti o rovinose cadute. Nel caso di *È nata una stella* questa rappresentazione così manichea di Hollywood e del suo pubblico è in parte controbilanciata dalla creazione del personaggio di Matt Libby, l'agente pubblicitario cinico e

³⁷ Il riferimento a Goldwyn era, del resto, evidente anche nel soggetto originale di Adela Rogers St. Jones, dove il personaggio del produttore si chiama non a caso Sam Wynne, ed è descritto come «una persona infantile dal cuore dolce e nobile, dotata di un sincero amore per l'arte e di una grande fiducia nel cinema» (cit. in Ronald Haver, *op. cit.*, p. 92).

³⁸ Selznick, pur riconoscendo la necessità di stemperare un po' il dramma con qualche risata, non voleva che il film desse un'immagine stereotipata degli ebrei (una preoccupazione, questa, che l'avrebbe accompagnato per tutta la sua carriera). In un appunto indirizzato a Berman in data 3 aprile 1932, il produttore scrive: «Dobbiamo essere attenti per quanto riguarda la caratterizzazione di Saxe. [...] Io non ho alcuna obiezione a dipingerlo in maniera umoristica, purché si rimanga entro dei limiti ragionevoli» (cit. in *ibidem*). Inoltre, Selznick, volendo allontanare l'immagine distorta che molti avevano di Hollywood in quegli anni, suggerisce di evitare scene che mostrino il personaggio di Ratoff intento a bere alcolici.

³⁹ «Ho lasciato che i sentimenti interferissero con il buon senso per troppo tempo».

vendicativo che rievoca gli innegabili difetti dell'industria⁴⁰. Wellman e Carson introducono questa demoniaca figura per compensare quell'eccesso di umanità che Selznick pretendeva, invece, nella caratterizzazione di Oliver Niles come capro espiatorio. Questa scelta si dimostra azzeccata: nel film Libby diventerà la perfetta nemesis di Norman, la personificazione di tutto ciò che c'è di volgare e vendicativo a Hollywood.

Malgrado queste interessanti modifiche, Selznick non sarà soddisfatto, però, neppure della terza stesura prodotta da Wellman e da Carson. Le scene e i dialoghi gli sembrano, infatti, ancora troppo grossolani e abborracciati. Il puntiglio del produttore non deve stupire: uomo dotato di una notevole capacità di scrittura, come attestano i suoi voluminosi appunti, Selznick non si dichiarerà mai, nel corso della sua carriera, soddisfatto delle prime stesure di uno *script*, e non esiterà mai a coinvolgere anche altri autori per migliorare un progetto. Non a caso da questo momento in poi, la preparazione di *È nata una stella* è costellata da un continuo e vorticoso succedersi di riscritture, destinato a protrarsi anche dopo l'inizio delle riprese. Non potendo ripercorrere nel dettaglio ciascuno di questi passaggi, ci limitiamo a farne una rapida sintesi: dopo aver ricevuto la sceneggiatura di Wellman e di Carson, Selznick ne invia una copia, accompagnata da una lunga lista d'istruzioni, a Dorothy Parker e al marito Alan Campbell perché ne migliorino i dialoghi e la caratterizzazione dei personaggi. Membri della celebre Tavola rotonda dell'Algonquin, Parker e Campbell erano fra gli scrittori più in auge dell'epoca. Non c'è dubbio che per la Selznick International rappresentasse un motivo di orgoglio e di prestigio servirsi della loro ben nota scrittura brillante e corrosiva. Ciononostante le revisioni sono ben lungi dal dirsi concluse anche dopo l'intervento dei coniugi Campbell. A questo punto, il produttore persuade, infatti, Robert Carson ad apportare qualche ulteriore modifica sulla sua versione realizzata in collaborazione Wellman. Ma proprio mentre lo sceneggiatore è alle prese con questo lavoro, Selznick contatta due giovani talenti, Budd Schulberg (figlio del suo ex mentore e capo B.P. Schulberg) e Ring Lardner Jr. (figlio del celebre scrittore di *short stories*), e impartisce loro istruzioni precise affinché preparino una vera e propria sintesi di tutto il materiale prodotto fino a quel momento. Nonostante il *producer* volesse tenere segreta la stesura di quest'ennesima versione, Wellman finisce per scoprirlo, e non esita a contattare il suo agente per denunciare il fatto. Ironia della sorte, l'agente del regista era proprio Myron Selznick, fratello maggiore di David e anch'egli uomo d'affari d'indiscussa abilità e testardaggine. Chiunque conoscesse bene i due fratelli Selznick sapeva che non c'era il rischio che il legame familiare potesse intralciare lo scioglimento della questione: perorando la causa del suo cliente, Myron costringerà il fratello

⁴⁰ Anche il personaggio di Matt Libby sembra avere tratto ispirazione da una figura reale. Il suo modello sarebbe stato, infatti, Russell Bridwell, il capo dell'ufficio pubblicitario della Selznick (cfr. Ronald Haver, *op. cit.*, p. 196).

a ripristinare, all'interno della sceneggiatura, ampi stralci del materiale scritto da Wellman e da Carson. L'ultima parola su quest'odissea sarà decretata, in un certo senso, dall'assegnazione dei premi durante la cerimonia degli Oscar l'anno successivo. A dispetto delle numerose nominations, *È nata una stella* si aggiudicherà soltanto una statuetta per il miglior soggetto. A ritirare il premio saranno William Wellman e Robert Carson, ma in quell'occasione il regista ammetterà pubblicamente che il principale responsabile della sceneggiatura è David O' Selznick e che quindi il premio dovrebbe essere consegnato a lui. A questo generoso omaggio – contraddetto, come già sappiamo, dalle dichiarazioni rese negli anni successivi – il titanico produttore replica con una delle sue granitiche convinzioni: «Ho imparato che niente ha davvero importanza se non il risultato finale del film»⁴¹.

Meno travagliata del lavoro di scrittura, ma certo non meno importante e decisiva, è la scelta del cast. Analogamente a quanto era già accaduto con *A che prezzo Hollywood?*, a preoccupare Selznick e Wellman è soprattutto la scelta dell'interprete maschile. Dopo le tante revisioni apportate al copione, il personaggio di Norman Maine si presenta come un autentico crogiuolo di tratti contrastanti: da un lato ha il fascino e la gentilezza tipiche del *matinée idol*, dall'altro esibisce tutta la malinconia e il senso di rassegnazione tipiche del *loser*. Inoltre, la sua capacità di riconoscere la bellezza e il talento naturali – come accade con Esther – si oppone a comportamenti sciocchi e irresponsabili ai limiti dell'egoismo. Più in generale, Norman, esattamente come Max Carey, è un personaggio ciclotimico, i cui comportamenti assecondano una schizofrenica alternanza di alti e bassi dell'umore. E non è neppure chiaro quanto questa destabilizzante successione di stati d'animo sia da imputarsi alla dipendenza alcolica o meno. Come osserva Christopher Ames, sia nel caso di Max sia in quello di Norman, non è possibile stabilire con assoluta certezza cosa li renda autodistruttivi. Per esempio, «non è mai davvero chiaro se Max e Norman bevono perché hanno perso il favore del pubblico o se hanno perso il favore del pubblico perché si sono messi a bere»⁴².

Va da sé che per interpretare un personaggio così sfaccettato e in fondo ambiguo occorresse un attore di notevole statura drammatica. Dopo molte riflessioni, la scelta di Selznick e di Wellman cade su Fredric March. Diversamente dal suo sfortunato personaggio, March era in quegli anni uno degli interpreti maschili più popolari e stimati. Attore versatile e raffinato, dotato di un aspetto fisico che ricordava la bellezza virile di Gilbert e di Barrymore, il divo poteva vantare già nel '37 non pochi titoli: nel 1931, per esempio, si era aggiudicato l'Oscar per la sua interpretazione in *Il dottor Jekyll (Dr. Jekyll and Mr. Hyde)* di Rouben Mamoulian, e nel 1935 aveva recitato a fianco di Greta Garbo in *Anna Karenina*, fastoso adattamento del

⁴¹ Cit. in Rudy Behlmer, Tony Thomas, *op. cit.*, p. 81.

⁴² Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 30.

romanzo di Tolsoj diretto da Clarence Brown, e prodotto dallo stesso Selznick per la MGM. Ma sarà proprio la sua calibrata interpretazione del tormentato Norman in *È nata una stella* a costituire la vera punta di diamante nella lunga carriera del divo. Come scrive Ronald Haver, la prova attoriale data da Fredric March in questo ruolo è «quel tipo di performance per cui la gente continua a congratularsi anche trent'anni dopo l'uscita di un film»⁴³.

Esattamente come Norman è una congerie di tratti ora affascinanti ora depressivi, così il personaggio femminile deve risultare un sapiente mix di candida ingenuità e ferrea ambizione. In questo, non c'è dubbio che la caratterizzazione di Esther Blodgett/Vicki Lester sia debitrice della formula mertoniana. Mentre in *A che prezzo Hollywood?* Mary Evans non veniva particolarmente caratterizzata come una *small town girl* – per quanto l'assenza di una famiglia e il lavoro da cameriera potevano indurre a ritenerla tale – in *È nata una stella*, invece, l'origine provinciale di Esther è esplicitata fin dal prologo, ambientato appunto in una sperduta fattoria del Nord Dakota. E quando la ragazza arriva a Hollywood, spronata dagli incoraggiamenti della nonna, abbiamo la sensazione che lo *script* voglia rievocare, in un colpo solo, tutte le piccole provinciali – Mem, Hope, Mary, Polly, Ella, Peggy, etc. – che attraversano il cinema autoreferenziale del decennio antecedente. In tal senso, Esther è sia un personaggio fresco e credibile sia la sintesi perfetta di tutte le *movie-struck girls* che l'hanno preceduta sullo schermo. Dopo aver pensato in un primo momento di affidare la parte o all'attrice austriaca Elisabeth Bergner o alla diva hollywoodiana Margaret Sullavan, Selznick s'indirizza verso una scelta più inusuale decidendo di scritturare Janet Gaynor. Negli ultimi anni del muto, Gaynor era stata una delle indiscusse regine dello schermo. Nel 1928 si era anche distinta per essere la prima attrice ad aggiudicarsi il premio Oscar per la migliore interpretazione. Episodio unico nella storia dell'Academy Awards, Gaynor era stata premiata nella cerimonia del '28 non per un solo ruolo, ma per ben tre performance insieme: quella nel memorabile *Aurora* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927) di Friedrich Wilhelm Murnau, e quelle in *Settimo Cielo* (*Seventh Heaven*, 1927) e *L'angelo della strada* (*Street Angel*, 1928), due drammi sentimentali diretti entrambi da Frank Borzage. Dopo l'introduzione del sonoro, durante i primi anni della Depressione, il suo fascino virginale e rassicurante aveva permesso alla diva di conservarsi un posto stabile nel cuore degli spettatori. Ma con la comparsa a Hollywood, fra il 1934 e il 1935, di personalità esotiche o spregiudicate come Marlene Dietrich e Mae West, la popolarità di Janet Gaynor aveva iniziato bruscamente a declinare e la sua carriera era giunta a un punto morto. Pertanto, verso la metà del decennio, l'attrice stava seriamente prendendo in considerazione la possibilità di ritirarsi dalle scene. In un'intervista rilasciata in questi anni, Gaynor affermava con evidente mestizia:

⁴³ Ronald Haver, *op. cit.*, p. 206.

Una volta credevo che il successo, la notorietà e uno stipendio certo fossero sinonimo di felicità. Ma poi ho scoperto che la vera lotta non consiste nell'ottenere il successo quanto piuttosto nel conservarlo. E quello che il successo ti dà con una mano, te lo toglie con l'altra. Per esempio, io non ho più una vita privata⁴⁴.

Un'affermazione, questa, che per il suo tono profondamente amareggiato, disilluso e perfino un po' melodrammatico, potrebbe suonare credibile in bocca alla stessa Esther Blodgett o perfino a Norman Maine. Ma a dispetto di tutto questo pessimismo, l'interpretazione per *È nata una stella* consentirà a Janet Gaynor di riacquistare popolarità presso il pubblico e di rilanciare la sua carriera a un livello perfino superiore rispetto al passato. Se le analogie tra il film di Wellman e quelle di Cukor sono talmente numerose da indurre a parlare impropriamente di remake, bisogna anche riconoscere che le due attrici protagoniste non potrebbero essere più diverse fra loro. Come già si diceva, Constance Bennett possiede l'aspetto tipico delle *movie queens* degli anni Trenta: i capelli sono biondo platino, le sopracciglia sapientemente depilate e le labbra sempre truccate e definite. All'inizio di *A che prezzo Hollywood?*, quando Mary Evans è solo una sconosciuta cameriera del Brown Derby e Max Carey deve ancora "scopriarla", il suo look è già in tutto e per tutto quello di una star. Al contrario, Janet Gaynor porta in campo una fisicità e una bellezza decisamente più modeste. Neppure dopo aver firmato il fatidico contratto cinematografico ed essere stata ribattezzata dai satrapi di Hollywood "Vicki Lester", vediamo l'eroina subire la solita fiabesca trasformazione da brutto anatroccolo a splendido cigno. A dispetto di una breve scena in cui due truccatori appaiono intenti a dipingerle sul viso nuove linee per modificare il disegno delle sopracciglia e della bocca, Esther mantiene, infatti, lo stesso aspetto semplice e poco pretenzioso dall'inizio alla fine del film. Dietro a tutto questo è possibile scorgere una scelta astuta e sapiente, probabilmente dettata dal noto intuito di David O. Selznick. In un'epoca in cui il discorso pubblicitario, alla base dello *star system*, cerca di convincere gli spettatori che i divi sono persone del tutto simili a loro, la decisione di affidare a un'attrice come Janet Gaynor la parte di un'aspirante stella risulta perfettamente consonante con il mito di Hollywood. Parlando del particolare divismo di Gaynor, la giornalista Margareth Thorp rende ulteriormente chiaro questo nesso, e le ragioni che possono aver spinto Selznick a scritturare proprio quest'interprete:

La star femminile non deve essere eccessivamente bella. Certamente, le favorite del *box-office* hanno un aspetto attraente, ma non viene richiesta loro la perfezione classica. Per molti aspetti, non essere troppo bella può essere un vantaggio per una diva. In questo modo si avvicina di più alla media ed è proprio questo che le fan vogliono, un ideale da poter emulare, una creatura che non sia né troppo brillante né troppo buona, i cui successi possano essere eguagliati anche da loro stesse, a patto di avere un po' di energia e di

⁴⁴ Cit. in Rudy Behlmer, Tony Thomas, *op. cit.*, p. 81.

fortuna. È questo il motivo del grande fascino di Janet Gaynor: la sua personalità da provinciale, il suo essere l'emblema della biondina seduta alla macchina da scrivere o in cucina [...] che finisce per scambiare la sua finta pelliccia di coniglio con quella di ermellino, la sua modesta cameretta con una villa a Beverly Hills e i suoi gioielli di bigiotteria Woolworth con diamanti veri. La star affascinante oggi giorno [Thorp scrive nel 1939] cerca di essere il più naturale possibile. Non si depila le sopracciglia e non se le trucca; [...] non si tinge i capelli di colori insoliti. Non cerca di assomigliare alla principessa di una fiaba, ma a una qualsiasi ragazza americana⁴⁵.

Vedremo ben presto come questo particolare tipo di divismo, così volutamente “dimesso” e “vicino alla media”, concorra ad alimentare l'ambiguo discorso ideologico sotteso al film, e come esso si situi in un rapporto di continuità con altri tipi di narrazioni – quelle delle *fan magazines*, in primis – cui già abbiamo accennato più volte nel precedente capitolo. Per il momento, con questo lungo *excursus* sulla realizzazione di *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella*, si è cercato di mettere in luce il rapporto ombelicale che lega questi due film fra loro, nonché la loro centralità nella riflessione che il cinema autoreferenziale avvia, nel corso degli anni Trenta, rispetto al tema del divismo. In tutto questo, la figura di David O. Selznick assume la statura di un pioniere, capace di mettere a punto un vero e proprio canone, situato sul crinale fra melodramma e commedia, attraverso cui Hollywood può rinnovare la propria visione di sé dopo la spensierata stagione “mertoniana” degli anni Venti.

III

Si può dire che *A che prezzo Hollywood?* cominci, letteralmente, con una *fan magazine*. Nelle prime inquadrature del film, lo spettatore si trova, infatti, strategicamente posizionato dietro le spalle di una presenza femminile, che sta sfogliando le pagine di una rivista dedicata alle star. L'anonima lettrice – che presto scopriremo essere Mary Evans, la protagonista della storia – si sofferma su tre servizi pubblicitari in particolare: il primo reclamizza calze di seta («Glinda Golden. La bella e allegra diva dello schermo indossa “Sheer Silk”»), il secondo, un elegante abito da giorno («Segui lo stile delle dive di Hollywood»), e infine il terzo, un nuovo tipo di rossetto («Le dive di Hollywood preferiscono il rossetto da baciare»). A ciascuna di queste foto fanno seguito tre fugaci immagini della ragazza – per il momento ancora priva di volto – mentre riproduce alla lettera il messaggio promozionale veicolato dalle stesse foto. Vediamo così Mary indossare un paio di calze di seta, poi un abito del tutto simile a quello reclamizzato dalla rivista, e infine abbiamo un primissimo piano delle sue labbra, attentamente, ritoccate con il “nuovo tipo di rossetto”. Subito dopo questa “preparazione”, la macchina da presa allarga la prospettiva visiva, e ci restituisce un campo medio dell'eroina con la rivista in una

⁴⁵ Margareth Thorp, *America at the Movies*, Faber, London: 1947, pp. 49, 52.

mano e uno specchio nell'altra. Chiaramente, lo specchio serve a rassicurare Mary che la sua pedissequa imitazione è riuscita con successo: ora il suo aspetto è molto simile, se non addirittura identico, a quello delle dive che reclamizzano i prodotti da lei stessa adoperati. Compiaciuta del risultato, la ragazza continua a sfogliare la *fan magazine*, e questa volta la sua attenzione è catturata da un altro tipo d'immagine: una romantica fotografia di Clark Gable abbracciato a Greta Garbo nel film *Cortigiana* (*Susan Lenox*, 1931) di Robert Z. Leonard. Mettendosi ora davanti alla specchiera, Mary piega la foto e la appoggia contro la sua guancia, producendo l'effetto illusorio che il suo volto si stia toccando proprio con quello del divo. Poi, lanciandosi in un'imitazione della voce di Greta Garbo, la ragazza sussurra al suo riflesso alcune parole d'amore, che potrebbero essere davvero tratte da una delle interpretazioni della Divina. A questo punto, la regia di Cukor interviene in tre modi diversi per distruggere l'effetto illusorio orchestrato da Mary. In primo luogo, accortasi di essere in ritardo, la ragazza passa bruscamente dall'accento svedese artefatto alla sua voce "reale", ed esclama con tono pratico: «Dio, come si è fatto tardi!» («Time to scram!»). Poi, corre a spegnere il giradischi, rivelando in maniera un po' imprevista che la musica che ha accompagnato la scena fino a quel momento non è un romantico brano extradiegetico, ma il mero prodotto di un fonografo Victrola. Infine, prima di uscire dalla stanza per correre al lavoro, la ragazza richiude velocemente il suo letto pieghevole contro la parete. Quest'ultima azione rende, definitivamente, chiaro che la camera in cui la protagonista si è vestita e truccata come una star non è certo una reggia, ma una stanzetta modesta, probabilmente all'interno di una pensione. Più in generale, l'intera sequenza lascia trasparire, con una semplicità e leggerezza disarmanti, il gioco identificatorio che il film mira a stabilire fra l'eroina e il pubblico. Afferma a tal proposito Christopher Ames:

L'alternanza iniziale, che si crea tra le inquadrature che adottano il punto di vista di Mary e quelle che la mostrano oggettivamente, dimostra come questi film [sul divismo], da un lato, ci invitino a identificarci con la star, ma dall'altro lato presuppongano anche una reificazione e una demistificazione della star stessa. Essi ci spingono a partecipare all'azione che stanno mostrando: identificarsi, appunto, con una diva. Quando la macchina da presa ci conduce dietro le spalle di Mary, mentre è intenta a sfogliare la rivista, è come se noi fossimo coinvolti nello stesso tipo di azione che la ragazza compirà, poco dopo, appoggiando la foto di Gable al suo viso⁴⁶.

Nel prologo di *A che prezzo Hollywood?* sono insomma in atto tre diversi tipi di identificazione: quella dello spettatore con il personaggio di Mary Evans, anonima cameriera che sogna di diventare una stella; quella di Mary con le dive immortalate sulle pagine delle riviste patinate; e ancora quella dello spettatore, che attraverso i gesti imitativi dell'eroina

⁴⁶ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 26.

(mettersi quel certo tipo di calze, di abito e di rossetto), arriva a identificarsi con un'immagine di "grande diva reale", incarnata nell'esempio specifico di Greta Garbo ed evocata sia attraverso l'imitazione dell'accento sia attraverso la fotografia in cui l'attrice svedese è abbracciata a Gable. Il fatto che la protagonista tragga ispirazione per il suo look dai suggerimenti offerti da una *fan magazine* non può destare stupore. Nel precedente capitolo, ci siamo soffermati a lungo sull'influenza che questo tipo di giornalismo inizia a esercitare sul pubblico femminile americano già dalla metà degli anni Dieci in poi. Negli anni Trenta, l'epoca in cui il film di Cukor è sia diretto sia ambientato, le *fan magazines* hanno ormai raggiunto il loro apogeo. Prodotto editoriale che affonda le sue radici in una società sempre più orientata alla *Consumer Culture*, questo tipo di rivista non promuove soltanto la vita pubblica e privata delle star, ma reclamizza anche beni di consumo – cosmetici, abiti, accessori, etc. – sfruttando come infallibile strategia di *marketing* l'accostamento fra questi beni e l'icona stessa dei divi. Com'è stato messo in luce da più parti, c'è senz'altro un forte legame tra il concetto di divismo e quello di consumismo. Questo non soltanto perché Hollywood, in quanto impresa capitalistica, presuppone che per forza di cosa anche le sue star siano un fenomeno di produzione e di consumo, e come tali soggette a una serie di funzioni proprie dell'economia: capitali, investimenti, spese, vendite, profitti, perdite, etc. Anche se si allarga la prospettiva al di fuori di ogni riflessione in termini di profitto, e si considera il divismo come una configurazione complessa d'immagini, che può rappresentare sia il fenomeno nel suo insieme sia una star nello specifico, e che si può esprimere non solo nei singoli film ma anche in tutti i testi mediatici, il nesso tra star e consumo non accenna a sparire, ma anzi torna prepotentemente in primo piano. Analizzando i contenuti ricorrenti proprio in alcune *fan magazines* degli anni Trenta (nello specifico, «The Talkies», «Hollywood and the Great Fan Magazines» e «Photoplay Treasure»), Richard Dyer giunge a questa sintesi:

L'immagine generale del divismo può essere considerata come una versione del sogno americano organizzato intorno ai temi del consumo, del successo e della normalità. Dall'inizio alla fine c'è però una risacca che, per così dire, fa svanire il sogno. In più fanno costantemente parte dell'immagine l'amore, il matrimonio, il sesso⁴⁷.

Le parole di Dyer sintetizzano alla perfezione tutti i principali contenuti al cuore di film come *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella*, vale a dire una serie di categorie oppostive, come il desiderio di una vita di successo pubblico contrapposto a quello di una vita di anonima normalità, o il desiderio di una vita sentimentale appagante contrapposto al bisogno spasmodico di affermazione, che delineano un'idea della star come costruito mediatico basato

⁴⁷ Richard Dyer, *Star*, cit., p. 50.

su aspirazioni sempre fatalmente antitetiche. Ma rimaniamo per il momento sul solo concetto di consumo. Il fatto che le riviste degli anni Trenta, snocciolando titoli come «Guardate questi ultimi modelli di Chanel nel film di Gloria», «Consigli di bellezza delle dive. Piccole cose che migliorano la bellezza delle star e che potrebbero migliorare anche il tuo aspetto» o «Come mi tengo in forma» (di Betty Grable)⁴⁸, trasfigurino le *movie queens* del periodo in autentici “idoli di consumo” non è affatto casuale, ma è piuttosto la vistosa spia di un nuovo modo di concepire la fama, che ha nello *star-system* hollywoodiano la sua massima espressione. Leo Löwenthal, nel suo studio sulle biografie presentate nelle riviste popolari, ha notato un marcato spostamento d’interesse tra il 1910 e il 1941: mentre nei primi anni i soggetti delle biografie erano “production idols”, persone che erano interessanti perché avevano raggiunto qualche obiettivo nel mondo, impegnandosi e lavorando fino a raggiungere il vertice, ed erano utili alla società (banchieri, politici, artisti, inventori, uomini d’affari), negli anni seguenti si assiste, invece, a uno spostamento verso gli “idoli di consumo”⁴⁹. A proposito degli “eroi delle riviste” in voga nell’epoca in cui lo studioso scrive, Löwenthal osserva che si tratta nella maggior parte dei casi di personalità legate, direttamente o indirettamente, alla sfera del consumo e del tempo libero organizzato. Si tratta cioè di sportivi o di uomini di spettacolo, le cui vite “private” sono, appunto, vite “di consumo”. Ne deriva il risultato paradossale che «nel corso della presentazione, i produttori e gli agenti di beni di consumo si trasformano nei propri clienti»⁵⁰. Secondo Löwenthal, il consumo incarnato dai divi è però ben diverso dal modo con cui le classi elevate esercitano la loro ricchezza e il tempo libero. Mentre le forme di consumo tipiche della classe agiata – il cosiddetto “consumo vistoso” teorizzato da Thorstein Veblen⁵¹ – tendono a mantenerla ancora come una classe distinta rispetto alle altre,

⁴⁸ Cit. in *ivi*, p. 51.

⁴⁹ Cfr. Leo Löwenthal, «The Triumph of Mass Idols», in Id., *Literature, Popular Culture and Society*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey 1961, pp. 109-40 (trad. it. parziale *Letteratura, cultura popolare e società*, Liguori, Napoli 1977).

⁵⁰ *Ivi*, p. 121.

⁵¹ Nella sua opera principale, *La teoria della classe agiata* (1899), il sociologo ed economista americano teorizza il concetto di consumo vistoso per definire il modo con cui i ricchi, nelle società capitaliste, esprimono la loro stessa ricchezza. Veblen sostiene che, in questo genere di società, la proprietà privata non risponde solo a necessità di sussistenza, ma va interpretata come un segno di distinzione e di prestigio sociale che viene ad aggiungersi alle qualità personali. Per questo la ricchezza non viene solo accumulata, ma deve anche essere mostrata in società attraverso l’ostentazione di beni costosi. I ricchi riescono ad avere accesso a tali beni non solo perché sono ricchi, ma anche perché non sono tenuti a lavorare e hanno molto tempo libero a disposizione per il consumo. La moda fornisce un buon esempio di tutto questo: al ricco è consentito accedere ai canoni del gusto, indossando abiti fatti di materiali costosi e dai disegni esclusivi – disegni che chiaramente rendono impossibile il movimento del corpo – perché non è costretto al lavoro di tipo fisico. Allo stesso modo anche altre attività, come quelle artistiche o sportive, non sono esercitate per ragioni salutistiche o istruttive ma per ostentare il tempo e il denaro di cui si dispone (cfr. Thorstein Veblen, *la teoria della classe agiata*, Einaudi, Torino 1949). Secondo Richard Dyer, questi motivi sono, in larga misura, gli stessi che emergono anche dall’analisi delle *fan magazines*, dove la vita non lavorativa di un divo è mostrata di solito come una sequela di feste, sport e hobby. Quello che non si dice, o si ammette solo di sfuggita, in queste riviste è che le star, diversamente dai membri della classe agiata, devono lavorare e che fare un film è un lavoro a tutti gli effetti. Anche quando le star vengono fotografate sul luogo di lavoro, di fatto non sono mostrate mentre lavorano (per esempio, mentre girano

stando all'approccio del sociologo tedesco, invece, le star diventano, in una società consumistica, modelli di consumo validi per tutti. Possono spendere di più del cittadino medio, ma ciononostante possono essere, su scala inferiore, imitati: i loro abiti possono essere copiati, le loro manie seguite, i loro sport praticati, i loro hobby condivisi. Le azioni compiute da Mary Evans, nel prologo di *A che prezzo Hollywood?*, confermano, punto per punto, quest'analisi. L'attrazione della protagonista per l'universo divistico passa attraverso una serie di oggetti di consumo (calze di seta, abiti e cosmetici), che evocano uno stile di vita moderno ed elegante, ma non certo aristocratico o troppo esclusivo. In fondo, il sottinteso della sequenza, così come degli stessi servizi pubblicitari all'interno della rivista, è che anche una cameriera che vive in una stanza modestamente arredata, può vestirsi e truccarsi come una diva, a patto di saper cogliere i suggerimenti giusti e di avere un po' di classe innata. In tal senso, il comportamento di Mary, prima ancora di rivelare l'ambizione tipica dell'aspirante star, riproduce l'atteggiamento imitativo tipico di una qualsiasi spettatrice. Come hanno messo in luce quasi tutti i teorici del fenomeno divistico – si pensi alle riflessioni di Edgar Morin o a quelle di Andrew Tudor⁵² – l'imitazione costituisce la modalità di coinvolgimento più diffusa nella relazione che lega la star al suo pubblico. Nel caso particolare del divismo e dell'*audience* femminili, l'imitazione si traduce spesso e volentieri in una vera e propria forma di *copiatura*: il desiderio di essere come una certa star spinge la spettatrice a imitarne non solo i comportamenti ma anche l'aspetto fisico. In un saggio dedicato all'argomento, Jackie Stacey osserva come la copiatura sia la pratica identificatoria più comunemente esercitata fuori dai cinema⁵³. La cosa non può destare molto stupore se si considera la centralità che la cultura occidentale attribuisce all'aspetto fisico delle donne in genere e delle star femminili nello specifico. Al tempo stesso, prosegue la studiosa, la copiatura è una pratica identificatoria che per attuarsi ha bisogno di consumare altri prodotti oltre a quello costituito dall'immagine divistica. In altre parole, per riprodurre le fattezze di una data celebrità, la spettatrice ha bisogno di acquistare quei beni (abiti, scarpe, gioielli, cosmetici, tinture per capelli, etc.) con cui questa stessa celebrità è di solito identificata nell'immaginario collettivo. Tutto ciò finisce per produrre essenzialmente due risultati. Da un punto di vista strettamente economico, si realizza un evidente intreccio tra l'industria del cinema e altre forme d'industria capitalistica. Da un punto di vista dei meccanismi psicologici e identificativi, invece, si può dire che la copiatura conduca la spettatrice ad assumere e a far

una scena), ma si preferisce, ad esempio, mostrarle in posa nei loro sfarzosi camerini (cfr. Richard Dyer, *Star*, cit., p. 52).

⁵² Cfr. Andrew Tudor, *Image and Influence*, Allen and Unwin, London 1974.

⁵³ Cfr. Jackie Stacey, «Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star-Audience Relations», in Christine Gledhill (ed.), *Stardom*, cit., pp. 141-63.

propria parte dell'identità della diva. Così facendo, spiega Stacey, «il proprio io e un io ideale si combinano fra loro per produrre una nuova identità femminile, più vicina al modello d'elezione»⁵⁴. In questo duplice processo – commerciale e al contempo psicologico – la *fan magazine* si pone come tramite, come autentico manuale di consigli, moniti e strategie per riuscire a compiere, in poco tempo e con pochi mezzi, la trasformazione sognata. Negli anni Trenta, un decennio della storia americana in cui l'attenzione delle riviste è fortemente focalizzata sulla moda femminile (nei decenni successivi, secondo Dyer, questo tema sarà soppiantato da altre questioni, come quelle attinenti alla sfera sessuale), le *fan magazines* s'incaricano di impartire alle loro lettrici istruzioni dettagliate per realizzare, seppure in una versione semplificata e meno costosa, i modelli indossati dalle star sullo schermo. Le stesse dive intervengono dalle colonne di queste riviste per dare consigli alle donne americane su come riuscire a essere eleganti “con poco”. Una di queste, per esempio, è Joan Crawford, star nota non soltanto per i bellissimi abiti – tutti disegnati da Adrian – indossati nelle sue interpretazioni del periodo, ma anche per essere l'incarnazione vivente di un passato di privazioni e miseria riscattato dal sogno del divismo e della fama. Raccontando la storia della sua faticosa scalata al successo, la diva parla spesso degli abiti e degli accessori come di ingredienti che l'hanno aiutata ad avere fiducia in se stessa e ad affermarsi. In un bel saggio intitolato *Puffed Sleeves Before Tea-Time: Joan Crawford, Adrian and Women Audiences*, Charlotte Cornelia Herzog e Jane Marie Gaines riflettono su come simili interventi dovessero diffondere nel pubblico femminile l'idea di un nesso diretto e consequenziale tra l'adozione di un certo modo di vestirsi, truccarsi o mantenersi in forma e il raggiungimento del successo⁵⁵. Da questa digressione, intuiamo che le azioni di Mary, all'inizio di *A che prezzo Hollywood*, non costituiscono nulla di originale o isolato, ma s'inscrivono, anzi, all'interno di una serie di comportamenti molto diffusi presso l'*audience* del periodo. Per un film che, come si diceva, mira a stabilire un'identificazione immediata tra il pubblico (soprattutto quello femminile) e l'eroina, il richiamo alla pratica dell'imitazione non è senz'altro casuale, ma è un modo

⁵⁴ *Ivi*, p. 157.

⁵⁵ Charlotte Cornelia Herzog, Jane Marie Gaines, «Puffed Sleeves Before Tea-Time: Joan Crawford, Adrian and Women Audiences», in Christine Gledhill, cit., pp. 74-91. Nonostante la pratica imitativa nei confronti delle star sia sovente stata oggetto di aspra critica (per esempio, da parte del femminismo), Herzog e Gaines – ma anche Stacey nel saggio precedentemente citato – sottolineano come simili comportamenti presupponessero, in realtà, meno conformismo e passività di quanto si possa pensare. Al contrario, secondo le autrici si tratterebbe di pratiche che, se indagate da vicino, attestano una partecipazione attiva e fantasiosa delle donne all'universo immaginativo messo a disposizione da Hollywood e dai suoi canali pubblicitari. Ci sembra che questo tipo di lettura sia molto affine a quella di Jarvie quando afferma: «Una delle funzioni che un divo adempie è di fissare un tipo di bellezza, di aiutare un tipo fisico a identificare e realizzare se stesso» (Ian C. Jarvie, *Una sociologia del cinema*, trad. it. Vito Messana, Angeli, Milano 1977, p. 207). Chiaramente tipi di bellezza definiscono sempre anche delle *norme* di bellezza. In questo senso la moda è un fenomeno molto meno superficiale e banale di quanto appaia. Infatti, visto in questa prospettiva, un cambiamento di stile e aspetto fisico è anche sempre un cambiamento di significato sociale.

perfetto per dimostrare come la futura star del racconto non sia molto diversa dalla maggior parte delle anonime spettatrici sedute nel buio della sala.

La riproduzione della voce di Greta Garbo aggiunge, poi, ulteriori elementi al tema del desiderio imitativo. Mentre l'immagine fotografica e lo specchio richiamano l'attenzione sull'importanza che l'elemento visivo assume nel caso della *stardom* hollywoodiana, l'imitazione di Garbo sposta l'accento, invece, sulla questione della performance attoriale. Va da sé che per diventare una diva non bastano solo certi abiti o cosmetici, ma è necessario – anche se non è mai chiaro fino a che punto – sapere recitare. Tuttavia, è interessante notare come anche in questo caso il problema della recitazione sia risolto attraverso un'altra forma di pratica imitativa. Nel precedente capitolo, abbiamo già visto come l'imitazione delle grandi dive fosse un espediente comico molto diffuso nel cinema muto (si pensi alla gustosa pantomina di Gloria Swanson da parte di Marion Davis in *Maschere di celluloidi*). Nei film autoreferenziali degli anni Trenta, come *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella* (dove Esther cerca di farsi notare a un party hollywoodiano imitando, oltre che Greta Garbo, anche Mae West e Katherine Hepburn), l'imitazione ricompare non solo come espediente comico, ma anche come spia della convinzione diffusa che recitare – quantomeno recitare sullo schermo – equivalga a imitare. In particolare, il prologo del film di Cukor comunica, nell'arco di pochi minuti, un'idea del divismo cinematografico come di qualcosa che si può ottenere attraverso una serie di semplici azioni mimetiche – copiare il look e la voce di una certa stella – e che è apparentemente alla portata di qualsiasi ragazza americana. Certamente, si può obiettare che mentre Mary Evans non è ancora una star all'inizio della storia, la sua interprete, Costance Bennett, lo è invece ormai da diversi anni. Il fatto che si tratti di una presenza tutt'altro che anonima per il pubblico non è privo di conseguenze sul piano ideologico. Christopher Ames osserva che in queste *rags to riches stories* ambientate nel mondo del cinema l'aspirante attrice è di solito incarnata da una diva affascinante e già famosa. Diversamente da quanto accadeva nelle commedie “mertoniane”, dove il successo del protagonista era del tutto inaspettato e improbabile, qui l'ascesa dell'eroina sembra, invece, in qualche modo già assicurata dallo statuto divistico della sua interprete⁵⁶. Si tratta, indubbiamente, di una delle tante ambiguità – o dei tanti paradossi – che sappiamo già essere al cuore del cinema autoreferenziale hollywoodiano. Lungi dall'essere risolta o espulsa, tale ambiguità, ripresentandosi puntualmente in tutti i film dedicati al tema del divismo, ha finito per costituire un vero e proprio luogo comune di questo cinema.

Sebbene riproduca molte delle caratteristiche tematiche già presenti in *A che prezzo Hollywood?*, il prologo di *È nata una stella* introduce un'importantissima novità rispetto al

⁵⁶ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., pp. 27-8.

film di Cukor. Mentre la storia di Mary Evans comincia direttamente in California, quella di Esther Blodgett ha inizio, invece, in un contesto geografico molto più remoto rispetto alla capitale del cinema. Nonostante i titoli di testa scorrano sullo sfondo di un'immagine notturna di Los Angeles ripresa dall'alto, il prologo del film di Wellman è, in realtà, ambientato in una piccola fattoria nel Nord Dakota, dove la protagonista vive assieme a un'anziana nonna, una coppia di zii e un fratellino. Nelle prime scene vediamo Esther rincasare dopo aver trascorso il pomeriggio nella sala cinematografica locale. Dalle punzecchiature dei suoi famigliari, intuivamo subito che la ragazza "soffre" degli stessi comportamenti e delle stesse aspirazioni di Mary. Infatti, zia Mattie (Clara Blandick), caratterizzata come zitella acida e antiquata, la rimprovera aspramente di pensare solo "ai suoi maledetti film" e di aver riempito la casa di *fan magazines*. Racconta poi agli altri membri della famiglia, con evidente orrore, di aver sentito Esther parlare con accento svedese a un cavallo, e di averla perfino vista "fare delle facce allo specchio e parlare al suo riflesso". Decisamente più comprensiva, nonna Lettie (May Robson), invece, intuisce e incoraggia l'ambizione che si cela dietro a questi comportamenti un po' ingenui della nipote. Budd Schulberg e Ring Lardner Jr., gli ultimi sceneggiatori a intervenire sul copione (anche se poi non saranno accreditati a causa dell'incandescente situazione creatasi tra Wellman e Selznick) avrebbero voluto eliminare questo prologo ambientato nell'Upper Midwest e far cominciare il film direttamente a Los Angeles, in maniera analoga a quanto accade in *A che prezzo Hollywood?*. Fortunatamente, David O. Selznick si oppose a quest'iniziativa e il prologo rimase nello *script*. Le scene ambientate nelle praterie del Dakota sono infatti tutt'altro che superflue. Come osserva Ames, queste scene servono non solo a mostrare il background di Esther – quel Midwest ingenuo e campagnolo che tanta parte aveva avuto nella tradizione "mertoniana" – ma anche a introdurre la similitudine, carica di echi e di suggestioni, tra il mito dei pionieri e quello di Hollywood⁵⁷. Questa metafora è espressa in maniera esplicita attraverso un lungo discorso di nonna Lettie per spronare la nipote a tentare la carriera nel mondo del cinema, ma al contempo anche per metterla in guardia dai rischi tale scelta potrebbe comportare. Vale la pena riportare i punti salienti del discorso del personaggio nella loro interezza così da poter cogliere appieno il forte accostamento tra l'immaginario legato all'antica mitologia della frontiera e quello, invece, di ben più recentemente formazione legato al mondo del cinema:

Esther, everyone in this world who has ever dreamed about better things has been laughed at, don't you know that? But there's a difference between dreaming and doing. [...] Oh yes, you want to be somebody, but you want it to be easy. Oh you modern girls give me a pain! [...] When I wanted something better, I came across these plain praries with tour grandfather. Everyone laughed at us. [...] [But] we're going to make a new country. We

⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 28.

wanted our dreams come true. [...] It was wonderful but don't you think for one single minute it was easy, Esther Blodgett. We burned in summer and we froze in winter, but we didn't complain because we were doing what you wanted to do. [...] For every dream that comes true you'll pay the price in heartbreaks. There'll always be a wilderness to conquer: maybe Hollywood's your wilderness now⁵⁸.

Alternando il tono accorato dei ricordi e quello un po' imperioso di chi vuole impartire una ramanzina, il discorso di nonna Lettie produce essenzialmente due risultati sul piano ideologico. Da un lato, attraverso l'identificazione con il mito della frontiera, Hollywood finisce per essere inclusa all'interno dell'epica nazionale, acquistando così una sorta di conferma culturale e simbolica. Dall'altro lato, è la stessa mitologia della frontiera a essere sottoposta a un rinnovamento grazie a quest'associazione con la modernità, tecnologica e comunicativa, rappresentata dall'industria del cinema.

Va da sé che l'uso del passato per affrontare questioni relative al presente è una pratica ampiamente diffusa, nella Hollywood classica così come nelle altre cinematografie coeve o successive. Non sorprende, dunque, che un'opera votata a consolidare un fenomeno relativamente giovane come la *stardom* hollywoodiana si serva di una metafora legata al passato per elaborare quest'aspetto della contemporaneità. E per quanto possa apparire di primo acchito incongruo, non sorprende neppure il richiamo specifico al mito della frontiera, e alle vicissitudini storiche che soggiacciono dietro a questo stesso mito. È ampiamente noto, infatti, che nessun altro episodio della storia americana è stato investito di tanto coinvolgimento simbolico come la conquista degli immensi territori del West avvenuta nel corso del XIX secolo. Eventi altrettanto cruciali per la storiografia del paese, come per esempio la guerra d'indipendenza o quella di Secessione, non hanno trovato altrettanto spazio nella rielaborazione mitologica messa in atto prima dalla letteratura e poi dal cinema⁵⁹. Del resto, lo studioso americano Frederick J. Turner, in un articolo presentato per la prima volta nel 1893, alla riunione annuale dell'American Historical Association, non aveva dubbi nell'individuare nella nozione di "frontiera" il vero principio chiave di interpretazione della

⁵⁸ «Tutti quelli che su questa terra si sono permessi di sognare sono stati derisi. Ma c'è una differenza tra sognare e agire [...] Oh sì tu vuoi diventare qualcuno, ma vuoi che sia facile. Voi ragazze moderne mi fate una rabbia! Quando io volevo qualcosa di meglio, attraversavo queste pianure in lungo e in largo sul carro assieme a tuo nonno... Oh, tutti ci ridevano dietro, a noi e agli altri pionieri. [...] [Ma] noi volevamo creare un nuovo paese. Inoltre, volevamo che i nostri sogni diventassero realtà. Era meraviglioso, ma non credere neanche per un secondo, Esther Blodgett, che sia stato facile. Ci abbrustolivamo d'estate e ci congelavamo d'inverno, ma tiravamo avanti senza lamentarci mai perché stavamo facendo quello che volevamo fare. [...] Ricordati, Esther, pagherai a caro prezzo ogni tuo sogno che si avvera...Sai, Esther, c'è sempre stata una terra selvaggia da conquistare. E, forse, in questo momento la tua è Hollywood».

⁵⁹ Che la guerra d'indipendenza sia sempre stata poco rappresentata dal cinema americano si può spiegare con il fatto che per un'industria, come Hollywood, desiderosa di proporre un'immagine anglosassone di se stessa, la lotta contro l'Inghilterra costituiva un ricordo imbarazzante. Per ragioni diverse, anche la guerra di Secessione – uno scontro fratricida tra americani che poneva in primo piano la questione dei neri – si configurava come una memoria assai problematica, nonostante il fatto che due dei più importanti film della storia della cinematografia statunitense – *Nascita di una nazione* (*The Birth of a Nation*, 1915) di David W. Griffith e *Via col vento* – siano dedicati proprio a questo tema (cfr. Giaime Alonge, Giulia Carluccio, *op. cit.*, pp. 60-1.).

storia degli Stati Uniti, una storia radicalmente diversa da quella europea⁶⁰. Nel Vecchio Continente, sostiene Turner, la parola “frontiera” indica il confine tra due stati, tra due territori parimenti “civilizzati”; e si tratta di una linea tendenzialmente immobile (salvo, trasformazioni prodotte da guerre o invasioni). In America, invece, la frontiera occidentale del paese divide uno spazio “civile”, “addomesticato” (*tame*) da uno “selvaggio” (*wild*), ed è una linea “mobile”, destinata a spostarsi progressivamente verso Ovest, fino a scomparire con la conquista dell’intero continente da parte dei bianchi, intorno al 1890. Secondo Turner è in questo territorio vergine – dove si sono riversati i coloni provenienti dalle nazioni più diverse (il *melting pot*, ossia il “crogiolo di razze”), ma sotto la guida sicura dei WASP – che si è generata la specificità della democrazia americana, la sua libertà dal retaggio feudale europeo. In particolare, è nella dialettica tra *tame* e *wild*, il confronto dell’uomo bianco con la *wilderness* (il territorio selvaggio) e con coloro che vi abitano, i pellerossa, che si situa uno dei gangli vitali della tradizione culturale americana⁶¹. Quando nonna Lettie dice a Esther che «c’è sempre stata una terra selvaggia da conquistare. E forse in questo momento la tua è Hollywood» («There’ll always be a wilderness to conquer – maybe Hollywood’s your wilderness now»), sta chiaramente equiparando l’immigrazione in California per entrare nel mondo del cinema alla vecchia epopea dell’Ovest, che aveva caratterizzato l’Ottocento. Senza dubbio, fra tutti i diversi episodi storici, che compongono tale epopea, è la cosiddetta “febbre dell’oro californiana” – iniziata nel 1849 e terminata nel 1855 – a risultare più calzante in una metafora su Hollywood. Più in generale, questo richiamo alle gesta dei pionieri si pone come un ingrediente essenziale per l’auto-mitizzazione della stessa industria del cinema. Infatti, è proprio grazie a questo richiamo al passato – un passato già investito di una forte carica eroica e simbolica – che il desiderio di Esther di diventare una star dello schermo smette di essere qualcosa di puerile e narcisistico (come lo interpreta, per esempio, zia Mattie) e diventa, invece, una nuova versione del sogno americano, un avventurarsi verso quella nuovissima frontiera – tecnologica e mediatica – che Hollywood rappresenta nella prima metà del Novecento. Da notare, inoltre, come il discorso della nonna serva anche a introdurre, in maniera esplicita, una delle tre categorie oppostive che animano il sottotesto ideologico di *È nata una stella*. Quando ricorda alla nipote che c’è un’enorme differenza tra limitarsi a sognare una vita diversa e agire, invece, nel concreto per cambiarla, l’anziana donna sta evocando una delle principali conflittualità al cuore della mitologia americana, vale a dire l’eterna contrapposizione tra il desiderio di un’esistenza domestica/familiare e quello di una

⁶⁰ Frederick J. Turner, *La frontiera nella storia americana*, introduzione di Mauro Calemandrei, trad. it. Luciano Serra, Il Mulino, Bologna 1967.

⁶¹ Per uno studio esaustivo sul mito della frontiera rimandiamo a Richard Slotkin, *The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, University of Oklahoma Press, Norman 1998.

vita avventurosa. Quest'opposizione – presente, seppure in maniera più cifrata, anche in *A che prezzo Hollywood?*⁶² – è chiaramente implicata non solo con il mito della frontiera, ma con l'intera vicenda storica degli Stati Uniti. Infatti, nell'immaginario collettivo nazionale, la scoperta dell'America, le spedizioni condotte per perlustrarne l'immenso territorio, la formazione dei suoi insediamenti, anche nelle zone più impervie e selvagge, sarebbero tutte conquiste determinate da quello che Daniel J. Boorstin ha chiamato "lo spirito d'esplorazione". Inteso, quest'ultimo, come un particolare anelito che avrebbe animato le vicissitudini del paese fin dai suoi albori⁶³. Tale convinzione ha fatto sì che la mitologia nazionale nutra da sempre un particolare affetto per le figure dell'avventuriero e dell'esploratore. Sulla scorta dell'idea colombiana che «più lontano si va, più s'impara», la cultura americana fa, infatti, molto affidamento sullo spirito d'avventura dei suoi singoli pionieri. A loro attribuisce il compito delle scoperte necessarie per fare progredire la società (sia in campo geografico sia in campo scientifico), e persino quello di lavorare al posto di coloro che non riescono a tenere il passo e che sono destinati a restare indietro. Da questa visione deriva l'idea diffusa che una vita domestica e sedentaria costituisca, in qualche modo, un tradimento del vero spirito americano. Ma a dispetto di questa mitizzazione della figura dell'avventuriero, capace di abbandonare le certezze della propria casa per andare incontro all'ignoto e al successo, l'ideologia nazionale ha sviluppato, nel corso degli anni, anche un culto di segno opposto, vale a dire un'orgogliosa e ostinata santificazione della vita domestica e familiare. Secondo Erik H. Erikson, questa celebrazione del focolare sarebbe nata proprio come reazione alla frustrazione che, inevitabilmente, l'icona dell'eroe giramondo è destinata a produrre nella maggior parte delle persone:

La frontiera rimane, senz'altro, l'elemento che più di tutti ha contribuito a stabilire, nell'identità americana, quell'estrema polarizzazione che la contraddistingue. Tale dicotomia coltiva, da un lato, la propensione al movimento, dall'altro, invece, la propensione alla staticità. Mentre le città hanno sviluppato un tipo di esistenza sedentaria, dedita a lavori da scrivania, al culto del focolare e della chiesa, lungo le strade e le rotaie del treno, gli stranieri passano vantandosi di essere alla ricerca di pascoli più verdi. Uno può seguirli – oppure può rimanere dove si trova, e iniziare a vantarsi in maniera ancora più convinta di loro. Il punto è che il richiamo della frontiera, la tentazione di spostarsi, costringe quelli che rimangono fermi a mettersi sulla difensiva e a sostenere in maniera orgogliosa la loro esistenza sedentaria⁶⁴.

⁶² Nel film di Cukor, il conflitto vita domestica vs. vita avventurosa è presente in maniera più nascosta o addirittura implicita. Come si diceva, la vicenda di *A che prezzo Hollywood?*, diversamente da quella di *È nata una stella*, comincia direttamente a Los Angeles. Che Mary Evans possa essere una provinciale, che ha lasciato magari il paese natale e la sua famiglia d'origine per venire in California a tentare fortuna, è qualcosa che lo spettatore può facilmente immaginare, ma che non viene esplicitamente detto o mostrato.

⁶³ Cfr. Daniel Joseph Boorstin, *The Exploring Spirit: America and the World, Then and Now*, Vintage, New York 1977.

⁶⁴ Erik H. Erikson, *Infanzia e società*, A. Armando, Roma 1972⁵, pp. 273-4 (ed. or. *Childhood and Society*, Norton, New York 1950).

All'inizio di *È nata una stella*, la giovane Esther appare, in qualche modo, contesa fra questi due opposti – vita casalinga vs. vita avventurosa – perfettamente esemplificati da zia Mattie, che rimprovera alla ragazza la sua passione per i film e le intima di accasarsi al più presto, e nonna Lettie, che rievoca, invece, il suo romantico e travagliato passato da pioniera per incoraggiare la nipote a imprimere una svolta alla propria esistenza. Sebbene l'ultima sequenza del prologo – dove vediamo la protagonista partire, nel cuore della notte, alla volta della California – dimostri, chiaramente, a quale tipo di consiglio la ragazza abbia dato ascolto, bisogna dire che l'ideale avventuroso non è affatto presentato, neppure in queste prime scene, come esente da ambiguità e pericoli. Al contrario, più volte nel corso del suo discorso, la nonna ricorda all'eroina come qualsiasi sogno audace e controcorrente presupponga sempre un prezzo alto da pagare («saprai resistere, anche se ti si spezza il cuore? Perché ricordati, Esther, pagherai a caro prezzo ogni tuo sogno che si avvera...»). In linea con l'essenza del cosiddetto *cautionary tale*, questo genere di ammonimenti introduce, fin dall'inizio dell'opera, l'idea che il successo non possa realizzarsi se non a costo di una grave perdita in termini emotivi. Infatti, Lettie esprime quasi la certezza matematica che la nipote sia destinata a spezzarsi il cuore per ottenere ciò desidera. Questa sinistra premonizione sembra trovare conferma già al momento dell'arrivo di Esther a Los Angeles, quando una didascalia, impressa su una veduta ridente e soleggiata, non esita a definire Hollywood «the beckoning El Dorado... Metropolis of Make Believe in the California hills...» («il cosiddetto El Dorado... la metropoli dell'illusione sulle colline della California...»), mentre in sottofondo si sente – ironico contrappunto sonoro – il brano *California, Here I Come!*. Come nota Ames, la contrapposizione tra la bellezza della veduta cittadina e il contenuto evidentemente scettico – se non addirittura critico – dello *screen title* fa subito supporre allo spettatore un destino di delusione e di amarezza per la protagonista⁶⁵. Neppure le immagini successive sono più rassicuranti. Assecondando una delle convenzioni tipiche del cinema autoreferenziale, la regia di Wellman ci presenta Hollywood attraverso una rapida serie d'istantanee che ne esemplificano i luoghi più tipici e identificativi. Abbiamo, così, una panoramica su una splendida piscina piena di eleganti bagnanti, dove soltanto il lato sinistro dell'immagine, occupato da tecnici e cineprese, ci rivela in extremis il fatto che si tratta di un set cinematografico. Come ha osservato Patrick Donald Anderson, la piscina costituisce un vero e proprio cliché iconografico nel cinema su Hollywood. Utilizzata come una sorta di sineddoche del successo, essa serve a evocare, in maniera immediata e vistosa, un'idea di ricchezza, edonismo e potere. Del resto, parlando dell'architettura losangelina negli anni Trenta, Arthur Knight osserva che «non avere una propria piscina a Beverly Hills era un po'

⁶⁵ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 28.

come per un milionario texano non avere l'aria condizionata nella sua Cadillac»⁶⁶. Proprio in virtù di questo forte valore simbolico di cui è investita, la piscina è spesso utilizzata negli *Hollywood on Hollywood movies* per rinviare a significati metaforici, come alludere, per esempio, alle condizioni – psicologiche o professionali – in cui versano i personaggi della storia. In tal senso, un caso esemplare è costituito da *Viale del tramonto*, dove la piscina compare almeno quattro volte e sempre all'interno degli snodi più importanti del racconto. Si pensi, innanzitutto, al prologo, quando Joe – ridotto a un cadavere galleggiante sul fondo della vasca di Norma – ripercorre a ritroso le vicende che l'hanno portato a questo risultato (da notare, peraltro, come fin dalle prime battute il personaggio di Holden connota, con amara ironia e distacco, lo status symbol rappresentato dalla piscina all'esito tragico della sua storia: «The poor dope, he always wanted a pool. And in the end he got one. Only the price turned out to be a little high»)⁶⁷. Successivamente, nel corso del flashback, la piscina ricompare in altri tre momenti cruciali: la prima notte di Joe a “Villa Desmond”, quando il giovane rimane disgustato dallo spettacolo deprimente della piscina in disuso (chiara allusione, questa, non solo al decadimento della padrona di casa, ma anche al mondo corrotto in cui il personaggio maschile sta per entrare); a metà del racconto, quando Norma, ansiosa di accattivarsi l'amore di Gillis, fa di nuovo riempire d'acqua la piscina; e infine, nel tragico epilogo, quando i colpi di pistola della donna raggiungono l'amante proprio sul bordo della vasca.

Un film come *È nata una stella* non arriva a una simile stratificazione di significati, ma non manca, ugualmente, di utilizzare l'immagine iconica della piscina con un intento demistificatorio. Da un lato, ce la mostra, infatti, come evidente simbolo di tutto ciò che la vita esclusiva di Hollywood promette, dall'altro lato, attraverso la presenza delle macchine da presa e degli operatori, la riporta, invece, all'interno di un contesto – quello del set cinematografico – che presuppone, a livello sia letterale sia metaforico, l'idea dell'illusione e della messa in scena. Del resto, come rileva Anderson, raramente nei film su Hollywood le piscine appaiono utilizzate per il loro scopo originale: possono costituire l'occasione per un intermezzo comico, in cui qualche malcapitato viene, magari, gettato dentro completamente vestito (*Inez from Hollywood*, 1924, di Alfred E. Greene, *A che prezzo Hollywood?, I dimenticati, Il brutto e la bella*), possono ospitare una momento di relax, in cui i personaggi si rosolano al sole sul loro bordo (*Il tramonto di un idolo, Lo strano mondo di Daisy Clover, La valle delle bambole*) o possono perfino diventare teatro di un omicidio (*Viale del tramonto*),

⁶⁶ Arthur Knight, *The Hollywood Style*, Macmillan, London 1969, p. 88.

⁶⁷ «Povero sciocco, aveva sempre voluto una piscina. E alla fine l'ha avuta. Solo che il prezzo è risultato un po' troppo alto».

ma per quanto riguarda una semplice e salutare nuotata, gli esempi riscontrabili sono davvero pochi⁶⁸.

Tra le altre immagini di cui Wellman si serve per introdurre l'approdo di Esther a Los Angeles spicca una panoramica, dall'altro verso il basso, sul celeberrimo Grauman's Chinese Theatre. Analogamente alle piscine, ai bungalow e alle strade congestionate dal traffico, il Grauman's Chinese Theatre, situato lungo il camminamento della non meno iconica Walk of Fame, costituisce uno dei luoghi più identificativi di Hollywood, e diventa nei film autoreferenziali un vero e proprio elemento di repertorio, da utilizzarsi ogni qualvolta si voglia esprimere, in maniera efficace, l'essenza fiabesca del luogo. La sua facciata orientaleggiante, e volutamente pacchiana, sintetizza, infatti, quel potpourri di stili architettonici che contraddistingue la città del cinema. Nel romanzo di Budd Schulberg *I disincantati* (1950), Manley Halliday – personaggio chiaramente ispirato alla figura di Francis Scott Fitzgerald negli anni del declino – contempla con amara ironia questo bizzarro miscuglio edilizio. Si veda il seguente passo:

Halliday seguì il tortuoso sentiero attraverso il paesaggio tropicale, attraverso il Giardino di Allah, disse ironicamente tra sé. Quel nome, così bizzarro per un complesso di villette d'affitto, lo faceva ancora sorridere per forza d'abitudine. Tredici anni fa, quando s'era fermato a Hollywood per la prima volta, l'architettura del luogo gli era sembrata una continuazione dei villaggi di cartapesta eretti nei teatri di posa, con le case d'abitazione mascherate da castelli normanni o da moschee orientali, con le stazioni di rifornimento costruite in modo da assomigliare a torri medioevali, e i cinematografi travestiti da templi egiziani e pagode cinesi. In quel paradiso d'arricchiti, dove tutto veniva costruito con lo scopo d'apparire diverso da quel che era, un gruppo di villette d'affitto simile in tutto e per tutto a cento altri gruppo di villette d'affitto era stato battezzato il Giardino di Allah⁶⁹.

Il carattere fantasioso (spesso ai limiti del kitsch), che caratterizza l'architettura degli edifici pubblici, si ritrova, su scala leggermente ridotta, anche nelle case private di Hollywood, quasi non esistesse una chiara distinzione tra il mondo dell'industria del cinema e quello della vita quotidiana. Analogamente al personaggio di Halliday nel brano citato, lo scrittore e regista inglese Paul Mayersberg osserva che «come gli *studios* assomigliano a delle vere e proprie città, così la città stessa ha finito, con il tempo, per assomigliare a uno studio cinematografico»⁷⁰. In una pubblicazione degli anni Trenta, Jan Gordon, un altro commentatore inglese, pone la questione in termini più apertamente critici, arrivando a definire lo stile architettonico hollywoodiano come una “malattia contagiosa”, che ha finito per diffondersi anche nelle zone residenziali della città, producendo risultati di pessimo

⁶⁸ Cfr. Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, pp. 14-7.

⁶⁹ Budd Schulberg, *I disincantati*, trad. it. Vincenzo Mantovani, Einaudi, Torino 1990, p. 35 (ed. or. *The Disenchanted*, Random House, New York 1950).

⁷⁰ Paul Mayersberg, *Hollywood: The Haunted House*, Ballantine Books 1967, p. 14.

gusto⁷¹. Ad analoghe considerazioni perviene anche Tod Hackett, protagonista di *Il giorno della locusta* (1939) di Nathanael West – uno dei romanzi più amari mai scritti su Hollywood –, mentre osserva il paesaggio cittadino verso il calar della sera:

Arrivò in fondo a Vine Street e cominciò a risalire il Pinyon Canyon. Si stava facendo notte.

I contorni degli alberi ardevano di una pallida luce violetta e al centro il color porpora cedeva piano piano passo al nero. Quella stessa striscia violetta, simile a una lampada al neon, illuminava le cime delle brutte colline tondeggianti, facendole apparire quasi belle.

Per le case, però, non era in grado di fare nulla neppure la luce morbida del crepuscolo. Ci sarebbe voluta la dinamite contro i ranch messicani, le capanne samoane, le ville mediterranee, i templi egizi e giapponesi, gli chalet svizzeri, i cottage stile Tudor e ogni possibile combinazione di questi stili da cui erano state invase le pendici del canyon.

Nel notare che quelle case erano fatte tutte di cartongesso, canniccio e cartone Tod si ammorbidì e addebitò ai materiali la colpa delle forme. [...]

All'angolo con La Huerta Road c'era un castello renano in miniatura, con le torrette di cartone catramato munite di feritoie per gli arcieri. Accanto a quello c'era una barchetta dai colori sgargianti sormontata da cupole e minareti che parevano usciti dalle *Mille e una notte*. Tod si mostrò ancora una volta indulgente. Quelle due case erano comiche, ma lui non rise. Quel loro desiderio di stupire era così candido e appassionato.

È difficile ridere dell'anelito al bello e al romantico, per quanto questo desiderio possa degenerare in cattivo gusto o dare adito a veri e propri obbrobri. Ma sospirare riesce facile. Poche cose sono più tristi della mostruosità autentica⁷².

Certamente, né la descrizione dolente di Nathaniel West né le considerazioni di ordine estetico espresse da Jan Gordon vanno assunte in maniera troppo categorica. Non bisogna, insomma, credere che tutto il Sud della California – o perfino l'intera Los Angeles – fossero, negli anni Trenta, ostaggio soltanto del cattivo gusto e dell'anarchia stilistica. Al contrario, nel corso del decennio, questo territorio accoglie la costruzione anche di edifici splendidi e innovativi. Tuttavia, la letteratura e il cinema su Hollywood tendono a concentrarsi soprattutto su questo caratteristico e fantasioso miscuglio di stili, che interpretano come una delle manifestazioni più autentiche del protagonismo dell'industria del cinema non solo nell'immaginario collettivo, ma anche nello spazio urbano. E sebbene lo sguardo estasiato con cui Esther contempla la facciata del Grauman's Chinese Theatre tradisca emozioni molto diverse dalle amare considerazioni di Todd, anche il film di Wellman sembra alludere, attraverso l'estrosità architettonica di Hollywood, all'idea di un mondo esaltante e fantasioso, ma anche fasullo e pacchiano.

Le sequenze successive ci mostrano, infatti, come l'entusiasmo iniziale della protagonista sia presto ridimensionato dal confronto con la vita concreta nella capitale del cinema. Come tipico dei nuovi arrivati in cerca di fortuna, Esther prende in affitto una stanzetta in una

⁷¹ Cit. in Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, p. 14 (la citazione proviene da Jan Gordon, Cora Gordon, *Star-Dust in Hollywood*, George G. Harrap, London 1930, pp. 133-4.).

⁷² Nathanael West, *Il giorno della locusta*, trad. it. Marina Morpurgo, Et. al. Edizioni, Milano 2011, pp. 6-7. (ed. or. *The Day of the Locust*, Random House, New York 1939).

modesta pensione vicino ai principali *studios*, e come altrettanto tipico dei nuovi arrivati, si ritrova ben presto con pochi soldi e senza nessun impiego. Il suo progetto iniziale di cercare lavoro come comparsa per farsi le ossa prima di provare con ruoli più consistenti si dimostra una beata illusione. La realtà di Hollywood, infatti, non asseconda piani così lineari e ragionevoli, ma al contrario – come già le disavventure di Merton Gill testimoniavano nel decennio precedente – essa è imprevedibile, sfuggente e irrazionale. In una delle scene più emblematiche del film, vediamo la ragazza bussare alla porta dell'Ufficio di collocamento dello spettacolo per iscriversi come comparsa. Con comprensione materna ma anche con una certa fermezza, una matura impiegata le spiega che ormai da due anni l'ufficio non iscrive più nessuno a causa della saturazione della domanda. Per offrire una prova concreta della situazione “disperata”, la donna mostra a Esther come le centraliniste siano, ogni giorno, tempestate dalle migliaia di richieste di lavoro da parte di aspiranti attori e figuranti e che le possibilità di farcela siano “una su centomila”. Ma nonostante quest'avvilente spiegazione, Esther non sembra darsi per vinta e ribatte, con gli occhi velati di lacrime, che quella remota possibilità di farcela potrebbe essere proprio la sua. E, difatti, il prosieguo del film dimostrerà l'esattezza di questa seconda previsione: la protagonista verrà premiata per la sua tenacia da pioniera, e diventerà quel fortunato caso su centomila. Del resto, la morale del *cautionary tale* non potrebbe darsi come tale, se il racconto negasse, radicalmente, ai suoi personaggi almeno una provvisoria riuscita. Tuttavia, è importante notare come l'ascesa di Esther, seppur alimentata da una strenua fiducia in ideali tipicamente americani, quali l'ambizione, l'ottimismo e la costanza, non arrivi al termine di una lunga gavetta o di qualche percorso professionale analogo. Al contrario, la carriera della ragazza è essenzialmente resa possibile da uno sfacciato colpo di fortuna – il cosiddetto «break» – rappresentato dall'incontro provvidenziale con Norman Maine, un attore già da tempo affermato nel mondo del cinema, e disposto ad aiutarla in virtù del sentimento che nutre per lei. In *A che prezzo Hollywood?*, dove la dinamica si presenta negli stessi termini – con la sola, importante, eccezione che qui il mentore non s'innamora della protagonista – Mary Evans ha, fin da subito, ben chiaro che per avere successo ci vuole prima di tutto una chance. Quando chiede a Max Carey di darle una parte nel suo prossimo film, la ragazza aggiunge con disarmante candore: «I'm no wise guy, but I believe in myself. All I need is a break»⁷³. Il *break* costituisce uno degli elementi chiave della mitologia hollywoodiana. La stessa aneddotica sulla vita delle star è satura di racconti – più o meno veritieri – in cui l'inizio della loro sfolgorante carriera viene riportato a episodi casuali, ma dalle conseguenze sorprendenti. Probabilmente fra questi episodi, il più celebre ed emblematico (sebbene del tutto falso) è quello che vuole Lana Turner scoperta da un cronista

⁷³ «Veramente, non so se saprei [recitare], ma ho fiducia in me stessa. Mi serve solo il primo calcio».

dell'«Hollywood Report» a soli sedici anni, mentre sorseggia un frappé da Schwab's con indosso un semplice golfino d'angora. Ma se ne potrebbero citare molti altri ancora, altrettanto inesatti: Clodette Colbert, graziosa segretaria, che riceve una proposta per fare del cinema durante una passeggiata per le strade di Hollywood nella sua pausa pranzo o Clark Gable, fattorino della MGM con tanto di orecchie a sventola e dentatura irregolare, che un bel giorno ottiene l'occasione di debuttare proprio per uno dei film della major, e via dicendo. Come osserva Ames, il *break* si trascina dietro significati ambigui: da un lato, dimostra, con una certa onestà, quanto arbitrario sia il successo hollywoodiano e quanto possa dipendere dall'aver o meno le cosiddette "giuste conoscenze"; dall'altro lato, esso finisce per minimizzare notevolmente il peso che elementi come il talento o la preparazione possono avere nella riuscita di una carriera. Quest'ambivalenza è presente tanto in *A che prezzo Hollywood?* quanto in *È nata una stella*, dove in entrambi i casi la grande occasione per l'aspirante *starlet* arriva in conseguenza dell'incontro con una celebrità hollywoodiana da tempo dedita all'alcol e ormai giunta al crepuscolo della sua carriera⁷⁴. Sia Max Carey sia Norman Maine sono presentati, inizialmente, come personaggi comici, salvo poi diventare nel corso della vicenda due figure autodistruttive dalla statura tragica. Ed è proprio in virtù di questo passaggio graduale dai toni leggeri e brillanti della commedia a quelli cupi e dolorosi della tragedia che *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella* si impongono come i primi due grandi melodrammi autoreferenziali degli anni Trenta. Va da sé che il dramma al cuore di entrambi i film non potrebbe darsi in maniera tanto sincera e viscerale se Max e Norman non fossero due personaggi così complessi e finemente tratteggiati. E questa riuscita caratterizzazione psicologica appare tanto più sorprendente se si considerano le forti pressioni da parte dell'Ufficio Hays affinché le scene incentrate sul loro alcolismo fossero poche e presentassero il vizio in questione sotto una luce rigorosamente depressiva. Lungi dall'essere un mero dettaglio, l'ubriachezza costituisce, al contrario, un eccellente pretesto per mettere in bocca a questi personaggi, proprio quando sono in balia dei fumi dell'alcol, alcune verità ironiche e sgradevoli su Hollywood. Tuttavia, ci sono delle sottili differenze nel modo con cui Max e Norman vivono, rispettivamente, la loro dipendenza. Quando Max Carey fa la sua prima apparizione in *A che prezzo Hollywood?*, lo vediamo entrare completamente ubriaco al Brown Derby e regalare, come un magnanimo sovrano, una gardenia a ciascuna delle donne presenti nel ristorante. Sebbene questo comportamento suggerisca l'immagine un po' proterva del regista che dispensa favori a destra e a manca (significativamente, proprio poco prima del suo ingresso, Mary ha respinto le attenzioni di un sedicente produttore deciso a rimorchiarla con la vecchia scusa del provino), l'ebbrezza alcolica di Max tradisce, comunque, un'indole

⁷⁴ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., pp. 28-9.

bonaria, generosa, e soprattutto molto autoironica. Più tardi, quando la protagonista gli confesserà il suo desiderio di diventare un'attrice, il regista non esiterà a invitarla alla prima del suo ultimo film per consentirle di farsi notare nell'ambiente. Nondimeno, il suo invito sarà tutt'altro che convenzionale. Infatti, al Gruman's Chinese Theater, dove deve aver luogo la *première*, Max e Mary arriveranno, tra le risa generali della folla, a bordo di un'auto scassata, acquistata dallo stesso Max proprio nel parcheggio del Brown Derby. E quando Julius Saxe, il compito produttore del film, lo inviterà a fare un breve discorso di ringraziamento, il regista esordirà con un'affermazione tutt'altro che *politically correct*, come "Signori e signore, io devo il mio grande successo all'alcol, alle donne e al tabacco", e terminerà con un'ancor meno politicamente corretta pernacchia al microfono. L'arrivo di Carey al Gruman's Chinese Theater è molto simile al suo precedente ingresso al Brown Derby. In entrambi i casi, si nota la sistematica volontà del personaggio di farsi beffa di tutto ciò che Hollywood prende, invece, molto sul serio, a cominciare dall'idea stessa di celebrità, e da tutti gli eventi che le fanno da corollario, come apparizioni pubbliche, interviste, eventi mondani, etc. Al fondo dei modi scanzonati e irriverenti di Carey si può scorgere una presa di distanza dall'idea che lo *star system* rappresenti il corrispettivo, seppure in versione democratica e americana, dell'aristocrazia europea. Sebbene qualsiasi accostamento tra Hollywood e le classi alte, ci possa apparire, oggi, improbabile, dobbiamo considerare che, negli anni Trenta, la faccenda si poneva in termini più complessi. Come osserva Stephen Gundle, tra l'internazionale dei ricchi e la Mecca del cinema americano ci sono sempre state forti differenze⁷⁵. I primi, infatti, costituiscono un gruppo ristretto e separato, che si distanzia dalle star per la maggiore ricchezza, stabilità e riservatezza. Sono "straordinari" in sé e per sé, più di quanto lo siano gli altri, perché il lusso è una caratteristica comune del loro modo di vita. Al principio degli anni Trenta, tuttavia, Hollywood è diventata, ormai da tempo, un luogo di punta della *café society* in quanto prospera e relativamente poco sfiorata dalla Depressione. Gundle cita, giustamente, il caso di Douglas Fairbanks e della moglie Mary Pickford quale esempio principe del modo con cui la capitale del cinema riesca ad assimilare, al suo interno, personalità e comportamenti provenienti dalla vecchia e aristocratica Europa. Edificato con il Pickfair una caricatura di palazzo reale, marito e moglie tessono a Hollywood i fili di una società elegante nella quale s'integrano, almeno temporaneamente, le persone titolate che i due attori hanno avuto modo di incontrare durante i loro viaggi. A causa della fama straordinaria di cui godono a livello mondiale, le star americane hanno, infatti, l'occasione di accedere a salotti e palazzi dovunque si rechino. E sebbene non manchi nella percezione collettiva, soprattutto in quella del vecchio

⁷⁵ Cfr. Stephen Gundle, «L'età d'oro dello *star system*», in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti, Vol. II*, Einaudi, Torino 1999, pp. 727-32.

continente, l'idea di Hollywood quale luogo di volgare ostentazione e di diffusa incultura, alcune celebrità, come appunto la coppia Fairbanks-Pickford, riescono a introdurre un elemento di sobrietà e dignità, creando così un piccolo mondo modellato sull'aristocrazia europea. Per le masse, ovviamente, la versione hollywoodiana dell'alta società è il non plus ultra, e risulta comunque più comprensibile e accessibile che il mondo chiuso e ristretto dei ricchi di vecchia data, basato com'è sull'ascendenza familiare e la tradizione invece che sul denaro e il successo (a tal proposito, ricordiamo la distinzione operata da Löwenthal tra il tipo di consumo incarnato dalle star e quello "vistoso" incarnato dalle classi agiate). Ma a dispetto dell'alta considerazione del pubblico, sembra che molti divi del periodo fossero afflitti da una certa "ansietà di classe", dalla consapevolezza del fatto che il loro stile e la loro eleganza non fossero altro che una labile facciata, e non un'essenza autentica come nel caso dei "veri" aristocratici. Una prova di quest'atteggiamento la troviamo, per esempio, in Gloria Swanson. La diva di *La regina Kelly* fa il suo incontro con l'arte, la cultura e la storia quando sbarca per la prima volta in Europa. Scriverà più tardi: «Il glamour della fabbrica dei sogni hollywoodiana svanisce di fronte alla vera eleganza dei ceti superiori europei, sia che vadano alle corse Ascot, sia che attraversino il Bois de Boulogne su una Hispano-Suiza»⁷⁶. Non a caso, Swanson rientrerà da questo soggiorno sposata al Marchese de la Falaise, un esponente dell'aristocrazia minore francese, e il suo ritorno in patria nel 1925 sarà accolto con festeggiamenti degni, appunto, di una sovrana. Sempre in questi stessi anni, Elinor Glyn tenta d'introdurre dei criteri di gusto nello stile di vita hollywoodiano, fornendo indicazioni e consigli sulle sale da pranzo, i giardini, gli abiti, i colori, il cibo e tutto quello che gli capita sotto gli occhi. Elsa Maxwell, sacerdotessa della scena sociale negli anni Trenta e Quaranta, adotterà una strategia leggermente diversa: passando sopra alle differenze sociali, invita ai suoi party un insieme assai composito di personaggi (gangster compresi). Ma più di tutto sono i viaggi e la moda a suggerire un'identificazione dei divi con le classi alte. Le immagini ricorrenti su quotidiani e *fan magazines* di star che indossano cappotti e pellicce all'ultimo grido, con un'enorme quantità di valigie di pelle, in piedi davanti a un treno, un aereo o un'auto lussuosa non fanno che confermare quest'idea. Come sintetizza Gundle, «al pari delle classi alte, le star sembrano vivere una magica "vita senza frontiere"»⁷⁷. E tuttavia gli sforzi di molti divi di umili origini per imparare le buone maniere e affinare il gusto sono maldestri e poco convincenti. Poiché la provenienza continua a influire negativamente sul loro comportamento, molte star, come Joan Crawford, Dorothy Lamour, Lana Turner e Betty Hutton, soffrono di complessi d'inferiorità a livello sociale. In qualche misura, sono gli

⁷⁶ Cit. in *ivi*, p. 728. La dichiarazione di Swanson è tratta dal suo libro di memorie *Swanson on Swanson*.

⁷⁷ *Ivi*, p. 730.

studios ad attenuare questi sentimenti d'inadeguatezza organizzando occasioni d'incontro eleganti. Negli anni Venti, per esempio, iniziano le *première* al Gruman's Chinese Theater sull'Hollywood Boulevard (proprio l'evento di cui Carey si fa beffe). In seguito, la notte degli Oscar diventa lo spettacolo per eccellenza dell'industria cinematografica. In queste occasioni, le star sono solite adottare un look a metà tra l'alta classe e lo spettacolare. Di nuovo, Gloria Swanson è una pioniera in tal senso. Gli abiti eleganti e i gioielli costosi che indossa sullo schermo creano l'aspettativa di vederglieli sfoggiare anche nella vita reale. In altre parole, «la Swanson fissa e definisce i termini dell'apparenza della star; partecipa alle *première* con abiti e pellicce sfarzose e appare una regina agli occhi del mondo»⁷⁸. In tal senso, l'imitazione che ne fa Marion Davis in *Maschere di celluloidi* non è molto dissimile dal motteggio che, nel corso dei secoli, ha sempre accompagnato le figure di nobili e sovrani. Ma queste similitudini con il mondo dei ricchi sono destinate ad attenuarsi nel corso degli anni Trenta. Con la Depressione e il consolidamento di un'élite di celebrità, le star amano meno presentarsi come caricature dell'aristocrazia e più come versioni eccezionali rispetto agli standard di vita della classe media. Se negli anni Dieci e Venti, divi come Theda Bara o Rodolfo Valentino assumevano nomi e connotazioni esotiche per solleticare l'interesse del pubblico, negli anni Trenta, invece, l'immagine della celebrità fornita dai giornali a larga diffusione è per così dire addomesticata e ridotta a una versione gonfiata del normale. Sembra, in sostanza, che si voglia dire alla gente che i valori e i divertimenti basilari dei divi sono gli stessi di quelli degli americani normali, e l'unica differenza è data dal fatto che i primi hanno più opportunità in materia di divertimento e tempo libero. Il divertimento, in particolare, costituisce un termine chiave nel discorso mediatico sullo *star system*. Come osserva Gundle, «lo stile di vita delle star contiene un aspetto ludico rilevante: party, ricevimenti, attività promozionale e la stessa realizzazione dei film appaiono agli occhi dell'americano medio come “divertimento” e “gioco”, tanto che Hollywood finisce per diventare una specie di utopia del divertimento. Questo luogo utopico è abitato da individui straordinariamente fortunati che però, in sostanza, si lascia intendere, non sono molto diversi da tutti gli altri»⁷⁹. È proprio in riferimento a questo contesto che può essere analizzato l'atteggiamento di Carey alla *première* del suo film: da un lato, il personaggio, con la sua deliberata grossolanità, vuole annullare qualsiasi possibile raffronto tra lo *star system* hollywoodiano e la nobiltà europea, dall'altro, vuole ricordare quell'essenza prettamente ludica che connota il mondo del cinema. Del resto, come spiega a una Mary un po' perplessa dalla bizzarria dei suoi comportamenti, il vero motto di Hollywood è «divertiamoci!» («it's all in fun!»). Prendere troppo sul serio tutto ciò che

⁷⁸ *Ivi*, p. 731.

⁷⁹ *Ibidem*.

riguarda l'industria del cinema, o prendere di ammantarla di una regalità che non gli appartiene, significa compiere un vero e proprio snaturamento delle intenzioni di questa stessa industria (almeno, per com'è andata definendosi negli anni Trenta), e forse perfino dello stesso spirito americano.

Sebbene esibisca, in parte, la stessa predisposizione per l'autoironia e la giocosità dimostrate da Max Carey, l'alcolismo di Norman Maine presenta, però, delle sfumature più aggressive e antisociali. Quando fa la sua prima apparizione nel film, lo vediamo entrare barcollante nel teatro dell'Hollywood Bowl per assistere a un elegante concerto di musica classica. Qui, Norman si dimostra sia ridicolo – si alza in piedi per ricevere degli applausi chiaramente indirizzati al direttore d'orchestra – sia violento – cede alle provocazioni di un antipatico reporter e ingaggia con lui una rissa per distruggergli la macchina fotografica. Esther, che ha assistito all'intera scena seduta in platea, rimane allibita davanti al comportamento iracondo del suo idolo.

Abbiamo già accennato in precedenza a come entrambi i film siano molto elusivi nell'offrire spiegazioni precise rispetto all'alcolismo dei personaggi maschili. Questa nota di ambiguità all'interno delle due le opere merita di essere approfondita. Indubbiamente, nel cinema degli anni Trenta – soprattutto dall'applicazione effettiva del Codice Hays a partire dal 1934 – l'alcolismo diventa l'unica forma di dipendenza che possa essere approcciata sullo schermo in maniera abbastanza esplicita, benché non manchino anche in questo caso raccomandazioni di prudenza a cui attenersi. Peraltro abbiamo già visto come lo stesso Selznick volesse che le scene di ubriachezza non fossero trattate con eccessiva enfasi nemmeno in *A che prezzo Hollywood?*, che pure è un film ancora riconducibile all'epoca *Pre-Code*. Nel corso degli anni Venti, erano stati prodotti almeno centosessanta film che si concentravano sul problema dell'alcolismo. Se si esclude il caso delle pellicole comiche dove la figura del traballante beone gioca ruolo ricorrente, nella maggior parte dei casi si trattava di melodrammi pieni di esortazioni alla continenza in cui il vizio del bere restava un dettaglio subordinato allo svolgimento della storia d'amore. In questi melò i personaggi maschili erano mostrati come “vittime momentanee” della bottiglia e il loro alcolismo serviva sia come simbolo piuttosto ambiguo di virilità sia come espediente per condurre la struttura del racconto romantico verso i tradizionali snodi narrativi della crisi, separazione e riconciliazione finale. Nella quasi totalità dei casi, il sottinteso della storia era che i problemi legati alla bottiglia potessero essere facilmente risolti grazie all'amore generoso di una donna. Come ha osservato Norman K. Denzin, dagli anni Trenta in poi il cinema americano inizierà, invece, sempre più spesso a identificare l'alcolismo con i comportamenti disordinati delle classi alte e soprattutto con gli

eccessi dei membri dello show business⁸⁰. Non c'è dubbio che questa nuova tendenza (di cui si alimenteranno molti *biopics* incentrati sulle vite di artisti distrutti dalla bottiglia o da altre forme di dipendenza) si origini dall'antico luogo comune che stabilisce oscure e arbitrarie relazioni tra la creatività di un individuo e la sua propensione al consumo di alcol o di droghe. In tal senso, per Denzin *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella* giocano un ruolo pionieristico nella messa a punto di un nuovo tipo di personaggio – l'«alcoholic hero», come lo definisce lo studioso – che farà spesso ritorno nel cinema americano a venire e che si caratterizzerà il più delle volte per essere un uomo solitario e talentuoso, la cui spiccata propensione per la bottiglia finisce per inficiare tanto la sua carriera quanto le sue relazioni con l'altro sesso. Inoltre, i film di Wellman e di Cukor introducono un altro tema destinato a diventare iconico nel trattamento dell'alcolismo sullo schermo. Ci riferiamo al tema del sacrificio: alla fine, l'unico mezzo che resta all'*alcoholic hero* per riscattarsi dallo spreco della sua esistenza è quello d'immolarsi per il bene della donna che ha contribuito a lanciare come stella ma a cui non è riuscito a dare felicità sul versante privato, ritrovando così in questo gesto estremo il proprio valore. Pur trincerandosi dietro l'idea generica che il prezzo che Hollywood impone sia l'alcolismo, anche Danzin come Ames è concorde nel ritenere che ambo i film non siano chiari rispetto alle cause che hanno portato Carey e Maine a diventare degli «inguaribili» alcolizzati. Del resto, quando il racconto ha inizio entrambi i personaggi sono già da molto tempo afflitti da questo problema e una guarigione sembra data fin da subito per impossibile. E tuttavia, lo studioso osserva come ci siano delle sensibili differenze tra i due film nel modo di trattare il tema dell'alcolismo:

Facendo di Max un personaggio parzialmente comico il film finisce per essere un po' titubante nell'affrontare il problema dell'alcol. La dipendenza di Norman è diversa da quella di Carey. Il suo problema appare più profondamente giustificato ed è connesso con un'incapacità per l'uomo di trovare il vero amore. Quando incontra Esther, l'alcol ha già preso pieno controllo della vita di Norman. Tuttavia, diversamente da Max, il divo si sforzerà di guarire, prima provandoci da solo e poi attraverso l'aiuto di una casa di cura. In altre parole, invece di negare di avere un problema come fa ostinatamente Max, Norman cercherà di affrontarlo⁸¹.

Pur condividendo la stessa vaghezza di *A che prezzo Hollywood?*, *È nata una stella* dimostra quindi un atteggiamento leggermente più sfumato e complesso nell'affrontare il tema della dipendenza alcolica e le cause che giacciono dietro a questo comportamento autodistruttivo. Del resto, che il personaggio di Fredric March non sia soltanto quello di una star viziosa e arrogante lo dimostra il suo primo vero incontro con la protagonista. All'esclusivo party

⁸⁰ Cfr. Norma K. Denzin, «A *Star Is Born*: In Search of the Alcoholic Hero», in Id., *Hollywood Shot by Shot: Alcoholism in American Cinema*, Transactions Publishers, New Brunswick, New Jersey 2007², p. 43.

⁸¹ Ivi, p. 47.

indetto da Oliver Niles (Adolphe Menjou), dove Esther è stata ingaggiata come cameriera, e dove spera di farsi notare imitando, tra una portata e l'altra, alcune dive celebri, Norman si dimostra l'unico capace di accorgersi di lei, del suo fascino fresco e gentile. Chiaramente, il divo si sente attratto da questa piccola provinciale del Dakota – tanto diversa dalla sua elegante fidanzata vestita di lamé dorato – perché è del tutto estranea a quel *milieu* hollywoodiano, che lui ormai non sopporta più. Da notare, peraltro, come questo disgusto non sia rivolto soltanto ai suoi colleghi, ma anche a se stesso. La profonda mancanza di autostima di Norman si avverte molto bene quando afferma che il suo epitaffio potrebbe coincidere con una frase incisa sul gettone di una slot-machine: «Buono solo per il divertimento» («Good for Amusement Only»). Paradossalmente, un simile disincanto trova ulteriore amplificazione nell'intima consapevolezza di non essere ancora del tutto corrotto, di sapere ancora riconoscere ciò che è autentico e bello. Infatti, durante il suo primo colloquio romantico con Esther, Norman afferma con disarmante sincerità:

It's hard to say it but I want to say it anyway. When I'm on the screen, I... well, you know... and in private life, you know. But whatever I do, I still respect lovely things – and you're lovely. Do you understand? [...] Ehi, can I give you one more look?⁸²

È proprio in questa capacità di guardarsi dentro, di riconoscere il baratro in cui si è sprofondati, ma senza cedere del tutto al più bieco cinismo, che si situa quella statura tragica di cui parlavamo prima. Seppure in maniera meno pronunciata, anche il Max di *A che prezzo Hollywood?* presenta un'analogia capacità introspettiva. Più in generale, entrambi i personaggi sembrano disposti ad aiutare Mary ed Esther non perché colpiti da qualche loro particolare capacità, ma perché ne apprezzano il temperamento ancora integro e idealista. In altre parole, si sentono attratti da queste ragazze perché avvertono in loro qualcosa che hanno perduto da tempo, e che forse sperano di ritrovare aiutandole. In questa celebrazione dell'innocenza e della semplicità femminili, tanto il film di Cukor quanto quello di Wellman ribadiscono un vecchio – e pericoloso – caposaldo della morale hollywoodiana: prima o poi, le brave e oneste fanciulle vengono notate e premiate per la loro virtù da un qualche fantomatico principe azzurro. Ma sebbene Carey e Maine accettino di dispensare l'agognato *break* – e nel secondo caso anche di sposare la potenziale principessa – il loro ruolo è ben lungi dall'essere quello ideale del principe azzurro. Al contrario, assecondando la morale del *cautionary tale*, entrambi i personaggi non fanno altro che mettere in guardia Mary ed Esther dai rischi di cui è lastricata la strada del successo. Il loro ammonimento è espresso sia attraverso l'esempio

⁸² «Questo è difficile da dire. Vedi, sullo schermo, io sono... lo sai... e nel privato, io sono... lo sai. Ma qualunque cosa io faccia, apprezzo ancora le cose attraenti. E tu sei attraente, capisci? [...] Ti dispiace se ti do un'altra occhiata?».

avvilente della loro disfatta professionale sia dalle loro stesse affermazioni. Per esempio, quando la protagonista di *A che prezzo Hollywood* corre dal suo mentore per annunciargli trionfante che reciterà in un film – «I'm... I'm in pictures! Mr. Carey, I'm in pictures!» («Farò del cinema! Mr. Carey, farò del cinema!») –, il regista replica con amara ironia: «Well, don't blame me» («Non è colpa mia»). In *È nata una stella* ritroviamo uno scambio di battute simili ma venate di un sarcasmo, se possibile, ancora maggiore:

Norman: «You realized that all I've found about you is that you're foolish enough to want to go into pictures».

Esther: «Why foolish? Look at you».

Norman: «Yeah. Look at me»⁸³.

Ma a dispetto di tanta amarezza e scetticismo, sia Carey sia Maine fanno di tutto affinché il sogno delle loro protette si realizzi. In questo senso, la loro demistificazione di Hollywood rimane qualcosa d'incompiuto, qualcosa di proclamato attraverso sapide battute e paradossi, ma sostanzialmente contraddetto nella pratica. Secondo Christopher Ames, quest'ambiguità narrativa e ideologica riflette, perfettamente, l'atteggiamento bipolare della stessa industria del cinema rispetto alla questione della *stardom*. Lo studioso ricorda, per esempio, come l'imponente campagna pubblicitaria indetta per il lancio di *È nata una stella* comprendesse dei concorsi di bellezza aventi come premio il "consueto" viaggio e provino a Hollywood. Inoltre, sempre in quest'occasione, David O. Selznick aveva fatto ampiamente pubblicizzare l'entusiasmante storia di come una semplice assistente al guardaroba, Joan Carlyon, fosse stata scoperta proprio durante la realizzazione del film, e avesse ottenuto così una parte nella sequenza della cerimonia degli Oscar. Questi stratagemmi pubblicitari, continuando a diffondere un'idea favolistica del successo, sembrano contraddire, in tutto e per tutto, quel desiderio di sincerità e realismo di cui lo stesso Selznick aveva parlato durante la già citata riunione con l'Ufficio Hays. L'ambiguità che connota tanto le componenti paratestuali quanto quelle propriamente testuali di questi film dimostra, in buona sostanza, come il messaggio sotteso al *cautionary tale* hollywoodiano sia irrisolto e complesso⁸⁴.

Probabilmente, uno dei punti di maggiore ambiguità all'interno del racconto è proprio quello legato alla nascita della nuova star. Se il *break* costituisce la *conditio sine qua non* affinché la potenziale stella veda la luce, entrambi i film non hanno dubbi nell'individuare nello *screen test* la seconda inevitabile tappa di questo processo. Come abbiamo già detto nel capitolo introduttivo, il provino, che di fatto equivale a una sorta di *film-within-a-film*, rappresenta uno dei momenti in cui l'autoreferenzialità degli *Hollywood on Hollywood movies* si rende più

⁸³ Norman: «Si rende conto che tutto quello che ho scoperto di lei è che è talmente folle da voler fare l'attrice?». Esther: «Perché dice che è folle? E lei allora?». Norman: «Già, è quello che volevo dire».

⁸⁴ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., pp. 30-1.

manifesta e tangibile. Va da sé, infatti, che il provino, per sua stessa natura, presupponga la presenza diegetica di macchine da presa, tecnici, riflettori, costumisti, truccatori, etc. Inoltre, spesso al *making of* dello *screen test* fa seguito la sua proiezione davanti ai capi dello *studios*, che devono decidere, sulla base della sua riuscita, se dare o no una chance all'aspirante star. Al tempo stesso, pur approcciando in maniera apparentemente tanto esplicita la questione della natura finzionale del cinema e della stessa performance attoriale, nei film autoreferenziali il provino rimane una sorta di zona d'ombra, dove concetti come il talento o il carisma rimangono misteriosi e irrisolti. In particolare, è il concetto di *star quality* – la faticosa caratteristica che definirebbe il divo o la diva da un qualsiasi altro essere umano – ad apparire, significativamente, elusa o caricata di significati tanto suggestivi quanto poco chiarificatori. Sebbene presentino la stessa ambiguità di fondo, *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella* trattano il momento del provino in maniera molto diversa. Nel primo caso, lo *screen test* di Mary Evans consiste in una breve scena in cui la ragazza deve scendere, in abito da sera, un elegante scalone e rivolgere al suo partner una sola battuta: «Hello Berthie, you haven't proposed to me yet tonight» («Ciao Berthie, non mi hai ancora baciata stasera»). Nervosa e impacciata tanto nei movimenti quanto nella voce, Mary recita dappprincipio malissimo. Nonostante le indicazioni di Carey, che le suggerisce di muoversi in modo “naturale” e “aggraziato”, senza correre o appoggiarsi al corrimano, la giovane non riesce a esprimere quella sensualità ed eleganza richieste dalla scena. Ma, una volta tornata nello spazio familiare e domestico della sua pensione, lontana dall'occhio invasivo della macchina da presa, Mary si esercita fino allo sfinimento a salire e scendere le scale con grazia, e a scandire con la dovuta lentezza la sua battuta. Sebbene questa scena sia importante perché mostra come il lavoro dell'attore – anche nel caso di una brevissima scena – richieda una certa dose di abilità, impegno ed esercizio, non si può non rimanere colpiti da come il film di Cukor semplifichi la questione della recitazione e del talento. La mattina dello *screen test* Mary Evans è una ragazza del tutto incapace di muoversi e di parlare davanti all'obiettivo; la sera dello stesso giorno, dopo una serie infinita di tentativi, la vediamo già trasformata in una diva capace di recitare, con il necessario sex appeal, una scena trita e banale. Non a caso, dopo aver supplicato Carey per avere un'altra chance, la ragazza farà un ottimo provino e riuscirà così a strappare un contratto settennale al produttore Julius Saxe. Il film non ci mostra l'effettiva realizzazione di questo secondo *screen test*, ma soltanto la sua successiva proiezione alla presenza di Carey, di Saxe e di altre autorità dello studio. Mary, che non è stata ammessa in sala, si accontenta di vedere il suo provino dall'interno della cabina di proiezione. Ed è proprio dalla sua prospettiva che anche noi assistiamo al suo primo piccolo trionfo cinematografico. Un trionfo, questo, che non sembra dipendere né dall'esperienza, né

dallo studio, né da qualche fantomatica dote come la fotogenia, ma da una qualità sommamente ammirata dalla cultura americana: la tenacia, la determinazione a non arrendersi mai e a ritentare anche dopo il peggior insuccesso. Analogamente a quanto accadeva nel prologo, la regia di Cukor torna a stabilire una forte identificazione tra il punto di vista dell'aspirante star e quello del pubblico. Il fatto che una simile vicinanza si ripresenti proprio in un momento decisivo come quello dello *screen test* non ha bisogno di ulteriori commenti. All'inquadratura in cui vediamo la protagonista sbirciare dallo spioncino della cabina ne fa seguito un'altra che ci mostra lo schermo incorniciato sullo sfondo e in primo piano la testa di Saxe e le gambe sollevate in aria di Carey, che con la sua tipica indolenza assiste alla proiezione sdraiato lungo una fila di poltroncine. Davanti alla performance di Mary, il produttore esclama entusiasta: «Terrific! [...] Who is that gorgeous creature?», poi aggiunge, rivolgendosi alla sua segretaria, «Sign her up immediately. Maybe she is a great discovery»⁸⁵. Infine, dopo aver invitato la ragazza in sala e averla esaminata da vicino, Saxe conclude, con evidente compiacimento, che ha scoperto una nuova stella. Sebbene in *A che prezzo Hollywood?* l'episodio del provino dimostri come la recitazione sia qualcosa di meno immediato di quanto l'ingenuità del pubblico possa credere, la decisione del *producer* di offrire un contratto all'eroina appare più dettata dalla sua avvenenza fisica che non da altre ragioni. Che la bellezza femminile costituisca un ingrediente necessario per il divismo, soprattutto per quello femminile, è qualcosa di universalmente risaputo. E in tal senso, non appare casuale che la scena recitata da Mary si svolga proprio lungo una scala, uno dei luoghi maggiormente deputati, nel cinema classico, alla spettacolarizzazione del corpo femminile. Come hanno, infatti, rilevato diverse studiose appartenenti al panorama accademico della *Feminist Film Theory*, l'immagine della donna che sale o discende le scale, mentre si offre allo sguardo maschile, costituisce un vero e proprio *topos* figurativo del film hollywoodiano⁸⁶. Nel caso dello *screen test* di *A che prezzo Hollywood?*, questa reificazione del corpo femminile è ulteriormente amplificata dalla dinamica stessa del provino. Infatti, l'esibizione di Mary non si offre soltanto allo sguardo del suo partner sulla scena, che la contempla dalla base dello scalone, ma anche allo sguardo giudicante di Saxe, di Carey e degli altri satrapi seduti in sala di proiezione. Infine, a questa stratificazione di sguardi maschili interni al film si aggiunge, naturalmente, quello esterno del pubblico, ultimo destinatario della performance della *starlet*. Più in generale, per quanto riguarda il discorso dell'avvenenza fisica, Edgar Morin, che identifica nel fenomeno della star femminile l'espressione più compiuta del

⁸⁵ «Favolosa! [...] Chi è quella stupenda creatura? La contatti immediatamente, senza perdere un minuto. Forse è un'enorme scoperta».

⁸⁶ Si veda su questo punto, ad esempio, Mary Ann Doane, *The Desire to Desire. The Woman's film of the 1940s*. Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1987, p. 136.

divismo, definisce la bellezza come «un requisito indispensabile fin dall'inizio»⁸⁷. Spiega, infatti, lo studioso francese:

La star non è soltanto idealizzata dal suo ruolo: è già, almeno in potenza, idealmente bella. Non solo è esaltata dal personaggio, ma lo esalta a sua volta. I due supporti mitici, l'eroe fantastico e la bellezza dell'attrice, si compenetrano e si congiungono.

La bellezza, in effetti, è una caratteristica niente affatto secondaria, anzi essenziale della star. Il teatro non pretende che i suoi attori siano belli, ma lo *star system* esige delle bellezze. Parecchie dive sono state «Miss» locali, nazionali o internazionali. [...] Il titolo di Miss Universo, assegnato sotto gli auspici di una grande casa di Hollywood [...] ha sempre fruttato alle vincitrici per lo meno un contratto da stellina. Qualsiasi bella ragazza può fare del cinema: così le dicono, e lei ci crede (sarebbe vero se non fossero tante le belle ragazze). [...] La bellezza è uno dei presupposti per diventare una diva. Lo *star system*, tuttavia, non si accontenta di presentare la bellezza al naturale: ha prodotto o rinnovato un'arte del trucco, dell'abbigliamento, del portamento, del modo di comportarsi, della fotografia e all'occorrenza della chirurgia, che perfeziona, conserva, o addirittura fabbrica la bellezza.

E ancora:

Agli inizi, chiunque sia dotata di quel talento spontaneo e insostituibile che è la bellezza può aspirare a diventare una star. Qualsiasi bella ragazza può dire: «Perché non io?» Mentre per gli attori di teatro è necessario possedere una tecnica, niente di tutto ciò è richiesto in partenza a chi voglia diventare divo. Negli uffici, nelle aule scolastiche, ai banchi dei grandi magazzini, ogni volta che una bella ragazza è in preda alla noia, alle speranze e ai sogni di gloria, la bellezza tenuta prigioniera alimenta sempre lo stesso sogno: «Sarò una stella»⁸⁸.

Non è difficile scorgere in queste riflessioni una corrispondenza con la vicenda di Mary. Tuttavia, sarebbe improprio affermare che è la sola avvenenza fisica, in sé e per sé, a decretare il successo della ragazza. Se Julius Saxe decide di offrirle un contratto, è anche perché intuisce, nell'immediatezza del momento, che Mary Evans, grazie al suo aspetto da bionda e spigliata ragazza americana, può incarnare sullo schermo un modello femminile *tipico*. Infatti, dopo aver convenuto con Carey che non c'è bisogno di cambiarle il nome di battesimo perché “Mary” è “un nome universale”, Saxe spiega agli altri dirigenti della produzione: «We must make her... a typical American girl. I got it! We'll make her the “America's Pal”»⁸⁹. Quest'affermazione evoca, in qualche modo, quell'interazione tra eccezionalità e tipicità che caratterizza, di norma, il divo o la diva. Prendendo in prestito dal sociologo Orrin E. Klapp il concetto di “tipo”⁹⁰, Richard Dyer afferma che, sebbene molti

⁸⁷ Edgar Morin, *I divi*, cit., p. 50.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 41-2, 50.

⁸⁹ «Dobbiamo fare di questa ragazza... la tipica ragazza americana. Ho un'idea! Faremo di lei “il simbolo d'America”».

⁹⁰ Cfr. Orrin E. Klapp, *Heroes, Villains and Fools, as Agents of Social Control*, «American Sociological Review» XIX/1 (1954), pp. 56-62; Id., *Heroes, Villains and Fools*, Prantice-Hall, Englewood Cliffs, NJ, 1962. Klapp definisce il tipo sociale come «un insieme di norme comportamentali istituite e utilizzate da un gruppo: un concetto ideale sul modo in cui ci si aspetta che le persone siano e agiscano» (Klapp 1962, p. 11). È

aspetti della loro immagine (come la fama, lo stile di vita stravagante, il denaro o l'aspetto fisico) le pongano in una posizione irriducibilmente altra rispetto a quella dei comuni mortali, le star, di fatto, sono rappresentative di tipi sociali universalmente noti⁹¹. In altre parole, un'immagine divistica, o una "persona divistica", secondo la terminologia corrente, seppure costruita e confezionata da una strategia industriale (come testimoniano le stesse parole di Saxe), funziona perché poggia su un insieme di tratti e valori profondamente motivati dal contesto sociale cui si rivolge. La star, insomma, corrisponde sempre a una certa concrezione d'immaginario socioculturale, legato alle ideologie e ai valori dominanti di una determinata epoca⁹².

Resta da chiedersi, però, che posto occupi, in tutto questo, il talento. Se sul piano della realtà è già di per sé difficile rispondere a questa domanda – si può, infatti, obiettare che la nozione di talento sia sempre culturalmente e storicamente specifica, e come tale sfuggente –, i film autoreferenziali non sembrano avere le idee più chiare al riguardo, ma al contrario tendono spesso a svicolare, abilmente, dalla questione⁹³. Per esempio, rispetto ad *A che prezzo è*

un'immagine condivisa, riconoscibile, facilmente capita del modo in cui le persone stanno in società (con un'approvazione o disapprovazione collettiva). Sulla scorta di questa definizione, il sociologo fornisce una tipologia dei tipi sociali prevalenti in America e ricorre frequentemente al caso di alcune star per illustrare i diversi esempi (il "brav'uomo", il "duro", la "pin up", il "ribelle", etc.). Le star rispondono a/incarnano il tipo sociale e, in virtù della loro peculiarità, lo individuano. Sebbene riprenda alcuni concetti chiave della teorizzazione di Klapp, Dyer ne mette in luce anche gli innegabili limiti ideologici (cfr. Richard Dyer, *Star*, cit., pp. 61-77).

⁹¹ Cfr. Richard Dyer, *Star*, cit., p. 61.

⁹² Naturalmente, può accadere (e gli esempi in merito sono molteplici) che l'icona di un certo divo sopravviva al contesto storico e sociale in cui è stata generata e a cui faceva riferimento in partenza. Spiega a tal proposito Giulia Carluccio: «L'immagine fisica, e la definizione iconografica di un divo, è perfettamente consustanziale alla stratificazione dei ruoli e dei personaggi interpretati. L'idea, appunto, di "persona divistica", bene si riferisce a questa natura di "persona" complessiva, astratta, frutto di molti elementi concreti, riconducibili da un lato alla biografia ufficiale del divo, manipolata o autentica che sia, e quindi a una persona reale, dall'altro a un insieme di personaggi "artefatti" che, di film in film, sfaccettano uno stereotipo molto preciso. Quest'astrazione complessiva dell'immagine divistica fa sì che al di là del profondo legame con l'epoca che l'ha generata e alla quale corrisponde, determinate sue qualità possano, in alcuni casi, diventare in qualche modo universali, venendo a "eternizzare" quell'immagine, a fissarne i contorni come in un'icona che vive oltre il cinema, i film interpretati, la stessa vita terrena del divo. Casi come quello di Bogart [...], James Dean o Marilyn Monroe [...] testimoniano come la forza di determinate icone divistiche permetta loro una particolare longevità e anche la possibilità di essere ridefinite extracinematograficamente, in una continua riattualizzazione e prolungamento del mito» (Giulia Alonge, Giulia Carluccio, *op. cit.*, p. 120).

⁹³ Secondo un punto di vista molto diffuso, anche se intellettualmente non molto convincente, le star sono tali in quanto "eccezionali", "dotate di talento", "meravigliose", etc. Dyer formula tutta una serie di obiezioni a questa concezione, rilevando come, ad esempio, il talento non possa essere considerato un elemento identificativo della star. La semplice osservazione pratica dimostra, infatti, che non tutti gli attori di talento diventano dei divi e che, viceversa, neppure tutti i divi hanno talento. In secondo luogo, come già si accennava nel testo, la stessa nozione di talento non è qualcosa di universale e immutabile, ma è sempre definita da un certo contesto storico, culturale e artistico. Anche se s'intende il talento semplicemente come abilità, bisognerebbe chiedersi: abilità in cosa? Secondo Dyer, non è possibile rispondere parlando di recitazione nel senso classico perché l'esempio di molti divi dimostra l'esatto contrario (ma su questo punto si potrebbe aprire una discussione infinita perché è altrettanto vero che molte grandi star sono e sono state interpreti dotate nel senso più tradizionale del termine). Semmai, per lo studioso si può parlare di abilità nell'essere un certo tipo di persona o immagine. Ma, ugualmente, rimane aperta la domanda fondamentale sul perché proprio questo tipo di persona diventi una star. Secondo Dyer chiamare in causa particolari poteri magici o le forze economiche della produzione cinematografica non è sufficiente a spiegare la complessità del fenomeno divistico. Al contrario, tale fenomeno

Hollywood?, *È nata una stella* è molto più esplicito per quanto riguarda l'importanza assegnata all'aspetto fisico e alla capacità dell'interprete d'incarnare, o meno, un certo tipo. Il film di Wellman si dimostra, però, molto più elusivo del suo antecedente per quanto attiene alla questione del talento. Sebbene, infatti, ci venga mostrata nel dettaglio la preparazione "tecnica" del provino di Esther (l'allestimento del set, la sistemazione delle luci, dei filtri, i ritocchi al costume e al trucco della ragazza, etc.), un'ellissi del montaggio ci impedisce di vedere l'effettivo svolgimento della performance. Dal set allestito per il provino, ci ritroviamo direttamente trasportati nello studio di Oliver Niles, dove un primo piano sulle mani dell'eroina mentre firma un contratto, ci fa comprendere immediatamente quale sia stato l'esito della sua prova. Ames osserva che quest'ellissi produce un effetto magico, come se Esther fosse stata trasformata in una stella grazie a un incantesimo, e il contenuto del suo *screen test* non avesse, in fondo, alcuna importanza⁹⁴. Ma a prescindere da questo significativo taglio di montaggio, sono le stesse parole del produttore a sorvolare del tutto su questioni come il talento e la preparazione, per porre invece l'accento sull'aspetto fisico della ragazza e sulla sua possibile attrattiva rispetto al pubblico. Spiega, infatti, Oliver Niles a un'Esther ancora stordita dagli ultimi "miracolosi" avvenimenti:

See, all the experts say that your type is a little slight for present-day tastes but I rather believe that tastes change, like eyebrows. And like eyebrows, things are going back to the natural. [...] I think the public will like you. That is important⁹⁵.

Il contenuto di queste poche battute non sembra lasciare dubbi sul fatto che la protagonista sia stata scelta perché il suo tipo fisico rispecchia i gusti estetici correnti. Neppure il prosieguo del film si sforza di smentire, nel concreto, questa deduzione. Infatti, come non ci viene concesso di vedere lo *screen test* di Esther, così la regia di Wellman ci nega anche la possibilità di assistere alle sue successive performance da attrice professionista. La cosa non è priva di conseguenze sul piano ideologico, soprattutto se si connette questa reticenza ai sinistri ammonimenti che avevano accolto l'eroina al momento del suo arrivo a Hollywood (si pensi, ad esempio, al colloquio con l'impiegata dell'Ufficio di collocamento dello spettacolo). Come osserva Richard Maltby:

Nel momento stesso in cui proclama la *stardom* un sogno irrealizzabile, il film afferma anche che qualsiasi spettatrice dotata della stessa perseveranza di Esther può diventare

ha bisogno di essere osservato all'interno del suo contesto storico, culturale e ideologico. Solo così si può capire davvero dove hanno origine le idee dei produttori, le immagini del divismo e i divi stessi (cfr. Richard Dyer, *Star*, cit. pp. 24-5.).

⁹⁴ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., pp. 31-2.

⁹⁵ «Vede, i più competenti pensano che lei sia un po' troppo gracile per i gusti del giorno d'oggi, ma io sono convinto che i gusti cambino, come le sopracciglia. E, come le sopracciglia, credo che le cose tornino alle cose naturali. [...] Io credo che lei piacerà al pubblico. Questo è l'importante».

una stella. Significativamente, questioni come il talento o l'apprendistato non sono analizzate. Il talento della protagonista è democratizzato come la capacità imitativa che dimostra nell'impersonare Greta Garbo, Katherine Hepburn, e Mae West, una capacità, questa, condivisa da innumerevoli spettatrici. Sebbene il film non faccia altro che parlarci delle fatiche professionali di Esther, noi non la vediamo mai recitare né abbiamo di conseguenza occasione per giudicare le sue abilità. [...] La sua apparizione in *L'ora incantata* [la prima interpretazione di Esther da protagonista] è ridotta a una sola scena di bacio con Norman, in cui il suo viso appare completamente oscurato; analogamente, non ci viene mostrato nulla neppure della sua performance premiata con l'Oscar – la sua “indimenticabile Anna” – in *Sogno senza fine*⁹⁶.

Ma se questa lacuna ha l'inevitabile effetto di minimizzare la questione del talento, della tecnica e dell'impegno, favorendo così l'idea – molto attraente per il pubblico – che non sia tanto difficile diventare una stella, bisogna riconoscere che essa finisce anche per eludere altre questioni attinenti al divismo. In particolare, è il concetto di *star quality* – quell'ineffabile e misteriosa essenza che, nell'immaginario collettivo, distinguerebbe il divo/la diva da qualsiasi altro attore – a risultare occultata. Forse, è proprio perché si tratta di qualcosa di misterioso e d'ineffabile che questi film autoreferenziali sono così reticenti rispetto alla questione. Come ipotizza Ames: «L'omissione del provino di Esther suggerisce l'idea che la *star quality* sia un fattore troppo sfuggente per essere raffigurato o troppo potente per essere demistificato sullo schermo»⁹⁷. Molti film del decennio precedente, come *The Extra Girl* o *Souls for Sales*, non avevano avuto problemi a trattare, con dovizia di particolari, il momento dello *screen test*. Ma in questi casi il provino rappresentava un momento di fallimento per la protagonista, e veniva così utilizzato come pretesto comico. Nel cinema autoreferenziale successivo, un cattivo *screen test* continuerà a fornire un episodio da mostrare, senza particolari reticenze, o per fini comici o anche per fini drammatici (vedremo, per esempio, il caso di un film come *La diva*, dove il disastroso provino della protagonista offre, paradossalmente, l'occasione a Bette Davis per una performance di puro virtuosismo). Al contrario, uno *screen test* di successo si configura come un'occasione “pericolosa” per il cinema autoreferenziale, qualcosa che rischia di rivelare quello che Hollywood vuole, in fondo, mantenere nascosto perché costitutivo del suo stesso mito, vale a dire l'essenza magica e inafferrabile della *stardom*. La lacuna, prodotta dalla volontà di sottrarsi a questo rischio, ha l'effetto di mistificare ulteriormente un concetto già di per sé sovraccarico di suggestioni. Diciassette anni dopo *È nata una stella*, *La contessa scalza* di Joseph Leo Mankiewicz eviterà in maniera altrettanto accurata e radicale di mostrare il provino dell'eroina, Maria Vargas, una ballerina di origina spagnola probabilmente ispirata al mito di Rita Hayworth. Ancor più di Wellman e di Cukor, Mankiewicz è elusivo a proposito del talento della sua protagonista. Quando la giovane viene “scoperta” da un produttore

⁹⁶ Richard Maltby, *op. cit.*, p. 96.

⁹⁷ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 30.

americano e da due suoi collaboratori mentre si esibisce in un numero di flamenco in un night di Madrid, la macchina da presa sceglie deliberatamente di non mostrarci mai l'effettiva performance di Maria, ma si sofferma, invece, con grande accuratezza sulle reazioni del pubblico nel locale. Attraverso una successione di primi piani veniamo così messi al corrente, seppure in maniera indiretta, dell'impatto che la ballerina ha sui suoi spettatori. Espressioni di desiderio maschile, registrate fra avventori di tutte le età, si alternano a quelle infastidite o imbarazzate delle donne in sale e a noi non restano molti dubbi circa bellezza di Maria e l'effetto che può avere la sua danza. Non a caso, più tardi scopriamo che questa misteriosa ballerina spagnola ha i lineamenti squisiti e il fisico statuario di Ava Gardner. Esattamente come decide di non mostrarci la performance "dal vivo" della protagonista e ritardarne l'apparizione, così la regia di Mankiewicz ci nega anche la visione del suo provino cinematografico, consentendo però a Harry Dawes (Humphrey Bogart), il regista della storia, di raccontarcelo a posteriori. Ma il resoconto di Dawes, per quanto entusiastico, non ci dice in fondo nulla di concreto riguardo all'episodio. Al contrario, per ammissione stessa del personaggio, le sue parole non fanno altro che ricalcare i più tristi luoghi comuni sul divismo e la *star quality*: «[It's] one of the most tiresome clichés of show business. [...] That first screen test of Maria Vargas lit up all the lights of Hollywood»⁹⁸. A questo punto, una dissolvenza ci conduce dall'anonima saletta, dove è stato mostrato il provino della donna, a una prima cinematografica hollywoodiana: Maria è l'ospite d'onore, il film in programmazione è la sua opera di debutto, e il suo aspetto non è più quello un po' gitano di una ballerina di flamenco, ma quello di una diva dello *star system* americano. Ancora una volta, tramite una provvidenziale ellissi, il film ha eluso del tutto questioni come il talento, l'apprendimento di una qualche tecnica di recitazione, e via dicendo.

Dove il cinema autoreferenziale hollywoodiano appare, invece, molto meno restio è nel mostrare come il lancio di una nuova celebrità sia sempre il frutto di una strategia industriale ben precisa. In tal senso, alla mistificazione della *star quality* subentra un processo di segno opposto, vale a dire una demistificazione della diva in quanto artefatto e oggetto di puro marketing. Sebbene *A che prezzo Hollywood?* sia molto parco nel mostrarci l'intervento della macchina divistica nel confezionare il lancio di Mary Evans, le parole di Julius Saxe – "faremo di te la tipica ragazza americana... il simbolo dell'America" – non lasciano dubbi sull'attuazione di un vera e propria campagna pubblicitaria su scala nazionale. Peraltro, queste parole sembrano evocare il ricordo della fabbricazione del mito di Mary Pickford, la prima vera diva nella storia del cinema americano. Nel corso degli anni Dieci, Pickford era

⁹⁸ «È uno dei più vecchi luoghi dello *show business*. [...] Il provino di Maria fece accendere tutte le luci di Hollywood».

universalmente nota come l'«America's Sweetheart» (la «fidanzatina d'America») e Saxe parla, non a caso, di trasformare Mary nell'«America's Pal» (letteralmente l'«amica d'America»). Sebbene le venga concesso di mantenere il suo vero nome di battesimo (altro evidente omaggio al divismo di Mary Pickford), la protagonista non sembra avere voce in capitolo rispetto al tipo di strategia di marketing scelta per lei. In questo senso, analogamente a quanto accadeva nella tradizione “mertoniana” del decennio precedente, la star appare come un personaggio virtualmente passivo, prodotto da altri, il cui successo è decretato da fattori al di fuori del suo controllo e volere. A tal proposito tornano in mente le considerazioni cui perviene Löwenthal nella sua già citata analisi delle biografie degli eroi-celebrità raccontate dalla stampa popolare della prima metà del Novecento. Tutto in queste biografie indica una concezione dell'eroe “passivo”, prodotto del proprio passato in virtù di «una specie di originario principio darwiniano dei fatti sociali»⁹⁹. In tale concezione, gli individui non sono ritenuti responsabili del proprio destino in tutte le fasi della propria vita, ma sono valutati soltanto «come portatori di certi tratti caratteriali utili o disutili, che sono incollati come decorazioni o stigmate della vergogna»¹⁰⁰. Che il successo di Mary si situi al di fuori del suo controllo e della sua volontà è un'idea rimarcata dalla stessa regia di Cukor. Infatti, dopo l'esito favorevole del provino, l'ascesa divistica della giovane è suggerita attraverso un rapido gioco di montaggio e di effetti visivi ideato dal talentuoso Vorkapich: a un primo piano del volto di Mary, ripreso contro un campo nero, rischiarato soltanto da un movimento di luce concentrico, si sovrappone la silhouette della sua figura intera che, emergendo dal fondo, finisce per conquistare, a sua volta, il primissimo piano. La sagoma di Costance Bennett, che avanza circondata di luce da un fondale scuro, esprime in maniera fin troppo letterale l'idea della *rising star*, dell'astro nascente. L'accompagnamento musicale extradiegetico, squillante e celebrativo, non fa altro che rafforzare la sensazione di un'autentica ascesa verso il Paradiso. Ma a queste immagini dal sapore così fortemente astratto e simbolico fanno seguito, immediatamente dopo, altre immagini, che esprimono un'idea del successo ben più concreta. Tre inquadrature, in rapida successione, ci mostrano delle enormi insegne luminose su cui troneggia il nome di Mary Evans. Questi tre cartelloni tracciano, sinteticamente, l'inarrestabile ascesa professionale della ragazza: nel primo, Mary è indicata come *costar*, nel terzo il suo nome campeggia addirittura sopra al titolo del film. Infine, all'immagine di quest'ultimo pannello si sovrappone quella di tante mani impegnate ad applaudire contro uno sfondo fatto di fuochi d'artificio e di stelle lampeggianti. Analogamente a quanto accade in *È nata una stella*, anche *A che prezzo Hollywood?* ci mostra poco o niente dell'effettiva carriera

⁹⁹ Leo Löwenthal, *op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 125.

di Mary dopo il suo *screen test*. L'effetto della breve sequenza appena descritta (la sua durata è di meno di un minuto) è chiaramente quello di descrivere, in maniera retorica ed elusiva, un successo dirompente e istantaneo. Se il montaggio di Vorkapich ci fa credere che in meno di un minuto la protagonista sia diventata una diva, la sequenza immediatamente successiva ci dimostra, invece, come il suo successo non sia soltanto professionale, ma anche sociale: da icona disincarnata e avvolta dalla luce, Mary appare, nelle scene seguenti, come una donna mondana, che gioca a polo a Santa Barbara e che è oggetto delle attenzioni di un playboy aristocratico come Lonny Borden (Neil Hamilton). Chiaramente, il sottinteso veicolato dall'accostamento fra queste due sequenze è che l'ascesa divistica presupponga anche una certa mobilità sociale. Ma, come vedremo a proposito del travagliato matrimonio di Mary con Lonny, tra i nuovi ricchi di Hollywood e la tradizionale élite WASP del paese esiste una distanza che non può essere facilmente colmata, neppure attraverso la condivisione dei medesimi hobby o punti di ritrovo.

Rispetto al film di Cukor, quello di Wellman è più esplicito e dettagliato nel mostrarci la fabbricazione di Esther come novella star. Dopo la stipulazione del contratto, assistiamo, infatti, a una serie di scenette comiche, che descrivono il processo manipolativo messo in atto dalla macchina hollywoodiana per trasformare la protagonista in una diva. L'agente pubblicitario Matt Libby (Lionel Stander), deluso dalla banalità del background familiare di Esther (nessuna origine esotica, ma solo un'infanzia modesta nel Dakota, con tanto di padre agricoltore...), decide di aggiungere alla sua storia molti tocchi di colore fino a trasformare la ragazza nella "Cenerentola delle Montagne Rocciose"; lezioni di portamento e di dizione le vengono debitamente impartite per prepararla al lavoro sul set; un'équipe di truccatori prova su di lei diversi *make-up*, tra cui una bocca fiammante alla Joan Crawford e un nuovo disegno arcuato di sopracciglia; ma soprattutto le viene dato un nuovo nome: l'antiquato, provinciale e cacofonico "Esther Victoria Blodgett" viene sostituito dal più breve e accattivante "Vicki Lester". Nei film sul mondo del divismo, l'assunzione del nuovo nome – spesso scelto dal produttore, come nel caso di *È nata una stella* – sancisce, in maniera letterale, l'inizio di una nuova vita per l'aspirante star. Al tempo stesso, questa sorta di battesimo "pagano" suggella anche, a livello simbolico, una morte: la morte della vita precedente del divo/della diva prima dell'avvento della fama, prima che la sua identità originaria venisse ceduta a Hollywood. In particolare, la scelta da parte del produttore del nuovo nome sembra caricarsi di maggiori risonanze simboliche quando la nascente star è di sesso femminile. Infatti, dato il secolare stato di subordinazione delle donne agli uomini, non è difficile scorgere in questo genere di episodio un'ennesima forma di manipolazione dell'identità femminile da parte del potere maschile. In *Blonde* (2000), romanzo dedicato alla vita di Marilyn Monroe, Joyce Carol Oates

dedica una particolare attenzione al momento in cui viene conferito all'ancora anonima Norma-Jean Baker il nome d'arte con cui riuscirà a entrare nell'immortalità. Raccontato in prima persona, attraverso un concitato *stream of consciousness*, l'evento viene vissuto dalla protagonista come una sorta di violenza, un travisamento profondo dei suoi autentici desideri. Perdere la propria identità reale per assumerne una fittizia si trasforma per la giovane *starlet* in un trauma, in un vero e proprio abuso. Ne deriva un effetto singolare perché il lettore sa bene che è stato solo diventando "Marilyn Monroe" che l'orfana Norma-Jean Baker si è potuta trasformare prima in una grande diva della sua epoca, e poi in un mito senza tempo:

Quando arrivai trovai Mr. X e Mr. Shinn che stavano cercando un nuovo nome per me "Norma Jean" è un nome da zotici, è un nome da *okie* stavano dicendo "Norma Jean" non ha fascino & non è evocativo io ci rimasi male e volevo spiegargli che mia madre mi aveva chiamato così in omaggio a Norma Talmadge & Jean Harlow ma ovviamente non dovevo azzardarmi a dirgli niente perché Mr. Shinn mi avrebbe zittita con un'occhiata. [...] Una delle assistenti di Mr. X gli aveva dato una lista di nomi femminili & lui e & Mr. Shinn si stavano consultando. [...] Mi seccava che non mi avessero interpellato & non mi chiedessero niente lasciandomi seduta lì davanti a loro come se fossi invisibile mi seccava sentirmi trattata come una bambina. [...] E a me "Marilyn" non piaceva all'orfanotrofio c'era un'assistente che si chiamava così, e io la odiavo. [...] Tentai di spiegare che mi sarebbe piaciuto conservare almeno "Norma" era un nome con cui ero cresciuta & sarebbe stato sempre il mio nome ma loro non mi davano retta. [...] Perché volevano il suono "MMMMMM" lo pronunciavano come se stessero assaporando del vino & non fossero convinti della sua qualità. [...] & allora intervenni io dicendo che ve ne pare di "Norma Miller" & loro continuavano a non darmi retta & allora io li implorai dicendo che il cognome di mia nonna era "Monroe" Mr. X schioccò le dita come se quell'idea fosse venuta a lui & Mr. Shinn e lui esclamarono all'unisono come in un film

Mari-lyn Mon-roe

MARILYN MONROE sarebbe stato il mio nome d'arte e sarebbe comparso nei titoli di *Scudda-Hoo! Scudda-Hay!* Adesso sei una vera attrice mi disse Mr. Shinn strizzando l'occhio. [...] Mi dissi *La mia nuova vita! La mia nuova vita è cominciata! È cominciata oggi!* Dicendo a me stessa *Sta cominciando solo adesso, ho solo ventun anni & sono MARILYN MONROE*¹⁰¹.

Sebbene il film di Wellman tenda a risolvere tutto ciò che concorre alla fabbricazione della star (inclusa la scelta del nome d'arte) in maniera divertita piuttosto che polemica, non si può non avvertire il cinismo intrinseco a questo tipo di processo. Dalle sedute di trucco fino a quelle di portamento, passando per la rielaborazione dei dati anagrafici, tutto contribuisce a trasformare Esther in un prezioso bene di consumo. *Star are made, not born*, sembra dirci il film, a dispetto del suo titolo¹⁰². E in tal senso, finiscono per suonare ironiche le affermazioni di Oliver Niles, quando dice di aver scelto la ragazza proprio per il suo aspetto così fresco e

¹⁰¹ Joyce Carol Oates, *Blonde*, trad. it. Sergio Claudio Perroni, Bompiani, Milano 2001, pp. 233-4. (ed. or. *Blonde*, HarperCollins, New York 2000). Nel passo citato sono state mantenute le particolari scelte grafiche e ortografiche (come certe spaziature, l'uso della "&" in luogo della congiunzione "e", etc.) adottate dall'autrice per esprimere il pensiero trafelato di Marilyn.

¹⁰² Cfr. Richard Maltby, *op. cit.*, p. 97.

naturale. Si può, infatti, dedurre che la naturalezza di Esther, per funzionare in “senso divistico”, debba essere sottoposta a una serie di studiate pratiche manipolatorie. Il film di Wellman arriva così a toccare un tema – quello, appunto, della manipolazione in rapporto alle star – che ha prodotto, nel corso degli anni, molte riflessioni soprattutto di natura etico-sociale. Com'è noto, il successo del divismo e dei divi è stato spesso attribuito, tanto nel sentire quanto nelle analisi strettamente economiche, alla manipolazione del mercato in analogia con la “manipolazione” della pubblicità. Del resto, se consideriamo l'enorme quantità di denaro, tempo ed energia investiti dall'industria nella costruzione d'immagini divistiche attraverso la promozione, il marketing, i fan club, etc., non faticiamo a intuire perché lo *star system* si presti particolarmente bene alla tesi manipolatoria. Non sorprende neppure che, data l'estrema precisione dei meccanismi atti alla fabbricazione di un nuovo divo o di una nuova diva, si sia tanto sviluppato e diffuso il concetto di star come prodotto. Osserva, infatti, Morin:

La star è una divinità creata dal pubblico. Ma lo *star system* la prepara, la allestisce, la foggia, la propone, la costruisce. [...] I caratteri intrinseci [dello *star system*] sono gli stessi del grande capitalismo industriale, commerciale e finanziario. Lo *star system* è prima di tutto *fabbricazione*, parola usata spontaneamente da Carl Laemmle, l'inventore delle star: «La fabbricazione dei divi è un elemento primordiale nell'industria cinematografica».

Abbiamo già visto come un'autentica catena industriale si impossessi delle belle ragazze scoperte dai *talent-scouts*, per avviarle a un processo di razionalizzazione, standardizzazione, smistamento, eliminazione delle parti difettose, montaggio, lucidatura, rifinitura: in una parola, un trattamento completo di «starificazione». Il prodotto finito subisce ancora gli ultimi collaudi, poi passa al rodaggio e al lancio. Trionferà sul mercato, ma resterà sempre sotto il controllo dell'industria: la vita privata dei divi è prefabbricata e organizzata razionalmente. [...]

La star è una merce totale: non esiste un centimetro del suo corpo, una fibra della sua anima, un ricordo della sua vita che non possano essere gettati sul mercato.

Questa merce totale ha anche altri pregi: trattandosi della merce-tipo del grande capitalismo, gli enormi investimenti, le tecniche industriali di razionalizzazione e di standardizzazione del sistema la trasformano in un prodotto destinato al consumo di massa¹⁰³.

Al di là dell'enfasi sul prodotto, questo tipo di discorso conduce a una lettura dello *star system* come “pura” manipolazione: sia il divismo sia i singoli divi sarebbero debitori della propria esistenza soltanto al meccanismo che li ha generati. In quanto tali, essi non avrebbero né consistenza né significato. È questo il contenuto essenziale dell'analisi di Daniel J. Boorstin in *The Image*. Secondo Boorstin, le star, come la maggior parte dei fenomeni in atto all'interno della cultura contemporanea, non sono altro che “pseudo-eventi”: sembrano densi di significato, ma in realtà ne sono del tutto privi. Un divo, infatti, è noto per la sua fama, non per qualche talento o specifica qualità. E questo tipo di fama, a sua volta, si afferma in virtù

¹⁰³ Edgar Morin, *I divi*, cit., pp. 104-5.

d'insignificanti differenze di aspetto. Le star non devono, infatti, avere «un carattere forte ma una personalità definibile, pubblicizzabile; una figura che può diventare un marchio diffuso su scala nazionale»¹⁰⁴. Tutto questo conduce il sociologo americano a interpretare il fenomeno divistico come «una nuova categoria della vacuità umana»¹⁰⁵. Giustamente, Richard Dyer rileva che c'è una certa vicinanza tra le conclusioni di Boorstin e quelle espresse da Herbert Marcuse in *L'uomo a una dimensione*, dove la cultura delle società tardo-capitaliste è descritta come caratterizzata dagli stessi esili, fabbricati pseudo-elementi analizzati in *The Image*. Non è certo questa la sede per discutere tutti i problemi messi in campo da Marcuse, ci limitiamo a dire che, all'interno della sua pessimistica lettura della cultura contemporanea, la star emergerebbe come una delle tante manifestazioni dell'unidimensionalità della società capitalistica avanzata. Partendo da motivazioni intellettualmente più forti di quelle di Boorstin, il filosofo tedesco sostiene che, diversamente dalle epoche passate, in cui la cultura agiva “negando” la società esistente e mirando a un Altro, a un Assoluto da contrapporre all'ordine costituito, nella società contemporanea, invece, la cultura è diventata positiva, cioè si limita a riprodurre semplicemente lo *status quo*. Il che non significa che l'arte affermi i valori borghesi, perché affermare quel genere di convincimenti, per quanto limitati essi siano, rappresenterebbe comunque l'affermazione di un sistema valoriale, una qualità positiva da scagliare contro il cattivo gusto delle conquiste della società borghese; al contrario, l'arte è stata privata di significato, si è ridotta a essere semplicemente un'attrazione da luna park. In sintesi, essa non afferma più convinzioni morali, ma solo l'esistente: il tipico è diventato l'ideale, la media il migliore. Gli “antenati culturali” delle star possono essere individuati nei «personaggi in un certo senso sovversivi come l'artista, la prostituta, l'adultera, il gran criminale senza patria, il guerriero, il poeta-ribelle, il diavolo, l'idiota», ma la tradizione è stata «essenzialmente trasformata». Prosegue, infatti, Marcuse: «La donna fatale, l'eroe nazionale, il beatnik, la casalinga nevrotica, il gangster, la stella del cinema, il capo d'industria carismatico, svolgono una funzione assai differente. [...] Essi non sono più immagini di un altro modo di vita, ma sono piuttosto ibridi o tipi usciti dalla solita vita, che servono ad affermare piuttosto che a negare l'ordine costituito»¹⁰⁶. È superfluo precisare che

¹⁰⁴ Daniel J. Boorstin, *The Image: A guide to Pseudo-Events in America*, Penguin, London 1963, p. 162.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 58.

¹⁰⁶ Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione L'ideologia della società industriale avanzata* (1964), Einaudi, Torino 1967, p. 78. Alle interpretazioni di Boorstin e Marcuse sul fenomeno divistico come pura manipolazione, Dyer oppone tre forti obiezioni, che possono essere così riassunte: 1. Non tutte le manipolazioni funzionano. Ci sono molti esempi di attori che hanno avuto l'intero trattamento promozionale, ma non ce l'hanno fatta a diventare star. Bisognerebbe, quindi, capire perché alcune pubblicità/star si affermino e altre no. 2. Boorstin e Marcuse non esaminano il contenuto dell'immagine divistica, anzi le loro analisi si basano sull'idea che non ci sia contenuto nell'immagine della star, ma soltanto superficiali differenze di aspetto. Ma, nel caso di un medium visivo come il cinema, tali differenze non sono necessariamente superficiali e bisogna considerare i divi nel contesto dei loro ruoli e della loro presentazione cinematografica. L'analisi dell'immagine divistica rivela,

il film di Wellman, come pure quello di Cukor, non cerca, minimamente, di sviluppare considerazioni analoghe a quelle di Boorstin e di Marcuse. Affermare il contrario significherebbe contraddire la più elementare conoscenza del cinema hollywoodiano classico. Tuttavia, è innegabile che questi film alternino ad alcune forme di mistificazione – come quella inerente al concetto di *star quality* – una rappresentazione, invece, demistificante del fenomeno divistico, inteso come pura manipolazione messa in atto dall'industria. Inoltre, se l'ascesa di Mary e di Esther possiede qualcosa di troppo inarrestabile e immediato per non apparire fiabesca, la concomitante caduta di Max e di Norman, invece, ha il "merito" d'infondere quella tensione necessaria affinché il racconto acquisti sincerità e realismo. Come si era anticipato nel precedente capitolo, il tema dei "destini incrociati" costituisce un elemento davvero strategico per il cinema autoreferenziale. Intrecciare la vicenda luminosa di una star in ascesa con quella oscura e dolente di una star in declino consente, infatti, al film autoriflessivo di assolvere due obiettivi contrapposti: da un lato, confermare il mito (quello di Cenerentola, quello del sogno americano, quello veicolato dalle *rags to riches stories*, etc.), dall'altro lato, rendere questo stesso mito più onesto e credibile. Michel Cieutat suggerisce di connettere questa rappresentazione così ambivalente della *stardom* e del successo ad alcuni capisaldi ideologici della mentalità americana¹⁰⁷. Sintetizzando molto l'argomentazione dello studioso francese, possiamo dire che la star hollywoodiana rappresenti una conferma e al contempo una contraddizione dell'ideale democratico statunitense. Non c'è dubbio che, da un certo punto di vista, la figura della piccola provinciale, che sogna le luci della ribalta e che riesce a dispetto di tutto e tutti ad affermarsi, costituisca una perfetta incarnazione della riuscita americana. E in tal senso, per riprendere l'analogia con l'immaginario della frontiera, si può dire che Hollywood abbia finito con l'urbanizzare il sogno nazionale del successo, con il trasferirlo dagli sconfinati spazi del West a quelli, non meno selvaggi, della metropoli. La migliore esemplificazione visiva di tale concetto la troviamo nel momento in cui Norman, subito dopo l'anteprima vittoriosa di *L'ora incantata*, conduce Esther sulla terrazza del Trocadero e, mentre contemplan il panorama notturno di Los Angeles, le sussurra ammirato:

It's a carpet spread for you. It's all yours now. You're come in. You're successful. I hope it'll make you happy¹⁰⁸.

complessità, contraddizioni, differenze, etc. 3. In qualche modo Boorstin e Marcuse considerano la società come un vasto meccanismo in cui la consapevolezza umana non gioca nessun ruolo, salvo essere usata passivamente. In pratica, questo genere d'analisi ha la caratteristica – o il limite – di non considerare la possibilità che la mente o la coscienza del fruitore siano in grado di intervenire, con una qualche autonomia, rispetto ai meccanismi di manipolazione (cfr. Richard Dyer, *Star*, cit., pp. 21-2.).

¹⁰⁷ Michel Cieutat, *La star au miroir ou le syndrome romain (de Show People, 1928, à Frances, 1982)*, «Revue française d'études américaines» Hollywood au miroir/Hollywood, Fact and Fiction XIX (1984), pp. 61-75.

¹⁰⁸ «È un tappeto [di luci] steso per te. Hollywood è tua d'ora in poi. Sei arrivata. Hai avuto successo. Puoi avere tutto ciò che desideri. Spero che ciò ti renda felice».

L'immagine serale della metropoli come un immenso tessuto trapuntato di luci (o di stelle) costituisce un vero *topos* figurativo nel cinema su Hollywood. La sua presenza serve a rimarcare la centralità che questo luogo gioca nella ricerca del successo. Va da sé, infatti, che nessuno può diventare una stella rimanendo a vivere in provincia. Ma la veduta dall'alto di Los Angeles realizza la coalescenza anche di altri significati di sapore fin misticheggiante. In questa scena, la nascente star si configura, quasi a livello letterale, come un dono celeste, mandato sulla terra con il solo scopo di essere riconosciuto, per la sua intrinseca eccezionalità, dai comuni mortali. Nel momento in cui il riconoscimento avviene – e i commenti entusiastici del pubblico al termine di *L'ora incantata* ne sono una prova – la star può prendere il posto che merita ed essere assunta, metaforicamente, al cielo. Il fatto che l'oggetto di un simile processo di ascensione simbolica sia una ragazza apparentemente comune come Esther, con modesti natali, è solo una conferma della generosità dell'ideale democratico americano, e al contempo della lungimiranza della divina provvidenza.

Ma quest'immagine, così facile e alienante insieme, si presta anche a una lettura di segno opposto. Innalzandosi al di sopra dei suoi simili, la star può essere intesa come una figura che contraddice tanto i valori democratici quanto la volontà di Dio. La star è, insomma, una figura che sconfinata, che oltrepassa i normali limiti umani (per ricchezza, fama, adorazione pubblica, etc.) e che finisce, spesso e volentieri, per macchiarsi di *ubris*. Come non scorgere nei comportamenti irresponsabili e disincantati di Max Carey e Norman Maine una traccia di arroganza bella e buona? Quando, per esempio, Norman confessa a Esther di non essere mai stato davvero felice e di aver gettato via la sua vita, avvertiamo che il film non vuole individuare la colpevolezza del personaggio soltanto nell'abuso alcolico, ma anche e soprattutto nella sua incapacità di essere debitamente grato per quello il successo gli ha riservato. Il cinema hollywoodiano, in quanto espressione del cuore profondo dell'America, non può lasciare impunte colpe come la superbia e l'ingratitude, e non esita, pertanto, a condannare duramente le sue star. In *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella*, la condotta "deviante" è quella delle celebrità di sesso maschile, ma avremo modo di vedere, nel prossimo sottocapitolo, come il cinema autoreferenziale, negli anni successivi, tenderà sempre più a stigmatizzare, invece, le colpe delle star femminili. Un atteggiamento di evidente misoginia, questo, che Cieutat, insieme a molti altri commentatori, non manca di evidenziare. In particolare, come attestano *Viale del tramonto*, *La diva* e *Che fine ha fatto Baby Jane?*, sarà la megalomania delle *movie queens* in declino a diventare una delle colpe più stigmatizzate nei film sul divismo.

Tuttavia anche nell'opera di Cukor e in quella di Wellman le protagoniste, pur rimanendo delle figure integre e positive fino alla fine del racconto, sono sottoposte a una serie di

notevoli sofferenze. Quest'infelicità scaturisce dal fatto che entrambe le giovani si scontrano con l'impossibilità di conciliare, felicemente, la vita professionale e quella privata. Come osserva, infatti, Christopher Ames, sia *A che prezzo Hollywood?* sia *È nata una stella* sviluppano un tema destinato a diventare un motivo ricorrente nel cinema autoreferenziale, vale a dire l'inconciliabilità profonda fra il successo hollywoodiano e la sfera matrimoniale. Sebbene le conclusioni a cui pervengano siano molto simili, i due film sviluppano il motivo del matrimonio infelice in maniera sensibilmente diversa. Al contrario di quanto avviene in *È nata una stella*, Mary Evans non sposa il suo mentore, ma convola a nozze con Lonny Borden, un playboy milionario del tutto estraneo al mondo del cinema. A dispetto di quanto ci si potrebbe aspettare, è proprio quest'estraneità di Lonny rispetto al *milieu* hollywoodiano a produrre una crepa insanabile nel matrimonio. Come traspare fin dal suo primo incontro con Mary sui campi da polo di Santa Barbara, l'uomo non nutre alcuna simpatia per la Mecca del cinema e nemmeno per le "sue bionde". Giustamente, Vincent Brook osserva che questo personaggio consente al film, che già sappiamo molto attento alle implicazioni di Hollywood con le questioni di classe, di approcciare una particolare conflittualità sociale e culturale dell'America di quegli anni¹⁰⁹. Lonny Borden rappresenta, infatti, il tipico erede di qualche agiata famiglia dell'East Coast. Ben istruito e raffinato, l'uomo appartiene a quell'élite WASP che guarda con un certo snobismo coloro che sono riusciti ad avere fortuna in un business recente come quello del cinema. Al contrario, Mary, pur essendo diventata una star, non riesce a nascondere le sue origini comuni. Il suo status è quello tipico dei *parvenus* hollywoodiani: ricca e famosa, ma non colta e altolocata. In linea con la tradizione della *screwball comedy*, il film cerca, inizialmente, di dare un'apparente risoluzione al conflitto sociale trattando in chiave comico-brillante il momento del corteggiamento. Ma una volta sposati, la profonda distanza tra Lonny e Mary torna a farsi sentire e, questa volta, in maniera drammatica. In particolare, *A che prezzo Hollywood?* continua a individuare nel disprezzo di Borden per l'ambiente professionale della moglie la principale causa di dissidio nel loro matrimonio. Questo si coglie molto bene in due scene: la prima è quando la coppia, da poco sposata, riceve la visita di Miss du Pont, una giornalista caratterizzata come la classica "pettegola di Hollywood", decisa a tracciare un ritratto piuttosto intimo della loro vita privata. Davanti a domande invadenti e volgari del tipo "dormite in camere separate?", "desiderate avere dei marmocchi?" o "che tipo d'innamoramento è stato il vostro?", Lonny è sempre più seccato e scostante. E quando la reporter osa chiedergli se abbia, per caso, una foto "del suo stupendo fisico", l'uomo ribatte sarcasticamente: «No, but I have my appendix in a bottle in

¹⁰⁹ Cfr. Vincent Brook, *op. cit.*, pp. 87-8.

the next room!»¹¹⁰. Nell'inquadratura immediatamente successiva vediamo, in primo piano, l'articolo di Miss du Pont. Sebbene la reporter abbia scelto un titolo romantico e convenzionale come *Mary Evans e Lonny Borden: gli amanti dello schermo*, le foto di marito e moglie sono pubblicate su due pagine diverse. In un film in cui gli articoli di giornali, le immagini e le scritte pubblicitarie giocano un ruolo così centrale e pervasivo, questo dettaglio non è affatto casuale, ma serve ad anticipare l'inevitabile separazione della coppia. Il secondo momento, quello destinato a segnare la rottura vera e propria dell'unione, avviene quando l'incorreggibile Max s'introduce, completamente ubriaco e nel cuore della notte, nel letto dei coniugi. Esasperato tanto dalle continue ingerenze da parte dei colleghi della moglie quanto dalle meschine allusioni giornalistiche rispetto a una possibile tresca della donna con Carey, Lonny esclama furioso:

I'm going as far away from Hollywood and all its inmates as I can get. [...] I'm not coming back. I'm not fit for this kind of living. I should have known it from the start. [...] We don't live in the same world. [...] You live in a world where people are cheap and vulgar without knowing it, and if you aren't cheap and vulgar yourself, you couldn't stand it!¹¹¹.

Davanti alle accuse del marito, la povera Mary ribatte con un'appassionata difesa della comunità hollywoodiana: «The world I live in, people are human beings, non stuffed shirts!»¹¹². In una precedente scena, piccata da alcune battute ironiche del consorte a proposito del cattivo gusto di Carey e di Saxe, la ragazza replica in maniera simile: «They are all my friends, Lonny, and you don't have to be so darn snooty about them! [...] I like them. They're human and kind and they don't feel superior to anyone»¹¹³. Non c'è dubbio che simili affermazioni esprimano il punto di vista ideologico del film (e dello stesso Selznick) rispetto al mondo del cinema. *A che prezzo Hollywood?* sembra dirci che l'ambiente cinematografico potrà anche essere popolato di gente un po' sopra le righe e di arricchiti, ma si tratta, comunque, di personalità amabili, modeste, e soprattutto aliene ai modi snob e saccenti degli aristocratici. Al tempo stesso, però, il film non nasconde che sposare una star significhi “sposare”, letteralmente, la stessa Hollywood, e quanto questo possa essere logorante e difficile per una persona timida e schiva. In tal senso, si comprende perché Julius Saxe, appreso del fidanzamento di Lonny con Mary, si domandi stupito chi sia mai così folle da

¹¹⁰ «No, ma conservo la mia appendice sotto spirito nella stanza accanto!».

¹¹¹ «Me ne vado dove di Hollywood non si conosce nemmeno il nome! [...] Non torno neanche morto, non sono fatto per questo genere di vita. Ma la colpa è mia. Dovevo saperlo. [...] Non viviamo nello stesso tipo di mondo. [...] Tu vivi in un mondo dove la gente è superficiale e volgare senza saperlo. E se tu non fossi come loro, non potresti sopportarli!».

¹¹² «Questo è vero, nel mio mondo siamo tutti essere umani, non milionari snob!».

¹¹³ «Sono tutti amici miei, Lonny, e non ammetto questa tua aria di superiorità! [...] Per me sono delle persone umane e gentili, e non si credono superiori a nessuno».

voler sposare una diva del cinema. Una battuta, questa, solo apparentemente comica, come le tristi vicende successive non tarderanno a dimostrare.

In *È nata una stella*, il conflitto coniugale non è dettato da una differenza di classe sociale o di livello culturale. Entrambi attori cinematografici, Norman e Vicki, al momento di sposarsi, appartengono allo stesso ambiente. A separarli è lo scarto temporale fra il successo dell'una e dell'altro: la donna è un astro nascente, mentre l'uomo è ormai una celebrità in declino. All'uscita dall'anteprima di *L'ora incantata*, i commenti del pubblico non potrebbero essere più chiari in proposito. Se le lodi sull'interpretazione di Vicki si sprecano, i commenti su Norman sono, invece, tiepidi o sarcastici. Più di uno spettatore osserva, per esempio, come la giovane debuttante sia riuscita a rubare la scena al suo famoso partner. Una sequenza successiva dimostra, in maniera tanto sintetica quanto amara, come quest'opinione del pubblico sia presto accolta dalla produzione del film: su un enorme cartellone pubblicitario di *L'ora incantata*, il nome di Norman Maine viene letteralmente sostituito con quello di Vicki Lester. Soltanto per qualche secondo, durante la sostituzione, si compone sul poster il nome di Vicki Maine. A questa scena fanno seguito molti altri episodi tesi a dimostrare come ormai il divo non goda più di alcuna fortuna e sia, pertanto, costretto a vivere all'ombra del successo, sempre maggiore, della moglie. Anche in *A che prezzo Hollywood?* Lonny soffre, in maniera simile, dell'eccesso di attenzioni di cui la moglie è oggetto. Significativamente, in entrambi i film, a un certo punto del racconto, sia Borden sia Maine vengono apostrofati con il cognome delle loro rispettive consorti. Quest'episodio rappresenta, più di qualsiasi altro, quanto umiliante sia la loro condizione: agli occhi del *milieu* hollywoodiano e del resto del mondo, l'unico titolo di Lonny e di Norman consiste nell'essere sposati a una star. Ma se per il primo, che non nutre alcuna considerazione nei confronti di Hollywood, la faccenda si pone soltanto nei termini di un affronto alla sua dignità di uomo e di marito, per il secondo, che un tempo è stato un divo celebre, la cosa è più complessa e dolorosa. Incapace di riadattarsi a una vita anonima, per quanto agiata, Maine, che non possiede l'alterigia snob del marito di Mary, vive il suo declino in maniera aggressiva e rancorosa. Due episodi, in particolare, dimostrano tutta la rabbia del personaggio nei confronti dell'establishment hollywoodiano: la sua brutale interruzione del discorso di ringraziamento della moglie durante la consegna dell'Oscar, e la patetica rissa con il vendicativo agente pubblicitario Matt Libby in un bar, subito accompagnata da un arresto e una notte in prigione.

Più in generale, tanto il film di Cukor quanto il film di Wellman sottolineano come il divismo, presupponendo la creazione di una personalità pubblica, imponga delle rinunce molto forti sul piano della vita privata. Il sottinteso sembra essere che la star, in quanto creatura amata da molti, non possa permettersi, a sua volta, di amare qualcuno, almeno non in maniera completa

e genuina. Innanzitutto, sono le pressioni lavorative e la mancanza di privacy a produrre questo stato di cose. Essere amati da tanti significa, infatti, anche appartenere a tanti, e avere quindi poco tempo da dedicare a una singola persona. Questo si coglie molto bene in una sequenza di *A che prezzo Hollywood?*, quando Lonny, in disparte dietro le quinte, attende che la moglie finisca di girare una scena per poterla condurre a teatro. Ma come dimostra la sequenza in questione, in cui vediamo con dovizia di particolari il febbrile lavoro sul set da parte di tutte le maestranze, realizzare un film non è un'impresa da poco, ma impone ore e ore di fatica, di prove, di discussioni con i colleghi, e via dicendo. Tra un ciak e l'altro, Mary si ritrova contesa tra il marito, che la sta aspettando visibilmente seccato, e Max, che la rimprovera, invece, per la sua scarsa concentrazione. La protagonista dovrebbe recitare la parte di una cantante di night, tipizzata sul modello di Marlene Dietrich, che si aggira tra i tavoli del locale intonando una canzone in francese. Tuttavia, le tensioni della sua vita privata le impediscono di esprimere sulla scena quell'allusività ironica e quella carica sessuale che il ruolo imporrebbe. Va da sé che in una professione così strettamente implicata con la pantomima dei sentimenti, qualsiasi conflitto interiore può diventare un immenso ostacolo per il *performer*. Al contempo, la sequenza sottolinea anche come il lavoro della diva, lungi dall'essere soltanto feste e pubblicità, sia fatto anche di una serie di doveri, scanditi da ritmi tanto implacabili quanto ripetitivi.

Per quello che riguarda, invece, la mancanza di privacy e la concomitante difficoltà di essere sempre esposti allo sguardo giudicante degli altri, entrambi le opere sviluppano questi temi attraverso due fra i momenti più determinanti del racconto: la cerimonia nuziale e la morte del personaggio maschile. Nella logica hollywoodiana, il matrimonio di una star non è mai un semplice matrimonio, ma un evento che va promosso e pubblicizzato alla stregua di un film o di una carriera. In maniera analoga, anche la morte di una personalità famosa può essere debitamente trasformata in uno spettacolo, in un evento che catturi l'attenzione collettiva. Quanto poco i divi possano fare per opporsi a questo stato di cose è messo in luce sia da *A che prezzo Hollywood?* sia da *È nata una stella*, ma con modalità leggermente diverse. Nel primo caso, assecondando i desideri del suo produttore, Mary accetta di sposarsi con una sontuosa cerimonia pubblica. All'uscita dalla chiesa, tra fotografi scatenati, altre celebrità, e orde di ammiratori, la ragazza cerca di lanciare il suo bouquet. Ma la reazione che ottiene è invadente e sgarbata: le sue fan tentano, infatti, di strapparle il velo dal viso (dettaglio, questo, che sarà ripreso anche nel film di Wellman, in un contesto ben più drammatico come quello dei funerali di Norman).

Più prudenti e discreti, invece, gli sposi di *È nata una stella* che, disattendendo tutte le aspettative del loro studio, decidono di convolare a nozze lontano dagli occhi indiscreti

dell'ambiente cinematografico. Una sobria e veloce cerimonia privata, officiata da un giudice di pace che ignora la vera identità della coppia, suggella l'unione in un modo molto diverso da quello che il protocollo hollywoodiano pretenderebbe. Inoltre, assecondando un profondo desiderio di autenticità e libertà, Norman e Vicki non soltanto scelgono di sposarsi con i loro nomi di battesimo – rispettivamente Albert Henkel ed Esther Victoria Blodgett – ma partono, subito dopo il rito, per una luna di miele in camper nei territori montuosi e selvaggi del Midwest. Questo viaggio, che rievoca significativamente quello compiuto, molti anni prima, da nonna Lettie, suona come un tentativo di fuga, seppure momentaneo, dall'artificialità di Hollywood. Anche *A che prezzo Hollywood?* presenta, in una maniera non molto dissimile, lo stesso motivo della fuga dal mondo di cartapesta del cinema. Dopo il divorzio da Lonny e lo scandalo a seguito del suicidio di Carey, Mary decide di abbandonare Los Angeles e trasferirsi, assieme al figlioletto, in un villaggio campestre nel Sud della Francia. Ma anche in questo caso, l'allontanamento da Hollywood resta qualcosa di provvisorio a cui farà seguito l'inevitabile rientro nel proprio ambiente professionale. Resta, tuttavia, interessante notare come ambo i film contrappongano alla Mecca del cinema e alle sue pressioni psicologiche la tentazione a cercare rifugio e protezione in un ambiente rurale o selvaggio, dove i rapporti coniugali e familiari sembrano farsi più distesi, e soprattutto dove è ancora possibile non essere riconosciuti dalla gente¹¹⁴.

Quest'immaginario alimenta quella tensione tra *stardom* e desiderio di una vita normale, destinato, come dicevamo, a diventare uno dei “grandi miti sentimentali” del cinema autoreferenziale. Da notare, però, che tale mitologia non è al cuore solo degli *Hollywood on Hollywood films* ma pervade anche il discorso giornalistico delle *fan magazines* coeve. Come ha osservato Maltby, le riviste di settore, soprattutto negli anni Trenta, diffondono una rappresentazione del divismo contrastante¹¹⁵. Da un lato, in quanto canale pubblicitario maggiormente deputo al consolidamento del mito di Hollywood, le *fan magazines* continuano a proporre la star come figura da invidiare e da emulare. Dall'altro lato, suggeriscono un atteggiamento più cauto e disincantato nei lettori, rimarcando come i loro beniamini conducano spesso esistenze difficili proprio a causa del loro successo. Talvolta sono i divi stessi, in prima persona, a farsi portavoce di questa rappresentazione più oscura e problematica dello *star system*. Si veda, ad esempio, il seguente estratto da un'intervista,

¹¹⁴ A proposito di questo tema, ricordiamo il già citato *Argento vivo* di Victor Fleming. Mentre, infatti, nel film di Cukor e in quello di Wellman il motivo narrativo della fuga da Hollywood è circoscritto al solo epilogo o a un breve episodio, la commedia di Fleming ne fa il vero cuore della vicenda. Stanca di essere una star da rotocalco e dell'opportunità di colleghi e famigliari, il *sex symbol* Lola Burns decide di lasciare la carriera e concedersi una lunga vacanza nei territori selvaggi dell'Arizona. Ma il suo agente pubblicitario saprà, con un astuto trucco, convincere la ragazza a far ritorno a Hollywood.

¹¹⁵ Cfr. Richard Maltby, *op. cit.*, pp. 91-5.

significativamente intitolata *Così tu vorresti essere una star*, in cui Myrna Loy si esprime in questi termini rispetto alla sua professione e all'invidia delle fan:

«Le ragazze mi scrivono», mi spiega Myrna, «cose del tipo “passo tutto il giorno alla macchina da scrivere. Sono una segretaria. Il mio capo è uno schiavista. Io devo fare tutto alla perfezione. Non faccio altro che prendere ordini e cose simili. Tu, invece, devi condurre una vita affascinante. Sei pagata per essere corteggiata. Non sai quanto t'invidio: tu sei padrona di te stessa”. «Vorrei dire a queste ragazze», prosegue Myrna con enfasi, «vorrei dire loro, con il mio modesto inglese, che io non sono padrona di me stessa ma che, anzi, ho milioni di padroni. Il mio primo padrone è il Pubblico. Il mio padrone è qualsiasi ragazza che mi scrive. È il pubblico che mi ha assunta ed è il Pubblico che mi può licenziare. Il Pubblico mi critica, mi elogia, mi rimprovera. [...] E dopo il Pubblico, c'è il produttore, il regista, lo sceneggiatore, l'ufficio pubblicitario, i cameramen e i tecnici del suono. Io non sono la padrona di me stessa, ragazze, io sono oberata di padroni. [...]

Il mio lavoro è al novanta per cento dura fatica e per un dieci per cento, soltanto, eccitazione e fascino. [...]

Darei due anni della mia vita per avere il tempo d'incontrarmi con le amiche e parlare del mio matrimonio e della mia nuova casa, che sono naturalmente le cose che più mi stanno a cuore. Se potessi essere la semplice Myrna Williams che sono, nel mio cuore, invece di dovermi sempre preoccupare di quello che Myrna Loy può o non può dire, vorrei parlare di mio marito Arthur, della nostra storia d'amore, del matrimonio e della nuova casa. [...]

Ma non posso. Non sarebbe una cosa di buon gusto. Suonerebbe come vantarsi, in pubblico, di cose private. Lo studio non lo apprezzerrebbe. E poi sarebbe anche offensivo per Arthur, che non vuole essere incluso nella pubblicità su di me¹¹⁶.

Richard Dyer rileva come in questa rappresentazione più sfumata e ambivalente del divismo, l'argomento amoroso – l'ultimo argomento toccato da Loy nel brano citato – occupi un ruolo decisamente cruciale. Secondo lo studioso, tale centralità dipende in parte

dall'eliminazione del concetto di lavoro dalla produzione del film e in parte dall'idea dominante di un mondo in cui i problemi materiali sono stati sistemati e tutto quello che rimane sono le relazioni. Queste relazioni sono invariabilmente di tipo emotivo/erotico eterosessuale («amore») e le riviste lasciano intendere che sono le uniche degne di attenzione, non quelle per esempio, di lavoro, di amicizia, di comunanza politica o, abbastanza sorprendentemente, tra genitori e figli. (Le nascite sono naturalmente poste in rilievo, è vero, ma raramente l'evoluzione del rapporto tra una star e il proprio figlio). Si potrebbe considerare [l'amore] come uno strumento atto a distogliere l'attenzione della massa da tali aree, come in effetti è, anche se vale la pena ricordare che la maggior parte del pubblico era (ed è ancora) collocato all'interno delle strutture e delle attese di relazioni eterosessuali¹¹⁷.

Prescindendo dalle politiche di genere sottese a questo tipo di discorso, Dyer osserva che, curiosamente, nelle riviste per i fan l'amore è il più delle volte descritto come esperienza infelice e tormentata. In questo, l'interpretazione dello studioso inglese si discosta, nettamente, dall'opinione di Edgar Morin. Il sociologo francese individua, infatti, l'essenza

¹¹⁶ Faith Service, «So You'd Like To Be a Star: Myrna Loy Shows You What Is Back of Hollywood' Glamor Front», in Martin Levin (ed.), *Hollywood and the Great Fan Magazines*, Harrison House, New York 1970, pp. 141-2, 214.

¹¹⁷ Richard Dyer, *Star*, cit., p. 58.

del mito divistico nell'amore, inteso quest'ultimo, però, non come tragedia, ma come intensa passione eterosessuale, che si esprime con forme diverse e specialmente con l'ossessione per la bellezza e la gioventù. Si veda ad esempio il seguente passo dell'analisi moriniana:

La star, dunque, favorisce l'affermarsi di una nuova etica dell'amore: tende ad associare molto intimamente l'affermazione dell'individualità moderna con la partecipazione amorosa. Regina dell'amore, la star invita tutti all'unica regalità, alla sola divinità consentita ai giorni nostri alla gente più umile, e cioè l'essere amati. Essa incoraggia sia il desiderio di vivere delle «avventure» e «vivere la propria vita» sia la volontà di lottare contro il tempo e la vecchiaia con la seduzione e la bellezza elargite dai cosmetici. L'etica della bellezza, conservata e difesa palmo a palmo dalle offese del tempo, e l'etica dell'amore-tipo «il cuore non ha età» perché ha «sempre vent'anni» – sono due espressioni basilari dell'etica moderna dell'individualità che, in definitiva, nega la morte e rifiuta le sue scadenze¹¹⁸.

Non c'è dubbio che questa concezione dell'amore sia promossa dai film e dagli articoli delle riviste (per molti aspetti, opere come *Viale del tramonto* o *Che fine ha fatto Baby Jane?* rappresentano una crudele demistificazione proprio dell'ideale romantico e di quello dell'eterna giovinezza), ma per Dyer ciò che emerge, con molta maggiore enfasi, dal discorso giornalistico è semmai una particolare attenzione al tema dell'amore infelice. Le pagine delle *fan magazines* sono costellate da titoli come: *La vera storia del divorzio di Joan* (Joan Bennett)¹¹⁹; *Cosa succede a Lombard? È vero che il suo matrimonio con Clark Gable è la causa del recente comportamento senza precedenti di Carole?*¹²⁰; *Tarzan vuole il divorzio*¹²¹; *Perché Bette vive da sola dopo sei anni felici con il marito?*¹²²; e *Perché è fallito il matrimonio della moglie perfetta* (dedicato al divorzio di Myrna Loy da Arthur Hornblow Jr.)¹²³. Nella maggior parte di questi articoli, s'incolpa, più o meno esplicitamente, il mondo del cinema della ronda senza fine di matrimoni naufragati, divorzi, adulteri, litigi, etc. In *Cosa non va negli amori di Hollywood?*¹²⁴, per esempio, si insinua che le relazioni sentimentali non possano fiorire, in maniera davvero autentica, sotto le luci della ribalta e della pubblicità («Il vero amore cresce in una romantica segretezza»)¹²⁵. In *Il caro prezzo dell'amore cinematografico*, articolo dedicato agli effetti che le storie d'amore recitate sullo schermo avrebbero su quelle reali, si osserva:

Siate ragionevoli. Se passate una giornata tra le braccia di Ronald Colman lo potreste dimenticare? Oppure, se siete uomini e passate otto ore ad abbracciare e a baciare

¹¹⁸ Edgar Morin, *I divi*, cit., p. 137.

¹¹⁹ Cit. in Martin Levin, *op. cit.*, pp. 30-1.

¹²⁰ Cit. in *ivi*, pp. 56-7, 181-2.

¹²¹ Cit. in *ivi*, pp. 106-7, 196.

¹²² Cit. in *ivi*, pp. 110-1, 198-9.

¹²³ Cit. in *ivi*, pp. 145, 215.

¹²⁴ Cit. in *ivi*, pp. 60-2. 183-4.

¹²⁵ Cit. in *ivi*, p. 61.

Marlene Dietrich, potreste dimenticarlo? Potreste andare a casa dalla dolce, premurosa, amata compagna e giurare a voi stessi che la giornata non vi ha lasciato segni di nessuna natura?¹²⁶

In altri casi, invece, si discute di come il matrimonio delle *movie queens* sia spesso danneggiato proprio dal successo di cui queste donne godono. In una società d'impianto fortemente patriarcale, questo non può, infatti, non umiliare o irritare il consorte. Nel caso del già citato articolo dedicato al divorzio di Bette Davis, viene chiaramente detto che la sua unione con Harmon Nelson è finita perché «è chiedere molto a un uomo aspettarsi che sia sempre meno della metà in una relazione matrimoniale: inferiore in entrate, inferiore in prestigio. Non importa quanto un uomo ami la moglie, è davvero troppo aspettarsi che sia felice nel ruolo di “solo marito”, che il pubblico confonde con “solo un gigolo”, dicendo che vive con lo stipendio della moglie e chiaramente con il nome della moglie preceduto da “Signor”»¹²⁷. Non è difficile scorgere in questo passo l'esatta descrizione del dramma vissuto dalle coppie di *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella*. In tal senso, il cinema autoreferenziale sembra attingere a piene mani dal discorso promosso dalle *fan magazines*. O forse, dato il rapporto di mutuo scambio che è sempre esistito tra la produzione hollywoodiana e questo genere di giornalismo, possiamo ipotizzare che l'uno ispiri l'altro e viceversa. Inoltre, come gli *Hollywood films*, soprattutto quelli ascrivibili alla formula del *cautionary tale*, confermano e insieme smentiscono il mito della *stardom*, così le riviste per i fan sono implicate nella stessa oscillazione tra mistificazione e demistificazione. Possono, infatti, pubblicare statistiche avvilenti su quante poche persone, giunte a Los Angeles, siano riuscite a realizzare i loro sogni, possono ricordare quanto sia necessario possedere bellezza naturale e talento per farcela, possono ricordare che il prezzo del successo è spesso un cuore spezzato, ma al tempo stesso continuano, ossessivamente, a raccontare sempre la stessa storia di Cenerentola: come Joan Crawford fosse, un tempo, una commessa, Janet Gaynor, invece, l'assistente in un negozio di scarpe, James Cagney lavorasse, per soli tredici dollari alla settimana, come inserviente dell'ascensore e via dicendo. Così facendo, analogamente a molti film su Hollywood, nessuna di queste pubblicazioni riesce davvero a scoraggiare le aspiranti star e a demistificare il mito della carriera cinematografica.

Ma se le *fan magazines*, come si diceva, tendono sovente ad accusare l'industria dell'infelicità dei suoi divi, le opere degli anni Trenta, come *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella*, cercano, invece, di proiettare la responsabilità al di fuori dell'ambiente cinematografico. In questo senso, si può dire che i due sistemi testuali sembrano incolparsi a vicenda. Tanto nel film di Cukor quanto in quello di Wellman, il “cattivo” della storia non è certo incarnato dai

¹²⁶ Cit. in Richard Dyer, *Star*, cit., p. 60.

¹²⁷ Cit. in Martin Levin, *op. cit.*, p. 112.

membri dello studio. Peraltro, abbiamo già detto come la figura del produttore sia tratteggiata, in entrambi i casi, in maniera amabile e divertente. Secondo Ames, questi film, presupponendo una forte identificazione dello spettatore con il personaggio della diva, finiscono, paradossalmente, per incolpare proprio l'*audience*¹²⁸. Questo si vede molto bene in una delle scene più drammatiche di *È nata una stella*, quando Vicki, all'uscita dalla chiesa dopo il funerale del marito, viene assediata dai fan che le chiedono un autografo o la consolano con frasi ciniche come: «Don't you cry, dearie, he wasn't so much»¹²⁹. Il gesto violento con cui le viene strappato il velo da vedova può essere inteso come una rivendicazione da parte del pubblico. Come il pubblico ha contribuito a fare di Vicki una diva, così ora lei ha l'obbligo di mostrargli il suo celebre viso, seppur distrutto dal dolore. Questa totale dipendenza della star agli umori crudeli e capricciosi dell'*audience* è perfettamente espressa, in *A che prezzo Hollywood?*, dalle parole con cui Saxe cerca di spiegare a Mary perché non possa permettersi di agire come una donna qualsiasi: «The public don't understand relations like between you and Carey. [...] You're a motion picture star; you belong to the public. They make you and they break you»¹³⁰ (si noti, peraltro, la forte analogia con i concetti espressi da Myrna Loy nella sua intervista).

Sebbene sia l'anonima massa di spettatori la prima a essere accusata delle morti volontarie di Max e di Norman, e della conseguente infelicità di Mary e di Esther, entrambi i film cercano di mostrare anche la responsabilità che ha la stampa nel guidare le reazioni del pubblico. Nel caso del film di Wellman, il cinismo giornalistico è incarnato appieno nella sgradevole figura del *press agent* Matt Libby. Nonostante lavori per lo studio di Oliver Niles, Libby non nutre alcun reale affetto nei confronti delle star che contribuisce a lanciare. Il suo è il tipico atteggiamento cinico e distaccato del reporter d'assalto. Probabilmente la battuta che meglio esprime la crudeltà del personaggio è quella espressa all'indomani dell'affogamento di Norman: «First drink of water he's had in twenty years, and then he had to get it by accident»¹³¹.

Nel film di Cukor, le manipolazioni ordite dalle *fan magazines* e dalla stampa scandalistica sono messe in luce in maniera ancora più insistita. Non soltanto le continue allusioni giornalistiche a una possibile *liason* con Max finiscono per mettere ulteriormente in crisi il matrimonio di Mary, ma subito dopo il suicidio dell'amico, si scatena una vera e propria campagna diffamatoria contro di lei. Il declino dell'*America's Pal* è descritto in un modo

¹²⁸ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., pp. 38-9.

¹²⁹ «Non piangere, cara, lui non era poi un granché».

¹³⁰ «Il pubblico non capisce relazioni come quella fra te e Carey. [...] Tu sei una star del cinema; tu appartieni al pubblico. Loro ti creano e loro ti distruggono».

¹³¹ «La prima bevuta d'acqua che si è fatto in vent'anni, e l'ha mandata giù per un incidente».

molto simile a quello utilizzato per raccontarne l'ascesa. Sul primo piano del volto sgomento di Mary è sovrapposta l'immagine della sua figura intera, che arretra verso lo sfondo fino a scomparire, mentre una pioggia di giornali sembra pioverle addosso. La musica extradiegetica, con il suo tono cupo e luttuoso, non fa altro che corroborare un senso di caduta e di morte. A questa brevissima sequenza, fa seguito una vorticosa successione di titoli stampati sulle prime pagine delle riviste scandalistiche. Questo tipo di montaggio, uno dei favoriti dal cinema hollywoodiano quando vuole rendere l'idea della diffusione a macchia d'olio delle notizie, mostra la velocità con cui la stampa passa dalle semplici congetture alle vere e proprie accuse. Da titoli come «Mary Evans crolla durante l'inchiesta» e «Mary Evans interrogata per la morte del regista Carey» arriviamo al lapidario «Le associazioni femminili vietano le foto di Mary Evans nei cinema». Inoltre, su quest'ultimo titolo viene gettato un pugno di terra: un'immagine chiaramente simbolica, questa, che sottintende due significati: da un lato, la mancanza di rispetto da parte dei giornali nei confronti della morte di Max (il terriccio come evocazione della sua recente sepoltura), dall'altro lato, il linciaggio morale cui è sottoposta la protagonista.

Esasperata da queste continue illazioni nonché dall'assedio dei reporter, Mary decide, alla fine, in maniera non molto diversa da quanto aveva fatto Lonny, di abbandonare Hollywood e la sua volgarità. Il fatto che proprio il marito ricompaia nell'epilogo, alla stregua di un *deus ex machina*, per riconciliarsi con la protagonista e convincerla a tornare sulle scene suona fin troppo improbabile. Come hanno osservato, fra gli altri, anche Christopher Ames e Vincent Brook, non soltanto questa riconciliazione appare troppo affrettata e poco motivata in termini psicologici, ma non si comprende neppure perché Lonny dovrebbe spronare Mary a tornare in un ambiente che l'ha così profondamente ferita e offesa e che tra l'altro lui detestava¹³². Possiamo supporre che questo *happy end* posticcio suoni come un doveroso tributo del progetto di Selznick e di Cukor ai dettami ideologici e narrativi del cinema classico, e in definitiva al mito stesso di Hollywood come Paradiso in terra a cui non si può non fare ritorno.

In *È nata una stella*, la fuga dal *milieu* cinematografico rimane, invece, qualcosa di puramente virtuale (se si esclude la breve parentesi della luna di miele). Analogamente al personaggio di Costance Bennett, anche Vicki Lester decide, dopo la morte del marito, di abbandonare Hollywood e di tornare nel Nord Dakota. Ma questo progetto viene interrotto dall'arrivo provvidenziale di Nonna Lettie. Dopo averle sfilato il velo nero – gesto che, pur rievocando l'aggressione della folla, assume qui un significato liberatorio – l'anziana donna ricorda alla

¹³² Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., pp. 38-9.; Vincent Brook, *op. cit.*, p. 88.

nipote il suo dovere a non lasciarsi annichilire dal dolore e a onorare tutto quello che il mondo del cinema le ha dato:

It's seems to me that you got than you expected: more fame more success and even more personal happiness, and maybe more unhappiness. [...] Tragedy is a test of courage. If you can meet it bravely, it will leave you bigger than it found you. If not than you will have to live all you life as a coward, because no matter where you may run you can never run away from yourself¹³³.

Il discorso della nonna non tradisce soltanto una visione battagliera della vita, in linea con il suo spirito da pioniera. Al contrario, le sue parole rivelano una concezione a dir poco “faustiana” di cosa sia la *stardom*. Diventare una star significa stringere un a patto con il “demonio” (il pubblico? Gli *studios*? La macchina pubblicitaria?), e a questo patto non ci si può sottrarre in alcun modo. Sebbene questa visione possa apparire alienante e ingiusta, non ci sono dubbi che le parole di Lettie, un personaggio chiaramente inteso come positivo, esprimano il punto di vista morale del film.

Nell’ultima sequenza, immediatamente successiva al discorso della nonna, capiamo subito come Esther abbia deciso di seguire i suoi consigli. Una dissolvenza ci conduce dalla casa dell’eroina davanti alla facciata del Gruman’s Chinese Theater. Qui, come intuiamo da un enorme cartello pubblicitario, sta per aver luogo la *première* dell’ultimo “grande” film di Vicki Lester. L’arrivo in limousine della diva viene accompagnato dall’annuncio enfatico di uno speaker radiofonico: «The girl who has won the hearts of Hollywood! The girl who has won: Miss Vicki Lester!»¹³⁴. La regia di Wellman decide di raccontare l’evento non dalla prospettiva di Esther, ma da quella del pubblico. In fondo, le prime sale cinematografiche costituivano, soprattutto, una grande attrazione per le folle. Sebbene il pubblico raccolto davanti all’entrata del Gruman’s Chinese Theater applaude l’arrivo della protagonista in maniera entusiastica e incoraggiante, non possiamo dimenticare come le sequenze precedenti ci abbiamo svelato, anche, il suo carattere volubile e crudele.

Quando nonna Lettie viene invitata a dire due parole al microfono, il suo discorso sembra, deliberatamente, contraddire il messaggio del *cautionary tale*. Invece di parlare, come aveva fatto alla nipote, dei rischi del successo e della possibilità di spezzarsi il cuore, la donna proclama soltanto parole d’incoraggiamento per quanti sognano le luci della ribalta: «Maybe some of you people listening in dream about coming to Hollywood, and maybe some of you

¹³³ «Hai avuto più di quanto ti aspettassi: più fama, più successo, anche più soddisfazioni personali. Forse più infelicità. [...] Una tragedia è una prova di coraggio. Se l’affronti coraggiosamente, ti renderà più forte di quanto non fossi prima. Altrimenti sarai costretta a vivere tutta la tua vita come una codarda, perché non importa dove scappi, tanto non potrai mai scappare da te stessa».

¹³⁴ «La ragazza che ha conquistato i cuori di Hollywood! La ragazza che ha conquistato i cuori di Hollywood: Miss Vicki Lester».

get pretty discouraged. Well, when you do, you jsut think about me. It took me over seventy...sixty years to get here, but here I am and here I mean to stay»¹³⁵. In altre parole, la sua intransigente morale di pioniera si è ora adattata al nuovo e scintillante contesto della Mecca del cinema, ma senza subire particolari alterazioni a dispetto del dolore di cui è stata testimone. Quando, invece, è la volta di Esther a parlare al microfono, la ragazza appare profondamente turbata. L'immagine delle impronte del marito sulla Walk of Fame, davanti al teatro, sembra per un attimo farla svenire. Questo dettaglio produce due sensazioni nello spettatore: da un lato, gli ricorda l'arrivo dell'eroina in California, e lo sguardo estasiato con cui aveva contemplato la facciata del Gruman's Chinese Theater, e i calchi delle mani e dei piedi delle celebrità sul marciapiede antistante; dall'altro lato, l'impronta dei piedi di una star suicida gli ricorda come la strada della fama possa condurre anche alla tragedia. Ma lo scoramento di Vicki è solo momentaneo. Presentandosi come "Mrs. Norman Maine", la giovane realizza non soltanto un omaggio sobrio e commosso al marito, ma riesce a farsi amare ancora di più dal suo pubblico. Di nuovo, vediamo come il nome torni a farsi protagonista nella riflessione avviata dal film sulla *stardom*. Per tutto lo svolgimento di *È nata una stella*, l'eroina non fa altro che assumere nomi e identità diverse: "Esther Victoria Blodgett", la ragazza sconosciuta del Nord Dakota, "Vicki Lester", la famosa star di Hollywood, e infine "Mrs. Norman Maine", l'affranta vedova di un uomo morto suicida. Come osserva Ames, questo "gioco identitario" mostra la natura poliedrica e sfuggente della *stardom* femminile. Il nome d'arte impedisce alla diva di presentarsi al mondo come una donna sposata, e in questo senso esso esprime, in maniera sintetica, quella tensione irrisolta tra celebrità e vita coniugale di cui abbiamo parlato a lungo¹³⁶. In tal senso, l'epilogo del film sembra fornire una risoluzione illusoria alla questione. Proclamandosi come moglie di Norman Maine, Esther si riappropria del suo diritto a essere una qualsiasi donna sposata, secondo il più tradizionale dei destini. Al tempo stesso, questa dichiarazione arriva troppo tardi, quando ormai il coniuge è morto, e il matrimonio non può più essere reimpostato secondo presupposti maggiormente gratificanti per entrambe le parti.

Le vistose marche autoreferenziali con cui il film si conclude, e che abbiamo ampiamente analizzato nel capitolo introduttivo, non fanno altro che rendere più problematica quest'affermazione. Il primissimo piano sul copione di *È nata una stella*, mostrato anche all'inizio del prologo ambientato in Nord Dakota, non fa altro che mettere il luce lo statuto irriducibilmente finzionale di questa come di qualsiasi altra opera cinematografica. Per un

¹³⁵ «Forse alcuni di voi stanno accarezzando il sogno di venire a Hollywood, e forse alcuni di voi sono un po' scoraggiati. Bene, quando è così, pensate a me. Ci ho messo circa settanta... sessant'anni per arrivarci, ma sono qui e intendo rimanerci».

¹³⁶ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., pp. 36-7.

film pensato come una rappresentazione sincera del mondo di Hollywood, la messa a nudo del procedimento di scrittura che soggiace al suo *making of* non può non rimettere, nuovamente, tutto in discussione. Abbiamo assistito a un ritratto veritiero dei drammi vissuti dai divi o soltanto a una fiaba romantica, che non sovverte nessuno dei luoghi comuni diffusi, fino a quel momento, dall'establishment hollywoodiano? In fondo, sembrano dirci le ultime inquadrature sulla pagina stampata del copione, l'opera di svelamento che il cinema classico può tentare ha dei limiti invalicabili. Le stesse marche autoriflessive agiscono in maniera incompleta. L'ultima immagine potrà anche essere quella della sceneggiatura incorniciata, ma questa stessa sceneggiatura non parla, per esempio, di come il film si concluda proprio con un'inquadratura della sceneggiatura incorniciata. Al contrario la pagina termina descrivendo le ultime azioni di Esther al microfono e la concomitante reazione del pubblico. Peraltro, entrambe le cose restano limitate alla sola parola scritta dato che non sono rappresentate, né sul piano visivo né sul piano sonoro, in maniera concreta. L'impressione che ricaviamo da questo complesso gioco di svelamento e insieme di occultamento è che la verità sia destinata, sempre e comunque, a restare al di fuori dello schermo, in un'inquadratura "impossibile" fuori dai bordi del film autoreferenziale.

1.3 “*There’s Nothing Tragic about Being Fifty*”

Viale del tramonto (*Sunset Boulevard*, 1950) di Billy Wilder

Che fine ha fatto Baby Jane? (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962) di Robert Aldrich

I

Parlando delle numerose contraddizioni al cuore di *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella*, Christopher Ames rileva come nessuno di questi due *cautionary tales*, così esemplari del cinema autoriflessivo degli anni Trenta, metta in luce l’eventualità che anche le protagoniste, al pari di Max Carey e Norman Maine, possano conoscere un declino della loro *stardom*¹. Nel finale di entrambi i film, pur tra luci e ombre, il reinserimento di Esther Blodgett/Vicki Lester e di Mary Evans nell’industria hollywoodiana sembra essere garantito come qualcosa destinato a durare in eterno. Quando, ad esempio, pronuncia la celebre battuta: «Qui vi parla la moglie di Norman Maine», Esther sta senz’altro rendendo omaggio alla memoria del marito, così cinicamente dimenticato dal pubblico e dall’industria cinematografica, ma lo sta facendo all’interno di un tipo di evento, come la *première* al Gruman’s Chinese Theater, che rappresenta proprio la massima forma di celebrazione pubblica di questa stessa industria e dei suoi fruitori. Il fatto che l’evento sia dedicato proprio all’eroina, alla sua ultima “memorabile” interpretazione, e che le sue parole siano accolte dall’*audience* con una «tremenda ovazione», come leggiamo dalla pagina dello *script* in primissimo piano nelle ultime inquadrature, conferma l’idea di una celebrità destinata a non tramontare mai. Del resto, le scene antecedenti al finale ci hanno mostrato i dubbi di Esther circa la possibilità o meno di continuare a lavorare a Hollywood, e non la paura che un giorno la tragica sorte di Norman possa colpire anche lei.

Come si è già detto in precedenza, il finale di *A che prezzo Hollywood?* elimina, in maniera ancora più radicale, qualsiasi genere di problematicità messa in luce, fino a quel momento, dal plot. Rifugiatasi in una fattoria francese per proteggere se stessa e il figlioletto dalle calunnie messe in giro dalla stampa dopo il suicidio di Carey, Mary viene qui raggiunta dall’ex marito, Lonny Borden, che con il capo cosparso di cenere si scusa per non averla capita prima, e la esorta ad accettare la parte da protagonista nel nuovo film di Julius Saxe, studiato appositamente come veicolo per un suo *comeback*. Se si può comprendere il desiderio di Lonny di riappacificarsi con la protagonista e prendersi cura con lei del figlio, non è chiaro, invece, perché la incoraggi ad accogliere la proposta del produttore. Perché spingere l’ex

¹ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 44.

moglie a fare ritorno a Hollywood, proprio dopo che gli ultimi avvenimenti non hanno fatto altro che confermare l'opinione dell'uomo sull'intrinseca volgarità del posto? Analogamente, le resistenze di Mary a riappacificarsi con Lonny e a riassumere il suo status di diva cinematografica appaiono troppo deboli e poco convincenti. Non soltanto l'eroina non ha parole di rancore né per l'ex marito né per il *milieu* hollywoodiano, ma il film si chiude addirittura con una dissolvenza sull'abbraccio della coppia nuovamente ricomposta, e il sottinteso di un imminente rientro in California. Va da sé che in questo finale è anche implicita la certezza che il pubblico, lo stesso pubblico che ha così aspramente criticato Mary su istigazione dei giornali, la accoglierà a braccia aperte e sosterrà il prosieguo della sua carriera con rinnovato entusiasmo. Non c'è dubbio che ci troviamo davanti a un tipico, affrettato e rassicurante *happy end* hollywoodiano. Figura della soddisfazione o perfino della sazietà, come l'ha splendidamente definito Jacqueline Nacache, l'*happy end* è stato uno degli alleati più forti del cinema classico in quanto promotore dell'ideologia nazionale². Come spiega la studiosa:

Non c'è dubbio che l'*happy end* oltrepassi di gran lunga la scala del film e del microcosmo hollywoodiano: ciò che esso riafferma, sopra ogni cosa, sono i valori morali che reggono tutta la società americana. Si può quindi comprendere che esso consoli lo spettatore in periodi in cui questi valori vacillano: l'*happy end* elevato a dogma deve molto agli anni neri della Depressione [la congiuntura temporale durante la quale viene diretto *A che prezzo Hollywood?* N.d.A]. Ma se da un lato è un conforto, dall'altro è anche la consacrazione di un *American way of life* che ha ritrovato la sua prosperità³.

È Fritz Lang che, in un articolo del 1946 significativamente intitolato «Per sempre felici e contenti», spiega che l'*happy end* è, per così dire, un diritto acquisito da una società che si apre al benessere economico: «In questo universo di comfort materiale, in cui il successo individuale è sempre stato esaltato, non stupisce che le popolazioni traggano un grande piacere dal sentirsi ripetere eternamente le stesse favole rassicuranti: "... e vissero per sempre felici e contenti"»⁴. Progressivamente, il lieto fine diventa una sorta di "diritto legale" dello spettatore al punto tale che i romanzi famosi, al momento dell'adattamento per lo schermo, si vedono trasformati in modo da rispondere a tale imperativo, e non di rado vengono girati addirittura due finali per soddisfare le esigenze del pubblico americano, da un lato, e quelle del pubblico europeo, dall'altro. A tal proposito, nel suo studio dedicato al melodramma hollywoodiano, Jean-Loup Bourget cita il caso dei due epiloghi di *La donna di Parigi* (*A Woman of Paris*, 1923) di Charlie Chaplin (un finale edificante per gli Stati Uniti, uno cinico

² Cfr Jacqueline Nacache, «L'happy end: e vissero felici e contenti», in Id., *Il cinema classico Hollywoodiano*, trad. it. Cinzia Tafani, Le Mani, Recco – Genova 1996, pp. 131-44 (ed. or. *Le film hollywoodien classique*, Éditions Nathan, Paris 1996).

³ *Ivi*, p. 136.

⁴ Cit. in *ibidem*.

per l'Europa) e una trasposizione di *Eugenia Grandet* firmata da Rex Ingram (*la commedia umana – The Conquering Power*, 1921) a cui viene affibbiato un lieto fine del tutto posticcio. In maniera analoga, nel 1924, in occasione dell'adattamento di *Tess dei d'Urbervilles*, Louis B. Mayer decide che il finale del romanzo di Thomas Hardy è troppo tragico e così lo trasforma, nell'omonimo film di Marshall Neilan, in *happy end*. Quando, invece, è impossibile modificare l'azione centrale, essa viene in tutti i casi attenuata: Emma Bovary non può non suicidarsi nel film di Vincente Minnelli del 1949, ma l'operazione al piede deforme fatta dal dottor Bovary viene eliminata, e il personaggio del medico diventa così nobile e patetico⁵. Si potrebbero citare ancora molti altri esempi – si pensi ad Alfred Hitchcock che non riesce a far passare, in *Il sospetto* (*Suspicion*, 1941), Cary Grant per un uxoricida o al finale un po' zuccheroso che la RKO impone a *L'orgoglio degli Amberson*, e che Welles giudicava stupido, ridicolo, e del tutto privo di relazione con la sua sceneggiatura – ma ciò che è più interessante notare è come l'*happy end*, in quanto “diritto legale” dello spettatore americano, costituisca, per certi versi, un procedimento di *sfida*. Di solito, l'opinione corrente, quando si pensa al lieto fine hollywoodiano, è che si tratti di una conclusione “facile” verso cui il racconto procederebbe, per così dire, automaticamente, ma non è davvero così. Spiega, infatti, Nacache:

Il più delle volte l'*happy end*, invece, di lasciare che il film finisca con calma, è una figura aggressiva e provocatoria: prima di tutto perché, imponendo di prepotenza un termine al racconto, su di esso risalta come un'evidente aggiunta; secondariamente, perché manda in briciole ogni velleità di realismo e di verosimiglianza. Questo provocatorio diritto alla menzogna potrebbe essere riassunto, in maniera simbolica, dal comportamento del giornalista nel finale di *L'uomo che uccise Liberty Valance* [*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962]. Egli straccia il racconto fedele degli eventi fatto dal senatore e gli dice: «Nel West, quando la leggenda è più bella della verità, noi stampiamo la leggenda». Ogni *happy end* potrebbe in fin dei conti essere rappresentato da una sorta di allegoria del tipo «Hollywood che elimina la verità»⁶.

Ci sembra che questa chiave di lettura si applichi, perfettamente, al caso di *A che prezzo Hollywood?* e in maniera più sfumata anche a *È nata una stella*. Nel primo caso, il lieto fine realizza la fusione di due *tòpoi*: la ritrovata felicità amorosa, a cui il cinema americano, come la maggior parte delle espressioni dell'industria culturale di massa, attribuisce un'assoluta centralità in quanto premessa del supposto fine ultimo della vita umana, ovvero il matrimonio, e la riaffermazione del fascino di Hollywood, che torna ad attrarre a sé la protagonista, come faceva al principio del racconto⁷. Al termine di tante, e spesso tragiche, traversie, Mary Evans

⁵ Cfr. Jean-Loup Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, Stock, Paris 1985, p. 155.

⁶ Jacqueline Nacache, *op. cit.*, p. 137.

⁷ A proposito della preminenza assegnata alla tematica amorosa nei film, Morin, nel suo studio sulla cultura di massa, scrive: «La coppia emerge dunque nel cinema occidentale come la portatrice del complesso dei valori affettivi: i genitori, i figli sono esiliati fuori dall'orizzonte del film, o propriamente tolti di mezzo: i doveri

si ritrova realizzata sia come moglie sia come diva. Reclutata dal fido Saxe per un nuovo film – significativamente, la storia di una donna “che finisce in prigione per l’uomo che ama” –, l’eroina potrà trasfigurare sullo schermo, dietro la patina del melodramma, la sua storia reale, e quindi liberarsi dal dolore attraverso quelle forme di purificazione interiore che la recitazione consente. Sebbene si configuri meno come figura della soddisfazione o della sazietà, anche l’epilogo di *È nata una stella* sembra risolvere, miracolosamente, l’intricata situazione emotiva in cui la protagonista si ritrova. Norman sarà anche morto tragicamente, ma Esther, accentuando di proseguire la sua carriera cinematografica, fa sì che il suicidio del marito non suoni come un atto inutile e disperato, ma semmai come un gesto eroico e generoso, compiuto appositamente affinché lei possa continuare a trionfare sullo schermo. In tal senso, anche se il finale non vede la coppia ricongiunta sul piano concreto, esso si manifesta, ugualmente, come positivo: l’eroina è tornata nel seno della comunità hollywoodiana, il suo astro brilla più luminoso di prima, e la morte del personaggio maschile non è stata vana. Alla fine, entrambi i film, come sostiene Ames, pur complicando e perfino demistificando la mitologia della *stardom* finiscono, di fatto, non solo per celebrarla ancora una volta, ma anche per infonderle nuova linfa vitale⁸.

Ma se l’*happy end* serve a riconfermare i presupposti ideologici da cui l’opera autoriflessiva parte, è altrettanto vero che sia *A che prezzo Hollywood?* sia *È nata una stella* non mancano di mostrarci anche un zona d’ombra del mito. Ci riferiamo alla figura della star in declino e alla sua parabola discendente, che va dalla progressiva estromissione dall’industria del cinema e dal ricordo del pubblico fino alla scelta estrema del suicidio. La “stella morente” si configura, in entrambi i casi, come un’immagine di decadimento che non può essere in alcun modo riassorbita dall’establishment hollywoodiano, e come tale, onde consentire al film di procedere verso il suo *happy end* senza intoppi, deve essere letteralmente eliminata. Utilizziamo espressamente il termine “decadimento” perché tanto la caduta di Max Carey quanto quella di Norman Maine, pur essendo imputata soprattutto all’alcolismo dei due

pubblici, lo Stato, la patria, la religione, il partito appaiono raramente o intervengono raramente o intervengono come fatalità esterne, come problemi che possono essere superati dall’amore. [...] Il personaggio centrale e essenziale dell’amore è la coppia. La coppia sorge dalla dissoluzione della famiglia, ma come fondamento del matrimonio. La futura famiglia, quella del matrimonio che lo *happy end* lascia intravedere, non ha senso se non in quanto consacrazione della coppia. Di conseguenza, l’amore è molto più dell’amore, è il nucleo fondamentale dell’esistenza secondo l’etica dell’individualismo privato; è l’avventura che giustifica la vita – è l’incontro del proprio destino: amare significa essere veramente se stessi, comunicare veramente con l’altro, conoscere l’intensità e la pienezza. L’amore è così “totale” come l’amore romantico, ma la sua totalità è temperata; non è più l’infinita aspirazione che urta contro la realtà del mondo per distruggersi o distruggerla: il bisogno di eternità che porta in sé, non si scontra più con un mondo dove tutto passa masi inserisce nello *happy end*, in quanto immagine mitologica integrata e euforizzante» – Edgar Morin, *L’industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, trad. it. Giuseppe Guglielmi, il Mulino, Bologna 1963, p. 145 (ed. or. *L’esprit du temps*, Grasset, Paris 1962).

⁸ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 51.

personaggi, è in qualche modo connessa anche con la loro età anagrafica. Rispetto alla giovinezza e all'inesperienza di Mary e di Esther, sia Max sia Norman sono caratterizzati, evidentemente, come due uomini maturi, con alle spalle una carriera che ha conosciuto e superato da un pezzo il suo punto di massimo splendore. In particolare, è la sequenza del suicidio di Carey in *A che prezzo Hollywood?* a mettere in luce questo legame tra dissoluzione della *stardom* e invecchiamento. La sequenza rende perfettamente chiaro quanto il declino professionale di Max corrisponda non soltanto a un'autentica perdita della propria identità, ma anche di tutte quelle caratteristiche – energia, ambizione, carisma, etc. – che sono normalmente associate alla giovinezza. Dopo che Mary l'ha salvato da una notte in carcere per aver emesso un assegno a vuoto, e l'ha premurosamente condotto a casa propria, l'ex regista confida alla sua pupilla:

You mustn't be unhappy over a man who doesn't exist anymore. I'm not the Max Carey you once knew. I'm all burned out, Mary. Don't you see I'm dead inside? [...] From where I am, they don't come back [...] [But] now that you're top of the heap, I'm happy⁹.

Dopo che Mary è andata a letto, facendosi promettere dall'amico che non toccherà più un goccio d'alcol e che cercherà di riprendere in mano la sua carriera, l'impenitente Max inizia a perlustrare le varie stanze della villa in cerca di un drink e di una sigaretta. Fatalmente, l'uomo accende il fiammifero davanti a uno specchio, che gli restituisce il riflesso sconvolto e invecchiato del suo viso. Come se non bastasse, subito dopo lo sguardo dell'uomo cade su un suo ritratto fotografico incorniciato, appoggiato proprio sotto la specchiera. Analogamente a quanto accadeva a Mary nella prima scena del film, anche Max si ritrova ora combattuto tra la sua fotografia e il suo riflesso. Come Mary, anche lui vorrebbe che le due immagini coincidessero, ma mentre per la ragazza questa mancata congiunzione era uno sprone a lottare, per l'ex regista essa segnala, invece, il suo irrecuperabile fallimento. Secondo Ames, l'analogia visiva, che lega entrambe le scene, sembra suggerire l'idea che diventare una star equivalga a diventare un'immagine, e diventare un'immagine equivalga, a sua volta, a perdere la propria identità. Questa traiettoria, già di per sé molto alienante, è complicata da un processo naturale e inevitabile come l'invecchiamento. Sebbene sia un regista e non un divo – figura, quest'ultima, molto più esposta a livello fisico della prima – anche Max è una vittima di quel culto della gioventù per cui Hollywood è diventata famosa¹⁰. Nella sua ultima conversazione con Mary, l'uomo non fa altro che ripetere, con un senso di tragica ineluttabilità, come ormai non possa più tornare indietro e come si senta già “morto dentro”.

⁹ «Tu non devi sentirti infelice per un uomo che ormai non esiste più. Io non sono quel Max Carey che tu hai conosciuto. Io non posso più tornare indietro, Mary. Non vedi che sono morto dentro? [...] Un rottame come me non può tornare indietro [...] [Ma] ora che sei arrivata fin lassù, ne sono felice».

¹⁰ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 37.

La sensazione che ne ricaviamo è quella di un uomo ormai troppo vecchio e stanco per appartenere a un ambiente che non fa altro che celebrare vitalità e giovinezza. E sebbene Mary partecipi con visibile trasporto allo scoraggiamento dell'amico, sorprende nuovamente come non si senta toccata dall'ipotesi di provare, un giorno, anche lei sentimenti simili. Le parole di conforto della giovane sono, infatti, quelle che una madre affettuosa e ottimista potrebbe usare con un figlio malato (significativamente, Mary è china sul capezzale di Carey durante il dialogo): «From now on you are going dry. [...] Now you must have a good sleep»¹¹. Ma l'ottimismo dell'eroina, come dimostreranno le scene successive, è del tutto inappropriato. Quando Max si ritrova davanti allo specchio, il suo riflesso è presto sostituito, attraverso l'effetto della sovrimpressionazione, da una serie d'immagini estrapolate dal suo passato. Come se guardassimo assieme al personaggio dentro a una superficie liquida, assistiamo, in rapida successione, a istantanee di Max all'apice del suo successo professionale e mondano: in eleganti abiti borghesi a fianco della macchina da presa, e in smoking, con tanto di cappello a cilindro, intento a levare un calice di champagne. Quest'elaborato gioco visivo fra presente e passato è accompagnato da un crescente e inquietante ronzio che, come già dicevamo nel precedente sottocapitolo, sembra suggerire la confusione interiore del personaggio, ripreso nel frattempo, sempre, in primissimo piano. Quando il suono sembra ormai diventato fortissimo, Max afferra una pistola, scovata poco prima rovistando nei cassetti, e se la punta risoluto al petto. Soltanto il colpo dell'arma riesce a interrompere l'insopportabile ronzio, ma prima che il corpo senza vita dell'uomo crolli al suolo, assistiamo significativamente a un'altra velocissima successione di flash del suo passato glorioso. Questa nuova alternanza "tra prima e dopo" suggerisce l'idea di come la star decaduta fatichi, anche nel momento estremo della morte, a separarsi dalla percezione di sé come individuo celebre e acclamato.

Declino, vecchiaia, follia e morte sono termini su cui il cinema autoriflessivo, nei decenni seguenti, tornerà molto spesso a soffermarsi fino al punto di creare un vero e proprio filone, espressamente, dedicato alla figura della stella ormai anziana ed estromessa dal pantheon di Hollywood. Nel capitolo introduttivo, abbiamo visto come Patrick Donald Anderson intraveda nel tema del successo il vero *leitmotiv* al cuore di quasi i film autoreferenziali classici. Il divismo, in particolare quello femminile, sarebbe la forma di successo più rappresentata nel momento in cui Hollywood rivolge a sé l'obiettivo della macchina da presa. Inoltre, lo studioso suggerisce una condivisibile ipotesi storica secondo cui due atteggiamenti di segno opposto caratterizzerebbero tutta la produzione autoreferenziale: a una rappresentazione sostanzialmente ottimista dell'ambiente cinematografico, e soprattutto dell'universo divistico, subentrerebbe, a partire dagli anni Cinquanta, una lettura decisamente

¹¹ «D'ora in poi non avrai più una goccia. [...] [E] adesso devi farti una bella dormita».

più pessimista e polemica. A fare le spese di questo mutato stato d'animo sarebbe soprattutto la figura della diva, che in molte opere del decennio – e anche dei successivi anni Sessanta – troviamo spesso sottoposta a un trattamento davvero smitizzante. Si tratta, inoltre, di opere in cui, diversamente da quanto accade in *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella*, l'*happy end* è recisamente negato. Abbiamo già detto come diversi avvenimenti storici – il caso Paramount, la caccia alle streghe, l'avvento della televisione, l'ascesa delle case di produzione indipendenti, l'influenza del cinema europeo, etc. – si nascondano dietro a questa rappresentazione così amara del sogno hollywoodiano. Non intendiamo qui ripeterci, ma va da sé che, come questi stessi film dimostrano sia implicitamente sia esplicitamente, non è difficile ipotizzare che il declino della *Golden Age* trovi nell'immagine della diva attempata una perfetta rappresentazione metaforica. Ma a fianco dei grandi accadimenti storici che travolgono Hollywood e le sue strutture produttive nel corso degli anni Cinquanta, ci sono alcuni episodi minori che riguardano, più specificamente, il suo *star system* e che possono aver contribuito a questo nuovo *trend*. Nel corso del decennio, e nei primi anni del successivo, un'intera generazione di star femminili, attive da circa un ventennio nell'industria, sarà costretta a confrontarsi con le spiacevoli conseguenze dell'invecchiamento sulla sua *stardom*. Si potrebbe obiettare che anche la brusca transizione dal muto al sonoro avesse decretato, a suo tempo, un certo ricambio generazionale, ma in quel caso, l'arresto di molte carriere era stato imputato a una trasformazione tecnologica rispetto cui molti interpreti non erano preparati o adatti. Pertanto, il rapporto, che indiscutibilmente esiste tra età anagrafica e status divistico, era rimasto, all'epoca, in secondo piano¹². Nell'ormai classico *From Reverence to Rape*, Molly Haskell individua negli anni Cinquanta il decennio in cui la *stardom* femminile inizia a passare, progressivamente, in secondo piano rispetto a quella maschile:

¹² Tuttavia, Basinger rileva come, in realtà, l'età abbia giocato, nel caso di molte celebrità del muto, un ruolo importante nel determinare il loro ritiro al momento dell'avvento del sonoro. Spiega, infatti, la studiosa: «Spesso si pensa che le grandi star che non seppero superare la transizione al sonoro siano, in qualche modo, delle figure tragiche. Forse non è esattamente così. Molte di loro avevano già goduto di una lunga e intensa carriera, e alcune, come le sorelle Talmadge, che avevano lavorato per la maggior parte della loro vita, furono contente di ritirarsi. Anche Colleen Moore, che una volta aveva desiderato la fama più di ogni altra cosa, fu ben felice di abbandonare le scene. Questo è vero soprattutto per quelle star la cui carriera era iniziata nella metà degli anni Dieci, e un importante fattore nel loro fallimento viene di rado menzionato: all'epoca, quando trentacinque anni equivaleva già alla mezza età, Fairbanks, Pickford, Swanson, Negri, Barrymore, Hart, Mix, Chaney e Normand avevano ormai superato il loro momento di massimo fulgore. Inoltre, il pubblico – sempre volubile – li aveva già ammirati per dieci o quindici (talvolta anche venti) anni e desiderava ansiosamente nuovi volti e nuove personalità. Se guardiamo indietro dal vantaggioso punto di vista del presente, possiamo intuire le ovvie ragioni per cui le carriere di molte stelle del muto non continuarono con lo stesso tipo di successo – o non continuarono affatto: Valentino, Normand e Chaney morirono prima dell'avvento della pellicola sonorizzata; Pickford, Norma Talmadge, Negri e Hart avevano un'immagine che apparteneva agli anni Venti o addirittura a prima e che non si poteva trasferire facilmente al duro periodo della Depressione. Inoltre, demoni personali crearono problemi a star come Clara Bow e a John Barrymore. I grandi clown del muto – Chaplin, Keaton, Lloyd – non sembravano divertenti con le parole quanto lo erano stati con il silenzio. Perfino quando sembra strano che certe carriere non siano continuate (il caso di Gloria Swanson) o magari inaspettato che l'abbiano fatto (il caso di Marion Davis), la morale della favola resta amara: verso la fine del 1927, la maggior parte dei divi del muto era finita» (Jeanine Basinger, «Coda: Garbo Talks», *op. cit.*, p. 469).

È solo recentemente che gli uomini hanno iniziato a monopolizzare i sondaggi di gradimento, i titoli di testa e le luci della ribalta in chiave romantica assumendo non più i tradizionali ruoli da guerriero o da eroe avventuroso, ma quelli da oggetto sessuale e campione di fascino. Nel corso degli anni Venti, dei Trenta, e in maniera leggermente inferiore dei Quaranta, le donne occupavano il centro dell'attenzione. Questo stato di cose è ampiamente riflesso dai cartelloni pubblicitari, che svelano i cambiamenti nelle dinamiche divistiche da un decennio all'altro. Il nome delle dive era spesso anteposto a quello delle star maschili: poteva essere proposto singolarmente, come accadeva ai tempi del muto, oppure poteva essere messo in primo piano quale membro decisivo di un team, com'era tipico delle formule pubblicitarie degli anni Trenta. Durante gli anni Quaranta, a causa della scarsità d'interpreti maschili per via della guerra, i divi ancora a disposizione erano trattati alla stregua di comparse ed erano messi in secondo piano rispetto alle attrici¹³.

Non c'è dubbio, prosegue la studiosa, che le donne più degli uomini abbiano saputo porsi, nel corso della storia del cinema americano, come «ricettacoli delle fantasie del pubblico» e come «barometri dei cambiamenti di gusto»¹⁴. Al tempo stesso, le star di sesso femminile sono anche quelle più esposte al declino in conseguenza dell'inevitabile processo d'invecchiamento. Ma prima di affrontare nel dettaglio la convergenza di questi due temi specifici – *stardom* femminile e vecchiaia –, occorre addentrarsi in alcune considerazioni di carattere più generale sul fenomeno del declino e sulle sue supposte cause.

Nella sua analisi sul rapporto tra divismo e pubblico statunitense, Jib Fowles, pur riconoscendo che l'invecchiamento costituisce la causa più evidente del tramonto di una stella e che colpisce in maniera più forte le donne, sottolinea, però, come il declino sia un elemento intrinseco all'idea stessa di celebrità, e in quanto tale possa colpire potenzialmente tutte le star, quelle di sesso femminile come quelle di sesso maschile. Se ritorniamo con la mente alle considerazioni di Morin sui divi come prodotto, non faticiamo a comprendere perché, a un certo punto della sua carriera, una star possa essere, per così dire, accantonata dal suo pubblico, vale a dire dal suo consumatore. La vita di una celebrità sarebbe, insomma, equiparabile a quella di un bene commerciale, e come tale la sua durata sarebbe, per forza di cose, limitata nel tempo. Lo scrittore ed editore Nelson Aldrich Jr. pone la cosa in termini estremamente chiari, quando afferma che l'*audience* americana non è altro che «un'immensa società di consumatori, più o meno perspicaci, che comprano, usano e infine gettano via quelle merci umane conosciute come celebrità»¹⁵. Nel suo studio, Jib Fowles analizza il caso di un centinaio di star, prese a prestito non solo dal mondo dello spettacolo, ma anche da quello dello sport, e rileva come di queste cento quarantasette siano riuscite a mantenere intatta la loro fama fino al momento della morte (ad esempio, Carole Lombard, Richard

¹³ Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1987², pp. 11-2.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 12.

¹⁵ Cit. in Jib Fowles, *Starstruck: Celebrity Performers and the American Public*, Smithsonian Institution Press, Washington – London 1992, p. 217.

Burton e Jackie Gleason), mentre le altre cinquantatre (quindi, più della metà del campione di ricerca) abbiano perso terreno molto prima. Sebbene non ci sia una differenza numerica esorbitante tra le celebrità che ce l'hanno fatta "a tenersi a galla" per tutta la vita e quelle che sono, invece, tramontate precocemente, il declino, o anche solo la paura del declino, è qualcosa che affligge la carriera di molti divi, come dimostrano anche le loro stesse affermazioni nelle interviste, nei memoriali, etc. Indubbiamente, questo fenomeno rileva aspetti interessanti non solo a proposito dello *star system* e delle sue dinamiche, ma anche a proposito del pubblico. La brutalità che spesso accompagna il declino di un divo induce un acuto osservatore come Richard Schickel a ipotizzare che ci sia nell'*audience* un inespresso, inconscio bisogno di punire le star. In tal senso, il declino ristabilirebbe «il nostro senso dell'ordine, la nostra impressione che la fortuna non possa essere eterna, e che alla fin fine le ricompense date dalle virtù borghesi e dal duro lavoro siano più durature»¹⁶. Questi sentimenti d'inconscia ostilità e aggressività nei confronti delle star sono probabilmente un riflesso dei sentimenti ambivalenti e contraddittori che l'America ha sempre nutrito nei confronti del successo. Come abbiamo detto più volte, Hollywood è stata identificata, nel corso del XX secolo, nella più compiuta incarnazione dell'*American dream*. A tal proposito, si vedano le seguenti, emblematiche affermazioni:

Il sogno americano del benessere assoluto, della dieta bilanciata, dei prati verdi, dei giardini recitanti (che qui si chiamano patio), del succo d'arancia, delle radio, delle automobili, dei tramonti e dei bambini robusti, [...] questo sogno, che è così apprezzato in tutta l'America e disprezzato, invece, da alcuni dei nostri critici europei, trova qui [a Hollywood] la sua massima espressione¹⁷.

L'immagine popolare di Hollywood assomiglia [...] a un'indiretta realizzazione degli obiettivi più ambiti nella vita americana, che, di fatto, sono quelli dell'*American dream*. Nella vita e nell'arte, Hollywood simboleggia il successo, l'utopia, l'individualismo, il progresso e l'uguaglianza. [...] Nella sua dimensione sociale, economica, politica, artistica e morale, [Hollywood] costituisce una specie di commento, o di microcosmo, della cultura occidentale in generale, e della cultura americana in particolare¹⁸.

Hollywood è come il resto dell'America, solo in versione *bigger than life*. In altre parole, tutti i valori della società statunitense, quelli buoni come quelli falsi, si possono trovare a Hollywood, non riflessi in modo realistico ma amplificati in modo grottesco¹⁹.

Ma se la Mecca del cinema – intesa tanto come luogo geografico, industria cinematografica e costruito mitologico – è un'incarnazione del sogno nazionale del successo, bisogna anche

¹⁶ Richard Schickel, *The Stars*, Dial, New York 1962, p. 121.

¹⁷ Cit. in Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, p. 310 (la citazione è originariamente tratta da Irwin Shaw, *Hollywood People*, «Holiday», January 1949, p. 55).

¹⁸ Cit. in *ibidem* (la citazione è originariamente tratta da Jonas Spatz, *Hollywood in Fiction*, Mouton, Paris 1969, pp. 9, 16).

¹⁹ Cit. in *ibidem* (la citazione è originariamente tratta da Budd Schulberg, *The Four Season of Success*, Doubleday, Garden City, NY 1972, p. 9).

specificare che questo stesso sogno, di ben più antica formazione, affonda le sue radici nelle concezioni religiose del paese. È noto come l'etica puritana, diffusa dai Padri Pellegrini all'indomani del loro sbarco nel Nuovo Mondo, giustifichi la ricerca dei successi terreni in quanto parte integrante dei doveri spirituali del fedele. I primi coloni, animati dai convincimenti del protestantesimo calvinista, dal cui ambito prende le mosse il movimento puritano inglese, ritengono non soltanto un atto legittimo ricercare la ricchezza, ma anche un modo per rendere onore a Dio durante la propria vita terrena. Infatti, diversamente da quanto accade nel cattolicesimo e nel protestantesimo luterano, la visione calvinista interpreta la ricchezza materiale, il benessere prodotto dall'operosità e dell'ingegno umano, come un segno inequivocabile della grazia divina. Anzi, secondo quest'ottica il lavoro umano costituisce in sé una vocazione religiosa: è Dio che chiama l'uomo a esso e ai suoi frutti. È quindi il *beruf* (termine tedesco usato da Max Weber nella significativa doppia accezione di "vocazione" e "lavoro") e il successo che ne consegue ad assicurare il fedele calvinista che "*Dio è con lui*", che egli è l'eletto, il predestinato²⁰. Scusandoci per l'inevitabile semplificazione che un discorso simile, inevitabilmente, impone in una sede come questa, possiamo dire, utilizzando le parole di uno storico dell'ideale americano del successo, che «i valori religiosi hanno finito per incoraggiare e giustificare il comportamento economico [negli Stati Uniti]»²¹. In opere come *Durable Riches* (1695), *A Christian at His Calling* (1701) e *Bonifacius: Essays to Do Good* (1710), perfino Cotton Mather, uno dei più importanti pensatori puritani non fa altro che connettere il tema del successo materiale a quello della volontà divina²². Questo tipo di concezione, che si consolida negli Stati Uniti verso la fine del XVI secolo, trova una prosecuzione ideale, seppure in chiave "illuministica", nella figura di Benjamin Franklin. Personaggio fondamentale nella definizione dell'ethos statunitense come fusione di valori pragmatici (quali il duro lavoro, l'importanza dell'educazione e della parsimonia) e democratici (lo spirito comunitario e l'opposizione a qualsiasi tipo di autoritarismo), nel contesto razionale e tollerante dell'Illuminismo, Franklin seppe incarnare, durante il Settecento, «il simbolo supremo dello spirito americano»²³. In *The Way to Wealth* (1758), un saggio composto da alcune delle più celebri massime del "Povero Richard" – lo pseudonimo usato da Franklin a partire dalla pubblicazione annuale del suo celebre almanacco nel 1732 – il grande scienziato e politico americano individua nel lavoro, nella prudenza e nella frugalità le virtù fondamentali per avere successo. Nella sua incompiuta autobiografia, Franklin

²⁰ Il riferimento al termine "beruf" proviene, naturalmente, da Max Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1864-1920), trad. it. Anna Maria Marietti, Rizzoli, Milano 1991.

²¹ Richard M. Huber, *The American Idea of Success*, McGraw – Hill, New York 1971, p. 11.

²² Cfr. *Ibidem*.

²³ La definizione è del politologo inglese Harold Joseph Laski ed è citata in *ivi*, p. 16.

aggiungerà a questi tre capisaldi altre undici qualità: temperanza, silenzio, ordine, determinazione, sincerità, giustizia, moderazione, pulizia, tranquillità, castità e umiltà, fornendo anche un programma preciso con cui riuscire a metterle in pratica. Ma è soprattutto grazie all'esempio concreto della sua stessa esistenza, piuttosto che attraverso le opere letterarie, che Benjamin Franklin è riuscito a diventare, secondo Richard Huber, «non solo il primo esempio nazionale celebre di *self-made man*, ma [anche] [...] l'icona per eccellenza del ragazzo povero che ha successo», la dimostrazione vivente che l'America è un paese dove ci si può imporre con le proprie forze e nient'altro²⁴.

Come il puritanesimo di Mather e il pensiero illuminato di Franklin rappresentano l'ideale del successo nelle loro rispettive epoche, così gli eroi di Horatio Alger finiscono per diventare l'espressione più genuina e diffusa dell'*American dream* nel corso dell'Ottocento. Mentre il reverendo Mather predica il successo attraverso la devozione religiosa e il geniale Franklin suggerisce delle virtù pratiche per arrivare alla ricchezza, i ragazzi usciti dalle pagine dello scrittore di Chelsea si elevano socialmente grazie al coraggio, alla fortuna e al rispetto dei dettami dell'etica protestante²⁵. Rychard Fink, uno dei pochi studiosi a prendere seriamente in considerazione la produzione letteraria di Horatio Alger, sostiene che le sue *rags to riches stories* abbiano saputo alimentare e diffondere gli ideali dell'*American dream* con un'incidenza davvero unica. In tal senso, la sua opera è stata molto più influente sull'immaginario collettivo nazionale di quella di tanti autori assai maggiormente titolati sul piano intellettuale e artistico. Nelle *dime novels* algeriane – scritte a ritmo vertiginoso tra gli anni sessanta e novanta dell'Ottocento – non traspare una sola idea che non fosse già ampiamente radicata nella mentalità e nella morale americane. Ma Alger, con la sua prosa retorica e verbosa, riesce a esprimere l'ovvio con una tale energia e convinzione che queste stesse idee finiscono per acquistare vigore e credibilità²⁶. Nelle pagine dedicate al romanzo *Merton of the Movies* e alla sua influenza sul cinema autoriflessivo degli anni Venti abbiamo già messo in luce come le narrazioni algeriane siano foriere, in realtà, di una rappresentazione del successo più ambigua di quanto si possa pensare di primo acchito: nonostante i suoi giovani eroi spicchino per doti morali e intraprendenza, alla fine è la fortuna, spesso incarnata nell'intervento di un ricco benefattore, a determinare la loro ascesa sociale. Quest'ambivalenza non ha, però, scalfito

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 21.

²⁵ Rychard Fink osserva che la formula algeriana del successo deriva direttamente da quella espressa, a suo tempo, da Benjamin Franklin. Tuttavia, nella visione di Alger il deismo frankliano è sostituito dalla fede unitariana, impartitagli dal padre, un severo ministro di questa variante cristiana (cfr. Rychard Fink, «Introduction», in Id., *Ragged Dick and Mark, the Match Boy*, Collier Books, New York 1962, p. 25).

²⁶ Cfr. *ivi* pp. 30-1. Per approfondimenti più recenti sull'opera di Horatio Alger rimandiamo a Carol Nackenoff, *The Fictional Republic: Horatio Alger and American Political Discourse: Horatio Alger and American Political Discourse*, Oxford University Press, New York 1994; Richard V. Reeves, *Saving Horatio Alger: Equality, Opportunity, and the American Dream*, Brookings Institution Press, Washington, D.C. 2014.

l'idea generale che lo scrittore celebri, romanzo dopo romanzo, un inno alla capacità di affermazione personale, a dispetto delle più svantaggiose condizioni di partenza. In questo c'è senz'altro un'analogia con le ragioni per cui Hollywood, nel ventesimo secolo, è diventata il simbolo per eccellenza del sogno americano. Nei film autoreferenziali – ma anche nelle *fan magazines*, come abbiamo visto parlando degli editoriali di Louella Parsons – non facciamo altro che rintracciare non dei nuovi ideali, ma semmai una continua riproposizione di quelli tradizionali. Ma nonostante quest'adesione alla mitologia promossa dalle *rags to riches stories*, Hollywood – e soprattutto le opere ambientate al suo interno – non possono nascondere, a lungo andare, certi aspetti contraddittori dello stesso mito. Come ha messo in luce Richard Weiss nella sua analisi dell'*American dream*, l'etica protestante americana, pur promuovendo la ricerca personale del successo secondo le modalità viste con Mather, Franklin e Alger, non è mai stata del tutto esente da un certo senso di colpa, che affonda le sue radici nel passato “puritano” del paese:

Il puritano vede nel successo materiale una dimostrazione che ha eseguito diligentemente quel lavoro a cui tutti gli uomini sono chiamati da Dio, ma teme anche che questo stesso successo possa costituire una tentazione verso il peccato. [...] Agli uomini veniva chiesto di svolgere bene il proprio lavoro, ma non di prendere in considerazione strade che li potessero condurre fuori dal luogo a cui la Provvidenza li aveva assegnati. Tuttavia le opportunità offerte da un continente vergine incitavano all'irrequietezza e all'ambizione. Gli uomini che abbattevano le foreste e ripulivano i terreni finivano presto per avvertire lo stimolo al successo ed erano inclini a trascurare i condizionamenti morali che potevano sbarrare la strada a tale obiettivo. I ministri religiosi mettevano in guardia da questo tipo di mentalità. Un *pamphlet*, scritto da un inglese ma molto diffuso in America, ricordava all'ambizioso che «il saggio Governatore dell'Universo [...] assegna a ciascuno il proprio posto e lavoro [...] [e disapproverebbe] piuttosto che ricompensare quelli che... [agiscono] fuori dalla propria sfera». Il contenimento veniva predicato come antidoto all'ambizione. [...] Questo ammonimento ammetteva alcune eccezioni: «In alcuni casi, si può consentire che una persona si impegni in due o tre lavori, ma questo deve rispondere a una necessità, non a un avido desiderio di ricchezza». La ricerca dell'interesse personale sarà anche diventata un marchio distintivo dell'America, ma la continua riaffermazione dei valori dell'etica protestante dimostra che questa ricerca non è mai stata libera da una certa dose di senso di colpa e di sentimenti contrastanti²⁷.

È risalendo a questa concezione, mai del tutto estinta nel cuore profondo degli Stati Uniti, che si può forse spiegare quell'inconscio bisogno di punire le star di cui parla Shickel. Se i fondamenti religiosi a partire dai quali l'America ha formato la sua morale esigono la ricerca del successo e del benessere materiale, ma al tempo stesso condannano tutti gli eccessi a cui tale ricerca può portare, non stupisce perché la star sia spesso, nel sentire comune e nei film autoreferenziali, l'oggetto di questa condanna. Sulla figura del divo si addensa il sospetto – che la tradizione “mertoniana”, ma anche film come *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una*

²⁷ Richard Weiss, *The American Myth of Success: From Horatio Alger to Norman Vincent Peale*, University of Illinois Press, Champaign 1988, p. 27 (ed. or. Basic Books. New York 1969).

stella alimentano – che la sua fortuna non sia il frutto del duro lavoro o delle altre virtù associate all’etica protestante, ma soltanto il risultato di uno sfacciato colpo di fortuna. Ma non solo: a peggiorare le cose è il fatto che lo stile di vita delle star non ha nulla della sobrietà e della morigeratezza che l’etica puritana imporrebbe. Al contrario, esso è spettacolare, stravagante, eccessivo e fortemente votato al consumismo. Del resto, come osserva Barry King, il denaro costituisce un elemento cruciale nel fenomeno divistico, poiché le star «sono modelli di rapida mobilità sociale attraverso il compenso»²⁸. Quello che guadagnano (senza connessioni alla classe d’appartenenza, al livello d’istruzione o ai “risultati” artistici) dà loro accesso al mondo del lusso, a quell’élite che Charles Wright Mills chiama «café society»²⁹. Abbiamo già visto come la stessa architettura hollywoodiana rifletta quest’intrinseca superbia. Parlando degli status symbol che più identificano la vita nel *milieu* cinematografico, Anderson redige un lungo catalogo di luoghi e di oggetti che attestano l’adesione a un edonismo sfrenato, tipico delle società abitate dai cosiddetti “nuovi ricchi”. A fianco delle già discusse piscine, troviamo ville sontuose con stanze da letto principesche e uno stuolo di camerieri a diposizione dei padroni, volgari automobili straniere, magnifici guardaroba, gioielli costosi, profumi esotici e via dicendo³⁰. Questo modo così sfacciato di utilizzare i proventi del lavoro è tipico un po’ di tutta la storia del divismo hollywoodiano (inclusa quella attuale), ma è soprattutto nell’età del muto che si manifesta in maniera più marcata. Gloria Swanson, che significativamente interpreterà in *Viale del tramonto* la più celebre delle dive decadute e sarà identificata per sempre con l’idea di un’epoca passata tanto regale quanto decadente, avrebbe ricordato a posteriori:

A quei tempi il pubblico voleva che vivessimo come re e regine [...] e noi lo accontentavamo. E perché non avremmo dovuto? Eravamo innamorati della vita. Guadagnavamo più soldi di quanti potessimo spenderne e non c’era ragione di credere che le cose sarebbero mai cambiate³¹.

Ma lo stesso pubblico, di cui parla la diva, ha quell’atteggiamento ambivalente rispetto alla ricchezza che abbiamo appena visto: da un lato, ne è istintivamente affascinato, dall’altro lato, ne è infastidito, la percepisce, in maniera più o meno inconscia, come uno spreco o una forma di decadenza. Altre volte, l’ostilità del pubblico deriva dal fatto che la star non si conforma, nella sua vita privata, ai ruoli che interpreta normalmente. Bette Davis, per esempio, avrebbe osservato come il declino di Charlie Chaplin rappresenti «un’inconscia reazione alla sua

²⁸ Cit. in Richard Dyer, *Star*, cit., p. 55.

²⁹ Cfr. Charles Wright Mills, *La élite del potere*, Feltrinelli, Milano 1970².

³⁰ Cfr. Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, pp. 7-21.

³¹ Cit. in Jeanine Basinger, *op. cit.*, p. 223.

immagine dicotomica – povero e buono nei film, ricco e cattivo nella vita»³². Analogamente, quando Ingrid Bergman lascia il marito per Roberto Rossellini, il pubblico americano, che l’aveva identificata fino a quel momento con i suoi ruoli positivi, non esita a voltarle le spalle. Solo in un secondo tempo, il comico e la diva riusciranno a riconquistare il favore delle platee statunitensi: per Bergman, il perdono degli americani arriva quando è ancora in vita e in condizioni per lavorare nuovamente a Hollywood; Chaplin, invece, diventerà oggetto di grandi omaggi e celebrazioni, ma solo all’indomani della sua morte, quando ormai il suo ricordo può essere più facilmente ammantato di nostalgia e di rimorso. Tutto questo per dire che l’ostilità dell’*audience* è un comportamento che affonda le sue radici in dettami morali, apparentemente, remoti ma mai del tutto espulsi dall’ideologia nazionale. Tuttavia, essa non si manifesta con quella costanza e prevedibilità che tali diktat imporrebbero, ma al contrario sembra agire in modo intermittente e imperscrutabile. Forse, è proprio questa sua imperscrutabilità a renderla tanto temibile per le star. La diva televisiva Joan Rivers ha perfettamente sintetizzato la cosa affermando: «Il pubblico è molto volubile. La gente ama innalzarti per poi distruggerti»³³.

Abbiamo già visto come *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella* non abbiano dubbi a indicare nell’*audience* – e in misura leggermente inferiore nella stampa – i veri responsabili del declino di un divo capriccioso e alcolizzato. Sebbene in questi film la massa anonima dei fan e quella dei reporter siano connotate in modo nient’affatto positiva, affiora il sospetto che le star punite abbiano meritato, almeno in una certa misura, questi castighi. Del resto, lo stesso Max Carey, durante il suo ultimo colloquio con Mary prima di morire, si riconosce pienamente colpevole della sua disfatta, mentre Norman Maine ritiene il suicidio l’unico modo per riscattarsi da una vita sprecata, e per non danneggiare più la carriera della moglie. Questo tipo di situazioni ritorna, in maniera ancora più insistita e amplificata nei film sulle *fading stars* degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta. Non c’è dubbio che le protagoniste di *Viale del tramonto* o di *Che fine ha fatto Baby Jane?* siano colpevoli di molti dei difetti di Max e di Norman (alcolismo, irresponsabile amministrazione del denaro guadagnato, comportamenti infantili o egoisti, etc.) e pertanto possano rappresentare il bersaglio perfetto dell’antipatia del pubblico – e del sistema ideologico del film – per tutte le ragioni esposte finora. Ma queste opere aggiungono, anche, alla figura della star in declino delle specificità chiaramente attinenti a questioni di genere, che complicano e insieme arricchiscono le sorti del cinema autoreferenziale nel secondo dopoguerra. Il personaggio della diva decaduta non può, infatti, essere letto soltanto attraverso le pur utilissime riflessioni

³² Cit. in Jib Fowles, *op. cit.*, p. 219.

³³ Cit. in *ivi*, p. 218.

sull'analogia tra *star system* e produzione industriale. E neppure si può ridurlo soltanto a una riprova degli atteggiamenti dicotomici con cui l'America guarda al successo, e in particolare al successo nel mondo del cinema. Entrambi questi aspetti sono senz'altro presenti nelle opere del filone, ma non lo esauriscono del tutto. Al contrario, la figura della *fading star* porta in primo piano una serie di questioni irrisolte – come, ad esempio, il rapporto tra l'interprete femminile e il dispositivo cinematografico o il processo della senescenza in relazione alle dinamiche identitarie e sessuali – che, non a caso, sono state spesso prese in carico dagli esponenti legati al panorama accademico della *Feminist Film Theory*, ma anche dai rappresentanti di un ambito di ricerca di più recente formazione come quello degli *Aging Studies*. Ma non solo: la componente gotica o perfino orrorifica di molte di queste opere, a cominciare dallo stesso *Viale del tramonto*, ha prodotto anche delle interessanti interpretazioni in rapporto con la produzione noir e quella horror. Il risultato di questa molteplicità di approcci è una serie di letture, ora consonanti ora del tutto antitetiche, da cui la diva in declino emerge come una figura ambigua, in cui si riflettono concezioni contraddittorie tanto sulla donna quanto sull'immagine che Hollywood ha voluto cucirle addosso. Se, per esempio, una studiosa legata alla *Feminist Theory* come Lucy Fisher legge nella figura di Norma Desmond essenzialmente una conferma dell'atteggiamento maschilista con cui Hollywood rappresenta le sue interpreti nel momento in cui non sono più giovani, Karen Beckman, invece, in un recente studio intitolato *Vanishing Women*, esorta a riconsiderare la *fading star* quale figura in lotta proprio con quel culto dell'eterna giovinezza per cui la *dream factory* è così famosa³⁴. Questo solo per citare alcune delle interpretazioni più distanti che tale filone di film ha stimolato nel corso degli anni. Nelle prossime pagine, cercando di rendere conto di queste e altre riflessioni, ci soffermeremo soprattutto su due opere in particolare: *Viale del tramonto* e *Che fine ha fatto Baby Jane?*. Se la scelta del primo titolo non ha bisogno di particolari spiegazioni, il film di Robert Aldrich, invece, necessita forse di qualche commento in più. Innanzitutto, possiamo dire che una ragione della scelta è di ordine cronologico. Diretto nel tardo 1962, *Che fine ha fatto Baby Jane?* rappresenta uno degli ultimi esempi di cinema autoreferenziale classico. Esattamente come il capolavoro di Wilder, realizzato nel 1950, pare anticipare, attraverso i suoi personaggi sconfitti ed estromessi da Hollywood, la crisi che sta per travolgere l'industria, così il film di Aldrich, già pienamente calato nell'epoca della televisione, suona come il canto funebre di un sistema divistico e produttivo ormai defunto. Inoltre, il plot di *Che fine ha fatto Baby Jane?* copre un

³⁴ Cfr. Lucy Fisher, «*Sunset Boulevard: Fading Stars*», in Janet Todd (ed.), *Women and Film*, Holmes & Meir, New York – London 1988, pp. 97-113; Karen Beckman, «*Shooting Stars Vanishing Comets: Bette Davis and Cinematic Fading*», in Id., *Vanishing Women: Magic, Film and Feminism*, Duke University Press, Durham – London 2003, pp. 153-88.

arco temporale molto esteso, consentendo così di vedere rappresentate, attraverso le vicissitudini delle sorelle Hudson, ben tre diverse stagioni della storia del divismo femminile e del suo consumo. Un'altra importante motivazione alla base della scelta di analizzare questo film ha a che fare con la sua interprete principale, Bette Davis. Sebbene Gloria Swanson sia l'attrice solitamente più identificata con il fenomeno della *fading star*, la sua adesione a questo tipo di ruolo è isolata soltanto al caso straordinario di *Viale del tramonto*. Al contrario, Bette Davis ha interpretato almeno quattro volte il ruolo di una star in declino. Prima del film di Aldrich, l'attrice aveva messo il suo inconfondibile talento al servizio di altri film tutti costruiti su situazioni affini – seppur non così estreme – a quelle che agitano il grottesco *Baby Jane*. Ci riferiamo a *Paura d'amare* (*Dangerous*, 1935) di Alfred E. Green, con cui Davis si aggiudica il suo primo Oscar, *Eva contro Eva* (*All about Eve*, 1950) di Joseph Leo Mankiewicz, e il più volte citato *La diva* di Stuart Heisler (ma di questi tre titoli solo l'ultimo è classificabile come *Hollywood on Hollywood film*, mentre i primi due sono opere di ambientazione teatrale). La particolare predisposizione della diva ad assumere i ruoli ingrati di donne invecchiate ed estromesse dal loro ambiente professionale, unita a una certa similitudine con alcuni episodi reali della sua tumultuosa e lunga carriera, spinge a prestare una particolare attenzione al modo con cui Davis costruisce l'immagine della *fading female star*. Una figura, che lungi dall'accettare passivamente di scomparire, lotta per rimodellare il rapporto della donna con il medium cinematografico e soprattutto espone, anche a costo di cadere nella cifra stilistica del grottesco, tutte le paure che Hollywood in particolare, e la cultura occidentale in genere, nutrono nei confronti di quello che Sally Chivers definisce come «orrore dell'invecchiamento»³⁵. Infine, in quanto opera antesignana di una variante come il *Grand Dame Guignol film*, che si situa a metà tra la tradizione del cinema gotico e il gusto marcatamente *camp*, *Che fine ha fatto Baby Jane?* consente di analizzare il tema del declino della *stardom* femminile da una prospettiva peculiare, che mescola il terrore allo humor, la satira al melodramma familiare, dimostrando ancora una volta la profonda capacità del cinema autoreferenziale non solo di contaminare i generi già consolidati, ma anche di crearne di nuovi.

³⁵ Cfr. Sally Chivers, *op. cit.*, pp. 38-57.

II

Secondo Lucy Fisher, a fianco dei numerosi tentativi teorici prodotti dalla *Feminist Film Theory*, una delle strade più proficue ma, paradossalmente, anche più trascurate, per analizzare la rappresentazione della donna nel cinema hollywoodiano è proprio quella offerta dai film autoreferenziali. Nel momento in cui l'istituzione cinematografica decide di dipingere se stessa, di guardarsi dall'interno, si affaccia la possibilità che essa ci riveli qualcosa di più anche del suo atteggiamento nei confronti dell'universo femminile. Per la studiosa sarebbero soprattutto i film dedicati alla biografia di dive immaginarie a costituire un oggetto privilegiato d'analisi. Questo, innanzitutto, per ragioni puramente narrative. Offrendo uno scorcio sulla vita di alcune *movie stars*, va da sé che tali opere si concentrano, sul piano diegetico, sul ruolo "concreto" delle attrici all'interno delle strutture produttive e artistiche hollywoodiane. In secondo luogo, questi film sarebbero particolarmente interessanti per il dibattito femminista perché la figura dell'attrice rappresenta agli occhi del pubblico maschile la quintessenza della donna, il ruolo femminile per eccellenza nella società occidentale³⁶. Anche Molly Haskell ha sottolineato come nell'attrice convergano una serie di significati che difficilmente trovano un equivalente in altre professioni femminili o nella sua controparte maschile. Nel corso della storia del cinema, la leggenda sorta intorno a questo tipo di figura ha assunto forme diverse, talvolta contrapposte fra loro. Per esempio, il mito della grande interprete e quello associato alla *movie star* sono stati spesso letti come fenomeni antitetici. In altre occasioni, invece, essi hanno trovato una perfetta fusione, rafforzando ancora di più la leggenda sul ruolo della donna nel cinema. Più in generale, la figura dell'attrice sembra portare alla luce e insieme amplificare alcune circostanze che caratterizzerebbero la natura e il destino di qualsiasi donna. Innanzitutto, ci riferiamo alla predisposizione femminile a incarnare più ruoli nel corso della vita in risposta alle pressioni esercitate dalla società patriarcale. Questa particolare capacità di assumere "maschere" e "travestimenti" per garantirsi uno spazio all'interno di un sistema sociale che tende a relegarla ai margini è qualcosa tanto avvertito nel sentire comune quanto all'interno della speculazione psicoanalitica. A tal proposito, Luce Irigaray ha avanzato una vera e propria teoria del "mascheramento" per spiegare come le sorti del desiderio femminile siano modellate dalla cultura patriarcale nella direzione appena indicata:

Penso che il mascheramento vada inteso come il mezzo attraverso cui le donne [...] prendono parte al desiderio dell'uomo, ma al prezzo di rinunciare al proprio. Mascherandosi, loro si sottomettono all'economia del desiderio nel tentativo di rimanere,

³⁶ Lucy Fisher, *op. cit.*, p. 98.

malgrado tutto, “in vendita”. Così facendo, esse diventano però gli oggetti del piacere sessuale, non coloro che ne godono.

Cosa intendo per mascheramento? Intendo, in particolare, quello che Freud chiama “femminilità”. La convinzione, per esempio, che sia necessario diventare una donna, una donna “normale”, mentre, invece, un uomo è un uomo fin dall’inizio. Egli deve solo esercitare la sua mascolinità, mentre una donna deve diventare una donna normale, cioè deve entrare nella *mascherata della femminilità*. In ultima analisi, il complesso edipico femminile è costituito dall’ingresso della donna in un sistema di valori che non è il suo, e in cui lei può “mostrarsi” e circolare soltanto quando fa propri i bisogni/i desideri/le fantasie degli altri, ovvero quelli degli uomini³⁷.

Non è questa la sede per analizzare tutto ciò che la teorica francese mette qui in campo, ma ci preme, tuttavia, sottolineare come si possa scorgere una certa analogia tra questo tipo di condizione, che accomunerebbe tutte le donne, e quella particolare dell’interprete cinematografica. Semplificando molto la questione, potremmo dire che l’attrice funziona come metafora di qualsiasi donna. La sua professione, che le impone di incarnare sullo schermo sia l’archetipo sia l’ideale (questo, almeno, nel caso del cinema hollywoodiano), invita, per ovvie ragioni, a parallelismi con quella “mascherata della femminilità” a cui tutte le altre donne sarebbe indotte per ottenere conferma dal mondo maschile. In questo senso, i film che pongono al centro della diegesi il personaggio di una diva finiscono per approcciare questioni riguardanti non solo un caso particolare e, per tanti aspetti, speciale come può essere quello di un’attrice hollywoodiana, ma anche questioni che toccano, idealmente, tutto il pubblico femminile. Se l’analogia con la teoria del mascheramento avanzata da Irigaray ha un sapore evidentemente polemico, e presuppone una concezione davvero pessimista del destino femminile, va detto che la recitazione può anche essere intesa, però, come una tendenza naturale, diffusa tanto nelle femmine quanto nei maschi. In entrambi i sessi, infatti, si manifesta fin dall’infanzia il desiderio di “essere qualcun altro”, di sperimentare identità diverse dalla propria. Inoltre, si potrebbe obiettare che la recitazione, laddove intesa come professione vera e propria, e non come forma di mascheramento connaturata alla psiche femminile, può essere una vocazione intrapresa in maniera libera e indipendente. Questo ce lo ricordano film come *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella*, dove le protagoniste, per quanto istigate dall’immaginario pubblicitario messo a punto da Hollywood e dalle sue *fan magazines*, perseguono con intraprendenza e autonomia il loro sogno, senza peraltro cedere ad alcun compromesso morale. Ma il discorso può essere applicato anche al caso di alcuni film di ambientazione teatrale degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta. Si pensi a *La gloria del mattino* (*Morning Glory*, 1933) di Lowell Sherman, dove Katherine Hepburn interpreta un’attricetta dapprincipio un po’ sciocca e irresponsabile, ma che alla fine saprà dimostrarsi orgogliosa e dotata. Oppure si pensi a Carole Lombard in *Ventesimo secolo* e in

³⁷ Cit. in Margaret Whitford (ed.), *The Irigaray Reader*, Oxford, Blackwell 1994, pp. 135-6.

Vogliamo vivere (To Be or Not to Be, 1942) di Ernst Lubitsch, alle prese in entrambi i casi con il ruolo di donne di teatro tanto comiche quanto eroiche, dotate di un talento che sapranno dimostrare nel corso della storia. Secondo Haskell, nulla di queste caratteristiche positive e vincenti sopravvive nei film incentrati sulle dive, realizzati a partire dagli anni Cinquanta. Decidendo di soffermarsi sull'ultimo atto di una carriera una volta fulgida, opere come *Viale del tramonto*, *La diva* e *Che fine ha fatto Baby Jane?* non farebbero altro che mettere in luce una sola caratteristica dell'essere attrice, vale a dire una debordante e pericolosa vanità, tipicamente femminile, incapace di accettare che il passare del tempo ha sancito, in maniera inequivocabile, l'estromissione della donna dall'industria dello spettacolo. Come osserva la studiosa, questo ci riconduce non soltanto all'idea dell'attrice come metafora di tutte le donne, ma conferisce alla metafora stessa delle implicazioni ancora più insidiose:

L'idea che recitare costituisca l'attività femminile per antonomasia suggerisce, con un sogghigno appena percettibile, l'impressione che non si tratti della più nobile o più dignitosa delle professioni. Recitare significa, infatti, assumere dei ruoli, assumere dei ruoli significa mentire, e mentire è prerogativa di ogni donna (in *Paura d'amare* Franchot Tone si congratula con Bette Davis per aver detto la verità «come un gentiluomo». Al che la donna replica prontamente: «Forse, non sono abbastanza una signora per mentire»). A dispetto del fatto che costituiscano almeno la metà degli interpreti a Hollywood, gli uomini sono di rado – a meno che non muoiano drammaticamente o che bevano spettacolarmente – il soggetto dei film incentrati sulla professione attoriale. Assumere ruoli e ricercare l'approvazione sono entrambi considerati comportamenti narcisistici, vanesi e subdoli; essi vanno a detrimento dell'immagine onesta e trasparente che l'uomo ha di se stesso (l'idea che la vocazione attoriale in una donna possa non essere dettata dalla vanità è qualcosa che solo i registi europei, come Renoir, Ophüls e Bergman, sembrano concepire; ma va detto che la recitazione e gli attori sono diversi in Europa)³⁸.

Il fatto che tanto Norma Desmond quanto le sorelle Hudson, come pure la Margaret Eliot di *La diva*, siano tutte donne vanesie e con una spiccata – se non perfino criminale – tendenza a mentire conferma appieno l'interpretazione di Haskell su come questi film stigmatizzerebbero i difetti delle dive e delle donne in genere. Tuttavia, pur ammettendo la validità di questa lettura, cercheremo di dimostrare come il cinema autoreferenziale abbia un atteggiamento più ambiguo e complesso di quanto si possa credere nei confronti dei suoi personaggi, incluso quello della star decaduta. Costruendo una vera e propria mitologia intorno a questa figura, tali film tradiscono, indubbiamente, l'atteggiamento misogino che in larga misura connota Hollywood quando si confronta con la senescenza femminile, ma al tempo stesso essi lasciano, anche, intravedere la possibilità di letture di segno opposto, secondo le quali la stella in declino, pur rappresentando un personaggio negativo e mortifero, non cessa d'incarnare energie destabilizzanti, eversive, e che rimettono in discussione l'interpretazione ideologica del film. Infine, secondo Lucy Fisher, un'altra ragione che rende queste opere particolarmente

³⁸ Molly Haskell, *op. cit.*, pp. 243-4.

intriganti per il dibattito femminista (ma anche per quello intrapreso dagli *Aging Studies*), e che è direttamente implicata con la loro natura autoriflessiva, risiede nel fatto che tali opere, per potere essere realizzate, hanno avuto bisogno che un'attrice *reale* assumesse il ruolo finzionale di una star. Va da sé che questa sovrapposizione fa sì che la vera carriera dell'interprete si saldi, in qualche modo, al tessuto narrativo del film. Abbiamo già accennato a quest'aspetto parlando delle scelte di *casting* operate da Selznick per *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella*. Per esempio, avevamo notato come la carriera di Janet Gaynor, al momento della realizzazione del film di Wellman, versasse in condizioni tutt'altro che felici, molto più simili a quelle del povero Norman che non a quelle della fortunata Esther. Al tempo stesso, i ruoli precedentemente interpretati da ragazza ingenua e gentile la rendevano perfetta per vestire i panni di una provinciale sbarcata a Los Angeles con il proposito di diventare una star. Nel caso dei film incentrati sulle dive decadute, il nesso tra personaggio e interprete diventa qualcosa di ancora più forte, che esercita conseguenze molteplici sull'opera e sulla sua ricezione. Questo avviene per ragioni diverse, che tenteremo di mettere in luce un po' alla volta, ma possiamo anticipare che la decisione di un'attrice in carne ossa di mettersi al servizio del ruolo ingrato di una star decaduta costituisce un'operazione, apparentemente, così smitizzante da moltiplicare in maniera esponenziale tutte le possibili riflessioni sul film e sulla sua natura autoreferenziale.

Proviamo ora a vedere, nel concreto, come questa fitta rete di suggestioni si articoli nel caso di *Viale del tramonto*, l'indiscutibile classico del filone, ma anche una delle opere maggiormente tacciate di crudeltà nei confronti del mito di Hollywood e del suo *star system* femminile³⁹. La vicenda del film ci viene presentata attraverso un lungo flashback del protagonista, Joe Gillis, un giovane soggettista di Hollywood, il cui cadavere galleggia nella piscina di una villa sul Sunset Boulevard, a Los Angeles. Il racconto di Gillis inizia spiegando come, sei mesi prima, fuggendo dagli emissari di una società finanziaria che volevano sequestrargli l'automobile come pagamento per i suoi debiti, egli trovi casualmente rifugio

³⁹ Non a caso, Anderson identifica il capolavoro di Billy Wilder con l'inizio di un ciclo di film autoreferenziali caratterizzati da un atteggiamento "anti-Merton", film che rifiutano, cioè, l'atteggiamento auto-celebrativo e scanzonato con cui Hollywood si era rappresentata nelle commedie degli anni Venti ispirate all'omonimo romanzo di Harry Leon Wilson (cfr. Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, p. 2). *Viale del tramonto* deve essere apparso come un'opera particolarmente dirompente e caustica se si considera, anche, che nel decennio precedente la produzione di film ambientati nel *milieu* cinematografico era stata piuttosto scarsa. I pochi *Hollywood on Hollywood* movies diretti negli anni Quaranta erano stati perlopiù *biopics* di scarso interesse come *Al Jolson* e *La storia di Pearl White (The Perils of Pauline)*, 1947) di George Marshall. Peraltro, questi film biografici si conformavano molto negli intenti e nella forma al modello "mertoniano". Uniche eccezioni nel panorama del decennio sono rappresentate da *Never Give a Sucker an Even Break* (1941) di Edward F. Cline, scritto e interpretato dal grande comico W.C. Fields, e *I dimenticati* di Preston Sturges, che analizzeremo nel prossimo capitolo. Non soltanto la commedia di Sturges abbandona il tradizionale tema del successo e del divismo per mettere in primo piano un argomento complesso come le responsabilità del cinema nei confronti dei problemi sociali ma – fatto degno di nota – nega al personaggio di Veronica Lake di diventare una stella, nonostante il suo legame sentimentale con il regista protagonista del film.

nella villa di Norma Desmond, una cinquantenne ex-diva del cinema muto, ritiratasi a vivere in solitudine. La villa è immensa e maestosa, ma ha un che di fatiscente come se fosse abbandonata. Accolto dal maggiordomo Max, Gillis viene scambiato dalla Desmond per uno dei necrofori incaricati del funerale della propria scimmietta. Incuriosito dalla grottesca circostanza e dalla decadenza dell'ambiente, Gillis, che ha riconosciuto nella donna un viso una volta celebre, inizia a parlare con l'attrice e intuisce immediatamente come ella viva ormai soltanto di ricordi, attornata da centinaia di sue fotografie, e si compiaccia di nutrire il più assoluto disprezzo per il cinema moderno, che considera rovinato e corrotto dall'avvento del sonoro e del *Technicolor*. Il primo dialogo fra i due personaggi – diventato, giustamente, leggendario – non potrebbe rendere in maniera più evidente la megalomania di Norma e il suo rancore verso l'establishment cinematografico, reo di essersi involgarito a causa dell'evoluzione tecnologica, ma soprattutto di averla dimenticata. Dall'altro lato, le risposte e i commenti sapidi di Joe, oltre ad anticipare l'atteggiamento d'ironica degnazione che dimostrerà nei confronti della donna nel prosieguo della vicenda, strizzano evidentemente l'occhio alla difficile situazione che Hollywood stava vivendo all'inizio degli anni Cinquanta:

Joe: «Wait a minute. Haven't I seen you before?».

Norma: «Get out or shall I call my servant?».

Joe: «You're Norma Desmond. You were in silent pictures».

Norma: «I am big. It's the pictures that got small».

Joe: «I knew there was something wrong with them».

Norma: «They're dead. They're finished. There was a time when they had the eyes of the world but that wasn't good enough. They had to have the ears too. So they opened their big mouths and out came talk, talk, talk!».

Joe: «That's where the popcorn business comes in. Buy it to plug your ears».

Norma: «Look at them in the front offices the masterminds! They smashed the idols! The Fairbanks, the Gilberts, the Valentinos! Who've got now? Some nobody».

Joe: «Don't blame me. I'm just a writer».

Norma: «You are? Writing words, words, more words. You've made a rope of words and strangled this business. But there's a microphone to catch the last gurgles, and the Technicolor to photograph the swollen tongue»⁴⁰.

Poiché sogna un ritorno alla celebrità (anche se detesta la parola “comeback”), Norma impone a Gillis di visionare il copione di un film scritto da lei stessa, incentrato sul personaggio di Salomè, e idealmente destinato alla regia di Cecil B. DeMille, con cui la diva ha girato i suoi

⁴⁰ Joe: «Aspettate un minuto. Dov'è che vi ho già vista?». Norma: «Andatevene o chiamo il mio domestico!». Joe: «Voi siete Norma Desmond. Eravate grande ai tempi del muto». Norma: «Io sono grande. Sono i film a essere diventati piccoli». Joe: «Sapevo che c'era qualcosa che non andava». Norma: «Sono morti, finiti. C'è stato un momento in cui gli occhi del mondo puntavano su di loro. Ma non bastava. Volevano anche avere le orecchie. Allora hanno aperto le loro bocchette e hanno cominciato a parlare, parlare!». Joe: «Ecco a cosa servono i popcorn. Si comprano per tapparsi le orecchie!». Norma: «Guardateli nei loro begli uffici, i grandi geni! Hanno distrutto gli idoli! I Faibanks, i Gilbert, i Valentino! E adesso che abbiamo? Delle nullità». Joe: «Non mi biasimate. Sono solo uno sceneggiatore». Norma: «Davvero? Scrivete parole, ancora parole. Avete fabbricato una corda di parole e avete strangolato il cinema. Ma c'è il microfono per afferrare gli ultimi gorgoglii e il Technicolor per fotografare la lingua tumefatta».

più importanti film in passato. Sebbene trovi, evidentemente, ridicola l'idea che una donna di cinquant'anni possa vestire i panni di Salomè, e intuisca subito che la sceneggiatura in questione non possiede alcun valore artistico, («Sometimes it's interesting to see just how bad bad writing can be. This promised to go the limit. [...] [A] silly hodgepodge of melodramatic plots», commenta dopo aver letto soltanto le prime pagine), Joe, solleticato dall'evidente ricchezza dell'autrice, la persuade ad assumerlo come consulente per apportare alcune migliorie al testo⁴¹. Ma l'accordo lavorativo stabilisce, immediatamente, delle condizioni alquanto severe per l'uomo: non ammettendo che il suo poderoso copione possa uscire dalla villa, Norma impone a Gillis di trasferirsi in pianta stabile da lei. Inoltre, ben presto le intenzioni dell'attrice vanno oltre il semplice piano lavorativo: la donna, infatti, finisce per innamorarsi dell'aitante Joe, e tra lusinghe, costosi regali e ricatti psicologici (tra cui un tentativo di suicidio) lo trasforma, progressivamente, nel suo gigolò. Inoltre, Norma continua a coltivare, in maniera ossessiva, l'idea di poter tornare a lavorare con DeMille per il suo film su Salomè. Un colloquio con il grande regista la illude che il progetto avrà senz'altro un seguito, e la spinge a sottoporsi, in vista delle fantomatiche riprese, a un rigido programma di diete e cure di bellezze. Dal canto suo, Joe non tarda a sentire avvilito il suo ruolo di mantenuto. Questo ruolo non soltanto lo umilia come uomo, ma lo allontana sempre più dalle sue originarie ambizioni di sceneggiatore. Una valvola di sfogo a una situazione così opprimente gli viene dalla sua frequentazione con Betty Shafer, una giovane assistente sceneggiatrice incontrata qualche tempo prima negli studi della Paramount. Ogni sera, Joe esce di soppiatto da Villa Desmond e si reca presso gli uffici della *major* per scrivere insieme Betty una sceneggiatura. Ma il delicato equilibrio di questa doppia vita precipita quando l'uomo s'innamora ricambiato della ragazza e trova, finalmente, la forza di abbandonare Norma. Quest'ultima, sempre più arroccata nel suo mondo di pura fantasia e divorata ormai da tempo da una gelosia paranoide nei confronti dell'amante, decide di telefonare a Betty per raccontarle della doppia vita di Joe, sperando così di interrompere l'idillio. Ma quest'ultimo capta la conversazione e invita lui stesso la ragazza a recarsi alla villa sul Sunset Boulevard per chiarire la faccenda. Quando Betty arriva, Gillis le lascia intuire, chiaramente, che tipo di esistenza conduca con la matura Norma. Sconvolta e addolorata da questa rivelazione, Betty fugge in lacrime, ma non senza aver pregato invano Joe di andarsene con lei. Rimasti soli, Gillis e Desmond hanno un confronto tragico. Deciso comunque ad abbandonare la villa e a fare ritorno alla modesta professione da cronista nella sua cittadina natale nell'Ohio (un'interessante inversione, questa, del mito di Merton), l'uomo inizia a fare i bagagli.

⁴¹ «Talvolta è interessante vedere quanto si può scrivere male. Questa prometteva di superare qualsiasi limite. [...] [Uno] stupido miscuglio di trame melodrammatiche».

Quando la diva minaccia, melodrammaticamente, di uccidersi con un colpo di pistola, Gillis, esasperato, la mette per la prima volta a confronto con il suo patetismo:

Joe: «You'd be killing yourself to an empty house. The audience left years ago». Norma: «That's a lie. They still want me».

Joe: «No, they don't».

Norma: «What about DeMille?».

Joe: «He was sparing your feelings. The studio only wanted your car».

Norma: «What?».

Joe: «DeMille didn't the heart to say. None of us has».

Norma: «That's a lie. They want me. I get letters every day. [...] I'm a star».

Joe: «You're a woman of fifty. Grow up. There's nothing tragic about being fifty, unless you try to be twenty-five».

Norma: «[I'm] the greatest star of them all».

Joe: «Goodbye, Norma».

Norma: «No one ever leaves a star. That's what makes one a star»⁴².

Incapace di far fronte all'abbandono, Norma insegue l'ex amante fino in giardino, e qui lo uccide con tre colpi di pistola. Il corpo senza vita di Joe cade riverso nella piscina. Torniamo così al principio della vicenda, al cadavere galleggiante nella vasca. All'arrivo della polizia, Norma Desmond appare completamente estraniata dalla realtà e non comprende cosa stia succedendo veramente. Il fido maggiordomo Max, che si è scoperto, nel frattempo, essere stato il suo pigmalione e primo marito, la convince che siano arrivati gli operatori del cinegiornale per la produzione del film su Salomè. La diva, persuasa che ci sia anche DeMille a filmarla, scende allora maestosamente le scale e, circondata dai reporter (compresa la famigerata pettegola di Hollywood Hedda Hopper), torna a sentirsi l'attrice acclamata di un tempo. Dopo aver ringraziato tutti i presenti e aver pronunciato un memorabile discorso, Norma, guardando dritto in camera, si dichiara finalmente "pronta per il suo primo piano".

Come possiamo intuire, facilmente, da questa sintesi, la narrazione di *Viale del tramonto* si caratterizza per una serie di aspetti straordinari. Innanzitutto a catturare l'attenzione è il personaggio stesso di Norma Desmond, che emerge come un vero e proprio concentrato di qualità titaniche e distruttive al contempo. Narcisista, megalomane, morbosamente attratta da un uomo più giovane di lei, bugiarda, manipolatrice e infine assassina: non si può certo dire che la sceneggiatura di Billy Wilder, del fido Charles Brackett e del meno noto D.M Marshman, risparmi qualcosa alla sua eroina. Sia Lucy Fisher sia Janey Place hanno sottolineato come la donna appartenga, indiscutibilmente, all'immaginario della *dark lady*

⁴² Joe: «Ti ucciderai in una casa vuota. Il pubblico è andato via anni fa». Norma: «È una bugia. Mi vogliono ancora». Joe: «No, non è vero». Norma: «E DeMille?». Joe: «Stava cercando di non ferirti. Lo studio voleva la tua auto». Norma: «Cosa?». Joe: «DeMille non ha avuto il coraggio di dirtelo. Nessuno di noi ce l'ha fatta». Norma: «È una bugia. Mi vogliono. Ogni giorno ricevo tante lettere. [...] Sono una star». Joe: «Hai cinquant'anni. Cresci. Non c'è niente di tragico nell'aver cinquant'anni, a meno che non se vogliono avere venticinque». Norma: «[Io sono] la più grande di tutte». Joe: «Addio, Norma». Norma: «Nessuno può lasciare una star. Ecco cosa vuol dire essere una star».

messo a punto dal cinema noir nel corso del decennio precedente alla realizzazione del film. Nel suo saggio sul ruolo delle donne nel noir, Place afferma che ciò che contraddistingue la *dark lady* rispetto agli altri personaggi femminili della produzione hollywoodiana è la centralità che in tale figura assume la dimensione sessuale:

Il film noir è una fantasia maschile [...] La donna vi è qui [...] definita dalla sua sessualità: la *dark lady* ha accesso al sesso, mentre al suo alter-ego, la vergine, esso è negato. Il fatto che gli uomini non siano delineati in maniera così rigidamente schematica all'interno della produzione artistica è una prova evidente del loro punto di vista patriarcale: le donne sono definite *in rapporto* agli uomini, e la centralità assegnata alla sessualità in questa definizione è una chiave per comprendere la posizione femminile nel nostro sistema culturale.

La principale colpa della donna "liberata" consiste proprio nel rifiuto a essere definita in questo modo così rigido, e questo rifiuto può essere letto (tanto nella vita quanto nell'arte) come un perverso attacco all'esistenza maschile. In tal senso, il cinema noir può difficilmente definirsi "progressista" – esso non ci presenta, infatti, dei modelli femminili che sfidano il destino riuscendo a trionfare. Ma ci offre, però, uno dei pochi periodi della storia del cinema in cui le donne sono delle figure attive e non statiche, sono intelligenti e potenti, seppure distruttive, e traggono forza, e non debolezza, dalla loro sessualità⁴³.

Sebbene *Viale del tramonto* costituisca, per molti aspetti, un noir atipico, le osservazioni della studiosa si possono ben applicare al caso di Norma⁴⁴. Diversamente dalla tenera e virgine

⁴³ Janey Place, «Women in Film Noir», in E. Ann Kaplan (ed.), *Women in Film Noir*, British Film Institute, London 1978, p. 35.

⁴⁴ Molto è stato detto a proposito del rapporto tra *Viale del tramonto* e il cinema noir. La questione non è semplice vista l'inafferrabilità che ha sempre contraddistinto questo genere. Un genere, è bene ricordarlo, la cui categoria estetica è puramente critica, creata cioè a posteriori. Indubbiamente, molte delle scelte narrative e formali del film evocano l'universo noir. Innanzitutto, *Viale del tramonto* manifesta quello che Borde e Chaumeton individuano come tratto distintivo del film noir, vale a dire un rifiuto del realismo a favore di un'atmosfera onirica, ambigua, associata a una trattazione della violenza che prende la direzione della paranoia e dell'eroticismo (cfr. Raymond Borde, Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, Editions de Minuit, Paris 1955). Il racconto in flashback da parte di un defunto, l'atmosfera sinistra e goticeggiante di villa Desmond, della sua padrona e del maggiordomo sono senz'altro tutti elementi che allontanano il film da un clima di realismo e lo spingono, invece, verso quello del sogno, dove il pubblico cerca invano i suoi usuali punti di riferimento psicologico. Inoltre, *Viale del tramonto* presenta il solo elemento che tutti gli studiosi sono concordi nell'individuare come *conditio sine qua non* di qualsiasi opera noir, vale a dire il tema del crimine. Sebbene non possa essere, certo, imparentato alla narrativa hard-boiled, che secondo Borde e Chaumeton rappresenta una delle maggiori influenze del genere, *Viale del tramonto* comincia all'indomani di un delitto e si conclude, soltanto, dopo aver fornito la spiegazione di quest'atto criminale. Inoltre, il film, sempre in accordo con la lettura degli autori di *Panorama*, manifesta sia «il carattere irrazionale della motivazione criminale» sia «l'ambivalenza dei sentimenti che caratterizza i personaggi», entrambi elementi, questi, che testimoniano l'influenza della psicoanalisi sul cinema dell'epoca (cfr. Raymond Borde, Etienne Chaumeton, *op. cit.*, pp. 17-34). Altro elemento che può ricondurre *Viale del tramonto* nell'alveo del noir è il suo clima di forte incertezza morale. È noto come per molto tempo abbia dominato una lettura del film noir come manifestazione di un malessere (dai contorni sempre generici e imprecisati: può essere di natura esistenziale, sociale, politica, a seconda dei casi) che affligge gli Stati Uniti nel periodo successivo alla fine della guerra. Sebbene quest'interpretazione sia stata spesso accusata, negli ultimi anni, di approssimazione e acriticità, è altresì vero che il film noir gioca un ruolo effettivamente importante per la sua disamina, spesso crudele ed estrema, dei traumatici cambiamenti cui viene sottoposta la società americana alla fine della guerra. Questo, soprattutto, per quanto attiene al rapporto uomo-donna in seno all'istituzione familiare (in particolare, è il tema dell'ingresso della donna nel mondo del lavoro a suscitare squilibri e tensioni). In tal senso, non c'è dubbio che anche *Viale del tramonto*, con la sua vicenda oltraggiosa, che sovverte i tradizionali ruoli dell'amore mercenario, partecipi a quel «sentimento sotterraneo di orrore e incertezza» che secondo Harvey contraddistingue il noir, e che può essere inteso in parte come «una risposta indiretta» al violento assalto subito in questi anni dalle strutture familiari tradizionali e dai valori da esse rappresentati (Sylvia Harvey, *Woman's Place: The Absent Family of*

Betty Schaefer, il personaggio di Desmond, che è un'ex-star e, come possiamo intuire tra le righe, una "donna di mondo", pluridivorziata per giunta, si caratterizza per una sessualità indomita, aggressiva, e minacciosa per l'uomo. Questa caratterizzazione psicologica sembra essere già anticipata dal nome stesso dell'eroina. Quello di battesimo evoca, infatti, una serie di riferimenti quanto mai significativi. Innanzitutto, ci fa pensare all'omonima opera di Vincenzo Bellini, dove Norma, sacerdotessa di un antico culto druido, scopre che il suo amante, un proconsole romano, sta per tradirla con una giovane novizia. Questa scoperta condurrà la donna a un finale tragico in cui, dopo una serie di tentativi di vendetta degni di Medea, si troverà a condividere il rogo con l'uomo amato. Ma il nome "Norma" evoca, per assonanza, anche quello di Mabel Normand, una delle più grandi dive del muto. Le analogie tra la protagonista del film di Wilder e Normand sono poche ma significative: anche Desmond, come Normand, sembra avere iniziato la sua carriera al servizio di Mack Sennett, come *bathing beauty* (questa, peraltro, è un'analogia che accomuna pure Gloria Swanson al suo personaggio). Il richiamo alla grande *comediienne* è esplicitato perfino nel dialogo: quando cerca d'intrattenere Joe riesumando alcune delle sue vecchie interpretazioni nel cinema *slapstick*, l'ex diva ricorda come Mabel Normand avesse la brutta abitudine di pestarle sempre i piedi sul set. Ma sono soprattutto il precoce declino e la fine tragica, che l'attrice comica sperimentò sulla propria pelle, a renderla un richiamo necessario in un film cupo quale *Viale del tramonto*. Come già sappiamo, la strabiliante carriera di Normand venne, infatti, distrutta dal suo supposto coinvolgimento nell'omicidio dell'amante, il regista William Desmond Taylor, avvenuto nel 1922. Dopo l'enorme clamore che l'evento ebbe sull'opinione pubblica, l'anno seguente Normand è coinvolta in un altro episodio di cronaca nera: durante un party di Capodanno, il suo autista personale uccide a colpi di pistola Courtland S. Dines, un miliardario fidanzato con l'attrice chapliniana Edna Purviance. Quest'ennesimo scandalo darà il colpo di grazia alla già traballante reputazione di Mabel e i suoi film inizieranno a essere boicottati in tutto il paese. Espulsa dal *milieu* hollywoodiano, l'attrice si troverà a trascorrere gli anni del declino afflitta da gravi problemi di salute. Nel corso del 1926 si sposerà con l'attore Lew Cody, ma le sue condizioni peggioreranno rapidamente: nell'autunno del 1929 la tubercolosi la costringerà al ricovero in un sanatorio dove, sei mesi

Film Noir, in E. Ann Kaplan (ed.), *Women in Film Noir*, cit., p. 38). Infine, come vedremo nel testo, sono le stesse scelte formali dell'opera di Wilder a evocare, ancora una volta, l'appartenenza a un universo proteiforme come quello del noir. La biografia sul noir e sulla sua interazione con *Viale del tramonto* è decisamente sconfinata. Ci limitiamo, pertanto, a indicare soltanto alcuni dei contributi che ci sono parsi più utili ed esaustivi: Sam Staggs, *Close-up on Sunset Boulevard*, *op. cit.*; Geoff Mayer, Brian McDonnell, «*Sunset Boulevard*», in Id., *Encyclopedia of Film Noir*, ABC-CLIO, Santa Barbara, CA 2007, pp. 399-401; Gene D. Phillips, «George Cukor: A Double Life. Billy Wilder: *Sunset Boulevard*», in Id. *Out of the Shadows: Expanding the Canon of Classic Film Noir*, Lanham, Scarecrow Press, 2012, pp. 111-29; Paul Meehan, *Horror Noir: Where Cinema's Dark Sisters Meet*, MacFarland, Jefferson, NC 2010, pp. 11-4.

più tardi, morirà prematuramente all'età di soli trentasette anni. Nel complesso, il riferimento a Mabel Normand serve a introdurre nel film il fantasma di una diva tragica, moralmente ambigua: forse una vittima della macchina hollywoodiana e del linciaggio dell'opinione pubblica, forse una donna davvero pericolosa e mentalmente instabile. Ma implicazioni sinistre sono contenute anche nel cognome di Norma: "Desmond" evoca il francese «de monde», cioè «di mondo». Secondo Lois W. Banner, quest'altisonante cognome richiama alla memoria una figura femminile tipica della tradizione francese, quella della donna matura e aristocratica capace d'insegnare a un uomo più giovane, d'imprescindibili origini, come scalare le varie classi sociali e arrivare in cima⁴⁵. Indicato nella società europea d'inizio secolo, questo modello diventa, invece, del tutto inappropriato nell'America del secondo dopoguerra, dove si cerca faticosamente di ricostruire i tradizionali ruoli sessuali che il conflitto, con la partenza degli uomini da casa e l'ingresso delle donne nel mondo del lavoro, aveva finito per mettere in crisi. Banner osserva come Desmond incarni, appunto, una donna che si sottrae ai tipici compiti femminili, in primo luogo il matrimonio, la maternità e la cura della casa per concentrarsi egoisticamente sulla sua carriera e sul suo mantenuto. In tal senso, la negatività del personaggio può essere intesa come rifiuto di ciò che, secondo gli standard dell'epoca, dovrebbe competere alle esponenti del gentil sesso.

Ma al di là delle suggestioni portate dal nome, Janey Place sottolinea come sia il lavoro stesso della *mise en scène*, i movimenti dell'interprete, e il repertorio iconografico sfoggiato dal film a non fare altro che rimarcare l'impressione che Norma sia una pericolosa "donna ragno", pronta «a tessere la tela per imprigionare e infine distruggere la sua giovane vittima»⁴⁶. Questo si coglie molte bene in una delle prime scene del film, quando la donna, subito dopo aver conosciuto Gillis, gli intima, senza mezzi termini, di sedersi nel suo soggiorno e iniziare a leggere il copione. La messa in scena, a questo punto, dispone i due personaggi in una posizione che pare contraddire uno dei capisaldi della teoria cinematografica femminista, o quantomeno dell'ipotesi interpretativa avanzata da Laura Mulvey nel celeberrimo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*: Joe Gillis, obbedendo all'ordine di Norma, siede davanti a lei, offrendosi al suo sguardo con una passività che anticipa il suo futuro ruolo da mantenuto. La donna, invece, gli sta di fronte, assisa su una poltrona come una regina sul trono, e lo scruta con un'insistenza che la *voice over* dell'uomo non manca di descrivere con evidente disagio:

⁴⁵ Cfr. Lois W. Banner, «Sunset Boulevard», in Id., *In Full Flower: Aging Women, Power and Sexuality*, Alfred A. Knopf, New York 1992, p. 32.

⁴⁶ Janey Place, «Women in Film Noir», cit. p. 43.

As for her, she sat coiled up like a watch-spring, her cigarette clamped in a curious holder. I could sense her watching me through those dark glasses, defying me not to like what I read or maybe begging me in her own proud way to like it. It meant so much to her⁴⁷.

Per comprendere pienamente il ragionamento cui vogliamo arrivare, serve riprendere, in sintesi, uno degli assunti principali della trattazione di Mulvey. Utilizzando uno schema rigorosamente psicoanalitico, la studiosa inglese ha analizzato come la funzione della donna nel cinema classico hollywoodiano sia quella di portatrice della mancanza, la cui vista provoca nell'uomo l'angoscia di castrazione, angoscia di poter (anche) lui mancare di unità e integrità. La "donna castrata" serve dunque all'uomo come perpetuo richiamo a una situazione indesiderabile che egli ha sperato di tenere lontano assegnandola innanzitutto alla donna. Com'è noto, Mulvey pensa che all'uomo si aprano due alternative per arginare l'angoscia di castrazione: nel corso del film, il protagonista ottiene controllo sulla donna sia soggiogandola al potere dello sguardo, sia scrutandola e demistificandola nel corso della narrazione⁴⁸. Questo tipo di traiettoria psicoanalitica si traduce, concretamente, nel cinema classico nell'uso abbondante di campi e controcampi in cui gli uomini guardano le donne. Normalmente, infatti, nel film hollywoodiano all'inquadratura di una donna segue quella di un uomo – sostituto dello spettatore maschile – che la sta guardando. Questo tipo di montaggio attenua l'angoscia di castrazione in due modi: in primo luogo il pericolo rappresentato dalla donna è dissipato perché l'uomo sembra possederla; in secondo luogo «lo sguardo all'interno della *fiction*» nasconde «lo sguardo che controlla fuori dalla *fiction*», quello dello spettatore, dell'"Altro castrante" che sta in agguato fuori dal campo visivo⁴⁹.

Sebbene molte sequenze di *Viale del tramonto* non si sottraggano, affatto, al tipo di analisi operata da Mulvey (non mancano, per esempio, diversi momenti in cui è Joe a essere libero di esercitare il potere del suo sguardo sulla donna), la scena descritta prima, però, innegabilmente rovescia questo sistema. Mary Ann Doane osserva che il cinema classico, con la stessa insistenza con cui immette ripetutamente scene voyeuristiche, interiorizzando o narrativizzando la relazione film-spettatore (per esempio in film come *Psyco* e *La finestra sul cortile* – *Rear Window*, 1954, entrambi di Alfred Hitchcock o *L'occhio che uccide* – *Peeping Tom*, Michael Powell, 1960), presenta anche situazioni di segno opposto, in cui è la donna ad

⁴⁷ «Per quanto riguardava lei, stava seduta raggomitolata come una molla, con la sigaretta tenuta in uno strano bocchino. Sentivo che mi osservava attraverso quegli occhiali scuri, e mi sfidava a non apprezzare quello che leggevo o magari mi pregava, con il suo modo di fare altezzoso, affinché lo apprezzassi. Significava tanto per lei».

⁴⁸ Cfr. Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», in Id., *Visual and Other Pleasures*, Palgrave MacMillan, New York 2009², pp. 14-27. Il saggio di Mulvey è apparso per la prima volta su «Screen» XVI/3 (1975), pp. 6-18.

⁴⁹ Kaya Silverman, *The Subject of Semiotics*, Oxford University Press, New York 1983, p. 225.

appropriarsi dello sguardo, e a ostinarsi nel guardare⁵⁰. Questo tipo circostanza, che viene a indicare un preciso momento di pericolo o minaccia ideologica, torna con particolare frequenza nel cinema noir e, soprattutto, in alcune sue contaminazioni con il cosiddetto *woman's film* degli anni Quaranta. Si pensi ad esempio a *Femmina folle* (*Leave Her to Heaven*, 1945) di John Stahl, dove il desiderio e la possessività eccessivi della protagonista femminile (Gene Tierney) sono messi in evidenza, fin dall'inizio del film, grazie al suo modo intenso e diretto di guardare il protagonista maschile, uno sconosciuto incontrato per la prima volta in treno. Il disagio causato dal suo sguardo è descritto vivacemente. Alla fine il personaggio di Gene Tierney si rivela come l'epitome del diavolo: uccide il fratello minore e disabile del marito, il bambino che porta in grembo e infine se stessa nel tentativo di far passare per un'assassina la sua sorellastra e assicurarsi così in eterno la fedeltà del consorte. In *Perdutamente* (*Humoresque*, 1946) di Jean Negulesco, lo status problematico di Joan Crawford è il risultato dei suoi continui tentativi di assumere il ruolo di spettatrice, immobilizzando l'uomo di cui è innamorata, John Garfield, con il suo sguardo. Rosa, il personaggio interpretato da Bette Davis in *Peccato* (*Beyond the Forest*, 1949) di King Vidor va ogni giorno fino alla stazione semplicemente per *guardare* il treno che parte per Chicago. La donna è affascinata dal treno per il suo potere di trasportarla "in un altro posto", lontano dall'immobilità soporifera della provincia. Peraltro, questo personaggio è connotato dal fatto di avere un "buon occhio": gioca bene a biliardo e ha una mira eccellente con il fucile. Tanto in questi tre film quanto in *Viale del tramonto* la donna è concepita come portatrice di un desiderio eccessivo e pericoloso. Doane lo definirebbe un «desiderio che mobilita ogni sforzo di contenimento e svela l'aspetto sadico della narrazione»⁵¹. Inoltre, come tipico del destino di ogni *dark lady*, in tutti e quattro i film le protagoniste sono annientate nel finale (le eroine di *Femmina folle*, *Perdutamente* e *Peccato* muoiono letteralmente, mentre Norma Desmond è destinata, con ogni probabilità, o al manicomio o al carcere). Per Doane, queste fini tragiche e punitive sono la chiara dimostrazione che, nel cinema classico hollywoodiano, un personaggio femminile soggetto dello sguardo è sempre un segno impossibile. Del resto, come fa notare Claire Johnston, altra importante studiosa legata al panorama della *Feminist Film Theory*, la morte è proprio «il luogo di tutti i segni impossibili»⁵². Pur senza negare che la parabola della *dark lady* conduca, tradizionalmente, verso l'annientamento, Janey Place suggerisce una lettura alternativa, osservando che

⁵⁰ Cfr. Mary Ann Doane, «Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice», in Giuliana Bruno, Maria Nadotti (a cura di), *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema*, trad. it. Sara Cortellazzo, Maria Nadotti, Rosenberg & Selier, Torino 1991, pp. 63-82. Il saggio di Doane è apparso per la prima volta su «Screen» XXIII/3-4 (1982), pp. 74-88.

⁵¹ Mary Ann Doane, «Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice», cit., p. 77.

⁵² Cit. in *ibidem*.

non è la loro inevitabile sconfitta quello che ricordiamo, ma piuttosto la loro forte, pericolosa e soprattutto eccitante sessualità. Nel film noir assistiamo sia all'azione sociale del mito che condanna la donna sessualizzata e tutti coloro che si lasciano irretire da lei, sia a una rappresentazione formale particolarmente potente della forza sessuale della donna. Questa doppia operazione è così altamente stilizzata [...] che la "lezione" finale del mito spesso finisce per dissolversi sullo sfondo, mentre a noi rimane, invece, impressa l'immagine della donna erotica e potente, anche se distruttiva⁵³.

Naturalmente, non possiamo sapere con assoluta certezza cosa il pubblico ricorda, ma si potrebbe affermare che, tenendo conto della recitazione, della messa in scena, del ruolo dominante che la *dark lady* viene ad assumere al suo interno, etc., gli elementi d'indipendenza, in questi film, siano più forti, più intensi, della sconfitta finale.

Questo discorso vale anche per Norma. Non c'è dubbio, infatti, che sia lei il personaggio più memorabile e letale di *Viale del tramonto*. Nel novembre del 1950, pochi mesi dopo l'uscita del film (avvenuta il 10 agosto dello stesso anno), James Agee avrebbe scritto un intervento su «Screen» – oggi, ritenuto la prima riflessione compiuta sul cinema autoreferenziale hollywoodiano – in cui osservava come Norma Desmond possieda «una grandezza, una temerarietà, un'aura di maestosità» del tutto assente, invece, nei personaggi legati alla contemporaneità dell'opera, come Joe, Betty, il suo fidanzato Artie Green o il produttore Sheldrake (Fred Clark). Paragonati alla donna, questi ultimi appaiono, infatti, «piccoli, furbi, attenti a non correre rischi, incapaci di qualsiasi atto di grandezza, buono o cattivo che sia»⁵⁴. Pensiamo innanzitutto a Joe Gills, l'unico personaggio del film che occupi un ruolo preminente quanto quello di Norma Desmond. Indubbiamente Joe rivela, nel corso del racconto, una personalità complessa e sfumata, ma a dispetto di quanto vorrebbe una lunga tradizione letteraria e cinematografica non può essere certo definito un individuo eroico o dotato di grandezza d'animo. Al contrario, nonostante la bellezza fisica e un'ironia che denota

⁵³ Janey Place, «Women in Film Noir», cit. p. 36. Ci sembra che su questo punto l'opinione di Place sia molto simile a quella espressa da Molly Haskell a proposito della "capitolazione finale" a cui sono condannati i personaggi femminili nei film degli anni Quaranta dedicati al tema della donna in carriera. In queste opere, l'epilogo tende, spesso, a dimostrare che non è davvero l'indipendenza o il successo ciò a cui la protagonista ambisce, ma soltanto l'amore e il matrimonio. Talvolta, questo genere di conclusione può anche comportare una punizione e un'umiliazione della star, non solo da parte dei personaggi maschili, ma anche del film stesso. Secondo Haskell però questi finali non sono importanti. Infatti, quello che lo spettatore ricorda è l'indipendenza, non la rinuncia o l'umiliazione: «Vediamo la sposa June interpretata da Bette Davis rinunciare alla propria indipendenza sull'altare; l'attrice interpretata da Margaret Sullavan in *Nel mondo della luna* [*The Moon's Our Home*, William A. Seiter, 1936] accettare la camicia di forza in cui Henry Fonda la avvolge e simbolicamente la soggioga; Alice Adams, interpretata da Katherine Hepburn, realizzare le sue massime ambizioni nelle braccia di Fred MacMurray; Rosalind Russell, dirigente di una agenzia pubblicitaria in *Segretario a mezzanotte* [*Take a Letter, Darling*, Mitchell Leisen, 1942], essere felice nelle stesse braccia; Joan Crawford, a capo di un'impresa di autotrasporti in *Tutti baciaron la sposa* [*They All Kissed the Bride*, Alexander Hall, 1942], emozionata alla vista del dirigente sindacale interpretato da Melvyn Douglas. Eppure ricordiamo Bette Davis non come la timida sposa ma come la giornalista aggressiva [...]; Margaret Sullavan guidare Fonda in una caccia all'anitra selvatica nelle foreste del Vermont; Katharine Hepburn stare in piedi sulla "scala delle segretarie" verso l'indipendenza; Rosalind Russell osservare MacMurray come se fosse la sua segretaria; e Joan Crawford guardarsi intorno traballante come la Statua della Libertà» (Molly Haskell, *op. cit.*, pp. 3-4).

⁵⁴ Cfr. James Agee, «Sunset Boulevard», in Id., *Agee on Film: Reviews and Comments*, Vol I, Mc Dowell, Obolensky, New York 1958, pp. 411-5.

una certa arguzia, Joe è un uomo ordinario. Il suo stesso nome, così breve e diffuso nel mondo anglosassone, suggerisce un'idea di dozzinalità. Al tempo stesso, "Joe Gills" possiede anche una certa assonanza con il termine "gigolò", il ruolo a cui lo sceneggiatore fallito si consegna senza alcun apparente piacere (né di tipo sessuale né di tipo pecuniario), ma quasi con un senso di fatalistica rassegnazione. Per molti aspetti, come osserva Lois W. Banner, il personaggio di William Holden incarna l'ennesima versione dei giovani eroi di Horatio Alger⁵⁵. Anche lui si è trasferito da un piccolo centro di provincia per tentare fortuna nella "grande città". Tuttavia, diversamente dai personaggi algeriani o dai tanti *frontiersmen* di cui è popolata la letteratura americana, Joe non nutre candide speranze sulla conquista di una nuova terra vergine. Gillis non è un Huckleberry Finn, che risale il Mississippi insieme allo schiavo nero Jim, senza mai perdere la sua mentalità archetipica da "perfetto innocente". Non è neppure l'eroe ideato da James Fenimore Cooper per la sua saga *I racconti di Calza di cuoio* (*Leatherstockings Tales*, 1823-1841), Natty Bumppo, il cacciatore bianco allevato dagli indiani che rappresenta, secondo lo scrittore, la voce ideale per trasmettere la profonda convinzione che l'uomo americano non possa conquistare la propria libertà se allenta il legame con la natura e si lascia sedurre dalle ricchezze e dalla sete di potere. Difficilmente Joe può essere accostato anche alla figura del cowboy, dell'uomo della prateria che, conscio della sua superiorità morale, cerca di riportare l'ordine in un mondo dominato dal caos e della violenza attraverso due "abilità" tipicamente maschili: il combattimento corpo a corpo e la sparatoria. Una certa analogia può semmai essere rintracciata nel personaggio letterario di Jay Gatsby, creato da Francis Scott Fitzgerald nel suo capolavoro *Il grande Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1925). Anche Gatsby, come Joe, conclude la sua parabola esistenziale miseramente ucciso a colpi di rivoltella in una lussuosa piscina. Tuttavia, diversamente da Gillis, il personaggio di Fitzgerald, pur nel suo materialismo, possiede un'indole idealistica. Gatsby, infatti, vive solo per un sogno – Daisy, il suo amore giovanile mai dimenticato – ed è perfino disposto a morire per esso. Il paradiso edenico che è riuscito a costruire intorno a sé non possiede alcuna intrinseca importanza per lui, ma è funzionale unicamente alla riconquista della donna desiderata. La statura morale e spirituale del personaggio è tale da riuscire, perfino, a occultarne il passato oscuro e criminoso. Gatsby incarna, insomma, la più istintiva purezza della natura umana, ed è proprio il suo desiderio così genuino che non gli darà scampo portandolo a una sorta di autodistruzione. La fine del personaggio fitzgeraldiano è, infatti, di tipo emotivo-passionale e la morte fisica ne è solo un semplice corollario. In questo senso, non è difficile scorgere il profondo divario con le condizioni che conducono, invece, Gillis

⁵⁵ Cfr. Lois W. Banner, *op. cit.*, pp. 43-6.

alla morte. «Con Joe Gillis», scrive Banner, «la saga della frontiera s'interrompe»⁵⁶: il suo viaggio da Dayton, Ohio, fino a Hollywood si conclude, infatti, con un doppio fallimento, sia umano sia professionale. Il Sunset Boulevard segna l'ultimo tappa di questo distorto tragitto. Dopo il Sunset Boulevard non c'è più nessun'altra frontiera da raggiungere, ma solo la sconfinata distesa dell'oceano. Tutto nel film concorre a sottolineare che mentre Norma è arroccata nel passato, in una confusa commistione tra il titanismo delle stelle del muto e uno stile di vita aristocratico di matrice europea, Joe è invece un personaggio profondamente radicato nel presente del secondo dopoguerra americano: «non è né il principe delle fiabe né l'ingenuo *young man of the provinces* giunto in città, e neppure l'eroe picaresco della letteratura del diciottesimo secolo del francese Pierre Marivaux e dell'inglese Henry Fielding»⁵⁷. Al contrario, Joe è un uomo del popolo, di modesti natali e dalle ambizioni artistiche limitate (la facilità con cui accantona le sue velleità di sceneggiatore per il lauto compenso di Norma è in tal senso indicativa). A dispetto della passione erotica che riesce a infondere nella donna, Gillis non ha nulla in comune con l'icona del gigolò, torbida ed esotica, che l'italiano Rodolfo Valentino aveva incarnato con immenso successo nei film degli anni Venti. Quando Norma lo invita a ballare il tango la sera di Capodanno, Joe la prega, scherzosamente, di non fare confronti con Valentino. Più tardi la diva si diventerà a regalarli costosi abiti nuovi nel tentativo di farne un elegante damerino. Del resto, il cinema hollywoodiano del secondo dopoguerra tende a privilegiare un tipo di mascolinità molto diversa da quella dell'epoca del muto. Gli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta sono decisamente il periodo del *common man*, dell'uomo comune, soprattutto all'interno della produzione noir. Dalle atmosfere fumose e perturbanti del noir, l'eroe – o antieroe – maschile emerge come un individuo cinico e duro (i suoi antecedenti letterari sono, del resto, i solitari personaggi metropolitani della narrativa *hard-boiled*), spesso facilmente corruttibile, quasi sempre votato al fallimento. Volendo allargare la prospettiva al di là degli anni Quaranta, possiamo trovare una certa somiglianza tra Joe Gillis e Peter Warne, il giornalista a caccia di scoop interpretato da Clark Gable in *Accadde una notte* (*It Happened One Night*, 1934) di Frank Capra o il sarcastico avventuriero Rhet Butler, sempre interpretato da Gable, in *Via col vento*, alla vigilia dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale. Nonostante condivide con Warne e con l'indimenticabile Butler la capacità di manovrare donne ricche e capricciose e l'astuzia di trarre qualche beneficio da un sistema economico e sociale altrimenti incomprensibile, Gillis non possiede, però, nulla di ciò che rende Norma una figura dalla statura tragica, né l'indomita passione per un'altra creatura né la capacità di sacrificarsi

⁵⁶ *Ivi*, p. 44.

⁵⁷ *Ivi*, p. 45.

davvero per la propria vocazione artistica. Del resto, il personaggio di Holden non è neppure capace delle nefandezze e dell'egoismo della sua amante: possiede una qualche propensione per l'inganno e la meschinità, ma non è certo un grande *villain* cinematografico. Anzi, si potrebbe obiettare, come fa Banner, che Joe, nel finale del film, smetta i panni del "cattivo" per diventare il vero eroe della storia. Quando comprende la pochezza della sua esistenza e decide di abbandonare Norma, si può ipotizzare che l'uomo sia giunto a quella forma di consapevolezza e crescita interiore che molti commentatori individuano come il vero punto d'arrivo di tutta la tradizione occidentale dedicata all'ideale eroico. In tal senso, mentre Desmond attraversa gli eventi senza subire alcuna vera trasformazione psicologica, eccezion fatta per un drammatico acuirsi del suo stato di disagio mentale, a Gillis è invece consentito di crescere e di prendere le distanze, seppure in extremis, dai suoi errori. Ma la maturazione del personaggio maschile, la sua presa di coscienza che non può esserci nessun futuro per lui a Hollywood e che è meglio ripiegare su una tranquilla esistenza in provincia, suona come una malinconica capitolazione. Insomma, niente a che vedere con l'ostinata tenacia con cui Desmond difende, invece, la sua identità divistica e i suoi sogni di gloria.

Se poi paragoniamo la donna alla sua rivale in amore, Betty Schaefer, non possiamo che confermare l'esattezza dell'osservazione di Agee. Diversamente da tutti gli altri personaggi principali, Norma, Max e Joe, del cui passato ci viene detto poco e molte è invece lasciato alla nostra intuizione, di Betty ci vengono rivelate parecchie cose. Si può anzi dire che si tratta del personaggio meno misterioso del film. Da una sua conversazione con Gillis apprendiamo che la ragazza è nata e cresciuta nell'ambiente di Hollywood. Grazie al lavoro dei genitori, impiegati in ruoli di secondo piano nell'industria, Betty ha bazzicato l'ambiente degli *studios* fin da piccola. Una volta cresciuta, ha tentato la carriera da attrice, ma senza riuscire a sfondare. Tuttavia, la sua storia non è quella tipica della *starlet* delusa: al contrario, la giovane ha scoperto di avere una grande passione per la scrittura e nel ruolo di *script reader* non si sente affatto frustrata, ma sogna semmai di debuttare prima o poi come sceneggiatrice. Ovviamente, il personaggio di Nancy Olson è costruito per contrasto con quello di Desmond: oltre alla differenza di età, la principale antitesi fra le due è che Betty è contenta di lavorare *dietro* la macchina da presa, mentre Norma non sogna altro che tornare *davanti* all'obiettivo. Tuttavia, a dispetto della toccante sincerità con cui l'esordiente Olson interpreta il suo personaggio, avvertiamo qualcosa di stridente anche nella giovane Schaefer. Durante la sua passeggiata serale per i set della Paramount in compagnia di Joe, la ragazza confida all'uomo di essersi sottoposta in passato a un intervento di chirurgia estetica per migliorare il profilo del suo naso in vista di un debutto sul grande schermo. Questo dettaglio, che potrebbe sembrare di primo acchito irrilevante, è in realtà significativo: dimostra che anche Betty, in

maniera non molto diversa da Norma, si è lasciata manipolare dalla macchina del divismo e dai suoi artifici. Inoltre, come osserva Banner, il naso è una componente del viso che evoca nell'immaginario popolare la sessualità, e vista la nota propensione di Wilder per la malizia e l'uso consapevole del cattivo gusto, si può ipotizzare che dietro alla storia dell'intervento estetico si nasconda un riferimento cifrato alla sessualità della ragazza⁵⁸. All'inizio del film, Betty figura essere la fidanzata di Artie Green, un giovane regista molto amico di Joe e in procinto di sfondare. Le ragioni dell'attaccamento della ragazza ad Artie non sono ben chiare. Al contrario, Betty sembra perennemente infastidita dalla sua presenza. Più tardi, basterà un solo casto bacio di Joe per farla innamorare e spingerla a rompere il suo fidanzamento. Si può immaginare che questo repentino innamoramento sia dettato dal fatto che mentre il povero Artie ha il viso buffo e le orecchie a sventola di Jack Webb, Joe è interpretato, invece, dall'attraente e carismatico William Holden. Neppure la scoperta della tresca con Norma basta a spegnere l'ardore della ragazza. Disposta a dimenticare tutto, nel finale, Betty supplicherà, senza successo, Joe di andarsene via con lei da villa Desmond. Indubbiamente, se Swanson è la *dark lady* del film, Olson incarna, invece, il suo tradizionale opposto, vale a dire la *good girl*, la ragazza dolce e protettiva deputata a proteggere l'uomo dalla nefasta influenza della donna predatrice. Tuttavia, Gillis sceglie significativamente di non seguire Betty e la esorta a dimenticarlo il prima possibile. Certo, si può ipotizzare che dietro al rifiuto dell'uomo si celi il desiderio di essere leale nei confronti dell'amico Artie, ma forse c'è altro ancora dietro a quest'atteggiamento apparentemente incomprensibile. Giustamente Banner osserva come Betty Schaefer sembri più una parodia che non un'incarnazione autentica di quelle eroine della tradizione romantica incaricate di portare amore e redenzione nel cuore degli uomini⁵⁹. La bellezza semplice e gentile di Nancy Olson ricorda molto quella di Joan Fontaine in *Rebecca* (1940) di Alfred Hitchcock. Ma nel mondo cinico di *Viale del tramonto*, diversamente da quello gotico e romantico di *Rebecca*, la giovinezza e l'innocenza della donna non bastano a fare di lei una creatura salvifica per il personaggio maschile. Più in generale, il film di Wilder, attraverso la *liason* interrotta di Betty e Joe, sembra divertirsi a disattendere le aspettative del pubblico, abituato a centinaia di film in cui un uomo e una donna dotati dell'aspetto di William Holden e Nancy Olson non possono fare altro che mettersi insieme e sposarsi. Insomma, anche in questo caso, l'icona della *dark lady* si dimostra molto più affascinante e magnetica di quella di una graziosa brava ragazza dei primi anni Cinquanta.

⁵⁸ *Ivi*, p. 42.

⁵⁹ *Ibidem*.

Se Norma Desmond rimane dunque il solo personaggio del film dotato di una certa grandezza, il suo ruolo nel film è complicato dalla compresenza di altre due caratteristiche cruciali: essere una star forzosamente a riposto e essere una donna di cinquant'anni. Sebbene la mezza età non sia affatto sinonimo di vecchiaia, Hollywood tende a trattare questa stagione della vita come se già implicasse, per forza di cose, il decadimento, l'immobilità e perfino la morte. Come intuiamo dalla sua prima conversazione con Gillis, la donna nutre un rancore sordo nei confronti del cinema sonoro e sembra imputare a questa trasformazione tecnologica la sua estromissione dal grande schermo. Più tardi, durante la proiezione domestica di uno dei suoi film giovanili, l'ex diva affermerà con sdegnoso orgoglio: «Still wonderful, isn't? And no dialogue. We didn't need dialogue. We had faces»⁶⁰. Ovviamente, l'opinione di Norma serve a evocare nel film il fantasma di quelle star, che colpevoli di avere “una brutta voce”, sarebbero state falciate via dalla transizione al sonoro. Tuttavia, diversamente dalla “gracchiate” Lina Lamont di *Cantando sotto la pioggia*, la voce di Norma Desmond non ha nulla di sgradevole, nulla che possa suggerire una reale incapacità ad assumere ruoli parlanti. Si consideri peraltro, che la sua interprete, Gloria Swanson, all'indomani dell'introduzione del sonoro, aveva subito dimostrato di possedere una voce lirica ed espressiva⁶¹. Il vero problema di Desmond, come il film lascia ampiamente intuire, non dipende, dunque, da una supposta inadeguatezza rispetto alla pellicola sonorizzata, ma risiede nella sua età, o meglio nel suo rifiuto ad accettare quest'età e i ruoli che potrebbero essere commisurati a essa. L'ostinazione a voler incarnare Salomè, il personaggio di un'adolescente tentatrice, è la spia più evidente e grottesca di un simile atteggiamento. Quest'enfasi posta sull'inevitabile processo d'invecchiamento e sul suo irrazionale rifiuto da parte della donna è un tema presente in molti film o coevi o successivi a *Viale del tramonto*. *La diva*, diretto nel 1952 da Stuart Heisler, racconta la spirale discendente di Margaret Eliot (Bette Davis), una star un tempo celebre, ma ora ridotta a vendere i suoi beni all'asta per sopravvivere. Sebbene la vita di Margaret sia un'autentica congerie di problemi diversi (a quelli economici si sommano quelli di tipo familiari: il divorzio dal marito, il mancato affidamento della figlia, e uno stuolo di parenti

⁶⁰ «Ancora meraviglioso, non è così? E niente dialogo. Non ci servivano i dialoghi. Avevamo dei volti».

⁶¹ A proposito di Swanson nella fase successiva all'avvento del sonoro, Basinger afferma: «Nonostante i suoi sforzi, la carriera di Gloria iniziò ad annaspire negli anni Trenta. Il motivo non era il sonoro, dato che la diva aveva una voce gradevole e sapeva cantare discretamente bene. Nel suo primo film sonoro, *L'intrusa* [*The Trespasser*, Edmund Goulding, 1929], Swanson non soltanto si sarebbe cimentata con la canzone *Love, Your Magic Spell Is Everywhere* (scritta appositamente per lei), ma avrebbe anche ricevuto la sua seconda *nomination* per l'Oscar come miglior attrice dell'anno (la prima era stata per *Tristana e la maschera* [*Sadie Thompson*, Raoul Walsh, 1928], e la terza sarebbe arrivata con *Viale del tramonto*, ma non avrebbe vinto in nessuno dei tre casi). Le recensioni erano ottime e lei sembrava la diva che meglio di tutti era riuscita a superare indenne la transizione dal muto al sonoro. Aveva solo trentuno anni ed era una grandissima star, due volte nominata all'Oscar. Tuttavia, per ragioni che non sono completamente chiare, da quel momento in poi nulla sembrò più funzionare per lei, con la sola eccezione di *Viale del tramonto*» (Jeanine Basinger, «Women of the World. Gloria Swanson and Pola Negri», *op. cit.*, p. 233),

avidità e opportunisti), il film ci induce a credere che il motivo scatenante del dramma di questa donna sia la perdita della gioventù. È infatti la perdita della gioventù, di quel misto di freschezza, innocenza e sex appeal che una volta la contraddistingueva, ad aver reso la diva una disoccupata, una reietta dal circolo di Hollywood. Due momenti in particolare esprimono, con straordinaria drammaticità, quest'idea. Il primo è quando Margaret, provata da una serie di umiliazioni pubbliche (tra cui un arresto per guida in stato di ubriachezza), entra in un emporio per comprare alcuni sonniferi e finisce, invece, per rubare la bottiglia di un nuovo e costoso profumo chiamato "Desire Me". Come osserva Ames, il nome del profumo allude, in maniera piuttosto ovvia, alla natura della *stardom*: la star desidera essere l'oggetto del desiderio. L'ineffabilità del divismo si manifesta, in questo caso, come tentativo di modellare il desiderio altrui, quello delle masse anonime del pubblico⁶². Ma una volta tornata a casa, Margaret si accorge, non senza stupore e sgomento, che dalla boccetta rubata non esce altro che acqua colorata, senza alcun profumo. Il favoloso e costoso "Desire Me" si rivela, insomma, nient'altro che un'illusione tant'è che Jim (Sterling Hayden), un manovale gentile e onesto che sta cercando di aiutare la donna, commenta: «When you grabbed it you thought it was real – that's the story of your life, isn't it?»⁶³. In questo singolo episodio, il film di Heisler offre una critica della mitologia connessa alla *stardom* che si potrebbe applicare anche ai film sulle star precedentemente analizzati, in particolare ad *A che prezzo Hollywood?*. Il desiderio imperioso di Margaret di appropriarsi del profumo ricorda, in maniera fin troppo evidente, il modo con cui Mary Evans sceglieva trucco e abiti sulla base dei suggerimenti impartiti dalle *fan magazines*. In questi comportamenti, è possibile rintracciare una dinamica che evoca la teorizzazione formulata da René Girard a proposito del percorso mediato che il desiderio compirebbe dal soggetto all'oggetto. Dal punto di vista del fan, il culto della star esemplificherebbe quello che l'antropologo francese chiama "desiderio mimetico" o "desiderio imitativo"⁶⁴. In tal senso, la brama per certi beni di lusso e di consumo (come le

⁶² Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., pp. 45-6.

⁶³ «Quando l'hai presa, l'hai presa per buona. Non è un po' la storia della tua vita?».

⁶⁴ A partire dal suo celebre studio *Menzogna romantica e verità romanzesca*, René Girard teorizza che la legge universale del comportamento umano consiste nel carattere mimetico (nel senso di *imitativo*) del desiderio. Noi imitiamo dagli altri i nostri desideri, le nostre opinioni, il nostro stile di vita. Chi imitiamo esattamente? Imitiamo le persone che stimiamo e rispettiamo, mentre contro-imitiamo le persone che disprezziamo, cioè cerchiamo di fare il contrario di ciò che fanno loro e sviluppiamo opinioni opposte. Quindi il nostro comportamento è sempre un'imitazione, perché è sempre in funzione dell'altro, nel bene come nel male. I tipici *modelli* che si presentano nella vita di un uomo sono per esempio i genitori, il miglior amico, il leader del gruppo, la persona amata, un politico, un cantante, una guida spirituale o anche la massa in generale. Perché imitiamo gli altri? Il nostro desiderio è sempre suscitato dallo spettacolo del desiderio di un altro per il medesimo oggetto: la visione della felicità dell'altro suscita in noi (che ce ne rendiamo conto oppure no) il desiderio di *fare come lui* per ottenere la stessa felicità, o, ancora più intensamente, suscita in noi il desiderio di *essere come lui*. I desideri delle persone che stimiamo ci "contagiano". Pertanto l'oggetto del desiderio assume un valore del tutto relativo e funzionale solo per il raggiungimento della stessa condizione dell'altro. Viene, allora, da chiedersi se non siamo burattini senza libertà? Assolutamente no. L'imitazione è la base della nostra capacità di apprendimento (si pensi ai

calze di seta e il “rossetto da baciare” di Mary) maschererebbe, essenzialmente, il desiderio di emulare, di diventare come colui o colei che possiede questi stessi oggetti. Dal punto di vista della star, invece, il desiderio mimetico si svilupperebbe secondo una traiettoria più complessa: la diva (o il divo) desidera diventare l’oggetto che gli altri imiteranno. Nel caso della sfiorita Margaret, quest’aspirazione si trasforma nel desiderio di essere desiderata: letteralmente “desire me”, come recita il nome del profumo rubato. Ma la sua età anagrafica, o meglio la percezione che gli altri hanno di quest’età, impedisce a tale dinamica desiderativa di riattivarsi con successo. Incapace di tornare a una vita anonima e a un lavoro lontano dalle luci della ribalta, l’ex star tenterà di rilanciare la sua carriera con un *comeback*. Come osserva Jib Fowles, il *comeback* (letteralmente il «ritorno sulla scena») rappresenta non solo il modo più tipico con cui le celebrità in declino lottano per riconquistare l’affetto e l’attenzione dell’*audience*, ma anche uno degli aspetti del divismo che più colpisce la fantasia collettiva:

I *comebacks* sono parte integrante della mitologia della *stardom*. Il tramonto di una carriera viene organizzato e raccontato nuovamente intorno a questo tema perché il pubblico è affascinato dall’idea che si possa riconquistare un’importanza perduta. Milioni di fan ricordano come Joan Crawford, licenziata dalla MGM nel 1945 dopo quasi vent’anni di carriera da star, seppe rilanciarsi orgogliosamente da sola e finì col firmare un nuovo contratto con la Warner Brothers, recitare in *Il romanzo di Mildred* [*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945] e vincere un Oscar. Gli americani amano le storie di successo; in una vicenda come quello di Crawford, la protagonista, già ampiamente nota, torna ad avere successo, e il pubblico sperimenta così l’eccitazione di vederla trionfare ancora una volta⁶⁵.

Ma a dispetto di questi aneddoti positivi, la realtà è nella maggior parte dei casi ben più amara: negli annali di Hollywood si registrano, infatti, pochi tentativi di *comeback* andati a buon fine⁶⁶. Rispetto a questo tema, il cinema autoreferenziale ha un atteggiamento, come

bambini); senza di essa non sarebbe possibile la trasmissione della cultura, l’apprendimento del linguaggio, etc. L’uomo è ciò che è perché imita intensamente i suoi simili. Per Girard, dal desiderio mimetico deriva tutto il meglio e il peggio dell’essere umano. L’imitazione, infatti, non va intesa come processo passivo (come avviene nella filosofia platonica) e depersonalizzante, ma come attività potentemente *creativa*. Tutto ciò significa che il rapporto tra soggetto e oggetto non è diretto e lineare, ma è sempre *triangolare*: soggetto, modello, oggetto desiderato. Al di là dell’oggetto, è il modello (che Girard chiama «il mediatore») ad attirare il soggetto. In particolare, a certi stadi d’intensità, il soggetto ambisce direttamente all’*essere* del modello. Per questo, René Girard parla di desiderio «metafisico»: non si tratta assolutamente di un semplice bisogno o appetito, perché «ogni desiderio è desiderio d’essere», è aspirazione, brama di una pienezza attribuita al mediatore. Girard ha discusso la sua teoria sulla natura mimetica del desiderio in molte sue opere. Ci limitiamo, tuttavia, a indicare l’opera in cui tale teoria viene per la prima volta formulata *Menzogna romantica e verità romanzesca*, a cura di Leonardo Verdi-Vighetti, Bompiani, Milano 1965 (ed. or. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961). Siamo debitori a Ames per quest’accostamento tra le dinamiche sottese al divismo e la teorizzazione girardiana del desiderio mimetico (cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., pp. 46-7).

⁶⁵ Jib Fowles, *op. cit.*, p. 222.

⁶⁶ Oltre a quello di Joan Crawford, altri *comebacks* andati in porto sono stati, proprio, quelli di Gloria Swanson con *Viale del tramonto* (anche se, come vedremo, si tratterà di un ritorno sulle scene di breve durata), di Bette Davis con *Che fine ha fatto Baby Jane?* e di Judy Garland con il remake di *È nata una stella* nel 1954. All’epoca del film di Cukor, Garland era reduce da una serie di episodi burrascosi, che ne avevano compromesso non poco l’immagine pubblica e professionale: il divorzio da Vincente Minnelli, un tentativo di suicidio e il licenziamento dalla MGM a seguito dell’insuccesso di *L’allegra fattoria* (*Summer Stock*, 1950) di Charles Walters. Il fatto che

sempre, dicotomico. In molti casi, ne asseconda la forza suggestiva e costruisce intorno a esso il fulcro del racconto, ma non senza lasciar intendere, o mostrare, che questo tentativo di rinascita professionale è impossibile in partenza o comunque destinato a naufragare miseramente. Mentre in *Viale del tramonto* il ritorno sugli schermi di Norma Desmond appartiene alla prima categoria, non possedendo infatti alcuna consistenza reale, in *La star*, invece, la possibilità per Margaret Eliot di rilanciare la sua carriera non è una mera illusione, ma virtualità concreta. Tuttavia, anche in questo caso è il rifiuto ostinato della donna a incarnare ruoli adatti per la sua età a decretare il fallimento del *comeback* e a ricacciare la sua carriera, esattamente come quella di Norma, nel dimenticatoio di Hollywood. A Margaret viene, infatti, offerta la possibilità di recitare una parte secondaria in un'importante produzione. La sua *stardom* è talmente appannata che l'attrice deve sottoporsi a un provino per assicurarsi questo piccolo ruolo. Ma ciò che più la indispette non è tanto l'umiliazione dello *screen test* quanto piuttosto il fatto che dovrà vestire i panni di una donna matura e poco attraente. Diversamente dalla rappresentazione sintetica ed elusiva destinata al provino in *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella*, la regia di Heisler sceglie, invece, di mostrarci tutte le tappe che accompagnano questo momento: la preparazione dell'interprete in camerino, le prove, le riprese e infine la proiezione⁶⁷. Il fallimento di Margaret ci viene preannunciato già a partire dalla fase del trucco. Infatti, sebbene il *make-up artist* l'abbia truccata in modo da sembrare più vecchia, in accordo con il ruolo da zitella attempata che dovrà interpretare, la protagonista decide, prima di andare sul set, di rimuovere le rughe in eccesso, sistemare i capelli in modo più vezzoso, slacciare i bottoni del colletto, e infine stringere ulteriormente l'abito in cintura. L'attrice riceve lo stimolo a rendere il suo aspetto più accattivante dopo essersi specchiata nel camerino di una giovane e affascinante star – interpretata da Barbara

in tutti questi tre casi sia stato proprio un film autoreferenziale a fornire l'occasione di rilancio per una stella ormai in declino è senz'altro una coincidenza suggestiva. Altri *comebacks* riusciti sono stati quelli in cui la star è "risorta" accettando di cambiare il suo medium di espressione. In tal senso, l'esempio più celebre è quello di Frank Sinatra, che dopo avere perso terreno come cantante sceglie di tentare la strada del cinema. Questa decisione si dimostra decisamente azzeccata: la sua interpretazione nel ruolo di Angelo Maggio in *Da qui all'eternità* [*From Here to Eternity*, Fred Zinnemann, 1953] saprà rinverdire i fasti della sua carriera e rivelarne un inaspettato talento attoriale (premiato, peraltro, con un Oscar). In seguito, quando anche l'attività cinematografica inizierà a declinare, Sinatra tornerà con successo alla musica e ai concerti. Tuttavia, come dicevamo nel testo, la maggior parte dei *comebacks* hollywoodiani non sembra aver dato esiti positivi. Tra le celebrità incapaci di risorgere si possono annoverare i casi di Theda Bara, Ginger Rogers, Buster Keaton (significativamente ospitato fra gli amici di Norma in *Viale del tramonto*), Jane Russell, Montgomery Clift e Lucille Ball (cfr. Jib Fowles, op. cit., pp. 223-5).

⁶⁷ A proposito di *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella*, è interessante notare come né il film di Cukor né quello di Wellman alludano alla possibilità del *comeback* per risollevarne le sorti della carriera morente di Max Carey e di Norman Maine. In entrambi i casi, sia Max sia Norman non fanno altro che ripetere, con fatalistica rassegnazione, che "è ormai troppo tardi per tornare indietro". Come osserva Karen Beckman, diversamente dalla diva invecchiata che è costretta a svanire lentamente dal ricordo del pubblico, la star maschile, stando almeno alla rappresentazione di questi film, sembra propendere, invece, per una decisione più radicale come il suicidio. In questo modo, mentre alla *female fading star* non resta che spegnersi poco a poco, il divo decide, invece, di andarsene prima che il pubblico possa ricordarlo come troppo vecchio e sconfitto (cfr. Karen Beckman, «Shooting Stars Vanishing Comets: Bette Davis and Cinematic Fading», in op. cit., pp. 156-7).

Lawrence nei panni di se stessa – che ha sostanzialmente ereditato il suo posto all'interno dello studio. Si tratta, senza dubbio, di un'altra dimostrazione di come agisca il desiderio mimetico: uno non desidera un certo oggetto o una certa qualità, ma piuttosto imitare la persona che possiede tale oggetto o qualità. La metamorfosi di Margaret è così convincente che, una volta sul set, il regista si preoccupa che lei possa sembrare troppo giovane per la parte. Al che l'attrice replica sarcasticamente: «Women of forty-two these days don't have to look ready for the old ladies' home»⁶⁸. Questa risposta evoca, chiaramente, l'insistenza con cui, due anni prima, Gloria Swanson aveva preteso che il suo aspetto non fosse ulteriormente invecchiato per il ruolo di Norma Desmond, ma si cercasse semmai di rendere più giovanile quello del suo partner, William Holden, all'epoca trentunenne. Analogamente al personaggio di Bette Davis, la diva avrebbe fatto presente a Billy Wilder che la maggior parte delle cinquantenni in circolazione all'epoca aveva un aspetto ancora attraente e non avrebbe avuto senso, quindi, imbruttirla. Ma mentre Swanson deve recitare in *Viale del tramonto* il ruolo di una ricca ed elegante *movie queen* a riposo, nel film di Heisler, Margaret Eliot deve, invece, sostenere il provino per la parte di una donna povera e sciupata dalle intemperie della vita. Come spiega Ames, il momento dello *screen test* lascia qui emergere il conflitto tra due diverse concezioni di cosa significhi essere un'attrice hollywoodiana. La prima vede l'attrice come un'interprete capace d'incarnare, in maniera credibile, ruoli di tutti i tipi, inclusi anche quelli poco seducenti; la seconda concezione, invece, prevede che l'attrice manifesti sempre un certo tipo di fascino e di eleganza, di fedeltà alla propria immagine divistica, a prescindere dal ruolo specifico che ricopre sullo schermo. Si può concludere che è il primo tipo di visione ad avere permesso a un'artista come Bette Davis di godere di una carriera straordinariamente longeva, mentre la seconda è proprio quella che condurrà il suo personaggio a essere estromesso per sempre dall'industria hollywoodiana⁶⁹.

Dietro a questa contrapposizione si può scorgere, in fondo, la distinzione operata da Barry King fra forme di recitazione intese come «impersonazione» e «personificazione»⁷⁰. Il termine “impersonazione” è usato da King per suggerire qualità che attengono alla “vera e propria recitazione” e implica l'annullamento della “reale” personalità dell'attore nella parte. I “veri” attori, specialmente quelli cresciuti nella tradizione del teatro, imparano a cancellare se stessi e ad assumere le caratteristiche della parte da interpretare anche se ciò può richiedere un ricorso a esperienze emotive personali. La “personificazione” è l'opposto; implica l'operazione di coltivare un'immagine-personaggio della star. Particolari tratti individuali o tratti abilmente costruiti dalla macchina divistica non sono occultati o subordinati alle

⁶⁸ «Le donne di quarantadue anni di questi tempi non hanno certo l'aria di essere pronte per l'ospizio».

⁶⁹ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 47.

⁷⁰ Cfr. Barry King, «Articulating Stardom», in Christine Gledhill (ed.), *Stardom*, cit., pp. 167-82.

esigenze di una specifica parte ma sono anzi enfatizzati in modo riconoscibile da un'interpretazione all'altra. Margaret sceglie questa seconda strada, cercando di restare fedele all'immagine di donna glamour con cui è stata conosciuta negli anni fulgidi della sua carriera e non badando alle esigenze specifiche del ruolo assegnato, ma così facendo il provino finisce per fallire miseramente.

Il fatto che ci sia una grande attrice a interpretare una cattiva attrice rende lo *screen test* in *La diva* un momento incredibilmente potente e drammatico. Peraltro, come già dicevamo, quest'effetto è ulteriormente amplificato dalla scelta di mostrarci il provino sia nella fase delle riprese sia in quella della proiezione. Durante lo *shooting*, Margaret, ignorando deliberatamente le indicazioni del regista, interpreta il suo personaggio in modo affettato e seduttivo, sorridendo e lanciando occhiate languide alla macchina da presa. Così facendo, è segretamente convinta che il regista deciderà di affidarle la parte della giovane protagonista del film, che sarebbe invece destinata a Barbara Lawrence. Margaret lascia il set convinta di aver sortito l'effetto voluto, ma il giorno dopo, la proiezione del suo *screen test* distruggerà, drammaticamente, qualsiasi speranza in un ritorno sulle scene. Grazie al tradizionale espediente del film incorniciato, che segnala la natura autoreferenziale dell'opera, vediamo Margaret che, nel buio di una sala completamente vuota, assiste alla proiezione della sua performance. La macchina da presa si concentra sulle sue reazioni, lasciandoci vedere con chiarezza la profonda differenza tra l'attrice Bette Davis e l'attrice Margaret Eliot. Le scene, che scorrono sullo schermo incorniciato, ci mostrano un'interprete mediocre, incapace di accordare le espressioni del viso e i movimenti del corpo alla drammaticità e alla tensione richieste dal dialogo. I primi piani dell'attrice seduta in sala registrano, invece, uno straordinario crescendo di emozioni: stupore, fastidio, rabbia e infine disperazione. Questo *tourbillon* emotivo raggiunge il suo climax quando Margaret, non riuscendo più a sostenere la vergogna per la sua pessima prova, inizia a urlare contro lo schermo: «Oh, it's horrible, it's horrible. [...] Shut up! Shut up! You don't know anything!»⁷¹. La disperazione assoluta della donna è enfatizzata dal fatto che le immagini del suo provino continuano inarrestabili a scorrere sullo schermo, e a nulla valgono le sue grida per fermarle. Una dimostrazione davvero potente, questa, dell'indifferenza “meccanica” del medium cinematografico davanti alle vere emozioni dell'interprete⁷². E tuttavia, viene da domandarsi se un episodio così

⁷¹ «Oh, è orribile, orribile. [...] Zitta! Stai zitta! Tu non sai proprio un bel niente!».

⁷² In tal senso, ci sentiamo di dissentire dall'opinione di Karen Beckman a proposito della sequenza del provino. Secondo la studiosa, il ritratto altamente sessualizzato che Eliot fa di una donna più anziana, per quanto sottoposto a censura e derisione da parte della narrazione, offrirebbe al pubblico femminile una forma di “piacere alternativo”, dal momento che esso scardina l'idea secolare che la sessualità della donna sia essenzialmente determinata dalla sua età (cfr. Karen Beckman, «Shooting Stars Vanishing Comets: Bette Davis and Cinematic Fading», in *op. cit.*, p. 180). Per quanto avvincente possa essere quest'ipotesi, è impossibile negare che

traumatico non possa costituire anche un momento di rivelazione, di epifania, per il personaggio. Il fallimentare *screen test* di Margaret induce a riflettere, in una prospettiva teorica più ampia, su cosa il momento del provino rappresenti per l'attore.

Nella prima versione di *L'opera d'arte nel secolo della sua riproducibilità tecnica*, Walter Benjamin diagnostica l'auto-alienazione dell'attore quando si confronta con la sua riproducibilità tecnica. L'analisi del filosofo può indurre a scorgere nella situazione dello *screen test* un paradigma dell'incontro dell'uomo con il dispositivo:

L'attore cinematografico, infatti, non recita davanti a un pubblico, ma davanti a un'apparecchiatura. [...] Recitare sotto la luce dei riflettori e contemporaneamente soddisfare le esigenze poste dal microfono, è una prestazione di verifica di primissimo piano. Rappresentarla significa saper conservare la propria umanità dinnanzi all'apparecchiatura. L'interesse per questa prestazione è enorme. Infatti, è un'apparecchiatura quella davanti alla quale la maggior parte degli abitanti della città sono costretti a spogliarsi della loro umanità negli uffici e nelle fabbriche per la durata della giornata lavorativa. Alla sera, poi, le stesse masse riempiono i cinema per vedere come l'attore cinematografico li vendica, non solo affermando la *sua umanità* (o ciò che a loro sembra tale) nei confronti dell'apparecchiatura, bensì, addirittura, mettendo questa al proprio servizio. [...]

Al film non importa tanto che l'interprete presenti al pubblico un'altra persona, quanto che egli presenti se stesso di fronte all'apparecchiatura. [...] Per la prima volta – ed è questa l'opera del cinema – l'uomo viene a trovarsi nella situazione di dover agire sì con la sua intera persona vivente, ma rinunciando all'aura.

*Nella rappresentazione dell'uomo attraverso l'apparecchiatura il suo autoestranimento ha esasperato una valorizzazione altamente produttiva*⁷³.

Ciò che qui Benjamin pare suggerire è che un io come soggetto della rappresentazione, un io proiettato, possa nascere dalla capacità dell'interprete di sfruttare più produttivamente il senso di disagio (la propria auto-alienazione) che prova di fronte all'apparecchiatura e che non differisce molto, in fondo, dal disagio dell'uomo di fronte alla sua immagine nello specchio. I film precedentemente analizzati, come *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella*, ci

l'interpretazione di Davis, durante lo *screen test*, comunichi soltanto la sensazione tragica di una donna che si aggrappa a un'idea convenzionale e leziosa di sensualità femminile, nell'erronea convinzione di riuscire a salvare così la sua carriera. Dato il carattere disturbante e doloroso della scena, faticiamo a credere che il pubblico femminile, oggi come all'epoca dell'uscita del film, possa trarre o aver tratto piacere da questa rappresentazione. Inoltre, dissentiamo anche dall'idea che il film derida la protagonista per questo suo maldestro tentativo. Al contrario, *La diva* è un film pieno di sarcasmo, ma del tutto privo di umorismo e d'ironia. Il sarcasmo è l'arma che usa Margaret per difendersi dalle sue molteplici delusioni, ma nessuno degli altri personaggi della storia lo usa mai contro di lei (con l'eccezione di due anonime matrone in centro commerciale, che però non appartengono al *melieu* cinematografico). Si potrebbe, anzi, dire che a dispetto delle leggi crudeli che dominano lo *star system* femminile e che il film illustra così bene, l'ambiente hollywoodiano è descritto, tutto sommato, in termini molto umani. Dall'agente di Margaret al produttore dello studio, passando per il regista del provino, tutti i personaggi appaiono, incredibilmente, gentili e comprensivi nei confronti dell'eroina e del suo dramma.

⁷³ Walter Benjamin, «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [prima stesura]», in Id., *Opere complete*, Vol. VI, a cura di Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser; edizione italiana a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger, Einaudi, Torino 2004, pp. 285, 286, 289. Siamo debitori a Noa Steimatsky e al suo intervento di prossima pubblicazione, intitolato «Promosso/bocciato: *Il provino*», dedicato al mediometraggio *Il provino* (1963) di Michelangelo Antonioni, per questa riflessione sul possibile rapporto tra il tema dello *screen test* e la riflessione benjaminiana.

raccontavano – ma significativamente senza mostrarceli – di provini superati con successo. In *La diva* (e lo stesso avverrà in *Il brutto e la bella*, di soli due anni posteriore) assistiamo, invece, a un provino fallimentare. Se si segue il ragionamento del filosofo, viene da chiedersi se lo *screen test* fallito, momento di dolorosa deviazione all'interno del racconto, non possa assurgere al valore di episodio generativo, data la sua virtuale capacità di condurre l'interprete, il soggetto, a riscoprire la sua essenza. Laddove bellezza e abilità recitativa non offrono più garanzie, il fallimento del provino, mettendo in secondo piano l'aspetto performativo, può portare l'attore al riconoscimento di una verità su se stesso. Non è un caso che, dopo questa terribile esperienza, il personaggio di Bette Davis cominci per la prima volta a intuire che un ritorno sugli schermi non è più possibile per lei, o almeno non attraverso quell'immagine divistica con cui era stata abituata a percepirsi per molto tempo.

Ma questa presa di coscienza verrà facilitata da un altro episodio significativo. Quello stesso giorno, la donna si ritroverà coinvolta, suo malgrado, in un esclusivo party hollywoodiano a casa del suo agente. Qui, un giovane regista e sceneggiatore le proporrà la parte da protagonista per il suo nuovo film, non senza averle descritto con dovizia di particolari il soggetto:

It's a Hollywood story, but it might have happened anywhere [...]. In my script, she happens to be a movie star, so we can take advantage of the bizarre atmosphere. Now she's been on a sleigh ride, but she can't face the fact that it's over, like half of the people in this town. [...] This is your simon-pure movie star, like the ones that play it twenty-four hours a day: thinking of themselves and what they look like, what kind of impression they're making; demanding, driving, ambitious – for what? Power, to stay on top. And like all climbers that have reached such a precarious pinnacle, they can't look down lest they fall – so they stand, clutching what they have with fear their lonely companion. That's the character of the heroine, if you can call her that, of "Falling Star"⁷⁴.

Quando Margaret domanda al regista se provi simpatia per il suo personaggio, lui replica, al contrario, di provare un'enorme pietà e di considerare la sua tragedia come quella di una donna che ha rifiutato dalla vita "il privilegio e la gioia" di essere tale, antepoendo a tutto la sua carriera. Va da sé che il soggetto delineato dall'uomo sembra corrispondere, punto per punto, al film che abbiamo appena visto. Un altro espediente, questo, attraverso cui l'opera autoriflessiva si denuncia come tale. Ma giustamente Ames osserva che il film di Heisler

⁷⁴ «È una storia di Hollywood, ma potrebbe essere accaduta ovunque. [...]. Nel mio soggetto, [la protagonista] è una diva cinematografica, questo ci offrirà ottime risorse di atmosfera. Essa ha avuto un periodo di gloria, ma non vuole arrendersi al fatto che è scaduto, come la metà della gente in questa città. [...] Questa è il prototipo della diva cinematografica, di quelle che recitano ventiquattro ore al giorno, in perpetua adorazione di se stessa, assillata dalla sola ansia di piacere, di prevalere: esigente, proterva, ambiziosa – e perché? Per il potere, per restare sulla vetta. Come quegli scalatori che hanno raggiunto una cima precaria e non possono guardare in basso perché altrimenti cadrebbero, così lei si aggrappa a se stessa, sua sola compagna è la paura. Questo è il carattere dell'eroina del film, che si potrebbe chiamare "La stella cadente"».

s'intitola *La diva* e non *Falling Star* («La stella cadente»)⁷⁵. Infatti, Margaret, davanti all'avvilente ritratto che il giovane regista ha appena tracciato, ha un impeto d'orgoglio e decide di abbandonare la conversazione. Gli ultimi minuti del film, ce la mostrano mentre corre in macchina a recuperare la figlioletta adolescente (Natalie Wood) per poi tornare a casa dall'affidabile Jim, pronto ad accogliere entrambe e a formare con loro una nuova famiglia. Questo frettoloso *happy end*, ancora più improbabile di quello con cui si chiudeva *A che prezzo Hollywood?*, sottintende chiaramente che la cosa migliore per una star in declino è arrendersi e ripiegare sulle gioie familiari e sentimentali. In altre parole, questo epilogo contraddice la convinzione iniziale di Margaret che «if you're a star, you don't stop being a star»⁷⁶. Da notare, inoltre, come l'amore di Jim non rappresenti certo il tipico idillio hollywoodiano. Al contrario, l'uomo, con le sue origini proletarie, il suo modesto lavoro da manovale e la sua indole bonaria, incarna, esattamente, tutto il contrario di ciò che Hollywood impone.

L'idea che non ci possa essere alcuna alternativa all'inevitabilità dell'invecchiamento, se non il declino, la follia o la rinuncia in nome della casa e della famiglia, è un tema molto presente anche nei film coevi di ambientazione teatrale. Sebbene questa tipologia esuli dall'oggetto d'analisi della nostra trattazione, non si può non ricordare che nel 1950, lo stesso anno dell'uscita di *Viale del tramonto*, Joseph Leo Mankiewicz realizza *Eva contro Eva*, uno dei *backstage melodramas* più celebri di tutti i tempi. Sebbene la protagonista, Margo Channing (Bette Davis) venga definita fin dall'inizio del prologo come «a great star, a true star. She never was, or will be, anything less, or anything else», il film, ambientato tra i palcoscenici e i veleni di Broadway, ci fa percepire la precarietà della sua posizione⁷⁷. Analogamente a Norma Desmond, anche Margo è un'attrice matura innamorata di un uomo più giovane di lei, un affascinante regista teatrale. Sebbene sia ricambiata, la donna nutre una gelosia quasi paranoica nei suoi confronti. La sua vita professionale e il suo legame sentimentale finiranno entrambi per essere minacciati dalla rapida scalata al successo di Eve Harrington (Anne Baxter), una giovanissima esordiente priva di scrupoli. Nonostante Margo non sia destinata ad alcun tragico declino, nel finale, consapevole di non poter più vestire ruoli giovanili, deciderà di mettere la carriera in secondo piano e incanalare le sue ambizioni verso il matrimonio. Nel 1953, Joan Crawford interpreta in *La maschera e il cuore* (*The Torch song*) di Charles Walters il ruolo di un'importante diva di Broadway il cui carattere e umanità, inariditi da troppi anni di solitudine alle luci della ribalta, finalmente rifioriscono per merito del tenace affetto di un pianista cieco (che opportunamente la “vede” com'era in gioventù, cioè prima

⁷⁵ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 49.

⁷⁶ «Se una è una star, non smette mai di esserlo».

⁷⁷ «Una grande star, una vera star» che «non è mai stata né sarà mai niente di meno, niente di diverso».

che lui perdesse la vista). Nel 1961, è invece la volta di Vivien Leigh a calarsi nei panni di una star in declino. In *La primavera romana della signora Stone* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*) di José Quintero, melodramma fedelmente tratto dall'omonimo romanzo di Tennessee Williams del 1950, la grande diva inglese veste i panni di Karen Stone, un'attrice teatrale di circa cinquant'anni che, all'indomani del suo ritiro dalle scene e della morte dell'anziano marito, decide di trasferirsi a Roma. Qui, finirà per cadere vittima dei raggiri di un affascinante gigolò italiano interpretato da Warren Beatty. Analogamente a Norma Desmond e a Margaret Eliot, anche la carriera di Karen Stone comincia a tramontare nel momento in cui non è più in grado di far rivivere in lei personaggi giovani. Diversamente però da Norma e da Margaret, Karen comprende e accetta, fin da subito, il fatto di essere messa da parte. Il film comincia proprio nel mezzo di una rappresentazione di *Come vi piace* di William Shakespeare. La prima immagine, che abbiamo di Karen, ce la mostra vestita e truccata come la giovane Rosalinda della commedia mentre entra, dopo un attimo di esitazione pensosa, nel suo camerino alla fine di un atto. La scena immediatamente successiva ci mostra, invece, degli spettatori che chiacchierano nel *foyer*. Dalle loro battute caustiche e scioche intuiamo subito cosa non va nella performance di Karen Stone. Una matrona in pelliccia commenta: «My God, what's happened to Karen Stone?». Al che un signore di mezza età replica sorridendo: «Well, you know, the time comes when Mother Nature carches up with all you old gals»⁷⁸. Più tardi al termine dello spettacolo, nell'intimità del suo camerino, l'attrice sarà raggiunta da un'amica di vecchia data, che commenterà il suo *flop* osservando: «This time, my pet, to be honest with you it's not a question of talent but time of life»⁷⁹.

Infine, nel 1962 *La dolce ala della giovinezza* (*Sweet Bird of Youth*), diretto da Richard Brooks e liberamente ispirato da un omonimo dramma sempre di Tennessee Williams, riprende il tema della star in declino e del suo bisogno di avere un compagno giovane per nutrire ancora qualche blanda fiducia in se stessa. Protagonista del film è l'aitante Chance Wayne (Paul Newman), che sta facendo ritorno alla sua cittadina natale, nel Sud degli Stati Uniti, dopo un lungo periodo di assenza passato in California. Ad accompagnarlo è Alexandra Del Lago (Geraldine Page), una diva hollywoodiana di mezz'età ormai nevrotica e dipendente dall'alcol e dalle droghe. Mentre Chance s'illude di poter estorcere da Alexandra, attraverso il ricatto, un aiuto concreto per lavorare nel cinema, la donna cerca, invece, di affogare il ricordo di una brutta umiliazione professionale perdendosi nell'obnubilamento dei sensi, tra sesso occasionale e stupefacenti. Se, nel finale di *Viale del tramonto*, Norma Desmond andava entusiasticamente incontro al "suo primo piano", Alexandra Del Lago, invece, accusa proprio

⁷⁸ «Mio Dio, cosa è successo a Karen Stone?». «Be', sapete viene il momento in cui Madre Natura fa i conti con voi, vecchie signore».

⁷⁹ «Questa volta, mia cara, a essere onesti non è questione di talento, ma di tempo della vita».

questa figurazione cinematografica del suo fallimento e conseguente declino. Quando si trova a raccontare all'amante cosa l'abbia spinta ad abbandonare il grande schermo, la donna rievoca la sua ultima e sfortunata apparizione cinematografica nelle vesti di un sex symbol. In occasione della prima del film, la diva aveva potuto udire distintamente i commenti di derisione del pubblico, composto perlopiù da teenager, davanti ad alcuni suoi impietosi primi piani. Fuggita in lacrime dalla sala cinematografica, Alexandra si era trovata braccata dai giornalisti assiepati all'ingresso, che avevano interpretato le sue lacrime e una sua caduta come uno dei frequenti eccessi alcolici delle star. Mentre un flashback visualizza quest'avvilente ricordo, la *voice over* della diva ne commenta, con toccante sincerità, lo svolgimento:

I remember the thing I wanted to forget. The stupid, senseless end of my life, that's all. [...] The legend of Alexandra Del Lago was... Was youth. I was right. I told him [the producer]. Why? Why didn't I trust my instincts? They've stood me in good stead for many, many a year. [...] There is no place to retire from the movies. No place except oblivion. If I had just been old. But, you see, I wasn't young. I wasn't just young anymore. [...] The camera doesn't know how to lie. The screen is a very clear mirror. There is a thing, God help us, called a close-up. The camera dollies in. And you, your head, your face... are caught in the frame with the lights blazing. All all your terrible history screams while you smile. And then, before you know it, comes the night of the preview. The first part of the film, I felt so safe. After that, flight. Running away from that frightful comeback. I never stop running until now⁸⁰.

Più tardi, un'inaspettata telefonata da Hollywood informerà la diva che, in realtà, il suo ultimo film è stato tutt'altro che un flop, che la critica ha trovato la sua performance più sottile e profonda rispetto a quelle del passato. L'industria del cinema è quindi pronta a reintegrare Alexandra e a darle nuovamente dei ruoli di primo piano. Se fino a quel momento Chance era riuscito a esercitare un certo controllo sulla donna, ora le parti s'invertono completamente: è lei a essere di nuovo forte, sicura di sé e del proprio status divistico, mentre l'uomo viene messo faccia a faccia con lo squallore della sua condizione: un volgare mantenuto, per giunta un maldestro ricattatore, dotato di bellezza e di gioventù ancora per pochi anni soltanto. L'insistenza con cui il cinema hollywoodiano, di ambientazione cinematografica o teatrale, ritorna, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, al tema della *fading star* invita a interrogarsi sulla

⁸⁰ «Mi sono appena ricordata la cosa che volevo dimenticare. La stupida e insensata fine della mia vita, tutto qua. [...] La leggenda di Alexandra Del Lago era... Era la giovinezza. Avevo ragione. Glielo avevo detto [al produttore]. Perché... Perché non mi sono fidata del mio istinto? Mi è stato di grande aiuto se non l'oblio. [...] Se solo fossi stata vecchia. Ma io, vedi, non ero vecchia. Però, non ero giovane. Non ero più giovane e basta [...] La cinepresa non sa mentire. Lo schermo è uno specchio molto limpido. Esiste una cosa, che Dio ci aiuti, chiamata primo piano. La macchina da presa si avvicina sul suo carrello. E tu, la tua testa, il tuo viso... venite catturati dall'inquadratura mentre le luci brillano. E il tuo lungo passato urla per farsi sentire, mentre tu sorridi. E poi in men che non si dica, arriva la sera della prima. Per tutta la prima parte del film, mi sono sentita al sicuro. Dopo quella, la fuga. Una fuga perpetua da quell'orribile ritorno. E non ho mai smesso di correre fino a questo momento».

ragioni profonde di una simile predilezione. In parte, le abbiamo già accennate facendo riferimento al declino che, in questi stessi anni, colpisce l'organizzazione dello *studio system*, e che troverebbe nell'immagine della stella cadente una rappresentazione metaforica. Ma va da sé che questo tipo di spiegazione non è sufficiente a esaurire il fenomeno. Secondo Fisher, la vera ragione risiede nel fatto che la diva invecchiata è una figura che viola certe mitologie riguardanti sia Hollywood sia la donna⁸¹. Nella sua analisi dedicata al divismo, Morin sottolinea come sullo schermo lo spettatore desideri vedere i suoi beniamini eternamente giovani e belli, miracolosamente preservati dalle ingiurie del tempo. Sebbene questa regola riguardi sia gli interpreti di sesso maschile sia quelli di sesso femminile, è nel secondo caso che essa si applica in maniera più rigida e prescrittiva: «L'esigenza della bellezza è nello stesso tempo un'esigenza di giovinezza. [...] Nel cinema, prima del 1940, l'età media delle dive di Hollywood è di venti-venticinque anni. La loro carriera è più breve di quella degli uomini, ai quali è permesso, se non di invecchiare, per lo meno di diventare maturi per raggiungere l'età del seduttore ideale»⁸². E a proposito delle star maschili, lo studioso francese aggiunge: «I Gary Cooper, Clark Gable, Humphrey Bogart, tutti sui sessant'anni, sono morti in piena giovinezza cinematografica. Le rughe che solcavano i loro volti di duri non erano un segno di declino, ma il frutto di una vita intensamente vissuta»⁸³. Al contrario, la mezz'età nelle loro partner femminili è «sempre fragile, minacciata, eternamente effimera. Come l'Abu Hassan delle *Mille e una notte*, la regina di un-giorno-chissà teme i risvegli»⁸⁴. In *Viale del tramonto*, Joe Gillis paragona esplicitamente Norma Desmond a una sonnambula ancora legata a una carriera finita da un pezzo. Parafrasando il riferimento fiabesco utilizzato da Morin, potremmo dire che *Viale del tramonto* racconta di una “principessa addormentata” che dopo anni e anni di sonno profondo viene svegliata dall'apparizione di un principe tutt'altro che senza macchia. Leonardo Gandini osserva come sia non solo il divismo, ma anche la professione attoriale vera e propria, «l'impulso irrefrenabile a fingere, a indossare i panni altrui, a calarsi in parti e generazioni differenti», ad avere gettato la donna in questo stato catatonico, del tutto privo di reali riferimenti identitari:

La sensazione che dietro la maschera non ci sia nulla, che il travestimento costituisca l'essenza, e non la superficie, del personaggio, non riguarda più soltanto gli spettatori, ma l'attore stesso, che alla lunga ha perso di vista la propria personalità e può soltanto ripiegare su quella, fra le tante prese in prestito, che gli ha dato maggiori soddisfazioni. [...] Norma si finge molto più giovane di quanto non sia in realtà; qui, però, a questa metamorfosi non ne subentrano altre, capaci di relativizzarne la portata e il senso. Prigioniera di un ruolo che non consente ripensamenti, indugi, adesioni parziali e

⁸¹ Cfr. Lucy Fisher, *op. cit.*, p. 100.

⁸² Edgar Morin, *I divi*, cit., p. 46.

⁸³ *Ibidem*, n. 1.

⁸⁴ *Ivi*, p. 67.

provvisorie, pena lo smarrimento definitivo di questa identità, Norma Desmond è una figura autenticamente faustiana, che si aggrappa alla gioventù per evitare non tanto la vecchiaia, quanto la morte⁸⁵.

Ma la regia di Billy Wilder come riesce ad articolare, nel concreto, questo messaggio riguardante la donna, il suo status di attrice /diva e il suo conseguente rapporto con il medium cinematografico? Per prima cosa, possiamo dire che questo messaggio si esprime soprattutto attraverso la particolare modalità narrativa adottata. Come abbiamo già detto più volte, la vicenda è narrata a posteriori dalla voce di Joe Gillis, nelle ore immediatamente successive al suo decesso. Se l'espedito del flashback innescato da una *voice over* maschile era stato sfruttato in numerosi film degli anni Quaranta, soprattutto in quelli appartenenti al noir, vista la capacità di questa tecnica di generare suspense, bisogna, tuttavia, riconoscere che la decisione di affidare il racconto a un defunto è davvero inedita⁸⁶. All'indomani dell'uscita del film, pur nel clima di generale plauso, diversi commentatori esprimono non poche riserve a proposito di questa scelta così ardita. Critici illustri come Manny Farber e Harold Clurman, per esempio, giudicano l'opera di Wilder eccessivamente preoccupata dall'aspetto formale⁸⁷. Una preoccupazione, questa, che finisce con l'andare a detrimento, per così dire, dell'emozione, del sentimento e di qualsiasi contenuto etico sotteso al film. Per Clurman

⁸⁵ Leonardo Gandini, *Billy Wilder, Le Mani, Recco* – Genova 1999, p. 41.

⁸⁶ Il flashback *post mortem* di Joe Gillis è stato spesso accostato a quello di Walter Neff (Fred McMurray) in *La fiamma del peccato (Double Indemnity, 1944)*, altro titolo wilderiano realizzato circa sei anni prima di *Viale del tramonto*. Al contrario, come suggeriscono Alonge e Carluccio, ci sembra che il racconto retrospettivo del cadavere di Gillis si avvicini di più a quello di Waldo Lydecker (Clifton Webb) con cui si apre *Vertigine (Laura, 1944)* di Otto Preminger, realizzato sempre sei anni prima di *Viale del tramonto*. Mentre, infatti, Walter Neff, per quanto ferito e in punto di morte, è ancora legato a un *adesso* narrativo "normale" rispetto al flashback delle sue memorie dettate al registratore, il personaggio di Preminger, analogamente a Gillis, porta in campo, invece, una sfasatura tra storia e discorso, che non è solo funzionale alle esigenze di una detective-story, ma investe più profondamente la struttura e il senso del racconto. Ricordiamo che *Vertigine* inizia, dopo i titoli di testa, con uno schermo nero accompagnato dalle parole di una voce disincarnata che si presenta come Lydecker («Non dimenticherò mai il giorno in cui Laura morì... io, Waldo Lydecker»). Al buio dello schermo si sostituisce ben presto una panoramica che scopre l'appartamento di questo fantomatico Waldo fino a mostrare il poliziotto Mark McPherson (Dana Andrews) che viene redarguito dalla stessa voce proprio perché tocca uno dei raffinati oggetti dell'arredamento. Solo allora, dopo una rapida carrellata di raccordo spaziale che accompagna Mark nella stanza da bagno, un'improvvisa e rapida panoramica raggiunge Waldo immerso nella vasca, ancorando così quella voce proveniente dal nero al suo corpo nudo, fragile e anziano. Dunque, in maniera simile a *Viale del tramonto*, *Vertigine* comincia con un soggetto narrante, inizialmente indistinto, senza corpo, che dà avvio in prima persona a una retrospezione. Questo flashback occupa, in maniera intermittente, tutta la prima parte del film e non è ben chiaro in che punto si concluda o quale sia il momento di raccordo, di aggancio con le prime parole pronunciate nel nero dallo stesso Lydecker. Il fatto che il narratore venga ucciso nel finale non fa altro che amplificare simili domande. Il risultato complessivo è che la voce che ci introduce alla storia della protagonista femminile del film, Laura, appare senza origine, sembra provenire da un tempo che rimane indeterminato, imprecisato, in qualche modo eternizzato. Sebbene non presenti una struttura narrativa così complessa e densa di cortocircuiti, *Viale del tramonto* condivide con il capolavoro di Preminger l'idea, dal sapore fortemente onirico, di una voce senza corpo a cui è affidato il compito della rimemorazione di una donna e della sua storia (cfr. Giaime Alonge, Giulia Carluccio, *op. cit.*, pp. 109-15; per un'ulteriore ricognizione di carattere più generale sull'utilizzo del flashback e della *voice over* nel cinema degli anni Quaranta e dei primi anni Cinquanta rimandiamo a Franco La Polla, «Morto che parla: la voce fuori campo», in *Id.*, *Sogno e realtà americana*, cit., pp. 91-8).

⁸⁷ Cfr. Manny Farber, *Films*, «The Nation», 23 September 1950, p. 273; Harold Clurman, *Movies: Very Clever*, «New Republic», 4 September 1950, p. 22.

Viale del tramonto non reca traccia di veri sentimenti, né di vero odio né di vero amore. Farber rimprovera, invece, al film l'assenza di un messaggio morale e sociale ben definito. Anche Pauline Kael, alcuni anni dopo, giudicherà lo stile autoreferenziale adottato da Wilder "troppo intelligente", lasciando sottintendere il rischio di un eccessivo autocompiacimento⁸⁸. Al contrario, per Laurence Soroka, autore di una dissertazione dottorale intitolata *Hollywood Modernism: Self-Consciousness and the Hollywood on Hollywood Film Genre*, la decisione di affidare la narrazione alla *voice over* di un defunto, lungi dal costituire un mero esercizio di virtuosismo o una semplice concessione alla celebre inclinazione di Wilder per il macabro, è la dimostrazione più evidente del carattere autoreferenziale dell'opera⁸⁹. Va da sé, infatti, che l'idea di un morto che si rivolge direttamente agli spettatori denuncia, immediatamente, la natura finzionale del testo cinematografico e ne incrina non poco l'adesione al cosiddetto stile invisibile. Tutto questo suona, in qualche modo, paradossale, se consideriamo che, all'inizio del suo racconto, Joe Gillis si proclama intenzionato a raccontarci la verità:

You'll read about it in the late editions. You'll get it over your radio and on television, because an old-time star is involved, one of the biggest. But before you hear it all distorted and blown out of proportion before those Hollywood columnists get their hands on it, maybe you'd like to hear the facts, the whole truth. If so, you've come to the right party⁹⁰.

Sebbene il resoconto di Gillis prometta di svelarci i "veri" segreti di gente appartenente al mondo del cinema, venendo pronunciato dall'oltretomba, esso finisce con il contraddire qualsiasi pretesa di realismo e di sincerità da parte dell'opera. A tal proposito osserva Alessandro Cappabianca:

La motivazione esplicita che la voce accampa è tra le più rassicuranti: «... Voglio dirvi come è andata realmente prima che stampa, radio, giornali, comincino a deformare le cose...». La voce off sarebbe qui dunque, come la registrazione al magnetofono in *La fiamma del peccato*, garanzia della veridicità di una testimonianza che, per venire "fuori", assume la distanza "oggettiva" d'ogni narratore onnipotente. Nel contempo, proprio insistendo sugli aspetti grotteschi, fantastici, "incredibili" dell'universo filmico che ci viene mostrato, il commento parlato ne esorcizza in qualche misura l'"estraneità", che lasciata a se stessa nella flagranza assoluta delle immagini ne metterebbe immediatamente in crisi la costruzione/convenzione dello spettacolo hollywoodiano. La voce sarebbe insomma un po' quella del buon senso, che assume la normale reazione d'uno spettatore normale di fronte alle "stranezze" che gli sono mostrate; senonché, dopo l'ingresso della polizia nella villa e la scoperta del cadavere di Joe Gillis nella piscina ci rendiamo conto a

⁸⁸ Cfr. Pauline Kael, *Kiss Kiss Bang Bang*, Bantam, New York 1969, pp. 446-7.

⁸⁹ Cfr. Laurence Soroka, «The Self-Consciousness of First Person Narration: *Sunset Boulevard*», in Id., *Hollywood Modernism: Self-Consciousness and the Hollywood on Hollywood Film Genre*, Ph.D. diss., Emory University 1983, pp. 72-100.

⁹⁰ «Leggerete tutto nelle edizioni della sera. Lo sentirete alla radio e lo vedrete in televisione, perché una vecchia gloria del cinema, una delle più famose, è coinvolta. Ma prima di sentire la versione distorta dei fatti, prima che i cronisti di Hollywood vi mettano le mani sopra, forse vi piacerebbe sapere come si sono svolti i fatti, la verità. Se è così, siete nel posto giusto».

poco a poco, con sommo sconcerto, che *la voce è quella del morto, i flashback sono i ricordi dell'assassinato*.

Wilder, dunque, gioca perversamente sul doppio registro della rassicurazione e dell'inquietudine. La voce off, che sembrava un abile espediente di sceneggiatura per assicurare alla fabula un supplemento di narritività [...] è anche una voce-fantasma, come sono fantasmi la villa, i suoi abitanti, il film che stanno preparando, e quello che alla fine verrà "girato"⁹¹.

Ma non solo, il racconto *post mortem* di Joe, essendo narrato in prima persona, ha anche l'effetto di introdurre nel film un punto di visto altamente soggettivo e parziale rispetto agli avvenimenti riportati. Nel suo studio sulle forme autoriflessive del cinema d'autore europeo, Bruce Kawin analizza l'uso della narrazione in prima persona come elemento precipuo dell'applicazione delle istanze moderniste in ambito cinematografico⁹². Punto centrale dell'argomentazione di Kawin è che il cinema modernista metta in discussione il tradizionale presupposto che la macchina da presa veicoli, in maniera oggettiva, la prospettiva dominante all'interno dell'opera. Secondo lo studioso, il mondo visivo presentato dal film può, invece, essere il prodotto di un punto di vista soggettivo, che lui chiama «mindscreen» (letteralmente «schermo della mente»). Sebbene il suo utilizzo sia più molto più frequente nel cinema d'autore europeo, come quello di Jean-Luc Godard e di Ingmar Bergman, il *mindscreen* può comparire anche nel cinema classico americano⁹³. Questa modalità narrativa presuppone che le immagini del film siano il frutto di una selezione operata da una soggettività dominante rispetto al racconto invece che da un punto di vista oggettivo e imparziale identificato con lo sguardo della macchina da presa. Una delle applicazioni più estremizzate del racconto in prima persona, la possiamo trovare in *Una donna nel lago* (*Lady in the Lake*, 1947) di Robert Montgomery. Girato quasi interamente in soggettiva – caso pressoché unico nella storia del cinema –, questo film consente allo spettatore di vedere solo quello che il protagonista, il detective Philip Marlowe, vede a sua volta. Di contro, Marlowe non è mai visibile al pubblico, se non quando assume il ruolo di narratore intradiegetico a metà del film e nell'epilogo oppure quando gli capita di specchiarsi. In altre parole, l'uso così radicale dell'inquadratura in soggettiva mira a duplicare lo sguardo "fisico" del protagonista, cercando di stabilire la massima identificazione possibile tra quest'ultimo e lo spettatore. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, il racconto in prima persona non corrisponde tanto a un punto di vista

⁹¹ Alessandro Cappabianca, *Billy Wilder*, La Nuova Italia, Il Castoro Cinema, Firenze 1976, pp. 36-7.

⁹² Bruce Kawin, *Mindscreen: Bergman, Godard, and First Person Film*, Princeton University Press, Princeton 1978.

⁹³ Secondo Kawin, *Quarto potere* di Welles è il primo film realmente autoriflessivo della storia del cinema hollywoodiano. Il capolavoro wellesiano può fregiarsi di questo titolo in virtù della sua narrazione anticronologica, dei suoi flashback discordanti e della sua peculiare «dialettica tra frammentazione e coerenza» (Bruce Kawin, *op. cit.*, p. 25).

oggettivamente fisico, ma semmai a punto di vista mentale, in altre parole a ciò che pensa la soggettività del personaggio, che ha il controllo sulla narrazione.

Secondo Laurence Soroka, la presenza del *mindscreen* in *Viale del tramonto* si esprime attraverso l'uso del flashback e della *voice over* di Gillis⁹⁴. Il risultato è che Norma, il personaggio femminile oggetto della narrazione, finisce per essere prigioniera di un film saldamente ancorato al punto di vista del personaggio maschile. Inoltre, come se non bastasse, la forza comunicativa ed espressiva delle parole di Gillis è costantemente in anticipo sulle immagini, posto che spazi e protagonisti vengono introdotti e descritti dalla voce fuori campo non appena li vediamo, prima dunque che le inquadrature abbiano la possibilità di descrivere in modo compiuto un luogo, una situazione, e soprattutto un personaggio. Questo si vede molto bene, per esempio, nella sequenza dell'arrivo di Gillis a casa Desmond: ogni singolo elemento della residenza è oggetto di un commento che definisce immediatamente l'immagine, condannandola, per così dire, ad adeguarsi alla forza di un giudizio predeterminato. È il caso della piscina, del campo da tennis, della stanza da letto, della casa nel suo complesso. Il ricorso contemporaneo al flashback e al commento fuori campo conferisce alla voce di Gillis una sorta di onnipresenza narrativa: soltanto le sue parole – giacché il suo corpo fluttua inerte in una piscina – hanno il potere di ripercorrere la vicenda in modo ordinato e coerente, di dare alla sua fine tragica un retroterra e uno spessore⁹⁵.

Secondo Lucy Fisher, è proprio questa struttura del film a decretare in partenza la sconfitta di Norma e la patetica inutilità dei suoi sforzi per rimettersi in gioco. Il fatto che la vicenda della donna sia presa in carico da un narratore di sesso maschile non farebbe altro, infatti, che condannare quest'ultima a restare in eterno una *silent star*, una diva del silenzio privata del “diritto di parola” sulla sua stessa storia:

Nel corso della narrazione, che ci viene raccontata dal punto di vista dello sceneggiatore, noi ricaviamo una visione di Norma di tipo decisamente maschile. La cosa non è affatto sorprendente, dal momento che come osserva la teorica femminista Claire Johnston: «all'interno di una società sessista [...] la donna è sempre presentata in base a quello che lei incarna agli occhi dell'uomo». In questo senso, Norma Desmond è trattata dal regista del film, Billy Wilder, in maniera del tutto simile a come i registi sono soliti trattare le loro interpreti femminili. Come ha osservato Molly Haskell, Norma non costituisce «soltanto un simbolo della donna, ma la depositaria di certe qualità repellenti che [il regista maschio] vorrebbe ripudiare»⁹⁶.

⁹⁴ Cfr. Laurence Soroka, *op. cit.*, p. 92.

⁹⁵ Cfr. Leonardo Gandini, *Billy Wilder*, cit., p. 45.

⁹⁶ Lucy Fisher, *op. cit.*, p. 101. Per le citazioni interne al brano si veda Claire Johnston, «Myths of Women in the Cinema», in Karyn Kay, Gerald Peary (eds.), *Women and the Cinema*, E.P. Dutton, New York 1977, p. 410; Molly Haskell, *op. cit.*, p. 244. Nel suo studio, Haskell prosegue osservando che Wilder e Mankiewicz, al momento della realizzazione di *Viale del tramonto* ed *Eva contro Eva*, avevano rispettivamente quarantaquattro e quarantuno anni. Secondo la studiosa, si può ipotizzare che il mito della donna distrutta dalla vecchiaia, presentato in entrambi i film, tradisca semmai delle paure maschili rispetto a questa stagione della vita.

È senz'altro vero che il film paga un pedaggio pesante, per così dire, alla cultura patriarcale dominante all'epoca (gli anni Cinquanta sono, infatti, il periodo di minore forza del femminismo in tutto il secolo). Tuttavia, sarebbe una lettura corta di vedute ridurre la particolare struttura narrativa del film soltanto a un espediente per condannare al silenzio la donna e consegnare le fila del racconto interamente all'uomo. Al contrario, come osserva Gandini, questa stessa struttura permette a Wilder di condurre una riflessione più articolata che non riguarda solo Hollywood in generale o il ruolo delle donne al suo interno, ma anche le differenze tra il cinema precedente e quello posteriore all'avvento del sonoro, in sostanza tra un cinema d'immagine e un cinema di parola⁹⁷. L'opinione della protagonista sull'argomento – già lo sappiamo – è affidata a una delle battute più celebri del film – «Non ci servivano i dialoghi. Avevamo dei volti» – e confermata da una serie di comportamenti che la vedono sempre privilegiare l'immagine (la proiezione domestica dei suoi vecchi film, le foto e i ritratti disseminati per la casa, la ricerca spasmodica delle luci dei riflettori) e l'azione (le sedute di massaggio per tornare in forma, i siparietti per intrattenere l'amante e la partite a bridge con alcuni amici, anch'essi vecchie glorie del muto) alle parole (le rivelazioni di Joe quando la mette faccia a faccia con il tramonto della sua *stardom* o le domande dei poliziotti all'indomani del delitto), che vengono semplicemente eluse o liquidate come bugie, frasi vuote e senza importanza. Per quanto riguarda il sonoro, invece, secondo Gandini sono le due feste di capodanno a sancire in modo quanto mai eloquente l'enorme distanza che separa il mondo della diva, dove la musica, come nelle proiezioni dei film muti, viene suonata dal vivo da un'orchestra, e quello di Gillis e dei suoi giovani colleghi, in cui per ballare e divertirsi basta una radio o un grammofono. Non è un caso – prosegue lo studioso – che «l'unica circostanza in cui Norma si affida a un apparecchio sonoro, il telefono, e alla forza comunicativa della sua voce, che sussurra nella cornetta verità sgradite per Betty, sia la stessa che prelude alla sua fine, alla caduta delle illusioni. La disfatta arriva quando la donna abbandona l'universo delle immagini e scende sul terreno della parola, dove ovviamente i suoi interlocutori, figli del cinema sonoro e sceneggiatori di professione, hanno la meglio»⁹⁸. Se il regno di Norma è decisamente quello dell'immagine, spetta, invece, a Joe il controllo sulla parola. Nel suo libro sulla voce nel cinema, Michel Chion considera la voce di un Morto come un esempio di *àcusma*, voce senza corpo, entità senza volto. «Il cinema sonoro», afferma Chion, «ha inventato per l'*àcusma* un campo d'azione che nessuna forma espressiva era riuscita fino a quel momento a fornirgli; e ciò è potuto accadere da quando l'avvento del

⁹⁷ Cfr. Leonardo Gandini, *Billy Wilder*, cit., pp. 44-6.

⁹⁸ *Ivi*, p. 44.

sonoro ha posto il cinema alle *dipendenze della voce*⁹⁹. In Wilder ritroviamo qualcosa di prossimo all'*acusma* già in *La fiamma del peccato*, dove le redini del racconto sono affidate alla voce del protagonista maschile, Walter Neff, che prossimo alla morte vuole affidare a un registratore una confessione di colpevolezza (cfr. n. 75). In *Viale del tramonto*, però, l'idea è portata all'estremo, e soprattutto serve ad articolare una complessa riflessione sul cinema hollywoodiano, quello del presente, dei primi anni Cinquanta, del tutto "alle dipendenze della voce", e quello del passato, dominato invece dalla forza delle immagini:

Il personaggio principale, questa volta, non è moribondo ma morto, così che tutta la sua personalità e vitalità finiscono per confluire in una voce, che in maniera graduale si contrappone a una donna che invece fa leva esclusivamente e disperatamente sulla propria immagine. Il conflitto tra una pura voce e una pura immagine, dietro alle quali si trovano evidentemente due idee diverse e inconciliabili di cinema e di messa in scena, rappresenta il centro motore di *Viale del tramonto*. Norma uccide Joe e questo pare garantirle la vittoria e la supremazia; in realtà, ancora una volta, ciò che sarebbe stato vero e valido nel cinema muto, non ha più alcun valore in quello sonoro. In un cinema del tutto dipendente dalla voce, non è sufficiente neutralizzare il corpo: ancorché cadavere, Joe, proprio in virtù della voce, può controllare il film, pervaderlo della sua presenza¹⁰⁰.

Da notare, peraltro, come queste due diverse concezioni di cinema – cinema basato sul potere delle immagini vs. cinema basato sul potere della parola – non dimostrino alcun interesse l'una per l'altra, ma anzi un'aperta ostilità. Quando Norma fa visita a DeMille sul set negli studi della Paramount, il suo odio e il suo timore nei confronti del sonoro sono traditi dal gesto seccato con cui allontana da sé un microfono calato dall'altro, che rischia di impigliarsi nella piuma del suo antiquato cappello. Per tutto il corso del film, la donna non esprime mai il benché minimo interesse nei confronti dell'evoluzione che l'industria cinematografica ha subito negli anni in cui lei è rimasta inattiva. Del resto, la celebre e lapidaria sentenza con cui la diva bolla il cinema del presente come "piccolo" e "strozzato dalla parola" non lascia dubbi in merito al suo generale disinteresse e disgusto. Ma neppure Joe Gillis, lo sceneggiatore della Hollywood coeva alla realizzazione del film, esibisce una maggiore capacità di giudizio. La mancanza d'interesse e ammirazione che ostenta nei confronti dell'arte del muto e di tutto ciò che ha riguardato la carriera di Desmond appare imperdonabile in un uomo di cinema. Come osserva acutamente Cappabianca:

⁹⁹ Michel Chion, *La voce nel cinema*, trad. it. Mario Fontanelli, Pratiche Editrice, Parma 1991, p. 44 (ed. or. *La voix au cinéma*, Éditions de l'Etoile, Paris 1982).

¹⁰⁰ Leonardo Gandini, *Billy Wilder*, cit., p. 46. Secondo Gandini, la prevalenza della voce e della parola in *Viale del tramonto*, oltre a fare riferimento all'evoluzione generale del cinema (ennesima spia, questa, della natura autoreferenziale dell'opera), ci dice qualcosa anche sul percorso complessivo di Billy Wilder come autore: «Dopo *Giorni perduti* [*The Lost Week-End*, 1945] e *Il valzer dell'imperatore* [*The Emperor Waltz*, 1948], che si fanno apprezzare per il tentativo di costruire un apparato iconografico e simbolico capace di racchiudere in un singolo motivo formale le vicende dei protagonisti, dopo la complessa orchestrazione del rapporto fra spazio e personaggi di *Scandalo internazionale*, possiamo considerare *Viale del tramonto* come un film di trapasso, di accostamento a un cinema dove le parole acquisiscono una rilevanza sempre maggiore» (*ibidem*). Non a caso, ben quattro dei sette film successivi dell'autore saranno basati sull'adattamento di un testo teatrale.

Non è solo una ridicola sceneggiatura fuori moda che Norma Desmond ha da offrire a Joe Gillis; questi con tutta la sua intelligenza e la sua spregiudicatezza è troppo sciocco per capire il dono che sta ricevendo quando gli si proietta continuamente *La regina Kelly*, troppo sciocco per cogliere la carica paurosa di vitalità e rottura che si sprigiona da quegli sbiaditi fotogrammi, e da Max-Stroheim, dalla compagnia di “vecchi spettri” tra i quali c’è Buster Keaton. Era *La regina Kelly* il rimosso scandaloso di Hollywood, il testo troncato e mutilato le cui ferite facevano ancora paura, l’esempio concreto, e quindi da nascondere e rimuovere in tutti i modi, da dare come “mai esistito”, della possibilità d’un altro modo di fare cinema, dell’apertura dello schermo allo scandalo dell’escremenziale, alla rottura del récit, all’irruzione del desiderio¹⁰¹.

Tra questo passato rimosso, conturbante e grandioso, e un avvenire che a breve spazzerà via l’organizzazione dello *studio system* hollywoodiano, Joe non può far altro che soccombere, che diventare un cadavere galleggiante nelle acque di una piscina su cui presto tornerà ad abbattersi lo sfacelo. L’unica consolazione – pagata però a prezzo della follia – rimane ai personaggi associati all’età del muto: Max, il grande regista di un tempo, relegato nel presente a fare da maggiordomo alla sua ex moglie ed ex musa ispiratrice, basandosi sulla morte di Joe, riuscirà a organizzare l’ultimo film di Norma, «film finto, film-fantasma, che raggiungerà, nelle tenebre delle proiezioni impossibili, *La regina Kelly*»¹⁰².

Ma per tornare, invece, all’opinione di Lucy Fisher, va da sé che questo tipo di struttura – in cui la vicenda di una donna, capace di concepirsi solo in termini d’immagine, è racchiusa nel racconto di un uomo che non dispone d’altro potere se non quello della parola – facilita la trasmissione di un punto di vista patriarcale. In *Il secondo sesso* e *La terza età*, Simone de Beauvoir ha formulato il concetto di “Altro” per definire sia l’atteggiamento maschile nei confronti del femminile sia la risposta giovanile nei confronti della vecchiaia. È noto come

¹⁰¹ Alessandro Cappabianca, *op. cit.*, pp. 40-1. Ricordiamo che il film di Erich von Stroheim conobbe una delle lavorazioni più travagliate e catastrofiche della storia del cinema americano. L’avvento del sonoro, nel 1928, spinse i produttori (Gloria Swanson e l’amante Joseph Kennedy) a licenziare il regista, a interrompere la lavorazione del film e a distribuirlo solo in Europa nella versione con il tragico finale del doppio suicidio dei due amanti protagonisti, l’orfanello Patricia Kelly e il suo seduttore, il principe Wolfram (Walter Byron). A questa sofferta decisione concorse senz’altro il disagio provato da Swanson, che era anche l’interprete principale, rispetto alla spregiudicatezza sessuale del soggetto. Infatti, nelle intenzioni di Stroheim, ricostruibili tramite la sceneggiatura originale e alcune foto di scena, Patricia veniva salvata dal suo tentativo di suicidio, raggiungeva in Africa una vecchia zia (Sylvia Ashton), sposava un uomo turpe e ripugnante (Tully Marshall) e diventava direttrice di un bordello, fino a quando l’amato Wolfram non la raggiungeva per riportarla in Europa e farla salire finalmente sul trono come sua sposa e regina. La versione distribuita all’epoca, secondo le affermazioni dello stesso regista, non costituiva che un terzo del progetto originale ed era quindi una sorta di prologo a una vicenda molto più ampia e complessa. Se per Gloria Swanson *La regina Kelly* rappresentò un incidente di percorso nella sua fortunata carriera, per Erich von Stroheim decretò invece la sua estromissione da un’industria, quella hollywoodiana, che aveva sempre mal sopportato il suo modo irriverente e audace di fare cinema. Nonostante il dissidio creatosi tra il regista e la sua interprete, all’epoca di *Viale del tramonto* non esisteva più tra i due alcun rancore. Al contrario, Swanson avrebbe ricordato a posteriore il senso di tristezza provato, sul set di Wilder, nel vedere un simile artista relegato nel ruolo di attore di secondo piano. Per un approfondimento sulle vicissitudini del film rimandiamo a Ermanno Comuzio, «*Queen Kelly, regina di un bordello*», Id., *Erich von Stroheim. Fasto e decadenza di un geniale sfrenato e anticonformista maestro della storia del cinema*, Gremese editore, Roma, pp. 61-8; Arhtur Lenning, «*Queen Kelly*», in Id., *Stroheim*, University Press of Kentucky, Lexington 2000, pp. 273-90; Richard Kozarski, «*Queen Kelly*», Id., *Von: The Life and Films of Erich von Stroheim*, Hal Leonard Corporation, Milwaukee 2001, pp. 233-76 (ed. or. *The Man You Loved to Hate*, Oxford University Press, New York 1983); Triscia Welsh, *op. cit.*, pp. 212-61.

¹⁰² Alessandro Cappabianca, *op. cit.*, p. 41.

nel primo fra i due studi citati, la filosofa francese dedichi monumentali riflessioni circa il modo con cui l'uomo concepirebbe la donna quale altro da sé, suo eterno opposto: «Apparendo in veste dell'Altro, la donna appare allo stesso tempo come la pienezza dell'essere, per opposizione all'esistenza in cui l'uomo constata in sé il nulla; l'Altro, collocato come oggetto agli occhi del soggetto, è l'in sé; dunque l'essere. Nella donna s'incarna positivamente il vuoto che l'esistente porta nel cuore, e l'uomo spera di realizzarsi cercando di raggiungerla attraverso lei»¹⁰³. Nondimeno, l'atteggiamento maschile nei confronti del femminile è caratterizzato da una profonda doppiezza: da un lato, l'uomo reputa l'esistenza della donna “un fortunato accidente” e la venera per le sue qualità uniche e positive, dall'altro, non può non temerla proprio per la sua alterità. In maniera analoga, parlando del modo con cui la gioventù concepisce l'anzianità, de Beauvoir definisce quest'ultima stagione della vita come “l'Altro dentro di noi”, sottolineando così la sensazione di alienamento che l'esperienza di invecchiare ci procura¹⁰⁴. Secondo Fisher, entrambe queste sensazioni di cui parla Simone de Beauvoir – l'alterità della donna e l'alterità della vecchiaia – caratterizzerebbero l'atteggiamento di Joe Gillis nei confronti di Norma Desmond. In quanto donna matura, l'ex diva incarnerebbe, infatti, agli occhi di Gillis, che è giovane e maschio, proprio la quintessenza dell'alterità, un concentrato di tratti – sessuali e anagrafici – minacciosi per quel senso d'integrità e interezza che, tradizionalmente, l'uomo si attribuisce. Data questa premessa, non sorprende che il ritratto del personaggio femminile sia permeato da sentimenti di distacco, repulsione e paura. Per Fisher, è interessante notare come tali sentimenti tradiscano l'atteggiamento complessivo di Hollywood nei confronti delle attrici – e più in generale di tutte le donne – che si avviano alla vecchiaia¹⁰⁵. Innanzitutto, colpisce come fin dall'inizio del racconto Joe identifichi Norma in qualcosa di inesorabilmente vecchio e datato, nel reperto di un'epoca ormai conclusa. Abbiamo già accennato al momento in cui l'uomo arriva per la prima volta a villa Desmond e a come il commento della sua voce fuori campo definisca e giudichi, con un certo anticipo sulle immagini, ogni elemento dell'arredamento e dell'architettura. Aggiungiamo ora che ciascuno di questi elementi, dalla piscina infestata di topi al campo da tennis, passando per il letto di Norma che sembra “un catafalco dorato”, appare chiaramente come un'estensione della personalità della sua padrona. Lo stile barocco e decadente della magione, la sua opulenza fuori moda mescolata alla trascuratezza e allo sfacelo – tutti tratti che Joe registra con evidente fastidio – non fanno altro

¹⁰³ Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, Prefazione di Julia Kristeva, trad. it. Ada Arduini, il Saggiatore, Milano 2008, p. 163 (ed. or. *Le deuxième sexe*, Éditions Gallimard, Paris 1949).

¹⁰⁴ Cfr. Simone de Beauvoir, *La terza età*, trad. it. Buruno Fonzi, Einaudi, Torino 1988 (ed. or. *La vieillesse*, Éditions Gallimard, Paris 1970).

¹⁰⁵ Cfr. Lucy Fisher, *op. cit.*, p. 101.

che anticipare o rispecchiare la disposizione psicologica di Desmond, il suo tentativo di annullare il passaggio del tempo per restare nostalgicamente ancorata all'epoca della sua giovinezza e del suo successo. In questo morboso attaccamento al passato, Joe non rintraccia nulla di ammirevole o di affascinante, ma soltanto una spia di patetismo e di follia. In altre parole, laddove gli uomini anziani sono rispettati per essere i depositari della memoria storica e delle antiche tradizioni, le donne parimenti anziane sono giudicate, invece, come obsolete¹⁰⁶. Ma non solo: nella condanna di Joe nei confronti della trascuratezza della villa, si avverte, a fianco della derisione, anche una nota di disgusto. Si vedano, ad esempio, i seguenti passaggi dal suo resoconto:

A neglected house gets an unhappy look. This one had it in spades. It was like that old woman in *Great Expectations*, that Miss Havisham in her rotting wedding dress and her torn veil, taking it on it on the world because she'd like been given the go-by. [...] The whole place seemed sticken with a creeping paralysis, out of beat with the rest of the world crumbling apart in slow motion. There was a tennis court or rather the ghost of a tennis court, with faded markings and a sagging net. And of course she had a pool. Who didn't have then? Mabel Normand and John Gilbert swam in it ten-thousand midnights ago. And Wilma Banquy and Rod La Rocque [a quest'ultima battuta segue uno stacco della macchina da presa sul particolare di un gruppo di topi che corrono sul fondale della vasca, in mezzo a un tappeto di foglie secche, N.d.A.]¹⁰⁷.

Appare evidente che le affermazioni di Gillis finiscono per associare lo spettacolo decadente della casa all'idea di un corpo femminile che invecchia e muore lentamente. Questa similitudine diventa particolarmente manifesta attraverso il richiamo al personaggio di Miss Havisham, la nobildonna di dickensiana memoria che, incapace di accettare l'abbandono del suo promesso sposo proprio nel giorno delle nozze, decide da quel momento di continuare a indossare l'abito bianco e di lasciare immutato l'aspetto della sua dimora¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 102.

¹⁰⁷ «Una casa abbandonata ha sempre un aspetto triste. Questa era davvero un rudere. Era come la vecchia di *Grandi speranze*, Miss Havisham con l'abito nuziale e il velo strappato, che se la prende con il mondo intero perché è stata rifiutata. [...] Tutta la casa sembrava colpita da una paralisi progressiva, lontana dal resto del mondo andava in rovina al ralenti. C'era un campo da tennis, o meglio lo spettro di un campo da tennis, con le righe sbiadite e la rete abbassata. E ovviamente, aveva la piscina. Chi non ce l'aveva all'epoca? Mabel Normand e John Gilbert vi avranno nuotato secoli fa. E Vilma Banky e Rod La Rocque. Adesso era vuota. Ma lo era davvero?».

¹⁰⁸ Ricordiamo come il cinema hollywoodiano degli anni Quaranta e dei primi anni Cinquanta conosca un'intensa produzione di film di ambientazione gotica (si parla appunto di "female gothic film" o di "paranoid film") costruiti sul tema della donna prigioniera di una grande casa in cui il marito vuole ucciderla oppure condurla alla follia. Ascrivibili a questa tendenza sono, per esempio, *Rebecca* e *Il sospetto* di Hitchcock, *La porta proibita* (*Jane Eyre*, Robert Stevenson, 1944), *Angoscia* (*Gaslight*, George Cukor, 1944), *Il castello di Dragonwick* (*Dragonwick*, Joseph Leo Mankiewicz, 1946), *Dietro la porta chiusa* (*Secret Beyond the Door*, Fritz Lang, 1948), *Nella morsa* (*Caught*, Max Ophüls, 1949) e *Bassa marea* (*House by the River*, Fritz Lang, 1950). In tutti questi film lo spazio della casa, teatro della secolare esclusione della donna dalla vita pubblica, diventa il luogo in cui l'eroina sperimenta un forte senso di minaccia e pericolo e dove spesso deve ingaggiare un'autentica *detection* per scoprire le reali intenzioni del coniuge. In *Viale del tramonto* questa situazione si ribalta: è l'uomo a diventare il prigioniero della maestosa dimora della donna destinata a diventare prima la sua amante e poi la sua assassina. Nondimeno, l'enfasi sul repertorio iconografico della casa gotica (grandi scaloni, misteriose camere chiuse, imponenti ritratti e altre tracce di un oscuro passato), sulla sua specularità con gli

Quest'immaginario venato di morte, nausea e decomposizione permea anche le descrizioni successive dell'uomo. La prima lettura del copione di *Salomè*, accompagnata dallo champagne e dal caviale, procura a Joe la nausea; gli amici di Norma, i suoi compagni di melanconiche serate passate a giocare a bridge, anch'essi residui mummificati di un'età perduta, sono ribattezzati dallo sceneggiatore "statue di cera"; la prossimità fisica di Desmond, durante le proiezioni domestiche dei suoi vecchi film, è chiaramente sgradita all'uomo, che afferma di non sopportare il profumo di tuberose della donna. Da notare, peraltro, come nel corso del suo idillio con Betty, Joe resterà, invece, piacevolmente colpito dall'odore della ragazza, un'essenza fresca e genuina che ricorda i fazzoletti appena lavati. Quando non la trova sgradevole dal punto di vista sessuale, Gillis non può comunque fare a meno di giudicare Norma ridicola e di provare per lei una sincera pena. Quest'ambivalenza di sentimenti si manifesta, in maniera evidente, durante l'episodio della sera di Capodanno. Davanti all'exasperato romanticismo della donna e al patetismo delle sue avance, l'uomo passa da un atteggiamento dappprincipio accondiscendente e gentile a una reazione di rabbia e di aperto rifiuto. Si direbbe che a turbarlo così tanto non sia solo l'indifferenza di Norma verso i suoi reali sentimenti, ma il fatto che la donna non nasconda la passione che nutre nei suoi confronti e si esponga, senza vergogna, a uno spettacolo che vorrebbe essere seduttivo (la serata in solitudine, organizzata appositamente per loro due, con tanto di orchestra, abiti da sera e luci soffuse). Questo misto di disagio e compassione testimonia come agli occhi del maschio l'essenza della donna, l'eterno femminile, sia concepibile soltanto laddove associato alla giovinezza. In caso contrario, tale essenza diventa qualcosa di inaccettabile, da cui rifuggire con sdegno. E difatti Joe tenterà, in quest'occasione, di scappare da villa Desmond e ripiegare su di un party a casa dell'amico Artie Green (Jack Webb), pieno di giovani colleghi, tra cui la dolce Betty Schaefer. Soltanto la notizia del tentato suicidio di Norma lo costringerà, per senso di colpa e reale pietà, a tornare al capezzale dell'ex diva e accettare, quasi con rassegnato fatalismo, il suo ruolo di amante e mantenuto. Ma a parte lo stereotipo della "vecchia signora lussuosa", la caratterizzazione di Desmond è soprattutto debitrice dell'immaginario orrorifico¹⁰⁹. Come hanno rilevato moltissimi commentatori, la figura di

intricati recessi della psiche femminile, resta al cuore anche del film di Billy Wilder (per un approfondimento sul *female gothic film* e il tema della casa rimandiamo a Mary Ann Doane, «Paranoia and the Specular», in Id., *The Desire to Desire*, cit., pp. 123-54; Lois W. Banner, *op. cit.*, pp. 33-4; Elisabeth Bronfen, «Uncanny Appropriations: Rebecca» e «The Enigma of Homecoming: Secret Beyond the Door», in Id., *Home in Hollywood: The Imaginary Geography of Cinema (Film and Culture)*, Columbia University Press, New York 2004, pp. 35-59, pp. 171-90).

¹⁰⁹ L'influenza dell'immaginario horror-gotico nel film di Wilder è stata messa in luce dalla quasi totalità dei commentatori (inclusi i già citati Fisher, Haskell, Staggs, Gandini e Banner). Per una ricognizione esaustiva sul rapporto di derivazione tra *Viale del tramonto* e il cinema horror ci limitiamo a rimandare a Julian Wolfreys, «Uncanny Temporalities, Haunting Occasions: *Sunset Boulevard*», in Id., *Occasional Deconstructions*, SUNY Press, Albany, NY 2004, pp. 35-60.

Norma evoca, in filigrana, il mito del vampirismo. Non a caso, la prima immagine che abbiamo di lei è quella di una misteriosa silhouette nera, nascosta dietro una tenda, mentre esorta Joe a entrare in casa. Una volta che l'uomo avrà varcato la soglia della villa, Norma resterà, per qualche istante, soltanto una voce fuori campo, che parla, in maniera del tutto incomprensibile per noi e per il personaggio maschile, di bare e di funerali. E quando finalmente la voce e il corpo si ricongiungono e c'è dato di vedere la donna da vicino, nella sua interezza, rimaniamo colpiti dalla sua lunga veste nera, dalle sue mani adunche simili ad artigli e dal suo volto pallido schermato da un paio di occhiali scuri per proteggersi dal sole. Non è difficile scorgere in questa situazione, una variazione sul tradizionale tema horror del giovane innocente che si avventura, ignaro del pericolo, nel castello di un vampiro. Il funerale notturno dello scimpanzé, la melodia lugubre dell'organo suonato da Max e il modo con cui i bagagli di Joe sono misteriosamente portati nella villa, prima ancora che questi accetti di trasferirsi, sono tutti elementi che concorrono ad assimilare Norma alla presenza terrificante di Dracula o di Nosferatu. In tal senso, come osserva Fisher, il richiamo all'immaginario gotico e horror produce nello spettatore la sensazione di un inquietante *dèjà vu*¹¹⁰. Ma Desmond non evoca il vampiro soltanto per via del suo aspetto mortifero. Di nuovo, è la sua età – o meglio, il rifiuto della sua età – a connotarla, a un livello più metaforico, come tale. Osserva in proposito Gandini:

Norma Desmond ambisce a essere una creatura vampiresca, capace di combattere e sconfiggere il passare degli anni e il deperimento fisico. Tuttavia, a differenza dei vampiri, non si rende conto che la gioventù e l'immortalità sono compatibili con la solitudine e il buio, non con le luci della ribalta e la popolarità, verso le quali è d'altronde sospinta dal ruolo che si è scelta. La luce, anzi, lungi dal distruggerla, la rianima, la

¹¹⁰ Cfr. Lucy Fisher, *op. cit.*, p. 103. Aggiungiamo che il defunto scimpanzé di Norma aiuta ad ampliare l'immaginario horror di cui si serve il film. Quando Joe arriva a casa Desmond, l'animale è già morto e la padrona sta preparando le sue esequie. Più tardi, davanti alla solennità con cui viene officiato il rito funebre, la *voice over* dello sceneggiatore commenta, scherzosamente, che deve trattarsi di una scimmia di ragguardevoli origini, forse di un discendente di King Kong. Il riferimento all'omonimo capolavoro del 1933 diretto da Merian C. Cooper ed Ernest B. Schoedsack non può essere casuale. Come tutti ricordano, King Kong è un gigantesco gorilla scoperto per caso da una troupe cinematografica mentre sta perlustrando i territori di una misteriosa isola per un nuovo film. Nonostante sia un animale estremamente pericoloso, Carl Denham (Robert Armstrong), il megalomane regista della storia, riesce a catturarlo e a farlo portare a New York per esibirlo nei teatri di Broadway come l'ottava meraviglia del mondo. Nel corso della presentazione, però, lo scimmione, infuriato dai lampi dei flash dei fotografi, riesce a fuggire e vaga nella città, seminando panico e distruzione, alla ricerca della "sua amata" Ann (Fay Wray), la bionda attrice che aveva più volte salvato quando si trovava ancora sull'isola. Originariamente simbolo della corruzione che la civiltà opera ai danni della natura e di qualsiasi forma di diversità, la figura di King Kong, calata nel nuovo e smitizzante contesto di *Viale del tramonto*, serve forse a rievocare l'idea di un'industria dello spettacolo crudele e di un pubblico ingordo capace di trasformare le proprie celebrità in "mostri" come Norma Desmond. Oppure, come ipotizza lo stesso Gillis, lo scimpanzé della diva è il chiaro sostituto del figlio che la donna non ha mai avuto. Ma allora, l'effetto che si produce è quello di rimarcare la mostruosità della protagonista. Incapace di essere una donna normale, e quindi una madre normale, Norma non può che essere associata a una figliolanza anomala e inquietante. Più in generale, la scimmia, e poi i topi nella piscina abbandonata, proseguono la galleria wilderiana dei "piccoli animali spiacevoli" inaugurata in *Giorni perduti*. Ritroveremo, d'altronde la piccola bara, e la stessa scena del funerale osservato di nascosto in *La vita privata di Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970).

riporta in vita e in auge, come emerge nella sequenza ambientata sul set del film di De Mille, e soprattutto in quella conclusiva, dove Norma, del tutto ignara delle domande che le stanno rivolgendo i poliziotti, cerca con insistenza le luci dei riflettori, quasi che la sua persona rispondesse d'istinto, solo e soltanto a quel tipo di sollecitazione¹¹¹.

Dunque, l'attitudine vampiresca della donna non si attiva soltanto nei confronti della giovinezza e della bellezza di Gillis, ma anche dinnanzi a tutto ciò che riguarda la sua appannata *stardom*. Questo si coglie molto bene durante la proiezione domestica di un suo vecchio successo cinematografico (nella realtà, un estratto da *La regina Kelly*). Seduta sul divano accanto a Joe, Norma contempla con un rapimento quasi erotico – non meno intenso della bramosia con cui stringe il braccio dell'uomo – la sua performance giovanile. L'intensità dello sguardo della donna, enfatizzato dal fascio di luce del proiettore che le illumina il volto, sembra suggerire l'idea che la sua immagine di un tempo, graziosa e adolescenziale, immortalata per sempre dalla macchina da presa, le serva come nutrimento per continuare a vivere. In altre parole, Norma si comporta come un vampiro anche rispetto alla sua identità di celluloide. Ma la similitudine con questa creatura dell'orrore è destinata a raggiungere la sua massima enfasi soltanto nell'epilogo, quando il racconto retrospettivo di Gillis giunge al termine e Desmond, finalmente libera dal commento maschile, avanza guardando dritto in camera, stabilendo così un contatto diretto e insieme minaccioso con lo spettatore. In entrambi questi momenti, il richiamo all'immaginario vampiresco serve a rimarcare, in maniera appunto orrorifica, il narcisismo malato della donna. Questo narcisismo, a sua volta, è spia dell'incapacità di Desmond di rinunciare alla sua immagine, ormai defunta, di *movie queen* giovane e adorata da tutti. Ma per le studiosi legate al panorama della Feminist Film Theory, non è soltanto la protagonista a essere responsabile di una simile incapacità. Al contrario, essa dipende sia dal modo con cui la cultura occidentale in genere sia Hollywood nello specifico considerano la cosiddetta donna matura. Per quanto riguarda il primo caso, Simone de Beauvoir osserva come nella società occidentale l'invecchiamento femminile sia percepito alla stregua di un processo immediato e traumatico, destinato immancabilmente a lasciare le donne vuote e prive di prospettive:

La storia della donna [...] dipende molto di più di quella dell'uomo dal suo destino fisiologico; e la curva di questo destino è più contrastata, più discontinua della curva maschile. Ogni periodo della vita femminile è stazionario e monotono, ma i passaggi da uno stadio all'altro sono di una brutalità pericolosa: si rivelano con crisi molto più decisive che nel maschio: pubertà, iniziazione sessuale, menopausa. Mentre l'uomo invecchia gradatamente, la donna è bruscamente spogliata della sua femminilità; è ancora giovane quando perde l'attrattiva erotica e la fecondità da cui traeva, ai suoi occhi e a

¹¹¹ Leonardo Gandini, *Billy Wilder*, cit., p. 42. Questa suggestiva commistione tra vampirismo e disturbo narcisistico è messa in luce anche da Fisher (cfr. Lucy Fisher, *op. cit.*, pp. 103-4).

quelli della società, la giustificazione della sua esistenza e ogni probabilità di essere felice: le resta da vivere, priva di ogni avvenire, circa la metà della sua vita di adulta¹¹².

Questa prospettiva, tutt'altro che esaltante, assume, nel caso di un'attrice hollywoodiana, dei contorni ancora più inquietanti. Se è vero – come abbiamo già detto – che l'attrice funziona alla stregua di una metafora della condizione di tutte le donne, è altrettanto vero, però, che per lei l'invecchiamento può essere potenzialmente più doloroso e difficile rispetto a quello delle coetanee. Diversamente dal caso di una donna qualsiasi, la diva cinematografica fonda la sua identità sull'adorazione del pubblico. Va da sé che questa venerazione si basa spesso e volentieri su fattori come la bellezza, il fascino, e il sex appeal. Ora, dal momento che simili qualità non sembrano essere ritenute appannaggio di una donna matura e ancora meno di una anziana, è inevitabile che la *stardom* femminile sia sottoposta, con il passare degli anni, a una durissima minaccia. In *La primavera romana della Signora Stone*, Tennessee Williams tratteggia, con grande intuito psicologico, il senso di disorientamento e lo smacco narcisistico che viene a ferire l'attrice nel momento in cui «ha inizio il processo fatale, irrevocabile, che distruggerà in lei tutto l'edificio costruito durante la pubertà», provocandole così «la sensazione di essere raggiunta dalla fatalità della morte stessa»¹¹³. Si veda il seguente passo:

Nella signora Stone c'era una certa grandezza che aveva preso il posto dell'antica beltà. La condivisione che questa era ormai perduta si era fatta strada in lei di recente, e le avveniva ancora, di tanto in tanto, di dimenticarsene. Le avveniva di dimenticarsene, talvolta, nella penombra filtrante attraverso la seta della camera da letto, dove gli specchi le rivelavano la sua immagine in una luce morbida e compiacente. Se ne dimenticava a volte in compagnia degli italiani, i quali non l'avevano mai vista diversa da quella che era ora e avevano altresì il dono di una specie di misericordiosa ipocrisia¹¹⁴.

Il resto del romanzo non fa altro che dimostrare come quella “ certa grandezza”, che ha soppiantato l’“antica bellezza” della diva, non sia, in realtà, capace di produrre nulla. Lontana dalle luci della ribalta e spogliata dal suo fulgore giovanile, a Karen Stone, che è consapevole più dei suoi ammiratori dell'importanza che l'aspetto fisico ha giocato nella sua carriera, non resta che cercare un'impossibile consolazione nelle attenzioni interessate di un bellissimo giovane italiano. Ma a questo punto, l'unica arma che potrà usare a suo vantaggio sarà quella del denaro, della lusinga economica, non più quella della seduzione, del fascino o della fama. Norma Desmond si ritrova intrappolata in una situazione analoga. Anche lei come Mrs. Stone, ha fondato la sua *stardom* sull'avvenenza e sull'adorazione maschile. All'inizio del film Max racconta a Joe gli eccessi a cui erano capaci di arrivare molti uomini per lei:

¹¹² Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, cit., p. 564.

¹¹³ Cfr. *ivi*, p. 565.

¹¹⁴ Tennessee Williams, *op. cit.*, p. 13.

She was the greatest. You wouldn't know, you're too young. In one week, she received seventeen thousand fan letters. Men bribed the hairdresser for a lock of her hair. There was an Indian maharajah who came to beg one of her stockings. Later he strangled himself with it¹¹⁵.

Tuttavia, diversamente da Karen Stone, Norma non è capace di accettare che l'epoca di questa venerazione si sia conclusa. In tal senso, nemmeno la sola conquista di Joe sembra bastarle. Verso la fine del film, la vediamo sottoporsi a una serie di trattamenti estetici per ridare giovinezza al suo volto e al suo corpo in vista delle riprese di un film che, in realtà, nessuno intende girare. Con il consueto sarcasmo che lo contraddistingue Gillis paragona tali sforzi a quelli di un atleta che si prepara per le Olimpiadi. Indubbiamente questa sequenza, costruita su di una rapida successione d'immagini che ci mostrano la diva alle prese con bagni di calore, massaggi e trattamenti per le rughe del viso, dimostra la capacità del cinema autoreferenziale di analizzare, in maniera critica, l'ossessione che Hollywood nutre nei confronti della giovinezza. Al tempo stesso, la figura di Desmond non può fare a meno di emergere, in questo contesto, non solo come una vittima di tale ossessione, ma anche come una figura *resistente*, che ingaggia una strenua battaglia contro un sistema che vorrebbe metterla ai margini. Nelle prossime pagine, avremo modo di vedere come questo tipo di lotta da parte della star in declino nei confronti di Hollywood e delle sue forme di consumo della *stardom* femminile venga portato alle estreme conseguenze in *Che fine ha fatto Baby Jane?*.

III

Se Norma Desmond suscita un senso di profondo disagio in Joe Gillis, verrebbe da chiedersi cosa mai farebbe lo sceneggiatore di *Viale del tramonto* davanti a Baby Jane Hudson. Come afferma Lorena Russell, il film di Robert Aldrich del 1962 presenta, infatti, il ritratto di una donna che non può essere descritta se non come mostruosa. Ex bambina prodigio, incapace al pari di Norma Desmond e Margaret Eliot di riadattarsi a una vita anonima, Jane ci viene raccontata nella sua progressiva discesa nella follia, estremizzando la rappresentazione, già in atto nel film di Wilder, della star in declino crudele e assassina. Esattamente come il titolo consiste in una domanda, così l'opera stessa di Aldrich invita lo spettatore a chiedersi cosa abbia mai potuto rendere Jane Hudson la persona malata che è¹¹⁶.

¹¹⁵ «Era la più grande di tutte. Voi non potete ricordarlo. Eravate troppo giovane. Riceveva diciassettomila lettere la settimana dai suoi fan. Gli uomini corrompevano la sua parrucchiera per una sua ciocca. Ci fu un maraglia indiano che mi supplicò per avere una sua calza. La usò per strangolarsi».

¹¹⁶ Cfr. Lorena Russell, «Queering Consumption and Production in *What Ever Happened to Baby Jane?*», in Steffen Hantke (ed.), *Horror Film – Creating and Marketing Fear*, University Press of Missouri, Jackson 2004, p. 213.

All'interno della sua torrenziale produzione, *Che fine ha fatto Baby Jane?* costituisce il secondo tentativo del regista di misurarsi con l'autoreferenzialità. Il primo era stato con *Il grande coltello*, realizzato circa sette anni prima, nel 1955, e di cui intendiamo parlare nel capitolo conclusivo¹¹⁷. Mentre in quest'ultimo caso l'autore non ha mai negato che si trattasse di un atto d'accusa nei confronti di Hollywood e del cinismo con cui sfrutta il suo *star system*, curiosamente ha sempre, invece, minimizzato la relazione tra *Baby Jane* e i film ambientati nella comunità hollywoodiana:

Non si tratta di una storia sul mondo del cinema. Si tratta di una storia sulle persone. Il film parla della rovina di una bambina prodigio che non riesce a maturare emotivamente o intellettualmente. Non è un atto d'accusa contro l'industria cinematografica, ma contro la famiglia di questo personaggio¹¹⁸.

Sebbene non ci sia dubbio che il film anticipi quella centralità che sarà assegnata alla tematica familiare nel cinema horror del decennio successivo, è innegabile che esso esibisca, però, anche molti punti di contatto con la produzione autoreferenziale¹¹⁹. È innanzitutto il soggetto stesso dell'opera a tradire l'appartenenza all'universo degli *Hollywood on Hollywood movies*. Il film si apre con un prologo ambientato nel 1917: Jane Hudson (Julie Allred) è una bambina prodigio che, grazie alle precoci doti canore e alla bellezza, gira per i teatri di vaudeville di tutta l'America insieme al padre, che l'accompagna con il piano e il banjo nei suoi numeri di canto e di ballo. Il successo tuttavia è troppo per non far sì che la giovanissima star assuma atteggiamenti da piccola diva viziata e che tratti tutti, specialmente la timida sorella Blanche (Gina Gillespie), in modo altezzoso e sprezzante. Lo scenario cambia radicalmente quando le due sorelline crescono. Con la prima giovinezza Baby Jane (interpretata ora da Bette Davis) perde la sua freschezza infantile e inanella una serie di umilianti fallimenti, lavorando in alcune produzioni cinematografiche di serie B. Al contrario, Blanche (ora interpretata da Joan Crawford) intraprende con autentico successo la via della recitazione, diventando una delle dive più in auge dello *star system* hollywoodiano della prima metà degli anni Trenta. Ma nel 1935 la carriera della star s'interrompe tragicamente quando, una sera, un incidente automobilistico dai contorni poco chiari, consumatosi proprio davanti a villa Hudson, le provoca una frattura della spina dorsale, costringendola per il resto dei suoi giorni su una

¹¹⁷ Il terzo e ultimo *Hollywood on Hollywood film* di Aldrich si avrà con *Quando muore una stella*, diretto nel tardo 1968 e interpretato da Kim Novak, Peter Finch ed Ernest Borgnine. Il tema della *fading star* affiora, però anche in un altro film dello stesso anno, *L'assassinio di Sister George* (*The Killing of Sister George*, 1968). Tuttavia, quest'ultimo titolo non è ambientato nel mondo del cinema hollywoodiano, ma in quello delle serie televisive inglesi.

¹¹⁸ Cit. in Tony Williams, *Body and Soul. The Cinematic Vision of Robert Aldrich*, Scarecrow Press, Lanham 2004, p. 212.

¹¹⁹ Per un approfondimento sul rapporto tra il cinema di Robert Aldrich e la produzione horror del decennio successivo si veda Ian Jarvie, *Hysteria and Authoritarianism in the Films of Robert Aldrich*, «Film Culture» XXII-XXIII (1965), pp. 95-111.

sedia a rotelle. Fino al momento culminante dell'epilogo, tutto nel film concorrerà a farci credere che Blanche sia stata vittima di un tentativo di omicidio da parte della sorella, mentre quest'ultima era in preda dei fumi dell'alcol al rientro da un party.

Dopo questo duplice prologo – ambientato prima negli anni Dieci, nel mondo del vaudeville, e poi negli anni Trenta, sui set del cinema della *Golden Age* – l'azione si sposta al 1962. Jane, ormai alcolizzata e mentalmente disturbata, sottopone la sorella, invalida e indifesa, alle più macabre angherie, quasi per vendicarsi del successo e della popolarità che, nella sua mente contorta, quest'ultima le avrebbe rubato. Incapace di accettare il passare del tempo, come testimonia la sua ostinata scelta ad abbigliarsi e a truccarsi in maniera assurdamente infantile, la donna, sebbene ormai ultra-cinquantenne, decide perfino di rimettere in scena il numero migliore che era solita portare in palcoscenico quando era ancora una bellissima e acclamata stellina. In questo suo delirante progetto di *comeback*, Jane finisce con il coinvolgere anche un giovane pianista sbandato di nome Edwin Flagg (Victor Buono), per cui prova una malcelata attrazione. Inutile dire che il progetto fallisce miseramente ancor prima di abbozzarsi, e questo getta la già instabile eroina sempre più nello sconforto e nel vortice della follia. Frattanto Blanche tenta in tutti i modi di persuadere la sorella ad acconsentire alla vendita della grande casa in cui vivono e ad accettare di farsi curare in una clinica psichiatrica. Del tutto ostile a questa possibilità, Jane, dopo aver scoperto Blanche al telefono con il medico di famiglia, la picchia senza pietà e la rinchiude, legata al letto, nella sua camera. A quest'atto criminale ne segue uno ancora più irreparabile: per impedirle di denunciare il terribile stato di prigionia in cui è tenuta Blanche, Jane finisce con uccidere Elvira (Maidie Norman), la domestica di colore da anni al servizio della sorella. Terrorizzata dalle sue stesse azioni, la donna cerca, a questo punto, affetto e protezione nella stessa Blanche, che ormai giace a letto in fin di vita. In un momento di regressione infantile, la protagonista decide di portare la sorella esanime in spiaggia. Qui, sempre più incapace di relazionarsi con la realtà e con le conseguenze delle sue azioni, Jane – in maniera non molto diversa da quanto accadeva a Norma nel finale di *Viale del tramonto* – crederà di essere tornata ai tempi in cui da piccola cantava sulla riva del mare destando l'attenzione e l'ammirazione dei bagnanti. Ma le sorprese non sono ancora finite: Blanche, ormai prossima alla morte, decide di confessare alla sorella la verità sull'incidente che le ha troncato la carriera e di cui sarebbe lei, in teoria, la responsabile. Al contrario di quanto sempre sostenuto, si scopre che quella faticosa notte era stata Blanche a tentare d'investire Jane per punirla di tutte le sue continue angherie. Quest'ultima, accortasi in tempo dell'intenzione della sorella, era riuscita a schivare l'auto, mentre l'urto del veicolo contro il cancello aveva finito, invece, con il provocare a Blanche la lesione della spina dorsale. Uscita a stento dalla

macchina dopo che Jane era scappata sconvolta, la diva si era trascinata davanti al cofano per far finta di essere stata lei la vittima di un tentativo di omicidio da parte della sorella. Ubriaca e incapace di ricordare la reale successione dei fatti, Jane aveva finito per credere a questa versione e per sentirsi responsabile dell'accaduto. Ormai mentalmente regredita, l'ex bambina prodigio accoglie senza alcuna rabbia questa sorprendente rivelazione, limitandosi a commentare con un'improvvisa dolcezza: «You mean all this time you could been friends?»¹²⁰. Le ultime immagini del film ci mostrano Jane che, circondata dai poliziotti e da una piccola folla di curiosi, balla sul bagnasciuga, convinta che gli astanti siano lì per vedere la “grande Baby Jane Hudson” esibirsi di nuovo.

Come si può evincere da questo riassunto piuttosto dettagliato, il film di Robert Aldrich racconta le vicissitudini inquietanti di due donne di mezz'età, entrambe con un passato nel mondo dello spettacolo ed entrambe residenti in una vecchia villa hollywoodiana. L'adesione all'universo degli *Hollywood movies* è quindi già denunciata, sul piano narrativo, da questi particolari, che non fanno altro che rievocare, in maniera trasparente, l'amara situazione da diva reclusa e in declino di Norma Desmond in *Viale del tramonto*. Finora ci siamo riferiti a Jane come alla vera protagonista dell'opera (il titolo stesso induce a quest'identificazione), ma bisogna riconoscere che nell'economia del racconto anche il personaggio della sorella invalida occupa un ruolo di forte rilievo. Si potrebbe, anzi, asserire che Blanche, che è stata una bambina anonima salvo poi assurgere, negli anni della giovinezza, all'empireo delle star cinematografiche degli anni Trenta, rappresenti l'alter ego di Jane, che è stata invece una carismatica bambina prodigio del vaudeville, ma non è riuscita, in età adulta, a trionfare sul *milieu* cinematografico. In tal senso, *Che fine ha fatto Baby Jane?* – analogamente a quanto accade in molte delle già citate opere di ambientazione cinematografica e teatrale – ci parla di due tipi differenti di divismo femminile che la vecchiaia e l'invalidità hanno finito per consumare e rendere inutilizzabili. Questo discorso sulla *stardom*, che sancisce a nostro giudizio l'indiscutibile natura autoreferenziale del film, acquista ulteriore enfasi in virtù delle scelte di *casting* operate dal regista. Va da sé che la decisione di far vestire i panni delle tormentate sorelle Hudson a due interpreti del calibro di Bette Davis e Joan Crawford finisce per immettere nel testo cinematografico dei riferimenti precisi e inequivocabili alle caratteristiche che avevano decretato in precedenza il successo di queste dive, ma anche e soprattutto alle condizioni in cui versavano le loro rispettive carriere al momento della realizzazione del film. Abbiamo già accennato più volte a come il cinema autoreferenziale sia solito orchestrare degli autentici giochi di specchi, ora di effetto immediato ora di compiaciuta sofisticatezza, tra l'identità dell'interprete e il suo personaggio oppure tra un certo episodio

¹²⁰ «Allora, vuoi dire che in tutti questi anni avremmo potuto essere amiche?».

della storia di Hollywood e la situazione narrativa raccontata. Il caso dei film incentrati sulla biografia di dive inesistenti sembra sollecitare, in particolar modo, questa tendenza già di per sé molto congeniale a un'opera di tipo autoriflessivo. Prima di *Che fine ha fatto Baby Jane?* è probabilmente *Viale del tramonto* l'opera in cui la sovrapposizione tra personaggio e attrice/diva diventa più totale e radicale, come se le due immagini combaciassero in maniera perfetta, al punto che è quasi impossibile scollarle l'una dall'altra. Come spiega in proposito Gandini:

Lo smarrimento di Norma Desmond, la sua incapacità di distinguere chiaramente la propria identità da quelle assunte per il grande schermo, coincide con quelli dello spettatore, chiamato a destreggiarsi con un film permeato di tutte le suggestioni e gli artifici del cinema hollywoodiano, ma nello stesso tempo attraversato da una, date le premesse, fastidiosa e stridente nota di realismo: l'attrice del muto caduta in disgrazia è interpretata da una vera attrice del muto caduta in disgrazia, i film che ricorda con nostalgia sono autentici, così come lo è il regista cui fa appello, che sul set della Paramount sta girando un lungometraggio che uscirà di lì a poco sugli schermi¹²¹.

Sebbene si possa sollevare qualche obiezione rispetto alla definizione di “attrice del muto caduta in disgrazia” a proposito di Gloria Swanson – diversamente dal suo simulacro di celluloido, l'ex diva aveva saputo far fronte con coraggio e intraprendenza all'arresto della sua carriera cinematografica nei primi anni Trenta – bisogna riconoscere che la sua magistrale interpretazione di Norma Desmond si sarebbe rivelata, con il tempo, una sorta di arma a doppio taglio. Infatti, nei decenni successivi alla realizzazione di *Viale del tramonto*, l'attrice, pur avendo largamente beneficiato del grande successo del film, lamenterà spesso il fatto di essere stata identificata da quel momento in poi, in maniera indissolubile, con il personaggio di Desmond. Per anni i copioni che le verranno proposti non faranno altro che rimasticare pedissequamente l'idea al cuore del capolavoro di Wilder, vale a dire il volgere in tragedia dell'esistenza di una diva ormai avvizzita e malata di mente. Consapevole di questo sinistro mescolamento tra realtà e finzione, l'attrice commenterà nelle sue memorie: «Ovviamente avrei potuto accettare quelle parti [...] ma così facendo sarei diventata, alla fine, un'inquietante parodia di me stessa, o piuttosto di Norma Desmond, in pratica l'ombra di un'ombra»¹²². A suo tempo, Swanson aveva acconsentito a partecipare a *Viale del tramonto*

¹²¹ Leonardo Gandini, *Billy Wilder*, cit., pp. 43-4. Il film che DeMille sta girando (e che uscirà nel 1949) è *Sansone e Dalila* (*Samson and Delilah*). Ennesima coincidenza orchestrata dalla regia wilderiana, si tratta di un'opera d'ambientazione biblica esattamente come *Salomè*, il progetto lungamente accarezzato da Norma Desmond come veicolo per un suo ritorno sulle scene. E a proposito di *Salomè*, ricordiamo che nel 1953 William Dieterle realizzerà proprio un film con questo titolo, in cui i panni della giovane tentatrice del Vangelo saranno indossati da Rita Hayworth. Quest'attitudine a creare complessi rimandi fra elementi testuali ed elementi extratestuali non è cosa nuova nella produzione del regista hollywoodiano. Come ha osservato, fra gli altri, anche Bernard Dick, Billy Wilder ha sempre fatto in modo, nei suoi film interpretati da attrici di grande fama, d'inserire espliciti richiami ai loro ruoli assunti in precedenza e più in generale alla loro icona divistica. (cfr. Bernard F. Dick, *Billy Wilder*, Da Capo Press, New York 1996).

¹²² Gloria Swanson, *op. cit.*, p. 489.

per ragioni essenzialmente pecuniarie. Nonostante alcuni aspetti del copione la lasciassero perplessa e la richiesta preventiva del regista di sottoporsi a uno *screen test* pare l'avesse non poco umiliata, la grande diva si sarebbe rivelata sul set un'interprete entusiasta e propositiva. Non solo: nella fase di distribuzione, Swanson avrebbe lavorato e viaggiato indefessamente per la promozione del film in tutto il paese. Con il tempo, però, avrebbe dovuto constatare, con amarezza, che non solo Norma Desmond aveva avuto la meglio sul povero Joe Gillis, ma anche su di lei, sul suo essere attrice, riducendola davvero a essere l'"ombra di un'ombra", l'icona per eccellenza della *fading star* hollywoodiana. Eppure, come abbiamo già detto, Swanson aveva insistito con tutte le personalità coinvolte nel progetto di *Viale del tramonto*, dal regista Billy Wilder fino alla costumista Edith Head, affinché il suo personaggio non avesse nulla di eccessivo o caricaturale. Ma evidentemente questo non era bastato a evitare che Norma Desmond diventasse un'icona tanto mitica da intrappolarla per sempre in un cliché. Per Lucy Fisher tutto ciò è l'ennesima riprova del sostanziale maschilismo che permea i film autoreferenziali quando, con la scusa di raccontare il mondo del cinema, si fanno in realtà promotori dei suoi stereotipi: «Se Hollywood aveva idolatrato l'attrice, in gioventù, per il suo fascino e la sua bellezza, negli anni della maturità, invece, l'avrebbe impietosamente spogliata di questi stessi attributi, per condurre un lascivo "striptease" cinematografico sulle ceneri del suo successo di un tempo»¹²³.

In *Che fine ha fatto Baby Jane?*, questo "lascivo *striptease*" diventa ancora più corrosivo. Non soltanto il gioco di rimandi tra elementi testuali relativi al personaggio e riferimenti extratestuali relativi all'interprete diventa, se possibile, ancora più inestricabile, ma si colora anche di suggestioni violentemente kitsch, caricaturali e grottesche. Del resto, è noto come il film di Aldrich si possa collocare nel solco di una particolare interazione di genere e di atmosfere che Lorina Russell chiama «gotic/camp». Spiega, infatti, la studiosa:

Il film invita lo spettatore al consumo di una femminilità mostruosa, una mostruosità, questa, resa riconoscibile in parte attraverso una rappresentazione *queer* della sessualità. In particolare, il film respinge il desiderio eteronormativo grazie alle manipolazioni operate dal genere horror e al suo coinvolgimento con l'immagine di corpi femminili segnati dal tempo. Inoltre, si tratta di un classico del *camp* in parte perché riflette e sovverte in maniera così autoreferenziale il fascino e le pratiche promozionali tipicamente connaturate all'età d'oro di Hollywood. Le performance di Joan Crawford e Bette Davis tracciano, infatti, uno spazio tra il gotico e il *camp*, sfruttando e insieme rovesciando, a diversi livelli, la loro tradizionale immagine divistica. Questioni come il fascino, la femminilità e il consumo culturale sono portate in primo piano per essere, infine, condotte all'implosione attraverso una complessa commistione di tecniche ascrivibili al gusto *camp* e al genere gotico¹²⁴.

¹²³ Lucy Fisher, *op. cit.*, pp. 111-2.

¹²⁴ Lorena Russell, *op. cit.*, p. 214.

Prima di analizzare tutte le considerazioni che Russell mette qui in campo, vogliamo soffermarci proprio sullo sconvolgimento a cui sia Crawford sia Davis sottopongo la loro icona divistica – almeno per come si era costruita fino a quel momento – attraverso la loro partecipazione al film di Aldrich. Secondo Sally Chivers, le interpretazioni offerte in *Che fine ha fatto Baby Jane?* sono una dimostrazione di quanto fossero limitate le possibilità lavorative per quelle attrici che avevano esordito nei primi anni Trenta e che ora, agli albori dei Sessanta, era considerate alla stregua di autentici reperti fossili dell'industria hollywoodiana. Negli anni della guerra fredda, erano essenzialmente due le tipologie di personaggi possibili per le dive che avessero ormai oltrepassato la quarantina: i ruoli materni oppure i ruoli forieri di una femminilità abietta nei meandri del cinema horror¹²⁵. Per Joan Crawford e Bette Davis sarebbe stata l'adesione al secondo genere a evitare il completo tramonto della loro carriera. Pur essendo due celebrità molto diverse – e su cui, peraltro, aleggiava da tempo immemore la leggenda di una formidabile inimicizia – sia Crawford sia Davis dividevano, all'inizio degli anni Sessanta, problemi professionali analoghi. In pratica, entrambe erano due regine di Hollywood sull'orlo del declino. Uno smacco, questo, notevole se si considera anche com'era stata costruita e promossa la loro immagine tanto attraverso i film quanto attraverso il discorso pubblicitario. A proposito di Joan Crawford, Robert J. Corbet osserva che «fin dagli esordi della sua carriera come attrice sotto contratto per la Metro Goldwyn Mayer (MGM), la diva era stata pubblicizzata come una specie di versione al femminile degli eroi di Horatio Alger, una *self-made woman* orgogliosamente ambiziosa capace di superare enormi ostacoli, inclusa un'infanzia dai contorni dickensiani, per diventare una delle star più glamour di Hollywood»¹²⁶. Tuttavia, l'ambizione non sarebbe bastata a Crawford per far fronte al problema della vecchiaia e alla maniera stereotipata con cui Hollywood e la cultura occidentale consideravano, all'epoca, questa stagione della vita. L'unica alternativa per non scomparire sarebbe stata quella di adeguarsi, negli ultimi decenni della sua carriera, prima del definitivo ritiro nel 1970, al ruolo di *horror queen* in produzioni spesso mediocri, se si esclude naturalmente la pregevole eccezione rappresentata da *Baby Jane*. Marjorie Rosen sintetizza così il tormentato tragitto compiuto dalla diva per cercare di rimanere in auge almeno fino alla fine degli anni Cinquanta:

Oggi Joan Crawford è finalmente riconosciuta come una delle grandi stelle dello schermo. Tuttavia pochi che non siano appassionati di cinema si rendono conto dei cambiamenti da otto volante che la sua carriera ha subito in termini di qualità e immagine e quanto tenacemente lei vi abbia aderito quando la sua stella stava per tramontare. In

¹²⁵ Sally Chivers, *op. cit.*, p. 38.

¹²⁶ Robert J. Corbet, *Joan Crawford's Padded Shoulders: Female Masculinity in Mildred Pierce*, «Camera Obscura» LXII (2006), p. 1.

realtà, lo è stata tante volte quanto è stata in ascesa. Dopo il successo iniziale come gloriosa “ninfetta”, la Crawford è scivolata attraverso gli anni Trenta nei melodrammi sdolcinati e mondani della MGM, tollerando parti mediocri e le reiterate ramanzine dei critici. Lei aveva chiesto l’opportunità di comparire in *Donne* (1939) e di nuovo in *Volto di donna* (*Woman’s Face*, George Cukor, 1941). Nel 1943 decise di lasciare la MGM. [...] Dopo un’assenza di due anni, ricomparve sullo schermo con il già citato *Il romanzo di Mildred* (1945) per la Warner Brothers. Rimase poi con questa casa di produzione fino alla metà degli anni Cinquanta, lavorando in una quantità di quei film freddi e moderni che furono lo stile dello studio, film simili a quelli della Davis e della De Havilland, pieni d’isterismo e di melodramma, che probabilmente hanno danneggiato la Crawford come i pastrocchi della MGM del decennio precedente.¹²⁷

La *stardom* di Bette Davis, che era un po’ più giovane di Joan Crawford e che diversamente dalla collega avrebbe esordito soltanto nell’epoca del sonoro, appare altrettanto segnata dal rischio continuo di tramontare e dissolversi nel nulla. Come già accennavamo in precedenza, sono forse stati proprio i diversi episodi della sua carriera, che parevano sempre decretare un’imminente caduta, a far sì che la diva diventasse l’interprete ideale per i film incentrati su donne di spettacolo sul viale del tramonto. Eppure, Bette Davis aveva rappresentato nei primi anni di attività la quintessenza di ciò che una vera attrice doveva essere. A proposito del suo celeberrimo talento, Martin Shingler e Christine Gledhill affermano:

Nella metà degli anni Trenta, Davis era considerata una delle migliori attrici di Hollywood, le sue capacità erano state messe in luce da una serie di produzioni della Warner Brothers cucite appositamente su di lei e spesso tratte da spettacoli di Broadway di gran successo. Questi film molto lodati dalla critica venivano, puntualmente, insigniti dei principali riconoscimenti da parte dell’Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Inoltre, essi finivano per richiamare un grande pubblico, diventando spesso alcuni dei maggiori campioni d’incassi tra la fine degli anni Trenta e la prima metà dei Quaranta. Insomma, intorno al 1939 Davis era considerata una delle più grandi attrici americane viventi, un’autentica Sarah Bernhardt dello schermo¹²⁸.

Ma a dispetto di questa fama, anche la carriera di Bette Davis avrebbe iniziato a mostrare i primi segni di cedimento con l’avanzare dell’età. Da un primo momento oscuro alla fine degli anni Quaranta – in parte dovuto alla rottura del contratto con la Warner –, l’attrice si sarebbe risolledata con le interpretazioni trionfali rese, agli inizi del decennio successivo, in *Eva contro Eva* e *La diva* (entrambe, peraltro, nominate all’Oscar). Deludente, invece, sarebbe stato il prosieguo degli anni Cinquanta tant’è che nel settembre del 1962, Davis, stanca di sporadiche e mediocri proposte lavorative nonché delle continue accuse di manierismo da parte dei critici, avrebbe suscitato non poco scalpore nella comunità hollywoodiana facendo pubblicare una singolare inserzione: «Madre di tre bambini di dieci, undici e quindici anni, divorziata, americana, trent’anni di esperienza come attrice cinematografica, versatile e più affabile di quanto si dica, cerca impiego stabile a Hollywood. Bette Davis, c/o Martin Baum,

¹²⁷ Marjorie Rosen, *op. cit.*, pp. 190-1.

¹²⁸ Martin Shingler, Christine Gledhill, *Bette Davis: Actor/Star*, «Screen» XLIX/1 (2008), p. 67.

G.A.C. Referenze a richiesta». Tuttavia, soltanto poche settimane prima, l'attrice aveva portato a termine le riprese del film di Robert Aldrich, che di fatto avrebbe instillato, grazie al dirompente successo di critica e di pubblico, nuova linfa vitale a una carriera apparentemente giunta al capolinea. In tal senso, il gesto di Davis può apparire eccessivo. Non a caso, la giornalista Dorothy Kilgallen, nella sua rubrica dedicata ai fatti di Hollywood, criticò aspramente l'agente della diva per aver permesso alla sua cliente di presentarsi al pubblico come una povera reietta dell'industria del cinema. Ma dietro quest'anomala inserzione si celava un piano ben preciso che la diretta interessata avrebbe spiegato senza troppi giri di parole: «Volevo che tutti sapessero che ero tornata a Hollywood e che ero tornata per vendicarmi!»¹²⁹. E un'attrice in cerca di vendetta è proprio il tema al cuore di *Che fine ha fatto Baby Jane?*. Per Bette Davis – ma anche per la sua collega Joan Crawford – l'unica possibilità di *comeback* è rappresentata da un film autoreferenziale calato in un'atmosfera gotica e disturbante. Si tratta di un altro dei paradossi connaturati alla produzione autoriflessiva hollywoodiana. Laddove molte altre grandi celebrità, come Mary Pickford o Greta Garbo, avevano preferito ritirarsi, sottrarre i loro corpi alle impietose luci della ribalta con il sopraggiungere delle prime rughe, queste due attrici, invece, decidono restare ancora sulla scena interpretando, in chiave orrorifica, quella che era in fondo la loro reale condizione di declino in quegli anni. Nel titolo stesso del film è contenuta un'interrogazione che ha a che fare tanto con la protagonista, ex bambina prodigio ormai caduta nell'oblio, quanto con le conseguenze psicologiche e materiali che la perdita di bellezza e gioventù hanno su qualsiasi donna di spettacolo, incluse le reali interpreti dell'opera. In altre parole, la domanda su che fine abbia fatto la piccola Jane Hudson allude, a un livello più universale, al carattere effimero di quella famosa *star quality* su cui tanto riflette il cinema autoriflessivo fin dai lontani anni Venti. A questo complesso gioco di rispecchiamenti tra il dramma dentro e fuori lo schermo vissuto dalle due protagoniste/attrici riteniamo che si possano dare essenzialmente due letture antitetiche e insieme complementari. Da un lato, il *comeback* intrapreso da Davis e da Crawford con *Che fine ha fatto Baby Jane?* attesta senz'altro una notevole dose di coraggio e di sana mancanza di vanità da parte di ambo le dive. Dall'altro lato, è innegabile che il film denunci, in maniera a dir poco inquietante, quale sia il destino di quelle star che hanno fondato il loro divismo non solo sul talento, ma anche e soprattutto su doti di avvenenza fisica e gioventù. Nel momento in cui queste donne non sono più in grado di garantire al loro pubblico tali caratteristiche si produce, inesorabilmente, l'orrore. In tal senso, si profila il rischio – già rilevato da Lucy Fisher in merito alla presunta umiliazione a cui Gloria Swanson sarebbe stata sottoposta in *Viale del tramonto* – che la diva cinquantenne, esattamente come il

¹²⁹ Cit. in Sally Chivers, *op. cit.*, p. 47.

suo personaggio, subisca una trasformazione all'insegna della brutalità, del voyeurismo e della demistificazione. La vecchiaia delle sorelle Hudson coincide, infatti, non soltanto con una semplice estromissione dallo *show business*, ma con un processo in cui si mescolano bruttezza esteriore, follia e disabilità. Mentre in *Viale del tramonto* Norma Desmond rimane, pur nella sua incapacità di accettare l'inevitabile processo d'invecchiamento, una figura maestosa, tragica e affascinante, Bette Davis, nei panni di Baby Jane, non teme di portare all'eccesso il suo rabbioso e delirante attaccamento a un'età ormai perduta della vita. Inoltre, mentre per Norma il problema consisteva nel volere dimostrare venticinque anni al posto dei suoi effettivi cinquanta, Jane Hudson, invece, è una donna matura che vuole spacciarsi per una bambina. Come se non bastasse, la protagonista del film di Aldrich non sogna neppure un ritorno sul grande schermo, ma piuttosto di rilanciare la sua carriera nel vaudeville, del tutto incurante del fatto che l'industria dell'*entertainment* dei primi anni Sessanta, focalizzata com'è sul cinema e soprattutto sulla televisione, non conserva quasi memoria di una simile forma di spettacolo. Entrambi questi elementi – il tentativo di sembrare una bambina e quello di rimettere in piedi le sue sdolciate performance infantili – producono un effetto pauroso e ridicolo insieme. Ed è proprio quest'interazione tra horror e humor a decretare l'appartenenza del film a quell'ambito *gothic/camp* di cui già parlava Lorena Russell. Infatti, *Che fine ha fatto Baby Jane?* è solitamente definito come un classico *camp*¹³⁰. Sebbene il termine *camp* sia stato sottoposto a un intenso processo di dibattito e revisione negli ultimi quarant'anni, la definizione data da Susan Sontag, quando nel lontano 1966 cercava per la prima volta di fissarne i contorni all'interno della cultura occidentale, continua a rimanere un punto di riferimento imprescindibile. In «Notes on Camp» Sontag specifica che dietro a questo fantomatico termine si cela una “sensibilità”, non una corrente artistica e letteraria o nemmeno soltanto una tendenza sociale, e sottolinea proprio la difficoltà che deriva dal tentativo di descrivere una “sensibilità”¹³¹. Nella premessa che introduce all'elenco delle note vere e proprie sull'argomento, la scrittrice statunitense specifica: «[Il camp] non è una sensibilità di tipo naturale, se di tali ne esistono. L'essenza del *camp*, infatti, consiste

¹³⁰ Per un approfondimento sul film in rapporto al *camp* rimandiamo, oltre al già citato intervento di Lorena Russell, ad Andrew Ross, «Uses of Camp», in David Bergman, *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, University of Massachusetts Press, Amherst, MA (1993), pp. 54-77; David Rooney, *Baby Jane's New Sisters: Lollobrigida & Loren*, «Variety» CCCLXVIII/9 (1997), p. 7; David Greven, *Bringing out Baby Jane: camp, sympathy, and the horror-woman's film of the 1960s*, «Jump Cut: A Review of Contemporary Media Jump Cut», LV (2013), <http://www.ejumpcut.org/currentissue/grevenWmHorror/text.html>.

¹³¹ A proposito di questa difficoltà Sontag scrive: «Una sensibilità è quasi ma non del tutto ineffabile. Qualunque sensibilità che possa essere ficcata nello stampo d'un sistema o maneggiata con i grossolani utensili della prova non è più una sensibilità. Si è consolidata in un'idea...» (Susan Sontag, «Note sul *camp*», in Id., *Contro l'interpretazione*, trad. it. Ettore Capriolo. Mondadori, Milano 1967, p. 361 (ed. or. «Notes on Camp», in Id., *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar Strauss Giroux, New York 1966, pp. 276-92).

nell'amore per ciò che è innaturale: l'amore per l'artificiale e per l'esagerato»¹³². Va da sé che le performance eccessive e istrioniche di Joan Crawford e soprattutto di Bette Davis sono sufficienti per parlare, nel caso di *Baby Jane*, proprio di una sensibilità marcatamente *camp*. Inoltre, in linea con l'idea di Sontag che il *camp* funzioni alla stregua di un "codice privato", va detto che il film stabilisce, già a partire dalla sequenza iniziale, una prospettiva ironica e maliziosa rispetto ai personaggi e agli eventi¹³³. Come abbiamo già accennato, il film si apre con un prologo che ci mostra una rapida istantanea della carriera di Jane come bambina prodigio del vaudeville americano d'inizio Novecento (in queste prime scene l'eroina è interpretata dalla giovanissima June Allred). La piccola Hudson, vestita di un romantico abito bianco e con il volto incorniciato da una cascata di riccioli biondi, si esibisce in una melensa canzoncina sull'amore filiale, intitolata *I've Written a Letter to Daddy*, mentre il padre la accompagna al piano: «I've written a letter to daddy,/His address is heaven above,/I've written dear daddy we miss you,/And wish we were with you to love./Instead of a stamp I put kisses,/The postman says that's best to do./I've written a letter to daddy,/Saying "I love you"»¹³⁴. Siccome a questa zuccherosa esibizione, incentrata sull'affetto di una bambina per il suo defunto genitore, fa seguito una colorita dimostrazione "dietro le quinte" del reale temperamento arrogante di Jane nei confronti di suo padre, che è invece vivo e vegeto e del tutto incapace di arginare i capricci della figlia, il sentimentalismo di *I've Written a Letter to Daddy* diventa comprensibile soltanto nei termini di una deliberata performance kitsch. Come osserva giustamente Lorena Russell: «Questo incipit fa sprofondare il film dentro un'atmosfera straniante e ironica che finisce per alimentare un'interpretazione *camp* anche del resto della vicenda»¹³⁵.

Nonostante sia stato spesso associato a espressioni del mondo e del gusto omosessuale, Andrew Ross interpreta il fenomeno *camp* anche in termini di produzione e consumo materiale. In «Uses of Camp» Ross sottolinea come gli elementi di questa particolare estetica scaturiscano in *Che fine ha fatto Baby Jane?* da una riflessione inerente ai cambiamenti tecnologici e culturali attraversati dall'industria dell'intrattenimento dai primi del Novecento fino ad arrivare all'alba degli anni Sessanta. Del resto, il film traccia, seppure in maniera estremamente ellittica e sintetica, il passaggio dal vaudeville, di cui *Baby Jane* è la regina incontrastata, alla *Golden Age* della Hollywood dei primi anni Trenta, in cui è invece Blanche

¹³² Susan Sontag, *op. cit.*, p. 359

¹³³ A tal proposito scrive Sontag: «*Camp* vede ogni cosa tra virgolette. [...] Scorgere *Camp* negli oggetti e nelle persone significa intendere gli esseri come interpreti di un ruolo. È l'estensione estrema sul terreno delle sensibilità, della metafora che vede la vita come teatro» (*ivi*, p. 365).

¹³⁴ «Ho scritto una lettera a papà,/Il suo indirizzo è lassù nel cielo,/Ho scritto: "Caro papà ci manchi",/E vorremmo essere con te./Al posto del francobollo ho messo dei baci,/Il postino dice che è la cosa migliore da fare./Ho scritto una lettera a papà,/dicendogli "ti voglio bene"».

¹³⁵ Lorena Russell, *op. cit.*, p. 215.

a trionfare, fino ad arrivare all'epoca della televisione, quando i film hollywoodiani, riproposti in un impeto nostalgico dal nuovo medium, possono essere fruiti nell'intimità della propria casa. Rispetto a tutti questi cambiamenti, le due eroine non possono fare altro che tentare di adattarsi, pena altrimenti il destino che caratterizza ogni star in declino, vale a dire scomparire e cadere nell'oblio. Ma per Ross i mutamenti storici non esauriscono del tutto le ragioni del gusto *camp* presente all'interno del film. Spiega, infatti, lo studioso: «L'effetto *camp* [...] non deriva semplicemente da una trasformazione in termini di produzione culturale (e dalle contraddizioni connesse a questa trasformazione), ma piuttosto dipende dal fatto che i prodotti (in questo caso parliamo di star) creati da una precedente modalità produttiva, che ha perso la sua capacità di creare e dominare i significati culturali, diventano disponibili nel presente, per essere ridefiniti in accordo con nuovi parametri del gusto»¹³⁶. Questa definizione comprende senz'altro il modo con cui gli elementi *camp* – unitamente a quelli gotici – si articolano nel film autoriflessivo di Aldrich. Come hanno rilevato anche Sally Chivers e Lorena Russell, *Che fine ha fatto Baby Jane?* sviluppa la sua riflessione sul mondo del cinema, e più in generale dell'*entertainment*, soffermandosi sull'idea di prodotto e di scambio commerciale. Che cosa sono le sorelle Hudson se non beni di consumo, un po' danneggiati e invecchiati, che una successione di trasformazioni industriali e storiche ha finito per scartare e gettare via? Due sono essenzialmente i simboli di questa svalutazione: la bambola modellata sulle fattezze di Baby Jane, che veniva veduta all'epoca delle sue performance nel vaudeville, e le repliche televisive dei film di Blanche, consumati con entusiasmo e superficialità da vicini di casa anonimi come Mrs. Bates (Anna Lee) e la figlia adolescente (Barbara Davis Hyman).

In tal senso, la vicenda dolorosa di questa due ex attrici, condannate all'oblio dentro il perimetro soffocante di una villa in bilico tra le atmosfere gotiche della Casa Usher di Poe e l'opulenza volgare di "Hollywood-Babilonia", rivelerebbe un atteggiamento più polemico rispetto al cinismo dello *star system* di quanto commentatrici come Lucy Fisher non immaginano. Nel suo saggio intitolato «Performing Aging/Performing Crisis», Jodi Brooks analizza cinque film incentrati sulla figura della diva di mezza età – rispettivamente *Viale del tramonto*, *Eva contro Eva*, *Che fine ha fatto Baby Jane?*, *L'assassinio di Sister George* e *La sera della prima* (*Opening Night*, John Cassavetes, 1978) – dimostrando come tali opere

¹³⁶ Andrew Ross, *op. cit.*, p. 58. Da notare che l'autore vede in *Viale del tramonto* un'anticipazione del tema al cuore di *Baby Jane*. Anche Norma Desmond rappresenta la sopravvissuta di un sistema di produzione, quello del cinema muto, che nei primi anni Cinquanta è ormai tramontato da tempo, lasciando spazio non solo al cinema sonoro, ma anche e soprattutto alla televisione (seppure quest'ultimo mezzo comunicativo non sia quasi neppure nominato nel film). Se accettiamo l'idea di Ross che il *camp* riguardi anche la continua riproposizione di modalità produttive ormai esaurite e rilette alla luce dei codici di gusto correnti, *Viale del tramonto* può essere considerato un'opera *camp* (cfr. *ivi*, p. 58).

sviluppano l'idea della star quale prodotto commerciale estremamente sensibile al fluire del tempo e ai mutamenti storici. Nel caso dei primi quattro titoli, l'orizzonte temporale di riferimento è sempre il declino della Hollywood classica (in fondo anche in un melodramma ambientato nel *milieu* di Broadway come *Eva contro Eva* il personaggio di Margo Channing è posizionato all'interno di un sistema retorico ed espressivo che lo avvicina di più a quello di un'interprete cinematografica che non teatrale). Spiega, infatti, la studiosa:

Le protagoniste in questi film sono tutte doppiamente penalizzate dallo scorrere del tempo: come donne invecchiate sono diventate un oggetto improbabile di desiderio, come dive invecchiate, come immagini, sono diventate qualcosa di congelato e insieme fuggibile. In queste opere noi le vediamo lottare eroicamente per evitare di finire dentro un cumulo di macerie storiche (donne mature e momenti di cinema e televisione gettati via), ciascuna impegnata in una grande performance dietro e davanti alle quinte. Se questi film mettono in scena, in maniera diversa, una crisi, possiamo dire che si tratta soprattutto di una crisi riguardante lo status dell'attrice *come* immagine – e come immagine contrassegnata da una data di scadenza.

Norma Desmond, (Baby) Jane Hudson, Margo Channing e (Sorella) George hanno tutte una crisi nervosa, una crisi che non è il “risultato” dell'età, ma che dipende dal fatto di occupare una posizione di rifiuto culturale. Se da un lato queste donne (che dopotutto non sono nemmeno così vecchie) sono raccontate nella loro inattività coatta, dall'altro lato è proprio il loro rifiuto ad accettare questo ruolo ad affascinarci tanto¹³⁷.

Consumabilità e precarietà della donna come star, della star come immagine e infine dell'immagine come prodotto, ecco i temi che questo cinema sul divismo – cinematografico o teatrale che sia – analizza maggiormente. Brooks evidenzia anche come la figura della diva in declino consenta di mettere in primo piano l'inevitabile tensione tra “un'immagine del desiderio”, vale a dire quella dell'attrice da giovane, e la condizione attuale di “merce scaduta”, di “fossile” o di “rudere”. Nel caso di Baby Jane Hudson, tuttavia, il personaggio cerca non solo di resistere alla svalutazione che l'invecchiamento comporta, ma anche di “restaurare” la sua condizione di bene di consumo in quanto performer. In tal senso, Jane – analogamente alla stessa Norma Desmond – può essere intesa come l'incarnazione di una resistenza tanto coraggiosa quanto votata al fallimento rispetto ai diktat di Hollywood e del sistema culturale dominante. Due in particolare sono gli atteggiamenti che rivelano questa resistenza. Il primo è testimoniato dall'aspetto grottesco della donna: il trucco clownesco, i riccioli biondi (o forse bianchi giacché la pellicola in bianco e nero non permette di distinguere) scarmigliati come quelli di una bambola, gli abiti infantili, pieni di pizzi e *volants*, ma al tempo stesso vecchi e sdruciti. Paradossalmente, mentre Bette Davis sceglie di interpretare il suo personaggio come se fosse più anziano dei suoi effettivi cinquantaquattro anni, Baby Jane incarna una forma opposta di anacronismo, pretendendo di essere ancora la

¹³⁷ Jodi Brooks, «Performing Aging/Performing Crisis (for Norma Desmond, Baby Jane, Margo Channing, Sister George – and Myrtle), in Kathleen Woodward, *Figuring Age. Women, Bodies and Generations*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1999, p. 233.

bambina che incantava le platee agli inizi del Novecento¹³⁸. Il secondo atteggiamento ha a che fare, invece, con la decisione della protagonista di rimettere in piedi i suoi spettacoli di vaudeville, coinvolgendo perfino un pingue musicista spiantato. Pur confermando quella propensione alla resistenza di cui parlavamo, questo progetto di *comeback* è inesorabilmente destinato al fallimento. Come osserva Chivers, Jane non soltanto non si rende conto che il suo aspetto fisico non è più quello di una bambina, ma non è nemmeno consapevole del fatto che i cambiamenti tecnologici sopravvenuti nell'industria dell'intrattenimento hanno reso le sue performance antiquate¹³⁹. In una delle scene più celebri e inquietanti dell'intero film, la donna, rimasta sola in una stanza, inizia a sentire, come in un'allucinazione uditiva, la sua voce di un tempo, che intona *I've Written a Letter to Daddy*. Questa vocina infantile sembra provenire dalla bambola modellata sulle fattezze di Baby Jane, che è appoggiata – quasi fosse una bambina vera – su una sedia a dondolo. La protagonista si dirige allora verso quest'inquietante replica di se stessa, le toglie il fiocco dal capo per metterlo sul suo, e inizia a cantare come se fosse tornata all'epoca delle sue esibizioni dal vivo. Ma quando incontra il proprio sguardo riflesso in un grande specchio, Jane si rende conto – forse per la prima e unica volta nell'intero film – di quale sia la sua vera età e il suo vero aspetto. L'effetto di questa scoperta produce nella donna un grido colmo di disperazione e il patetico tentativo di coprirsi il volto con le mani per annullare l'orrore suscitato dalla propria immagine. Come spesso accade nel cinema horror, in cui le emozioni sullo schermo sono vissute dal pubblico con un'autentica intensità fisica, in questo caso anche lo spettatore vorrebbe coprirsi gli occhi davanti allo spettacolo grottesco di Jane. I movimenti del corpo, le espressioni del viso, il modo di usare la voce, tutto quello che era insomma “carino” e perfino seduttivo (seppure in modo disturbante) nella performance di una bambina, è diventato nel caso della donna anziana qualcosa di ripugnante e osceno. L'orrore provato dallo spettatore e dal personaggio stesso scaturisce dalla consapevolezza di un simile contrasto. Peraltro, questa scena ricorda

¹³⁸ L'adozione di questo tipo di *make-up* e di abbigliamento fu frutto di una geniale iniziativa di Bette Davis. Come osserva David Greven, fin dagli inizi della sua carriera l'attrice ha sempre dimostrato una forte predisposizione per le trasformazioni fisiche eccentriche, senza mai rifiutare il rischio di apparire sgraziata o perfino brutta. A tal proposito possiamo ricordare *Le cinque schiave* (*Marked Woman*, 1937) di Lloyd Bacon, dove il personaggio di Davis, una coraggiosa prostituta di nome Mary Dwight Stauber, viene brutalmente picchiata e sfregiata in volto dagli scagnozzi del gangster per cui lavora. In quest'occasione l'attrice avrebbe insistito affinché le sue ferite risultassero realistiche, inclusa l'orribile incisione sulla guancia. Altre anticipazioni della “bruttezza” di Baby Jane le possiamo rintracciare in Charlotte Vale, zitella repressa e poco attraente in *Perdutamente tua* (*Now Voyager*, 1942) di Irving Rapper, in Fanni Trellis, dopo che la difterite ne ha consumato per sempre la bellezza, in *La signora Skeffington* (*Mr. Skeffington*, 1944) di Vincent Sherman, nel volto impiasticciato di crema di Margo Channing all'inizio di *Eva contro Eva* o in quello pallido e dalla fronte altissima di Elisabetta I in *Il favorito della grande regina* (*The Virgin Queen*, 1955) di Henry Koster. In tutti questi casi, spiega Greven, «la propensione di Davis per la bruttezza fisica come sintomo della sconfitta e della rabbia del personaggio può avere molte implicazioni, ma dimostra in primo luogo la ferma opposizione dell'attrice al mito hollywoodiano della bellezza femminile» (David Greven, *op. cit.*).

¹³⁹ Sally Chivers, *op. cit.*, p. 48.

una situazione già presente in *Viale del tramonto*. Ci riferiamo al momento in cui Norma Desmond, prima di entrare nella stanza di Gillis per convincerlo a non abbandonarla, incontra il riflesso di uno specchio nel corridoio e decide di togliersi dal viso i cerotti applicati intorno agli occhi e alla bocca per attenuare le rughe. Come osserva Chivers, in entrambe le scene Jane e Norma smettono di considerarsi, per un attimo, delle grandi dive in cerca di un'*audience* per diventare spettatrici di loro stesse, prendendo finalmente consapevolezza della loro effettiva età e di come non si possa più tornare indietro. Se film come *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella* dimostravano, pur con tutte le semplificazioni del caso, che star non si nasce, ma si diventa grazie a un procedimento di tipo industriale e mediatico, *Viale del tramonto* e *Che fine ha fatto Baby Jane?*, invece, dimostrano che l'immagine divistica non è qualcosa di eterno, ma qualcosa che invecchia, che si guasta e diventa così irrecuperabile. Del resto, l'opera di Aldrich mette in luce, fin dal prologo, quanto instabile sia il concetto di star, ricorrendo a una complessa articolazione del rapporto tra suono e immagine. Per capirlo dobbiamo tornare in maniera più approfondita all'incipit del film. Abbiamo già detto come *Baby Jane* si apra sulla performance della protagonista che intona, davanti a una platea del 1917, la canzone *I've Written a Letter to Daddy*. Secondo Karen Beckman, questo prologo non soltanto è intessuto d'implicazioni incestuose – già sufficienti di per sé a introdurre l'atmosfera horror del racconto – ma «evoca anche una distinta sensazione di necrofilia»¹⁴⁰. La canzoncina di Jane, infatti, parla dell'amore di una bambina per il padre morto e del suo desiderio di raggiungerlo in cielo, ma di fatto sul palco la piccola performer si esibisce a fianco del genitore, che non soltanto è vivo, ma è evidentemente il suo agente, l'autore delle sue esibizioni, e anche il suo sfruttatore. Queste implicazioni macabre e incestuose, che caratterizzano fin da subito l'essenza della star bambina, sono enfatizzate dal prosieguo dell'introduzione. Al termine della performance, un ragazzino emerge dal pubblico per portare sul palco una bambola a grandezza naturale, che riproduce puntualmente l'aspetto della piccola diva. A questo punto, il padre ricorda agli spettatori che è possibile acquistare nell'atrio una bambola fatta così, rimarcando quanto il giocattolo assomigli in ogni dettaglio alla figlioletta. Per un fugace istante l'inquadratura è occupata da un primo piano di Jane con

¹⁴⁰ Karen Beckman, *op. cit.*, p. 181. A proposito delle implicazioni incestuose contenute nell'incipit torna utile ricordare le prime inquadrature del film. *Che fine ha fatto Baby Jane?* si apre con una didascalia, «1917», su fondo nero, mentre udiamo, come in lontananza, il grido e poi il pianto di un bambino. A questo lamento fa seguito una voce maschile adulta che con tono consolatorio afferma: «Vuoi vederlo di nuovo, piccolina? Non dovrebbe farti paura» (nell'originale inglese: «Want to see it again? It shouldn't frighten you»). Poi, la prima immagine che vediamo è quella di un clown a molla che balza fuori da una scatola. A quest'inquadratura segue il primo piano di una bambina bionda in lacrime appoggiata contro le gonne della madre. Dettaglio significativo, anche il volto di ceramica del clown, come quello della piccola, è solcato da lunghe lacrime. Oltre a introdurci nell'ambiente giocoso ma anche un po' pauroso del circo e del vaudeville, quest'apertura stabilisce una disturbante associazione tra il buio del fondo nero, l'immagine fallica del clown che sbucca dalla scatola magica e il pianto terrorizzato di una bimba esortata da una misteriosa voce maschile a riguardare uno spettacolo che le incute angoscia e non gioia.

la guancia appoggiata contro quella della bambola. Questo primo piano mette in luce l'effettiva somiglianza tra la bellezza costruita ad arte della bambina – i capelli biondissimi, forse tinti, le file ordinate di boccoli, il sorriso stereotipato, etc. – e la bellezza altrettanto artificiale della bambola. Subito dopo, la macchina da presa ci conduce con un movimento fluido e veloce nell'ingresso del teatro, dove vediamo disposte contro le pareti file di scatole aperte in cui giacciono altrettante copie della “Bambola Baby Jane”. Giustamente Beckman osserva come tale immagine evochi l'idea di tante bambine morte, tutte bionde e tutte vestite di bianco, ordinatamente disposte dentro piccole bare scoperte. Un'immagine, questa, che non manca di chiamare in causa anche il mito del vampiro e delle sue vittime: «Nelle loro casse da morto allineate, queste ragazzine senza vita ci ricordano le mogli di Dracula. Aleggiano tra la bara e il palcoscenico, l'assenza e la presenza, la star Baby Jane riproduce se stessa in maniera vampiristica, non solo attraverso le bambole modellate su di lei, ma anche attraverso l'identificazione spettatoriale a cui invita: sii come me»¹⁴¹.

La studiosa prosegue affermando che la piccola diva disturba lo spettatore non perché sia davvero morta, ma perché *sembra* morta. Come già accennavamo in precedenza, questo fastidio ha a che fare con il rapporto tra voce e corpo, suono e immagine orchestrato dal film. Per seguire i ragionamenti di Beckman dobbiamo, però, ritornare ad alcune considerazioni sviluppate da Michel Chion in *La voce e il cinema* a partire dalle quali l'autrice stessa articola la sua analisi. Come noto, Chion sostiene che il cinema sonoro, diversamente dalla cultura occidentale moderna che rifiuta l'idea di una dualità nell'uomo, di una frattura nel suo essere, è invece *dualista*. Infatti «le sue fondamenta poggiano su un dualismo particolare più o meno mascherato, dissimulato, o al contrario apertamente dichiarato. Per sua natura esso tende a dividere; separa il corpo dalla voce per ricongiungerli (o per non farlo affatto) proprio lungo la striscia perforata della pellicola»¹⁴². Di norma il cinema sonoro cerca il più possibile di ripristinare il legame tra voce e corpo, ma l'accoppiata non è mai del tutto impercettibile e il film stesso finisce per segnalare il punto di sutura:

Il cinema sonoro restituendo le voci ai corpi ha messo in evidenza proprio questo: che non tutto torna, che sempre si produce una discordanza. Sono ben noti i commenti alla

¹⁴¹ *Ibidem*. Aggiungiamo che nel corso del film la bambola, pur mantenendo sempre la sua essenza mortifera, assume sfumature di significato diverse. Durante il secondo prologo ambientato nella metà degli anni Trenta, la bambola Baby Jane, diventata un motivo ricorrente di scherzo tra i capi dello studio, dimostra quanto si sia offuscata la *stardom* di Jane Hudson rispetto ai tempi delle sue esibizioni nel vaudeville. Un primo piano della testa rotta della bambola compare subito dopo il misterioso incidente di Blanche, sottintendendo chiaramente l'irreparabile danno fisico subito dalla donna. Quando la vicenda si sposta ai primi anni Sessanta, la bambola si trasforma in testimone muta dell'instabilità psichica dell'ex bambina prodigio e del suo desiderio di tornare a calcare le scene. Infine, essa diventa il regalo con cui Jane tenta di riconquistare il favore di Edwin Flagg, il giovane e pingue musicista che vorrebbe coinvolgere nei suoi deliranti progetti professionali e da cui è segretamente attratta.

¹⁴² Michel Chion, *op. cit.*, p. 149.

voce della Garbo, udita per la prima volta in *Anna Christie* [Clarence Brown, 1930], che nessuno avrebbe mai immaginato così rauca osservando i lineamenti del suo viso: alcuni giunsero perfino ad attribuire tale “discordanza” al potere deformante del microfono. Ma ci fu anche chi si giocò la carriera di star allorché la sua voce venne giudicata stridula e male assortita all’aspetto o, se si preferisce, al binomio voce-corpo che i film muti facevano immaginare¹⁴³.

Per Chion la sincronizzazione, vale a dire l’operazione per cui la “voce-non-localizzata” si innesta su di un corpo ben identificato scelto simbolicamente come sua sorgente sonora, non può non lasciare una cicatrice: «E che cosa fa il cinema sonoro se non evidenziarne il segno? Proponendosi come luogo dove si *ricostruisce* una totalità, non ne ribadisce ancor più la non-coincidenza originaria? Certo esso fa di tutto perché il lavoro di “sincronizzazione” corpo e voce – separati in quanto registrati su supporti diversi – possano riunificarsi: ma più si ha familiarità con la sincronizzazione, più si acquisisce la consapevolezza [...] dell’arbitrarietà di una convenzione che si ostina a contrabbandare per un’unità cose che palesemente *non combaciano tra loro*»¹⁴⁴. Secondo lo studioso, il cinema americano e quello francese sono quelli che, con le loro esigenze ossessive di sincronizzazione perfetta, fanno dell’aderenza a tutti i costi della voce al corpo uno dei loro capisaldi ideologici. E tuttavia nella storia del cinema sonoro, di fatto, la voce umana è continuamente rappresentata – tanto a livello tecnico quanto a livello narrativo – nella sua dimensione di dubbio, d’inganno ma anche di possesso. Il doppiaggio, in particolare, l’operazione in base alla quale una voce “scende nel corpo” di un’altra persona, offre la possibilità di creare dei tragitti instabili, imprevedibili e soprattutto inquietanti. Del resto Michel Chion evidenzia come «l’espressione “scendere nel corpo” [ricordi] la salma deposta nella bara o la sepoltura sotto terra», sottintendendo così quanto una riuscita incarnazione della voce in un corpo altrui finisca per evocare, in un certo senso, uno spettacolo di morte¹⁴⁵. Tornando ora a *Che fine ha fatto Baby Jane?*, possiamo dire che l’inquietudine che il prologo suscita nello spettatore non deriva soltanto dal contrasto visivo tra l’energia e la vitalità che la bambina esprime sul palco con la rigidità mortifera della sue bambole esposte nelle scatole, ma dipende anche da un contrasto di tipo sonoro. Infatti, quando Jane si esibisce, ci sentiamo turbati non solo dal contenuto della canzone, ma anche dal fatto che la sua voce profonda e imperiosa non sembra adattarsi davvero al suo esile corpo infantile. La maturità dell’emissione vocale segnala allo spettatore/ascoltatore che essa non appartiene davvero alla giovanissima attrice Julie Allred, che è infatti doppiata – come

¹⁴³ *Ivi*, p. 150.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 151.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 166. Specifichiamo che nel testo originale i termini francesi utilizzati – «mise-en-corp» («scendere nel corpo»), «mise en bière» («composizione nella bara di una salma») e «mise en terre» («sepoltura») – rendono in maniera molto più evidente la similitudine linguistica tra l’idea del doppiaggio e l’inumazione.

rivelano i titoli di testa – dalla cantante Debbie Burton. A tal proposito afferma Karen Beckman:

Attraverso questa dissonanza tra voce e corpo, questa ingerenza rispetto all'illusione dell'integrità corporale della star, la tecnologia sonora, che contribuisce alla creazione della star stessa, finisce per rendersi manifesta allo spettatore [...]. Ma soprattutto – ed è questa la cosa più importante – tale disgiunzione spezza l'“integrità” della presenza divistica, lasciandoci, invece, al suo posto, due dive evanescenti, né presenti né assenti, vale a dire un corpo senza una voce e una voce senza un corpo. Sebbene questa frammentazione del corpo della star sembri, inizialmente, minacciare la possibilità di una “presenza”, la sostanziale elusività di queste “due dive” finisce per renderle molto più resistenti al processo di sparizione. Se la voce non riesce davvero a essere *mise-en-corp*, come potrà mai essere *mise en terre*? [cfr. n. 130] Nonostante il film ci mostri una serie di Baby Jane tumulate, c'è qualcosa che manca a queste bambole. Questo qualcosa è una voce senza corpo, che senz'altro ritornerà in seguito per spaventarci¹⁴⁶.

Ma in *Che fine ha fatto Baby Jane?* la rottura dell'identificazione della star con la sua immagine non riguarda soltanto il distacco tra voce e corpo, ma anche quello tra corpo e dimensione temporale. Infatti, sebbene la campagna pubblicitaria orchestrata per il film promettesse al pubblico il piacere di vedere recitare insieme, nei panni di dive decadute, due grandi attrici da sempre rivali, la regia di Aldrich cerca, però, di ritardare il più possibile l'apparizione dei loro corpi invecchiati. Da un prologo ambientato nel 1917 passiamo, infatti, a un secondo prologo ambientato nella metà degli anni Trenta, dove finalmente Bette Davis fa la sua prima comparsa. Ma a dispetto di quanto ci aspetteremmo, Davis appare sullo schermo da sola, senza la co-star Joan Crawford, e soprattutto non con l'aspetto dei suoi cinquantaquattro anni – l'età che aveva all'epoca delle riprese di *Baby Jane* – ma con quello dei ventiquattro anni che aveva nel 1933. Le prime immagini del secondo prologo sono, infatti, quelle di uno schermo incorniciato su cui scorrono alcune scene del *B movie* di Alfred E. Green *Uomini nello spazio*, interpretato dall'attrice, appunto, nel '33. Queste scene sono inframmezzate da una serie d'inquadrature in cui due produttori visionano quello che nella finzione narrativa dovrebbe essere l'ultimo film di Jane Hudson. Dalle loro espressioni disgustate e dai loro commenti sapidi, intuiamo subito che l'ex bambina prodigio non è riuscita a superare indenne la fine dell'infanzia e a proseguire con immutato successo la sua carriera nello *show business*¹⁴⁷. Beckman osserva che analogamente a come la performance di

¹⁴⁶ Karen Beckman, *op. cit.*, p. 182.

¹⁴⁷ Uno dei fenomeni di declino più tipici dello *star system* hollywoodiano è senza dubbio quello dei divi bambini. Esattamente come molte star non riescono a superare il passaggio dalla giovinezza alla maturità, così molte piccole celebrità non riescono più a lavorare con successo una volta che l'infanzia finisce e diventano adolescenti. A tal proposito scrive Fowles: «Per le star bambine il passaggio all'età adulta si è sempre dimostrato particolarmente difficile. Nonostante la giovane età, questi piccoli performer hanno ben chiaro il loro status divistico, ma quando la fama inizia a tramontare, essi non possiedono ancora le capacità e gli strumenti razionali, che invece un adulto può avere, per farsi una ragione di ciò che gli sta succedendo» (Jib Folwles, *op. cit.*, p. 228). Un esempio concreto del fenomeno è offerto dallo stesso film di Aldrich: sia Julie Allred sia Gina

vaudeville produceva una consapevolezza perturbante a proposito del dissidio tra voce e corpo, così il film interpretato da Baby Jane mette in luce la questione dell'autenticità vocale¹⁴⁸. «She's got a southern accent like I got a southern accent», commenta sdegnato uno dei due produttori. Osservazione, questa, che evoca deliberatamente i commenti un po' ambigui con cui era stata accolta, a suo tempo, l'interpretazione di Bette Davis, nei panni di una dattilografa dell'Alabama, in *Uomini nello spazio*¹⁴⁹. Quando il proiezionista domanda se voglia, per caso, rivedere il materiale girato, il produttore, in un'inquietante previsione di quello che sarà il destino della carriera di Jane, risponde: «I don't think anybody's ever gonna want to see that picture again»¹⁵⁰.

Un'analoga confusione in termini spazio-temporali si produce anche quando incontriamo per la prima volta l'immagine di Joan Crawford. Terminato il secondo prologo con il misterioso incidente che ha reso Blanche per sempre un'invalida e dopo i titoli di testa sulla musica strumentale di *I've Written a Letter to Daddy*, ci ritroviamo trasportati in un'altra epoca ancora. Sebbene una didascalia reciti genericamente «ieri», le immagini di un elegante e soleggiato quartiere losangelino dimostrano che siamo arrivati all'America agiata ma inquieta dei primi anni Sessanta. In maniera simile a quanto accadeva con Davis, anche Crawford fa la sua prima apparizione attraverso il frammento di una sua interpretazione giovanile (per la precisione, si tratta di alcune scene tratte da *Tormento* di Clarence Brown). Le vicine di casa delle sorelle Hudson, Mrs. Bates e la figlia adolescente, stanno guardando in televisione, circondate dal comfort del loro salotto borghese, uno dei melodrammi interpretati da Blanche negli anni Trenta. Ma ancora una volta la regia di Aldrich sembra divertirsi a interrompere il piacere procurato dall'immagine divistica. Proprio nel momento in cui madre e figlia sono più coinvolte da una romantica scena d'amore, un'interruzione pubblicitaria per reclamizzare un nuovo cibo per cani spezza, bruscamente, il loro – e il nostro – piacere spettatoriale. Il repentino passaggio dall'immagine della giovane ed elegante Blanche Hudson/Joan Crawford intenta a baciare l'uomo che ama a una volgare réclame di cibo canino ci dice molto sulla fase che il cinema hollywoodiano sta attraversando all'epoca di *Baby Jane*. Ovviamente, il primo significato che quest'accostamento produce riguarda la preminenza che il mezzo televisivo sta acquistando nel periodo compreso tra gli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, e il concomitante declino della produzione cinematografica. Rinchiusa dentro lo stretto perimetro di un angusto schermo televisivo, la *stardom* femminile della Hollywood classica appare,

Gillespie, che interpretano rispettivamente Jane e Blanche durante l'infanzia, non sono riuscite a portare avanti la loro carriera una volta diventate adolescenti.

¹⁴⁸ Cfr Karen Beckman, *op. cit.*, p. 184.

¹⁴⁹ «Lei ha un accento del Sud come ce l'ho io».

¹⁵⁰ «Non credo che lo vorrà mai vedere nessuno questo film».

inesorabilmente, impoverita e “offesa” dalle continue interruzioni pubblicitarie. A essere danneggiata è anche l’identificazione del pubblico con la star: va da sé, infatti, che la pubblicità, o più in generale i ritmi televisivi, minano l’adesione dello spettatore ai meccanismi identificativi presupposti dal cinema classico¹⁵¹. Al tempo stesso, bisogna riconoscere che in questa scena la televisione non appare soltanto come una nemica giurata di Hollywood, ma sembra introdurre anche la possibilità di nuove forme di piacere e di consumo spettatoriale. Afferma in proposito Karen Beckman: «Pur infastidendo, [...], l’interruzione pubblicitaria crea lo spazio per un diverso tipo di piacere, il piacere di uscire dalla posizione di spettatore silenzioso ed entrare, invece, in quella di osservatore interattivo»¹⁵². Infatti, durante la pubblicità madre e figlia abbassano il volume dell’apparecchio e si scambiano opinioni, ricordi e ipotesi su Blanche Hudson, che non è soltanto una dive dell’epoca d’oro di Hollywood, ma anche la loro misteriosa vicina di casa.

Ricominciata la proiezione del film in televisione, un rapido taglio di montaggio ci conduce dal soggiorno di Mrs. Bates alla camera da letto di Blanche. Quando, finalmente, incontriamo il volto invecchiato di Joan Crawford, non abbiamo l’impressione di trovarci di fronte a una grande star del passato, ma semmai di fronte a una spettatrice estatica. Infatti, in maniera del tutto simile alle sue vicine, anche Blanche sta guardando il suo film in televisione. Il gesto compiaciuto con cui si porta una sigaretta alle labbra e l’espressione di evidente piacere dipinta in viso tradiscono un coinvolgimento davvero profondo da parte della donna rispetto alla sua immagine giovanile. Nonostante siano passati ormai tanti anni, Blanche commenta tra sé e sé la propria interpretazione come se avesse appena concluso le riprese: «Oh he should’ve held that shot longer. I told him that when we were rehearsing, also when we shot it, but he wouldn’t listen; it’s still a pretty good picture»¹⁵³.

¹⁵¹ Specifichiamo che la presenza del piccolo schermo si palesa con grande frequenza nell’immaginario cinematografico degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta ed è significativo che la funzione testuale della televisione sia conforme ai valori del genere in cui il s’inscrive. Per esempio, nel *family melodrama* la televisione concorre a disgregare la famiglia o a separare emotivamente i suoi diversi componenti. In tal senso, due casi antitetici sono rappresentati da *Dietro lo specchio* (*Bigger Than Life*, 1956) di Nicholas Ray e *Secondo amore* (*All That Heaven Allows*, 1955) di Douglas Sirk. Il cinema testimonia in forme diverse il ruolo primario che la televisione ha ormai assunto nella vita degli americani. In *Un amore splendido* (*An Affair to Remember*, 1957), remake di *Un grande amore* (*Love Affair*, 1939), entrambi diretti, a quasi vent’anni di distanza, da Leo McCarey, il mezzo televisivo occupa un ruolo narrativo secondario, ma, nelle sue poche apparizioni, è connotato inequivocabilmente come il luogo della falsità e della menzogna, così come il cinema era spesso considerato, dagli uomini di teatro e della letteratura, come il regno della finzione. In un certo numero di film, come *È sempre bel tempo* (*It’s Always Fair Weather*, 1955) di Stanley Donen e Gene Kelly e *Un volto nella folla* (*A Face in the Crowd*, 1957) di Elia Kazan, il cinema rappresenta la televisione come strumento comunicativo connotato in modo fortemente commerciale, tanto che, afferma Chris Anderson, l’immagine della tv che emerge «sembra più un prodotto della Scuola di Francoforte» che di Hollywood (cfr. Chris Anderson, *Hollywoodtv. The Studio System in the Fifties*, University of Texas Press, Austin 1994, p. 17). A differenza della radio, di cui il cinema offre generalmente una rappresentazione positiva, il mezzo televisivo è sempre fortemente criticato.

¹⁵² Karen Beckman, *op. cit.*, p. 184.

¹⁵³ «Oh, avrebbe dovuto tenere quell’inquadratura più a lungo. Glielo dissi quando stavamo provando e anche quando stavamo girando. Ma non mi ha voluta ascoltare. Rimane comunque un bel film».

Ma il rapimento narcisistico della povera invalida è destinato ad avere breve durata: poco dopo Jane, di cui una precedente scena ci ha già rivelato il volto avvizzito e grottescamente truccato, fa il suo ingresso nella camera della sorella proprio per spegnere bruscamente la televisione. Davanti alle deboli proteste di Blanche – «Jane, what are you doing? I was... watching» – la donna replica con la voce strascicata e sarcastica di una vecchia alcolizzata: «Then you're an idiot»¹⁵⁴. Probabilmente il gesto crudele dell'ex bambina prodigio è il frutto dell'invidia che nutre per l'attenzione mediatica di cui la sorella è ancora oggetto. Tuttavia, si può anche ipotizzare che mentre Blanche è ormai rassegnata alla condizione d'immobilità propria tanto del disabile quanto della star decaduta, e riesce ad, accontentarsi del ruolo di semplice spettatrice dei suoi passati fasti attoriali, Jane, invece, con i suoi futili ma vitali sogni di *comeback*, non riesce a tollerare questa passività.

Più in generale, le sequenze analizzate fino a questo punto dimostrano quanto la *stardom* femminile, rappresentata dal film di Aldrich, sia qualcosa di perennemente instabile, sempre sul punto di trasformarsi, di scomparire e ricompare sotto nuove spoglie: le star bambine diventano corpi senza voci e voci senza corpi, i corpi senza voce, a loro volta, diventano bambole morte, le bambole morte diventano star cinematografiche mediocri, mentre le star di successo diventano, invece, delle spettatrici invalide¹⁵⁵. Ma non solo: attraverso l'espedito dello schermo incorniciato (sia esso cinematografico o televisivo), l'utilizzo di frammenti della carriera passata di Davis e Crawford consente all'opera di sviluppare diversi livelli di riflessione su Hollywood, sui suoi prodotti cinematografici e sul sistema valoriale e ideologico che essi diffondono. È evidente, infatti, che le sorelle Hudson funzionano alla stregua di reperti di un'età passata della storia del cinema americano. Tuttavia, mentre Jane ha avuto un rapporto di amore non corrisposto con Hollywood (visti i suoi flop), Blanche è stata, invece, un'incarnazione perfetta della realizzazione del sogno hollywoodiano. Un tempo, bambina silenziosa e maltrattata dal padre, che le preferisce la sorellina prodigio, Blanche incarna un tema molto caro alla cultura popolare americana, quello della rivalse del brutto anatroccolo che si tramuta, crescendo, in uno splendido cigno e riesce a trionfare sui suoi detrattori. Più in generale, si potrebbe osservare che le sorelle Hudson esprimono non soltanto un diverso rapporto con la questione del successo – la prima non riesce a sfondare nel cinema, mentre la seconda ci riesce egregiamente – ma anche un diverso tipo di adesione al sistema ideologico di cui Hollywood si è fatta promotrice nei suoi anni d'oro. Giustamente Lorena Russell osserva come la riproposizione televisiva dei successi di Blanche non suggerisca soltanto il forte legame tra l'industria del cinema e la società dei consumi, ma anche il modo

¹⁵⁴ «Jane, che stai facendo? Stavo... guardando». «Allora, sei un'idiota».

¹⁵⁵ Cfr. Karen Beckman, *op. cit.*, p. 185.

con cui questa stessa industria ha diffuso e rafforzato un certo tipo di valori dominanti¹⁵⁶. Le scene d'amore commuoventi che vediamo scorrere sul piccolo schermo televisivo dei primi anni Sessanta dimostrano, in maniera sintetica, come Hollywood abbia sempre indirizzato il suo pubblico verso un orizzonte di attese di tipo eterosessuale. Risulta, infatti, evidente che le vecchie interpretazioni della diva offrano la possibilità di un'identificazione romantica all'odierno pubblico televisivo: Mrs. Bates, per esempio, racconta alla figlia di aver visto per la prima volta il film di Blanche in occasione di un appuntamento con il suo futuro marito; più tardi, la star leggerà la lettera di un'ammiratrice che sostiene, in maniera analoga, che i suoi film la riportano ai tempi del primo amore. In tal senso, come sostiene Russell, «Blanche è un personaggio allineato con la cultura hollywoodiana e con la sua peculiare (e dominante) adesione a un sistema valoriale eteronormativo»¹⁵⁷. Questo discorso non vale soltanto per la diva di successo degli anni Trenta, ma anche per la povera attrice invalida, che ritroviamo all'alba degli anni Sessanta. In entrambi i casi, la donna si dimostra aderente ai modelli femminili che Hollywood crea per le sue interpreti. Per tutta la durata del film, non riceviamo mai l'impressione che il personaggio di Crawford sogni un ritorno davanti alla macchina da presa o qualcosa di simile. Al contrario, tutto nella sua persona, dagli abiti al modo di fare misurato e dignitoso, conferma l'idea di una donna matura che accetta la sua reale età anagrafica e si comporta di conseguenza. E tuttavia, l'elemento dell'handicap fisico tradisce, in maniera disturbante, uno dei limiti ideologici di Hollywood e della cultura dell'epoca. La paralisi di Blanche, la sua costrizione sulla sedia a rotelle, diventa, infatti, un'immagine metaforica dell'immobilità e inutilità a cui l'industria del cinema condanna le sue attrici cinquantenni. Inoltre, la totale dipendenza della donna dalle cure della sorella e della domestica di colore amplifica gli stereotipi culturali ancora diffusi in quegli anni a proposito del delicato tema dell'handicap. Nel complesso, *Che fine ha fatto Baby Jane?* dipinge il personaggio di Blanche Hudson in una maniera del tutto conforme ai luoghi comuni che Hollywood ha sovente orchestrato intorno alla figura del disabile. Per la quasi totalità del film, Blanche sembra incarnare la figura di quello che Tom Shakespeare chiama "il tragico ma coraggioso invalido". Nell'epilogo, quando ormai in fin di vita confessa a Jane la verità sul suo incidente, la donna appare sotto una luce ben più sinistra, suggerendo così l'idea della menomazione fisica come spia di un difetto caratteriale. In fondo, il finale ci dimostra che Jane ha sempre avuto ragione: Blanche è davvero una bugiarda. La fragile ma orgogliosa diva in sedia a rotelle si dimostra, infatti, meno nobile di quanto il resto della vicenda possa averci indotto a credere. In una prospettiva più ampia, si può ipotizzare che la rivelazione sulla

¹⁵⁶ Cfr. Lorena Russell, *op. cit.*, pp. 216-7.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 217.

spiaggia valga come rivelazione anche della falsità delle illusioni che il cinema hollywoodiano ha diffuso negli anni del suo apogeo culturale. Nell'amarezza della sua conclusione, *Che fine ha fatto Baby Jane?* sembra dirci che la grande diva, capace negli anni Trenta d'infiammare il cuore degli spettatori, non è altro in realtà che una creatura bugiarda e vendicativa.

Al contrario della sorella, Jane rappresenta invece un elemento di sfida per Hollywood sotto diversi punti di vista. Innanzitutto per quanto riguarda il modo d'intendere sia la performance attoriale sia lo status divistico. Durante il prologo ambientato negli anni Dieci, vediamo chiaramente come la bambina tragga piacere dall'esibirsi davanti a un pubblico in carne e ossa. Più tardi, quando la vicenda si sarà spostata agli anni Sessanta, Jane cercherà non di riesumare la sua poco riuscita carriera cinematografica, bensì il suo vecchio repertorio teatrale. È evidente insomma che la donna sogna un tipo di rapporto con la performance e con il pubblico meno mediato di quanto il cinema impone di norma: alla frammentazione dei singoli *takes*, elemento precipuo dell'impostazione strutturale del medium cinematografico, Jane preferisce invece un'immersione fluida e priva d'interruzioni nella propria esibizione. Nell'entusiasmo con cui vediamo la bambina inginocchiarsi e levare in alto le braccia per ricevere gli applausi ci sembra di ritrovare qualcosa della prima infanzia di Judy Garland, una delle più celebri e tragiche baby star di tutti i tempi. Sebbene Garland sia entrata nel mito grazie alla sua carriera hollywoodiana e a grandi successi musicali come *Il mago di Oz*, *Incontriamoci a Saint Louis* (*Meet Me in St. Louis*, Vincente Minnelli, 1944) e il remake di *È nata una stella*, il suo debutto ha avuto luogo nel vaudeville quando aveva poco più di due anni. Nata da una famiglia di artisti di teatro nel giugno del 1922, Francis Ethel Gumm – questo il vero nome della grande *performer* – comincia a esibirsi dal vivo quando è appena in grado di camminare. In occasione del suo esordio in palcoscenico, i genitori la faranno esibire dapprima a fianco delle due sorelle maggiori e poi da sola, con un'esecuzione di *Jingle Bells*. Leggenda vuole che in occasione di questo debutto la reazione della platea sarebbe stata tale da indurre "Baby Gumm" a cantare la canzone da capo, facendo suonare i suoi campanellini sempre più forte, finché il padre non si era visto costretto a portarla via di peso dal palco. Poco tempo prima, la bambina aveva avuto modo di vedere il numero delle Blue Sisters, tre sorelline tra i dodici e i cinque anni: «Quando la più piccola delle Blue Sisters incominciò a cantare... Frances rimase incollata alla sedia come trasfigurata. Finito lo spettacolo, si voltò verso nostro padre e, me lo ricorderò finché campo, disse: "Papà, posso farlo anch'io?" [...] Nella sua testa di bambina di due anni, sapeva già *esattamente* quello che voleva», ricorda la sorella Virginia. A proposito dei suoi esordi e della sua vocazione, la stessa Judy Garland avrebbe detto a posteriori: «Nessuno mi ha mai insegnato cosa dovevo fare in scena... Facevo

“quello che mi veniva più naturale”». E avrebbe paragonato l’intensità del piacere procuratole dal salire per la prima volta sul palco per intonare *Jingle Bells* a quello che può venire dall’assunzione di “millenovecento pasticche”¹⁵⁸. Analogamente a “Baby Frances Gumm”, anche Baby Jane Hudson, seppure spinta sotto le luci dei riflettori da un genitore intrigante e ambizioso, appare dominata dalla stessa indomabile vocazione. Nel corso della vicenda, il suo contatto con il pubblico potrà anche affievolirsi del tutto, ma fino all’ultimo non si estinguerà in lei il bisogno di avere un’*audience*. Da notare, inoltre, come al termine del suo numero, fuori dal palcoscenico, la piccola, infischiosene allegramente della sua immagine divistica che le imporrebbe di essere un grazioso angioletto biondo, non tema di mostrare agli ammiratori la sua reale indole di mocciosa viziata e arrogante. In precedenza, abbiamo visto come uno dei primi diktat che il nascente divismo cinematografico andava maturando, in questi stessi anni, era invece proprio una complementarità tra vita pubblica e vita privata della star. Ma la bimba non sembra darsi pensiero di questo neppure di fronte agli sguardi critici e allibiti dei suoi spettatori, che sono perlopiù famiglie della buona società americana. Se nel primo prologo Jane è una diva in miniatura acclamata, nel secondo prologo, invece, la sua *stardom* ha già cominciato a dissolversi. Non sono passati che pochi minuti dall’inizio del film e già la protagonista è una diva in declino. «She stinks!», sentenziano i due produttori mentre visionano il suo ultimo film in uscita¹⁵⁹. Eppure, non è chiaro allo spettatore che cosa ci sia di così mediocre nella performance cinematografica di Jane. Sullo schermo incorniciato, infatti, vediamo una giovane attrice, bionda e di bell’aspetto, che recita in modo seduttivo ma misurato. Insomma, nulla che abbia a che vedere con la performance eccessiva e involontariamente ridicola di Margaret Eliot durante il suo *screen test*. Al tempo stesso, non è chiaro nemmeno cosa renda “così eccezionale” l’interpretazione di Blanche agli occhi del pubblico televisivo dei primi anni Sessanta. Benché, in quest’ultimo caso, si possa ipotizzare che sia la nostalgia per un’epoca ormai perduta della storia del cinema a suscitare entusiasmo e commozione nei telespettatori. In maniera analoga a quanto accade nei film autoreferenziali analizzati nel capitolo precedente, anche *Baby Jane* sembra deliberatamente confondere un concetto già di per sé elusivo e inafferrabile come quello di *star quality*. Nelle opere degli anni Trenta, come *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella*, non si capiva cosa potesse trasformare dall’oggi al domani Mary Evans ed Esther Blodgett in grandi dive. Ora, nel film di Aldrich resta confuso e ambiguo il percorso contrario: cosa fa sì che Baby Jane sia condannata a scomparire per sempre dal grande schermo? Si potrebbe obiettare che una spiegazione più concreta ci venga data da uno scambio di battute tra i due proiezionisti chiusi

¹⁵⁸ Sugli esordi di Judy Garland nel teatro rimandiamo a Gerald Clarke, *Get Happy. The Life of Judy Garland*, Delta Book, New York 2000, pp. 19-23.

¹⁵⁹ «Fa schifo».

in cabina, mentre i produttori stanno visionando il film in sala. «When the old man hired them the Hudson sisters, how come he had to hire the back of the act too? Boy, what a no-talent broad that Baby Jane is», osserva uno dei due. Al che il collega aggiunge con un tono più compassionevole: «Why can't she stay sober?»¹⁶⁰. Questo brevissimo dialogo, congiungendo il tema della mediocrità artistica a quello dell'abuso alcolico, ci riporta alla memoria il caso pietoso di Max Carey e Norman Maine. Forse, anche per Jane il declino è più una conseguenza dell'alcol che non della mancanza di talento. O forse, invece, l'alcol è proprio una conseguenza di tale mancanza e delle frustrazioni professionali a cui essa conduce. Se già in *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella* l'alcolismo costituiva il marchio di condanna per Max e Norman, nel film di Aldrich questo tipo di dipendenza assume dei contorni ben più ossessivi e brutali. Non paga del fatto che l'abuso di bevande alcoliche sia solitamente guardato con maggiore riprovazione nel caso di una donna, Jane tracanna gin e scotch come potrebbe fare un rozzo cowboy in una bettola. Secondo Lorena Russell, l'atteggiamento mascolino e volgare con cui l'ex bambina prodigio si dà all'alcol sigla un atto di sfida rispetto a quelle prescrizioni di fascino, compostezza ed eleganza che Hollywood impone alle esponenti di sesso femminile anche quando portano alle labbra un bicchiere¹⁶¹. In tal senso, al tema dell'alcolismo si aggiunge quello del cibo, elemento davvero insistente in *Che fine ha fatto Baby Jane?*. Per Russell, anche il cibo funziona come elemento di sfida nei confronti di Hollywood e del suo *star system*. Il rapporto tra nutrimento e divismo può sembrare di primo acchito curioso, ma basta ricordare il modo ossessivo con cui l'industria del cinema ha sempre osannato il mito della bellezza e della prestanza fisica per capirne il nesso. Si pensi a come, nel corso degli anni, le colonne dei rotocalchi o dei giornali scandalistici siano state ripetutamente occupate dalle storie sul “vertiginoso aumento di peso” o lo “strabiliante dimagrimento” di celebrità quali Liz Taylor, Judy Garland o Marlon Brando. Possiamo, quindi, comprendere perché mai la figura sformata di Jane (all'inizio del film, la figlia di Mrs. Bates la definisce “la sorella grassa”), suggerisca un chiaro rifiuto dei diktat sulla linea imposti dalla società dello spettacolo. A ben vedere, il film comincia con i capricci della protagonista per avere un gelato come premio per la sua riuscita esibizione e si conclude con un regressivo delirio infantile dove il cono gelato torna a essere protagonista. Nell'epilogo sulla spiaggia, Jane, sempre più distaccata dalla realtà circostante, si farà preparare a un chiosco di gelati due coni alla fragola per lei e la sorella morente. Naturalmente, tutti gli spettatori ricordano quanto il tema del cibo funzioni, nel corso del racconto, anche come elemento marcatamente horror. È infatti attraverso il rituale dei pasti

¹⁶⁰ «Quando il vecchio ha scritturato le sorelle Hudson perché ha dovuto ingaggiare anche la ruota di scorta? Ragazzi, quella Baby Jane non ha un briciolo di talento»; «Perché non riesce a rimanere sobria?».

¹⁶¹ Cfr. Lorena Russell, *op. cit.*, pp. 224-6.

che Baby Jane punisce Blanche riducendola a morire di fame e disidratazione. Tra le scene più memorabili del film – quelle che maggiormente lo definiscono come opera *horror/camp* – ci sono gli episodi in cui Jane serve all’invalida, su un bel piatto d’insalata, prima il suo pappagallino e poi addirittura un grosso ratto. Indubbiamente, il cibo tradisce la sostanziale dipendenza di Blanche dalla sorella. Già nel prologo ambientato nel ‘17 Jane ha il potere di offrire o meno un gelato alla sfortunata sorellina. Più tardi, dopo averle consegnato la colazione in camera, la donna rinfaccerà alla disgraziata:

You, we’re right where we started. When I was on the stage, you depended on me for everything. Even the food you ate came from me. Now you have to depend on me for your food again. So we’re right back where we started¹⁶².

Trascinando la sorella in una complessa dinamica di digiuno forzato e disgusto, Jane spezza l’ultimo legame di Blanche con la sua affascinante icona divistica di un tempo. Come già abbiamo sottolineato in precedenza, a dispetto dell’età e della menomazione fisica, il personaggio di Crawford appare, all’inizio del film, come una donna ancora di bell’aspetto e di indubbio gusto nel vestire. Inoltre, la sua stanza è piena di foto e di ritratti che evocano l’idea di una giovinezza all’insegna della bellezza e del successo. Ma le torture della sorella, la privazione di cibo e acqua, finiranno con il trasformare Blanche, e ogni residuo del suo glamour hollywoodiano, in un cadavere emaciato privo di qualsiasi attrattiva. In questo inquietante processo di consunzione, si segnala un episodio in particolare. Durante un provvidenziale allontanamento di Jane da casa, una disperata e affamata Blanche riesce a scovare in uno dei cassetti della sorella una scatola di cioccolatini e inizia a divorarli con una voracità quasi animalesca. I rumori della masticazione uniti a dei mugolii di sollievo per la fame sedata non fanno altro che enfatizzare questo momento poco elegante di ristoro¹⁶³. Secondo Lorena Russell, la continua oscillazione che il personaggio della sorella paralitica sperimenta tra bisogno famelico di cibo e rifiuto del cibo (l’orrore procurato dalla scoperta del pappagallino e del topo nascosti sotto il coperchio d’argento del servizio da colazione) assomiglia alla dinamica che lo spettatore ingaggia con il film stesso: «anche noi “siamo

¹⁶² «Sai, siamo tornate al punto di partenza. Quando io ero sul palco, tu dipendevi in tutto e per tutto da me. Anche il cibo che mangiavi veniva da me. Ora devi dipendere da me per mangiare. Così, come vedi, siamo tornate al punto di partenza».

¹⁶³ Indubbiamente, tutto il film è attraversato da un’ossessione per la sfera dell’oralità. Aggiungiamo che anche Edwin Flagg, l’unico personaggio maschile di rilievo oltre al padre delle sorelle Hudson, appare ossessionato dal cibo in maniera analoga. La sua golosità è denunciata non solo dalla pinguetudine ma anche dai comportamenti. Nella sequenza in cui fa la sua prima comparsa, vediamo l’uomo intento a sbocconcellare un panino e a bere un bicchiere di latte. Come se non bastasse, Edwin è chiaramente dipendente in tutto e per tutto dalla madre, una donna robusta che evoca immediatamente il nesso tra maternità e nutrizione.

affamati” dell’immagine di Joan Crawford e di Bette Davis, ma al tempo stesso ne siamo anche disgustati»¹⁶⁴.

Indubbiamente, questa dinamica di attrazione e repulsione è parte integrante della natura autoriflessiva di *Baby Jane*. L’opera di Aldrich si dimostra, infatti, molto consapevole del tipo d’immagine divistica costruita in precedenza da Hollywood per le due attrici protagoniste. Bette Davis e Joan Crawford non sono soltanto fra le icone più potenti dello *star system* classico, ma – come fanno notare Molly Haskell e Richard Dyer – sono anche due fra le interpreti che più hanno saputo rielaborare sul grande schermo il concetto di femminilità e d’identificazione sessuale. Haskell osserva che entrambe le dive incarnano due diversi modelli di “donna indipendente”, dove con quest’espressione s’intende quel tipo di personaggio femminile che, nei film degli anni Trenta e Quaranta, incarna una certa opposizione ai valori sociali dominanti. A proposito di questo soggetto, la studiosa suggerisce, infatti, una distinzione tra “superfemmina” e “superdonna”. La superfemmina è «una donna che, mentre eccede in “femminilità” e amoreggiamenti, è troppo intelligente e ambiziosa per il docile ruolo che la società ha decretato per lei. [...] Resta nell’alveo della società tradizionale, ma non avendo progetti che soddisfino la sua energia creativa, la rivolge al solo materiale disponibile, persone intorno a lei, con risultati demoniaci»¹⁶⁵. L’esempio fondamentale di questa categoria è proprio Bette Davis, soprattutto nei film *Schiavo d’amore* (*Of Human Bondage*, John Cromwell, 1934), *Paura d’amare*, *La figlia del vento* (*Jezebel*, William Wyler, 1938), *Tramonto* (*Dark Victory*, Edmund Goulding, 1939) *Piccole Volpi* (*Little Foxes*, William Wyler, 1941) e *La signora Skeffington*. Al contrario, la superdonna è: «una donna che, come la superfemmina, possiede un elevato grado di intelligenza e immaginazione ma, invece, di sfruttare la propria femminilità, adotta caratteristiche maschili per godere di prerogative maschili o soltanto per sopravvivere»¹⁶⁶. Gli esempi fondamentali in questo caso sono appunto Joan Crawford come Vienna in *Johnny Guitar* (1954) di Nicholas Ray o Mildred Pierce in *Il romanzo di Mildred*. Pur ammettendo la significatività di questa distinzione, Dyer evidenzia i limiti impliciti nell’interpretazione di Haskell, sostenendo che le definizioni di “superfemmina” e “superdonna” sono, in fondo, determinate da un punto di vista maschile sul personaggio e pertanto peccano di una logica eterosessista. In altre parole, la superfemmina o la superdonna compare in quei film in cui le donne abbandonano le loro caratteristiche femminili per diventare “quasi” degli uomini e poter così conquistare un qualche forma di potere politico o sociale. Accettare questo tipo d’impostazione, secondo Dyer, significa affermare che il solo modo in cui una donna può essere accettata come

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 225.

¹⁶⁵ Molly Haskell, *op. cit.*, p. 214.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

persona (a parte che come oggetto sessuale svilito e tuttavia minaccioso) è diventare un “non maschio”, cioè un essere senza sesso. In tal senso, il cinema classico dimostrerebbe un’incapacità di fondo a immaginare, o arrivare a immaginare, qualcosa che sia davvero femminile. Sebbene Haskell non utilizzi espressamente questi termini, per Richard Dyer alcune delle sue annotazioni sulla superdonna li presuppongono. Lo studioso inglese collega i supposti limiti di tale interpretazione al fatto che, come rilevano alcune teorie femministe, in una cultura patriarcale non esiste il concetto di “femminile” ma solo quello di “non maschile”¹⁶⁷.

Dyer, invece, è più propenso a parlare per il caso di Crawford e Davis, così come per le altre star incluse nella categoria della “donna indipendente” (si pensi a Greta Garbo, Barbara Stanwyck, Katherine Hepburn, Rosalind Russell, etc.), di una nota di ambiguità sessuale nell’aspetto e nella presentazione. Tale sfumatura può essere data da un elemento fisico (la camminata altera di Davis per esempio) o da un elemento dell’abbigliamento (le celebri spalline imbottite di Crawford), o ancora un modo particolarmente “artefatto” di recitare, che mette in luce l’idea di quanto il ruolo sessuale sia, appunto, *soltanto* un ruolo e non un aspetto innato e istintivo della personalità. In tal senso, le star del tipo “donna indipendente” esplicitano la metafora della vita come rappresentazione che puntella il fenomeno del divismo. Per Dyer questo si vede in modo particolare nel lavoro di Bette Davis, una delle più “manierate” fra le dive associate al personaggio femminile forte e sessualmente ambiguo. Le sue maniere portano effettivamente in primo piano il fatto che il comportamento non è nient’altro che un codice sociale: «Per la maggior parte delle star, i loro particolari modi di essere sono considerati come un’emanazione spontanea della loro personalità; ma è difficile considerare Davis allo stesso modo perché il suo comportamento è così ovviamente “artefatto”. In alcuni film (*La figlia del vento*, *Piccole volpi*, *Tramonto*, *Perdutamente tua*, *Eva contro Eva*) questo senso di artificiosità della rappresentazione sociale s’intreccia con i concetti di aspettative e requisiti sociali delle donne e/o di classe»¹⁶⁸.

Sebbene *Che fine ha fatto Baby Jane?* non rappresenti certo il capolinea della carriera dell’attrice, possiamo considerarlo, di fatto, come una sintesi e un’estremizzazione insieme delle caratteristiche enunciate da Richard Dyer. In particolare, la tendenza al travestimento e all’imitazione di cui il personaggio di Jane dà continuamente prova possono essere lette come spia di quell’ambiguità sessuale e di quella sfida a un’idea preconstituita di femminilità che hanno sempre connotato l’immagine divistica di Davis. Pensiamo non soltanto all’eccesso di trucco che trasforma il suo viso in una sorta di maschera gessosa, ma anche ai diversi episodi

¹⁶⁷ Cfr. Richard Dyer, *Star*, cit., pp. 70-7.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 77.

in cui la donna si serve dell'imitazione per umiliare o ingannare la sorella. Nelle pagine precedenti, avevamo più volte visto come molte aspiranti star – Merton Gill, Peggy Pepper, Mary Evans ed Esther Blodgett – facessero il verso ad attori già celebri per farsi notare. Nonostante sia stata scaricata dall'industria cinematografica, Jane è un'eccellente imitatrice. Quando Blanche si dimostra piacevolmente lusingata dall'interessamento di Mrs. Bates per la riproposizione televisiva dei suoi vecchi film, Jane le fa il verso crudelmente: «Oh, really? Did she like it?»¹⁶⁹. Più tardi, la donna sarà capace d'ingannare al telefono, imitando la voce dolce della sorella, sia il venditore di liquori per avere delle nuove casse di scotch sia il medico di famiglia per convincerlo che tutto procede serenamente a casa Hudson.

Sebbene in maniera differente, anche l'immagine divistica di Crawford presenta degli elementi di mascolinità. In *Guilty Pleasures*, Pamela Robertson interpreta questi elementi come una manifestazione del fenomeno *camp* nel cinema classico e, in maniera analoga a quanto avviene nel caso di Davis, rintraccia anche nel lavoro di questa diva una particolare attitudine al travestitismo e alla mascherata quali espedienti metaforici per sfidare la ristrettezza dei ruoli sessuali tradizionali¹⁷⁰. Ovviamente, come già si diceva, inizialmente Blanche sembra del tutto allineata con i dettami della macchina divistica hollywoodiana, mentre Jane esprime, invece, un atteggiamento di sfida e di disprezzo rispetto ai tali ingranaggi. Tuttavia, le sevizie di quest'ultima finiranno per distruggere anche nel personaggio di Crawford qualsiasi legame con il glamour propagandato da Hollywood.

Ma l'aspetto che più accomuna le sfortunate sorelle Hudson è un sostanziale e radicato disinteresse nei confronti del presente. Secondo Jodi Brooks quest'indifferenza nei confronti dell'oggi sarebbe, in fondo, una delle caratteristiche precipue di qualsiasi *fading star*¹⁷¹. Incapace di staccarsi dal passato, dalla sua immagine di un tempo, la diva in declino non può che sentirsi esclusa dalla contemporaneità. Ma non si tratta solo di esclusione: rispetto ai fasti della grande Hollywood di un tempo, Norma, Margaret, Jane e Blanche non possono che nutrire noia e disinteresse nei riguardi dell'attuale condizione – vale a dire quella degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta – in cui versa l'industria del cinema. In *Viale del tramonto*, i giovani sceneggiatori un po' *bohèmiennes* come Joe Gillis e i suoi amici appaiono più vacui che non talentuosi. Rispetto a Norma Desmond, Betty Schaefer, la ragazza

¹⁶⁹ «Oh, davvero? Le è piaciuto?».

¹⁷⁰ Cfr. Pamela Robertson, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Duke University Press, Durham 1996. Anche Jack Babuscio interpreta il travestimento in relazione alle idee di genere come spia dell'artificiosità stessa di tali idee e come manifestazione del *camp* nel cinema: «Il *camp* concentrando l'attenzione sull'aspetto esteriore del ruolo, implica che i ruoli, e in particolare i ruoli sessuali, sono superficiali, una questione di stile. [...] Trovare *camp* le star non è deriderle. [...] È più un modo di mettere in ridicolo l'intera cosmologia dei restrittivi ruoli sessuali e delle identificazioni sessuali che la nostra società usa per opprimere le sue donne e reprimere i suoi uomini, inclusi quelli sullo schermo» (Jack Babuscio, «Camp and the Gay Sensibility», in Richard Dyer (ed.), *Gays and Films*, New York Zoetrope, New York 1984, p. 44).

¹⁷¹ Cfr. Jodi Brooks, *op. cit.*, pp. 237-8.

dell'ufficio-soggetti, pur essendo moralmente migliore, non possiede alcuna grandezza, ma soltanto una serie di educati golfini d'angora e tante idee convenzionali su cosa debba essere un buon film di argomento sociale. In *La diva*, il giovane regista proveniente dall'ambiente teatrale newyorkese che fa il provino a Margaret appare sensibile ma noioso. Idem dicasi per il secondo regista che la protagonista incontra nel finale e che le sottopone un soggetto moralista e deprimente. In *Che fine ha fatto Baby Jane?* lo stile di vita stravagante e pericoloso delle sorelle Hudson contrasta vivamente con quello rassicurante e monotono dei vicini. Un divario, questo, segnalato anche dalla differenza di stile architettonico che caratterizza la loro casa rispetto a quella delle villette circostanti. Mentre villa Hudson, edificio chiaramente costruito nei primi anni del Novecento, appare gotica e barocca, la casa di Mrs. Bates, esempio perfetto dell'architettura della metà del secolo scorso, appare invece sobria e ordinaria. Come se non bastasse, anche le personalità stesse dei vicini di casa o della domestica di Blanche, la fida e generosa Elvira, appaiono chiare e prevedibili e tuttavia senza mistero e senza fascino. Per non parlare del sedicente musicista Edwin Flagg, che illude Jane perché mira al suo denaro e non nutre alcuna reale ambizione artistica.

All'alba dei primi anni Sessanta, il cinema autoreferenziale non può che accomiarsi dal fantasma della "Grande Hollywood" e sceglie di farlo attraverso la forma della vecchiaia, della follia e dell'orrore, contrapponendoli, però, a un'immagine del presente e della vita quotidiana – sia essa di anonimi spettatori o di giovani uomini del mondo dello spettacolo – scialba e poco attraente. In tal senso, come afferma Franco La Polla, il film di Robert Aldrich, con il suo richiamo metacinematografico da un lato, dall'altro con la sua inaugurazione di un nuovo filone geronto-orrifico e infine con il metaforico vuoto cui il titolo stesso allude, costituisce una chiave importante «per la comprensione non tanto di una nuova cinematografia quanto per il seppellimento della vecchia». Ormai, aggiunge lo studioso, «i personaggi di Aldrich ci fanno pensare allo schermo che un tempo essi abitavano e che ora è rimasto vuoto e bianco senza di loro»¹⁷². La mancanza, un tema molto frequentato dalla cinematografia americana dagli anni Sessanta in poi, sarà destinata a diventare anche uno dei motivi cardine della produzione autoreferenziale a venire, sempre pronta a guardarsi indietro verso una stagione irripetibile e perduta della storia di Hollywood.

¹⁷² Franco La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, cit. p. 226.

CAPITOLO SECONDO

“A Comedy Director’s Apologia”

I dimenticati (Sullivan’s Travels, 1941) di Preston Sturges

I

Fra le opere finora analizzate, *I dimenticati* di Preston Sturges è senz’altro quella che esibisce l’incipit più forviante di tutte, quello maggiormente giocato sugli effetti di straniamento che l’autoreferenzialità può produrre. Dopo i titoli di testa, che pure meritano attenzione ma che analizzeremo più avanti, il film si apre sul terribile combattimento di due uomini sopra il tetto del vagone di un treno merci, in corsa nella notte. Del tutto priva di dialogo, ma sostenuta da un accompagnamento musicale enfatico e pieno di tensione, mescolato al fragoroso sferragliare del treno, la sequenza possiede una carica di violenza e drammaticità non comune. I due uomini, miseramente vestiti e con i volti madidi di sudore, lottano con una furia a dir poco animalesca, come se avessero perso qualsiasi cognizione del pericolo. Dopo pugni sferrati, salti da un vagone all’altro e perfino qualche colpo di pistola, i due si afferrano vicendevolmente al collo e mentre tentano di strozzarsi perdono l’equilibrio, finendo per precipitare in un fiume. Sotto il velo dell’acqua, increspato dalla tragica caduta, vediamo comporsi la scritta «The End», mentre la musica, raggiunto il suo picco di tensione, inizia a dileguarsi. Solo a questo punto, la macchina presa rivela che quanto abbiamo appena visto non è il *vero* film di Sturges, già annunciato dai titoli di testa, ma soltanto la conclusione di un’altra opera – di cui mai sapremo il titolo – proiettata in una piccola sala, in presenza del protagonista, un giovane regista di nome John Lloyd Sullivan, e di alcuni produttori. In altre parole, ci troviamo davanti a uno degli espedienti più tipici del cinema autoreferenziale, vale a dire il cosiddetto *movie-within-a-movie*. In questo caso, però, il fatto che il film incorniciato sia posizionato proprio all’inizio dell’opera ospitante e non sia subito dichiarato come tale produce un effetto d’indubbia sorpresa o più propriamente di straniamento. È come se *I dimenticati* incominciasse con un mascheramento, con un inganno deliberato nei confronti dell’*audience*. Servirsi di un *framed film* di natura ingannevole come sequenza d’apertura costituisce, secondo Christopher Ames, una delle forme di autoriflessività più ardite, soprattutto perché il pubblico reale è portato a identificarsi con il pubblico diegetico, che ancora non è stato mostrato¹. Naturalmente, questo tipo procedimento non è cosa nuova per il

¹ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 81.

cinema hollywoodiano e Sturges non è certo il primo a servirsene con tanta disinvoltura. Impossibile non pensare immediatamente al caso del coevo *Quarto potere* di Welles e alla sequenza del cinegiornale diegettizzato – *News on the March* – che funziona, appunto, come “film nel film”, una sorta di suo doppio, o embrione, in una dimensione “esposizione”, in cui alle immagini che mostrano ritagli di giornali, fotografie, episodi della vita di Kane, si somma l’intervento della voce – diegeticamente giustificata – del commentatore del servizio giornalistico. Da notare, peraltro, come sia nel caso di *I dimenticati* sia del capolavoro wellesiano (distribuito soltanto pochi mesi prima di quello di Sturges) l’inserimento iniziale del *framed movie* serva ad attivare il percorso di ricerca del film. Ricordiamo, infatti, che al termine della puntata di *News on the March*, quando la musica della sigla s’interrompe bruscamente, scopriamo di essere all’interno di una sala di proiezione dove un gruppo di giornalisti della medesima testata inizia a commentare le immagini appena viste; il direttore si dichiara insoddisfatto perché sostiene che il servizio non riesca a catturare la personalità di Kane, ma si limiti soltanto a elencare quello che il magnate ha fatto nella sua discussa esistenza. Da qui parte l’iniziativa di affidare al giornalista Thompson la conduzione di una vera e propria inchiesta per scoprire il significato dell’ultima misteriosa parola pronunciata da Kane prima di spirare. Analogamente, nella commedia di Sturges, il film nel film, ponendosi come ideale estetico e morale che il protagonista aspirerebbe a raggiungere, serve a promuovere un vero e proprio percorso di conoscenza sul cinema e sul suo pubblico.

Se all’alba degli anni Quaranta, *Quarto potere*, con la sua struttura prismatica fondata su molteplicità di punti di vista diegetici (al cinegiornale si sommano, infatti, ben cinque flashback) rappresenta indubbiamente un unicum nella storia del cinema per quanto riguarda il funzionamento testuale, va detto che i film di ambientazione hollywoodiana, sebbene spesso molto meno complessi nella loro organizzazione, fanno un uso altrettanto disinvolto dell’espedito del *movie-within-the-movie*. Ritroviamo questa configurazione, per esempio, in due delle tre versioni tratte dal fortunato romanzo *Merton of the Movies*, quella del 1924 e quella del 1947. Nell’adattamento degli anni Quaranta – l’unico fra i due che oggi possiamo visionare essendo il primo andato perduto – il film si apre con una sorta di documentario dedicato alla storia della Mecca del cinema e alla vivace umanità che la popola. Una *voice over* ci conduce, con ironica bonomia, in alcuni dei luoghi più tipici di Hollywood (l’insegna luminosa sulle colline, i grandi palazzi delle case di produzione, le strade popolate di *movie palaces* e i teatri di posa) e suggerisce gli enormi cambiamenti che lo *star system* ha subito nel passaggio dal muto al sonoro. Le continue osservazioni della voce narrante sul carattere finzionale del mondo del cinema trovano una perfetta conferma quando la macchina da presa allarga la sua visuale e scopriamo così di trovarci all’interno di una sala di provincia dove,

appunto, si sta proiettando questo documentario. Tra le file di spettatori anonimi spicca Merton Gill (Red Skelton), che segue le immagini sullo schermo con un trasporto particolarmente intenso, rivelato prima ancora che dall'espressione del viso da un primo piano sul suo petto ansante. Il coinvolgimento del personaggio è tale da prendersela con il suo vicino di posto quando il finto documentario mostra la sua attrice preferita, la bionda Beluah Baxter (Gloria Grahame), alle prese con due malintenzionati. In questo caso, il film incorniciato consente di introdurre immediatamente due temi che, come già sappiamo, sono al cuore del romanzo di Wilson: la riflessione sul carattere illusorio di Hollywood e delle sue celebrità e l'indomita fascinazione che il protagonista nutre nei confronti di questo stesso universo. Ma l'espedito del *movie-within-a-movie* non ricorre soltanto nelle opere autoriflessive del periodo classico. Al contrario, il suo utilizzo si estende anche nei decenni successivi fino ad arrivare alla contemporaneità. Tra i tanti esempi possibili, ci limitiamo a ricordarne solo alcuni particolarmente affascinanti o recenti: l'inizio furbescamente ingannevole di *Blow Out* (1981) di Brian De Palma, che vuole convincerci che stiamo vedendo un *B movie* pornomacabro ambientato in un collegio femminile; lo spassoso cartone a base di comicità *slapstick* in cui il coniglietto Roger deve fare da baby-sitter a un lattante in cerca di biscotti in *Chi ha incastrato Roger Rabbit? (Who Framed Roger Rabbit?)*, (1988) di Robert Zemeckis; il finto film d'azione con cui si apre *Last Action Hero – L'ultimo grande eroe (Last Action Hero, 1993)* di John McTiernan; il romantico polpettone in costume all'inizio di *Evita* (1996) di Alan Parker, musical che non a caso trasforma la vicenda della mitica first lady argentina in quella di una diva di Hollywood; e infine la trascinate performance di Marilyn Monroe (interpretata da Michelle Williams) posta a incipit del *biopic* di Simon Curtis del 2011, che il protagonista sta guardando in un piccolo cinema, ancora ignaro del fatto che presto si troverà a lavorare sul set di *Il principe e la ballerina (The Prince and the Showgirl, 1957)* e a instaurare un rapporto di grande complicità con la tormentata attrice. La fortuna che tale procedimento riscuote all'interno del cinema autoreferenziale dipende senz'altro dal fatto che esso consente di segnalare, in maniera impreveduta e accattivante, il tema della natura illusoria del testo cinematografico.

Tuttavia, nel caso del film di Sturges l'utilizzo del *framed movie* si distingue per una serie di significati che lungi dal farne un semplice e gustoso elemento introduttivo lo rendono, invece, il motore vero e proprio della vicenda. Innanzitutto, come osserva Ames, qui l'opera incorniciata serve a introdurre, a fianco del tradizionale tema dell'illusorietà del cinema, questioni più specificamente attinenti all'*audience* e alla fruizione². La centralità che l'espedito riveste in *I dimenticati* è anche confermata dal fatto che nel corso del film

² Cfr. *ivi*, pp. 81-2.

incontreremo ben altri due casi di *movie-within-a-movie*, ciascuno deputato sia a imprimere una svolta importante alla narrazione sia a incoraggiare una riflessione su aspetti del dibattito che in questi anni Hollywood si trova sovente ad affrontare in relazione agli accadimenti storici.

Il fatto che il primo film incorniciato si concluda con la scritta «The End» è indubbiamente significativo. Nel corso della commedia di Sturges, questo frammento finisce per rappresentare l'antitesi di ciò che secondo il regista deve realizzare Hollywood per il suo pubblico. Sebbene all'inizio del racconto, il protagonista John L. Sullivan, un giovane regista comico di grande successo popolare, esprima il forte desiderio di realizzare un'opera socialmente e politicamente impegnata sul modello del *framed movie* appena proiettato, nel finale il personaggio si sarà ampiamente ricreduto e proclamerà l'intenzione di continuare a operare nel solco della commedia. Inoltre, è il film stesso di Preston Sturges, nel suo svolgersi dinnanzi ai nostri occhi, che finisce per incarnare l'opposto di un'idea di cinema che fa della serietà e del coinvolgimento con i problemi del presente il sigillo del suo valore e della sua utilità. E tuttavia l'incipit di *I dimenticati* sembra suggerire una concezione di quale siano i doveri di Hollywood nei riguardi del suo pubblico completamente diversa. Quando il *framed movie* si conclude e la sala di proiezione è ancora avvolta nell'oscurità, eccezion fatta per il fascio di luce del proiettore, Sullivan si alza in piedi e proclama estasiato che il combattimento tra i due uomini è senz'altro una potente allegoria della "lotta tra capitale e lavoro". La cosa non può che stupirci e divertirci al contempo: nel duello finale di questo film anonimo, evidentemente realizzato da un autore che il protagonista ammira molto, noi siamo portati a vedere soltanto una delle scene d'azione più tipiche del cinema hollywoodiano – la lotta per la sopravvivenza su di un treno in corsa – diligentemente eseguita da due contropartite. Ci risulta, infatti, difficile scorgere quei complessi – ma in fondo abusati – concetti che Sullivan, invece, vi ritrova. Colpisce semmai il fatto che questo frammento incorniciato, concludendosi con la morte di entrambi i personaggi, non offra quella forma canonica di "soddisfazione" e "sazietà" che convenzionalmente il lieto fine dovrebbe garantire al pubblico. Qui, tutti e due i contendenti finiscono per precipitare nel fiume e così la tradizionale e rassicurante conclusione hollywoodiana secondo cui "i buoni" sono destinati a salvarsi e i cattivi a essere puniti viene del tutto sovvertita. Come vedremo quest'aspetto è tutt'altro che di secondaria importanza se letto in rapporto al tema complessivo del film ospitante. Va detto, in primo luogo, che la soppressione dell'*happy end* è funzionale alla funzione parodica di cui questo *framed movie* s'incarica. Come fanno, infatti, notare Kathleen Moran e Michael Rogin, il film incorniciato che fa da prologo a *I dimenticati* sembra ironizzare sulla famigerata crudezza dei cosiddetti «social-problem motion pictures» degli

anni Trenta, come *Strada sbarrata* (1937) diretto da William Wyler, sceneggiato da Lillian Hellman (la scrittrice e drammaturga statunitense che ha forse rappresentato meglio di chiunque altro, nel corso del decennio, l'utilizzo di un testo letterario o teatrale come atto di denuncia sociale e politica) e interpretato dallo stesso Joel McCrea; oppure sugli intrighi avventurosi venati di riferimenti politici come *Il prigioniero di Amsterdam* (*Foreign Correspondent*, 1940) di Alfred Hitchcock, dove un giovane reporter americano (nuovamente incarnato da McCrea) viene inviato in Europa per smascherare una cospirazione fascista alla vigilia dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale³.

Lo scetticismo che proviamo davanti all'entusiasmo di Sullivan per il *framed movie* appena concluso trova conferma nella reazione parimenti disincantata degli altri spettatori in sala: due produttori, Mr. Hadrian (Porter Hall) e Mr. Lebrand (Robert Warwick) che, a differenza del giovane regista, appaiono piuttosto annoiati. La discussione che segue, tutta concentrata sugli sforzi di Sullivan per convincere i colleghi che è suo preciso dovere realizzare un film simile, non costituisce soltanto una prova del talento di Sturges nel congegnare dialoghi brillanti (non a caso, Andrew Sarris lo ha definito «il regista più spiritoso che il cinema anglofono abbia mai conosciuto»), ma anche una trasfigurazione in chiave comica di alcune preoccupazioni che agitano la Mecca del cinema a partire almeno dagli anni Trenta⁴. Pertanto, torna utile riprodurre un ampio estratto della conversazione fra i tre personaggi:

Sullivan: «You see? You see the symbolism of it? Capital and Labor destroy each other. It teaches a lesson, a moral lesson... It has social significance. It...».

Hadrian: «Who wants to see that kind of stuff? It gives me the creeps».

Sullivan [to Lebrand]: «Tell him how long it played in the Music Hall».

Lebrand [reluctantly]: «It was held over a fifth week». Hadrian: «Who goes to the Music Hall? Communists!».

Sullivan: «Communists! This picture is an answer to Communists... It shows we're awake and not dunking our heads in the sand like a bunch of ostriches! I want this picture to be a commentary on modern conditions... stark realism... the problems that confront the average man».

Lebrand: «But with a little of sex in it». Sullivan: «With a little sex in it».

Hadrian: «How about a nice musical?».

Sullivan: «How can you talk about musicals at a time like this? With the world committing suicide... with corpses piling up in the street, grim death gargling at you around every corner... people slaughtered like sheep?».

Hadrian: «Maybe they'd like to forget that».

Sullivan: «Then why do they this one over for a fifth week at the Music Hall... For ushers?».

Hadrian: «It died in Pittsburgh».

Lebrand: «Like a dog».

Sullivan: «If they knew what they liked they wouldn't live in Pittsburgh! That's no argument. If you pander to the public you'd still be in the horse age».

³ Cfr. Kathleen Moran, Michael Rogin, «What's the Matter with Capra?»: Sullivan's *Travels and the Popular Front*, «Representations», LXXI (2000), pp. 110-1.

⁴ Andrew Sarris, «Preston Sturges», in Id., *You ain't heard nothin' yet: the American talking film : history & memory, 1927-1949*, Oxford University Press, Oxford – New York 1998, p. 320.

Hadrian: «You think we're not? Look at the Hopalong Cassidy, look at...».

Sullivan: «You look at him. We'd still be making Keystone chases, bathing beauties, custard pie operas».

Lebrand: «And a fortune!».

Sullivan: «Of course, I'm just a minor employee here. [...] I wanted to make you something outstanding, something you could be proud of, something that would realize the potentialities of film as the sociological and artistic medium that it is – with a little sex in it».

Hadrian: «Something like Capra, I know».

Sullivan: «What's the matter with Capra?».

Lebrand: «Look, you wanna make *O Brother Where Art Thou?*».

Sullivan: «Yes».

Lebrand: «You're gonna to make it! [...]». Hadrian: «Hey, wait a minute...». Sullivan: «That's a fine way to spur a man on a million dollars production».

Lebrand: «You want it, you get it. I'll take the hit, I've taken before».

Sullivan: «Not from me».

Lebrand: «Not from you, Sully, that's true, not with pictures like *Hay Hay in the Hay Loft!* e *Ants in Your Pants 1939*. But they don't have tramps, outlaws [...]».

Sullivan: «Yes, but you don't realize that conditions are changed. There's any work, there's any food. It's a time of trouble»⁵.

Oltre a rivelare quella felice commistione, tipica delle sceneggiature di Sturges, tra sofisticato umorismo verbale e sapienti tocchi di volgarità – si pensi al continuo ritornello di Lebrand sull'ingrediente sessuale che mai deve mancare in un film di successo – questo dialogo cattura, con una straordinaria perspicacia e vivacità, le principali prese di posizioni dell'epoca sul ruolo che il cinema hollywoodiano avrebbe dovrebbe assumere nei confronti della società. Nelle pagine precedenti, parlando soprattutto del cinema brillante degli anni Venti, abbiamo visto come la questione di una presunta inferiorità del comico rispetto ai generi, per così dire,

⁵ Sullivan: «Avete visto? Capito che significa? Capitale e lavoro che si annientano! È un ammonimento, un messaggio morale e sociale!». Hadrian: «Chi vuole vedere questa roba? Mi fa venire i brividi». Sullivan [a Lebrand]: «Digli quante repliche ha avuto al Music Hall?». Lebrand [riluttante]: «Oltre cinque settimane». Hadrian: «E chi ci va al Music Hall? I comunisti!». Sullivan: «Comunisti! Questo film è una risposta ai comunisti... È una prova che noi non dormiamo, che non portiamo i paraocchi! Voglio che questo film sia un commento sulle condizioni attuali... crudo realismo... i problemi dell'uomo della strada». Lebrand: «Ma con un po' di sesso». Sullivan: «Sì, ma è secondario qui. Voglio che questo film sia... un documento, voglio rispecchiare la vita. Voglio che sia un film sulla dignità... un ritratto sincero delle sofferenze umane». Lebrand: «Ma con un po' di sesso». Sullivan: «Con un po' di sesso». Hadrian: «E se girassi un bel musical?». Sullivan: «Come puoi parlare di musical in un momento come questo? Con il mondo che sta per suicidarsi, i cadaveri che riempiono le strade, il ghigno della morte che si affaccia ovunque... i popoli macellati come pecore?». Hadrian: «Magari la gente vorrebbe dimenticarselo». Sullivan: «Allora per quale motivo questo film è rimasto in cartellone per oltre cinque settimane al Music Hall... Per le maschere?». Hadrian: «A Pittsburgh è caduto». Lebrand: «Con un tonfo». Sullivan: «Cosa ne sanno a Pittsburgh?». Lebrand: «Sanno cosa gli piace?». Sullivan: «Se lo sapessero, non vivrebbero a Pittsburgh. Con voi non si può parlare. Se si pensa solo a compiacere il pubblico, faremmo ancora i film di avventura». Hadrian: «Credi che non si facciano? Guarda le avventure di Hopalong Cassidy». Sullivan: «Gaurdatele tu. Faremmo ancora gli inseguimenti "alla Keystone", le bellezze al bagno e le torte in faccia». Lebrand: «E i quattrini!». Sullivan: «Certo, io qui sono solo un modesto impiegatuccio. [...] Io volevo fare per voi un'opera duratura, da esserne fieri, la prova che il cinema è una forza sociale artistica di primo'ordine! Con un po' di sesso, ho capito». Hadrian: «Un'opera alla Capra, lo so cosa». Sullivan: «Che c'è che non va in Capra?». Lebrand: «Senti, vuoi fare *Fratello dove sei?*». Sullivan: «Sì». Lebrand: «E allora fallo! [...]». Hadrian: «Ehi, un minuto...». Sullivan: «Bel modo di incoraggiare un uomo a spendere un milione di dollari». Lebrand: «Sei tu che lo vuoi! Incasserò il colpo, ne ho incassati altri». Sullivan: «Non per colpa mia». Lebrand: «Non con te, Sully, è vero. Non con film come *Hay Hay in the Hay Loft!* e *Ants in Your Pants 1939*. Ma quelli non parlavano di vagabondi e di fuorilegge [...]». Sullivan: «Sì, ma ora i tempi sono cambiati. Non c'è lavoro né cibo, ci sono solo preoccupazioni».

di tipo “serio” sia stata sempre un argomento centrale nelle opere autoreferenziali. Già un film come *Maschere di celluloidi* del 1928 risolveva con una spassosa presa in giro lo sdegnoso rifiuto della protagonista nei confronti delle *slapstick comedies* in favore delle sfarzose produzioni in costume o dei lacrimosi melodrammi. Al centro di questa contrapposizione, che il film di Vidor risolve in maniera appunto ironica, si può vedere lo scontro in atto tra due diverse concezioni di cinema. Da un lato, abbiamo il cinema inteso come pura forma d'intrattenimento ed evasione, identificato con i generi brillanti, dall'altro lato, il cinema inteso come una “forma d'arte vera e propria”, debitrice di precedenti e paludate tradizioni (teatro e letteratura in primis), deputata non tanto al divertimento, ma piuttosto all'arricchimento morale, culturale e politico del suo pubblico. Volendo sintetizzare la questione, potremmo dire che tale conflitto contrappone l'idea del piacere a quella dell'istruzione. Esattamente come agita l'intera storia dell'arte e della cultura occidentale, così questa dicotomia attraversa anche la storiografia del cinema, registrando una particolare intensità nel caso di Hollywood, vuoi forse per la spiccata inclinazione che questo tipo di produzione ha sempre dimostrato nei confronti dell'intrattenimento popolare e degli interessi commerciali. In virtù appunto della loro natura autoriflessiva, i film ambientati nel *milieu* hollywoodiano sono sempre stati il veicolo perfetto per articolare riflessioni, dubbi e ammonimenti rispetto a ciò che l'industria cinematografica del paese avrebbe o non avrebbe dovuto essere. Se molti *Hollywood on Hollywood movies* approcciano questo tema in maniera diretta, seppure magari tra lazzi e risate (si pensi a tutte le commedie ispirate alla formula di *Merton of the Movies*, come appunto *Maschere di celluloidi*), a ben vedere anche nelle opere concentrate su altri aspetti del mondo del cinema l'eterno contrasto tra evasione e impegno non è mai del tutto assente. Consideriamo il caso ad esempio di *Viale del tramonto*. Se si analizza il dramma al cuore del film non solo dal punto di vista di Norma Desmond ma anche da quello di Joe Gillis, è possibile notare come Wilder sviluppi, tra le righe, una riflessione sulle possibilità per il cinema americano di accordare il rispetto per le formule sottese al sistema dei generi con una certa integrità artistica. A farsi carico del quesito è proprio il personaggio di Gillis, che è significativamente uno sceneggiatore, quindi un tipo di professionista che, diversamente dalla star, sembra avere un rapporto e una responsabilità molto più diretta nei confronti del contenuto e del valore qualitativo di un film. Fin dall'inizio del racconto, Joe sembra incarnare il tradizionale contrasto tra l'artista, animato da idee innovative e desideroso di libertà, e le rigide imposizioni dell'industria, che vuole invece mantenersi nel solco di formule di sicuro successo e garantirsi così un altrettanto sicuro introito. Sebbene, come abbiamo già visto, Gillis non sia esattamente un personaggio romantico – per intenderci, niente a che vedere con il mito del talento ribelle e incompreso – è

lui a stesso a presentarsi a noi come uno sceneggiatore di un certo valore, ma inesorabilmente battuto dal sistema produttivo per cui lavora:

Things were tough at the moment. I hadn't worked in a studio for a long time. So I sat there grinding out original stories, two a week. Only I seemed to have lost my touch. Maybe they weren't original enough, maybe they were too original. All I know is, they didn't sell⁶.

Prima di cercare rifugio nella proprietà di Norma per sfuggire ai creditori, Joe tenta di giocarsi le sue ultime carte sottoponendo un soggetto a Sheldrake, un "pezzo grosso" della Paramount che lo avrebbe in simpatia. Ma il tentativo non sortisce alcun effetto positivo: Sheldrake concede allo sceneggiatore soltanto cinque minuti per esporre il plot che ha in mente, ma non ne resta affatto impressionato. Al contrario, prima ancora che Gillis abbia finito, il produttore ha già intuito come terminerà il racconto. È insomma evidente che il soggetto immaginato da Joe, rispettando pedissequamente alcune convenzioni narrative tipiche, risulta del tutto prevedibile. Come se non bastasse, Sheldrake invita nel suo studio Betty Shaefer, una delle sue consulenti alle sceneggiature, per avere un'opinione in proposito. La ragazza, ignara del fatto che Joe sia l'autore del soggetto di cui si sta discutendo, non esita a dichiarare che si tratta di un lavoro piatto e banale, la sciatta rimasticatura di un film già visto e peraltro mediocre. Dinanzi a queste critiche, Joe ribatte sarcasticamente: «Exactly what kind of material do you recommend? James Joyce? Dostoevsky?»⁷. Quest'affermazione tradisce una scarsa considerazione da parte dello sceneggiatore nei confronti del proprio lavoro. Tuttavia, è facile immaginare che siano state le ripetute delusioni professionali e il pragmatismo spiccio di uomini potenti come Sheldrake ad avere prodotto in Joe un atteggiamento cinico e la tendenza a rifugiarsi nei cliché narrativi di Hollywood. Ma Betty, incarnazione di un certo idealismo giovanile che non ammette quest'assenza di ambizione e neppure i danni che essa può arrecare al cinema, non si scompone davanti al sarcasmo dell'uomo e ribatte serafica: «I just think pictures should say a little something»⁸. In quest'affermazione della ragazza ci pare di sentire risuonare l'impavido ma ingenuo entusiasmo di John Sullivan nella citata conversazione con i produttori Hadrian e Lebrand. Al contrario, Gillis sembra diventato sordo a un simile tipo di approccio. Per sua stessa ammissione, ora il suo obiettivo è sopravvivere a Hollywood, mentre questioni quali il talento, l'integrità artistica e la responsabilità rispetto al valore del proprio lavoro sono passate in secondo piano. Come già sappiamo, sarà proprio questa perdita di ambizione unita al bisogno urgente di denaro a farne la vittima designata di

⁶ «Le cose non andavano bene. Da tempo non lavoravo per nessuno studio. Quindi stavo lì a macinare storie originali, due la settimana. Solo che sembrava che avessi esaurito il tocco magico. Forse non erano abbastanza originali, forse erano troppo originali. L'unica cosa che so è che non riuscivo a venderle».

⁷ «Esattamente, che tipo di materiale consiglia? James Joyce? Dostoevsky?».

⁸ «Penso solo che i film dovrebbero comunicare qualcosa».

Norma e delle sue lusinghe economiche. Accettando di diventare prima lo sceneggiatura di fiducia e poi l'amante della diva, Joe sembra definitivamente eliminare dalla sua esistenza qualsiasi genere di idealismo artistico. Ma Betty ricompare come un angelo custode nel corso racconto, e la seconda volta in cui incontra Gillis lo persuade a rimettere mano insieme a lei a un suo precedente *script*. In questo modo, la ragazza riesce a riaccendere in lui la sua antica passione per la scrittura, ma anche a renderlo più consapevole degli enormi compromessi cui ha ceduto. Se la relazione con Norma Desmond rappresenta la corruzione dello scrittore, il sodalizio con Betty Shaefer rimanda, invece, a un'idea d'incorrotto idealismo giovanile. Letteralmente, Joe è conteso tra due amanti – effettiva la prima, platonica la seconda – che finiscono per incarnare l'eterno dilemma dell'artista (almeno di quello hollywoodiano) tra fascinazione per il denaro e bisogno d'integrità. Tale dissidio non conduce verso facili soluzioni. Il fatto che lo sceneggiatore viva di giorno con Norma e collabori, invece, di notte con Betty suggerisce, in maniera molto eloquente, quanto egli sia lacerato tra due diversi approcci al suo lavoro, entrambi insoddisfacenti per lui. In altre parole, egli è troppo cinico per fare proprio l'idealismo della sua giovane collega, ma non abbastanza per continuare a farsi mantenere da Norma. Nel fatidico momento in cui cercherà di riacquistare la sua indipendenza di uomo e di artista, Joe verrà ucciso dall'amante. In un sistema industriale basato su rapporti rigidamente gerarchici com'è quello hollywoodiano (le star dipendenti dagli umori del pubblico e della stampa, gli sceneggiatori e i registi dai gusti dei produttori, e via discorrendo) l'anelito all'indipendenza artistica – sembra dirci il tragico epilogo del film – è diventato pura illusione o follia. Soltanto morendo Joe Gillis riuscirà ad avere sia la propria libertà creativa sia quella piscina che aveva sempre desiderato in quanto status symbol di potere e ricchezza nell'ambiente cinematografico⁹. In tal senso, *Viale del tramonto* dimostra a livello allegorico come Hollywood possa uccidere un artista, e lo fa attraverso uno dei racconti più tipici nella storia del cinema, quello della donna fatale e senza cuore che, non potendo controllare l'uomo di cui si è innamorata, decide di annientarlo.

Tornando a *I dimenticati*, è interessante, però, notare come qui il dibattito sui doveri del cinema scaturisca non soltanto dalla concezione che ha di sé l'artista, ma piuttosto dipenda da uno scontro titanico tra visioni differenti su chi sia e cosa voglia il pubblico americano. Sia Sullivan sia Hadrian e Lebrand sembrano concordi su di un solo punto nel dialogo citato: il successo commerciale di un film è sempre dimostrazione del suo valore intrinseco. In questo senso, il giovane regista è un "uomo di Hollywood" esattamente come lo sono i suoi superiori. Tuttavia, la scoppiettante discussione tra i tre evidenzia quanto la stessa natura del successo al botteghino non sia un dato insindacabile, almeno non se viene analizzata nelle sue

⁹ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., pp. 212-3.

diverse sfaccettature piuttosto che nella sua totalità. Sullivan ricorda ai due *producers* che il film appena visto è stato per oltre cinque settimane in cartellone al Music Hall, sottintendendo che le reazioni del pubblico che frequenta questo luogo d'intrattenimento vadano considerate con grande attenzione e rispetto¹⁰. Al contrario, Hadrian non esita a bollare quel tipo di spettatori come “comunisti”, mentre Lebrand rammenta a Sullivan che il suo incensato capolavoro è miseramente fallito con le platee di Pittsburgh. È interessante notare come tanto il punto di vista del regista quanto quello dei due produttori appaia, a ben vedere, più ambiguo del previsto. Di primo acchito verrebbe da pensare che l'atteggiamento derisorio con cui Hadrian e Lebrand guardano alla pretesa serietà del *social-problem film* e alle velleità intellettuali di Sullivan sia dettato da ragioni puramente economiche. Poiché l'intero dialogo ci lascia ampiamente comprendere che il protagonista è un regista comico di grande appeal commerciale, è istintivo pensare che i due produttori abbiano tutto l'interesse del mondo a mantenere immutato il suo profilo creativo. Peraltro, il richiamo nostalgico di Lebrand ai “bei tempi andati” delle *slapstick comedies*, a base d'inseguimenti, bellezze al bagno e torte in faccia, suggerisce esplicitamente la possibilità che il cosiddetto cinema delle origini, con la sua presunta “immaturità”, fosse più popolare e redditizio di quello sviluppatosi in seguito. Come a dire che l'evoluzione tecnologica e narrativa subita dal film, nel corso degli anni successivi, non l'ha reso necessariamente un prodotto più lucrativo o efficace. Inoltre, è impossibile non scorgere in quest'evocazione della comicità *slapstick* degli anni Dieci e Venti – guardata con altezzosa sufficienza da Sullivan e rimpianta, invece, da Lebrand per la sua vantaggiosa immediatezza e universalità – un'allusione al cinema stesso di Preston Sturges e alla sua autentica essenza. È noto come per la maggior parte dei critici l'elemento più distintivo, ma al contempo più spiazzante, nella produzione del regista americano sia proprio l'utilizzo ricorrente dei principali espedienti della *slapstick comedy*. In pratica non esiste film di Sturges che non presenti almeno una sequenza basata su questo tipo di comicità. Al contrario, nel suo cinema gli inseguimenti folli, i capitomboli spettacolari, i combattimenti a base di cibo e l'arbitraria distruzione di oggetti, automobili e case sono un ingrediente dominante. Come vedremo, nello stesso *I dimenticati* i viaggi che il regista John L. Sullivan si

¹⁰ Il riferimento nel dialogo al “Music Hall” appare un po' oscuro. È evidente che qui Sullivan non si sta riferendo a quel particolare genere di spettacolo teatrale e musicale dal vivo, molto popolare in Gran Bretagna tra gli inizi del XIX secolo e la metà del XX, che viene normalmente indicato sotto il nome di “music hall”. Il cinema non era, infatti, incluso in questo tipo di *entertainment*. Più probabile che qui il personaggio stia alludendo al “Radio City Music Hall” di New York, che era stato inaugurato nel 1932 e che ospitava tanto eventi teatrali e concerti quanto proiezioni cinematografiche. Ma allora come dobbiamo interpretare la fiducia che il protagonista depone nel gusto degli habitués di questo teatro e lo scetticismo con cui Hadrian li boccia, invece, come un manipolo di “comunisti”? La cornice newyorkese, il prestigio degli eventi ospitati e gli interni di Deskey considerati uno dei massimi esempi di *Art Déco* sono forse tutti fattori che spingono il produttore a giudicare gli spettatori del Radio City Music Hall come degli snob armati di una finta coscienza sociale, mentre Sullivan li associa, invece, all'idea di un pubblico colto e artisticamente consapevole.

propone di compiere per approfondire la sua conoscenza del mondo dei diseredati saranno costellati da episodi spassosissimi dov'è la più elementare comicità legata al linguaggio del corpo a farla da padrone. In generale, si tratta di una peculiarità del cinema di Preston Sturges che ha creato non pochi giudizi contrastanti nella valutazione della breve, ma altrettanto folgorante, carriera di quest'autore. Come spiega, infatti, Raymond Joseph Cywinski:

Era dai tempi di Mack Sennett e del cinema muto che non si vedeva un regista servirsi di una comicità così sfacciatamente fisica. Tutto questo risulta, in qualche modo, sorprendente soprattutto per chi vede per la prima volta un film di Sturges e magari ne ha sentito sempre parlare come di un maestro dei dialoghi brillanti, dell'umorismo sofisticato, e della battuta ardita. Non importa quale sia lo stile dominante del film – *sophisticated comedy* (*Lady Eva* [*Lady Eve*, 1941], *Infedelmente tua* [*Unfaithfully Yours*, 1948]), *screwball comedy* (*Un colpo di fortuna* [*Christmas in July*, 1940], *Ritrovarsi* [*The Palm Beach Story*, 1942]), satira (*Il grande McGinty* [*The Great McGinty*, 1940], *Il miracolo del villaggio* [*The Miracle of Morgan's Creek*, 1944]), parodia farsesca (*L'indivolata pistolera* [*The Beautiful Blonde from Bashful Bend*, 1949]), riflessione autobiografica (*I dimenticati*) o perfino tragedia classica (*The Great Moment*, 1944) – la comicità *slapstick* resta sempre una presenza costante, pronta ad affiorare in ogni momento. La sua deliberata incongruenza con il contesto ha incantato, confuso e spesso infastidito molti commentatori. Alcuni ne hanno criticato l'utilizzo eccessivo, altri, invece, l'hanno condannata in toto. In pratica, Sturges è stato accusato da più parti di aver riesumato la comicità fisica ed elementare, quella delle "risate facili", compiacendo così i più bassi istinti del pubblico, ma anche dimostrando scarsa considerazione per questa stessa *audience* e i suoi personaggi, e soprattutto sminuendo, in maniera irresponsabile, la "serietà" delle sue intenzioni e l'acume della sua intelligenza¹¹.

In realtà, secondo lo studioso, questi giudizi sono inficiati da una mancata comprensione di quale sia la vera essenza del cinema di Sturges. Chi biasima i film dell'autore per i suoi eccessi comici non arriva a comprendere che «tanto l'elemento *slapstick* quanto il sofisticato umorismo verbale sono parte integrante di quello stesso istinto elementare che agita la sua opera: una specie di primitivo senso del ritmo e della velocità tipicamente americano»¹². Ad ogni modo, qualunque sia la valutazione estetica che si voglia dare all'uso insistito della comicità fisica nel cinema di Sturges, si può supporre che la difesa di Lebrand delle *slapstick comedies* non valga solo come rivalutazione di Mack Sennett e di altri artisti del muto analoghi, ma suggerisca anche una difesa da parte dello stesso regista del suo modo d'intendere l'intrattenimento cinematografico. In un film che, come vedremo meglio più avanti, riesce mirabilmente a coniugare la riflessione autoreferenziale a quella autobiografica la cosa non desta stupore, ma amplia la stratificazione di significati e suggestioni attraverso cui guardarlo.

Al tempo stesso, nel corso della discussione i due produttori non esprimono soltanto una celebrazione del cinema *slapstick* o scontate considerazioni di ordine commerciale. Quando

¹¹ Raymond Joseph Cywinski, *Satires and Shadows: The Films and Career of Preston Sturges*, University Microfilms International, Ann Arbor 1982, pp. 53-4.

¹² *Ivi*, p. 55.

Hadrian fa notare al regista che forse gli spettatori vorrebbe dimenticare proprio quei problemi che un certo tipo di cinema, invece, si propone di indagare, riceviamo l'impressione che la sua concezione di cosa il pubblico voglia non sia dettata solo da obiettivi pecuniari, ma anche da un altro genere di valutazioni più profonde. Al contrario, Sullivan tradisce involontariamente un atteggiamento altezzoso ed elitario quando afferma che le platee di Pittsburgh non possano che essere ignoranti visto il luogo in cui vivono, e il loro giudizio estetico non vada, pertanto, considerato degno di nota.

Più in generale, l'intero dialogo, seppur rinviando a quell'eterno conflitto tra evasione e impegno che già sappiamo attraversare tutta l'epopea hollywoodiana, non è pienamente comprensibile se non alla luce degli accadimenti storici che precedono la realizzazione del film di Sturges. Infatti, sebbene diretto nel 1941, *I dimenticati* è una commedia ritenuta profondamente implicata con il periodo della Depressione. In particolare, il dialogo tra Sullivan e i suoi capi rinvierebbe alla diffusa mitologia sulla studiata cecità dell'industria del cinema nei riguardi di questa travagliata congiuntura storica. È noto, infatti, come la tesi critica più corrente dipinga gli anni Trenta alla stregua di un lungo periodo di "intrattenimento" inteso a far dimenticare i rigori economici della Depressione. Tuttavia nel '41 la crisi economica era ormai un ricordo del passato, per quanto ancora recente e doloroso, e gli Stati Uniti erano alle prese con nuovi problemi non meno drammatici visto la loro imminente entrata in guerra (il film di Sturges verrà, infatti, distribuito una settimana prima dell'attacco di Pearl Harbor). Eppure, come osservano Moran e Rogin, *I dimenticati* tradisce una fortissima comunanza con i temi che avevano animato il dibattito politico e culturale nel decennio precedente, influenzando – a dispetto delle interpretazioni dominanti – anche la stessa produzione cinematografica¹³. I riferimenti alla miseria, alla disoccupazione e in particolare alle terribili condizioni di vita degli *hobos*, già introdotti nella conversazione iniziale tra Sullivan e i produttori, definiscono l'opera di Sturges come uno degli ultimi *social-problem films* degli anni Trenta, benché il suo tono scanzonato, per moltissimi versi, la riporti nell'alveo della *screwball comedy*, il genere più distintivo della Hollywood del periodo, autentica controffensiva alle pressioni da parte della classe politica e intellettuale per un cinema votato all'impegno sociale. Per i due studiosi, *I dimenticati*, proprio in virtù della sua natura autoriflessiva, è l'unico film della *Golden Age* a interrogarsi in maniera diretta su due grandi dilemmi riguardanti questo tormentato decennio della storia americana. In primo luogo, la commedia di Sturges approccia senza mezzi termini la famigerata questione se Hollywood, nel corso degli anni Trenta, abbia giocato o meno il ruolo di macchina dell'intrattenimento di massa, ignorando deliberatamente le reali condizioni del presente o se,

¹³ Cfr. Kathleen Moran, Michael Rogin, *op. cit.*, p. 111.

invece, non abbia rappresentato semmai un legittimo strumento per risollevare gli animi in un momento in cui lo sconforto non sarebbe servito a nulla. In secondo luogo, il film analizza il rapporto di convergenza creatosi, in quello stesso periodo, tra l'industria del cinema e la linea politica e culturale espressa dal New Deal rooseveltiano. Il fatto che il film si concentri sulle disavventure di un giovane regista che decide di abbandonare le sue commedie di sicuro introito per realizzare un'opera socialmente impegnata in risposta alla durezza dei tempi non potrebbe offrire pretesto migliore per parlare della situazione del cinema statunitense del periodo. Una situazione, questa, ben più complessa, di quanto i luoghi comuni del pensiero dominante e della critica stessa possano indurci a credere.

Per comprendere pienamente come l'autoreferenzialità del film di Sturges consenta di dipanare una simile pluralità di temi diventa necessario aprire una digressione tanto sul cinema degli Trenta quanto sulle interpretazioni che sono state date del suo rapporto con la crisi economica e più in generale con il quadro politico dell'intero decennio. Nel capitolo introduttivo abbiamo accennato a come la Hollywood del periodo, facendo proprie e rinnovando antiche mitologie nazionali, abbia saputo imporsi, come mai prima di allora, quale punto di riferimento culturale e immaginativo dominante per il paese. Afferma a tal proposito Richard Sklar:

Visti sotto una certa luce e da una certa angolatura particolare, il crollo in borsa del 1929 e la Grande Depressione, gli anni Trenta possono apparire come un meraviglioso colpo di fortuna per i cineasti americani. Per tutta una generazione essi erano stati biasimati e accusati di sovvertire i valori della classe media. Adesso, quasi per volontà della divina provvidenza, arrivava un improvviso disastro sociale ed economico che confondeva e divideva i loro nemici, i difensori dell'eredità culturale americana. Le porte del paradiso si spalancarono e il cinema americano entrò nella sua età dell'oro, come i cronisti del settore hanno universalmente proclamato: Hollywood prese il posto centrale sulla scena culturale del paese e nella coscienza degli Stati Uniti, producendo film di una tale potenza e di uno slancio mai visti né in passato né in futuro. Il cinema non servì soltanto a divertire e a intrattenere la nazione durante il più tremendo periodo di disordine economico e sociale che mai avesse attraversato, mantenendola unita, grazie alla sua capacità di creare miti e sogni unificanti, bensì, la cultura cinematografica per molti americani, divenne, negli anni Trenta, la cultura dominante, depositaria di valori e ideali sociali nuovi, che sostituivano le vecchie tradizioni ormai distrutte¹⁴.

La riflessione di Sklar, per quanto esatta sotto molti aspetti, tradisce la diffusa e radicata convinzione che il cinema del periodo della Depressione abbia svolto una funzione prettamente intrattenitiva¹⁵. È noto come intorno a quest'opinione siano sorti perfino aneddoti

¹⁴ Richard Sklar, *Cinemamerica*, cit., p. 187.

¹⁵ L'opinione di Richard Sklar è sostanzialmente consonante con quella espressa da altri commentatori anglosassoni nei numerosi studi dedicati al rapporto tra Hollywood, la Depressione e il New Deal fioriti nel corso degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta. Oltre all'ambizioso *Cineamerica*, possiamo citare Andrew Bergman, *We're in the Money. Depression America and its Films*, Harper & Row, New York 1972 (l'opera che di fatto ha svolto un ruolo pionieristico nell'affermazione dell'idea del cinema degli anni Trenta come

e leggende, a cominciare da quella celeberrima secondo cui alcuni spettatori rinunciarono al sussidio statale per comprare il biglietto della proiezione di *Via col vento*, pellicola, peraltro, del 1939, quindi di un periodo in cui, a rigor di logica, la crisi economica era rientrata. Si potrebbe confutare questa tesi ricordando che opere come il celebre *Nostro pane quotidiano* (*Our Daily Bread*, 1934) di King Vidor mostrano intenzioni tutt'altro che escapistiche. Finanziato dal regista stesso, giacché difficilmente una casa di produzione dell'epoca avrebbe scelto di affrontare il tema doloroso al cuore del soggetto, *Nostro pane quotidiano* era un racconto ingenuo ma non superficiale su una coppia che lascia la città per tornare a lavorare in campagna e qui, giovandosi della collaborazione di altri disoccupati, trasforma una fattoria abbandonata del Midwest in una collettività operosa. Ma a ben vedere anche *Tempi moderni* (*Modern Times*, 1936) di Charlie Chaplin, pur essendo una commedia, trattava acutamente problemi diffusi come la fame, la disoccupazione e l'alienazione provocata dall'exasperata meccanizzazione del lavoro. Tuttavia, bisogna riconoscere che pellicole di questo tenore e di questa sincerità sono apparentemente rare nella produzione hollywoodiana degli anni Trenta, soprattutto nell'arco temporale in cui il dramma della crisi conosce il suo vero climax (quindi, tra il '29 e il '33). Al contrario, nella maggior parte dei film del periodo la Depressione

strettamente votato a una funzione escapistica); Nick Roddick, *A New Deal in Entertainment, Warner Brothers in the 1930's*, British Film Institute, London 1983; Richard Maltby, *Harmless Entertainment: Hollywood and the Ideology of Consensus*, Scarecrow Press, Lanham, 1983. Scusandoci per l'inevitabile semplificazione, possiamo dire che tutti questi studiosi ritengono che per un brevissimo periodo all'inizio del decennio – dal 1930 al 1933 circa – i film hollywoodiani furono audaci, scioccanti e realistici nella rappresentazione della violenza, dei costumi sessuali e delle problematiche socio-economiche. Sklar definisce questa fase “un'aberrazione” e afferma: «L'improvvisa svolta verso il realismo sociale agli inizi del sonoro – con cicli di film di gangster, di film sul sesso e persino di drammi politici – fu caratterizzata dagli espedienti più volgari; si cominciò a cercare qualsiasi forma scioccante o eccitazione, capace di richiamare il pubblico, man mano che peggioravano le condizioni economiche e il numero di spettatori cominciava a scendere» (Richard Sklar, *Cinemamerica*, cit., p. 204). Al tempo stesso, la spavalderia di Hollywood nei primi anni Trenta può essere letta come riflesso della confusione morale prodotta dalla grande crisi a partire dal 1929. Ad ogni modo, questa tendenza si era già esaurita nel 1934. Secondo gli autori citati, due sono le principali cause dietro questa precoce conclusione: primo, l'elezione di Roosevelt e la sua linea politica che, attraverso il New Deal, avrebbe cercato di risollevare il morale di una popolazione ansiosa e confusa, incoraggiando lo spirito patriottico e l'impegno in direzione dei valori nazionali. Secondo, l'istituzione del Breen Office che avrebbe imposto da quel momento in poi una seria riduzione del raggio e della profondità dei temi permessi nei film americani. In entrambi i casi, tuttavia, non si deve credere che l'accondiscendenza di Hollywood rispetto alle pressioni dell'opinione pubblica religiosa (la National Legion of Decency in testa) o della politica rooseveltiana fosse sintomo di una remissiva capitolazione. Al contrario, la nuova generazione di *moguls* attivi nell'industria (Irving Thalberg, David O. Selznick e Darryl Zanuck) si rese conto che «[avrebbe] potuto ottenere profitti ancora maggiori producendo film che facessero appello agli ideali, alle ambizioni e ai sentimenti degli spettatori cinematografici. Al pari degli uomini politici, essi riconobbero fino a che punto il loro pubblico anelava a essere liberato dalle proprie tensioni, dalle proprie paure e insicurezze. Non ebbero alcuna difficoltà nell'abbandonare, nel loro stesso interesse, quegli argomenti che suscitavano contrasti e polemiche e, nell'affrontare con rinnovata energia tematiche di vecchio stampo» (*ibidem*). Così, tra il 1933-1934, spronata dai mutamenti del clima nazionale provocati dal New Deal e incitata dalla cattolica Legion of Decency, Hollywood diresse il suo enorme potere di persuasione verso la conservazione dei principi morali, sociali ed economici fondamentali della cultura americana tradizionale. Questa seconda fase coincise con quella fortunata produzione di commedie, musical e adattamenti da prestigiose opere letterarie che è stata, appunto, interpretata come un modo esplicito di voltare le spalle alle realtà più controverse e di evitare ogni responsabilità sociale (inclusi non soli i problemi strettamente politici o economici, ma anche quelli riguardanti la vita sessuale e il comportamento criminale o violento in genere).

emerge soltanto come vago sfondo dell'azione o come componente marginale di commedie sostanzialmente gradevoli e addirittura *screwball* (si pensi, per esempio, ad *Accadde una notte* di Frank Capra – opera che, come vedremo, intrattiene una rapporto di labile vicinanza con *I dimenticati* – o *L'impareggiabile Godfrey – My Man Godfrey*, 1936, di Gregory La Cava, dove il mondo scriteriato dei ricchi entra casualmente in contatto con quello dei clochard e dei nuovi poveri creati dal crollo di Wall Street). In realtà, questa visione del rapporto tra Hollywood e la grande crisi è piuttosto parziale e semplificatoria. Il cinema del decennio fu molto di più, ma per comprenderlo occorre ampliare l'angolazione dalla quale osservare il fenomeno. In tal senso, Franco La Polla ha acutamente parlato di una Depressione che nella cinematografia degli anni Trenta “c'è ma non si vede”, sottintendendo con questo paradosso che i film del periodo, se analizzati con la dovuta accortezza spogliata da facili luoghi comuni, dimostrano come al contrario il fantasma della grande crisi ossessioni Hollywood anche laddove questa non sembra avere particolare interesse o desiderio di parlarne¹⁶. Lo studioso osserva, per esempio, come il gangster movie e il musical – due generi “nuovi”, nati cioè con l'introduzione del sonoro e solitamente citati proprio come esemplari di quella vocazione intrattenitiva tanto spesso rimproverata alla cinematografia del decennio – fungano da sguardi rivolti al passato, a quegli anni Venti che, come tutti sanno, furono “ruggenti” e pieni di vitalità¹⁷. Secondo La Polla, questi due generi testimoniano come la *nostalgia*, eterno e imprescindibile tassello della cultura americana, abbia permeato il cinema della Depressione – soprattutto nei caso di due generi nati con il come il gangster movie e il musical – funzionando non solo come antidoto o rimozione del problema, ma anche come incitamento a lottare e a riscattarsi dalle difficoltà del momento. In altre parole, quest'attitudine nostalgica, tradita dal gangster movie o dal musical, «[ritrova] – forse illusoriamente – in periodi del

¹⁶ Cfr. Franco La Polla, «Gli anni Trenta: Basse pressioni?», in Id., *Sogno e realtà americana*, cit., pp. 33-76; Franco La Polla, «La Depressione c'è ma non si vede», in Id., *Ombre americane: regia, interpretazione, narrazione a Hollywood fra storia e cultura nazionale*, Bononia University Press, Bologna, pp. 115-22.

¹⁷ Il gangsterismo che film epocali come *Piccolo Cesare*, *Nemico Pubblico* e *Scarface* mettono in scena è quello ancora “eroico” del contrabbando di liquori dovuto al Proibizionismo (discutibile legge che il New Deal abolirà nel 1933), delle mitragliate dalle auto in corsa, degli attentati a esercizi che non pagano il pizzo, e così via. Si tratta, insomma, di opere il cui referente storico appartiene al passato recente e non già agli anni Trenta, quando in piena Depressione la malavita si organizzerà diversamente, svilupperà un sistema finanziario legato alle banche e assumerà un volto all'apparenza più rispettabile, gettando così le basi per quel connubio esecrabile tra illegalità e potere politico-economico, che ritroveremo poi in larga misura nel noir degli anni Quaranta. Allo stesso modo, i musical prodotti dalla RKO, con protagonisti Astaire e Rogers, mostrano un mondo vivace e spensierato dove il problema economico è bandito. L'eleganza deliberatamente anacronistica di queste commedie, di cui spesso sono prova le splendide scenografie in stile liberty, spingono il racconto al di fuori dei confini degli anni Trenta per alludere a un decennio vicinissimo nel tempo, ma economicamente e moralmente lontanissimo dall'avvilente realtà della crisi. Altra dimostrazione di questa tendenza al ripiegamento nostalgico la possiamo rintracciare in diversi film di Mae West (la diva a cui va il merito di aver risollevato le sorti incerte della Paramount in quel periodo), dove a essere rievocati sono i favolosi *Nineties*, anni ancora più distanti dal presente e per questo da guardare con ancora maggiore struggimento.

passato nazionale un modello e un ambiente da riproporre a un pubblico frustrato dalla miseria del presente»¹⁸.

Tuttavia, anche questa chiave di lettura per la produzione cinematografica degli anni Trenta è parziale. Infatti, esattamente all'opposto degli esempi citati – ma nella medesima direzione vettoriale – troviamo un'altra tipologia di musical dominante nel decennio. Ci riferiamo, innanzitutto, alle produzioni Warner dirette e/o coreografate da Busby Berkeley. In esse, osserva giustamente lo studioso italiano, la Depressione «[è] gettata in faccia allo spettatore senza tanti sottintesi»¹⁹. Nel capitolo introduttivo abbiamo già evocato la celeberrima sequenza d'apertura di *La danza delle luci* in cui le *chorines* (con Ginger Rogers in testa) si presentano vestite di un enorme dollaro in moneta e cantano una canzone paradossalmente intitolata *We're in the Money*. Non soltanto questo musical viene realizzato nel 1933, l'anno che registra la percentuale di disoccupazione più alta mai toccata nella storia degli Stati Uniti, ma il suo stesso plot ruota attorno alle difficoltà di racimolare denaro per mettere in scena uno spettacolo a Broadway. Oppure si pensi a come Mark Roth, in una celebre lettura critica formulata negli anni Settanta, interpreti *Quarantaduesima strada* (*42nd Street*, 1933) di Lloyd Bacon quale perfetta metafora dello sforzo che Roosevelt – qui evocato attraverso la figura del regista malato – stava preparando con il suo New Deal²⁰. Ma anche case di produzione meno impegnate nell'ambito del musical, come la Fox, sapranno coniugare intrattenimento e impegno politico (o almeno un'allusione a esso): si pensi, ad esempio, a *Il trionfo della vita* (*Stand Up and Cheer!*, 1934) diretto da Hamilton MacFadden, veicolo per il lancio della piccola star Shirley Temple, ma anche film che osa inventare per gli Stati Uniti un "Ministero dell'Entertainment".

Per La Polla, già queste poche indicazioni sono sufficienti a mettere in dubbio il radicato convincimento secondo cui il cinema americano degli anni Trenta ebbe il solo compito di distrarre il pubblico dalle durezze della Depressione. Al contrario, è più rispondente al vero sostenere che

quest'innegabile componente si sposò spesso a una precisa volontà di propagandare il nuovo impegno rooseveltiano, la sua coraggiosa politica democratica, il suo rilancio dell'economia agricola, il suo richiamo ai valori del gruppo nazionale e dell'unità d'intenti e più generalmente la sua intenzione di affrontare la Depressione con la certezza di riuscire a vincerla.

¹⁸ Franco La Polla, «La Depressione c'è ma non si vede», in Id., *Ombre americane*, cit., p. 117. La lettura di La Polla, nei film della coppia Astaire/Rogers, degli anni Trenta come di una versione del decennio precedente, è affine a quella data da Arlene Croce in *The Fred Astaire & Ginger Rogers Books*, Vintage Books, New York 1977.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. Mark Roth, *Some Warner Musicals and the Spirit of the New Deal*, «The Velvet Light Trap» I (1971), pp. 20-5.

Hollywood, insomma, non lesinò attenzione alla Depressione. Solo, lo fece con cautela, dosando sapientemente la componente intrattenitiva e quella di descrizione sociale in modo da non urtare la sensibilità del pubblico già tanto provato, ma nemmeno permettendogli di dimenticare quello che stava succedendo nel paese²¹.

In altre parole, se da un lato il cinema della Depressione tende a evitare di affrontare con un approccio diretto tale sgradevole argomento, dall'altro lato esso ci parla continuamente di questa sua comprensibile ossessione, vuoi pure attraverso l'utilizzo di strumenti di norma deputati all'intrattenimento, come la fantasia, la comicità, la musica, il ballo, la violenza spettacolarizzata, e perfino il gusto per il soprannaturale. Certo, può stupire che un vero e proprio "corpus" di film narrativi sulla Grande Crisi non figure nella produzione hollywoodiana di quegli anni. Troppo fiaccata dall'inizio del tracollo economico, e troppo ottimisticamente proiettata verso il futuro grazie agli interventi del New Deal rooseveltiano, la società americana sperimenta le ferite inflitte dalla Depressione sulla propria pelle, nella durezza della vita quotidiana, non sul grande schermo e nei suoi riflessi di celluloidi. Ma questo, osserva sempre La Polla, «non avviene semplicemente perché il cinema del periodo intendeva intrattenere il pubblico assolvendo a una funzione escapistica, bensì perché il ritmo

²¹ Franco La Polla, «La Depressione c'è ma non si vede», in Id., *Ombre americane*, cit., p. 118. Le riflessioni dello studioso non sono soltanto applicabili al caso del musical, della commedia o del gangster film. Se ci siamo limitati ad accennare a questi generi è perché si tratta di quelli che più sono stati accusati o di tacere i problemi del presente, andando quindi nella direzione di uno spettacolo strettamente intrattenitivo (musical e commedia), o di creare per ragioni di mero interesse commerciale sensazionalismo intorno al tema della criminalità e della violenza metropolitana (il gangster film). Al contrario, nelle sue riflessioni sul cinema degli anni Trenta, La Polla dimostra come anche nella produzione horror lo spettro della Depressione affiori di continuo. Non è un caso, infatti, che molti film dell'orrore, realizzati durante il decennio, ruotino intorno alla presenza di un personaggio malefico, solitamente di origine europea e di ascendenza aristocratica, che semina morte e distruzione in un mondo altrimenti positivo e ordinato (si pensi a *Dracula* di Tod Browning o a *Frankenstein* di James Whale, entrambi diretti nel 1931). Per una cinematografia che, in linea con l'ideologia nazionale, tende a rappresentare l'intera storia politico-sociale del proprio paese come popolata da nemici creati dal nulla contro i quali indirizzare gli strali dell'odio e dello scontro irrazionale, finendo così per occultare le vere, profonde, ragioni dei suoi fallimenti, non è difficile immaginare le ragioni dietro una simile predilezione per la figura del mostro di nobili natali europei. In questo modo, l'origine del dramma della Depressione viene, idealmente e irrazionalmente, imputato a un altro continente: l'aristocratica, malata, infida e decadente Europa. Infatti, nel film horrorifico, così come nelle tragedie elisabettiane, di norma tutto avviene *altrove* (Parigi, la Svizzera, i Carpazi, la Mitteleuropa, etc.) e nel caso in cui lo sfondo della vicenda siano gli Stati Uniti questo avviene solo perché il demone europeo ha deciso di ampliare imperialisticamente i suoi confini e di contaminare un continente giovane, sano e democratico come l'America (cfr. *ivi*, pp. 118-9). Per ammissione dello stesso studioso, questa lettura del cinema horror degli anni Trenta è influenzata dalla teoria esposta dallo storico Hofstadter in un suo celebre studio degli anni Sessanta in cui sosteneva che la paranoia e la convinzione dell'esistenza di complotti hanno caratterizzato la storia degli Stati Uniti fin dai tempi Rivoluzione americana (cfr. Richard Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics*, «Harper's Magazine» (1964), pp. 77-86. Altri esempi in cui è possibile rintracciare il fantasma della Depressione provengono, per esempio, dal cinema comico. A dispetto della sua vocazione intrattenitiva, l'opera dei Fratelli Marx conserva alcuni tratti epocali di non difficile lettura. Si pensi al celebre *La guerra lampo dei Fratelli Marx* (*Duck Soup*, 1933) di Leo McCarey, una satira sul bellicismo *entre-deux-guerres* che si fa beffe della diplomazia dell'epoca. Ma anche pellicole apparentemente meno foriere di riferimenti politici come *Noci di cocco* (*The Cocoanuts*, 1929) di Robert Florey o *Animal Crackers* (1930) di Victor Heerman lasciano intravedere un mondo ricco ed elegante dove si covano intrighi, imbrogli e furti di ogni genere. In un simile contesto, la carica anarchica e distruttiva dei Fratelli Marx suona come un atto di accusa a una società ipocrita, che vive di sole forme ma non di sostanza. Infine, anche le spettacolari produzioni degli anni Trenta – come *Via col vento* o *Il mago di Oz* – non mancano di rivelare una qualità metaforica nei confronti del presente.

della storia non consentì a Hollywood di elaborare un organico sistema narrativo incentrato su quella tragedia, costringendo sceneggiatori e registi a imbastire racconti fondati su modelli diversi da quello della drammatica realtà vissuta giorno per giorno dall'America di quegli anni, ma strutturati in modo da potervi leggere metafore abbastanza precise di una condizione dello spirito nazionale. Dopotutto, non è alquanto bizzarro che la biografia filmata di Roosevelt – del resto a ridosso di un lavoro teatrale omonimo – *Sunrise at Campobello* di Dore Schary – risalga al 1960?»²². In realtà, a ben vedere, prescindendo da tempistiche di natura storico-psicologica, tutta la storia del cinema hollywoodiano appare contrassegnata da questi continui rinvii. La trattazione cinematografica di molti degli accadimenti storici più disastrosi o vergognosi per il paese è stata rimandata a tempi a volte di gran lunga posteriori. Un esempio su tutti: quello della guerra in Vietnam. Nel periodo in cui gli Stati Uniti furono impegnati in questo sanguinoso conflitto nel Sud-est asiatico, l'industria cinematografica dedicò ben poco spazio a un evento di pur così capitale importanza per i valori e lo spirito nazionali. Solo successivamente, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta fino ad arrivare ai giorni nostri, la guerra del Vietnam troverà espressione in moltissimi dei cosiddetti *Viet-movies*. Lo stesso dramma dell'omicidio Kennedy saprà sì riscuotere una qualche considerazione da parte del cinema, ma solo a distanza di anni dall'accaduto. Aspetto emblematico forse dell'intera mentalità nazionale, Hollywood appare sempre ben disposta a lanciarsi sulle vergogne individuali e di parte (si pensi, ad esempio, a come nel 1976 Alan J. Pakula affronta con *Tutti gli uomini del presidente* [*All the President's Men*] lo scandalo Watergate, che risaliva soltanto a quattro anni prima), ma quando si tratta di questioni che coinvolgono l'America come paese essa appare meno attenta e sensibile. O meglio, riesce ad affrontare tali questioni soltanto con un certo ritardo sugli eventi²³. È in quest'ottica che si possono interpretare le ragioni per cui *I dimenticati*, commedia diretta nei primi anni Quaranta, rivolge il suo sguardo non già all'imminente conflitto mondiale, ma ai problemi

²² Franco La Polla, «Gli anni Trenta: Basse pressioni?», cit., p. 48. Sebbene si sia trattato di un programma di provvedimenti economici articolato in più momenti (si suole, infatti, parlare di una prima fase coincidente con il 1934-1935 e di una seconda fase riferibile agli anni compresi tra il 1935 e il 1938), utilizziamo il termine “New Deal” in maniera volutamente indeterminata. Infatti, come spiega lo stesso La Polla, «il New Deal non è un periodo storico isolato, ma porta avanti sostanzialmente una tradizione ottimistica in senso globalmente storico che coinvolge gli Stati Uniti nell'intero complesso delle vicende, dei “destini” che li riguardano» (*ivi*, p. 41). Certo, ci furono specifici provvedimenti del piano di riforme varato da Roosevelt che interessarono Hollywood in maniera più diretta. Per esempio, la Legge sulla Ricostruzione Nazionale (*National Industrial Recovery Act*), che sarebbe stata abrogata nel 1936, comprendeva anche un tentativo di riassetto del cinema da parte del governo. Tuttavia, al di fuori dei suoi effettivi contorni storici e della sua concreta azione di politica economica, il New Deal si esprime, nel cinema statunitense coevo o immediatamente successivo, come «una concezione dell'America in termini di grandezza e di possibilità», come «volontà mitologica di disegnarne i destini in chiave di missione storica, di grandezza epica cui l'americano è chiamato nel nuovo continente» (cfr. *ibidem*).

²³ Cfr. *Ivi*, p. 48. A questa considerazione si potrebbe obiettare, però, che alla fine il cinema americano riesce comunque a trovare il coraggio per affrontare nodi irrisolti della propria storia, cosa che non si può sempre rilevare nel cinema europeo: si consideri, per esempio, la quasi totale rimozione del colonialismo.

economici e sociali che avevano investito la nazione alcuni anni prima. Sebbene il film non rechi alcun riferimento esplicito all'esatto periodo in cui si svolgono le disavventure di Sullivan, tutto induce a credere che il racconto – con i suoi vagabondi miseramente vestiti, le squallide mense popolari, e l'insistita presenza di treni merci su cui saltare sopra senza biglietto – tutti simboli per eccellenza dell'epoca della Depressione – abbia come referente storico proprio gli anni Trenta. Del resto, l'intera opera del regista, come osserva Cywinski, è essenzialmente legata a questo periodo: «Sebbene il cinema di Sturges raggiunga il suo apice creativo negli anni Quaranta, il suo punto di vista è saldamente radicato nei due decenni precedenti. La sua vita, il suo lavoro e la sua sensibilità si rivolgono soprattutto a quel periodo – spesso dimenticato – che l'America visse tra le due guerre, con uno specifico riferimento alla fase della Depressione»²⁴.

Ma se è la Depressione a costituire il suo principale aggancio con la realtà, come si pone *I dimenticati* davanti a un quadro storico e cinematografico così complesso e sfumato come quello che abbiamo delineato per sommi capi? Indubbiamente – già lo abbiamo accennato – la schermaglia tra Sullivan e i due *executives* appare tutta giocata sull'assunto adamantino secondo cui la Hollywood degli anni Trenta si incaricò soprattutto, se non in maniera esclusiva, di distrarre il pubblico dalla durezza del presente. Lo scambio di battute tra Hadrian, che consiglia a Sullivan di dirigere “un bel musical”, e la replica indignata del giovane regista, che non capisce come si possa parlare di commedie musicali in un momento storico così saturo di problemi, riflette appieno l'idea, poi sviscerata in tanti studi successivi, di un'industria cinematografica tendenzialmente refrattaria al film d'impegno civile e votata, invece, a quello che Richard Maltby ha definito un *harmless entertainment*, vale a dire “un intrattenimento innocuo” (cfr. nota 15). Peraltro, la conversazione tra i tre personaggi, oltre a rimandare a un dibattito di natura etica sui doveri della produzione cinematografica nei momenti di grave difficoltà collettiva, evoca l'impressione che l'establishment hollywoodiano non sia stato minimamente toccato dagli effetti della crisi economica, ma abbia continuato a prosperare in maniera indisturbata per tutto il decennio, concedendosi il lusso di poter osservare da una posizione isolata e privilegiata le insidie in cui versava il resto della nazione. Come dimostrerà lo stesso prosieguo del film, le disquisizioni di Sullivan e dei suoi superiori su cosa voglia il pubblico americano appaiono, infatti, influenzate da una prospettiva sull'argomento alquanto esterna e remota. Chiusi nella loro sala di proiezione e poi nei loro eleganti uffici, questi uomini ci appaiono come professionisti privilegiati che conoscono le platee proletarie di Pittsburgh con la stessa superficialità con cui un nobile del Medioevo poteva conoscere, a suo tempo, i mendicanti per le strade del suo feudo. Anche in questo caso

²⁴ Raymond Joseph Cywinski, *op. cit.*, p. 84.

si tratta di una rappresentazione non del tutto veritiera rispetto all'effettivo coinvolgimento dell'industria cinematografica nella crisi economica. Al contrario, come afferma Sklar, «per comprendere realmente il ruolo che il cinema ebbe nella cultura di quel periodo, si deve cominciare con il riconoscere che Hollywood non era un'isola felice, alcune miglia quadrate di perfetta prosperità nell'assolata California del Sud, separata dal mondo esterno, assillato dai problemi economici e dai conflitti sociali. Neppure il cinema poteva sfuggire all'impatto della Grande Depressione»²⁵. L'anno tragico di Hollywood non fu il 1929 ma il 1933 (tranne per la MGM, la quale aumentò i profitti ogni anno, imponendosi nei quindici anni come il maggior studio in assoluto). In quell'anno chiusero cinquemila sale delle sedicimila esistenti: incassi in diminuzione e crollo azionario ne furono i più immediati motivi. Gli stessi divi che erano riusciti a mantenere un'influenza sul pubblico non erano più di dieci. Certo, già l'anno seguente l'economia cinematografica comincia a rifiorire: l'afflusso degli spettatori aumenta, alcune case cinematografiche riaprono e molti *studios* ottengono modesti profitti. Ma anche una crisi di così modesta durata era destinata a lasciare un segno in ogni area delle attività e dei rapporti commerciali che riguardavano Hollywood: sugli azionisti, sui creditori, sul governo, sui dipendenti e sul pubblico. Spiega a tal proposito Sklar:

In alcuni casi, l'improvvisa vulnerabilità delle compagnie maggiori indusse questi gruppi ad agire; in altri fu, la complessa struttura del potere cinematografico a modificarsi. In tutti i casi, il crollo in borsa diede l'avvio a un nuovo round di lotte riguardanti quei problemi che avevano travagliato la cultura americana fin da quando il cinema aveva fatto la sua prima apparizione: chi fabbrica il prodotto? Chi dirige lo spettacolo? Chi decide quello che lo spettacolo dovrebbe comunicare?²⁶

Comprendiamo, quindi, da questa digressione sulle alterne fortune economiche di Hollywood che l'idea di un'industria cinematografica non sfiorata dall'impatto della Depressione è altrettanto forviante quanto l'idea che i generi dominanti durante i primi anni della crisi – gangster film, musical e, in minor misura, horror – non recassero, a dispetto del loro forte richiamo sul pubblico, alcun riferimento ai reali, drammatici, problemi della nazione. Nondimeno, il desiderio di Sullivan di realizzare un film che sia “un ritratto sincero delle sofferenze umane” riflette correttamente una vocazione davvero presente nella Hollywood del periodo. Non si capirebbe altrimenti il perché della divertente tenzone tra il giovane regista e i suoi più anziani superiori a proposito di quale sia il vero volto dell'*audience* americana: un pubblico ansioso di vedere trasposti, con fedeltà e rigore, i suoi problemi sul grande schermo o piuttosto un pubblico in cerca di divertimento ed evasione. Infatti, se gli anni Trenta sono gli anni della Depressione, è altresì vero che essi segnano un periodo straordinariamente

²⁵ Richard Sklar, *Cinemamerica*, cit., p. 187.

²⁶ *Ivi*, p. 188.

fecondo per le forze politiche progressiste e di sinistra presenti negli Stati Uniti. Nelle prime righe del loro lungo saggio significativamente intitolato “*What’s the Matter with Capra?*”: Sullivan’s Travels and the Popular Front, Kathleen Moran e Michael Rogin affermano:

Analizzati alla luce di due prospettive che raramente vengono collegate fra loro, gli anni Trenta meritano di essere ricordati come un’età dell’oro. Gli amanti del cinema possono richiamare alla mente la genialità espressa, in questo decennio, dallo *studio system* hollywoodiano, culminante nella realizzazione di alcune pietre miliari come *Il mago di Oz*, *Via col vento*, *Mr. Smith va a Washington* [*Mr. Smith Goes to Washington*, Frank Capra, 1939], *Ombre rosse* [*Stagecoach*, John Ford, 1939], *Partita d’azzardo* [*Destry Rides Again*, George Marshall, 1939], *Furore* [*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940] e *Scandalo a Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940). Ma gli anni Trenta rappresentano anche un’età dell’oro per la sinistra americana; unica eccezione nella storia politica statunitense, questa fase avrebbe condotto il paese, come non sarebbe mai più accaduto in seguito, verso inusitate potenzialità socialdemocratiche. Le riforme del New Deal fornirono lavoro, protezione economica e un settore pubblico vitale. «I più importanti interventi di legislazione sociale nella storia americana – il *Social Security Act* e il *Wagner Act* » produssero spaccature senza precedenti all’interno dello stesso partito maggioritario. L’istituzione del CIO (Congress of Industrial Organizations), la confederazione sindacale che riuniva i lavoratori dei sindacati di categoria degli Stati Uniti, non soltanto portò il tema della divisione del lavoro e della coscienza di classe all’attenzione dell’intero paese, [...] ma segnò il più grande trionfo della lotta operaia nella storia americana. Infine, il Fronte Popolare, la coalizione antifascista, pro-New Deal, sostenitrice dei diritti dei lavoratori e delle lotte di liberali, socialisti e comunisti, divenne in quegli anni una presenza costitutiva nella vita politica, economica e culturale del paese²⁷.

Non è questa la sede per analizzare nel dettaglio tutti gli elementi inediti di trasformazione socio-politica messi in campo dai i due studiosi nel passo appena citato. Ci limitiamo a ricordare che a fianco di quelle opere espressamente intrattenitive che abbiamo visto recare, magari in maniera cifrata, allusiva o perfino inconscia, riferimenti al presente, la Depressione seppe anche risvegliare un interesse “più diretto” per i problemi sociali. E diversi film degli anni Trenta se ne occuparono in modo esplicito, spesso adottando uno stile realistico ben lontano dai generi d’evasione che si citano a proposito di questo periodo. Il merito di una simile tendenza è da attribuire agli intellettuali, in particolare gli scrittori, impegnati fin dagli albori del decennio a richiamare l’attenzione dell’opinione pubblica sull’esigenza di una riforma sociale che scuotesse la nazione dalla cupa disperazione in cui era precipitata dopo il crollo del ‘29. Roosevelt incarnava questa necessità, che il New Deal seppe concretizzare grazie all’intervento governativo nel campo dell’agricoltura, della previdenza sociale, del lavoro e dell’amministrazione (questi ultimi due settori furono proprio quelli che ne uscirono più rinvigoriti). Le soluzioni tese ad avvantaggiare le classi lavoratrici, il riconoscimento delle

²⁷ Kathleen Moran, Michael Rogin, *op. cit.*, p. 106. L’affermazione tra caporali è tratta da Thomas Ferguson, «Industrial Conflict and the Coming of the New Deal: The Triumph of the Multinational Liberalism», in Steve Fraser, Gary Gerstle (eds.), *The Rise and Fall of the New Deal Order*, Princeton University, Princeton 1989, p. 4.

organizzazioni sindacali e la riorganizzazione dell'apparato burocratico garantirono al presidente anche l'appoggio della frangia più radicale che, a breve, divenne un vero e proprio schieramento politico. Come ricorda Giuliana Muscio: «In questo clima di rinnovamento sociale, liberali e forze progressiste si allearono nel nome di Roosevelt, e lavorarono fianco a fianco nelle istituzioni in via di formazione. I circoli comunisti John Reed proliferavano, mentre non c'era campus in cui non si formassero associazioni studentesche di sinistra, a volte apertamente dominate dal Partito comunista o dai socialisti»²⁸. L'apparato culturale fu quello maggiormente coinvolto nella spinta innovativa propugnata dal New Deal. Negli stessi anni in cui sul fronte europeo nazismo e fascismo elevavano la persecuzione della libertà di pensiero a sistema di governo, gli Stati Uniti sembravano, almeno idealmente, rappresentare per intellettuali e artisti la “terra della libertà”. Indubbiamente, l'interesse per le cause sociali era sempre stato presente nell'ambiente culturale americano, ma ora che le idee progressiste si sposavano con un movimento politico di rilievo, questo spinse all'impegno sul campo personalità fino a quel momento tenute in disparte. Francesca Bordoni sintetizza così alcuni aspetti tra i più emblematici di questa memorabile stagione:

Il mondo culturale divenne lo strumento dell'amministrazione Roosevelt per arrivare alle masse. L'intervento statale, perciò, fu sostanzioso e portò alla ribalta il teatro del *Group Theater* newyorkese e associazioni progressiste come la *Theater Union* o la *League of Workers Theater*, il cui impegno politico e sociale era primario anche rispetto all'arte. Questi gruppi spostarono le loro passioni dai teatri di Broadway alle scene hollywoodiane, attratti dalle possibilità espressive e comunicative del nuovo mezzo e dal fermento che questo stava suscitando tra gli intellettuali: segnava per questi la possibilità di raggiungere una platea ampia ed eterogenea come quella che affollava le sale cinematografiche e, al tempo stesso, di veicolare idee e intenti politici fino a quel momento riservati a una ristretta cerchia di interessati²⁹.

Il battibecco tra Hadrian e Sullivan se il film appena visto sia “roba da comunisti” o piuttosto “una risposta ai comunisti”, una dimostrazione che anche Hollywood, pungolata dalle difficoltà storiche, ha sviluppato una propria coscienza politica e sociale, allude in maniera evidente a questa formazione, all'interno del mondo dello spettacolo, di una frangia d'intellettuali di sinistra, piuttosto eterogenea per idee, ma parimenti accomunata da uno spirito di fiducia nel New Deal. In un film diretto nel 1941, quindi in un periodo ancora antecedente al vergognoso episodio della “caccia alle streghe”, il riferimento ai comunisti – veri o presunti – e alla loro influenza nell'ambiente cinematografico può ancora comparire a mo' di battuta. Soltanto pochissimi anni dopo, nel 1947, il clima di paranoia e sospetto scatenato dal maccartismo avrebbe reso impossibile un'allusione così scherzosa. Tuttavia, a

²⁸ Giuliana Muscio, *Lista nera a Hollywood*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 13.

²⁹ Francesca Borrione, *Il maccartismo e gli anni inquieti del cinema americano*, Perugia, Morlacchi editore, 2007, p. 27.

ben vedere lo scambio di battute tra produttore e regista tradisce ugualmente dei riferimenti scottanti al presente. Non dobbiamo, infatti, dimenticare che l'operato di Joseph R. McCarthy, cui resta il discutibile onore di avere dato il nome all'intero fenomeno, si inserisce in una pagina di storia americana cominciata ben prima del relativamente breve periodo della sua egemonia (1950-1954), come dimostra l'esistenza di un Comitato Parlamentare per le Attività Anti-americane (HUAC, House Un-American Activities Committee), fondato nel 1938 dal senatore del Texas, il democratico Martin Dies. Nel 1940 Dies si recò a Hollywood per continuare il suo attacco pubblico contro i simpatizzanti comunisti locali. Un attacco, questo, sferrato a colpi di articoli di giornale e dichiarazioni alla stampa. Un comitato di produttori s'incontrò con il senatore per chiedere che venissero istituite delle udienze al fine di accertare la colpevolezza o l'innocenza delle personalità coinvolte. Dies parlò in privato con alcuni attori e, fatto sconcertante e ridicolo insieme, riferì poi che nessuno era comunista o simpatizzante, e che lui stesso non aveva mai inteso dire che lo fossero. A questo punto, si limitò soltanto a suggerire loro di fare più attenzione nel sostenere o finanziare cause che ne fossero davvero degne. Probabilmente, la spiegazione dietro a questo curioso voltafaccia ha a che vedere con il rapido e inquietante corso che gli eventi stavano prendendo in Europa quello stesso anno. Nel 1939 il periodo del Fronte Popolare era finito bruscamente con la firma del patto di non-aggressione tra nazisti e sovietici, lasciando delusi sulle tattiche del comunismo molti oppositori del fascismo non comunisti. Nel 1940 e nel 1941 la questione dominante nella vita politica americana riguardava la possibilità di intervenire o meno nella guerra in Europa, e i comunisti, per gran parte di questo periodo, militavano nelle stesse fila degli isolazionisti di destra. Il risultato fu che il problema del comunismo perse momentaneamente d'importanza e tutta l'attenzione, inclusa quella di Hollywood, prese a concentrarsi sulla questione dell'intervento bellico³⁰.

³⁰ A proposito dell'atteggiamento anticomunista che ha sempre accompagnato la vita nella comunità hollywoodiana prima ancora dell'avvento del maccartismo, e perfino nei momenti di forte diffusione delle idee di sinistra, Sklar afferma: «Nel periodo dei Fronti Popolari, negli anni Trenta, per un uomo e una donna intelligenti che cercavano di conoscere le forze del mondo, non era per nulla insolito o "sinistro" rivolgersi al marxismo per comprenderle, oppure giungere alla conclusione che quella comunista era l'aggregazione politica che meglio esprimeva la solidarietà con i partigiani di Spagna e con la lotta contro l'oppressione fascista in Europa e in Asia. Ciò che definiamo la mentalità da guerra fredda, però, esisteva già prima della guerra fredda. L'anticomunismo aveva avuto una parte molto importante nella retorica politica americana fin dai tempi della rivoluzione bolscevica, e la comparsa di una dottrina politica così capace di infiammare gli animi, nel cuore stesso di un mezzo tanto potente come il cinema, diede origine a tipi del tutto nuovi di proteste pubbliche contro Hollywood: i film venivano usati a fini di propaganda del nemico ideologico per antonomasia dei principi americani. Uomini politici in cerca di pubblicità e gli autori di *pamphlet* di destra cominciarono a produrre elenchi di quarantadue, di quarantatré, o di diciotto cineasti eminenti che erano membri o simpatizzanti del partito comunista oppure "fiancheggiatori". [...] Elenchi di questo genere erano dominati di solito dai nomi di attori famosi che avevano dato la loro firma a cause progressiste: tra essi, Humphrey Bogart, James Cagney, Melvyn Douglas e Frederic March» (Richard Sklar, *Cinemamerica*, cit., pp. 279-80). Al tempo stesso, va comunque ricordato che il periodo bellico avrebbe consentito anche l'apparizione di libri e film di propaganda filosovietica. Si pensi, ad esempio, al romanzo autobiografico del 1941 *Mission to Moscow* di Joseph E. Davies,

Sebbene fosse noto nella comunità hollywoodiana per la sua assoluta estraneità alle questioni politiche (nel corso della sua carriera, non avrebbe mai speso una sola parola a proposito della linea presidenziale di Roosevelt e – fatto ancora più significativo – avrebbe rifiutato d’iscriversi sia allo Screen Writers Guild sia allo Screen Directors Guild), anche Preston Sturges era stato colpito da queste accuse generalizzate di comunismo. Infatti, nel 1938 la sua sceneggiatura per il film storico-avventuroso di Frank Lloyd *Un vagabondo alla corte di Francia (If I Were King)* era stata tacciata di contenuti velatamente comunisti e la casa di produzione, la Paramount, si era vista costretta a difendere pubblicamente il soggetto rassicurando il pubblico che le intenzioni di Sturges non miravano ad altro che al puro intrattenimento³¹. Secondo Christopher Ames, lo scambio di battute tra Hadrian e Sullivan serve al regista per ironizzare sull’idea diffusa che la Hollywood degli anni Trenta, istituzione essenzialmente conservatrice nonostante i grandi rivolgimenti politici e culturali cui abbiamo fatto cenno, fosse dominata da sceneggiatori e registi di sinistra. In particolare, Sturges sembra denunciare, seppure attraverso il sorriso, come nel cinema americano qualsiasi forma d’impegno sociale rischi sempre di essere fraintesa e scambiata in una propensione per il comunismo³².

Del resto, pur volendo abbandonare il *côté* intrattenitivo per dedicarsi a un progetto di solido impianto realista e mosso da una sentita finalità di denuncia – l’ingenuo e insieme elitario idealismo di tale progetto trova perfetta espressione già nel pomposo titolo di *O Brother Where Art Thou?* – lo stesso John L. Sullivan non sembra affatto intenzionato a rivolgersi alle idee marxiste per dar forma alla sua nuova vocazione. Al contrario, il protagonista di *I dimenticati* sembra avere in mente ben altro genere di autore e di cinema cui ispirarsi. Di nuovo, quando Hadrian lo accusa di voler fare un “film alla Capra”, il giovane regista ribatte piccato: «Che cosa c’è che non va in Capra?». Ovviamente, il riferimento esplicito al regista italoamericano è tutt’altro che casuale sia nell’economia del dialogo sia in quella dell’intero film, ma merita anzi di essere sviscerato con la dovuta attenzione. Sono, infatti, molte le ragioni per citarlo in un film autoreferenziale dei primi anni Quaranta che pone al centro della sua diegesi le disavventure di un artista alla ricerca di quale debba essere la vera utilità del cinema. Considerato da Thomas Schatz «il regista americano di maggior successo negli anni

ambasciatore degli Stati Uniti in Unione Sovietica prima della seconda guerra mondiale e all’omonimo film di Michael Curtiz del 1943 a esso ispirato.

³¹ Ricordiamo che il rifiuto di Sturges ad aderire allo Screen Directors Guild sarebbe costato al regista una lettera di rimprovero da parte di Frank Capra, presidente dell’associazione. In questa lettera, Capra accusava Sturges di essere l’unico regista hollywoodiano di spicco a non disporre di una tessera sindacale (cfr. Kathleen Moran, Michael Rogin, *op. cit.*, p. 111). Sulle accuse di filocomunismo mosse alla sceneggiatura di *Un vagabondo alla corte di Francia* si veda, invece, Diane Jacobs, *Christmas in July: The Life and Art of Preston Sturges*, University of California Press, Berkeley 1992, p. 183.

³² Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 83.

Trenta»³³, Frank Capra è senz'altro la personalità hollywoodiana che più di tutte è riuscita a fare della sua opera uno specchio e insieme un sostegno del New Deal rooseveltiano. Anzi, a ben vedere, tutta la sua vita e il suo lavoro filmico, come osserva Vito Zagarrìo, scandiscono con perfetto sincronismo i punti nodali della società statunitense: oltre alla Depressione e al New Deal, anche l'emigrazione di fine Ottocento, il Proibizionismo, la Seconda Guerra Mondiale e l'avvento della guerra fredda³⁴. Ma Capra non è neppure soltanto un generico *storyteller* dell'America ("cantastorie" nel senso di *fabulae* e di racconti, ma anche di Storia, nel senso più alto e universale del termine). Secondo Sklar, insieme a Disney, l'autore italoamericano può essere considerato a buon diritto il principale *mythmaker* della Hollywood degli anni Trenta:

Pochi cineasti americani furono più coerenti nel tentativo di creare miti culturali di quanto lo furono due uomini le cui carriere offrono sconcertanti somiglianze: il produttore di cartoni animati Walt Disney, e il regista di commedie e drammi Frank Capra. Anche se la loro opera non esaurisce certo tutta la varietà dei sogni prodotti dal cinema durante la Depressione, né i sottili rapporti tra il cinema e le norme culturali, essa presenta però un percorso chiaramente definito, che segue le maggiori linee di sviluppo del decennio. Nell'esplorazione dei miti e dei sogni di Hollywood durante gli anni Trenta, i loro film servono quasi da pietra di paragone con cui raffrontare le elaborazioni altrui, e quindi sono il punto essenziale da cui cominciare. [...]

I cartoni animati di Disney [...] e le commedie e i drammi di Capra dimostrarono come si venissero trasformando i miti e i sogni del cinema, tra i primi anni del decennio e il 1939³⁵.

³³ Thomas Schatz, «Anatomy of a House Director: Capra, Cohn and Columbia», in Richard Sklar, Vito Zagarrìo (eds.), *Frank Capra: Authorship and the Studio System*, Temple University Press, Philadelphia 1998, p. 10. Schatz parla di successo registico essenzialmente in riferimento a tre aspetti: gli incassi al botteghino, l'accoglienza di pubblico e di critica e gli Oscar vinti.

³⁴ Cfr. Vito Zagarrìo, *Frank Capra*, Il Castoro, Milano 1995, p. 23. A proposito di questo rispecchiamento nelle opere capriane dei principali momenti di transizione della storia americana, lo studioso italiano aggiunge: «Si vedano i primi film, [...] che presentano temi e spunti della società degli anni Venti: il Proibizionismo (*La maniera del forte* [*The Way of the Strong*, 1928]), la disoccupazione e la voglia di "sfondare" (*Quella certa cosa* [*That Certain Thing*, 1928]), la scalata al successo dei nuovi cinici (*La nuova generazione* [*The Younger Generation*, 1929]), il mondo della stampa e dei media che minacciosamente avanza (*Il potere della stampa* [*The Power of the Press*, 1928]). Poi arrivano gli anni Trenta, il decennio in cui il regista codifica una sua visione del mondo, gli anni della Grande Crisi (si veda il grande affresco di disperazione sociale di *La follia della metropoli* [*American Madness*, 1932] o di *Signora per un giorno* [*Lady for a Day*, 1933]), dei falsi "miracoli" (*La donna del miracolo* [*The Miracle Woman*, 1931]), dei conflitti tra ceti sociali (*La donna di platino* [*Platinum Blonde*, 1931], *Accadde una notte*, *Strettamente confidenziale* [*Broadway Bill*, 1934]); ma anche gli anni del New Deal, delle nuove speranze, quando le classi e gli individui si uniscono e tentano di abbracciarsi in un unico progetto; ecco i grandi classici di Capra, *È arrivata la felicità* [*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936], *L'eterna illusione* [*You Can't Take It with You*, 1938], *Mr. Smith va a Washington* [*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939]. E poi di nuovo la crisi, le ombre dei fascismi, la battuta d'arresto del "sogno americano": da qui i foschi presentimenti di *Arriva John Doe* [*Meet John Doe*, 1941], ma anche il sottile senso di horror buttato in commedia di *Arsenico e vecchi merletti* [*Arsenic and Old Lace*, 1944]. Fantasma che si manifestano con l'entrata in guerra degli Stati Uniti; e Capra è in prima fila, [...], a coordinare per il governo la propaganda bellica attraverso il cinema. Nascono i grandi documentari/documenti di montaggio passati alla storia col nome di *Why We Fight* [1942-45]. Infine, il dopoguerra, con le ansie della Ricostruzione (*La vita è meravigliosa* [*It's a Wonderful Life*, 1946], ma propone non pochi dubbi, sino ai propositi di suicidio), le riflessioni sui media e lo Stato (*Lo stato dell'unione* [*State of the Union*, 1948]), le perplessità dei nuovi comportamenti sociali (*Un uomo da vendere* [*A Hole in the Head*, 1959]), il mondo in trasformazione (si vedano i documentari scientifici per la Bell System, che coprono dal funzionamento del sangue a quello del sole, dai raggi cosmici alle conquiste spaziali)» (ivi, pp. 24-5).

³⁵ Richard Sklar, *Cinemamerica*, cit., pp. 227-30.

In tal senso, appare emblematico il fatto che nel film di Sturges venga citato non soltanto l'autore di *Accadde una notte*, ma anche lo stesso Disney, come dimostra la proiezione, nella parte conclusiva del racconto, di un cartone di Pluto davanti a un pubblico di ergastolani e di fedeli religiosi di origine afroamericana. L'abilità di questi due artisti nel creare immagini comiche di eroi, dal carattere popolare, capaci di incarnare un ampio spettro di fantasie e d'incubi – un'abilità, questa, in cui erano secondi, forse, solo a Charlie Chaplin – e il loro infallibile intuito nel captare i gusti del pubblico e i mutamenti del clima culturale li rendono due punti di riferimento imprescindibili per un'opera come *I dimenticati* così concentrata sull'attività registica nello *studio system* degli anni Trenta.

Ma il richiamo a Capra, nel dialogo citato, porta in campo altre suggestioni ancora. Nel contesto di una conversazione in cui il povero Sullivan, regista che pure gode di evidente libertà decisionale nella sua compagnia, è costretto a lottare e discutere con i produttori per poter realizzare il progetto agognato, il nome di Frank Capra evoca subito, per contrasto, l'idea di una favolosa indipendenza artistica. È noto come nel corso di tutti gli anni Trenta, e poi con sorti alterne ma sempre sulla cresta dell'onda almeno fino al capolavoro *La vita è meravigliosa*, l'autore di origine siciliana raccogliesse un tale successo di critica e di pubblico da guadagnarsi, non senza una lunga lotta prima, il potere di scegliere i propri soggetti alla Columbia e di sovrintendere a tutti gli elementi della produzione dei suoi film (sceneggiatura, direzione della fotografia, star, caratteristi, tecnici, etc.)³⁶. In queste condizioni di autonomia, Capra può rivendicare vittoriosamente il titolo di "autore". *The Name Above the Title* («il nome in cima ai titoli di testa», come vanta la sua autobiografia) non è più così la star, né il *producer* o lo studio, ma bensì il regista. A lui va il compito e l'onore di firmare i *credits*. Tuttavia, nel sistema hollywoodiano classico questo non significa, come giustamente puntualizza Zagarrìo, «rivendicare una qualche patente di artista: Capra lo dichiara più volte – non vuole fare arte, ma un prodotto ben costruito nell'ambito di un'industria e di un lavoro collettivo, dove determinanti sono gli apporti dei collaboratori. Non sia tratta di arte, dunque, ma della rivendicazione di una leadership all'interno dello *studio system*, e di conseguenza di un'autonomia di scelta nei confronti degli *executives*»³⁷. Dal punto di vista del regista, firmare i titoli di testa significa soprattutto libertà d'azione e di movimento; dal punto di vista della produzione, invece, significa che il nome del regista non è più un dettaglio trascurabile, ma diventa garanzia di successo per il botteghino, la promessa che proprio questo nome potrà portare incassi maggiori di quanto non farebbe quello della star. In tal senso, Capra è il primo regista della "vecchia Hollywood" che si pensa come autore, il primo che conduca questa

³⁶ Quest'indipendenza artistica e produttiva è un altro tratto che accomuna senz'altro Capra a Walt Disney. Anche Disney, produttore con uno studio di sua proprietà, mantenne sempre il controllo esclusivo dei suoi film.

³⁷ Vito Zagarrìo, *op. cit.*, p. 51.

professione fuori dall'anonimato. Questa particolare autorialità, da non confondersi con quella teorizzata, per esempio, nei decenni successivi, dalla *politique des auteurs*, viene così sintetizzata da Zagarrio:

Si può individuare nel suo cammino una costante ricerca di spazi creativi autonomi. Capra cerca l'identificabilità, il riconoscimento (nei due sensi di fama e di onori): essere in cima ai titoli dopo essere stato in fondo alla scala sociale, significa dichiarare che quel "sogno americano" di partenza si è realizzato. Nel suo caso, dunque, la nozione di autore ha valenze private, storiche, economiche; riguarda il modo di produzione hollywoodiano, l'etica del *self made man*, la storia dello *show biz*³⁸.

Ma Frank Capra non è citato nel dialogo soltanto per la sua autonomia artistica o per la battaglia vinta con i capi della Columbia. A essere evocati sono soprattutto il suo modo d'intendere la professione di regista e le finalità di cui il cinema dovrebbe farsi promotore. Quando Sullivan proclama, con slancio retorico, il suo desiderio di realizzare un vivido ritratto della condizione dei diseredati perché la brutalità dei tempi lo richiede, ci sembra di sentire risuonare l'idealismo ingenuo (ma anche narcisista) con cui Capra spiega le ragioni che lo hanno indotto, a un certo punto della carriera, a perseguire degli effetti socialmente più impegnati. È il regista stesso a raccontarci, nella sua autobiografia, l'episodio – che di fatto ha tutto il sapore della favola – determinante nell'imprimere una svolta verso l'impegno e il realismo al suo cinema. Nel 1934, dopo lo straordinario successo di *Accadde una notte*, Capra aveva iniziato a soffrire di disturbi nervosi presumibilmente dovuti alle continue pressioni psicologiche che il suo status di autore hollywoodiano di maggior successo gli procurava. Mentre languiva a letto senza far niente, l'artista aveva ricevuto la visita inaspettata di una sorta di taumaturgo, contattato da alcuni amici, che lo aveva rimproverato di non mettere i suoi talenti al servizio di scopi umanitari:

Un omino si alzò da una seggiola; era completamente calvo e portava degli occhiali con le lenti spesse, un tipo insignificante, come ne puoi incontrare tanti. Non ci furono presentazioni. [...] L'omino si sedette di fronte a me e disse tranquillamente: «Mr. Capra, lei è un vigliacco». [...] «Un vigliacco, signore. Ma cosa, infinitamente, più triste, lei è

³⁸ *Ivi*, p. 52. A proposito della distanza che separa la concezione autoriale di Capra da quelle sviluppatasi e diffuse con grandissimo successo in seguito, lo studioso afferma: «Altro è il discorso in termini di stile. Capra non ha il "Lubitsch touch", non ha tocchi d'autore. Non possiede la capacità di "firmare" una sequenza o un'inquadratura. Non c'è un piano sequenza "capriano" (forse c'è solo un montaggio "alla Capra"). Non è Hawks, insomma, o Ford, né rientra nelle liste della *politique des auteurs* dei "Cahiers", o nella *auteurist theory* di un Andrew Sarris» (*ibidem*). Elementi distintivi della poetica del regista vanno semmai ricercati nei generi frequentati e nella sua particolare capacità di mescolarli: «Capra mette insieme esperienze di vario tipo: il background comico, la frequentazione di generi differenti, la routine dello studio hollywoodiano, la ricerca di uno standard più alto. Il risultato è una ricetta ispirata alle pratiche più che alle alte, una "cucina coi resti" che tocca a volte gusti raffinati e corposi. Gli stili oscillano dal realismo al formalismo, dalla cronaca fotografica all'immagine onirica. Di più stili, stili e linguaggi diversi convivono nello stesso film: il realismo da film di guerra e il calligrafismo in *L'amaro tè del generale Yen* [*The Bitter Tea of General Yen*, 1933] e in *Orizzonte perduto* [*Lost Horizon*, 1937], la farsa e il realismo poetico in *Le luci del circo* [*Rain or Shine*, 1930], la commedia e il dramma in *Arriva John Doe* e in *La vita è meravigliosa* (*ivi*, p. 53).

un'offesa a Dio. Lo sente quell'uomo là dentro?» – Max aveva acceso la radio nella mia stanza. Ne usciva la voce stridente di Hitler. «Quell'uomo malvagio sta disperatamente cercando di avvelenare il mondo con l'odio. A quante persone può parlare? Quindici milioni? Venti milioni? E per quanto tempo, venti minuti? Lei, signore, può parlare a centinaia di milioni, per due ore, e al buio. Il talento, che possiede, Mr. Capra, non è sua proprietà personale, non se l'è procurato da solo. Dio le ha dato quel talento. [...] E quando lei non "usa" i doni con cui Dio l'ha benedetta, lei è un'offesa a Dio e all'umanità. Buongiorno, signore». L'omino insignificante uscì dalla stanza e scese le scale. In meno di trenta secondi mi aveva fatto a pezzi rivelando la verità: aveva messo a nudo tutto il marcio della mia vanità³⁹.

Da questo momento in poi, il regista si sarebbe ripromesso di realizzare soltanto opere di contenuto sociale. I cinque lungometraggi girati nei sei anni successivi – *È arrivata la felicità*, *Orizzonte perduto*, *L'eterna illusione*, *Mr. Smith va a Washington* e *Arriva John Doe* – fino ad arrivare all'impegno documentarista messo al servizio della propaganda bellica nelle serie *Why We Fight*, sarebbero stati tutti imperniati su temi di rilevanza politico-sociale legati alla contemporaneità:

Cominciando da *È arrivata la felicità* i miei film dovevano "dire" qualcosa. E qualunque cosa dicessero, doveva venir fuori dalle idee che avevo dentro e che si "sforzavano dolorosamente di uscire". Non avrei più accettato copioni scritti affrettatamente contando sulla mia abilità da "giocoliere" di fare film divertenti. [...] D'ora in poi le mie sceneggiature avrebbero impiegato da sei mesi a un anno per essere scritte e riscritte; mi sarei sforzato – con intelligenza – di unificare ideali e divertimento in una storia significativa. E senza tenere conto dell'origine di un soggetto – io lo avrei fatto mio; incurante delle divergenze con i dirigenti di studio, sceneggiatori o attori – il pensiero, il cuore, e la sostanza di un film sarebbero stati miei. [...] Si trattava di un capovolgimento di obiettivi: non più usare i film, ma mettersi al loro servizio; da "ciò che va bene per Capra", a ciò che è giusto per la professione⁴⁰.

Come non vedere in quest'orgogliosa e retorica affermazione sul bisogno per un autore hollywoodiano di coniugare l'impegno all'intrattenimento – in altre parole, di istruire divertendo, e di divertire istruendo – una perfetta esemplificazione dell'atteggiamento iniziale di Sullivan? Non a caso Zagarrò osserva che *I dimenticati* potrebbe essere letto un po' come la storia, la metaforica biografia, dello stesso Capra. Ma diversamente da quanto accade in Sturges, il cinema capriano non dimostra, però, mai alcuna propensione verso l'autoreferenzialità né alcuna riflessione sul mezzo e sullo spaccato sociale che vi ruota attorno. È come se l'avventurosa storia del cinema americano, il complesso universo

³⁹ Frank Capra, *op. cit.*, p. 215. Sklar stabilisce un'importante distinzione tra il tipo d'impegno sociale profuso dal regista italoamericano nelle sue opere e quello di altri autori hollywoodiani coevi: «Capra non era il solo a continuare a fare film su temi sociali contemporanei, mentre gli altri registi si rivolgevano sempre più spesso a film di genere oppure di carattere storico. Ma verso la fine degli anni Trenta la tendenza dei film sociali americani era quella di concentrarsi su "problemi" ristretti o su comportamenti anomali: le condizioni dei quartieri poveri, come in *Strada sbarrata* di William Wyler; il linciaggio come in *Furia (Fury)*, 1936 di Fritz Lang; le difficili condizioni dell'ex detenuto, in *Sono innocente! (You Only Live Once)*, 1937 sempre di Lang. Capra era l'unico regista hollywoodiano che cercasse di costruire un modello su vasta scala della società americana» (Richard Sklar, *Cinemamerica*, cit., p. 243).

⁴⁰ *Ivi*, p. 225.

economico e culturale che sta prendendo corpo in quegli anni attorno al film, fosse del tutto rimosso dalle sue opere. Per un autore sempre così attento alla realtà che lo circonda, sempre così incline a trasporre le sue esperienze personali sul grande schermo, si tratta di un'assenza da rilevare. Al contrario, osserva sempre Zagarrìo, l'attenzione di Capra appare tutta tesa invece «ai livelli adiacenti, ai tanti vasi comunicanti che portano da Hollywood a Wall Street, all'uomo della strada». Non a caso i suoi copioni sono sempre popolati da finanzieri e giornalisti, la stampa e la pubblicità vi giocano un ruolo essenziale, mentre «non c'è mai traccia degli Harry Cohn, dei Jack Warner, dei Samuel Goldwyn, e nemmeno dei meno appariscenti eroi del cinema delle origini»⁴¹.

Per tornare invece al conclamato impegno civile del regista, è facile, oggi come oggi, accogliere la sua dichiarazione con le dovute riserve. È noto come nel corso dei decenni i film di Capra – soprattutto quelli della cosiddetta “trilogia del Fronte Popolare”, composta da *È arrivata la felicità*, *Mr. Smith va a Washington* e *Arriva John Doe* – siano spesso stati tacciati di populismo. Questo per via del loro sentimentalismo, la loro demagogia conservatrice, l'anti-intellettualismo, la fede nella tirannia della maggioranza; per la loro idealizzazione degli americani “medi” che pensano di non sbagliare mai perché le loro motivazioni sono pure e che odiano gli avvocati, i banchieri, gli artisti, gli intellettuali e la gente di città. In altre parole, si accusa il regista di caramelloso ottimismo, d'irritante paternalismo e di un superficiale democraticismo che non di rado finisce col tradursi in un sostanziale atteggiamento reazionario⁴². In tal senso, non sorprende perché i «Cahiers du cinéma» (così come i critici più interessati al concetto di autorialità) non lo abbiano mai incluso nel loro pantheon dei grandi (cfr. nota 36). E nonostante l'opera di recupero e di rilettura di Capra cominciata a partire dagli anni Ottanta, che invita a leggere in modo meno monocorde questo “missionario populista”, la sua eredità e soprattutto le sue implicazioni politiche restano problematiche. Non a caso, Zagarrìo definisce il regista come un “cadavere imbalsamato”, capace di irrompere in ogni momento nell'immaginario contemporaneo (lo dimostrano, per

⁴¹ Cfr. Vito Zagarrìo, *op. cit.*, p. 31.

⁴² A proposito del supposto conservatorismo e populismo del regista, Sklar afferma: «È vero che il mito sociale di Capra implicava un ritorno indietro nel tempo, verso un'immaginaria stabilità sociale del passato, fondata su un'immagine della cittadina americana di provincia, con case confortevoli, famiglie unite, vicini cordiali: una comunità modesta ma prospera con un sacco di fattorie e un fertile territorio selvaggio tutto intorno. Al contrario dei veri populistici americani del passato, Capra non intendeva criticare il sistema sociale ed economico; non voleva neppure una redistribuzione delle ricchezze e del potere. Voleva semplicemente che le persone più cordiali e responsabili fossero ai vertici della gerarchia sociale ed economica. È più vicino al vero definirlo un agrario alla Jefferson, o più semplicemente un pastoralista» (Richard Sklar, *Cinemamerica*, cit., p. 244). Affine la lettura di Rollo: «Se l'“omino” chaplianiano entra ed esce con passo anarchico e ribelle dal paesaggio conflittuale della società, il “piccolo uomo” di Capra si sveglia in esso con un gesto di rabbia ma solo per ricondurlo alla primitiva compostezza» (Andrea Rollo, «Nota introduttiva», in Frank Capra, *op. cit.*, pp. viii-ix). Per un ulteriore approfondimento su questo tema rimandiamo genericamente a Richard Glatzer, Jon Raeburn (eds.), *Frank Capra: The Man and His Films*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1975.

esempio, il recupero nostalgico dell'opera capriana in molti film americani realizzati a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, come *Eroe per caso* (*Hero*, 1992) di Stephen Frears, *Fearless – Senza paura* (*Fearless*, 1993) di Peter Weir, *Dave – Presidente per un giorno* (*Dave*, 1993) di Ivan Reitman, *Mr. Hula Hop* (*The Hudsucker Proxy*, 1994) di Joel e Ethan Coen e il pluripremiato *Forrest Gump* (1995) di Robert Zemeckis; ma anche il primo episodio della saga di *Ritorno al futuro* (*Back to the Future*, 1985), sempre di Zemeckis, è costruito intorno al classico tema di *La vita è meravigliosa*, cioè l'incubo di non essere mai venuti al mondo)⁴³. Date queste implicazioni ambivalenti, come dobbiamo intendere il riferimento a Frank Capra nel film di Preston Sturges? Moran e Rogin si chiedono se, alla fin fine, il vero tema al cuore di *I dimenticati* non ruoti intorno al motivo per cui Sullivan non dovrebbe fare “qualcosa alla Capra”. Si chiedono, insomma, se la fatidica domanda “cosa c'è che non va in Capra?”, messa in bocca da Sturges al suo protagonista, non miri sottilmente a farsi beffe di un autore (e insieme a lui di tutti i suoi possibili emulatori) che pretende di identificarsi con la gente comune e di fare della libertà e della lotta ai potenti il suo vessillo, laddove invece il graffio della sua critica non è mai davvero pungente e sostanziale⁴⁴. Sebbene la percezione dell'opera del regista italoamericano fosse nel 1941 molto distante da quella assai più complessa e contraddittoria che la critica avrebbe maturato in seguito, *I dimenticati* impone una domanda cui non è facile rispondere in modo univoco. Scegliendo come protagonista della sua commedia proprio un regista hollywoodiano, figura in bilico tra le esigenze dell'industria cinematografica e quelle dell'*audience* popolare, Sturges ha modo d'interrogarsi sul senso ultimo del cinema socialmente impegnato degli anni Trenta. In tal senso, il caso di Capra vale come esempio emblematico. Quando Hollywood si ripromette grandi e generose rappresentazioni della realtà o quantomeno un'identificazione con le ragioni dell'uomo comune o perfino del povero, ci sta davvero offrendo uno specchio impietoso delle contraddizioni sociali americane? O si tratta piuttosto di progetti abilmente confezionati, ma meno incisivi di quanto si potrebbe pensare? E se così fosse, perché allora delegittimare un tipo di cinema, come quello comico, che nella sua apparente modestia di contenuti persegue, forse, un obiettivo più autentico e trasparente? Del resto, è lo stesso Preston Sturges a spiegare che

I dimenticati è il risultato di un desiderio urgente, il desiderio di dire ai miei colleghi che forse stanno diventando un po' troppo “pesanti” e che dovrebbero lasciare le prediche ai predicatori. Da qualche parte, in un libro – credo che fosse di Brander Matthews – ho letto che il compito del commediografo dovrebbe essere quello di mostrare la situazione ma di lasciare che sia il pubblico a trarre le sue conclusioni. *I dimenticati* avrebbe potuto

⁴³ Cfr. Vito Zagarrò, *op. cit.*, pp. 17-9.

⁴⁴ Cfr. Kathleen Moran, Michael Rogin, *op. cit.*, p. 115.

essere un piccolo *pamphlet* distribuito privatamente tra colleghi. Forse avrebbe dovuto essere proprio questo⁴⁵.

Nondimeno, una fitta rete di sorprendenti analogie e contrasti sembra legare la carriera di Capra a quella Sturges. Analogie e contrasti affiorano nel tessuto stesso di questa commedia autoreferenziale, e non di rado assumono curiose colorature. Vale la pena, infatti, di ricordare che il soggetto di *Accadde una notte*, la scoppiettante avventura di una giovane e viziata ragazza dell'alta società che scappa di casa e finisce per sposarsi con un reporter simpatico e un po' mascalzone, era in parte basato sulla pubblicizzata storia d'amore fra Preston Sturges e l'ereditiera Eleanor Post Hutton. Nel 1934, quando la commedia di Capra vedeva la luce, il matrimonio tra Sturges e Hutton era già finito da un paio d'anni, ma proprio in quel momento il giovane commediografo si trovava a debuttare a Hollywood: nel 1933 la sua sceneggiatura per *Potenza e gloria* (*The Power and the Glory*) di William K. Howard, passato alla storia come il primo film ad avere sperimentato il procedimento formale della *voice over* in anticipo di non pochi anni sulle arditezze narrative messe a punto da Orson Welles in *Quarto potere*, ne aveva fatto uno degli *screenwriter* più stimati e pagati di tutta l'industria⁴⁶. D'altro canto, lo stesso soggetto di *I dimenticati* ha più di un punto in comune con il plot di *Accadde una notte*. Quando il personaggio di Veronica Lake decide di seguire Sullivan nelle sue peregrinazioni in giro per l'America più povera, è impossibile non scorgere una certa somiglianza fra loro e la coppia composta dalla capricciosa Claudette Colbert e dall'intraprendente Clark Gable, sebbene qui ci sia un significativo capovolgimento dei ruoli: è infatti la donna ad avere una maggiore conoscenza della vita e delle questioni materiali rispetto all'uomo. Non a caso Moran e Rogin si domandano se con *I dimenticati* Sturges non voglia condurre un omaggio e insieme una critica al cinema di Capra⁴⁷. Peraltro entrambe le commedie, come osserva La Polla, sono in fondo prova che il road movie non fa certo la sua prima apparizione soltanto a partire dalla fine degli anni Sessanta con film celeberrimi come *Easy Rider* (1969) di Dennis Hopper, ma si tratta al contrario di un tema da sempre molto frequentato nel cinema statunitense⁴⁸. Tuttavia, come vedremo, una notevole distanza separa

⁴⁵ Cit. in James Curtis, *Between Flops: A Biography of Preston Sturges*, Handcourt Brace Jovanovich, Publishers, New York – London 1982, pp. 150-1. L'influenza di Brander Matthews nella formazione di Sturges è messa in luce in Dan Pinck, *Preston Sturges: The Wizard of Hollywood*, «The American Scholar» LXI/3 (1992), pp. 402-8.

⁴⁶ Per un approfondimento sull'uso inedito della *voice over* in *Potenza e gloria* rimandiamo a Guido Fink, *From Showing to Telling: Off-Screen Narration in the American Cinema*, «Letterature d'America» III/12 (1982), p. 8, nota 10.

⁴⁷ I due autori parlano espressamente di *I dimenticati* come di un debito tributato a Frank Capra. Inoltre, osservano quando l'ingenuità e l'idealismo di Sullivan lo avvicini ai tipici eroi capriani – come Longfellow Deeds (*È arrivata la felicità*), Jefferson Smith (*Mr. Smith va a Washington*), Long John Willoughby/John Doe (*Arriva John Doe*) – interpretati da Gary Cooper e James Stewart (cfr. Kathleen Moran, Michael Rogin, *op. cit.*, p. 113).

⁴⁸ Cfr. Franco La Polla, «Gli anni Trenta: Basse pressioni?», *cit.*, pp. 295-6.

la spensierata allegria con cui i protagonisti di *Accadde una notte* possono ancora mescolarsi fra i diseredati, e intonare con loro *That Daring Young Man on the Flying Trapeze* in viaggio sull'autobus diretto da Miami a New York, dal pericoloso e stancante vagabondaggio di McCrea e di Lake in un mondo a cui la miseria ha tolto qualsiasi connotato di bellezza o altruismo. Ma il confronto tra i due autori non si esaurisce soltanto alla specularità fra queste due commedie: proprio quando Capra decide di abbandonare quel riuscito mix di *screwball* e *sophisticated comedy* che era riuscito a mettere a punto con *Accadde una notte*, Sturges debutta alla regia seguendo proprio questa direzione. I suoi primi due film da regista, *Il grande McGinty* e *Un colpo di fortuna*, spingeranno i recensori dell'epoca a definirlo come il nuovo erede di Capra. Altro curioso punto di contatto e insieme di distanza nella carriera dei due si verifica allorché il regista italoamericano è impegnato con *Arriva John Doe*, il più "teorico" e tormentato dei suoi film, autentico culmine della "trilogia del Fronte Popolare", mentre Preston Sturges è alle prese, invece, con *Lady Eva* la sua commedia di maggior successo, che sarà peraltro subito paragonata agli straordinari esiti di *Accadde una notte*⁴⁹.

Ma proprio quest'ottima accoglienza sembra suscitasse in Sturges un'ansia non molto dissimile da quella che Capra aveva provato all'inizio degli anni Trenta prima di votarsi al cinema d'impegno sociale. Il regista non avrebbe mancato di esprimere i suoi dubbi anche apertamente, come dimostrano alcune dichiarazioni rese al critico cinematografico Bosley Crowther⁵⁰. Diversamente da quanto era accaduto a Capra, Sturges non si sarebbe, però, indirizzato verso una trasformazione del suo universo creativo e del suo orizzonte motivazionale, ma avrebbe optato più prudentemente per rilanciare l'annosa questione dei "doveri del cinema" al suo immaginario regista John L. Sullivan. Naturalmente, tutto questo induce a chiedersi che cosa l'autore abbia proiettato di se stesso nel personaggio. Va da sé che la tentazione di scorgere in Sullivan un'intenzione autobiografica è ovviamente forte, oltre che sensata. Sebbene non abbia forse mai raggiunto l'autonomia riservata a un Capra e sicuramente non sia riuscito ad avere una carriera altrettanto prolifica, anche Sturges emerge nella storia del cinema americano come una figura anomala rispetto al *modus operandi* tipico di questa industria. A lui va, infatti, il merito di essere stato il primo, nella storia della Hollywood classica, a coniugare l'attività di sceneggiatore a quella di regista in un'epoca in cui queste due professioni erano ancora rigidamente distinte. Nel 1940, stanco di ricoprire soltanto il ruolo di soggettista (seppure straordinariamente celebre e ben pagato), Sturges

⁴⁹ All'indomani dell'uscita del film Bosley Crowther avrebbe scritto: «Non ci sono più dubbi su questo punto: Preston Sturges è il talento cinematografico più fresco ed eversivo degli ultimi cinque anni. Era dai tempi di *Accadde una notte* che non si vedeva una simile, affascinante gemma di *nonsense*» (cit. in James Curtis, *op. cit.*, p. 149).

⁵⁰ Cfr. Kathleen Moran, Michael Rogin, *op. cit.*, p. 114.

aveva venduto una sua sceneggiatura per un solo dollaro alla Paramount a condizione di potersi occupare anche della regia. *Il grande McGinty* (in seguito premiato con l'Oscar per il miglior soggetto) aveva così dato inizio a una fulminante carriera di sceneggiatore-regista, e aveva spianato la strada in questa direzione ad altri talenti come Billy Wilder, John Huston e Joseph L. Mankiewicz. Dunque, se l'autorialità di Frank Capra si esprime nella formula "the name above the title", quella di Preston Sturges è tutta racchiusa, invece, in quel "written and directed by." che accompagna i titoli di testa dei suoi film. Impossibile non supporre che nella figura di John L. Sullivan, di questo giovane e talentuoso regista dalla battuta facile e capace di trattare con una certa impertinenza i suoi capi, Sturges non abbia trasfuso qualcosa della sua vita e della sua personalità. Peraltro, saranno proprio questo misto di impudenza e di orgogliosa affermazione della propria indipendenza artistica, che il personaggio ostenta con Hadrian e Lebrand senza incorrere in alcuna seria conseguenza, a portare, invece, nella realtà Sturges a perdere i favori della dirigenza Paramount. Rotto nel 1945 il sodalizio con la casa di produzione che gli aveva concesso di debuttare nel doppio ruolo di regista e sceneggiatore, la carriera dell'artista si trascinerà ancora per alcuni anni, salvo poi sprofondare in un amaro quanto precoce declino. Questo, a dispetto anche della realizzazione di alcuni ottimi film come l'incompreso, seppure eccellente, *Infedelmente tua*⁵¹. Ma nel 1941, all'epoca di *I dimenticati*, Sturges era ancora all'apice del successo ed era universalmente noto all'interno dell'ambiente hollywoodiano per il talento indomito e brillante. Come abbiamo già accennato, il suo film precedente, *Lady Eva*, splendida e originalissima miscela di romanticismo, satira di costume e comicità *slapstick*, aveva ricevuto un grandissimo plauso di critica e di pubblico (di fatto, si sarebbe trattato della *screwball comedy* di maggior successo mai prodotta nella storia della Paramount, e da molti commentatori considerata perfino come la miglior *screwball comedy* di tutti i tempi).

⁵¹ Rotto nel 1945 il sodalizio con la Paramount, Sturges avrebbe fondato con il magnate Howard Hughes la fallimentare casa di produzione California Pictures, per conto della quale si sarebbe trovato a dirigere *Meglio un mercoledì da leone* (distribuito negli Stati Uniti prima nel 1947 con il titolo *The Sin of Harold Diddlebock*, e poi, dopo alcuni impietosi tagli operati da Hughes, ridistribuito nel 1950 con il nuovo titolo di *Mad Wednesday*), sfortunato tentativo di riportare al successo il divo del muto Harold Lloyd nonché il più esplicito tra gli omaggi del regista alla comicità *slapstick*. A questo flop farà seguito *La vendicatrice* (*Vendetta*, 1950), progetto altrettanto disastroso passato per le mani di ben quattro autori (Max Ophuls, Mel Ferrer, oltre agli stessi Sturges e Hughes). E tuttavia le occasioni per rifarsi non erano mancate: nel '47 il regista avrebbe, infatti, stipulato un favoloso contratto con la Twentieth Century-Fox, ma dopo il fiasco finanziario della pur ottima commedia nera *Infedelmente tua* e della parodia western *L'indivolata pistolera*, il suo nome sarebbe stato bandito da Hollywood. Costretto a trasferirsi in Francia, Sturges si cimerà per l'ultima volta nella regia con il modesto, e oggi pressoché introvabile, *Il carnet del maggiore Thompson* (*Les carnets du Major Thompson*, 1955). Dopo aver tentato inutilmente di risalire la china con una serie di progetti abortiti per il teatro e per la televisione, dimenticato da tutti, questo brillante e originalissimo talento della commedia americana verrà trovato morto, nel 1955, in una stanza d'albergo di New York, stroncato da un attacco cardiaco. Per un approfondimento sulle cause del declino di Preston Sturges rimandiamo a Raymond Joseph Cywinski, *op. cit.*, pp. 82-5; Andrew Sarris, *op. cit.*, pp. 321-3.

Detto questo, sovrapporre completamente la figura di Sturges a quella di Sullivan – soltanto perché entrambi solo due registi dediti alla commedia e molto rispettati nel loro ambiente – sarebbe un’operazione forviante. Nel corso della conversazione con i due *producers*, impariamo che il giovane *film director* ha realizzato alcuni grandi successi al botteghino. Un titolo come *Ants in Your Pants 1939* lascia pochi dubbi sulla natura disimpegnata del cinema di Sullivan. Più tardi, la disillusa *starlet* interpretata da Veronica Lake, ignara di stare parlando proprio con l’autore di questo film, non mancherà di definire *Ants in Your Pants* tanto “divertente” quanto “stupido”. Al contrario, le commedie di Sturges possiedono una profondità che non ha nulla di disimpegnato a ben vedere. Una profondità tale da indurre André Bazin a definire Preston Sturges «un moralista», i cui film hanno tutto «il rigore dimostrativo di una “favola” o di un racconto didattico»⁵². Si vedano soltanto le tematiche tracciate nei suoi due primi lungometraggi. *Il grande McGinty*, impietosa descrizione – non scevra di alcune analogie con *Mr. Smith va a Washington* – dell’ascesa in politica di un corrotto rovinato dal suo unico momento di onestà e il successivo *Un colpo di fortuna*, apologo su un piccolo impiegato che in seguito a uno scherzo crudele dei colleghi si crede milionario, scardinano il mito americano del successo immediato, proponendo non più l’innocenza dei personaggi che solo poco tempo prima aveva animato le opere di Frank Capra, ma il cinico ritratto di un mondo endemicamente dominato dall’ambizione, all’interno del quale tutto è arbitrario e ben poco spazio viene lasciato all’agire umano. Soltanto alcuni anni prima, la sua sceneggiatura di *Potenza e gloria*, tutta incentrata sul fallimento umano del *tycoon* Tom Garner (Spencer Tracy), anticipava quell’ossessione di tipo nevrotico per il potere politico, finanziario e sociale, sottilmente legata a un senso di mancanza e di fragilità emotiva, che avrebbe di lì a poco tormentato il Charles Foster Kane di Welles in *Quarto potere*. In tal senso, Sturges priva il personaggio di Sullivan di quella sensibilità sottile e un po’ crudele che lo contraddistingue. Nel prosieguo della conversazione citata, Hadrian e Lebrand domandano provocatoriamente al giovanotto cosa sappia davvero della miseria. Al che Sullivan è costretto ad ammettere che, a dispetto dei suoi generosi propositi, non sa nulla della vita delle classi subalterne. Il suo background è evidentemente quello di un tipico ragazzo di buona famiglia che ha passato l’adolescenza in una prestigiosa *prep school* e poi ha completato gli studi frequentando un’altrettanto rinomata università americana. Secondo Moran e Rogin è proprio questo tipo di formazione alto-borghese e convenzionale a distinguere il personaggio dal suo creatore: «Sullivan è Sturges, ma uno Sturges immaginato come se fosse il puro prodotto delle classi agiate, privato di quella particolare vicenda

⁵² André Bazin, «Preston Sturges», in Id., *Il cinema della crudeltà*, Prefazione di François Truffaut, Edizioni il Formichiere, Milano 1979, p. 49 (ed. or. *Le cinéma de la cruauté*, Flammarion, Paris 1975).

personale che aveva conferito a lui e ai suoi film una certa distanza dalle forme di pietismo americano»⁵³. Diversamente dal protagonista di *I dimenticati*, che la ricchezza familiare, il collegio e l'università hanno finito per isolare (o per proteggere) dalla vita dei poveri, Preston Sturges, pur restando un uomo di estrazione borghese, può vantare un background assai meno convenzionale e rassicurante. Non esiste biografo o commentatore che non abbia messo in luce l'assoluta eccezionalità dell'infanzia e dell'adolescenza del futuro regista. Per molti, anzi, i numerosi traumi che hanno contrassegnato la formazione del giovane Sturges fanno apparire ancora più straordinario il fatto che sia riuscito, da adulto, a condurre un'esistenza così all'insegna della creatività e del successo. I primi anni della vita di Preston sono dominati dalla figura della madre, Mary Desti (ma il suo vero cognome era Dempsey: la scelta di italianizzarlo era stata fatta per suggerire una parentela con la celebre casata d'Este), donna eccentrica e spregiudicata, amica e compagna d'avventure della leggendaria ballerina Isadora Duncan. Sposatasi in seconde nozze con un brillante uomo d'affari di Chicago, Solomon Sturges, Mary farà credere al figlio che si tratti del suo vero padre salvo poi rivelargli la verità quando il bambino ha solo otto anni e la coppa si appresta a divorziare. La scoperta che Sturges non fosse il suo vero genitore produrrà in Preston la consapevolezza non tanto di essere un figlio illegittimo (seppure per poco tempo, la madre era stata davvero sposata con il padre biologico) ma di non poter vantare alcun diritto di proprietà né sul suo cognome né sulla sua ricchezza familiare. Dopo la separazione da Solomon, madre e figlio si trasferiscono a Parigi e qui Mary, forte della sua abilità nel tessere relazioni sociali, del suo fascino personale, e di un indiscutibile coraggio, si reinventa imprenditrice di una casa di produzione di cosmetici, la Maison Desti. Grazie all'attività della madre e alle sue frequentazioni nell'alta società, Sturges ha occasione, nel corso dell'adolescenza, di incontrare alcune delle personalità più celebri del periodo: Enrico Caruso, Lillian Russell, Theda Bara, Gabriele D'Annunzio, Elsie Janis, Otto Kahn, L. Frank Baum, Marcel Duchamp, e l'elenco potrebbe proseguire ancora lungo. Ma nonostante lo stile di vita brillante, il benessere economico di Mary e Preston non ha nulla di stabile o di sicuro. Non sempre gli introiti della Maison Desti – dei cui affari si sarebbe presto occupato anche il giovane Sturges aprendo una succursale a New York – sarebbero stati sufficienti a coprire le spese e a garantire un guadagno. Si può supporre che quest'apprendistato alla vita e al lavoro così originale e spregiudicato abbia sempre impedito al futuro artista di aderire ai sacri crismi dell'etica protestante del lavoro – capacità di sacrificio, rettitudine morale, successo mondano – ma anzi lo abbia reso immediatamente consapevole di quanta incidenza abbia la fortuna, in tutte le sue sfumature, sul destino umano («Egli riteneva che fosse il caso a determinare il successo e che

⁵³ Kathleen Moran, Michael Rogin, *op. cit.*, p. 114.

l'insicurezza fosse un modo di vita obbligato» scrive di lui Steven C. Earley)⁵⁴. Le disavventure vissute al fianco della madre lo avrebbero preparato a far fronte a un tracollo come quello del '29, avvenuto proprio nel momento in cui si affrancava dall'attività d'imprenditore per muovere i suoi primi passi come commediografo nel mondo dei palcoscenici di Broadway. In tal senso, Preston Sturges non ha nulla dell'ingenuità snobistica e retorica del suo personaggio, che è invece evidentemente modellato sulla fisionomia dei John Doe e Mr. Smith che popolano l'universo morale capriano. A dispetto di tanti improbabili *happy ends* che il suo cinema ci regala – incluso quello di *I dimenticati* – resta troppo forte in Sturges il sospetto che nulla possa fare l'uomo – tanto l'artista quanto l'individuo “comune” – per incidere nella realtà che lo circonda. Pur ammettendo che anche i suoi film ricercano, almeno nell'epilogo, una riconciliazione finale con la società (e con l'industria cinematografica), André Bazin non avrebbe potuto esprimere meglio la distanza che separa quest'artista da Capra e che ne fa una figura non necessariamente più complessa, ma senz'altro più “destabilizzante” nel panorama della Hollywood degli anni Quaranta:

Sturges è l'antiCapra, poiché l'autore di *Mr. Deeds* ci faceva ridere solo per meglio assicurarsi la nostra fiducia nella mitologia sociale, avvallata dalle sue commedie. La genialità di Sturges è di aver saputo rinnovare la commedia americana attraverso il passaggio dall'umor all'ironia. [...]

I film di Sturges rinnovano la commedia americana attraverso la sua negazione. *Mr. Smith va a Washington* [...] fu per noi l'incarnazione della buona volontà democratica e della forza dell'uomo giusto in una società fatta apposta per lasciargli l'ultima parola. Le nostre risa commosse placavano il nostro cuore, permettendoci di sentirlo battere. Così il coraggio, l'intestardirsi del bene, la generosità morale finiscono sempre per far vacillare le forze coalizzate del male, il Sacro Cuore di Capra illumina la commedia americana con i suoi bagliori rosati. L'umor deriva da una finta irriverenza per i grandi principi, e dalla familiarità con i miti. Ci assicuravano che erano in tutto simili alla fortuna, che non sdegnano di trovarsi nell'ago dei Rockefeller. Preston Sturges ci dimostra infatti che sono dappertutto e che circondano da ogni parte i cittadini americani, ma allo stesso tempo ci prova che sono solo miti e che il loro potere è del tutto immaginario. Li toglie dall'etica, alla cui sociologia essi si appellano: li avevamo creduti al nostro servizio ed ecco che sono loro che ci trasportano come un sughero sull'oceano⁵⁵.

Dunque, se Sullivan è un regista che mira a fare “un'opera alla Capra” e non solleva alcuna obiezione rispetto al suo cinema, ben altra posizione assume Sturges. Ma quest'alterità fra il punto di vista del personaggio e quella del creatore si rende progressivamente manifesta soltanto quando il viaggio di John Sullivan per l'America “dei poveri” sarà davvero cominciato.

⁵⁴ Steven C. Earley, *An Introduction to American Movies*, New American Library, New York 1978, p. 214.

⁵⁵ André Bazin, «Preston Sturges», cit., p. 48, 50.

II

Abbiamo esordito affermando che il dialogo concitato ed esilarante tra Sullivan e i produttori Hadrian e Lebrand mette subito in primo piano l'importanza che l'*audience* cinematografica – intesa tanto come pubblico reale, in carne e ossa, quanto come costruito astratto sui cui teorizzare – è destinata ad assumere nell'intero film. In *I dimenticati* l'idea della massa anonima degli spettatori, raccolti nel buio della sala, si mescola di continuo a quella della massa altrettanto anonima dei diseredati che popolano le strade d'America. Del resto, come abbiamo più volte detto, è lo stesso Sullivan a voler realizzare un film sulle condizioni degli umili espressamente destinato alla fruizione di un pubblico che condivide l'estrazione sociale e le difficoltà dei soggetti rappresentati. Un film per i poveri sui poveri, insomma. Tuttavia, l'affermazione sulla grossolanità degli abitanti di Pittsburgh, rivela, in realtà, quanto Sullivan, nella sua vanità di uomo colto e talentuoso, sia convinto di sapere meglio degli stessi diseredati quello che loro desiderano vedere o meno sul grande schermo. La folla, anonima e imprevedibile, bonaria e pericolosa al contempo, rappresenta, dunque, l'altro vero protagonista del film a fianco del regista. A ben vedere non si tratta di un aspetto inedito nel cinema di Sturges. Al contrario, Lesley Brill ha messo in luce quanto questo tipo di aggregazione sociale rivesta un ruolo dominante in ciascuna delle opere dell'autore: «Pochi registi hanno ritratto la folla o si sono rivolti a quell'implicita folla che è l'*audience* cinematografica con la stessa perspicacia dimostrata da Preston Sturges. Né molti hanno afferrato così bene la profonda connessione che lega la figura della folla, le storie d'amore e gli intrecci di tipo comico»⁵⁶. In maniera analoga anche Jared Rapfogger osserva:

Sebbene ciascuno dei suoi film abbia in genere uno o più personaggi principali, come le convezioni del cinema hollywoodiano impongono, l'aspetto più sorprendente dell'approccio di Sturges è il suo sostanziale disinteresse per il personale inteso come dimensione contrapposta al sociale. In quasi ciascuna delle sue opere, il privato diventa (se non l'è già) pubblico: le vicende individuali dei protagonisti vengono inserite e amplificate all'interno di uno spettacolo spesso di natura politica. Questo può accadere perché sono gli stessi personaggi a volerlo, ma il più delle volte la cosa si verifica andando contro la loro volontà. In questo modo, gli eroi di Sturges diventano una sorta di punto di accesso per una rappresentazione più ampia della comunità, del suo funzionamento (o più propriamente del suo malfunzionamento) sociale⁵⁷.

Già i primi due lungometraggi diretti da Sturges, *Il grande McGinty* e *Un colpo di fortuna*, presentano numerose scene in cui è la folla, quella dei disoccupati in fila per ricevere un po' di minestra, dei votanti alle ultime elezioni, dei vicini di casa dei grandi quartieri multietnici

⁵⁶ Lesley Brill, «The Comedy Crowds of Preston Sturges», in Id., *Crowds, Power, and Transformation in Cinema*, Wayne State University Press, Detroit 2006, p. 53.

⁵⁷ Jared Rapfogger, *The Screwball Social Studies of Preston Sturges*, «Cinéaste» XXXI/3 (2006), p. 9.

delle metropoli, degli ascoltatori incollati alla radio e dei lettori di riviste e quotidiani, a imporsi come indiscussa protagonista dell'azione. In *Lady Eva* ci viene continuamente ricordato che la straordinaria ricchezza dell'ingenuo Charles "Hopsie" Pike (Henry Fonda) dipende dal fatto che ogni secondo di ogni giorno milioni di americani, in ogni angolo del paese, stappano una bottiglia della rinomata birra prodotta dal padre. Perfino in una commedia come *Infedelmente tua*, essenzialmente costruita sulla gelosia paranoica di un raffinato direttore d'orchestra inglese (Rex Harrison) nei confronti della sua giovane e bellissima moglie americana (Linda Darnell), la guarigione del protagonista dalle sue fantasie malate è suggellata, nel finale, da una calorosa riappacificazione con la piccola folla di gente comune che ha maltrattato per tutto il resto della vicenda. Quando si rende conto di quanto fosse assurdo dubitare della virtù della consorte, Sir Alfred sembra contemporaneamente volere rinunciare sia al suo prestigioso titolo d'artista sia a quell'elitarismo culturale e aristocratico che prima lo distanziava dai suoi dipendenti, familiari e ammiratori. Felice come se fosse rinato, l'uomo fa un'ultima richiesta alla moglie prima del sopraggiungere dei titoli di testa: «Will you put on your lowest cut, most vulgarly ostentatious dress, with the largest and vulgarest jewels tha you possess, and then accompany me to the vulgarest, most ostentatious, loudest, and hardest-to-get-into establishment the city affords [...] I want everyone to see»⁵⁸. Mentre nell'unico film scritto e diretto da Sturges che non possa annoverarsi nel genere della commedia, *The Great Moment*, si fa insistentemente riferimento ai poteri dell'anestesia per alleviare le sofferenze di "milioni di persone". Ma è soprattutto nei momenti in cui il racconto volge verso il finale che la folla assume, nel cinema di Preston Sturges, la sua valenza più significativa. Giustamente Lesley Brill osserva come non di rado i film del regista si concludano con l'immagine di una folla che si unisce, in maniera trionfale e celebrativa, alla ritrovata felicità del protagonista o più propriamente alla sua ritrovata armonia con la società che abita⁵⁹. Sono questi momenti di gioia privata e collettiva insieme che conferiscono l'imprimatur all'*happy end* dell'opera. Inoltre, essi valgono come esortazione per quella folla che siede anonima e silenziosa nella sala cinematografica a unirsi alla generalizzata allegria ritratta sullo schermo.

I dimenticati non fa eccezione a questa regola, ma ne è anzi uno degli esempi più memorabili. Tant'è vero che Brill interpreta le peripezie di Sullivan come un doloroso percorso di crescita in cui la ricerca sentimentale e artistica (il rapporto con il personaggio di Veronica Lake, autentica *fair maiden* del racconto, e il trasformarsi della sue ambizioni di regista in relazione

⁵⁸ «Voglio che tu ti metta il più scollato, volgarmente chiassoso dei tuoi vestiti, con i gioielli più grossi e volgari che possiedi, e voglio che tu mi accompagni nel più volgare, nel più rumoroso e sconosciuto locale che la città offra. [...] Voglio che tutti ti vedano».

⁵⁹ Cfr. Lesley Brill, *op. cit.*, p. 54.

al corso degli eventi) si sviluppa in parallelo con un percorso non meno importante di perdita e riconquista di un sentimento di fraterna condivisione con la folla. Benché – lo anticipiamo – tale processo di riconquista, accompagnato dalla conclusione che fare film divertenti è il miglior regalo che si possa fare alle moltitudini degli infelici che popolano la società (e i cinema), non sia privo di aspetti ambigui o complessi, come dimostrano, del resto, le numerose e discordanti interpretazioni che il film continua a suscitare.

All'inizio del racconto, la folla non rappresenta già per Sullivan una dimensione comunitaria da ritrovare e con cui riappacificarsi, ma semmai una realtà un po' folcloristica e remota da conoscere e indagare. Questa missione si situa a metà strada tra l'approccio scientifico dell'antropologo e lo slancio retorico (ma anche utilitaristico) dell'artista che vuole documentarsi al fine di arricchire e migliorare la sua opera. Fin da subito, però, l'inesperienza del regista rispetto a problemi concreti quali la miseria e l'indigenza si pone come un ostacolo fra lui e quella stessa massa di persone che vorrebbe rappresentare degnamente sul grande schermo, e a cui vorrebbe indirizzarsi nella sua nuova veste di autore impegnato. Abbiamo già accennato a come i due produttori rinfaccino a Sullivan che la sua mancata conoscenza della miseria non possa consentirgli davvero di ritrarla in maniera autentica e ancor meno di sapere che genere di prodotti cinematografici voglia davvero un pubblico popolare. Di contro, Hadrian e Lebrand, sostenendo di avere alle spalle un'infanzia e una giovinezza vissute all'insegna della privazione e della fatica fisica (lavoro minorile, stipendi da misera, bisogno di mantenere una famiglia numerosa, etc.), asseriscono di sapere con assoluta certezza che l'ultima cosa che uno spettatore di umili condizioni possa desiderare è proprio un film che gli rammenta fin troppo bene lo squallore della sua vita. Nella discutibile logica di questo discorso, l'esperienza diretta della povertà si pone, quindi, come fattore discriminante per essere autorizzati o meno a parlarne e a rappresentarla. A ben vedere, si tratta di un luogo comune molto diffuso e persistente, benché qui siano senz'altro in atto anche altre implicazioni connesse con la storia e il mito di Hollywood. Il passato di miseria orgogliosamente rivendicato dai due *producers* evoca l'immagine – estremamente significativa per la mitologia americana del sogno del successo – di come i primi pionieri dell'industria cinematografica, quasi tutti poveri immigrati dell'Est d'Europa, fossero riusciti a edificare un potentissimo impero economico nel giro di pochi anni. Come ha dimostrato Neal Gabler in *An Empire of the Their Own*, quest'immagine della Hollywood dei primordi è in larga misura veritiera oltre che funzionale allo stesso mito di Hollywood. Carl Leammle della Universal Pictures, Adolph Zukor della Paramount Pictures, William Fox della Fox Film Corporation, Louis B. Mayer della Metro Goldwyn Mayer, Jack e Harry Warner della Warner Brothers, la prima generazione insomma di *moguls* hollywoodiani, «formavano un gruppo

eccezionalmente omogeneo, accomunato dalla condivisione delle medesime esperienze infantili»⁶⁰: erano tutti ebrei nati da famiglie dell'Europa orientale che avevano cercato di sfuggire alla miseria dei loro paesi natali emigrando negli Stati Uniti. Tuttavia, prosegue Gabler, «la più forte somiglianza fra gli ebrei di Hollywood non risiedeva nelle loro comuni origini europee. Ciò che li univa, in modo così profondo e spirituale, era semmai un completo e radicale rifiuto del proprio passato e un'assoluta devozione alla loro nuova nazione»⁶¹. Avendo conosciuto la misera e le persecuzioni razziali nei loro paesi d'origine, questi giovani imprenditori erano animati da un enorme desiderio di riscatto sociale, e avrebbero investito animo e corpo nell'erigere un impero, quello di celluloidi, che si facesse specchio e insieme esaltazione dell'America. O almeno di come questi uomini amavano pensarla. Esattamente come avevano saputo trasformare la loro immagine di poveri immigrati ebrei in quella di potenti e danarosi *tycoons*, allo stesso modo, forti di un controllo straordinario sui contenuti dei film prodotti dalle loro compagnie, avrebbero contribuito a diffondere miti, valori e archetipi, avvalorando una rappresentazione degli Stati Uniti «dove i padri erano forti, le famiglie stabili, la gente attraente, tenace, piena di risorse e rispettabile»⁶². Beninteso, questo processo mitopoietico non sarebbe stato scevro di contraddizioni: la loro entusiastica – e perfino a tratti patologica – adesione all'America e al suo sistema valoriale si scontrava con il fatto che fuori dal mondo dell'industria del cinema l'assimilazione degli ebrei restava problematica, come dimostrano le inflessioni antisemite che avrebbero spesso caratterizzato i periodici attacchi alla moralità di Hollywood.

Almeno due aspetti, però, della rappresentazione di cui Hadrian e Lebrand vogliono fregiarsi contraddicono l'effettiva realtà storica dell'epopea dei *moguls*. Innanzitutto, diversamente da quanto fanno intendere i due personaggi, la prima generazione di produttori hollywoodiani era ansiosa di portare il film al di fuori del contesto proletario e disimpegnato in cui era nato e utilizzarlo, invece, come veicolo per elevare il livello culturale dell'*audience*. Durante l'epoca del muto avrebbero lottato perché si affermassero intrecci narrativi più lunghi e più complessi, mentre con l'avvento del sonoro e delle sue nuove potenzialità avrebbero insistito perché si realizzassero adattamenti da prestigiose opere letterarie o teatrali. Ma soprattutto la maggiore differenza tra i produttori inventati da Sturges e i titanici Leammle, Zukor, Fox, Mayer e Warner è che i primi non sono davvero quello che sostengono di essere. Il loro passato di miseria e sudore, la loro lotta per salire dagli ultimi gradini della scala sociale fino alla vetta non è nient'altro che una menzogna tesa a confondere le intenzioni di Sullivan e a farlo

⁶⁰ Neal Gabler, *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York 2010, p. 3.

⁶¹ *Ivi*, p. 4.

⁶² *Ivi*, p. 6.

sentire inadeguato per il suo progetto. Una volta che il giovane regista avrà abbandonato il loro studio, i due ammetteranno di essere altrettanto ignari di cosa significhi davvero la povertà. Appare, insomma, evidente che Hadrian e Lebrand non appartengono alla generazione dei pionieri di Hollywood, ma sono soltanto dei prosecutori dell'impero che questi ultimi hanno creato con tanto fervore ed entusiasmo partendo dal nulla. In altre parole, essi si servono, in maniera ingannevole, della solita, vecchia *rags-to-riches story* per conferire autorevolezza alle loro opinioni e al loro ruolo di patriarchi dell'industria. Del resto, come ha rilevato la quasi totalità dei critici, l'assunzione d'identità fittizie (vuoi anche in maniera inconsapevole) costituisce uno degli elementi più ricorrenti nel cinema di Sturges. Come osserva Cywinsky, «nei film del regista le persone non sono mai quello che sembrano. [...] In pratica ciascuno dei suoi plot ruota intorno a una falsa identità o a uno scambio d'identità»⁶³. Il protagonista di *Il grande McGinty*, Dan (Brian Donlevy), è un vile impostore che si finge un servo del popolo; in *Un colpo di fortuna* i fidanzati Jimmy (Dick Powell) e Betty (Ellen Drew), seppure in buona fede e per poco tempo, credono di essere diventati milionari, e si abbandonano a una serie di spese folli e di regali per familiari e amici; in *Lady Eva*, Jean Harrington (Barbara Stanwick), infida come un serpente, conduce per ben due volte una beffa ai danni dell'ingenuo Charles: la prima volta quando lo seduce e inganna al tavolo da gioco durante il viaggio in nave, la seconda quando, furiosa per essere stata scoperta e scaricata, ricompare nella vita dell'uomo sotto le mentite spoglie di Eve Sidwich, una raffinata lady inglese; in maniera analoga la civettuola e materialista Jerry (Claudette Colbert) non teme di spacciare il marito (Joel McCrea) per suo fratello pur di tenere in piedi una tresca con un imbranato miliardario in *Ritrovarsi*; infine, in *Infedelmente tua* Sir Alfred s'immagina nelle sue molteplici fantasie, scatenate da un ipotetico tradimento della moglie, ora come assassino, ora come suicida, ora come raffinato gentleman capace di perdonare la consorte e di lasciarla libera. Va da sé che lo scambio o errore d'identità costituisce un espediente molto utilizzato in tutta la storia del cinema e ancora prima nella storia del teatro. In questo senso, Sturges s'inserisce pienamente in una lunga e collaudata tradizione e sfrutta a piene mani questo meccanismo narrativo per strutturare i suoi scoppiettanti intrecci. Al tempo stesso, però, la mascherata e il *misunderstanding* funzionano nel suo cinema non soltanto come meccanismi comici ma come autentica espressione di una certa visione del mondo. A dispetto di quella concezione della vita piuttosto pessimistica che affiora nell'opera di Sturges, sarebbe forse un errore interpretare quest'aspetto così insistito dei suoi film in termini unicamente negativi. Al contrario Rapfogger osserva che simili inganni rappresentano spesso il solo mezzo per portare il racconto verso una conclusione felice e risolutiva, e anche quando ci appaiono come dei

⁶³ Raymond Joseph Cywinski, *op. cit.*, p. 67.

comportamenti sinistri e distruttivi, abbiamo sempre, in fondo, la sensazione che Sturges se ne serva per celebrare la scaltrezza dei suoi personaggi, la loro capacità tipicamente americana di reinventarsi⁶⁴.

In *I dimenticati* il tema della finzione identitaria viene introdotto da Hadrian e Lebrand per essere poi portato avanti, in maniera decisamente più plateale e teatrale, dallo stesso Sullivan. Pungolato dai suoi capi e dalle loro menzogne, il protagonista comprende che c'è un solo modo per colmare la sua lacuna: travestirsi da barbone e cercare di mescolarsi tra gente analoga. In altre parole, Sullivan è convinto di poter scoprire la “vera” America, quella esterna all'esclusivo circolo di ricchi artisti e magnati cui appartiene, attraverso il più tipico degli espedienti hollywoodiani: fingere di essere quello che non è, recitare una parte che non gli appartiene. Onde diventare un regista migliore, il personaggio si convince che è necessario misurarsi in una vera e propria performance attoriale con tanto di costume (alcuni indumenti debitamente sdruciti e rattoppati) e accessori (il classico fagotto da vagabondo). Ma, come osservano Moran e Rogin, la pantomima del regista per indagare la vita dei poveri, invece di condurlo lontano dal mondo opulento di Hollywood, produce paradossalmente l'effetto di rimandare a situazioni narrative simili dispiegate da altri film⁶⁵. Quello che doveva essere un espediente per avvicinarsi alla realtà e toccarla con mano finisce per sospingere Sullivan sempre più dentro al serbatoio creativo di Hollywood. Innanzitutto, il travestimento da *hobo* evoca un episodio reale della carriera di Sturges. Nel 1933, il futuro regista si era aggregato a William Wyler e John Huston che stavano conducendo una spedizione, in giro per l'America, camuffati da mendicanti in vista della realizzazione di *Wild Boys of the Road* (progetto che poi sarebbe passato nelle mani di William Wellman). Ma soprattutto l'idea che si possa compiere un repentino cambio di classe sociale attraverso un semplice cambio d'abiti era una trovata piuttosto diffusa nelle commedie della Depressione e dei primi anni Quaranta, come testimoniano ad esempio *L'impareggiabile Godfrey* e *Il diavolo si converte* (*The Devil and Miss Jones*, 1941) di Sam Wood⁶⁶. Qui, in fondo, Sturges si sta facendo beffe proprio di quest'idea, intesa sia come meccanismo narrativo sia come metodo di documentazione sulla

⁶⁴ Jared Rapfoger, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁵ Cfr. Kathleen Moran, Michael Rogin, *op. cit.*, p. 117.

⁶⁶ Per un ulteriore approfondimento sul tema del travestimento come espediente per entrare in contatto con la *working class* nella commedia degli anni Trenta rimandiamo a Eric Shocket, *Undercover Exploration of the “Other Half”, or the Writer as Class Transvestite*, «Representations» LXIV (1998), pp. 109-33. L'idea dell'artista di alta estrazione sociale che si traveste da barbone per poter osservare da vicino la vita dei poveri affiorerà molti anni dopo in *Blow-Up* di Michelangelo Antonioni, dove una delle prime immagini del film ci mostra il protagonista, l'antipatico fotografo di moda interpretato da David Hemmings, che sale sulla sua Rolls Royce, ancora vestito di stracci, dopo una notte passata nei bassifondi di Londra per carpire istantanee sulla vita dei senzatetto. Ovviamente, *I dimenticati* e il film di Antonioni sono due opere estremamente lontane fra loro. Nondimeno, è interessante notare come ritorni nella storia del cinema la figura dell'artista che si serve di un mascheramento per accedere a una realtà sociale che altrimenti gli sarebbe preclusa. E non di rado questo genere di operazione è guardata in modo più o meno apertamente critico.

realtà. Qualora lo spettatore non captasse l'atteggiamento ironico del regista, ci pensa il maggiordomo di Sullivan, Burroughs (Robert Greig), a condannare senza mezzi termini l'ingenuità e la pretenziosità di una simile mascherata. Circondato dal confortevole lusso della sua villa hollywoodiana, mentre è intento a provarsi, davanti allo specchio, alcuni abiti per la sua spedizione tra gli *hobos*, il giovane regista viene severamente messo in guardia da Burroughs:

Fancy dress I take it. [...] I have never been sympathetic to the caricaturing of the poor and needy, sir. [...] The subject [of poverty] is not an interesting one. The poor know all about poverty, and only the morbid rich would find the topic glamorous. [...] Rich people and theorists, who are usually rich people, think of poverty in the negative, as the lack of riches. [...] But it isn't, sir. Poverty is not the lack of anything, but a positive plague, virulent in itself, contagious as cholera, with filth, criminality, vice and despair as only a few of its symptoms. It is to be stayed away from, even for purposes of study: it is to be shunned⁶⁷.

Sebbene il tono compito e serio con cui Burroughs formula la sua implacabile descrizione della povertà produca un inevitabile effetto comico (merito, questo, anche della performance di un caratterista d'eccezione come Robert Greig), le sue parole non sono affatto prive di senso, ma anzi introducono un punto di vista presumibilmente affine a quello dello stesso Preston Sturges. Osserva, infatti, Christopher Ames:

Il discorso del maggiordomo suona come un'altra stiletta contro quei registi che, volendo fare i moralizzatori, finiscono per trasformare la miseria in un'occasione d'intrattenimento a dispetto delle loro intenzioni educative. Ma questo discorso è anche un avvertimento per lo stesso film di Sturges: evitare di rendere la povertà qualcosa di affascinante e non scadere nell'ingenua convinzione che basti il denaro per sanare qualsiasi difficile situazione sociale. [...] [Le parole di Burroughs] chiariscono la distanza che separa Sturges da Sullivan, e preparano lo spettatore alla serietà con cui *I dimenticati* affronterà il tema della miseria e dei senzatetto⁶⁸.

Sebbene la gravità del tono dell'inseriente lo sorprenda, il giovane regista finisce subito per respingere i suoi avvertimenti con un commento di ironica accondiscendenza: «He [Burroughs] gets a little more gloomy at times»⁶⁹. Né presta attenzione al fatto che le affermazioni del maggiordomo sono dettate, per sua stessa ammissione, da “un' indesiderata conoscenza” del fenomeno della povertà. In altre parole, diversamente da Sullivan, che è un giovane di buona famiglia, e dai suoi produttori, che mentono riguardo al loro passato

⁶⁷ «Suppongo che si tratti di un travestimento. [...] Non apprezzo molto le caricature della povera gente, sir. [...] Il tema della miseria non è interessante. I poveri sanno già tutto sulla povertà. Soltanto i ricchi lo troverebbero interessante. [...] I ricchi ben pasciuti e i teorici, che sono di solito ben pasciuti, credono che la povertà sia una cosa negativa, come una mancanza. [...] Ma non è così, sir. La povertà non è la mancanza di qualcosa, ma una piaga positiva, virulenta in se stessa, contagiosa come il colera, con sporcizia, criminalità, vizio e disperazione solo per citare qualche sintomo. E non bisogna accostarla al semplice scopo di studio. È bene evitarla».

⁶⁸ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., pp. 88-9.

⁶⁹ «Ogni tanto [Burroughs] diventa un po' lugubre».

d'indigenza per ragioni utilitaristiche, Burroughs ha sperimentato davvero cosa sia la povertà e il suo punto di vista, seppure esposto attraverso un linguaggio comicamente forbito, porta l'attenzione su almeno due aspetti da sempre molto dibattuti allorquando l'arte e la riflessione intellettuale s'incaricano di affrontare il tema della disparità sociale. Primo, i poveri potrebbero non gradire affatto le intrusioni di artisti e intellettuali nella loro vita, ma percepirla come un'ingerenza bella e buona; secondo, artisti e intellettuali sono spesso provenienti dalle classi alte e la loro percezione di cosa sia la miseria è inesorabilmente destinata a essere limitata, falsata dalla loro sostanziale estraneità al fenomeno. A dispetto dell'eccessiva semplificazione della questione, qui Sturges, attraverso il personaggio secondario di questo buffo maggiordomo, anticipa e sfiora alcune diatribe in cui verrà, per esempio, coinvolta una poetica cinematografica come quella del neorealismo italiano, che fa della denuncia sociale il suo primo obiettivo. Le obiezioni morali che questo tipo di cinema ha raccolto nel corso degli anni rispetto alla legittimità di utilizzare attori non professionisti, del tutto impreparati a una simile esposizione mediatica, non esemplificano forse i risultati nefasti di quell'invadenza arrogante da parte di "ricchi intellettuali" di cui parla Burroughs?

Quello che è certo è che, durante le sue peregrinazioni, invece di recuperare la "spoglia", "disadorna" verità del vissuto in opposizione all'abbagliante falsità del suo ambiente, Sullivan si confronterà con situazioni che paiono direttamente ricalcate sugli stilemi dei principali generi hollywoodiani, quasi che il personaggio attraversasse un set cinematografico dopo l'altro⁷⁰. Per quattro volte, infatti, il protagonista cercherà di mescolarsi con i poveri, e ogni volta una serie di accadimenti (spesso di natura smaccatamente comica) gli impediranno non soltanto di portare a termine l'agognato esperimento sociale, ma lo costringeranno addirittura a fare ritorno a Hollywood. In maniera non molto dissimile da quanta succedeva ai personaggi analizzati nelle pagine precedenti – Mary Evans, Vicki Lester, Joe Gillis, Norma Desmond e Jane Hudson – anche John Sullivan, seppure per ragioni diverse, scoprirà quanto sia difficile abbandonare Hollywood e ricostruirsi un'esistenza altrove. Del resto, l'impossibilità di quest'impresa è sancita fin dall'inizio: i dirigenti dello studio, ricredutisi sulla bontà del progetto e avendone fiutato anche le sue potenzialità in termini pubblicitari, decidono di far seguire il regista da un team di collaboratori a bordo di un camper espressamente attrezzato, per sopperire, all'occorrenza, a ogni sua necessità o problema. Inoltre, viene stabilito che la radio racconterà giorno per giorno, a tutta l'America, le disavventure di Sullivan nel "paese della miseria". Va da sé che una simile appropriazione da parte della macchina pubblicitaria dell'idea di Sullivan non può fare altro che inficiarne la genuinità. Non soltanto i *producers* vogliono assicurarsi che il loro giovane talento, merce preziosa per lo studio, non corra alcun

⁷⁰ Cfr. Kathleen Moran, Michael Rogin, *op. cit.*, p. 118.

rischio reale, ma vogliono sfruttare gli aspetti inediti e sensazionalistici della sua impresa. Emerge, dunque, il famigerato cinismo di Hollywood, incarnato in questo caso (come avverrà in molti altri film autoreferenziali successivi) dalla figura del produttore, del dirigente, dell'uomo insomma attento al business, ma il punto di vista dell'autore sembra anche stigmatizzare l'ingenuità del suo protagonista, la sua infantile convinzione che un abito da barbone e venticinque *cents* in tasca bastino per spezzare la barriera tra Hollywood e il cosiddetto "mondo reale". In altre parole, un ricco regista americano non può illudersi di riuscire a trascendere completamente il suo universo d'appartenenza. Come osserva Ames:

Sturges sembra qui criticare la grettezza e il narcisismo di Hollywood, un'angolatura, questa, particolarmente paradossale per un film ambientato proprio in tale ambiente. Certo, la sua critica si applica anche a quanti credono ingenuamente che si possa assaggiare la realtà per questioni di pura ispirazione artistica. I viaggi falliti di Sullivan mettono l'accento su un problema ricorrente: se Hollywood resta chiusa nel suo mondo di folli illusioni, di ville, limousine, maggiordomi e piscine, come potrà mai mantenersi in contatto con il suo pubblico popolare?⁷¹

Sono soprattutto le prime due spedizioni quelle a essere maggiormente manipolate e compromesse dalle ingerenze della macchina pubblicitaria organizzata dallo studio. Nel primo viaggio, Sullivan, poco dopo essere partito da casa, nel tentativo di seminare il camper messo a disposizione dalla produzione, che lo segue quasi fosse un segugio, accetta il passaggio di un ragazzino, aspirante pilota da corsa, a bordo di uno scalcagnato ma velocissimo veicolo. Il risultato di questo tentativo di fuga si traduce in una sequenza di esilarante comicità *slapstick* in cui il camper, cercando inutilmente di inseguire il regista, va a finire fuori strada, e i suoi passeggeri rinunciano così di buon grado a pedinare Sullivan tanto da vicino. Finalmente solo, il protagonista raggiunge a piedi una piccola cittadina di campagna e qui riesce a farsi assumere come spaccalegna da due attempate sorelle. Ma i tentativi di seduzione di una delle due lo spingono presto ad abbandonare l'impiego. Un altro rocambolesco tentativo di fuga, con tanto di lenzuola legate gettate giù dalla finestra e cadute dentro tinozze piene d'acqua, spinge il giovane ad accettare nuovamente il passaggio di un camionista, che finisce però per riportarlo proprio a Hollywood. Entrato in una tavola calda per rifocillarsi, Sullivan fa casualmente la conoscenza di una giovane ma già disillusa *starlet* (interpretata da un'esordiente Veronica Lake). Impietosita dalla condizione dei suoi abiti e dal fatto che non possa permettersi altro che una tazza di caffè, la ragazza (di cui mai sapremo il nome e che anche nei *credits* viene indicata semplicemente come "the Girl") offre all'uomo una latta colazione e gli confida il suo proposito di abbandonare Hollywood per fare ritorno al suo paesello natale. Desideroso di ricambiare la generosità della bella sconosciuta, Sullivan si

⁷¹ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 87.

offre di riportarla a casa con la propria macchina, facendo così una prima eccezione al suo nuovo ruolo di spiantato. Questo gesto altruistico finisce, però, per costargli caro: fermato dalla polizia, Sullivan viene scambiato per un volgare ladruncolo che ha rubato l'auto di un ricco e famoso regista di Hollywood. Alla stazione di polizia, l'arrivo provvidenziale di Burroughs (e di un altro valletto) consente di chiarire l'equivoco e di far liberare l'uomo e la ragazza, ancora del tutto ignara di quale sia la vera identità del suo sfortunato accompagnatore. Soltanto più tardi, ospitata nella lussuosa casa di Sullivan, la giovane comprenderà, non senza stupore e un po' di rabbia, che il suo compagno di viaggio non è affatto un povero clochard ma bensì uno dei registi di maggior successo del momento. A dispetto di quanto ci si potrebbe aspettare, la Ragazza non cerca, però, di approfittarne e rimane ferma sul suo proposito di lasciare un ambiente che le ha procurato tante delusioni. Tuttavia, si offre con insistenza di accompagnare il regista nel prosieguo dei suoi viaggi in veste da vagabondo.

Questi primi due tentativi abortiti di fuga da Hollywood – interrotti in ambo i casi dall'impossibilità per Sullivan di staccarsi del tutto dal suo ambiente di provenienza – sono quelli che non a caso si dimostrano più densi d'implicazioni metacinematografiche. Nel raccontarci le peregrinazioni di un uomo di cinema nell'America dei primi anni Quaranta ancora tanto gravata dallo spettro della Depressione, Sturges finisce deliberatamente per alludere di continuo all'orizzonte narrativo e iconografico dei generi più sfruttati nel decennio precedente. Nonostante l'uso insistito di comicità *slapstick* (l'inseguimento a bordo dell'auto del monello di strada, la fuga dalla vedova attempata ma ancora civettuola, e la successione di tuffi in piscina con cui la Ragazza punisce Sullivan per il suo inganno), la prima parte del film s'impegna a parodiare soprattutto quelle pellicole che negli anni della Grande Crisi si concentrano sul tema del viaggio. Titoli come *Accadde una notte*, *Wild Boys of the Road* e *Furore* avevano rappresentato la consacrazione di questo filone in chiave ora comica ora melodrammatica⁷². Che si trattasse di storie di coppie in fuga, che a dispetto della differenza di censo e di nascita finivano per innamorarsi, o di vibranti vicende di *outlaw heroes*, condannati ad andare alla deriva dall'ingiustizia sociale, i "road movie ante litteram" dei primi anni Trenta fanno della strada il loro elemento narrativo, paesaggistico e simbolico precipuo. Spesso contrapposta all'immagine della città o dei piccoli centri di provincia, e alle

⁷² A proposito del ruolo pionieristico svolto dal film di Capra nella tradizione del road movie Zagarrío scrive: «*Accadde una notte* è un misto di *screwball*, *situation*, *sophisticated comedy*, più un genere che quasi nasce (e in ogni caso diventa un modello di comportamento) con questo prodotto: il *travel film*. Siamo dinnanzi al caso di un genere che ne produce un altro, destinato a diventare il "ricettore" delle proiezioni di una generazione di spettatori. In modo inconsapevole, Capra inventa nuovi codici di linguaggio e di comportamento. Il film "on the road" della coppia Gable-Colbert diventa un prototipo di una serie infinita di film di viaggio, ne stabilisce le tappe, i personaggi, i modi narrativi» (Vito Zagarrío, *op. cit.*, p. 54).

idee di stabilità, ordine, sicurezza ma anche meschinità, corruzione e solitudine che questo due luoghi si portano appresso, la strada funziona nel cinema americano come uno dei simboli più potenti dell'ideologia della frontiera. Alla strada va il merito di generare nuove mitologie e alleanze, rompere barriere artificiali stabilire legami apparentemente impossibili di vicinanza, reinventare rapporti sociali e promuovere nuove forme di consorzio umano. Un esempio paradigmatico di tutto questo può essere ritrovato in *Furore*, una delle opere più immediatamente leggibili della vigorosa vena newdeliana di John Ford. In questa pellicola l'unità di base costituita dalla famiglia viene minacciata da forze economiche e spirituali che devono essere vinte affinché essa possa trasformarsi in una nozione astratta di classe. La famiglia di Tom Joad (Henry Fonda) si lacera in due parti per la morte del nonno e poi della nonna, per quei membri che se ne vanno, e alla fine per la partenza dello stesso *pater familias*, proprio per poter formare una struttura più ampia: la classe, appunto. In questo contesto, la fedeltà alla fisicità del viaggio, che la regia fordiana sviluppa, consente di tracciare la parabola di questa trasformazione. Come osserva J. A. Place:

La mitologia di *Furore* è decisamente americana anche sul piano di una struttura rituale-religiosa e di una politica. Entrambe vengono illustrate dalla metafora del viaggio: è l'astrazione visiva della "strada verso il futuro" su cui viaggia un'intera classe sociale, e al contempo è anche la «Route 66» che attraversa l'America. La rappresentazione visiva è sottolineata dalla presenza costante di linee verticali nel fotogramma: il film inizia con un campo lunghissimo della strada verticale che divide l'inquadratura in due; Tom, come un uomo qualunque, senza volto né nome, cammina al centro. [...]

L'ultima inquadratura, con una strada a rappresentare il futuro, illuminata da un bellissimo tramonto e segnata da un cartello indicatore al centro del fotogramma, è un'immagine astratta come tutto il film, che esprime l'unità e lo spirito di sopravvivenza di un'intera classe sociale attraverso il viaggio di una famiglia⁷³.

Realizzato sulla scia di altri tre grandi film incentrati sull'epopea del viaggio che chiudono il decennio della Depressione – oltre a *Furore*, *Il mago di Oz*, *Ombre rosse* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), ma si potrebbe forse aggiungere all'elenco anche *Ricorda quella notte* (*Remember that Night*, 1940) diretto da Mitchell Leisen e sceneggiato dallo stesso Sturges – *I dimenticati* mescola insieme gli elementi utopici e distopici connaturati al filone. Sullivan finisce per legarsi sentimentalmente a una ragazza di diversa estrazione sociale, incontrata per puro caso, secondo un intreccio romantico non diverso da quello di *Accadde una notte*, e in maniera altrettanto simile agli sventurati protagonisti di *Wild Boys of the Road* sperimenta le privazioni dei senzatetto e l'ingiustizia di una prigionia immeritata⁷⁴.

Ma come abbiamo accennato in precedenza, le prime due spedizioni del protagonista non sortiscono già né una riconciliazione romantica tra classi differenti né una presa di coscienza

⁷³ J. A. Place, *I film di John Ford*, Gremese Editore, Roma 1993, p. 175.

⁷⁴ Cfr. Kathleen Moran, Michael Rogin, *op. cit.*, p. 118.

vera e propria rispetto alla durezza della realtà sociale. La brevità di queste avventure *on the road*, sempre interrotte dalla premurosa vigilanza dello studio o dal malinteso a cui la sua falsa identità lo espone, impediscono ancora a Sullivan di mescolarsi davvero con comunità umane diverse dalla propria. Invece di scoprire la “vera” America, povera, pittoresca, selvaggia e rurale, il giovane regista si confronta semmai con il rapporto che lega il pubblico popolare all’esperienza della fruizione cinematografica. Si pensi all’episodio, durante la breve parentesi di permanenza presso la casa delle due anziane sorelle, in cui Sullivan viene invitato ad andare con loro al cinema e ha così modo di osservare da vicino alcuni aspetti non esattamente esaltanti del comportamento del pubblico in sala. Ma anche il personaggio di Veronica Lake evoca qualcosa di quel rapporto fatto d’ingenuità e aspirazioni che abbiamo visto legare l’*audience* femminile alla mitologia dello *star system* promossa da Hollywood fin dagli anni Venti. Come apprendiamo dalla sua prima conversazione con Sullivan, questa ragazza malinconica e significativamente priva di nome rappresenta l’ennesima incarnazione della “mitologia mertoniana”: una tenera provinciale, il cui immaginario è stato con ogni probabilità nutrito da film e *fan magazines*, sbarcata a Los Angeles con l’ambizione di diventare una star ma costretta presto ad ammettere la sua sconfitta e a fare mestamente ritorno a casa. In altre parole, la Ragazza potrebbe essere Mary Evans o Esther Boldgett. Solo che nel suo caso non c’è stato – almeno fino al casuale incontro con Sullivan – alcun colpo di fortuna che le abbia spalancato le porte di Hollywood. In maniera analoga a quanto accadeva nei film analizzati in precedenza, anche qui il nome (o meglio la sua assenza) costituisce una spia importante dei meccanismi sottesi al processo di *star-making*: mentre per le protagoniste di *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella* il loro nome – mantenuto originale o riveduto dai satrapi della produzione – diventa un importantissimo complemento del loro divismo, per il personaggio di Lake, che non è riuscita a compiere il passaggio dall’anonimato alla fama, esso sembra perdere qualsiasi importanza, al punto da non venire neppure rivelato. Da notare peraltro come la designazione «the Girl» costituisca l’ennesimo rimando del film all’universo del cinema muto; ricordiamo, ad esempio, come l’interprete femminile di molti film *biograph* dei primi anni Dieci fosse semplicemente indicata come la “biograph girl”, prima di diventare una diva con nome e cognome Florence Lawrence. Per certi versi, la condizione della ragazza può ricordare anche quella di un’*extra*, di una comparsa che non può vantare alcuna menzione nei titoli di testa. Non a caso, Anthony Slide ha definito questa particolare categoria professionale, condannata all’anonimato in maniera simile a quanto accade per le controfigure, come gli «Hollywood Unknowns» (letteralmente «gli sconosciuti di Hollywood»):

Sono *performers* sconosciuti, senza i quali molti progetti resterebbero irrealizzati, ma, salvo poche eccezioni, in termini di nome e di qualifica restano irrilevanti. Non hanno diritto di cittadinanza né nei *credits* né agli occhi dell'attenzione pubblica. Non sono inseriti nell'elenco delle celebrità. [...] Gli *extras* possono costituire una folla – a volte un viso nella folla – o possono essere descritti più propriamente come elemento indispensabile per creare l'atmosfera di un film. [...] Gli *extras* resistono e sopravvivono, e hanno fatto così fin dalle origini della storia del cinema. Tuttavia, essi sono sconosciuti al pubblico e in genere anche dagli attori principali che sono chiamati supportare in maniera diretta o indiretta⁷⁵.

Sarà soltanto l'incontro con Sullivan a trasformare questo personaggio letteralmente anonimo in un personaggio di rilievo per l'economia del racconto. Sebbene non diventi esattamente una star (benché il giovane regista si offra di presentarla a Ernest Lubitsch, ristabilendo così la tradizionale mitologia svengaliana), la Ragazza si ritrova comunque coinvolta in un progetto cinematografico ambizioso come quello di *O Brother Where Art Thou?* e soprattutto diventa l'oggetto dell'interesse amoroso del protagonista. In altre parole, l'incontro con Sullivan la toglie dall'anonimato e la salva da un umiliante ritorno a casa. Quando il giovane regista viene rilasciato dopo l'erroneo arresto per furto d'auto, un poliziotto, ancora sbalordito dall'equivoco, domanda cosa c'entri la ragazza con l'intera faccenda: «How does the girl fit in this picture?». Al che Sullivan replica con una delle battute più squisitamente autoreferenziali dell'intero film: «There is always a girl in a picture. Have you never been at the movies?»⁷⁶. Come rivela esplicitamente quest'affermazione, il personaggio femminile non serve soltanto a ricordarci della massa anonima e infelice di quanti non riescono a sfondare come star, ma serve anche e soprattutto a introdurre nel plot quell'immane ingrediente romantico (“a little sex in it”, come direbbe Mr. Lebrand) necessario a ogni narrazione hollywoodiana che si rispetti. Non a caso, mentre il primo viaggio presenta un uso molto insistito di espedienti *slapstick* (lo spassoso e pericoloso inseguimento tra il camper e Sullivan, la fuga dalla casa delle sorelle, etc.), il secondo – in cui la Ragazza fa la sua comparsa – aggiunge agli effetti di una comicità ancora fortemente fisica, debitrice della tradizione del muto, dei tocchi di umorismo verbale degni della *screwball comedy*. Inoltre, il fatto che il personaggio sia incarnato da un'attrice destinata a diventare celebre per le sue successive interpretazioni nei panni di torbide *dark lady* aggiunge a questo ruolo un ulteriore alone di romanticismo e mistero. Sebbene all'epoca della sua collaborazione con Sturges Veronica Lake fosse comparsa soltanto in un altro film – il drammatico *I cancelli del cielo* (*I wanted Wings*, 1941)

⁷⁵ Anthony Slide, *Hollywood Unknowns: A History of Extras, Bit Players, and Stand-Ins*, University Press of Mississippi, Jackson 2012, p. 3.

⁷⁶ Poliziotto: «Che cosa c'entra la ragazza in questa situazione?». Sullivan: «C'è una ragazza in un film. Non ci va mai lei al cinema?». Ovviamente, l'ironia della battuta scaturisce – come spesso accade in Sturges – da un gioco di parole. Qui il regista sta giocando sui molteplici significati associati al termine «picture», che può sia indicare genericamente l'“immagine”, la “cornice”, il “quadro”, la “visione d'insieme” ma anche il “film”. Purtroppo, nella traduzione italiana lo scambio tra i due personaggi perde parte della sua efficacia e della sua arguzia.

di Mitchell Leisen – e dovesse ancora definire la propria immagine divistica, la sua prima apparizione in *I dimenticati*, tristemente seduta al bancone di un bar, vestita di un trench chiaro e con la leggendaria pettinatura “peekaboo”, evoca immediatamente una figura femminile fondamentale del cinema noir anni Quaranta: «quella della ragazza sola nella grande città, la donna giovane che si ritrova in un luogo estraneo, senza appoggi e in balia degli eventi»⁷⁷. Il fatto che Sullivan sia già sposato (seppure infelicemente) procura il necessario inghippo perché la sua *liaison* con la Ragazza acquisti di complessità e dia vita a un intreccio piuttosto elaborato, bisognoso della solita risoluzione finale (più tardi, la moglie del regista, credutolo morto, non esiterà a sposarsi con il suo consulente finanziario. Quando si scoprirà che Sullivan non è affatto stato ucciso, ma è stato rinchiuso per sbaglio in un carcere del Sud degli Stati Uniti, l'uomo sarà libero di divorziare e di convolare a nozze con il personaggio di Lake). In altre parole, come osserva Ames, il ruolo della Ragazza è inserito con una chiara finalità autoriflessiva: serve ad aumentare la nostra consapevolezza rispetto al modo con cui le convenzioni del cinema hollywoodiano normalmente utilizzano l'elemento femminile, vale a dire quale ingrediente decorativo, necessario affinché l'intreccio comico o romantico possa trovare ragione d'essere e dispiegarsi in pieno⁷⁸.

Nella discussione iniziale con i suoi capi, abbiamo visto come il protagonista respingesse sdegnato tutti gli espedienti tradizionali del cinema brillante americano: inseguimenti “alla Keystone”, bellezze al bagno e torte in faccia. Ma a ben vedere, le sue due prime spedizioni sono proprio costruite su questi stessi fattori. La prima avventura, infatti, si risolve in un inseguimento degno dei Keystone Kops, mentre la seconda fa del personaggio della Ragazza la sua luminosa *bathing beauty* ed esibisce molte altre trovate degne della *screwball comedy*: la piscina in cui i personaggi cadono, uno dopo l'altro, completamente vestiti, l'episodio carcerario in cui la vera identità del personaggio è ristabilita, e soprattutto i dialoghi spigliati e salaci tra Sullivan e la donna. Nondimeno, questi aspetti – l'elemento *slapstick* e quello romantico – sono dominanti soltanto nella prima metà del film. Il prosieguo delle peregrinazioni del regista è destinato, infatti, a subire un brusco cambiamento di tono. L'esuberante comicità fisica, la spassosa velocità dei dialoghi, l'atmosfera romantica e maliziosa introdotta dal personaggio di Lake passano progressivamente in secondo piano nelle due spedizioni successive, lasciando spazio a uno stile severo, quasi d'impronta documentaristica. Del resto, come affermano Moran e Rogin, il vero motore della vicenda che muove *I dimenticati* non è tanto la storia d'amore tra Sullivan e la Ragazza, ma semmai la storia d'amore tra Sullivan e la “gente”, quell'*audience* popolare a cui il personaggio

⁷⁷ Renato Venturelli, *L'età del noir, Ombre incubi e delitti nel cinema americano, 1940-1960*, Einaudi, Torino 2007, p. 40.

⁷⁸ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 92.

sosteneva di volersi aggregare nell'incipit del film⁷⁹. Ed è in questa seconda parte che si chiarisce pienamente quel rapporto di analogia (già dichiarato dal titolo originale, *Sullivan's Travels*) che unisce l'opera di Sturges al celeberrimo romanzo di Jonathan Swift *I viaggi di Gulliver*. «Le risonanze swiftiane presenti nel titolo», spiega Robert Stam, «evocano la satira picaresca, in cui il tema del viaggio diviene il pretesto per criticare ambienti e istituzioni diverse: Hollywood, l'America di provincia, i tribunali e le carceri»⁸⁰. In tal senso, non è un caso che i titoli di testa del film si aprano sull'immagine di copertina di un libro fittizio intitolato, appunto, "Sullivan's Travels". In un'evidente emulazione dell'apparato iconografico utilizzato per le edizioni del capolavoro di Swift dedicate al pubblico infantile, quest'illustrazione ritrae il protagonista e la Ragazza, vestiti con gli abiti logori degli *hobos*, mentre osservano una folla di uomini piccolissimi raccolti intorno ai loro piedi. Va da sé che l'immagine in questione, con la sua palese evocazione dell'episodio dei Lillipuziani e con il suo tratto delicato e gentile, sembra inserirsi nel novero dei numerosi tentativi, operati dal cinema e non solo, di ridurre un'opera di aspra satira politica come quella del romanziere irlandese in un'innocua fiaba per ragazzi. Un esempio su tutti di questa tendenza ad annullare il contenuto polemico di *I viaggi di Gulliver* lo possiamo trovare nell'omonimo film d'animazione di Max Fleischer del 1939, dove l'intento dell'autore non è certo rispettare la fonte originaria ma competere con lo straordinario successo del coevo *Biancaneve e i sette nani* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) di Walt Disney. A dispetto della graziosa illustrazione dei *credits*, *I dimenticati* non prosegue, però, in questa direzione. Al contrario, qui il protagonista – analogamente a quanto avviene nel romanzo di Swift – compie quattro viaggi, gli ultimi dei quali hanno il potere di rivelargli il vero volto dell'iniquità sociale e metterlo di fronte all'ingenua pretenziosità dei suoi propositi iniziali.

La terza spedizione di Sullivan (questa volta accompagnato dalla Ragazza anch'essa camuffata da giovane clochard) costituisce la prima occasione, all'interno del racconto, di mostrare con un certo realismo le condizioni di vita degli *hobos* in un'America ancora ferita dalla Depressione. Sebbene i critici abbiano spesso reagito in modi diametralmente opposti dinanzi al ritratto della miseria operato dal film, ci sembra innegabile che Sturges (diversamente dal suo personaggio) cerchi, vuoi pure nel contesto di una commedia, di condurre un affresco genuino e sincero di questo triste spaccato sociale. Come osserva, infatti, Ames:

All'apparenza *I dimenticati* sembra assecondare la finalità strettamente intrattenitiva rispetto a quella dell'impegno sociale. Ma in realtà il film compie una distinzione più

⁷⁹ Cfr. Kathleen Moran, Michael Rogin, *op. cit.*, p. 118.

⁸⁰ Robert Stam, *op. cit.*, p. 84.

sottile: si ribella al modello delle opere con un messaggio didattico (soprattutto di natura allegorica) in favore di quelle che utilizzano lo humor, l'arguzia e l'ironia per confrontarsi con i problemi sociali. Nonostante la sua propensione per la satira, Sturges non è certo un artista d'idee radicali ma sarebbe, tuttavia, un errore considerare *I dimenticati* (così come altri suoi film) in termini unicamente d'intrattenimento ed evasione. Durante i suoi viaggi, Sullivan non impara soltanto il rispetto per la commedia, ma anche il rispetto per il suo pubblico⁸¹.

L'ultima osservazione dello studioso è molto affine alle conclusioni a cui perviene anche Lesley Brill nella sua analisi del film di Sturges: al termine delle sue ultime peripezie, Sullivan scoprirà di essere sia il membro sia il creatore di un'*audience* molto particolare, quella che ha il dono – tutt'altro che disprezzabile – della risata⁸². A questa scoperta, che come da copione coincide con il termine del racconto, il personaggio riuscirà ad arrivare soltanto dopo una serie di esperienze che si fanno via via sempre più dolorose e coinvolgenti. Come già accennavamo, il terzo viaggio segna l'inizio di questa progressiva presa di coscienza. Il fatto che l'episodio si apra con uno degli ultimi momenti di comicità *slapstick* all'interno del film non è affatto casuale: è come se da questo punto in poi l'autore cercasse di prendere le distanze dai toni della commedia per passare a quelli austeri del film d'impostazione realista. Scortati da Burroughs fino a una fermata ferroviaria in aperta campagna, dopo l'intermezzo comico dei "tuffi in piscina", Sullivan e la Ragazza si mescolano a una grande folla di senzatetto e cercano di salire su di un treno merci in arrivo. Sebbene i loro goffi tentativi di saltare sul vagone siano mostrati ancora con il chiaro scopo di far ridere – «Amateurs» («dilettanti»), commenta scettico un altro vagabondo ben più avvezzo a quest'esercizio fisico – l'atmosfera del film è ormai cambiata. Il paesaggio rurale che circonda le rotaie è squallido, incolto, pieno di cumuli di rifiuti e di baracche che cadono a pezzi. La corsa degli *hobos* al treno, ripresa attraverso una serie di *travellings*, possiede qualcosa di alienante e animalesco insieme. Più tardi, all'interno del vagone, Sullivan e la Ragazza tenteranno vanamente di fare conversazione con due barboni. Nonostante le loro domande siano vacue e inadatte alla circostanza (il regista tenta persino d'intavolare un'improbabile discussione sulla politica sindacale), le reazioni dei due uomini sono decisamente ostili, quasi disgustate. Laddove alberga la miseria, sembra dirci Sturges, non c'è spazio per conversazioni che non abbiano a che fare con l'elementare lotta per la sopravvivenza, non c'è nemmeno spazio per le più semplici forme di cortesia. Nondimeno il terzo viaggio può ancora concludersi in modo sereno, ristabilendo il tono leggero a cui il film ci aveva abituati fino a questo momento: arrivati per caso a Las Vegas, il protagonista e la giovane riescono a sfamarsi in una tavola calda grazie alla generosità del proprietario e sono

⁸¹ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 87.

⁸² Cfr. Lesley Brill, *op. cit.*, p. 71.

poi raggiunti – come da accordi precedentemente stabili – dal camper della produzione, che provvede subito a circondare la coppia di ogni possibile comfort: docce calde, visite mediche, lauti pasti e abiti eleganti.

Ma Sullivan non è intenzionato a fermarsi nella sua missione. Conscio di aver scoperto ancora poco sulle condizioni di chi vive “solo”, “disperato” e “senza nome”, decide di partire nuovamente, questa volta in direzione di Kansas City. Ormai sempre più innamorata, la Ragazza non esita a seguirlo. La loro quarta spedizione è raccontata attraverso un lungo episodio di circa trenta minuti, del tutto privo di dialogo e sostenuto soltanto da un malinconico commento musicale. Quest’ultimo viaggio, votato interamente a ritrarre grazie a un sintetico lavoro di montaggio il mondo degli *homeless*, possiede l’eloquenza visiva del cinema muto e un’impronta realistica che lo avvicina a opere di denuncia sociale come *Furore* di Ford. Da notare, peraltro, quanto sia raro trovare nella produzione di Sturges, in cui l’umorismo verbale gioca di solito un ruolo così importante, delle sequenze interamente dominate dal silenzio. La macchina da presa segue guardinga Sullivan e la Ragazza mentre vagano, di notte, per uno squallido accampamento di senzatetto. Alcuni uomini si stanno radendo il viso; altri cercando di prepararsi un bricco di caffè o di accendere il fuoco; altri ancora giacciono per terra semiaddormentati. Quando il protagonista e la sua giovane accompagnatrice cercano di farsi strada tra loro, molti si voltano e li squadrano con attenzione, quasi si rendessero conto che si tratta di una coppia di “impostori”, di individui che non appartengono davvero alla scena. Una suggestiva inquadratura dall’alto ha l’effetto di rivelarci non solo una vertiginosa folla di gente in fila per ricevere una ciotola di minestra, ma anche la presenza nascosta di un fotografo deciso a rubare qualche istantanea del famoso Sullivan mentre si mescola tra gli *hobos*. Qualora ci fossimo dimenticati di Hollywood e del carattere tentacolare della sua macchina pubblicitaria, quest’intrusione serve a ricordarci come l’industria cinematografica sia decisa a promuovere in qualsiasi modo il progetto di *O Brother Where Art Thou?* Una notte passata in un dormitorio infestato da pulci, una doccia in un bagno pubblico e un pasto in una mensa popolare dopo aver assistito a un lungo sermone politico completano questo ritratto deprimente della vita dei barboni. In ciascuno di questi frangenti la macchina da presa si sofferma fra le fila dei poveri svelando una grande varietà di fisionomie e atteggiamenti. Di contro, Sullivan e il personaggio di Veronica Lake continuano a sembrare due figurine non intonate al contesto. Quest’effetto di straniamento non è ottenuto, però, facendo apparire la comunità dei clochard come una massa anonima e grottesca, ma scegliendo semmai d’inquadrare i volti di McCrea e di Lake in modo tale da renderli, a dispetto degli abiti consunti, ancora due presenze glamour secondo i tipici standard hollywoodiani. Inoltre, malgrado la gravità delle situazioni in cui sono coinvolti, i due

personaggi non smettono mai del tutto di apparire lievemente comici. Sebbene a questo punto del film Sturges abbia ormai rinunciato alle sue tipiche trovate *slapstick*, nell'incapacità di Sullivan e dell'amica di adattarsi all'ambiente sopravvive qualcosa dell'ilarità delle prime scene. Si pensi, ad esempio, alla lotta del regista con le pulci o al suo sguardo interdetto quando, dopo una notte passata a dormire per terra a fianco di decine di altri uomini, si accorge che gli sono state rubate le scarpe. Una passeggiata solitaria della coppia in riva a un fiume recupera, inoltre, quell'ingrediente romantico e spensierato tipico della commedia. Risulta, insomma, evidente che a dispetto dei loro generosi tentativi né Sullivan né la ragazza sono ancora riusciti a sentirsi davvero parte del mondo dei diseredati. E quando finiscono per rovistare nei bidoni dell'immondizia in cerca di cibo, si accorgono che ormai hanno raggiunto il limite della sopportazione e che è tempo per loro di tornare alla cosiddetta "civiltà". Un brusco taglio di montaggio ci riporta quindi dal silenzioso ghetto dei poveri all'ambiente chiassoso della produzione hollywoodiana, che si sta adoperando per promuovere attraverso la stampa la straordinaria spedizione di Sullivan. Ma il giovane regista non è ancora pago della sua esperienza. Forse perché si rende conto che i suoi quattro viaggi gli hanno insegnato in fondo ben poco, forse perché vuole tacitare degli scrupoli di coscienza, l'uomo decide di organizzare un'ultima spedizione prima di tornare definitivamente a Hollywood. Progetta così di recarsi, di notte e in completa solitudine, nei pressi della stazione e di distribuire agli *homeless* della zona mille biglietti da cinque dollari l'uno. Quest'incauta missione avrà l'effetto di produrre un fantastico colpo di scena che trasforma il film in tragedia. Anche in questo caso Sturges sceglie di non inserire alcuna battuta di dialogo e di accompagnare la fatidica sequenza soltanto con il commento musicale. Mentre nell'episodio precedente la compresenza di silenzio e musica serviva a suggerire un senso d'infinito cordoglio, ora la stessa soluzione formale sembra segnalare un pericolo imminente. Vale la pena, a questo punto, di riconsiderare le tre sequenze "mute" che si sono succedute all'interno del film nel loro complesso: il *film-within-the-film* iniziale, l'esplorazione di Sullivan e della Ragazza nei bassifondi durante il quarto viaggio, e infine la distribuzione notturna dei biglietti da cinque dollari l'uno. Come osserva giustamente Ames, quest'ultima circostanza possiede la stessa dimensione cupa e allegorica che caratterizzava il *framed movie* posto in apertura dell'opera. Siamo insomma ben lontani dall'euforica allegria che accompagna la distribuzione dei doni da parte di Jimmy in *Un colpo di fortuna* (anche se gli sguardi sbigottiti dei beneficiari restano simili in entrambi i casi)⁸³. La sequenza si apre con un'inquadratura dall'altro delle gambe di Sullivan che percorrono i marciapiedi della zona prossima alla stazione ferroviaria. L'uomo sta distribuendo le banconote a passanti – uomini, donne e bambini – che incontra

⁸³ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 90.

lungo il suo percorso. Tuttavia la macchina da presa sceglie di non mostrarci mai il volto del regista, ma di soffermarsi sulle reazioni dei senzatetto che ricevono quest'inaspettato regalo: una ragazzina con le trecce rivolge al misterioso benefattore uno sguardo grato e interdetto insieme, una donna accovacciata per terra sgrana gli occhi e spalanca la bocca per lo stupore, un anziano sorride e bacia perfino il biglietto da cinque dollari... Ma quella che doveva essere un'operazione di beneficenza ante litteram è destinata a trasformarsi in qualcosa di mortale: un vagabondo con la barba e lo sguardo truce inizia a seguire di soppiatto Sullivan e quando sono ormai in prossimità della fermata del treno lo aggredisce alle spalle, lo tramortisce e infine lo deruba di tutto il denaro. A questo punto, l'uomo cerca di attraversare di corsa le rotaie, ma i mazzi di banconote intralciano i suoi movimenti. Nel patetico tentativo d'infilare tutto il denaro nelle sue tasche, l'uomo inciampa, perde tempo e finisce così per essere travolto da un treno in arrivo. Esattamente come accadeva nel *framed movie* iniziale, anche in questa scena si consuma una lotta tra la vita e la morte sulle rotaie di una ferrovia. Tuttavia qui le implicazioni simboliche sottese alla tragica fine dello sventurato ladro sono di più facile lettura:

L'immagine patetica di un poveretto che rischia la vita per afferrare dei mazzi di banconote offre una rappresentazione allegorica più potente e meno pesante rispetto allo scontro iniziale "tra Lavoro e Capitale". Il barbuto vagabondo sembra esemplificare l'interpretazione del maggiordomo di Sullivan sulla miseria come piaga positiva, e il treno che avanza, una presenza così ricorrente in questo film, può simboleggiare il progresso e la storia o più semplicemente la disumanità dell'ingranaggio sociale⁸⁴.

Va da sé che il gesto avido con cui il barbone cerca di afferrare il denaro nonostante la minaccia imminente di essere investito suggerisce, in maniera a dir poco letterale, una delle paure maggiormente radicate nell'immaginario collettivo nazionale, la paura che l'*American dream* non mantenga le sue promesse ma si trasformi, al contrario, in un vero e proprio incubo. Cywinski ha messo giustamente in luce quanto il tema del successo sia centrale nel cinema di Sturges: «A cominciare da il Tom Garner di *Potenza e gloria* del 1933 fino ad arrivare all'Harold Diddlebock di *Un mercoledì da leoni* del 1937, tutti i personaggi dell'autore appaiono guidati, o assoggettati, dal mito americano per eccellenza: il sogno di un successo tanto improvviso quanto favoloso. Questo mito e tutto ciò che esso implica – ricchezza, potere, fama, rispetto, sicurezza e indipendenza – non è soltanto uno dei temi cari al regista, ma costituisce l'essenza stessa della sua vita e della sua opera»⁸⁵. L'ambizione o la sua assenza sono i tratti che più definiscono i personaggi creati da Sturges. Per molti aspetti, tutti i suoi film ruotano intorno al conflitto tra un'umanità desiderosa di affermarsi (anche in

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Raymond Joseph Cywinski, *op. cit.*, p. 58.

modo non sempre onesto) e un'umanità che cerca invece di contrastare quest'anelito. Ma come già abbiamo accennato più volte l'atteggiamento dell'autore verso il tema del successo è pervaso da un forte scetticismo. Se si prende in considerazione l'intero *corpus* delle sue commedie si può osservare come i suoi personaggi riescano ad avere successo soltanto in due modi: attraverso la fortuna o attraverso i miracoli. Certo, a volte questi personaggi possono avere qualità (come il talento comico di Sullivan o l'astuzia di Jean in *Lady Eva* o la faccia tosta di Dan in *Il grande McGinty*) che rendono plausibile la loro felice riuscita, ma il più delle volte Sturges sembra dirci che non sono né il duro lavoro né la buona volontà a determinare la realizzazione dell'*American dream*. Molto più dell'agire umano contano il caso, fausto o funesto che sia. L'improvvisa ricchezza del mendicante e la sua altrettanto repentina morte costituiscono, dunque, una delle rappresentazioni più brutali della concezione pessimistica che ha Sturges del successo.

Ma gli amari tiri della fortuna sono destinati non soltanto a condizionare il destino di questo sconosciuto vagabondo ma anche quello di Sullivan. Per una funesta coincidenza, il cadavere del clochard viene scambiato per quello del regista. L'erroneo riconoscimento è dovuto al fatto che l'uomo, in una scena precedente, aveva rubato a Sullivan le sue scarpe, scarpe dentro alle quali il fido Burroughs aveva inserito proprio un biglietto con il nome e l'indirizzo del padrone. Mentre viene dato per morto, il protagonista vaga senza meta: è stordito e ha perso la memoria a causa dell'aggressione subita. Fermato per vagabondaggio e maltrattato da un ferroviere, Sullivan reagisce colpendolo con un sasso. Arrestato e processato, l'uomo viene condannato a sei anni di lavori forzati in un terribile penitenziario del Sud degli Stati Uniti, senza riuscire a convincere nessuno circa la sua vera identità. Va da sé che il meccanismo narrativo dello scambio di persona e la momentanea amnesia sono tutti elementi tipici della commedia e anche in questo caso servono a preparare il terreno per una felice e risolutiva conclusione. Nondimeno la morte del barbone ha l'effetto di trasformare, seppure in via non definitiva, il tono del film e di giustificare da un punto di vista narrativo il doloroso ma formativo episodio carcerario. L'ultima avventura (o meglio disavventura) di Sullivan, quella da prigioniero costretto ingiustamente ai lavori forzati, consentirà infatti al personaggio di passare attraverso un processo simbolico di morte e di rinascita. Il viziato regista hollywoodiano, che andava in giro vestito da *hobo* per regalare denaro a piene mani, rinasce nelle vesti di un detenuto privo d'identità e costretto a confrontarsi con la durezza di un sistema, prima giudiziario e poi penitenziario, iniquo e violento. All'inizio del film, il maggiordomo bocciava i propositi del padrone come "una mascherata", un esperimento degno di chi vive nella bambagia e vuole confrontarsi con il brivido di un mondo, quello dei poveri, che non conosce ma che gli sembra oscuramente affascinante. Ora Sullivan si ritrova davvero

privato dei suoi abiti e del suo nome e consegnato a una nuova terribile identità. Lui che voleva tanto avvicinarsi ai diseredati, ora è costretto a farne parte in maniera coatta, è letteralmente incatenato a loro. Per un amaro e ironico scherzo del destino, il regista ha finalmente avuto l'esperienza che sognava all'inizio della sua spedizione. O come affermano Moran e Rogin: «Sullivan è diventato quello che pretendeva di essere»⁸⁶. La ciurma, la prigione e la frusta costituiscono ora una vera iniziazione alla miseria, dove non ci sono più né travestimenti né camper di amici pronti a intervenire al minimo problema. Per un attimo ci sembra di muoverci, insieme al protagonista, nell'universo brutale e alienante di un film come *Io sono un evaso* (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, 1932) di Mervyn LeRoy. Una battuta del sadico direttore del carcere – «What do you think this is, a *vaudeville* show?»⁸⁷ – enfatizza il carattere paradossale della situazione: il protagonista non è più un regista di commedie divertenti, il suo vecchio mondo gli è stato sottratto. Del resto, arrivati a questo punto della vicenda, neppure Sturges sembra più essere a capo di una commedia, ma di un cupo ritratto della vita carceraria negli stati del Sud.

Apice dell'intero episodio – e dell'intero film – è la sequenza in cui agli ergastolani è concesso di assistere alla proiezione cinematografica di un cartone animato di Walt Disney all'interno di una chiesa di una comunità afroamericana. Questo cartone, un'esilarante avventura di Topolino e di Pluto, costituisce di fatto il terzo *framed movie* inserito in *I dimenticati*. Anche in questo caso, torna utile considerare l'opera incorniciata in rapporto ai due precedenti *films-within-a-film*. Il primo, inserito a mo' di prologo, consisteva nel finale di un'opera socialmente impegnata, costruita su elaborati significati allegorici di natura politica. Non si trattava, però, di una proiezione pubblica, ma di una proiezione privata destinata soltanto a Sullivan e agli *executives* del suo studio. Come osserva Ames: «Questo primo film [...] rappresenta l'esatto opposto dei valori di Hollywood e, come la commedia intende dimostrare, anche dei valori del pubblico. In tal senso, è significativo che l'estratto incorniciato si concluda con la scritta "The End" e che non sia proiettato davanti a vera *audience*»⁸⁸. Notavamo, inoltre, all'inizio come tale *framed movie*, non presentando il canonico *happy end*, costituisca una deroga forte a una delle più potenti convenzioni del cinema americano. Questo frammento, quest'ingannevole incipit, fa di noi spettatori reali il suo pubblico e ci introduce a una discussione privata fra uomini dell'industria cinematografica su quale tipo di prodotto desiderino davvero le platee popolari. Il secondo *framed movie* è inserito circa a metà del film in un contesto fruitivo completamente diverso da quella appena descritto. Ci riferiamo al momento in cui Sullivan si reca al cinema insieme alle

⁸⁶ Kathleen Moran. Michael Rogin, *op. cit.*, p. 121.

⁸⁷ «Dove pensi di essere, a uno spettacolo di *vaudeville*?».

⁸⁸ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 91.

due anziane sorelle che l'hanno assunto come spaccalegna e ospitato in casa propria. Curiosamente, qui Sturges sceglie di non mostrarci mai ciò che sta avvenendo sullo schermo, ma si concentra soltanto sulle reazioni del pubblico diegetico. Letteralmente stritolato fra gli altri spettatori, vestito con abiti non suoi, di proprietà del defunto marito di una delle due donne, Sullivan appare a disagio in questa situazione d'intrattenimento e consumo popolare. A infastidirlo non sono soltanto i gesti seduttivi della sua vicina di posto – la sorella più civettuola, autentica vedova allegra, che gli accarezza la mano in maniera non molto diversa da come farà Norma Desmond con Joe Gillis circa dieci anni dopo – ma anche i comportamenti del resto dell'audience: donne e bambini masticano rumorosamente pop corn e chewing gum, un monello disturba la proiezione usando un fischetto, un neonato piange e un vecchio ubriaco ha il singhiozzo. A parte questi rumori, la sequenza è del tutto priva di dialogo, ma sostenuta soltanto dal melanconico accompagnamento musicale del film proiettato. Quest'ultimo tocco deprimente non fa altro che confermare l'impressione che qui il protagonista, “declassato” dal ruolo di regista brillante a quello di anonimo spettatore, sia intrappolato dalla parte sbagliata dello schermo⁸⁹. E quando la macchina da presa abbandona questa platea popolare per inquadrare in primo piano la locandina dello spettacolo a cui Sullivan è stato costretto ad assistere, scopriamo che si è trattato di un *triple-feature bill*, vale a dire di un programma composto da ben tre film. In altre parole, il protagonista è stato sottoposto a lunga e lenta agonia. I lacrimosi tre titoli in cartellone – rispettivamente *Beyond the Tears*, *The Valley of the Shadow*, *The Buzzard of Berlin* – non fanno altro che accrescere un senso di noia e di mediocrità rispetto all'intero evento. Tuttavia, il riferimento alla pratica del *triple bill* è interessante. Si tratta, infatti, dell'ennesimo riferimento, all'interno del film, al contesto della Depressione. Ricordiamo che la crisi economica del 1929, con le sue ricadute sui consumi anche cinematografici, aveva spinto i grandi *studios* a ripensare non soltanto la produzione, cercando nuova spettacolarità nel sonoro e nei generi che potevano valorizzarlo, ma anche a ripensare l'intera catena distributiva. Così, mentre si razionalizzano i costi a cominciare dall'ormai superfluo accompagnamento musicale dal vivo e s'investe sulla ricerca nel campo dell'amplificazione sonora, si cerca anche di rendere più accattivante l'esperienza in sala, per esempio con la vendita di pop corn, lo snack in assoluto più economico e più amato sia durante gli anni della Depressione che durante la guerra; ma la scelta più qualificante è appunto quella del *double* o *triple bill*, ovvero la possibilità di assistere a un programma composto da due o tre lungometraggi, più i corti di traino, con un solo biglietto, una scelta, questa, che nel corso degli anni Trenta tocca più della metà delle sale negli Stati Uniti e che cadrà lentamente in disuso solo nel secondo dopoguerra. Tecnicamente tale pratica

⁸⁹ Cfr. *ibidem*.

distributiva consiste in un film considerato di fascia A, che continua a essere il *feature film*, con le sue star e i suoi valori spettacolari evidenti, e quindi con un alto costo di produzione, e in uno o due prodotti a seguire, che per questo vengono definiti appunto *B movies*, e il cui *budget* deve rimanere modesto, venduti in blocco a prezzo fisso e quindi senza neppure necessitare di un lancio pubblicitario (per questa ragione di molti titoli non ci rimane nemmeno la traccia lasciata nella pubblicitaria; erano infatti i primi a finire al macero e pertanto esistono molte più copie ancora usufruibili dei *feature films* che non dei *B movies*). Sebbene la finestra per così dire di “seconda serata” concessa dalla programmazione *double* o *triple bill* risultasse utilissima al sistema – poiché era lì che i produttori che non avevano il controllo verticale come le *majors* potevano collocare i loro film – nel contesto di *I dimenticati* essa suggerisce l’idea di uno spettacolo inesorabilmente sciatto. Tuttavia, quest’esperienza risulta comunque formativa per Sullivan. Serve, infatti, a ricordare a questo viziato e ingenuo regista che la fruizione cinematografica è tanto un’esperienza sociale quando artistica, e come tale può accompagnarsi ad azioni quali il bere, il mangiare o il corteggiamento⁹⁰.

Ricapitolando, quindi, il primo *framed film* viene proiettato nella saletta privata di un prestigioso studio cinematografico, in presenza di tre persone che lavorano nell’industria. Il secondo, invece, è proiettato in un piccolo cinema di provincia davanti a un nutrito pubblico composto da membri della classe lavoratrice. Infine, il terzo frammento è mostrato all’interno di una chiesa per la gioia di fedeli di colore e di ergastolani bianchi. Quest’ultima ambientazione suggerisce, in maniera letterale, quella particolare analogia che molti commentatori ritrovano tra l’esperienza religiosa e quella nel buio della sala cinematografica. In *Comic Faith* il critico letterario Robert Polhemous teorizza che le funzioni delle comicità e della commedia sarebbero sostanzialmente di tipo religioso. Attraverso l’uso della battuta, dell’umorismo e della satira, l’opera comica adempirebbe a obiettivi nient’affatto diversi da quelli della fede, vale a dire «onorare la creazione, fornire speranza, riconciliare la gente con le amarezze della vita, smussare i contrasti sociali, difendere la cultura da comportamenti egoisti e distruttivi; fare sentire le persone importanti e parte di un “gruppo scelto”; istituire delle modalità con cui liberarsi dal senso di colpa; consentire alle gente di identificarsi con ciò che giusto e attenuare in loro sentimenti d’incontrollata indignazione e ostilità; assicurare a tutti la possibilità di un futuro migliore; risollevarlo e alleggerire i loro spiriti»⁹¹. La lista di

⁹⁰ Cfr. *ivi*, p. 92.

⁹¹ Robert M. Polhemous, *Comic Faith: The Great Tradition from Austen to Joyce*, Chicago University Press, Chicago 1982, p. 5. Siamo debitori a Christopher Ames per quest’accostamento tra la visione ideologica del film di Sturges e le teorizzazioni sull’analogia tra comico e fede condotte da Polhemous (cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 93).

queste funzioni, a cui secondo Polhemous tanto la sfera comica quanto quella religiosa mirerebbero, offre una chiave interpretativa per comprendere perché mai Sturges scelga come ultimo *framed film* proprio un cartone animato dentro una chiesa. Originariamente il regista avrebbe voluto utilizzare un frammento da una comica di Chaplin, ma non avendo ottenuto il permesso si sarebbe visto costretto a ripiegare su *Pluto si diverte* (*Playful Pluto*, 1934), un cartone diretto da Burt Gillet e prodotto da Walt Disney. Proprio quel Walt Disney che Richard Sklar ritiene, come abbiamo già visto, il massimo *mythmaker* americano, insieme a Frank Capra. Nel corso della sequenza, i detenuti e i parrochiani di colore, assistendo all'esilarante battaglia di Pluto con la carta moschicida, prorompono in genuine e liberatorie risate. La lotta del cane, il suo vano dimenarsi, sembrano evocare simbolicamente le tribolazioni esistenziali a cui gli stessi spettatori sono sottoposti quotidianamente: i primi perché sono prigionieri di un sistema carcerario disumano, i secondi perché in quanto cittadini neri sono sottoposti a discriminazione razziale. Il fatto che questi infelici riescano a ridere così di gusto suggerisce quella riconciliazione con le amarezze della propria vita a cui l'esperienza del comico e della fede cercherebbero di provvedere. Ma la sequenza serve anche e soprattutto a dimostrare la validità ideologica dell'intero progetto di Sturges: quando riesce finalmente a unirsi all'ilarità generale, dopo un primo momento d'indifferenza e scetticismo, Sullivan realizza quanto positiva possa essere la funzione della risata nella produzione cinematografica e comprende – quasi fosse attraversato da un'epifania – sia come riuscire a provare la sua innocenza sia quale direzione la sua carriera dovrà intraprendere da questo momento in poi. Rendendosi conto degli effetti benefici del riso soprattutto nella vita di chi non nient'altro di cui godere, il protagonista decide abbandonare il progetto pomposo di *O Brother Where Art Thou?* e di proseguire nella sua attività di regista comico. In tal senso, la proiezione cinematografica dentro la chiesa si traduce letteralmente in una conversione (o riconversione) nella “fede del comico”, nella vittoria suprema della risata sul male, sulla miseria e sull'ingiustizia. Si tratta, peraltro, dell'unico momento in cui Sullivan riesce finalmente a esperire quel senso di appartenenza, di vicinanza umana, che ricercava fin dall'inizio dei suoi viaggi. Quando si unisce alle risate degli altri spettatori, creature come lui sottoposte a una forma di prigionia più o meno istituzionalizzata, il personaggio sperimenta per la prima volta quel senso di felice, trionfalistica comunione con la folla che Lesley Brill individua come tema dominante nel cinema di Preston Sturges⁹². Del resto, questa rivelazione è introdotta proprio da un sentito appello al valore dell'uguaglianza e della solidarietà umana. Prima dell'arrivo degli ergastolani in chiesa, il reverendo (Jess Lee Brooks), un uomo di colore dall'aria tenera e paciosa, invita i suoi fedeli a condividere il piacere della loro

⁹² Cfr. Lesley Brill, *op. cit.*, p. 71.

settimanale proiezione cinematografica con «some neighbors less fortunate than ourselves» («alcuni compagni meno fortunati di noi»). Inoltre, il pastore esorta i parrocchiani a non guardare dall'alto al basso i loro ospiti perché «we are all equal in the sight of God» («siamo tutto uguali agli occhi di Dio»). Il fatto che sia un ministro nero dell'America dei primi anni Quaranta a ricordare l'importanza di non fare sentire nessuno indesiderato, giudicato o diverso ha qualcosa di paradossale e commuovente insieme. Le sue esortazioni potrebbero valere come monito al cinema dell'epoca per quanta riguarda la rappresentazione delle persone di colore. Tutta la sequenza ambientata nella chiesa, e la stessa caratterizzazione dei suoi fedeli, possiedono un senso di serena compostezza e di ammirevole dignità del tutto scevre da quei tocchi buffoneschi che spesso accompagnano il trattamento dei neri nella produzione hollywoodiana classica (e che purtroppo ritroviamo, per esempio, nel personaggio del cuoco di colore a bordo del camper nella prima parte di *I dimenticati*)⁹³. Da notare, inoltre, l'uso suggestivo della musica e del canto: prima dell'ingresso dei detenuti, i parrocchiani intonano il celebre *spiritual* *Go Down Moses*. Come noto, questo brano descrive un episodio del Libro dell'Esodo, facendo particolare riferimento al versetto 5:1: «Dopo, Mosè e Aronne vennero dal Faraone e gli annunziarono: “Dice il Signore, il Dio d'Israele: Lascia partire il mio popolo perché mi celebri una festa nel deserto!”». Va da sé che in questo contesto la condizione d'Israele rinvia a quella degli schiavi afroamericani, mentre l'oppressione del Faraone a quella esercitata dai padroni bianchi. Invece di utilizzare questo canto tradizionale per evocare l'immagine stereotipica della mitezza e dello stoicismo dei neri, come spesso accade nel cinema hollywoodiano classico, o peggio ancora per produrre delle falsificazioni storiche come l'immagine degli schiavi che marciano cantando mentre vanno a combattere per i loro padroni (si pensi al caso di *Via col vento*), qui Sturges restituisce la malinconica tenerezza di *Go Down Moses* al suo originario significato di grido contro l'oppressione⁹⁴. Un grido, però, nel quale vengono coinvolti anche i detenuti bianchi grazie alle soluzioni adottate dalla messa in scena. Quando, infatti, la congregazione inizia a cantare, la macchina da presa inquadra, fuori dall'edificio, le sagome in ombra degli ergastolani mentre avanzano, con passo lento, verso la chiesa. Il suono delle loro catene pare mescolarsi e perfino dare ritmo al ritornello dell'inno, «Let my people go» («Lascia andare il mio popolo»). L'associazione tra l'andatura fiacca e avvilita dei detenuti e la dolente melodia dello *spiritual* continua anche nel

⁹³ All'uscita del film, la NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*) scrisse a Preston Sturges per complimentarsi con lui del trattamento che aveva riservato nel suo film ai personaggi di colore, distinguendosi così dall'abituale tendenza di Hollywood a confinare i neri soltanto a ruoli marginali o comici. Al contrario, il produttore esecutivo (poi non accreditato) Buddy G. DeSylva avrebbe voluto far tagliare la sequenza ambientata all'interno della chiesa. Il suo timore era che *I dimenticati* finisse per assomigliare proprio a quel tipo di *social-problem film* da cui Sturges voleva prendere le distanze (cfr. Diane Jacobs, *op. cit.*, pp. 259-63).

⁹⁴ Cfr. Kathleen Moran, Michael Rogin, *op. cit.*, p. 124.

momento in cui la schiera dei prigionieri entra effettivamente in chiesa e prende posto nelle prime fila di banchi. A questo punto, Sturges sceglie di inquadrare soltanto le gambe dei detenuti mentre attraversano l'ingresso dell'edificio e vanno ordinatamente a sedersi. Il perfetto parallelismo che qui si realizza tra l'oppressione dei neri, espressa dall'inno, e l'oppressione dei bianchi, espressa dalla loro marcia, prepara il terreno a quel senso di fraternità e condivisione che esploderà pienamente, attraverso il potere catartico della risata, durante la proiezione di *Pluto si diverte*. Infatti, come osserva giustamente Brill, è soltanto quando il cartone ha inizio, dopo che tutte le luci della stanza sono state spente (altro bellissimo dettaglio che evoca la solennità di un rituale religioso), che la gente dentro la chiesa riesce a sentirsi davvero unita, unita dalla sofferenza, ma anche dalla capacità di sapere ancora ridere. L'ultimo ad aggregarsi all'euforia generale è Sullivan. Sua è l'unica battuta che accompagna la proiezione del *framed movie*: «Am I laughing?» («Sto ridendo?»). Dopo il brutale trattamento che ha ricevuto durante il processo e poi nel corso della detenzione, il personaggio si stupisce nel sentirsi ridere. Mai come in questa scena avvertiamo quanto il riso sia una forza anarchica, che scaturisce dalla persona andando anche oltre la sua stessa volontà. L'ultima inquadratura che chiude la sequenza ci mostra la chiesa dall'esterno, ripresa in lontananza, mentre si sente l'eco ormai distante delle risate mescolate al suono dell'organo, suggerendo ancora una volta la natura religiosa di questa catarsi comica. Il fatto che gli spettatori, o almeno una parte di essi, siano fisicamente incatenati durante la proiezione è un dettaglio che ha sollevato non poche riflessioni. Brenda Wineapple, per esempio, ha sottolineato come la condizione dei detenuti dentro la chiesa sia simile, a livello simbolico, alla condizione di qualsiasi spettatore. Anche il pubblico hollywoodiano, durante la fruizione cinematografica, è letteralmente prigioniero di ciò che gli viene mostrato sullo schermo (che, a sua volta, è in fondo il risultato del modo con cui Hollywood concepisce la sua *audience*). In tal senso, secondo Wineapple, «Sullivan non deve soltanto riconoscersi come parte integrante del pubblico, ma deve anche riconoscere che il pubblico stesso è prigioniero del “testo” mediatico»⁹⁵. Ma come osserva acutamente Ames, se è pur vero che l'audience è imprigionata, altrettanto vero è che essa è liberata grazie al potere catartico esercitato dalla fruizione cinematografica⁹⁶. Da notare, peraltro, quanto la sequenza in questione tradisca anche un'irresistibile somiglianza con il finale di *La folla* (*The Crowd*, 1928) di King Vidor, quando il protagonista John Sims (James Murray), riconciliatosi con la sua famiglia al termine di una successione di eventi funesti, si ritrova a ridere in un cinema insieme a moltissimi altri spettatori. Dopo aver coraggiosamente scelto di porre al centro del racconto tutto ciò che lo

⁹⁵ Brenda Wineapple, *Finding an Audience: Sullivan's Travels*, «Journal of Popular Film and Television» XI (1984), p. 155.

⁹⁶ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 93.

spettatore medio era solito voler dimenticare una volta entrato nel buio della sala, conducendo un'amara parabola sulle disavventure di un uomo comune ingannato dall'*American dream*, Vidor conclude il suo capolavoro ritornando proprio a quel luogo, il grande schermo, destinato alla creazione dei sogni e alla catarsi degli animi. Come spiega Alberto Boschi: «A tale rovesciamento sembra alludere la sorprendente *plongée* con la quale si chiude il film, quando la cinepresa, sorvolando la platea, arretra verso il palcoscenico-schermo dove ha luogo lo spettacolo, come se si congedasse dal mondo reale per ritornare nel suo luogo deputato»⁹⁷. In un film che narra delle frustrazioni di un individuo che lotta vanamente per affermarsi sulla moltitudine, questa sequenza finale possiede un valore paradigmatico anche dal punto di vista ideologico. Seduto tra il pubblico rumoroso e ilare di uno spettacolo popolare, John Sims sembra finalmente deporre i suoi elitari sogni di gloria, la sua assurda pretesa di ergersi al di sopra degli altri e «[accettare] per la prima volta l'esperienza liberatoria di diventare folla annullandosi in essa»⁹⁸. Per quanto non ci sia nessun elemento che qualifichi Sullivan come un uomo comune bisognoso di riconciliarsi con una vita quotidiana modesta, la sua parabola esistenziale possiede una certa analogia con quella di Sims. Anche per l'eroe di *I dimenticati* l'esperienza comunitaria della proiezione in chiesa sancisce sia una catartica fusione con il resto del pubblico sia l'abbandono delle sue iniziali ambizioni artistiche.

Il giorno dopo il protagonista, ritemprato nello spirito dall'allegria della serata precedente, decide senza indugio cosa fare per provare la sua vera identità e la sua innocenza: soltanto proclamandosi l'assassino del famoso regista John Lloyd Sullivan, il detenuto potrà portare su di sé l'attenzione delle autorità e della stampa e correggere così il fraintendimento. Da questo momento in poi il film, che ormai si avvia velocemente alla conclusione, riprende il suo tono da commedia. Del resto, come già avevamo accennato, il processo dell'agnizione è strettamente connesso alla tradizione comica, a cominciare dalla commedia greca (in particolare la Commedia Nuova). Tuttavia, è interessante notare come anche in quest'ultimo colpo di scena sopravvivano dei significati di tipo religioso. Figura cristologica buffamente maldestra, come lo definisce Lesley Brill, Sullivan ritrova la libertà uccidendo simbolicamente il suo vecchio io⁹⁹. Risorto a nuova vita, il giovane regista abbandona immediatamente il progetto di un film socialmente impegnato, nonostante gli ultimi accadimenti – come gli fanno notare i colleghi – gli abbiano fornito proprio il materiale perfetto per un'opera votata al realismo. Sullivan giustifica la sua rinuncia adducendo tre

⁹⁷ Alberto Boschi, «*The Crowd*», in *Enciclopedia del cinema* (2004), [http://www.treccani.it/enciclopedia/the-crowd_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/the-crowd_(Enciclopedia-del-Cinema)/).

⁹⁸ Cfr. *ibidem*.

⁹⁹ Cfr. Lesley Brill, *op. cit.*, p. 71.

motivazioni. Le prime due dipendono dal fatto che è *troppo* felice per imbarcarsi in un progetto serio come *O Brother Where Art Thou?* e che in ogni caso sente di non avere sofferto abbastanza per affrontare certi temi. L'ultima ragione – quella su cui la critica si è soffermata di più – è che ha compreso quanto sia importante far ridere la gente. In questo infelice mondo, aggiunge il regista, molti non hanno altro di cui godere. Va da sé che quest'ultima affermazione si ricollega perfettamente alla dedica con cui il film si apre e che finora abbiamo volutamente trascurato. Dopo i titoli di testa, che scorrono sulle pagine di un immaginario libro intitolato “Sullivan’s Travels”, arriviamo a poche righe che recano questo tenero omaggio: «To the memory of those who made us laugh: the motley mountebanks, the clowns, the buffoons, in all times and all nations, whose efforts have lightened our burden a little, this picture is affectionately dedicated»¹⁰⁰.

Nel complesso, le tre giustificazioni portate da Sullivan formano una spiegazione coerente per il suo abbandono del progetto di *O Brother Where Art Thou?*. Innanzitutto, il protagonista ammette di non conoscere abbastanza la sofferenza per poterla degnamente rappresentare sullo schermo (pertanto, respinge l'invito dei suoi superiori a sfruttare, in termini di produzione artistica, la sua drammatica esperienza carceraria); in secondo luogo, proclamandosi troppo felice per non continuare a fare commedie, Sullivan accetta che le implicazioni autoriflessive del film lo collochino, nel finale, nel ruolo del tipico protagonista che ha vittoriosamente concluso le sue peripezie e che trova il suo *happy end* a fianco della persona amata. L'amore e la felicità sono ingredienti essenziali della commedia hollywoodiana, e il personaggio di Veronica Lake, providenzialmente recuperato nell'epilogo al fianco del protagonista, ci ricorda per tutto il corso del film la natura finzionale di ciò che stiamo vedendo. L'unione finale di Sullivan e la Ragazza, la promessa di un loro imminente matrimonio, rientrano, infatti, nel quadro delle implicazioni autoreferenziali dell'opera. Servono, cioè, a rammentarci e a dimostrarci quanto l'*happy end* sia una sorta di imperativo categorico, o meglio di “diritto legale” dell'*audience* hollywoodiana (cfr. cap. 1.3). In tal senso, non è un caso che *I dimenticati* si concluda con un primo piano della coppia, al centro dell'inquadratura, mentre sullo sfondo si succedono una serie di immagini sovrimpressioni che mostrano gente di tutti i tipi e di tutte le età (inclusi i carcerati e i fedeli dentro la chiesa, ma anche altri adulti e bambini ripresi in contesti più anonimi) che si sbellicano dal ridere. Ed è su questa successione di volti trasfigurati dal potere liberatorio della risata che s'imprime la scritta conclusiva “The End”. A ben vedere, si tratta della seconda volta in cui vediamo comparire questa didascalia nel corso del film. La prima volta

¹⁰⁰ «In memoria di coloro che ci hanno fatto ridere: i variopinti saltimbanchi, i clown, i buffoni, di ogni epoca e nazione, i cui sforzi hanno alleviato le nostre pene, questo film è dedicato a loro con affetto».

era al termine del *framed movie* iniziale in cui Capitale e Lavoro si annientavano a vicenda. Da un finto finale che proclamava la tragedia la forma d'arte superiore, siamo così arrivati a un secondo finale che ribalta i termini della questione e che pone, invece, la commedia come genere per eccellenza.

Nel corso degli anni, quest'ultimo epilogo, e il suo sottinteso ideologico, sono stati sottoposti a una dura requisitoria. Del resto, come osserva Ames, il finale di *I dimenticati* ci pone davanti a un quesito di non facile risposta: «Possiamo davvero credere che la commedia sia in qualche modo capace di liberarci dalle nostre catene?»¹⁰¹. In fondo, le avventure di John L. Sullivan si saranno anche concluse nel migliore dei modi, ma nel frattempo il film ci ha mostrato la miseria della vita degli *hobos* e la disumanità del sistema legislativo e carcerario degli Stati del Sud. Ora, nessuno di questi due aspetti deprimenti della realtà americana trova nel finale alcuna possibilità di miglioramento. Accantonando definitivamente il progetto di *O Brother Where Art Thou?* Sullivan non rinuncia soltanto alla possibilità di fare un cinema che produca nel concreto dei cambiamenti sociali, ma anche alla stessa possibilità di riflettere su tali problemi. Pertanto, non è un caso che diversi commentatori abbiano accusato di Sturges di fornire una ben modesta argomentazione per legittimare la sua propensione per la commedia e più in generale per giustificare la mancanza di qualsivoglia responsabilità politica e sociale negli artisti. Charles Higman e Joel Greenberg bocciano *I dimenticati* come «una cinica forma di autogiustificazione»¹⁰². Penelope Houston giudica il finale del film come «l'apologia di un regista comico» che non riesce però «a essere particolarmente convincente»¹⁰³. E Siegfried Kracauer, in un articolo molto negativo nei confronti del regista, definisce *I dimenticati* come un «punto di svolta nella carriera di Sturges» che lo avrebbe condotto verso uno scadimento nel conformismo e nella più bieca compiacenza¹⁰⁴. Lo stesso André Bazin, pur plaudendo al genio di Sturges, ha ammesso una certa insoddisfazione rispetto alle conclusioni ideologiche a cui il film perviene:

È evidente che un simile soggetto, che inizia come «commedia americana» e continua come film realista sullo *stesso tema* costituisce una sorta di autodistruzione del genere al quale sembra rifarsi. Ma invece di ironizzare sulle leggi del genere, Sturges ne fa esplodere retroattivamente l'assurdità. Se alla fine lo giustifica, è solo dopo aver preso coscienza della mistificazione e perché questa mistificazione viene in fin dei conti considerata come il male minore. Tuttavia, per quale motivo ci lascia allora insoddisfatti? È che Sturges non ha osato o non ha potuto giocare fino in fondo la partita che aveva iniziato e che ci doveva.

L'intermezzo tragico non ha (per ragioni di messa in scena) la violenza e l'autenticità sufficienti. Qualche compromesso commerciale rimane e contraddice la natura stessa

¹⁰¹ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 96.

¹⁰² Charles Highman, Joel Greenberg, *Hollywood in the Forties*, A.S. Barnes, New York 1968, p. 158.

¹⁰³ Cfr. Penelope Houston, *Preston Sturges*, «Sight and Sound» XXXIV (1965), p. 134.

¹⁰⁴ Cfr. Siegfried Kracauer, *Preston Sturges or Laughter Betrayed*, «Films in Review» I (1950), pp. 11-3, 43-7.

della sceneggiatura. Dal momento che si trattava di contrapporre Hollywood alla realtà, bisognava che questa non avesse più nulla di hollywoodiano. Bisognava che la tragedia annullasse dialetticamente la commedia, che la realtà sommergesse il cinema. Soltanto allora il ritorno finale a Hollywood avrebbe avuto quel carattere ironico che doveva impedire allo spettatore di non accontentarsi affatto della saggezza finale di Sullivan¹⁰⁵.

In altre parole, qui il critico francese sta accusando il regista statunitense di quel carattere contraddittorio e paradossale che abbiamo visto permeare la totalità delle opere autoreferenziali finora analizzate, vale a dire il loro mantenersi pericolosamente in bilico tra demistificazione e mistificazione di Hollywood e dei suoi prodotti. In tal senso, *I dimenticati* rappresenta l'ennesima conferma della regola e si può quindi comprendere non solo perché il film non arrivi a nessuna conclusione radicale in termini ideologici (come, per esempio, respingere del tutto un genere di grande appeal commerciale quale la commedia), ma anche perché il suo "intermezzo tragico" non possieda quella "violenza" e "autenticità" che Bazin auspicerebbe. D'altro canto, si potrebbe obiettare, come fa Robert Stam, che *I dimenticati* resta comunque un'opera corrosiva, che non si limita a ridicolizzare il sistema valoriale hollywoodiano, il mito del successo a tutti i costi, e le pretese intellettualistiche di alcuni artisti, ma punta anche il dito contro i limiti della tanto incensata giustizia e democraticità americana. Fintantoché Sullivan è considerato un mendicante è trattato miseramente; nel momento in cui si scopre che è in realtà un famoso regista di Hollywood, egli guadagna subito rispetto. I poveri, sembra dirci il film, ricevono un certo tipo giustizia, i ricchi un'altra. Pertanto, prosegue Stam, a dispetto del suo rifiuto del *social-problem picture* in favore della commedia, *I dimenticati* ritrae in maniera autentica la sofferenza dei detenuti o lo squallore di un sistema giudiziario influenzato nel verdetto dalla classe sociale dell'imputato. Potranno anche esserci quei compromessi di cui parla Bazin, ma questa rappresentazione rimane genuina ed efficace¹⁰⁶. Lo dimostrano anche le sincere preoccupazioni dell'*executive producer* Buddy DeSylva che, durante il *making of* del film, avrebbe inutilmente esortato Sturges a eliminare il *framed movie* iniziale e la maggior parte delle scene ambientate nei bassifondi¹⁰⁷.

Se *I dimenticati* ha suscitato, e continua a suscitare, reazioni così discordanti è forse proprio per la contraddittoria, paradossale e ambigua riflessione che conduce sul sistema dei generi hollywoodiani, sui doveri della professione registica nei momenti storicamente turbolenti e sul ruolo che l'*audience* riveste nelle scelte operate dall'industria cinematografica. Si tratta

¹⁰⁵ André Bazin, «Preston Sturges», cit., pp. 45-6.

¹⁰⁶ Cfr. Robert Stam, *op. cit.*, pp. 84-5. Divergono dall'opinione di Stam Houston, che trova la rappresentazione dei poveri nel film *zuccherosa* (cfr. Penelope Houston, *op. cit.*, p. 134), e Highman e Greenberg, che bocciano, invece, l'artificialità delle scene ambientate nel mondo degli *hobos* come un'involontaria forma di ironia (cfr. Charles Highman, Joel Greenberg, *op. cit.*, p. 158).

¹⁰⁷ Cfr. Diane Jacobs, *op. cit.*, p. 259.

senz'altro dell'apologia di un autore comico, come afferma Penelope Houston, ma di questo discorso di difesa non s'incarica soltanto Sullivan: è anche lo stesso Sturges a voler difendere la dignità del suo ruolo di regista di commedie. E lo fa realizzando non un dramma socialmente impegnato, ma una commedia socialmente impegnata. Indubbiamente, l'*happy end* e la dichiarazione conclusiva del protagonista sembrano assecondare in tutto e per tutto la funzione escapistica attribuita a Hollywood negli anni della Depressione. Ma rimane il fatto che tutto il film, con la sua prodigiosa abilità di giocare con generi e registri diversi, spezza alcuni schematismi, riuscendo a essere tanto intrattenitivo quanto drammatico. Appellandosi alla concezione ideologica che anima la drammaturgia di Bertold Brecht, Robert Stam non potrebbe riassumere meglio la complessità al cuore di quest'inafferrabile opera autoreferenziale:

L'impulso centrale del teatro brechtiano era forgiare un'arte che fosse comica e intensamente politica allo stesso tempo. Secondo Brecht, la concezione che l'arte non possa essere istruttiva offende sia l'idea di piacere sia quella di apprendimento, dal momento che essa presuppone che il piacere non possa insegnarci nulla e che l'apprendimento non possa mai essere piacevole. L'ideale brechtiano di un gioioso apprendimento trascende il dilemma che *I dimenticati* superficialmente pone. Ma, alla fine, è lo stesso Sturges a sovvertire i termini della questione, dato che il suo film è *tanto* istruttivo *quanto* piacevole, *tanto* intrattenitivo *quanto* provocatorio, *tanto* serio *quanto* comico¹⁰⁸.

In altre parole, Preston Sturges non scalfisce il mito della funzione escapistica della commedia hollywoodiana, ma non rinuncia neppure a ricordarci, nel fragore delle risate di un pubblico emarginato e sottomesso, l'irreparabile infelicità che attraversa la vita di tanti mentre siedono al buio davanti al grande schermo.

¹⁰⁸ Robert Stam, *op. cit.*, p. 85.

CAPITOLO TERZO

Making Musical about Hollywood

Cantando sotto la pioggia (*Singin' in the rain*, 1952) di Gene Kelly e Stanley Donen

I

«I musical su Hollywood sono immancabilmente destinati a diventare musical sulla realizzazione di un musical»¹, così scrive Jane Feuer nel suo celebre studio dedicato al genere. *Cantando sotto la pioggia*, commedia musicale codiretta da Gene Kelly e Stanley Donen per la MGM nel 1952 sotto l'egida della gloriosa «Freed Unit», può essere considerato il veicolo ideale per osservare il risultato prodotto dall'incontro tra l'autoreferenzialità solitamente connaturata agli *Hollywood on Hollywood movies* e l'autoreferenzialità che, in maniera altrettanto tipica, connota il genere musicale nel suo complesso. Mai, infatti, come in questo caso assistiamo a una mirabile fusione del «massimo dell'intrattenimento e del puro piacere con una riflessione teorica sulla natura dell'immagine»².

Nessuna analisi in merito può, però, prescindere da un paio di fondamentali considerazioni di partenza. La prima – la più scontata – è che non esiste altra tipologia di film che al pari del musical sappia assumere a suo oggetto d'elezione lo spettacolo stesso. In tal senso, si comprende bene perché Robert Stam lo indichi come il solo genere (insieme all'animazione) che costituisca una sorta di eccezione al predominio della verosimiglianza del narrato in quanto forma esteticamente dominante all'interno della classicità hollywoodiana: «Dal momento che i due elementi costitutivi del film musicale – la musica, appunto, e la danza – condividono un interesse relativamente inferiore rispetto al tradizionale procedimento mimetico, si può affermare che questo genere sia più incline di altri a forme di artificio dichiarate»³. Sebbene sia capace di toccarci nel profondo, la musica non stabilisce, infatti, un rapporto immediatamente diretto con la realtà. In altre parole, eccezion fatta per alcuni rari esempi di natura programmatica, la musica non è una forma di espressione artistica di tipo intrinsecamente figurativo⁴. Al contrario, essa procura quello che la filosofa Susanne Langer definirebbe un “corrispondente sonoro” della nostra vita emotiva e mentale. In maniera analoga, la danza realizza una stilizzata astrazione di movimenti che ognuno di noi può

¹ Jane Feuer, *op. cit.*, p. 45.

² Cfr. Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia 2007, p. 258.

³ Robert Stam, *op. cit.*, p. 90.

⁴ Cfr. Susanne Langer, *Sentimento e forma*, a cura di Lia Formigari, Feltrinelli, Milano 1975² (ed or. *Feeling and Form*, Routledge & Kegan Paul, New York, 1953).

compiere nel quotidiano. Ora, dal momento che musica e ballo sono elementi istituzionali del genere, si capisce perché il pubblico sia più disposto qui che altrove ad accettare altre deviazioni da un'idea di naturalezza e trasparenza del racconto come possono essere scenografie stravaganti, intrecci ben poco plausibili e personaggi stereotipati. Sintetizzando molto, si potrebbe affermare come fa Stam che «in virtù delle caratteristiche che gli sono connaturate come genere cinematografico, il musical orchestra la vita quotidiana dentro le forme di una fantasia coreografata»⁵. Nel celebre romanzo di Vladimir Nabokov *Lolita* il protagonista Humbert Humbert definisce, non senza snobismo, il musical come un genere in cui «veri cantanti e ballerini [fanno] fanno finte carriere teatrali in una sfera di esistenza fondamentalmente a prova di dolore, da cui [sono] bandite la morte e la verità»⁶. Nessun platea al mondo può davvero credere che una gang di teppistelli newyorkesi danzi per i bassifondi della metropoli o che un'invisibile ma imponente orchestra accompagni un individuo solitario a passeggio per le strade della sua cittadina. La grandiosità dei numeri musicali di un Busby Berkeley, con le loro scenografie chiassose e i caleidoscopici effetti visivi, la grazia fluttuante di un Fred Astaire e della sua partner più celebre, Ginger Rogers, la caratterizzazione fiabesca, dalle tonalità pastello, che permea tanto i personaggi quanto le scenografie di *Il mago di Oz*, il fascino squisitamente pittorico di *Un americano a Parigi* e l'allegria giocosità dei turbanti ornati di frutta di Carmen Miranda hanno tutti una cosa in comune: stabilendo un rapporto labilissimo con il versante della verosimiglianza, contribuiscono a creare l'impressione di un universo finzionale del tutto autonomo.

Quanto detto concorre a far sì che il musical rivesta un "ruolo ambiguo" nel panorama critico-teorico sul cinema classico e che sia considerato per molti versi un caso unico fra i generi. Il suo statuto si situa, infatti, tra due poli contraddittori. Da un lato, come osserva Steve Cohan, esso è stato spesso considerato, soprattutto dai produttori, dalla critica non accademica e dal pubblico degli affezionati, una specie di sinonimo del prodotto hollywoodiano stesso, un'incarnazione sontuosa e sgargiante della nozione stessa di spettacolo, l'idea di Hollywood come *dream factory*, «l'epitome dell'intrattenimento di massa, sia da un punto di vista produttivo che del consumo»⁷. Dall'altro lato, nel momento in cui nel panorama accademico si è cominciato a fissare con maggiore scientificità i tratti formali del cinema classico, il film musicale è emerso come un genere che metteva in discussione alcuni dispositivi chiave della classicità stessa. Dovendo fare un'opera di estrema sintesi per definire in cosa questo genere

⁵ *Ibidem*.

⁶ Vladimir Nabokov, *Lolita*, trad. it. Giulia Arborio Mella, Adelphi, Milano 1993, p. 214 (ed. or. *Lolita*, Olympia Press, Paris 1955).

⁷ Cfr. Steven Cohan, «Introduction: Musicals of the Studio Era», in Id. (ed.), *Hollywood Musicals, the Film Reader*, Routledge, London – New York 2007⁴, p. 1.

rappresenti una significativa eccezione nell'epoca d'oro del cinema americano, possiamo dire che, a differenza per esempio di un *war movie* (il quale indubbiamente attua un processo di spettacolarizzazione sulla realtà, ma col solo intento di fornircene un'immagine il più possibile coerente con la sua verità), il musical svela, invece, immediatamente il carattere onirico dell'immagine cinematografica e soprattutto si offre come discorso sullo/dello spettacolo. Specifichiamo che qui con il termine "spettacolo" intendiamo anche e soprattutto quello cinematografico. Come afferma, infatti, Jacqueline Nacache: «[Il musical] si erige a coscienza di un cinema hollywoodiano del quale è instancabile e affascinante specchio. Genere riflessivo quant'altri mai, la commedia musicale rispecchia incessantemente l'istituzione che la origina»⁸. Il pensiero corre subito a *Cantando sotto la pioggia*, che resta a tutt'oggi l'opera più divertente – se non la più seria, in fondo – sull'avvento del sonoro nel cinema americano. Ma la commedia di Donen e Kelly non è certamente l'unico caso. Si pensi ad esempio al sarcasmo con cui *La bella di Mosca* (*Silk Stockings*, 1957) di Rouben Mamoulian celebra il nuovo predominio del terzetto "cinemascope/technicolor/suono stereofonico". La verità è che il musical, fin dai suoi esordi, non ha mai accennato a smettere di parlare di cinema in modo metaforico, mostrando spesso e volentieri gli artisti nell'esercizio delle loro funzioni, e gli spettacoli in corso di allestimento, dal sontuoso spettacolo di Broadway come avviene in *Quarantaduesima strada* allo spettacolo di principianti come nel caso, invece, di *Ragazzi attori* (*Babes in Arms*, 1939) di Busby Berkeley. E soprattutto, durante l'era gloriosa del genere alla MGM – la casa di produzione che, come vedremo, ha finito per essere la più identificata con questo tipo di cinema – «il prisma della commedia musicale si è divertito a rifrangere gli altri generi per trasmetterne una miriade di schegge colorate che "spettacolarizzano" il loro modello fino alla parodia»⁹: il film noir con i suoi personaggi moralmente oscuri (il balletto *Girl Hunt* di *Spettacolo di varietà*), la comicità fisica eccessiva propria della *slapstick comedy* (il numero di *Make 'Em Laugh* in *Cantando sotto la pioggia*), il western dai contorni più squisitamente fantastici (*Anna prendi il fucile* – *Anne Get Your Gun*, George Sidney, 1950), le avventure esotiche (*Il pirata* – *The Pirate*, Vincente Minnelli, 1948), il film d'epoca romanzesca (*Incontriamoci a Saint Louis, Ti amavo senza saperlo* – *Easter Parade*, 1948, Charles Walters, *Gigi*, Vincente Minnelli, 1958), il meraviglioso (*Brigadoon*, Vincente Minnelli, 1947), la commedia satirica (*La bella di Mosca*) e perfino il thriller di suspense dal ritmo incalzante (*Un giorno a New York* – *On the Town*, Stanley Donen e Gene Kelly, 1949). In questo incessante commento dei generi tramite uno di essi, il musical dimostra fino a che punto è distaccato e inevitabilmente critico, anche

⁸ Jacqueline Nacache, *op. cit.*, p. 116.

⁹ *Ibidem*.

se la sua critica rimane relativamente velata e la maggior parte della volte inoffensiva o al massimo molto ironica (e tuttavia un caso complesso come quello di *Cantando sotto la pioggia* dimostra, come vedremo, che le contraddizioni messe luce da quest'atteggiamento così divertito non siano sempre facilmente eliminabili). Come osserva Nacache, il film musicale non potrebbe svolgere questo ruolo se non fosse stato esso stesso intimamente partecipe di quel sistema di espressione hollywoodiano che continuamente sembra "mettere sotto accusa"¹⁰. Il suo apporto è paragonabile a quello della gag o della suspense, ma va anche ben oltre a questi casi specifici:

Perché non succede che il racconto si arresti e si allenti improvvisamente nei soli momenti di crisi: non solo non ci si aspetta l'*interruzione del racconto* e il suo corollario – l'intrusione del registro cantato/danzato nel registro parlato/recitato –, ma essa è frequente e regolare: tutto nel film "si ferma" per lasciar spazio al "numero". I codici si invertono: la musica, che [...] garantisce di norma la fluidità narrativa, diviene anch'essa un *agente d'interruzione*: le canzoni o le musiche sono spesso organi estranei alla partitura del film, e da attribuirsi a determinati autori-compositori (George Gershwin, Cole Porter, Rodgers e Hart, Irving Berlin, Comden e Green). Il film procede a passo di danza; il dialogo, per definizione imprevedibile, cede il posto alle parole di canzoni note (erano rare le commedie musicali che non utilizzavano un materiale musicale preesistente)¹¹.

Riassumendo, possiamo dire che il film musicale è quindi un genere autoreferenziale per natura e in quanto tale necessariamente connesso, a livello implicito o esplicito, a una riflessione, a una teoria, sullo spettacolo in se stesso: «Ogni elemento costitutivo del musical invita a una lettura metalinguistica, a una "sospensione di credenza" nei confronti del reale per porsi come chiave di una definizione della realtà unicamente intesa come rappresentazione di essa»¹².

Tuttavia – ed è questa la seconda indicazione preliminare – tale identificazione fra mondo e spettacolo non assume la stessa forza e centralità nel corso del trentennio in cui si sviluppa la storia del genere. Va da sé che questa non è la sede per ricostruire nel dettaglio le diverse tappe e articolazioni in sottogeneri che compongono l'epopea del musical hollywoodiano. Nondimeno, un'analisi su *Cantando sotto la pioggia* necessita di alcune specificazioni rispetto alle caratteristiche precipue che il genere va assumendo negli anni Cinquanta. Schematizzando, possiamo dire che se negli anni Trenta la dominante del musical americano era stata l'eleganza delle scenografie, dello stile di canto, di danza e dei costumi, mentre nei Quaranta si erano imposti lo pseudorealismo da un lato e la vitalità coreografica dall'altra, nei

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 117.

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 117-8.

¹² Franco La Polla, «Fine del musical, fine del cinema», in *Id.*, *Sogno e realtà americana*, cit., p. 173.

Cinquanta, invece, il musical diventa propriamente *opera*. Come spiega, infatti, Franco La Polla:

Per la prima volta nella sua storia [il genere] non sarà inteso come puro veicolo di spettacolo ma come sistema autonomo, struttura cinematografica che affida la sua impronta autoriale non alle componenti esteriori della sua costruzione (di certo un film di Berkeley è riconoscibilissimo come tale), ma a un rapporto stretto e problematico fra livello narrativo e livello caratterizzante (canto, danza). In altre parole, quasi tutto il musical precedente si costruiva su un terreno diegetico che, in teoria, non ammetteva come necessari canto e danza. Con questo non intendiamo dire che il musical anni Cinquanta non sarebbe pensabile senza tali elementi costitutivi caratterizzanti, ma che essi non sono semplice occasione di piacevole spettacolo bensì diventano componente inalienabile per la costruzione e la comprensione dell'opera nel suo insieme¹³.

Per chiarire questa differenza che intercorre fra i diversi decenni, lo studioso italiano mette a confronto un momento di ballo della coppia Astaire e Rogers tratto da un qualsiasi musical degli anni Trenta e il momento in cui lo stesso Astaire e Cyd Charisse cominciano a duettare dentro Central Park in *Spettacolo di varietà (The Band Wagon, 1953)* di Vincente Minnelli. Mentre nel primo caso la funzione riservata all'esibizione coreografica era sempre o quasi quella di sublimare i problemi personali in canto e ballo, nel secondo caso il problema posto appare di natura più ampia e non si riferisce soltanto alla possibilità di una reciproca comprensione fra due personaggi. In *Spettacolo di varietà*, il conflitto non è più solo fra temperamenti contrapposti, ma anche fra universi contrapposti: si pensi al convertirsi al modo di danzare di Astaire della ballerina "classica" Charisse e al convertirsi del regista "intellettuale" Jeffrey Cordova (Jack Buckanan), che inizialmente si ostina a voler mettere in scena il mito di Faust salvo poi arrivare a capire la superiorità di un semplice spettacolo, di musica, canzoni e balletti. In altre parole, qui Minnelli si sta sforzando di elaborare e di comunicarci una propria concezione di cosa sia lo spettacolo.

A prescindere da questo caso specifico, nel decennio che vede lo sgretolarsi della Hollywood classica il film musicale comincia a riflettere sempre più su se stesso e tale riflessione finisce non di rado per tradursi anche in un riflessione sul cinema nel senso più ampio del termine. Come vedremo, un'opera come *Cantando sotto la pioggia*, in cui il gioco riflessivo si allarga a dismisura arrivando a includere anche il tema della realizzazione del film, rappresenta un esempio principe di questa tendenza. E per quanto non tutti i musical del decennio si fondino su un simile modello, è altrettanto vero che una venatura autoreferenziale in qualche modo li connota tutti. Genericamente parlando, il film musicale anni Cinquanta si caratterizza per un movimento che tende a privilegiare lo spettacolo nei confronti della "realtà". Ma va detto che questo non dipende dal fatto che la componente spettacolare sia scenograficamente più curata

¹³ *Ivi*, p. 171.

o inserita in una posizione centrale all'interno del film. Al contrario, il predominio dello spettacolo scaturisce dal fatto che questo appare sempre più esercitare una specie di pressione nei confronti dello spazio del verosimile con il chiaro intento di ordinarlo.

Se si escludono i film della coppia Astaire/Rogers (ma anche in questo caso si possono rintracciare delle giustificazioni: per esempio in *Follie d'inverno*, dove i due in alcune scene si trovano a ballare "verosimilmente", dal momento che l'azione si svolge in una scuola di ballo), il musical anni Trenta ama contrapporre realtà e spettacolo e molto spesso i suoi numeri si situano all'interno di una rappresentazione o in procinto di essa. In questi film il tipo di universo proposto è un universo astratto che, come abbiamo già accennato, all'occasione stempera i conflitti fra i personaggi nel momento del canto e del ballo o che istituisce lo spettacolo (cioè la preparazione dello show) come realtà superiore in antitesi o in risposta ai problemi del quotidiano, smascherandosi a volte come sogno in senso immediato. La tendenza dello spettacolo a dirigersi verso contesti in cui la sua presenza non sarebbe giustificata da un punto di vista diegetico, peraltro, è già rintracciabile in Berkeley, il quale, non riducendo la rappresentazione al solo ambito teatrale, invade spazi "altri" che però non possono essere ancora definiti come "reali". Negli anni Quaranta, invece, i musical continuano a immettere referenti di carattere convenzionalmente realistico, lasciando però i momenti prettamente musicali e coreografici ancora esterni a una profonda adesione al testo filmico. Al massimo, essi possono esprimere sentimenti già presenti e comunicati, fornendo così una piacevole tautologia. E tuttavia nel corso del decennio la situazione inizia già a cambiare: da *Fascino (Cover Girl, 1944)* di Charles Vidor e *Due marinai e una ragazza (Anchors Aweigh, 1945)* di George Sidney con le coreografie di Stanley Donen i numeri non si presentano più come spettacolo ma come prolungamenti-sostituzioni di realtà, commento agli eventi e luogo espressivo di ciò che verosimilmente vediamo accadere nel racconto (fatta salva quella qualità tautologica di cui si diceva). Infine, nei Cinquanta, con la perfetta integrazione fra storia, numeri musicali e danza, tutto quello che aveva caratterizzato la rappresentazione spettacolare viene ora a identificarsi in modo significativo con l'azione. Nei film prodotti dalla Freed Unit, come *Spettacolo di varietà*, ma anche lo stesso *Cantando sotto la pioggia*, non solo assistiamo allo sviluppo di uno spettacolo interno al film (nel termine va ovviamente inclusa anche l'opera cinematografica), ma alla spettacolarizzazione di alcuni momenti chiave della storia. Come spiega La Polla: «I due spazi, insomma, non si pongono più come oppositivi ma si completano l'un l'altro, e proprio quello dei due meno assimilabile ai termini della verosimiglianza è devoluta la funzione della massima significanza»¹⁴. In questa forma musicale viene a rompersi, cioè, la dicotomia fra racconto e spettacolo e lo

¹⁴ Ivi, p. 173.

spettacolo, la finzione invade tutto il film: così lo show e l'intrattenimento non sono più l'oggetto principale della storia, è l'immagine stessa che diventa spettacolo puro. Schematizzando, nel musical dei primordi il mondo e i suoi problemi possono trovare una momentanea panacea nel sogno fornito dallo spettacolo, in quello degli ultimi anni è il mondo stesso a diventare spettacolo, dal momento che viene a mancare la mediazione esercitata per il pubblico dal piano di verosimiglianza del film. Il musical finisce così per assurgere a visione del mondo in "chiave coreografico-mimetica". Ed è proprio questa identificazione tra mondo e spettacolo a porsi quale strumento interpretativo per comprendere non solo il tramonto del genere, ma forse anche il tramonto dello stesso cinema classico. Si consideri, infatti, che il musical, prodotto di un'epoca che intendeva lo spettacolo cinematografico come *entertainment*, arriva a formulare già negli anni Cinquanta quello che tutto il cinema americano del decennio successivo saprà elaborare con una maggior consapevolezza critica, ossia il superamento della realtà attraverso la rappresentazione della sua immagine. L'identificazione realtà/spettacolo è infatti il primo passo teorico per lo sviluppo di un cinema la cui infinitamente maggiore verosimiglianza cela una verità altrettanto falsa. In altre parole, negli ultimi anni della *Golden Age* hollywoodiana si assiste all'emersione di una tendenza, particolarmente forte nel musical, che coniuga tecniche spettacolari e di intrattenimento con riflessioni di natura teorica sullo statuto dell'immagine e del rapporto tra realtà e finzione. Non si tratta semplicemente o necessariamente di film sul cinema, anche se a volte lo sono, si tratta di film che mettono in discussione l'esistenza stessa del rapporto realtà e finzione, per rivelare che esistono solo livelli diversi di finzionalità. *Cantando sotto la pioggia* rappresenta, appunto, un esempio eclatante di questa tendenza. Come rileva, infatti, Pravadelli: «Il film di Stanley Donen e Gene Kelly suggerisce, in ultima analisi, che siamo ormai entrati nel regno dell'immagine e del simulacro e che la realtà può essere evocata, ma non rappresentata. Il discorso teorico del film non è lontano dal postmoderno e anzi non è azzardato considerare *Cantando sotto la pioggia* proprio in questa prospettiva»¹⁵. L'onirismo pittorico di un Vincente Minnelli o la già citata ambiguità che connota lo stesso *Cantando sotto la pioggia*, l'esercizio virtuosistico che il film compie sul tema del falso cinematografico, all'apparenza possono non avere nulla a che vedere con l'iperrealismo di un Martin Scorsese o di un Peter Bogdanovich ma prendono le mosse, magari, inconsapevolmente dalle medesime premesse¹⁶. Non possiamo in questo contesto affrontare una questione così complessa; ci limitiamo a sottolineare come negli anni Cinquanta emerga nel cinema americano una tendenza secondo cui è palese la perdita della referenzialità dell'immagine e che tale tendenza riguarda in

¹⁵ Veronica Pravadelli, *op. cit.*, p. 231.

¹⁶ Cfr. Franco La Polla, «Fine del musical, fine del cinema», in Id., *Sogno e realtà americana*, cit., p. 174.

particolar modo il musical firmato MGM dell'Arthur Freed Unit, nel cui ambito viene appunto a collocarsi il caso della commedia diretta da Donen e Kelly.

Fatte queste considerazioni preliminari che definiscono la peculiare propensione del musical per quello che Robert Stam definisce il «self-flaunting artifice» e quel mutato statuto del rapporto racconto e spettacolo che connota il genere negli anni Cinquanta, il discorso su *Cantando sotto la pioggia* va subito riportato al tema della narrativizzazione di Hollywood al suo interno. In termini generali, il film della coppia Donen-Kelly può essere inserito grossomodo nella categoria del *backstage musical* o *show musical*¹⁷. In termini più specifici, invece, questo film, pur essendo saturo di riferimenti alla storia del teatro leggero americano, si concentra, a livello narrativo, sul lavoro “dietro le quinte” del cinema. Come dicevamo all'inizio, il film nasce dalla contaminazione del canone del *backstage musical* con l'autoreferenzialità degli *Hollywood on Hollywood movies*. La prima considerazione che tale incontro invita a fare è che esista una sostanziale omologia tra il paradosso che informa la tradizione di questo sottogenere musicale e il paradosso che, come abbiamo accennato nel capitolo introduttivo, caratterizza l'essenza stessa delle opere ambientate nel *milieu* hollywoodiano. Come spiega Rick Altman, i film musicali costruiti intorno al motivo narrativo dell'organizzazione di uno spettacolo fondano il loro fascino sulla promessa di mostrare al pubblico non già quello che avviene “in scena”, ma quello che avviene nello spazio “intermedio” del “dietro le quinte”¹⁸. In altre parole, «il *backstage musical* ci dà l'illusione di vedere qualcosa che gli spettatori a teatro non potrebbero percepire: lo sguardo dell'*audience* teatrale non può andare, infatti, oltre lo sfondo del palcoscenico, mentre quello dell'*audience* cinematografica può spingersi più lontano e sbirciare anche tra le quinte». Il *backstage musical* si costruisce, dunque, su di una serie di coppie oppostive: teatro *vs.* film, *stage vs. backstage*, dimensione pubblica *vs.* dimensione privata. Risulta evidente da una simile triade di contrapposizioni che in questo sottogenere del musical la macchina da presa è investita di una funzione voyeuristica. Quando lo spettatore assiste alla proiezione di un

¹⁷ Rick Altman raccoglie sotto il termine «show musical» sia l'idea del *backstage musical* (in cui l'azione ruota intorno alla preparazione di uno spettacolo teatrale) sia l'idea del film musicale, come appunto *Cantando sotto la pioggia*, in cui il plot può vertere, invece, sull'organizzazione di altre forme intrattenitive: rappresentazioni scolastiche, servizi di moda per riviste, e appunto film hollywoodiani. Elemento che accomuna tutte queste diverse forme di *show musicals* è la presenza all'interno del racconto di una coppia la cui unione è in qualche modo implicata con la buona riuscita o meno dell'intrattenimento in cantiere. In altre parole, lo studioso fonda la sua definizione di questo sottogenere su una concezione deliberatamente ampia di cosa si possa intendere con il termine “show” (cfr. Rick Altman, *The American Film Musical*, cit., p. 200). Inoltre, lo studioso – forte del celebre approccio elaborato a proposito della teoria dei generi – osserva che nei primi anni del sonoro (1927-1930) vi è il tentativo di creare con una semantica del *backstage musical* una sintassi melodrammatica, con la musica che riflette il dolore della separazione. Dopo la crisi del genere nel biennio 1931-1932, il musical va in una direzione diversa: «pur mantenendo sostanzialmente lo stesso materiale semantico, il genere associava sempre più l'energia della musica alla gioia dell'accoppiamento, alla forza della comunità e ai piaceri dell'intrattenimento» (*ivi*, p. 337).

¹⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 200-71.

backstage musical è come se fosse invitato a sollevare un velo, un velo al di sotto del quale può spiare in quello spazio costruito sul crinale tra “realtà” e finzione che è appunto il “dietro le quinte”. Il piacere implicito nella fruizione di questo sottogenere è, quindi, implicato con l’idea di una visione privilegiata che altre forme di intrattenimento non sarebbero capaci di offrire. Ma, come osserva sempre Altman, il piacere che una simile operazione voyeuristica procura può darsi soltanto al prezzo di una programmatica cecità da parte dello spettatore:

Dal momento che il film ci concede di accedere al *backstage*, non riusciamo a ricordarci che nell’universo cinematografico non può esistere una cosa come il *backstage*, ma solo l’“on-stage”. Noi non possiamo mai andare davvero dietro il set, ma soltanto davanti a un set diegetizzato. In breve, tanto più vediamo il *backstage*, tanto meno realizziamo che non possiamo davvero vedere cosa ci sia dietro il set¹⁹.

Ora, questa situazione paradossale è la stessa che caratterizza i film ambientati nel mondo di Hollywood. Anche queste opere s’incaricano di condurre lo spettatore dietro le scene e dietro la macchina da presa, ma per definizione tutto ciò che avviene sullo schermo non può che aver avuto luogo *davanti* all’obiettivo. E quando vediamo delle cineprese intente a filmare una scena (come spesso accade in questi film), noi sappiamo – benché l’illusione cinematografica ci induca a dimenticarlo – che non può trattarsi della medesima scena cui stiamo assistendo. Questo paradosso è soltanto un esempio di una contraddizione più ampia che permea le opere che narrativizzano Hollywood, ossia il loro porsi sul crinale tra mistificazione e demistificazione del soggetto.

In quanto *backstage musical* su Hollywood, *Cantando sotto la pioggia* riassume in sé le possibilità e i limiti della riflessività sia nell’ambito del musical sia nell’ambito dei film che diegetizzano il processo di creazione cinematografica. Va da sé che il capolavoro codiretto da Gene Kelly e Stanley Donen non è l’unico esempio di *musical about Hollywood*. Al contrario, come osserva Feuer, questa variante è esistita fin dagli albori del genere. Opere degli anni Trenta come *Show Girl in Hollywood* o *Verso Hollywood*, incentrate su aspiranti stelline dotate per il canto che vengono adottate dalla Mecca del cinema, ne sono una prova. Né si può dimenticare che nel 1954, soltanto due anni dopo la realizzazione di *Cantando sotto la pioggia*, George Cukor firma un remake musicale di *È nata una stella*. Film, quest’ultimo, che ostenta un atteggiamento fortemente cinico rispetto a due dei miti più celebrati non soltanto dall’ideologia hollywoodiana, ma anche dall’ideologia stessa del musical: l’idea che i film si materializzino dal nulla, che nascano da una sorta di “combustione spontanea”, e che le *movie stars* siano affascinanti e glamour nella vita così come appaiono sullo schermo. Nondimeno nelle prossime pagine preferiamo soffermarci principalmente su *Cantando sotto*

¹⁹ *Ibidem*, p. 223.

la pioggia perché quest'opera ci sembra portare alla luce, in maniera particolarmente evidente e sistematica, contrapposizioni tanto frequenti nel genere musicale nel suo complesso quanto negli *Hollywood on Hollywood movies* nello specifico. Non soltanto il film di Donen e Kelly gioca, infatti, con tensioni solitamente ascritte al genere musicale – il contrasto tra arte d'élite e arte popolare, tra divismo cinematografico e attorialità teatrale, tra formazione artistica di tipo accademico e apprendistato nel *vaudeville* – ma tematizza anche la cruciale transizione dal cinema muto al sonoro alla fine degli anni Venti. Abbiamo più volte detto che la tradizionale storiografia di Hollywood individua solitamente come principali momenti di crisi per l'industria del cinema americano due episodi in particolare: l'avvento della pellicola sonorizzata e l'avvento della televisione (quest'ultimo sarebbe coinciso, peraltro, con la progressiva crisi del sistema a integrazione verticale dello *studio system*). Significativamente *Cantando sotto la pioggia* è ambientato durante la prima crisi e diretto, invece, durante la seconda. Come ha osservato la quasi totalità dei critici, il musical della coppia Donen e Kelly, incentrando il racconto sul trambusto prodotto dalla conversione al sonoro, si presta a essere letto nel suo insieme come una forte, eloquente allusione a una crisi, di altra natura ma non meno preoccupante, che si sarebbe abbattuta su Hollywood circa vent'anni dopo. In tal senso è possibile cogliere dei potenziali risvolti metaforici nella stessa canzone-guida del film: se da un lato, infatti, *Singin' in the rain* è un generico incitamento all'ottimismo («the rainy days» indicano in inglese i giorni difficili che ciascuno di noi può vivere), dall'altro si presta a un'interpretazione più precisa: un'esortazione entusiastica a superare quel momento di difficoltà che la Hollywood classica stava attraversando.

Come sa bene chi ha una certa dimestichezza con i prodotti dell'immaginario, i momenti di crisi di un genere o di un dato ambito artistico sono sovente caratterizzati da sintomi quali l'autoironia e una spiccata propensione per la cifra metalinguistica. In tal senso, non è un caso che il film di Donen e Kelly si svolga in un'altra epoca rispetto a quella della sua realizzazione e s'incarichi di recuperare un fondamentale momento di passaggio della storia del cinema statunitense. Ma qui la componente autoreferenziale non è la sola all'attivo: al contrario, essa si salda a un'altra tipica qualità della cultura americana di sempre, quella della nostalgia, o, se si preferisce, della rivisitazione del passato. Analogamente a quanto già accennavamo nelle pagine dedicate a *I dimenticati* di Preston Sturges, la nostalgia è un tratto che permea non solo l'intera storia della letteratura statunitense, ma anche lo stesso cinema hollywoodiano. Si pensi soltanto al caso del western, un genere letterario e cinematografico interamente fondato sotto quest'egida. *Cantando sotto la pioggia* è, dunque, «una pellicola

nostalgica, la rivisitazione di un passato forse non molto lontano nel tempo, ma situato ad anni-luce di distanza quanto a gusto, mentalità, moda, e naturalmente anche tecnologia»²⁰. Ma non è tutto: il musical codiretto da Donen e Kelly stabilisce un rapporto di tipo autoreferenziale anche nei confronti dello sviluppo della storia del genere stesso. Infatti, come osserva sempre La Polla, *Cantando sotto la pioggia* non è, né intende essere, un prodotto innovativo. Al contrario, esso è programmaticamente costruito sul film musicale del passato: non soltanto nel senso tematico (la contrapposizione tra cinema muto e sonoro, quell'aura di nostalgia di cui abbiamo già detto, e via dicendo), ma anche nel senso che si pone alla stregua di autentica antologia del genere. La pellicola si presta, infatti, a essere letta come una ricognizione su tutta la storia del musical, dal momento che essa non si limita genericamente ad attingere nel *mare magnum* del filone, ma cerca piuttosto di ricrearlo e riproporlo nella sua totalità. In altre parole, come osserva Alain Masson, «*Cantando sotto la pioggia* riassume la memoria del genere; ciascuno dei suoi momenti diventa la figura di una significazione»²¹. E il paradosso è che questo avviene proprio in un'opera incentrata sugli ultimi respiri del cinema muto. Si dice di solito – ed è lo stesso film a farlo – che il musical cinematografico sia stato una diretta conseguenza della pellicola sonorizzata. Va da sé che questa verità storica è insindacabile, dal momento che il genere non avrebbe mai potuto esistere prima di questa fondamentale innovazione tecnologica. Ma in un'opera ambientata in un periodo in cui il sonoro non esiste ancora e i film muti sono l'unica forma di intrattenimento cinematografico riconosciuta, noi assistiamo a una serie di numeri straordinari che alludono all'intera storia dello spettacolo musicale teatrale, andando anche oltre gli albori del Novecento. In tal senso *Cantando sotto la pioggia*, oltre a recuperare un frangente fondamentale della storia del cinema, spinge il suo sguardo ancora più indietro nel tempo e addirittura verso un altro ambito espressivo. Non ci riferiamo soltanto alla straordinaria progressione storica di performance ispirate a diversi tipi di spettacolo teatrale musicale esemplificata da Kelly nel numero di *Beautiful Girl* (*burlesque, vaudeville, Ziegfeld Follies*), ma alludiamo, per esempio, anche ad alcune fulminee scenette che compongono la lunga sequenza iniziale: il tip-tap del bambino nella sala di biliardo, il brano clownesco in cui Don e Cosmo si cimentano agli inizi della loro carriera, l'eccezionale routine di *Fit as a Fiddle*, sono tutti momenti che, pur nella loro brevità, evocano l'epopea del teatro leggero americano, e in particolare le sue origini, quando questa forma di spettacolo era strutturalmente e organizzativamente concepita in modo assai diverso, con momenti scenici, oltre a quelli musicali, che un tempo avremmo definito “da strada”. Non è questa la sede per trattare in maniera esaustiva tale peculiarità del film, che

²⁰ Franco La Polla, *Stanley Donen/Gene Kelly. Cantando sotto la pioggia*, Lindau, Torino 1997, p. 36.

²¹ Alain Masson, *Comédie musicale*, Stock, Paris 1981, p. 95.

potrebbe allargarsi a considerare aspetti quali, per esempio, la “componente irlandese” all’interno del musical teatrale e cinematografico americano o perfino procedimenti mutuati dal canto liturgico ebraico (si pensi al numero *Moses*). Quello che ci preme sottolineare è soltanto la straordinaria profondità che connota l’operazione di recupero e di citazione di cui *Cantando sotto la pioggia* s’incarica e come il suo carattere autoreferenziale non possa essere inteso unicamente in termini di sguardo rivolto al mondo del cinema o al suo passato, benché questo sia ovviamente l’aspetto che qui ci interessa più analizzare. Aggiungiamo, inoltre, questo sguardo “retrospettivo” è strettamente implicato anche con l’origine stessa delle canzoni. Fatto paradossale per uno dei musical più importanti della storia del cinema, *Cantando sotto la pioggia* nacque *oborto collo*. Gli sceneggiatori Adolph Comden e Betty Green si misero, infatti, in sciopero per alcuni giorni perché a loro giudizio il contratto prevedeva che dovessero scrivere un film con brani completamente originali, mentre Arthur Freed desiderava che esso fosse costruito intorno ad alcune canzoni scritte circa dodici anni prima da Nacio Herb Brown e da lui stesso, e che erano già state utilizzate in altre commedie precedenti (specificheremo più avanti, addentrandoci nell’analisi dei singoli numeri, quali fossero queste commedie)²². Alla fine, come da copione, prevalse sostanzialmente la volontà del produttore: alle undici canzoni scritte dalla coppia Freed-Brown si aggiunsero soltanto due nuovi brani creati appositamente per l’occasione da Comden e Green – *Make ‘Em Laugh* e *Moses* – e venne recuperato *Fit as Fiddle*, una canzone scritta dallo stesso Freed nel 1933 su musiche di Goodhart e Hoffman. Beninteso, questa pratica di recupero di testi preesistenti non caratterizza soltanto il caso di *Cantando sotto la pioggia*; l’anno prima, per esempio, *Un americano a Parigi* di Minnelli era stato costruito in maniera analoga. Al contrario,

²² Personalità come quella di Arthur Freed e degli sceneggiatori Adolph Green e Betty Comden meritano alcune specificazioni. Non c’è dubbio che uno dei fattori che portarono la MGM a essere considerata la casa di produzione leader nell’ambito del musical fu quella di contare tra le proprie fila un organizzatore del calibro di Freed. Fra i tre produttori principali di commedie musicali alla Metro (gli altri due erano Joe Pasternak e Jack Cummings), Arthur Freed fu sicuramente il più originale e il più artisticamente completo. Compositore dotato, egli si servì spesso delle sue canzoni nei film da lui prodotti. La «Freed Unit», il gruppo di Freed, alla MGM operò, in pratica, per un quarto di secolo, anche se il suo apogeo viene di norma identificato in un lasso di tempo più breve, dal 1939 al 1955 circa. A Freed e al suo entourage si devono i migliori musical prodotti dalla Metro: fra questi, *Incontriamoci a Saint Louis*, *Il pirata*, *Un americano a Parigi*, *Spettacolo di varietà*, *Brigadoon*, *Gigi*, tutti i film di Minnelli, ma anche le tre co-regie di Donen e Kelly (*Un giorno a New York*, *Cantando sotto la pioggia* ed *È sempre bel tempo*), *Il mago di Oz* e *I Barkley di Broadway*. I musical di Freed si caratterizzavano per una particolare sontuosità produttiva, nonché per la fantasia e vistosità dei costumi e delle scenografie, assecondati in questo dal gusto raffinato di Cedric Gibbons, *art director* per eccellenza della MGM. Per quanto riguarda la coppia di sceneggiatori, Comden e Green, bisogna dire che essi furono molto più che semplici dipendenti della Metro. In un sistema produttivo che tendeva a relegare gli scrittori in una posizione marginale e anonima, essi riuscirono a imporsi come veri e propri *autori*, vale a dire due creatori capaci di imprimere nei loro soggetti un’idea di spettacolo tutt’altro che occasionale o ripetitiva, ma talmente solida e coerente da diventare parte integrante del tessuto filmico, armoniosamente allineata con la visione e la progettualità dei singoli registi con cui collaborarono. A loro si devono non solo i tre film diretti dalla coppia Donen e Kelly, ma anche quella sorta di capolavoro autobiografico che è *Spettacolo di varietà* di Minnelli, nel quale per loro stessa ammissione essi ritrassero se stessi nelle figure della coppia di autori che cercano di aiutare Astaire a rilanciare la propria carriera.

l'abitudine di riciclare brani di norma appartenenti a spettacoli teatrali di Broadway o a pellicole antecedenti all'interno di nuovi prodotti era una pratica diffusa all'interno del *modus operandi* hollywoodiano e visti i risultati artistici ottenuti in questo modo può essere letta come una delle più felici espressioni del principio capitalistico dello sfruttamento del materiale²³. Non bisogna, infatti, credere che il recupero di testi musicali preesistenti escludesse la possibilità di una rielaborazione creativa. Jane Feuer osserva che «inserendo vecchie canzoni in un nuovo tessuto narrativo, il musical hollywoodiano poté prendere il meglio di ambedue le generazioni» e soddisfare quell'anelito nostalgico così radicato nell'*audience* statunitense²⁴. Ben vero, ma si tenga comunque presente che nella pellicola di Donen e Kelly le canzoni di Freed e Brown non sono incastonate in maniera meccanica e generica come se si trattasse di semplici intrattenimenti intorno a cui orchestrare la vicenda. Al contrario, questi brani sono utilizzati come una sorta di struttura implicita che la sceneggiatura è chiamata a tradurre in una narrazione coerente. Né va sminuito l'apporto creativo di Comden e Green: a loro si deve, per esempio, l'iniziativa di collocare l'azione interamente a Hollywood (mentre in un primo momento si era pensato di ambientare il film tra New York e la California) e l'aver saputo cogliere i potenziali risvolti metaforici della canzone-guida come inno a superare il momento difficile che stava avvolgendo l'industria del cinema e la nazione stessa. Il risultato è che lo spettatore riceve l'impressione, diversamente da quanto accade con altri musical, che i numeri musicali di *Cantando sotto la pioggia* non siano soltanto dei gradevoli riempitivi, ma semmai i veri protagonisti dell'opera mentre tutto il resto vi ruota intorno in modo perfettamente fluido e adeguato²⁵. Al tempo stesso, è debitamente mantenuta quell'operazione nostalgica e di recupero della storia e della memoria del genere di cui già si parlava. In questo modo, osserva Masson, il musical di Donen e Kelly «sottolinea con costanza che le forme possono ritornare nuove alla sola condizione che, invece di restare passivo, il senso che le abita si rimetta a vivere dentro di esse e a popolarle»²⁶.

Infine, va specificato che quest'operazione citazionistica non si limita soltanto al piano musicale e performativo, essa è percepibile anche da un punto di vista visivo. Per quanto riguarda l'aspetto scenografico, l'estetica di *Cantando sotto la pioggia* può essere definita in

²³ Per un approfondimento su questa pratica in relazione al caso di *Cantando sotto la pioggia* rimandiamo a Steven Cohan, «What a Glorious Classic: *Singin' in the Rain* and Mass-Camp Recycling», in Id., *Incongruous Entertainment: Camp, Cultural Value, and the MGM Musical*, Duke University Press, Durham, NC 2005, pp. 200-45.

²⁴ Cfr. Jane Feuer, *op. cit.*, p. 97.

²⁵ Cfr. Franco La Polla, *Stanley Donen/Gene Kelly*, cit., p. 34. Per una ricognizione estremamente esaustiva sulla realizzazione del film e in particolar modo sulla fase di pre-produzione rimandiamo a Earl J. Hess, Pratibha A. Dabholkar, *Singin' in the Rain: The Making of an American Masterpiece*, University Press of Kansas, Lawrence 2009.

²⁶ Alain Masson, *op. cit.*, p. 96.

termini di ritorno al musical da studio. Con un particolare significativo però: come vedremo, il ritorno a tale estetica è qui concepita come un discorso sulla costruzione del falso cinematografico. E proprio il falso, quella tensione tra illusione e realtà su cui i film autoreferenziali normalmente si costruiscono, diventa nel caso di questo musical il veicolo precipuo per sfiorare la possibilità di un discorso demistificatorio, salvo poi approdare a una celebrazione ancora più entusiastica dell'*entertainment* hollywoodiano e del suo mito.

II

A proposito del musical, la critica ha sempre formulato una doverosa distinzione di base tra quelle commedie guarnite di canzoni e quelle in cui, invece, il plot e i numeri musicali si saldano fra loro al punto tale da arrivare a formare un unico corpo. Abbiamo già alluso tra le righe a questa differenziazione parlando delle molteplici fasi che il genere attraversa nel corso dei decenni e del caso particolare dello *show musical*, ma conviene forse riprendere il concetto con maggiore chiarezza. In sintesi, al primo caso indicato appartengono, per esempio, quei *biopics* di musicisti celeberrimi, come Al Jolson, Cole Porter o Helen Morgan, in cui la vicenda viene accompagnata da numeri musicali presentati proprio come tali su un palcoscenico. Ma volendo si potrebbe accludere alla categoria anche *È nata una stella* di George Cukor, dal momento che qui – pur nella costruzione straordinariamente complessa dell'opera – ciascuna performance canora è debitamente calata all'interno della cornice del *backstage* e non interrompe il flusso della narrazione²⁷.

²⁷ Dal momento che *È nata una stella* rappresenta per molti aspetti un “caso estremo” di *backstage musical*, torna utile ricapitolare, in virtù di questa straordinarietà, la rigorosa incastonatura dei momenti musicali all'interno della cornice narrativa. La prima canzone del film, *You Gotta Have Me Go with You*, viene eseguita dalla protagonista, Esther Blodgett, e dalla sua orchestra durante una serata di beneficenza all'Hollywood Bowl. La seconda, *The Man That Got Away*, fa parte delle prove che Esther e i suoi compagni fanno, a notte fonda, all'interno di un nightclub. Il *jingle* per il «Coconut Oil Shampoo» è una piccola performance destinata a uno spot televisivo. Il lungo e straordinariamente elaborato numero di *Born in a Trunck* fa parte del film di debutto della protagonista e ci viene mostrato attraverso il tradizionale espediente del *framed movie* durante la serata dell'anteprima. *What Am I Here For?* è eseguita durante una registrazione in studio con tanto di orchestra presente ed è chiaramente destinata a essere inclusa nel prossimo musical che la protagonista interpreterà. *Somewhere There's a Someone* viene cantata da Esther nel proprio salotto di casa con il solo intento di divertire il marito, Norman Maine (James Mason), e mostrargli il numero a cui sta lavorando sul set. Infine *Lose That Long Face* è un altro momento di prova per una performance di canto e ballo e avviene all'interno di un teatro di posa. L'unico numero che potrebbe rappresentare una leggera deviazione rispetto alla generale tendenza del film a giustificare in termini di verosimiglianza tutte le sue esecuzioni canore e coreografiche è *It's a New World*. Durante la loro luna di miele, Norman ed Esther si ritrovano casualmente ad ascoltare questa canzone alla radio. In un impeto romantico, l'uomo spegne l'apparecchio e chiede alla moglie di eseguirla per lui dal vivo. La protagonista inizia così a intonare il brano “a cappella”, ma dopo soltanto pochi versi la sua esecuzione viene prontamente sostenuta da un accompagnamento orchestrale extradiegetico, producendo così quell'effetto che Rick Altman definisce come «dissolvenza audio». Spiega lo studioso: «Come la dissolvenza visiva, che utilizza la sovrainpressione per passare da un'immagine distinta all'altra, la dissolvenza audio sovrappone suoni diversi per passare da una traccia sonora all'altra. La più comune forma di dissolvenza audio presuppone il passaggio da una traccia diegetica (per esempio, la conversazione) a una traccia musicale (per esempio, l'accompagnamento orchestrale) attraverso la mediazione della musica diegetica. Questo semplice espediente, forse il più

Alla seconda tipologia indicata dalla critica, invece, appartengono tutti quei musical nei quali non esiste soluzione di continuità fra supposta verità e stilizzazione, fra la “realtà” e la sua rielaborazione in termini di canto e danza. Ma non solo: in questi ultimi i numeri stessi assolvono la fondamentale funzione di sviluppare l’azione, dal momento che sarebbe impensabile, ai fini strutturali, una loro rimozione (cosa che, invece, sarebbe del tutto possibile nel primo caso). Come già sappiamo, la quasi totalità dei musical minnelliani – incluso il più volte citato *Spettacolo di varietà* – appartengono a questa seconda categoria.

Al contrario, si potrebbe affermare che *Cantando sotto la pioggia* operi a metà strada fra queste due posizioni. I suoi numeri musicali si dividono, infatti, in veri e propri momenti scenici e in momenti, invece, strettamente integrati con l’azione. In tal senso, non c’è dubbio che per quanto attiene al rapporto tra la diegesi e le performance di canto e ballo, il film di Donen e Kelly costituisca un esempio ben più complesso di quello del quasi coevo *È nata una stella*. Beninteso, non c’è dubbio che *Cantando sotto la pioggia* rientri nella categoria dello *show musical* e che i suoi personaggi possano essere definiti, da un punto di vista diegetico, come cantanti e ballerini di professione. Diversi numeri sono presentati come performance giustificate in termini di verosimiglianza. Si pensi ad *All I Do Is Dream of You*, eseguita da Kathy Selden e da un corpo di ballo femminile durante il party in onore della *première* con cui si apre il racconto; *Would You?*, eseguita all’interno del *framed movie* *The Dancing Cavalier*; e il breve accenno di *Singin’ in the Rain*, quando viene cantata al termine del film incorniciato per smascherare il trucco del doppiaggio. Altri numeri, tuttavia, non possono definirsi come strettamente scenici: è il caso, per esempio, del montaggio parodico in puro stile berkeleyano con cui si allude all’avvento del sonoro e che finisce poi per confluire armoniosamente nella complessa sequenza di *Beautiful Girl*, ma anche della dichiarazione d’amore di Don Lockwood sulle note di *You Were Meant for Me* e della performance a tre di *Good Morning*. Infine, ci sono momenti la cui collocazione al primo o al secondo caso rimane piuttosto incerta. Ci riferiamo, per esempio, allo straordinario numero di *Make ‘Em Laugh*, tutto incentrato sulla falsa apparenza che connota un set cinematografico, a *Moses*, autentico *divertissement* sui “piaceri” procurati dagli esercizi di dizione, alla celebre sequenza titolare, a quel *Singin’ in the Rain* eseguito dal protagonista lungo una strada piovosa, e infine al brano più complesso e problematico dell’intero film, l’onorico *Broadway Melody*, la cui collocazione nell’economia del racconto appare come la meno giustificata.

caratteristico del musical rispetto a qualsiasi altro tratto stilistico, è stato per molto tempo percepito come una tipica – e in qualche modo irrealistica – tecnica musicale» (Rick Altman, *The American Film Musical*, cit., p. 63).

Tuttavia, a dispetto di questa forma così deliberatamente ibrida, il film si dimostra, come si diceva, coerente nell'attribuire l'esecuzione dei momenti di canto e di danza a personaggi definibili, dal punto di vista professionale, come performer. E, come vedremo, questa restrizione gioca un ruolo non di poco conto nell'esclusione di Lina Lamont, decisamente l'antagonista della storia, da quella celebrazione complessiva dell'*entertainment* di cui *Cantando sotto la pioggia* si incarica. Esattamente, infatti, a quanto accade nella maggior parte dei musical, anche nel film di Donen e Kelly tutte le migliori energie del racconto sono votate alla celebrazione dell'intrattenimento stesso – il che corrisponde, in fondo, a una celebrazione stessa del genere – e a rigettare quelle spinte di segno contrario che si oppongono a tale obiettivo. Christopher Ames vede una forte analogia tra questa propensione dello *show musical* e le finalità ideologiche che permeano solitamente i film incentrati sull'ambiente hollywoodiano²⁸. Entrambe le tipologie, infatti, appaiono impegnate in un doppio processo di demistificazione e infine celebrazione del mondo dello spettacolo. Quell'oscillazione tra critica ed esaltazione di Hollywood, che abbiamo visto animare, ad esempio, i film incentrati sul divismo, affiora anche in *Cantando sotto la pioggia* (e così sarà di lì a poco anche nel caso di *È nata una stella*). Va da sé che il musical consente delle possibilità autoreferenziali in più, ossia intrecciare un'analisi sul cinema a un'analisi sull'intrattenimento musicale in genere. Aggiungiamo, inoltre, che *Cantando sotto la pioggia*, focalizzandosi sul passaggio dal muto al sonoro, permette di portare il discorso anche sul tema dell'evoluzione tecnologica e del suo peso nella trasformazione dell'*entertainment*. Come ha, infatti, osservato Jane Feuer, tutto il film oscilla tra uno svelamento della tecnologia che soggiace alla magia del cinema (il procedimento del sonoro in primis, ma non solo) e un occultamento della stessa, tra una celebrazione del trucco come forma di spettacolo in se stesso e una altrettanto subitanea negazione²⁹.

Nelle pagine precedenti si è già fatto cenno a come il musical degli anni Cinquanta si caratterizzi per una spiccata propensione a riflettere su se stesso. Beninteso, questo non significa che il genere perdesse, in quegli anni, quella tradizionale finalità di glorificazione dell'intrattenimento americano che le era sempre stata propria. Tuttavia la strategia a cui sempre più spesso si conformano i film musicali del periodo – in particolare quelli scritti dalla grande coppia di sceneggiatori della MGM Green e Comden, autori dello stesso *Cantando sotto la pioggia* – si fonda su di una demistificazione di precedenti forme di intrattenimento, accompagnate da una contemporanea celebrazione in favore di forme spettacolari, invece, coeve. Si pensi, ad esempio, a come *Spettacolo di varietà* si faccia amabilmente beffe di

²⁸ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 57.

²⁹ Cfr. Jane Feuer, *op. cit.*, pp. 46-7.

forme teatrali vetuste e di celebrità del passato. Nel caso di *Cantando sotto la pioggia*, invece, il bersaglio della derisione sono soprattutto i film muti e i primi *talkies*. Nondimeno, si potrebbe obiettare che in entrambe le opere la parodia di queste precedenti forme intrattenitive è così affettuosa da poter essere scambiata per un elogio tardivo. Del resto, abbiamo già detto quanto peso abbia la nostalgia nel cinema americano in genere, e nella commedia musicale nello specifico. Pertanto, non sorprende se la demistificazione si stempera così facilmente nel sentimentalismo. Aggiungiamo, però, che nel caso del film della coppia Donen-Kelly il processo di demitizzazione non investe soltanto il muto e i primi acerbi risultati del sonoro, ma anche la stessa commedia musicale, benché proprio questa dissacrazione sia il veicolo attraverso cui si compie una contemporanea e paradossale celebrazione del genere. Non bisogna dimenticare, infatti, che il plot del film è tanto incentrato sul passaggio dal cinema del silenzio al cinema parlato, sul canto quanto sul doppiaggio, e che queste continue oscillazioni fra differenti regimi producono all'interno della pellicola un complicato intreccio tra illusione e realtà.

Ripercorrere brevemente la trama del racconto può essere utile per comprendere meglio le considerazioni che ci accingiamo a fare al riguardo. È l'anno 1927 e al Grauman's Chinese Theatre viene presentata la prima di *The Royal Rascal* («*Canaglia reale*»), un film muto con le star di punta della Monumental Pictures Don Lockwood e Dina Lamont. Sebbene l'opera sia un successo, un certo senso di minaccia per le sorti del cinema aleggia durante un party indetto subito dopo la proiezione. Nel corso del ricevimento viene, infatti, mostrato per volontà del produttore della Monumental, R.F. Simpson (Millard Mitchell), un breve spezzone di un film parlato: la Warner sta, infatti, preparando una pellicola col nuovo sistema di sincronizzazione. Tutti gli ospiti sono inorriditi e increduli al contempo. La Monumental è, infatti, intenzionata a trasformare la sua prossima importante produzione, uno *swashbuckling* romantico intitolato *The Duelling Cavalier*, in un film parlato. Durante la strada per recarsi al party, Don incontra casualmente, innamorandosene, la giovane Kathy Selden. Il divo resta affascinato, e insieme ferito, dall'apparente franchezza con cui la ragazza gli dichiara di non amare il cinema e di non essere affatto colpita dalle personalità dello schermo. Sebbene sostenga di essere un'attrice di teatro, di lì a poco si scopre che Kathy lavora in realtà come ballerinetta ed è stata ingaggiata proprio per il ricevimento di Simpson. In altre parole, la ragazza, esattamente come Don e il suo amico Cosmo Brown che provengono dalle fila del *vaudeville*, è un'artista legata a forme intrattenitive popolari. Dopo alcuni alterchi e qualche gustosa presa in giro, Don e la ragazza riescono infine a spiegarsi, scusandosi l'un l'altra per il loro passato comportamento e ammettendo le proprie colpe. In particolare, Kathy riconosce di aver mentito rispetto al suo disprezzo per il cinema. Nel frattempo, il nuovo film del divo e

della sua partner cinematografica Lina sta incontrando non poche difficoltà tecniche, tra cui la più grande è rappresentata dalla voce di quest'ultima. La donna ha, infatti, un timbro vocale gracchiante e fastidioso che contrasta aspramente con la sua immagine glamour. Dopo un'anteprima disastrosa del film, Don, Cosmo e Simpson decidono di trasformarlo in un musical e di utilizzare Kathy Selden per doppiare la diva sia durante le scene dialogate sia durante i momenti di canto. *The Duelling Cavalier* diventa così *The Dancing Cavalier* («Il cavaliere della danza») e il suo *making of* si sviluppa in parallelo alla storia d'amore tra Don e Kathy. Sebbene la lavorazione proceda senza intoppi, Lina monta su tutte le furie quando scopre della *liaison* tra i due e che la ragazza è stata ingaggiata per doppiarla. Decisa a sabotare la storia d'amore e la carriera della rivale, la capricciosa diva estorce a Simpson la promessa che Kathy sarà relegata in futuro soltanto al ruolo di sua doppiatrice, senza che le siano assegnate parti più prestigiose. Giunge la sera della prima e *The Dancing Cavalier* è un clamoroso successo. Il pubblico, innamorato della voce di Lina nel film, le chiede un'esibizione, e la star, che per tanto tempo è stata tenuta lontana dal microfono a causa del suo sgradevole timbro, non se lo fa dire due volte. Don comprende che è l'occasione buona per smascherare l'inganno del doppiaggio e mettere in luce il vero talento di Kathy. Così l'attore, l'amico Cosmo e il produttore Simpson dicono alla donna che sarà ancora una volta Kathy Selden a doppiarla dietro una tenda alle sue spalle. Pochi istanti dopo che la ragazza ha iniziato a cantare, i tre uomini, cantando anch'essi allegramente, sollevano a ritmo la corda del sipario, rivelando così il trucco e umiliando pubblicamente Lina. Al tempo stesso, questa dimostrazione fa di Kathy una nuova star: il pubblico realizza, infatti, che la voce femminile che aveva tanto apprezzato sullo schermo appartiene a quest'anonima e timida fanciulla. Ma secondo la migliore tradizione mertoniana, l'*happy end* non potrebbe dirsi completo se non coniugasse il successo professionale con quello amoroso. E così nell'ultima inquadratura vediamo i profili di Don e della ragazza su un enorme cartellone posto in mezzo a un prato sulle colline di Hollywood: è quello di un nuovo film intitolato *Cantando sotto la pioggia*, interpretato dai due. Sotto di esso Don e Kathy si baciano teneramente.

Come si può evincere da questo riassunto, *Cantando sotto la pioggia* analizza il passaggio dal muto al sonoro mettendo in scena le diverse reazioni di tre personaggi emblematici del *milieu* hollywoodiano dinnanzi a questo rito di passaggio tecnologico. Mentre la *silent queen* Lina Lamont è destinata, a causa della sua mediocrità vocale, a diventare un reperto del passato – lo stesso destino a cui, in chiave tragica, viene condannata Norma Demond in *Viale del tramonto* –, Kathy Selden inizia come doppiatrice, una sorta di “controfigura sonora”, e arriva grazie al suo talento canoro a un successo che il cinema muto non le avrebbe forse mai

concesso, e infine il *matinée idol* Don Lockwood riesce a integrarsi nel nuovo sistema dimostrando un'adattabilità di tipo darwiniano³⁰.

Il tema della morte del muto e dell'avvento della pellicola sonorizzata è strettamente legato, nel film, a quello del doppiaggio. La cosa non sorprende: l'idea della post-sincronizzazione è nata, infatti, contemporaneamente alla scoperta del sonoro. Storicamente parlando, l'aneddoto più celebre a proposito di questa innovazione tecnologica riguarda Alfred Hitchcock. Quando nel 1929 il giovane talento inglese si trova a dirigere *Blackmail*, il suo primo film sonoro, la pellicola in un primo momento avrebbe dovuto essere muta. Hitchcock si vede costretto, perciò, ad adattarla alle nuove esigenze, girando alcune scene supplementari. Sorge però un problema che, in un certo senso, ricorda quello di *Cantando sotto la pioggia*: la protagonista, Anny Ondra, era tedesca e parlava male l'inglese. Il regista decide allora di farla doppiare sul set, dal vivo, da «una giovane attrice britannica, Joan Barry, sistemandola in una cabina posta fuori dall'inquadratura e facendole recitare la parte davanti a un microfono, mentre la Ondra mimava le battute. Così, mentre seguivo con lo sguardo la mimica di Anny Ondra, grazie all'aiuto di una cuffia potevo ascoltare contemporaneamente la voce di Joan Barry»³¹. Anche se l'inventiva del regista inglese è ben nota, egli non fu probabilmente il solo ad avere quest'idea, e si può immaginare che anche altri autori abbiano adoperato questa tecnica consistente nell'impiegare dal vivo la voce di un altro. Come osserva Michel Chion, la voce di un altro, di un doppio, è al centro di *Cantando sotto la pioggia*³². Volendo si potrebbe affermare che il vero motore narrativo del film consiste nel bisogno di rimediare all'inconveniente portato dall'emissione vocale tremendamente stridula di Lina, sostituendola con quella, invece, deliziosa di Kathy Selden. Non a caso, una delle inquadrature di maggiore effetto dell'opera ci mostra le due donne una dietro l'altra, con i due microfoni allineati, mentre cantano «con un'unica voce che fluttua tra di loro in cerca della sua autentica sorgente»³³. Indubbiamente, la situazione di una voce femminile che si spaccia per quella di un'altra gioca un ruolo essenziale nella complessa dinamica che il film costruisce intorno al tema del falso, o meglio dell'inganno, cinematografico. Nondimeno, si farebbe un grande torto alla commedia di Donen e Kelly se si riducesse la questione dell'oscillazione tra realtà e finzione alla sola narrativizzazione del processo del doppiaggio. Al contrario, il film sviluppa un'autentica progressione di situazioni diverse intorno a questo contrasto, a cominciare dalla celebre e molto discussa sequenza iniziale, in cui l'antitesi tra verità e illusione è posta nei

³⁰ Cfr. Robert Stam, *op. cit.*, p. 91.

³¹ François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, trad. it. Giuseppe Ferrari e Francesco Pititto, Pratiche Editrice, Parma 1977, p. 72 (ed. or. *Le cinéma selon Hitchcock*, Éditions Robert Laffont, Paris 1967).

³² Cfr. Michel Chion, *op. cit.*, p. 159.

³³ *Ivi*, pp. 159-60.

termini più semplici con cui possa darsi nel cinema, ossia come contrasto deliberato tra ciò che il personaggio afferma a parole e quello che l'immagine visualizza al contempo. Come afferma, infatti, Veronica Pravadelli: «Il discorso sull'autoriflessività e il metalinguismo occupa sostanzialmente tutto il film, anche se si sviluppa secondo coordinate diverse»³⁴. Durante la sequenza d'apertura assistiamo all'incontro tra il protagonista e la platea festante che lo accoglie al di fuori del teatro per la prima di *The Royal Rascal*. Su richiesta dell'intervistatrice, che lo invita a descrivere «the story of your success [which] is an inspiration to young people all over the world»³⁵, Don racconta al pubblico raccolto gli inizi della sua carriera in coppia con Cosmo Brown. Il commento verbale di Lockwood viene sovrapposto a una serie di brevi sequenze in cui vediamo i due amici intenti a esibirsi in vari locali. C'è, però, un forte contrasto tra la descrizione di Don e le immagini che egli sta descrivendo. Mentre racconta, infatti, che la loro carriera si è sviluppata all'interno di pratiche artistiche *alte* (teatro classico, conservatorio, accademia d'arte drammatica, danza, ruoli sofisticati nel cinema muto), le immagini che vediamo, ciascuna introdotta da una dissolvenza incrociata, ci mostrano i due che, invece, calcano le scene di pratiche *basse* (night club, *vaudeville*, tip-tap e controfigura e comparsa cinematografica in film western o d'azione). Il flashback si conclude con Simpson, il responsabile dello studio Monumental, che offre a Don il primo ruolo da protagonista in un film a fianco di Lina Lamont, film a cui ne seguiranno molti altri, fino a *The Royal Rascal*, che l'*audience* diegetica sta per vedere.

L'episodio sollecita molteplici osservazioni. Innanzitutto, la rievocazione di Lockwood a uso e consumo del pubblico presenta il conflitto tradizionalmente legato all'immaginario hollywoodiano tra personalità divistica, intesa come studiata combinazione a opera dei media di elementi autenticamente o falsamente biografici, e identità reale dell'attore in carne e ossa. Colpisce, per esempio, come la relazione romantica tra il divo e la sua partner non sia altro che una manipolazione organizzata dai rotocalchi foraggiati dallo studio cinematografico, benché i due diretti interessati vi partecipino con livelli di consapevolezza ben diversi: mentre la donna si ritiene davvero fidanzata a Don, quest'ultimo non la può, invece, sopportare.

La contrapposizione ironica fra le immagini e il commento del protagonista riconosce, in secondo luogo, che il musical ha rielaborato dispositivi di forme d'intrattenimento popolare già formatesi. Il montaggio stabilisce anche una sorta di cronologia obbligata, che pare del resto ricalcare i dati biografici dello stesso Gene Kelly (e di molti altri artisti del periodo), e che sembra identificare Hollywood con la meta agognata, la nuova frontiera, per tutte le aspiranti star del paese. Tuttavia, la funzione primaria della sequenza sembra essere quella di

³⁴ Veronica Pravadelli, *op. cit.*, p. 259.

³⁵ «La storia del tuo successo [che] è una fonte d'ispirazione per i giovani di tutto il mondo».

riflettere sullo statuto stesso del cinema. Innanzitutto, come ha osservato Gerald Mast, l'episodio di apertura è tutto costruito sull'opposizione fra traccia sonora, identificata nel medium della radio (ricordiamo che Don sta concedendo un'intervista a un programma radiofonico), e traccia visiva, identificata con lo stesso testo filmico³⁶. Ma i due diversi supporti non condividono il medesimo statuto veridittivo: mentre il racconto radiofonico è falso, quello visivo rappresenta l'oggettivo svolgimento dei fatti. Inoltre, questo contrasto suono/immagine finisce per presupporre contemporaneamente due diversi tipi di pubblico: un pubblico ingannato, quello assiepato fuori dal Grauman's Chinese Theatre o quello in ascolto alla radio, e un pubblico privilegiato, incarnato da noi stessi spettatori del film. Da notare peraltro come l'*audience* della *première* sia destinata a trasformarsi di lì a poco in una folla vagamente pericolosa, pronta ad assalire, animata da una violenta adulazione, i suoi idoli di celluloidi come Don Lockwood. In tal senso il film, pur nella sua bonaria ironia, pare stabilire un nesso tra l'aggressività del pubblico e le ingannevoli illusioni a cui è indotto a credere dalla macchina divistica.

Ma il dissidio tra suono e immagine invita ad altre considerazioni ancora. Com'è noto, sulla sequenza di apertura si è intrattenuto, brevemente ma con grande acume, Rick Altman, osservando che la disgiunzione tra le parole di Don e la visualizzazione dei suoi ricordi può rappresentare una potenziale critica al genere del musical nel suo complesso:

La colonna visiva racconta chiaramente la vera storia di Kelly, mentre la colonna sonora non è altro un'invenzione autogratificante. Vanno dunque così le cose con il genere musical? sembra chiedere *Cantando sotto la pioggia*. Forse che la musica non è nient'altro che il modo di abbellire una vetrina, nient'altro che retorica per compiacere le folle, concepita per coprire le inadeguatezze dell'immagine? Forse che il film sonoro – del quale il musical è il primario simbolo – è solo una mistificazione?³⁷

A ben vedere, a quest'interrogativo di fondo, incentrato sul valore (estetico/morale) del musical, se ne aggiungono molti altri che investono l'intera produzione hollywoodiana. In termini più generali, l'incipit del film invita, infatti, a domandarsi se il cinema sia una pratica *bassa* come le immagini mostrano, o se si tratti, invece, di una pratica *alta* come il commento di Don suggerisce. *Cantando sotto la pioggia* è chiaramente interessato a indagare il rapporto tra arte e intrattenimento, e in particolar modo la relazione conflittuale fra teatro e cinema e la supposta gerarchia tra le due forme. Di nuovo, precisiamo che non si tratta di una specificità di questo film in particolare: tale strategia rientra, al contrario, nella più ampia tendenza del musical di questi anni ad affrontare, con modalità molto diverse, il rapporto tra il cinema e le altre arti. Si pensi, per citare due esempi davvero distanti fra loro, al lavoro sulla pittura che

³⁶ Cfr. Gerald Mast, *op. cit.*, p. 264.

³⁷ Rick Altman, *The American Film Musical*, cit., pp. 254-7.

Minnelli realizza con *Un americano a Parigi* e all'opposizione tra musica colta e musica popolare orchestrata da Mamoulian con *La bella di Mosca*.

A tratti il quesito posto dalla commedia di Donen e Kelly sembra diventare, però, più sottile e alludere alla possibilità di operare distinzioni qualitative all'interno della stessa produzione cinematografica. Se quando il racconto comincia il personaggio di Gene Kelly è un divo affermato, interprete di drammoni in costume che fanno la gioia del pubblico (femminile soprattutto), il suo passato visualizza un apprendistato come controfigura e comparsa in produzioni di genere western e bellico. In tal senso, la sequenza d'apertura non formula soltanto una contrapposizione tra forme teatrale d'élite e forme teatrali popolari (come il *vaudeville*), ma anche tra l'idea di un cinema *basso*, come quello che le immagini in flashback ci raccontano³⁸, e un cinema più sofisticato, come per esempio il dramma di cappa e spada che sta per essere proiettato. È facile intuire che questa serie d'interrogativi arriva a includere anche lo stesso film *Cantando sotto la pioggia*. Viene, infatti, da chiedersi in quale categoria estetica, dentro quale giudizio di valore, dobbiamo collocare la commedia di Stanley Donen e Gene Kelly. Secondo Pravadelli, è lo stesso stile parodico della sequenza a fornirci la soluzione al quesito: la parodia, infatti, non dà una risposta definitiva, ma, trasferendo il tutto sul piano del gioco e dello scherzo, finisce per fare del problema nient'altro che un falso problema³⁹.

Non c'è dubbio, infatti, che la sequenza iniziale si faccia beffe della macchina-cinema e in particolar modo del rapporto che lega la star ai suoi ammiratori. In tal senso, un ulteriore elemento di interesse della scena è dato dalla rappresentazione del pubblico diegetico, quello stesso pubblico ingannato cui già abbiamo fatto cenno. Davanti al Grauman's Chinese Theatre la folla è assiepata in trepidante attesa e accoglie con grande entusiasmo una serie di celebrità che sembrano tutte modellate in maniera deliberatamente caricaturale sulle figure più tipiche del cinema muto (la vamp vestita di nero, la flapper spumeggiante, l'aristocratico europeo irretito dalle sirene dello schermo, e via dicendo)⁴⁰. Ma la reazione del pubblico è del

³⁸ Colpisce come tutte le sequenze di *stunt* con Don siano concepite e girate in modo da renderle del tutto inverosimili: nessuno potrebbe salvarsi dai pericoli nei quali il protagonista si caccia e soprattutto in tempi così ridotti – anzi, perfino, inesistenti – di sicurezza. Ma le esperienze passate di Lockwood come controfigura sono soltanto un esempio di quel deliberato effetto di irrealtà che permea tutta l'intera sequenza d'apertura e che, come vedremo nel testo, connota anche la caratterizzazione del pubblico e delle celebrità invitate alla prima.

³⁹ Cfr. Veronica Pravadelli, *op. cit.*, p. 260.

⁴⁰ Nella commedia codiretta da Donen e Kelly il mondo colorato della Hollywood degli anni Venti ha un che di fumettistico. L'atteggiamento e l'aspetto dei convenuti alla prima di *The Royal Rascal* sono chiaramente impostati secondo uno stravolgimento caricaturale. Si noti, per esempio, come la giornalista, Dora Bailey (Madge Blake), ricordi in modo evidente – anche fisicamente – la figura di Louella Parson (indicazione data dagli stessi sceneggiatori nel loro *script*) o come la bella tenebrosa Olga Mara (Judy Landon), che si presenta al braccio del barone De La Bouvet de La Toulon, evochi la vamp Gloria Swanson e il suo matrimonio con il marchese Henry de La Falaise de La Coudraye. È come se tutta l'umanità della Hollywood del muto, composta da attricette, fatalone, anziani ricconi che se la fanno con loro e cicisbei europei dal sangue blu, fosse presentata in questo prologo in maniera sintetica e volutamente parodica. L'assurdità che connota quest'universo è poi

tutto artificiosa, movimenti e sguardi sembrano eseguire le indicazioni di un fantomatico direttore d'orchestra fuori campo. Si noti, per esempio, come gli spettatori si alzino e urlino tutti nello stesso momento, con la sincronicità degna di un coro. Quest'*audience* perfettamente domata appare, insomma, lontana anni luce da quella spontaneità rumorosa e caotica che connotava le folle dei fan all'epoca del muto. La scelta di coreografare un evento collettivo spontaneo non è priva di conseguenze sul piano ideologico, ma sembra suggerire l'impressione che anche la teatralità della realtà non sia poi tanto distante dalla dimensione performativa dello spettacolo propriamente inteso. Il risultato è che anche quest'analogia finisce per contribuire alla caduta di qualsiasi distinzione netta, qualitativa, tra verità e finzione⁴¹.

Va da sé che il fatto che tutta la sequenza sia giocata sul doppio registro dell'ironia impedisce che la strategia metalinguistica produca una critica davvero profonda dell'apparato cinematografico. Tuttavia, non si può negare che quest'incipit abbia il merito di orchestrare una serie di contrapposizioni problematiche non facilmente eludibili. È come se attraverso la sequenza d'apertura il film preannunciasse, infatti, la sua volontà di sviluppare il discorso sul crinale di opposti regimi: tra muto e sonoro, tra voce e immagine, tra illusione e realtà, tra personalità divistica, costruita dall'apparato pubblicitario, e personalità reale, prodotta da sentimenti autentici, tra pubblico extradiegetico consapevole e pubblico diegetico ignaro, tra pratiche artistiche colte e pratiche artistiche popolari.

Nel seguito del film è soprattutto quest'ultima coppia oppositiva ad acquistare importanza e a tradursi progressivamente in un discorso di ordine più generale sulla legittimità culturale del cinema. Tra tutti i personaggi del racconto è Kathy Selden quello a farsi maggiormente carico della questione. Inizialmente, quando Don, assalito dai fan si rifugia nella macchina della ragazza, lei sostiene di non riconoscerlo, perché, come gli spiega, va poco al cinema. Kathy ambisce a essere un'attrice di teatro, pratica artistica decisamente superiore a quella cinematografica; solo gli attori di teatro recitano, quelli sullo schermo fanno solo della pantomima («The personalities on the screen make a lot of dumb show...at least the stage is a dignified profession»). Il cinema poi, basato com'è su storie codificate, va bene soltanto per divertire le masse («Movies are entertaining enough for the masses»). La scarsa considerazione della ragazza nei confronti dell'intrattenimento cinematografico è

riproposta in maniera più ampia nella successiva sequenza in casa di Simpson, aperta da un tango dal sapore valentianiano in cui ritroviamo tutti gli ospiti intervenuti alla prima del film. Nelle pagine precedenti ci siamo a lungo soffermati sull'influenza che gli scandali occorsi all'interno della comunità hollywoodiana nei primi anni Venti avessero avuto sull'opinione pubblica americana e sulla stessa industria del cinema. A trent'anni di distanza da questi tristi episodi, *Cantando sotto la pioggia* si può prendere il lusso di ironizzare sui supposti eccessi delle *silent stars*.

⁴¹ Cfr. *ivi*, nota 43, pp. 260-1.

perfettamente riassunta dalla celebre affermazione: «If you've seen one [movie] you've seen them all». Quando Don, piccato, si burla di tanta pretenziosità, Kathy ribatte che lui non è nient'altro che un'ombra sullo schermo («You're nothing but a shadow on films. A shadow»)42. È interessante notare come nel suo attacco la ragazza definisca il cinema muto in termini di inferiorità estetica rispetto al teatro. Il suo discorso è un esempio di come *Cantando sotto la pioggia* eviti la possibilità di una riflessione profondamente critica sulla validità culturale del cinema attraverso la provvidenziale scelta di ambientare l'azione in un'epoca passata. Ma soprattutto colpisce la sostanziale analogia che lega le affermazioni di Kathy a quelle fatte da Don durante la sua intervista radiofonica. Le posizioni altezzose della ragazza vengono, infatti, destituite di ogni validità quando, nell'episodio seguente, alla festa dello studio la giovane, in abiti discinti, esce da un'enorme torta glassata, iniziando così un numero in puro stile *Ziegfeld Follies* in cui si esibisce per intrattenere gli ospiti. In maniera analoga a come Don sosteneva, durante il suo resoconto autobiografico, di essersi formato con il teatro classico, Shakespeare e Shaw, così Kathy mente sulla propria appartenenza a un contesto culturale alto. L'unica differenza tra i due è che, mentre la ragazza disprezza i film, l'uomo, invece, in quanto divo di successo non può permettersi di farlo. Come osserva Christopher Ames, il conflitto tra pratiche artistiche d'élite e pratiche artistiche popolari è puramente immaginario all'interno del film, dal momento che nessun personaggio del racconto è un autentico rappresentante della prima categoria (diversamente da quanto accade, per esempio, in *Spettacolo di varietà* dove Jeffrey Cordova è davvero un regista colto)43. Non c'è dubbio che *Cantando sotto la pioggia* sia attraversato da un atteggiamento insistentemente anti-intellettualistico nei confronti dell'*entertainment* e del suo pubblico. E tuttavia il conflitto tra intrattenimento popolare e intrattenimento élitario adombra il contraddittorio desiderio di Hollywood di garantirsi un successo di massa e al tempo stesso di aspirare a una produzione culturale di valore.

L'aspetto più interessante dello sproloquio di Kathy consiste nel fatto che sia proprio lei la prima a non crederci. Quando la giovane balza fuori dalla torta agghindata come un confetto rosa, le sue pose da attrice teatrale sono immediatamente smascherate. La distanza che separa le sue parole dall'esibizione di cui sta dando prova – uno scoppiettante charleston con tanto di coriandoli e caramelle distribuite agli astanti – non fa altro che raddoppiare la distanza che già separava le affermazioni di Don al microfono e la visualizzazione del suo apprendistato artistico nel *vaudeville* e nel cinema western. L'impressione generale è che il protagonista

42 «Gli attori cinematografici fanno solo delle gran smorfie... almeno il teatro è una professione seria. [...] I film sono solo un intrattenimento per le masse. [...] Se ne hai visto uno [di film] li hai visti tutti. [...] Lei non è nient'altro che un'ombra sullo schermo».

43 Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 61.

maschile e la protagonista femminile di *Cantando sotto la pioggia* siano *entertainers* di sicuro talento, ma gravati dal dubbio circa il proprio status artistico, e che aspirerebbero a occupare ambiti maggiormente titolati sul piano culturale. Il termine «dignity» («dignità») – lo stesso termine che Don indica come motto di tutta la sua carriera – racchiude il senso ultimo di questo dubbio da parte dei performer. A ben vedere, si tratta di un’incertezza che affligge molti personaggi dei film ambientati nel *milieu* hollywoodiano. Abbiamo già visto il caso del protagonista di *I dimenticati* di Preston Sturges, un regista comico che aspira a realizzare un’opera incentrata sulla drammaticità del reale. Ma ritroveremo, sia pure con sfumature diverse, questo tipo di preoccupazione anche nel Dix Steele di *Il diritto di uccidere*, sceneggiatore frustrato alle prese con l’adattamento di un brutto romanzo commerciale, e anche nel Jonathan Shields del *Il brutto e la bella*, titanico *producer* modellato sul mito di Selznick, orgogliosamente deciso a perseguire non solo il successo commerciale ma anche la “grandezza artistica”.

Tuttavia, i dubbi di Don e Kathy sono destinati ben presto a stemperarsi. Si noti come, successivamente, prima della dichiarazione d’amore, la ragazza affermi, contraddicendo quanto aveva detto al primo incontro, di avere visto tutti i film della coppia Lockwood-Lamont e di avere anche letto i pettegolezzi sul loro conto nelle *fan magazines*. Kathy, insomma, sembra aver cambiato repentinamente idea sul cinema. Di lì a poco si scoprirà anche che la ragazza sarebbe ben disposta ad abbracciare una carriera cinematografica: del resto cosa ci farebbe altrimenti a Hollywood? Più in generale, questo dialogo dimostra che il film sfrutta anche altre pratiche comunicative, come appunto le riviste di settore, allo scopo di legittimare il cinema e di conseguenza lo stesso genere musicale⁴⁴. Tale legittimazione si sviluppa, però, per gradi, fino a raggiungere il suo apice nel finale, quando i due protagonisti, diventati le star di punta di un musical, sembrano aver abbandonato definitivamente qualsiasi posa intellettualistica, per lasciare spazio a una celebrazione entusiastica dell’intrattenimento popolare.

Tappa intermedia ma fondamentale di questo processo è rappresentata senz’altro dalla spumeggiante performance di *Make ‘Em Laugh*. Durante una pausa sul set Cosmo Brown, nel tentativo di risollevarlo il morale di Don, affranto perché non riesce più a ritrovare Kathy, dà all’amico una vera e propria lezione cantata e ballata sull’importanza del buon umore e dello spettacolo. Da un punto di vista del contenuto, la canzone, il cui titolo (letteralmente «falli ridere») non potrebbe essere più esplicito rispetto ai compiti dell’intrattenimento, sostiene la netta superiorità del comico rispetto alla produzione drammatica. Il confronto è esplicitamente

⁴⁴ Cfr. Veronica Pravadelli, *op. cit.*, p. 261. Aggiungiamo che anche il già citato utilizzo di materiali musicali preesistenti rientra in qualche modo in questa strategia di testualizzazione e di omaggio al cinema hollywoodiano e più specificamente alla storia del musical.

giocato tra il piacere che può dare una scivolata su una buccia di banana rispetto a quello che può dare la serietà di Shakespeare e l'ammirazione dei critici. Abbiamo già accennato più volte a come esista tutta una teoria hollywoodiana sull'*entertainment* basata su una specie di vocazione anti-intellettualistica che è poi una tipica matrice e componente della società americana. Si tratta, in fondo, della stessa teoria espressa da Sturges in *I dimenticati*: inutile cercare di dare un'immagine veritiera della realtà e dei suoi drammi, l'artista, quello cinematografico in particolar modo, è chiamato al contrario a riscattare, seppure per poco, il pubblico dalle sue sofferenze quotidiane attraverso il sollievo della risata. Sebbene abbiamo visto come questa concezione non sia del tutto impermeabile anche a riflessioni sotterranee di segno opposto, e che l'anti-intellettualismo di un autore, come per esempio Sturges, non vada inteso in senso così monocorde ed esclusivo, è indubbio che il concetto di intrattenimento su cui si fonda l'industria hollywoodiana è in larga misura simile a quello espresso da Cosmo in questo famoso sketch. Al tempo stesso la canzone mette in guardia dai pericoli a cui la serietà artistica può condurre: un attore shakespeariano potrà anche soddisfare i palati raffinati, ma rischia di non incontrare i favori del grande pubblico e non garantirsi così un sostentamento economico. Ulteriore analogia con la morale di *I dimenticati*, il brano *Make 'Em Laugh* ricorda come l'intrattenimento – almeno nella sua concezione hollywoodiana non possa mai scindere del tutto l'aspetto estetico da quello economico. Il numero di Cosmo, però, mostra anche altri interessanti risvolti in piena linea con ciò che struttura il senso profondo del film. Come osserva, infatti, La Polla, tutta la performance, sbalorditivo pezzo di bravura di un acrobata del calibro di Donald O'Connor, non è soltanto un inno all'importanza del divertimento spettacolare: «esso è anche, e forse soprattutto, una precisa, anche se implicita, celebrazione del cinema, e più specificamente della sua indiscutibile capacità di creare percezioni e sensazioni attraverso il falso»⁴⁵. Innanzitutto, va notato come l'intero numero sia costruito intorno a un'illusoria visione della realtà, uno scarto fra l'esistente e l'inventato. Mentre canta la sua canzone che suggerisce a chi vuol far l'attore di divertire la gente, Cosmo suona il piano con i piedi, urta il volto contro un'asse trasportata lì vicino, e subito vi si sdraia sopra atteggiandosi a nuotatore, corteggia un manichino senza testa e ingaggia con esso una schermaglia amorosa scambiando i ruoli (da seduttore diventa sedotto), si stende sul pavimento e comincia a ruotare in circolo facendo leva sul gomito, si lancia contro un corridoio in *trompe-l'œil* e lo percorre verso l'alto in verticale, salvo poi tentare di fare lo stesso contro un altro spazio falso, che però non gli permette lo stesso exploit, essendo fatto di carta, ragion per cui il personaggio vi passerà attraverso, e così via. La Polla stabilisce un interessante confronto tra questa sequenza e quella di un film di molti anni successivo, *La*

⁴⁵ Franco La Polla, *Stanley Donen/Gene Kelly*, cit., pp. 63-4.

notte che inventarono lo spogliarello (*The Night They Raided Minsky's*, 1968) di William Friedkin, quando il clown Norman Wisdom spiega sul palcoscenico vuoto alla giovane amish Britt Ekland la differenza tra la realtà e il varietà: un secchio non è un secchio ma un oggetto nel quale inciampare, una scala non è una scala ma un oggetto da cui cadere, e via dicendo. In questo caso, non è la natura della realtà a essere modificata, è soltanto modificato l'uso che viene fatto di essa. Nel caso di *Make 'Em Laugh*, le cose si pongono, invece, in termini diversi, quasi antitetici. Non bisogna dimenticare, infatti, che qui ci troviamo non su un palcoscenico teatrale, ma su un set cinematografico: il corridoio in *trompe-l'œil* non è una componente della realtà ma una sua falsa apparenza, e la comicità del numero di Cosmo scaturisce dal fatto che il personaggio si relaziona con essa proprio in funzione della sua falsità. In altre parole:

Egli, cioè, non ne impiega la presenza come sfondo per una situazione ricreata in modo sostanzialmente stilizzato [...], ma la svuota del suo valore di rappresentazione operando con essa in modo da rilevarne la falsità. Fra le due concezioni della comicità corre quindi una radicale differenza: la prima è teatrale, la seconda è cinematografica; la prima gioca su una sbadataggine, la seconda su una menzogna (sia pure tacitamente concordata del pubblico). [...] *Cantando sotto la pioggia* rivela ancora una volta la sua natura di film sul cinema non tanto per l'ambiente e per il tema della storia (il passaggio dal muto al sonoro nella Hollywood fine anni '20, bensì perché ogni suo momento è pensato e costruito in funzione di ciò che costituisce il cinema come mezzo di spettacolo irriducibile a qualunque altro. E, all'interno del "sistema cinema" stesso, di ciò che costituisce il cinema sonoro come spettacolo irriducibile a quello del cinema muto⁴⁶.

Aggiungiamo che l'intera sequenza si pone come una celebrazione di quegli stessi generi intrattenitivi che fino a questo momento del film sono stati sottoposti al rischio di svalutazione: il *vaudeville*, la commedia musicale e la comicità *slapstick*. Più in generale, si può stabilire un parallelismo tra quello che Cosmo realizza sulla scena e quello che normalmente il cinema autoreferenziale fa: entrambi creano un'illusione, salvo poi smascherarla. Inoltre, si potrebbe osservare che lo stesso balletto di Donald O'Connor è costruito sul doppio registro realtà/finzione. Da un lato, tutto nei suoi movimenti mira a creare l'impressione di una danza apparentemente anarchica e spontaneamente gioiosa, dall'altro i suoi gesti svelano uno dopo l'altro i trucchi tipici di un set cinematografico.

La celebrata sequenza sulle note di *You Were Meant for Me*, nella quale Don conduce Kathy in un teatro di posa onde trovare l'atmosfera giusta per poterle dichiarare il suo amore, dispiega una visione, per molti aspetti affine a quella di *Make 'Em Laugh*. Prima però di arrivare a questo numero così importante, il film presenta un'altra scena, forse meno celebre e commentata, ma ugualmente degna di riflessione. Ci riferiamo al momento in cui Don e Lina sono impegnati sul set a girare una scena d'amore per il loro ultimo *silent film* in produzione.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 64-5.

Sebbene riescano a mimare in maniera perfettamente convincente i gesti e le espressioni di una coppia di amanti, i due attori si scambiano a bassa voce insolenze reciproche. Questa gustosa scena sembra porsi in aperto contrasto con la sequenza d'apertura. Laddove nel primo caso le parole proclamavano il falso e le immagini il vero, qui accade l'esatto opposto: l'immagine degli amanti di celluloidi, agghindati come aristocratici del Settecento, è falsa, mentre le loro affermazioni astiose esprimono la verità del rapporto che li lega. Indubbiamente, questa scena ironizza sulla tipica abilità dell'attore di simulare emozioni perfino opposte a quelle che prova. O, se vogliamo, l'accento è posto, seppur in maniera divertita piuttosto che polemica, sull'ipocrisia delle emozioni ritratte sullo schermo. E per un attimo si sarebbe tentati di dare ragione alla sfuriata di Kathy sull'inconsistenza artistica degli interpreti cinematografici: qui il lavoro di Don e Lina sulla loro interiorità e sulla loro tecnica appare inesistente, i due sembrano soltanto aver assimilato alla perfezione una serie di gesti e di sguardi rigidamente codificati per esprimere l'esperienza amorosa. Un film realmente girato nell'epoca del muto come *Maschere di celluloidi* ci mostrava la giovane Peggy Pepper, agli inizi della sua carriera, incapace di incanalare nel modo corretto le sue emozioni sul set. Laddove il regista la esortava a mostrare gioia, l'eroina si scioglieva, invece, in lacrime al pensiero delle sue personali affezioni. Al contrario, la recitazione della coppia Lockwood-Lamont sembra un meccanismo perfettamente oliato. E, tuttavia, l'uomo e la donna partecipano alla finzione cinematografica con livelli di consapevolezza diversi. Al termine della scena, Lina sembra attribuire una certa sincerità alle effusioni di Don. Lo dimostra il seguente scambio di battute tra i due: Lina: «You couldn't kiss me like that and not mean it»; Don: «Meet the greatest actor in the world»⁴⁷.

Mentre l'uomo rimane sempre consapevole della distanza che separa le sue parole dalla pantomima cinematografica, la donna è, invece, vulnerabile alla finzione e finisce per assumerla come verità. Avevamo, peraltro, già notato come Lina si dimostrasse, fin dall'inizio, incline a credere al suo fittizio legame romantico con Don pubblicizzato dai rotocalchi. Gerald Mast si domanda che cosa faccia di Lina Lamont un personaggio "inferiore" rispetto a Don Lockwood, Cosmo Brown e Kathy Selden. In fondo, anche questi ultimi "mentono" durante le loro performance, anche per loro esiste la stessa distanza tra suono e immagine. La risposta che lo studioso si dà è che, sebbene tutti e quattro i personaggi dipendano in un modo o nell'altro dall'apparato cinematografico, Don, Cosmo e Kathy sono più consapevoli rispetto a Lina delle operazioni tecnologiche che rendono possibile la loro esibizione. In quanto performer "completi", capaci di cantare, ballare e recitare, questi tre

⁴⁷ Lina: «Non potresti baciarmi così se non te ne importasse». Don: «Si vede che sono il più grande attore del mondo».

personaggi riescono a partecipare in modo attivo ai procedimenti visivi e vocali che soggiacciono al funzionamento della radio, del cinema muto e infine di quello parlato. Al contrario Lina, prima ancora di dimostrarsi priva di talento, sembra non avere alcuna consapevolezza di sé come performer, il che equivale, secondo la costruzione ideologica di questo film in particolare e del musical in genere, a non esserlo affatto. Come osserva, infatti, Mast:

Se *Cantando sotto la pioggia* celebra la magia del cinema, altrettanto lo fa con la magia della performance. Nel film musicale solo un performer completo può definirsi un essere umano completo. Questa completezza era quello che *Il cantante di jazz* [*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927] rivelava in primo luogo a proposito di Al Jolson⁴⁸.

Torneremo a parlare meglio più avanti di questa celebrazione della performance che attraversa il film. Per ora, concludiamo aggiungendo che la scena appena descritta è una delle tante che, oltre ad alludere al contrasto tra suono e immagine, sembra farsi carico di assolvere a una funzione quasi didattica nei confronti del pubblico. La pantomima di Don e Lina sul set illustra, infatti, agli spettatori come fossero girati i film muti: l'uso della musica dal vivo per aiutare gli attori a entrare nello stato d'animo giusto, un regista pronto a urlare le indicazioni ad alta voce e l'abitudine degli stessi interpreti a parlare durante le riprese di cose per nulla attinenti con il contenuto della scena. Peraltro, è interessante notare come già lo stesso David O. Selznick, in occasione della lavorazione di *Paramount on Parade* (1930, AA. VV.), avesse avuto l'idea per una scena del tutto simile a quella di *Cantando sotto la pioggia*. In un appunto ad Albert A. Kaufman, il futuro produttore indipendente scriveva:

Credo che per [*Paramount on Parade*] potremmo fare qualcosa di divertente a proposito del contrasto tra film muti e *talkies*. Potremmo, per esempio, mostrare una scena d'amore molto romantica, priva di sonoro, invitando prima il pubblico a formulare una propria ipotesi su cosa i due amanti potrebbero mai dirsi; e poi mostrare nuovamente la medesima scena, con un dialogo ridicolo e divertente, del tutto slegato a quello che gli spettatori possono aver immaginato. [...]
Lei sa per esperienza che durante le scene d'amore dei film muti, gli attori avevano spesso l'abitudine di parlare della festa della sera prima o di altri argomenti del tutto irrilevanti⁴⁹.

L'idea di ironizzare sul contrasto tra gli sdilinquiamenti delle *silent stars* sullo schermo e le parole pronunciate tra una scena e l'altra – ma di cui non è ovviamente rimasta alcuna traccia – era stata, dunque, formulata già nei primi anni di vita del sonoro. In tal senso, come vedremo a breve, *Cantando sotto la pioggia* ricapitola in maniera giocosa aneddoti, curiosità e leggende legate all'epoca del muto.

⁴⁸ Gerald Mast, *op. cit.*, p. 265.

⁴⁹ Rudy Behlmer (ed.), *op. cit.*, p. 23.

E arriviamo a parlare del numero *You Were Meant for Me*, teoricamente il numero più importante di tutto *Cantando sotto la pioggia*. Veronica Pravadelli, riprendendo i noti termini di Christian Metz, ha osservato come la strategia metalinguistica del film sia sorretta dalla dialettica tra storia e discorso: la commedia di Donen e Kelly sfrutta alternativamente ora l'uno ora l'altro polo. Resta da vedere se la storia riesca a contenere il discorso, se il film in qualche modo conservi complessivamente la qualità di verosimiglianza, o se il discorso, invece, non ecceda il piano della storia, rivelando il processo di costruzione dell'immagine cinematografica e della storia stessa. La contrapposizione storia/discorso viene sviluppata, come abbiamo già intuito, attraverso lo scarto tra immagine e suono, tra verità e falsità. Come nota sempre la studiosa italiana, la dicotomia tra i due termini si sviluppa secondo altrettanti livelli del racconto separati ma anche collegati tra loro: da un lato il lavoro nel cinema, il farsi dell'opera, e più in generale tutto ciò che riguarda quest'apparato (lo *star system*, la macchina pubblicitaria, il rapporto tra celebrità e pubblico), che è immediatamente connotato come falso, dall'altro lato tutto ciò che si svolge al di fuori del set, che è invece connotato come vero, soprattutto per quanto riguarda i sentimenti dei personaggi che, lontani dall'ambiente cinematografico, tornano a diventare *persone*⁵⁰. Nella prima parte del film il divario tra verità e falsità è netto, e poche sono le contaminazioni tra i due livelli. Abbiamo, quindi, da un lato la storia del film da farsi (quel *The Duelling Cavalier* destinato presto a trasformarsi in *The Dancing Cavalier*), dall'altro gli eventi fuori dal set, presentati invece come storia. Nel prosieguo della commedia si assiste, invece, a un doppio processo di contaminazione: il discorso invade la storia e viceversa.

Questa premessa è fondamentale per comprendere il senso in cui si iscrive il numero *You Were Meant for Me*. Aggiungiamo, inoltre, che tale momento scenico si concentra proprio sull'elemento dell'intreccio che è maggiormente connotato come autentico, ossia il vero *amore* tra Don e Kathy. Lo stesso inizio della sequenza pare suggerire quest'idea di sincerità: l'uomo e la donna escono da un camerino per una breve pausa; il dialogo – lo stesso durante il quale la ragazza confesserà la sua passione per il cinema e per le *fan magazines* – ha un tono intimo, quasi sommesso, ed è accompagnato da un uso della macchina da presa oggettivante. La manipolazione è ridotta al minimo: nient'altro che un piano sequenza con movimento di carrello a seguire la passeggiata dei personaggi, costantemente ripresi in mezza figura; siamo in esterno giorno e la luce è quella naturale. Nondimeno, se si presta attenzione ai dettagli, si può ipotizzare che l'elegante svolazzare della sciarpa di Kathy sia opera di una macchina del vento. Ma sono soprattutto i movimenti dell'uomo e della donna attorno a un palo, posto

⁵⁰ Cfr. Veronica Pravadelli, *op. cit.*, pp. 262-5. Per quanto riguarda i termini di storia e discorso come concetti teorici, si veda Christian Metz, *Cinema e psicanalisi*, cit., pp. 97-103.

perfettamente al centro dell'inquadratura, ad apparire per nulla spontanei, ma calibrati e coreografati con grande attenzione. A ben vedere ci troviamo dinnanzi a un paradosso, uno di quei paradossi che il cinema, inguaribile abbellitore dell'esistenza quotidiana, ci offre di continuo: un episodio preparato e curato nei minimi particolari viene spacciato per naturale e realistico. Nella scena successiva il procedimento viene rovesciato. Sebbene il dialogo faccia presagire che Don sta per dichiarare il suo amore a Kathy, questo non viene verbalizzato subito, perché, come dice egli stesso, c'è bisogno dell'ambiente adatto («proper setting»). Così l'uomo conduce Kathy all'interno di un set vuoto, e qui attiva una serie di trucchi scenici per creare la perfetta atmosfera romantica: sistema la ragazza in cima a una scala, accende le luci di scena affinché la illuminino con il tipico effetto di *soft focus*, attiva un enorme ventilatore perché scompigli giusto un po' i suoi capelli; infine, non si limita a confessargli il suo amore, ma glielo canta e balla. Alla manipolazione del profilmico si aggiunge il lavoro efficace della macchina da presa, ora più vicina all'azione, ora più lontana, le riprese dall'alto, come pure il montaggio. Va da sé che l'ambientazione non intende minimamente proporsi come credibile; tutto quello che vediamo è dichiaratamente il prodotto dei trucchi offerti da un teatro di posa. La realtà è, invece, data dalla verità dei sentimenti dei due protagonisti, verità di cui cercava già di convincerci la parte iniziale della scena con il suo stile apparentemente più verosimile e dimesso. Come osserva Pravadelli, con la sequenza di *You Were Meant for Me* il livello della storia viene definitivamente contaminato da quello del discorso e il rapporto di reciproca esclusione tra i due livelli ne risulta così stravolto⁵¹. Sebbene sia difficile non lasciarsi trascinare dall'aura sentimentale che la connota – si pensi soltanto alla sua luministica mirabile e ai passi di danza delicati e tesi di Kelly –, viene da domandarsi quale sia il senso ultimo della sequenza. Come possiamo, cioè, conciliare l'impressione di inequivocabile falsità che qui si dispiega, e che è chiaramente implicata con la macchina-cinema, con la autenticità dei sentimenti di Don e Kathy? La prima risposta possibile è che la scena rappresenti una celebrazione della falsità dell'apparato cinematografico, falsità che «ha magnifico gioco se a essa si riesce ad aggiungere l'ingrediente centrale di ogni storia romantica, l'affetto, la passione, il sentimento»⁵². Dall'altro lato, la sequenza, nella sua straordinaria complessità formale, esemplifica come i codici espressivi operanti nel cinema hollywoodiano concorrano alla costruzione della scena d'amore tipica. Così facendo, il numero *You Were Meant for Me*, pur rapendoci con la sua magia, ci invita anche a uscire dal testo in questione e riflettere, per così dire, sulla profonda

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 264.

⁵² Franco La Polla, *Stanley Donen/Gene Kelly*, cit., p. 70.

artificiosità di tutte le scene romantiche che il cinema ci propina come verosimili. Per certi aspetti è come se qui la *classica storia d'amore* fosse decostruita punto per punto⁵³.

Al tempo stesso, la sequenza preannuncia anche che quella separazione tra finzione e realtà, tra immagine divistica e persona, precedentemente suffragata dal film, non sarà più mantenuta nel prosieguo del racconto.

Nella seconda parte di *Cantando sotto la pioggia*, il rapporto tra vero e falso è sviluppato soprattutto attraverso la dicotomia tra Lina e Kathy. Quando la Monumental Pictures decide di trasformare *The Duelling Cavalier* in un musical, si pone urgentemente il problema della voce di Lina. La donna, come già abbiamo detto più volte, ha una brutta voce e deve essere doppiata da Kathy, che ha invece un timbro soave. A Lina viene, quindi, attribuita una voce che non le appartiene, ma al tempo stesso proprio questo trucco consentirà imprevedibilmente a Kathy di diventare una star, celebre non solo la sua emissione vocale ma anche per il suo aspetto. Il film mostra chiaramente come l'effetto di realtà dato dall'unità di corpo e voce sia raggiunto attraverso il doppiaggio, che riesce appunto a occultare quella separazione tra elemento corporale ed elemento vocale su cui è fondata l'immagine cinematografica. È, però, evidente che se tale manipolazione è palese per il pubblico di *Cantando sotto la pioggia*, per il pubblico diegetico sarà, invece, necessario lo svelamento del trucco *sul posto*, a teatro, perché possa diventarne consapevole. Come dire, insomma, che «l'estetica del verosimile è confusa con la realtà e che la costruzione deve essere svelata perché il pubblico se ne renda conto, e che dunque il grado di finzione del cinema è infinito»⁵⁴.

Prima di addentrarsi, però, in queste riflessioni, occorre fare un passo indietro. Lungi dall'aver un approccio "documentaristico" alla questione, la commedia di Donen e Kelly si sofferma in maniera divertita sui problemi – tecnici, professionali e umani – portati dalla transizione al sonoro. Nel capitolo introduttivo notavamo già come i film autoreferenziali tendano a raccontare la storia dell'*entertainment* hollywoodiano in termini, appunto, intrattenitivi. Così, aspetti conflittuali dal punto di vista economico o personale sono sovente riproposti in maniera volutamente spassosa. *Cantando sotto la pioggia* è un esempio emblematico, se non il più emblematico, di questa tendenza. Laddove l'avvento del sonoro ebbe non poche conseguenze problematiche, compresa la tragica estromissione di attori con alle spalle una gloriosa carriera, questa commedia musicale, pur sfiorando tali questioni, riporta il tutto sul piano del gioco e della parodia. In tal senso, *Cantando sotto la pioggia* è "l'anti-*Viale del tramonto*": mentre il film di Billy Wilder amplifica gli aspetti drammatici dell'avvento della pellicola sonorizzata attraverso un personaggio eccessivo come Norma

⁵³ Cfr. Veronica Pravadelli, *op. cit.*, p. 265.

⁵⁴ *Ivi*, p. 262.

Desmond, la commedia musicale di Donen e Kelly si mantiene, invece, nel solco della comicità. Del resto, come dimostrerà la disastrosa anteprima del *Cavaliere spadaccino*, i famigerati problemi tecnici prodotti dalle prime sperimentazioni con il parlato rappresentano un'occasione ghiotta per il cinema brillante. La proiezione del *framed movie* è, infatti, un autentico concentrato di gag dettate da grossolane ingenuità nell'applicazione del nuovo sistema. Lina si trastulla con la propria collana e il rumore è fragorosissimo, Don lascia cadere il suo bastone da aristocratico e un rumore di tuono invade la sala, e così via sino a che non succede il peggio: immagine e sonoro vanno fuori sincrono e ai movimenti delle labbra di Lockwood corrisponde il miagolio stridulo della sua partner, mentre a quelli di lei corrisponde la voce virile dell'uomo. Inutile dire che il pubblico non risponde con l'usuale adorazione dei suoi divi prediletti, ma prorompe in una serie continua di risate.

Tuttavia, è importante osservare come l'ilarità e il diletto degli spettatori non scaturiscano soltanto dagli errori tecnici, ma abbiano chiaramente a che fare anche con la gestualità enfatica e i dialoghi sdolcinati dei personaggi. È come se ora il sonoro avesse improvvisamente il potere di rendere ridicolo e grottesco tutto quello che in un film muto riusciva, invece, a emozionare il pubblico, dalla trama fino alla recitazione. Da notare, peraltro, come le risate più fragorose esplodano nel momento in cui Don ripete più volte la battuta «I love you». Qui *Cantando sotto la pioggia* sta chiaramente alludendo a uno degli episodi più leggendari e più amari della storia di Hollywood. Ci riferiamo all'aneddoto secondo cui il primo film parlato di John Gilbert – in cui la grande *silent star* si produceva appunto in una romantica dichiarazione d'amore – sarebbe stato accolto da fischi e sghignazzi⁵⁵. Molto è stato detto e scritto a proposito della presunta inadeguatezza della voce di Gilbert. In realtà, come spiega Jeanine Basinger, le ragioni dietro a questo declino sono altre e più complesse. Secondo la studiosa, non c'è dubbio che sia stato il sonoro a “uccidere” John Gilbert, ma non perché lui avesse una voce brutta o improbabile: i *talkies* interpretati dal divo, tra la fine degli anni Venti e la prima metà dei Trenta, dimostrano semmai l'esatto contrario. Semplicemente, il sonoro, presupponendo un quoziente di realismo e di naturalezza in più, rendeva il tipo di ruolo interpretato da Gilbert, quello del seduttore romantico e virile, antiquato e poco credibile⁵⁶. Del resto, bisogna tenere a mente che il divismo del muto ha radici attoriali e modi di presenza e di comunicazione molto diversi da quelli del sonoro. Va da sé che all'interno di un sistema retorico puramente visivo anche la recitazione si articola in

⁵⁵ Il parallelismo tra Don Lockwood e John Gilbert è chiaramente istituito da dettagli legati alla caratterizzazione fisica. I baffi che Don esibisce nei suoi film, i ruoli in costume e i gesti passionali nei confronti della partner sono tutti elementi che rinviano all'immagine divistica di Gilbert. Il primo film sonoro del divo fu *Ladro d'amore* (*His Glorious Night*, 1929) di Lionel Barrymore.

⁵⁶ Cfr. Jeanine Basinger, «John Gilbert», *op. cit.*, pp. 371-408.

modo adeguato all'enfaticizzata espressività delle altre componenti figurali. Un utilizzo del corpo declamatorio, altisonante e a tratti perfino eroico non nasce già con il cinema muto, ma affonda le sue radici nella tradizione teatrale in auge all'epoca in cui il nuovo medium muove i suoi primi passi. Anche dopo l'abbandono della ripresa fissa e dell'inquadratura immobile – elementi di chiara derivazione teatrale – il cinema muto che va da Griffith in poi conserva, però, dell'arte più anziana la grandiosità espressiva del gesto e della mimica facciale. L'introduzione del sonoro ha tra le molte conseguenze quella di liberare ulteriormente il cinema dalla sua famigerata parentela con il teatro. Come si accennava prima, la nuova tecnica, infatti, richiederà ai suoi attori una naturalezza (nel movimento, in primis) che verrà conquistata sempre più anno dopo anno. Indubbiamente, quel ricambio attoriale di cui Gilbert, insieme a molti altri colleghi, farà le spese ha a che vedere anche con la necessità dell'industria di poter fruire di persone capaci non solo di usare il corpo ma anche la voce secondo un codice certo ancora convenzionale, ma tuttavia di ridotta magniloquenza rispetto a quello che aveva dominato durante il muto. E va da sé che all'interno di questo mutato contesto la voce diventa uno dei nuovi elementi essenziali del divismo: interpreti dell'epoca sonora di indiscussa personalità, come Cary Grant, Gary Cooper, Greta Garbo e Marlene Dietrich, non sarebbero le leggende che sono state e sono senza la loro inconfondibile voce. Tuttavia, il declino di molte *silent stars* non può essere solo riportato al mero fattore vocale, ma va iscritto dentro un sistema di trasformazioni più ampio e generale che investe il divismo e la recitazione nel passaggio alla nuova tecnica⁵⁷.

Quando, al termine del flop di *The Duelling Cavalier*, Don afferma sconsolato: «I'm no actor» («Non sono un attore»), la sua constatazione non sembra alludere soltanto a problemi tecnici o vocali, ma soprattutto all'impressione che la sua recitazione non sia più adeguata a quel livello di maggiore verosimiglianza portato dal sonoro. L'ammissione del personaggio sembra confermare la critica iniziale di Kathy. Quello che riuscirà a salvare Don dal diventare un reperto del passato sarà proprio il suo apprendistato nel *vaudeville*, quello stesso apprendistato che nella sequenza d'apertura nascondeva al suo pubblico quasi fosse una vergogna. Dopo una notte passata a pensare al modo in cui poter salvare il film, lui, Cosmo e Kathy arrivano, infatti, alla felice conclusione che la cosa migliore da fare sia trasformare *The Duelling Cavalier* in un musical. Del resto, come ci ha dimostrato la sequenza di *You Were Meant for Me*, quando deve esprimere le proprie emozioni Don si sente più a suo agio con il

⁵⁷ Cfr. Franco La Polla, «Introduzione. Silenzio, sussurri e grida», in Id., *Sogno e realtà americana*, cit., pp. 21-2. Per una ricognizione storica sull'avvento del sonoro e le sue ripercussioni sulla comunità hollywoodiana rimandiamo ad Alexander Walker, *The Shattered Silents: How the Talkies Came to Stay*, Harrap Ltd, London 1986². In questo volume, Walker ricostruisce, servendosi di attraverso molteplici prospettive (economiche, estetiche, sociali), i due anni immediatamente successivi all'avvento del sonoro ed esplora quel complicato mix di panico, entusiasmo, dispiacere e senso di minaccio che il film parlato seppe produrre a suo tempo.

canto e il ballo che non con la parola. Al tempo stesso, non si può fare a meno di notare come la metamorfosi del film della coppia Lockwood-Lamont da dramma cappa e spada a commedia musicale costituisca uno degli aspetti meno credibili di *Cantando sotto la pioggia*, dove con il termine “credibilità” non ci riferiamo all’inserimento più o meno giustificato dei numeri musicali all’interno del testo filmico, ma alla congruenza della sua trama. Il problema posto da *The Duelling Cavalier* non dipende soltanto dall’inettitudine di Lina, ma anche da quella della produzione, delle maestranze e del resto del cast nel gestire correttamente la nuova tecnologia. Ora, dal momento che i problemi tecnologici connessi con la sonorizzazione in un film musicale sono anche più ingenti di quelli posti da una qualsiasi pellicola di cappa e spada non si capisce cosa possa indurre Don, Cosmo e Kathy a credere la metamorfosi in musical sia un’impresa più facile e destinata a un sicuro successo. Peraltro, ricordiamo che questa metamorfosi va attuata in tempi molto rapidi, essendo ormai prossima dalla data di uscita del film nelle sale. Come tipico di molti altri *Hollywood on Hollywood movies*, anche *Cantando sotto la pioggia* preferisce, insomma, all’occorrenza sorvolare su specifici e prosaici problemi tecnici per condurre una rappresentazione della storia del cinema che non sia necessariamente realistica ma sia sempre e comunque intrattenitiva. Descrivere l’avvento del sonoro, e in particolare l’adozione del procedimento del doppiaggio, nei termini della geniale intuizione di un gruppo di amici che confabulano a notte fonda appare senza dubbio più avvincente rispetto a un dettagliato resoconto storico su come l’industria del cinema si sarebbe, nel concreto, appropriata di tali conquiste⁵⁸.

Al tempo stesso, la scelta di ricorrere alla commedia musicale per risolvere l’insuccesso di *The Duelling Cavalier* consente al film di rimandare a un aspetto effettivo del processo di trapasso da cinema muto a cinema sonoro strettamente legato alla nascita stessa del musical. Come osserva, infatti, Altman:

Nel momento in cui il cinema impara a parlare, la prima cosa che fa è cantare. È un dato di fatto che le prime colonne sonore per *talkies* riproducessero l’accompagnamento orchestrale d’atmosfera (come quello che veniva usato durante l’epoca del muto) e la musica dal vivo eseguita dai personaggi ritratti all’interno del film. Come agli albori della

⁵⁸ Richard Maltby osserva come l’atteggiamento del film ricalchi, per certi aspetti, la vulgata promossa da Hollywood secondo cui il sonoro non sarebbe stato altro che un’ultima disperata scommessa giocata dalla Warner Brothers per salvarsi dalla bancarotta. Come hanno dimostrato molti studi successivi, quest’aneddoto è più vicino al regno della fantasia che non a quello della realtà. L’adozione del sonoro da parte delle principali case di produzione concise, infatti, con un processo molto più ordinato e prudente. E tuttavia, l’aneddoto continua a essere largamente diffuso e riprodotto perché «questa storiella sui ragazzi del ghetto che hanno successo con un’invenzione che i grandi *studios* hanno rifiutato si accorda con la storiografia mitologica di Hollywood, [...] che vuole che le vicende della storia del cinema americano siano conformi con le convenzioni narrative dei suoi stessi film» (cfr. Richard Maltby, *Hollywood Cinema*, cit., p. 14). Per un approfondimento che analizzi la transizione al sonoro in termini essenzialmente di ordine tecnologico si veda Douglas Gomery, «The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry», in Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*, revised edn., University of Wisconsin Press, Madison 1985, pp. 229-51).

storia della letteratura, quando la poesia abitualmente precedeva la posa e la canzone il discorso, così i primordi del cinema sonoro appartengono chiaramente alla musica⁵⁹.

Il cantante di jazz è una prova di quanto lo studioso afferma: non si tratta soltanto del primo lungometraggio sonoro della storia, ma anche del primo musical della storia. E quando Al Jolson pronuncia la mitica battuta «Wait a minute. You ain't heard nothin' yet!» («Aspettate un minuto. Non avete ancora sentito niente!»), lo fa per introdurre le sue performance canore. *Cantando sotto la pioggia* cattura questa connessione – il fatto che il primo risultato della conquista della voce da parte del cinema sia stato il musical – nell'immagine di un *crooner* che canta attraverso un megafono; l'oggetto è presto inquadrato in primo piano, così tutto quello che vediamo è un corridoio oscuro che conduce verso una bocca aperta; improvvisamente all'interno del cono del vediamo un gruppo di *chorus girls* che cantano e ballano, riprese secondo con *top shot* che allude chiaramente all'inconfondibile stile di Busby Berkeley.

Ma se per artisti come Don, Cosmo e Kathy il passaggio dal muto al cantato non presenta, in fondo, grossi problemi, per Lina, con la sua voce stridula, le cose si pongono in termini molto diversi. Il doppiaggio, nuova possibilità tecnologica offerta dal sonoro, fornirà sì una momentanea soluzione al problema, ma non correggerà davvero l'inettitudine della diva. Abbiamo già detto come *Cantando sotto la pioggia* non sia soltanto una celebrazione dei poteri del cinema, ma anche dei poteri della performance. O, come afferma Gerald Mast, «la mitologia affermata con più prepotenza dalla commedia di Donen e Kelly è la performance stessa»:

La performance è un'emanazione spirituale, sostenuta dalla tecnologia del cinema, capace di congiungere lo spirito all'apparenza, il corpo alla voce. I film muti della coppia Lockwood-Lamont non sono altro che scaltre bugie: ambientati in un'aristocratica e romantica Europa del passato, che non è mai davvero esistita, questi film allontanano dall'America democratica del presente. Ma i musical sono verità performative: non fughe dall'America moderna, ma estensioni ed espressioni di essa. Lo spirito nazionale risiede nelle sue canzoni e nel ballo, nell'unione del movimento fisico, dell'espressione vocale e dell'energia emotiva all'interno di quello spazio culturale che i film proiettano. Il viaggio morale di *Cantando sotto la pioggia*, come quello dei suoi numeri musicali, parte da una bugia pubblica per arrivare al mito della performance, da una falsa storia d'amore tra Don e Lina per arrivare a una vera storia d'amore tra Don e Kathy, da un inganno superficiale spacciato come verità a un'immagine superficiale che contiene una verità⁶⁰.

Fino a questo momento abbiamo visto come tutti i personaggi del racconto mentano in un modo o nell'altro. Don Lockwood mente sul suo passato e finge pubblicamente di essere legato a Lina perché le *fan magazines* e il dipartimento pubblicitario della Monumental Pictures trovano questa *liaison* utile per la vendita dei film, e Kathy Selden finge di non

⁵⁹ Rick Altman, *The American Film Musical*, cit., pp. 131-2.

⁶⁰ Gerald Mast, *op. cit.*, pp. 265-6.

essere interessata al cinema, mentre è invece un'aspirante *starlet*. E tuttavia, l'uomo e la donna sono consapevoli delle loro rispettive bugie e in questo dimostrano la loro essenza di artisti: un vero performer sa, infatti, scindere le menzogne pubbliche necessarie per la propria carriera dalle forme d'inganno più bieche e meschine. Ma non è tutto: Don, Kathy e l'inseparabile Cosmo (personaggio essenzialmente legato al piano della performance e quindi meno sviluppato sul versante psicologico rispetto agli altri due) dimostrano, nel corso del film, la preziosa capacità – tipica solo dei temperamenti davvero creativi – di ovviare con intelligenza e inventiva agli ostacoli che si frappongono tra loro e l'obiettivo artistico. La fulminea decisione di trasformare in un musical il fallimentare *The Duelling Cavalier* e di utilizzare la voce di Selden per occultare la mediocrità vocale di Lamont è una prova lampante di questa propensione a non considerare la performance soltanto come evasione, ma come occasione per esplorare possibilità inedite e per generare nuovi significati da forme e convenzioni ormai vecchie e abusate. È quest'aspetto che fa dire a Harriet e Irving Deer che l'impressione che *Cantando sotto la pioggia* lascia nello spettatore è «il senso di una cosa creata, e oltre a questo, il senso dell'immaginazione vitale del creatore»⁶¹. La gioia e l'energia che pervadono il numero di *Good Morning*, collocato subito dopo il flop di *The Duelling Cavalier* e una notte passata dai tre personaggi a lambiccarsi il cervello per trovare una soluzione, allude, in fondo, proprio a questo: la felicità trionfante dell'artista che ha finalmente capito come volgere *creativamente* una sconfitta in vittoria⁶².

Inutile dire che Lina Lamont non possiede nessuna di queste qualità. Splendida bionda che parla con una voce da strega, la donna incarna «la bugia più mostruosamente comica di tutto il film»⁶³. Oltre alla sua mediocrità artistica, Lina non riesce neppure a distinguere la differenza tra quello che pensa e quello che le *fan magazines* pensano di lei, tra i sentimenti genuini e quelli simulati, tra una performance autentica e una contraffatta. Come dimostrerà la scena in cui intima al suo produttore di non rendere pubblico il fatto che è stata Kathy Selden a prestarle la voce, la star è consapevole soltanto per quanto riguarda il suo denaro e i rapporti di potere all'interno dell'ambiente cinematografico: «I have more money than Calvin Coolidge. [...] I can sue you for the entire studio»⁶⁴, grida, infatti, minacciosa per convincere Simpson a cedere ai suoi ricatti.

⁶¹ Harriet Deer, Irving Deer, *Musical Comedy from Performer to Performance*, «Journal of Popular Culture» XII/3 (1978), p. 420.

⁶² Il balletto stesso di *Good Morning* esemplifica quest'idea di conquista creativa trasferendola sul piano della conquista dell'ambiente che circonda i personaggi attraverso la danza (nella fattispecie, la bella villa in stile anni Venti di Don). Come osserva, infatti, Masson: «*Good Morning* ospita dietro un tradizionale gioco mimico una moderna conquista dello spazio: cioè legare l'invenzione alla libertà» (Alain Masson, *op. cit.*, p. 96).

⁶³ Cfr. Gerald Mast, *op. cit.*, p. 266.

⁶⁴ *Ibidem*.

Diversamente da quanto si potrebbe pensare di primo acchito, la “cattiveria” di Lina non è un elemento di poco conto nell’economica di *Cantando sotto la pioggia*. Se è vero, come abbiamo visto, che il piano del discorso tende sovente a invadere quello della storia, è altrettanto vero che il film opera anche in direzione opposta, con la storia che invade il discorso. La costruzione del rapporto immagine/suono è, infatti, eseguita, in un certo senso, a spese di Lina Lamont. Quello svelamento della costruzione dell’unità immagine/suono che si avrà nell’epilogo non è fine a se stesso, non ha, cioè, soltanto una funzione metalinguistica. Al contrario, esso è utilizzato sin dal principio tanto per sviluppare una riflessione sul dispositivo cinematografico quanto per scopi narrativi ed è come tale caricato di connotazioni morali. Se la costruzione dell’immagine audiovisiva è di per sé neutrale, Lina, che inizialmente trae beneficio da una simile costruzione, è un personaggio *cattivo* e in quanto *villan* del racconto dovrà essere neutralizzato nel finale, affinché il musical possa approdare al suo canonico *happy end*⁶⁵.

Cerchiamo, dunque, di vedere nel concreto come si sviluppano i due livelli e come si contaminano. Innanzitutto, *Cantando sotto la pioggia*, dal momento in cui si decide di trasformare *The Duelling Cavalier* in un musical, dimostra un’attenzione profonda nei confronti dei meccanismi tecnici che realizzano il procedimento del doppiaggio. Attraverso una serie di bellissime immagini, veniamo resi partecipi del meccanismo che garantisce l’“avvitamento” della voce soave di Kathy su quella sgraziata di Lina per l’esecuzione del brano *Would You?*. La scena comincia con il primo piano di un microfono. Subito dopo, la macchina da presa si allontana per rivelare la presenza di Kathy che canta davanti al dispositivo, circondata da un’orchestra. Ci troviamo chiaramente in uno studio di registrazione; anche Don è presente e osserva estasiato la performance della ragazza. Da notare, peraltro, come la presenza della fidanzata nel *making of* del film abbia conferito un grado maggiore di sincerità alla vicenda amorosa che l’uomo deve interpretare sullo schermo: «Ironicamente, il doppiaggio rimpiazza la voce della sua celebre amante di celluloidi con quella della sua vera amante, così che il trucco illusorio mette Don più vicino al suo “vero” amore»⁶⁶. Mentre l’esecuzione procede senza interruzioni, una dissolvenza ci conduce in un altro ambiente, dove Lina si sta esercitando a cantare in playback sulla voce di Kathy, che ci viene ora fatta ascoltare attraverso un’incisione su un disco (il supporto è ripreso in primo piano mentre gira sul grammofo). Segue un taglio di montaggio e ci ritroviamo sul set, dove la diva, vestita con il suo costume settecentesco, appare già doppiata con successo. Inoltre, dall’esuberante technicolor di *Cantando sotto la pioggia* siamo passati a un romantico

⁶⁵ Cfr. Veronica Pravadelli, *op. cit.*, p. 265.

⁶⁶ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 65.

bianco e nero, dettaglio, questo, che segnala il fatto che i personaggi si stanno muovendo all'interno del *framed movie*. Come se non bastasse, di lì a poco la macchina da presa allarga la sua visuale e ci rivela i bordi di uno schermo all'interno di una sala di proiezione, dove Simpson, Don e Cosmo stanno chiaramente visionando dei giornalieri. Quando la canzone finisce nel film incorniciato, il produttore pronuncia un sintetico ma entusiastico «Perfect» («perfetto»).

Come osserva Christopher Ames, la scena in questione mantiene una sostanziale continuità uditiva grazie alla colonna sonora composta dalla performance di Debbie Reynolds, mentre la colonna visiva colloca, invece, il suono in una serie di location differenti: lo studio di registrazione, il disco e, infine, il *framed movie*⁶⁷. Ma è davvero la voce di Debbie Reynolds quella che sentiamo intonare così amabilmente *Would You?* Tutto nella costruzione della scena indurrebbe a credere questo. Invece – ed è uno degli aspetti più paradossali dell'intero film – le cose stanno diversamente: in maniera del tutto simile al caso di Lina, anche l'attrice è doppiata da un'oscura *ghost singer* rispondente al nome di Betty Royce (a volte indicata anche come “Betty Noyce”)⁶⁸. L'unica differenza tra i due casi è che, mentre nel primo, il procedimento del doppiaggio ci viene reso manifesto fin da subito, e così sarà nell'epilogo anche per il pubblico diegetico, nel secondo il trucco è destinato, invece, a non essere mai dichiarato. Aspetto non poco contraddittorio per un film che pone il mito della performance al di sopra ogni cosa e che celebra il riconoscimento del merito e del vero talento, il nome di Betty Royce non figura nei titoli di testa. Questo mancato riconoscimento induce Vincent Brook ad affermare che «sebbene l'anonimato dei *ghost singers* fosse il prezzo necessario per supportare lo *star system*, *Cantando sotto la pioggia* si dimostra ipocrita non accreditando Betty Royce»⁶⁹. Nel rilevare il medesimo paradosso, Carol J. Clover spinge la sua analisi addirittura oltre :

È così ampio il divario tra quello che *Cantando sotto la pioggia* dice e quello che fa, che si sarebbe tentati di scorgere una relazione tra le due cose: leggere la superficie moralizzante della storia del film come una colpevole sconfessione dei procedimenti che il film, in realtà, addotta per il suo *making of*. [...] Ritengo che il *morality tale* di *Cantando sotto la pioggia* incentrato su un talento rubato e infine restituito sia guidato da una certa ansia legata al suo esatto opposto, all'idea di un talento rubato ma *mai* restituito, e che una delle ragioni della sua duratura popolarità sia il modo con cui il film rimedia alla nostra paura di fondo che la bravura o l'arte che più apprezziamo in un'opera come questo siano le stesse che, in qualche modo, sappiamo essere non accreditate e non viste⁷⁰.

⁶⁷ Cfr. *ibidem*.

⁶⁸ In maniera analoga, nella scena immediatamente successiva, in cui vediamo Kathy doppiare Lina per un dialogo, la voce che udiamo è in realtà quella di Jean Hagen, che abbandona il timbro stridulo del suo personaggio e usa la sua voce “normale”.

⁶⁹ Vincent Brook, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁰ Carol J. Clover, *Dancin' in the Rain*, in Steven Cohan (ed.), *op. cit.*, pp. 158-9.

Non c'è dubbio che l'omissione del nome di Betty Royce dai *credits* costituisca una delle più vistose e ironiche contraddizioni che possiamo rintracciare all'interno degli *Hollywood on Hollywood movies*. Quello che il film pretende di denunciare e correggere sul piano narrativo viene, infatti, prontamente smentito dalle sue vicende produttive. Una simile contraddizione di fondo può spingere l'analisi verso riflessioni solo apparentemente remote: Clover parte da qui per dimostrare come questo musical – al pari di molti altri dell'epoca classica – occulti abilmente il suo debito nei confronti delle tradizioni musicali e coreografiche afro-americane, mentre Vincent Brook stabilisce un parallelismo tra l'anonimato dei *ghost singers* e quello a cui furono costretti gli artisti messi al bando dal fenomeno delle liste nere (si pensi ad esempio a come Dalton Trumbo riuscì a mantenere in vita la sua carriera da sceneggiatore firmando i soggetti con uno pseudonimo)⁷¹.

Ma anche prescindendo dalle particolari vicende che hanno caratterizzato la realizzazione della commedia di Donen e Kelly, le scene che narrativizzano il doppiaggio ci invitano a nutrire una certa apprensione nei confronti di questo procedimento. Da un lato, tale soluzione tecnica è certamente da plaudire perché risolve l'increscioso problema suscitato dalla voce di Lina, dall'altro lato, però, essa procura inquietudine perché presuppone che il talento della vera interprete sia debitamente relegato nel fuori campo. La cosa non sorprende. Come notavamo già a proposito del prologo di *Che fine ha fatto Baby Jane?* e della sua complessa costruzione sonora e visiva, la cultura occidentale moderna ha sempre rivendicato un'origine "monista". Questo implica che l'idea di una dualità nell'uomo, di una frattura nel suo essere, venga recisamente negata in favore di una concezione che presuppone, invece, un'identificazione dell'individuo con se stesso, e che pone il corpo come luogo ideale per questa perfetta ricomposizione di tutti gli elementi. Come osserva Chion, le cose nel cinema sonoro si pongono in termini diametralmente opposti: questo tipo di cinema si fonda, infatti, su di un principio dualistico dal momento che «separa il corpo dalla voce per poi ricongiungerli (o per non farlo affatto) proprio lungo la striscia perforata della pellicola»⁷². Restituendo le voci ai corpi, il cinema sonoro ha dimostrato che non sempre questo ricongiungimento si pone in termini armoniosi, ma a volte conduce, al contrario, verso una brusca discordanza. Il caso di quelle star del muto come John Gilbert, la cui voce venne

⁷¹ La possibilità di scorgere un sottotesto politico a proposito di questo musical viene rilevata anche da Peter Wollen, che collega, però, tale elemento direttamente al piano del racconto. Osserva lo studioso in un volume monografico dedicato al film: «È forte la tentazione di interpretare *Cantando sotto la pioggia* in relazione al clima politico nel quale esso venne girato: di notare, per esempio, che la storia si impernia sull'opposizione a proposito di un complotto per ostracizzare (*to blacklist*) Kathy Selden, complotto cui dà il via una spia e che è rafforzato dall'uso dei media per fare pressioni su uno studio alquanto debole, che in ultima istanza mette il profitto sopra i principi, sino a che alla fine la situazione si risolve e la virtù trionfa in un pio lieto fine» (Peter Wollen, *Singin' in the Rain*, British Film Institute, London 1992, p. 35).

⁷² Cfr. Michel Chion, *op. cit.*, p. 149.

giudicata sgradevole e male assortita all'aspetto, sono uno degli esempi più emblematici di quest'amara possibilità. In altre parole, corpo e voce sono due supporti molto diversi e la loro saldatura, a dispetto di quanto si potrebbe credere di primo acchito, non ha nulla di scontato. Se il cinema sonoro ha prodotto una prima incrinatura nella radicata convinzione dell'unità del corpo e della voce, il doppiaggio rappresenta, invece, un ulteriore passo avanti in questa direzione. Presupponendo la scelta di un'emissione vocale adatta per il corpo del personaggio, che non è più necessariamente quella dell'interprete, tale procedimento amplifica l'ambiguità che connota il dispositivo cinematografico dal momento in cui si è avvalso della facoltà di parlare. O, come afferma Chion: «La vera nascita del cinema sonoro ha avuto luogo quando la voce umana è stata rappresentata nella dimensione del dubbio, dell'inganno, ma anche del *possesso*»⁷³. Il fatto che tale procedimento si fondi su di una deliberata menzogna e sulla compromissione della proprietà dell'individuo sulla propria voce mette in guardia, fin da subito, lo spettatore sui rischi a cui la carriera dell'esordiente Selden è sottoposta. Non a caso, il percorso della ragazza per diventare una stella avrà come tappa obbligata lo svelamento pubblico nel finale di questo trucco, e il principale obiettivo del racconto, da questo momento in poi, sarà quello di ricomporre l'unità corpo/voce sia in Kathy sia in Lina: alla prima restituire il suo vero corpo, alla seconda la sua vera voce. Peter Wollen collega quest'aspetto del film alla tesi sviluppata da Jacques Derrida, a partire dagli anni Sessanta, sul logocentrismo come forma di comunicazione privilegiata della cultura occidentale. Secondo tale concezione, il discorso, la cui autenticità è data dalla singolarità e integrità del corpo parlante, sarebbe superiore alla scrittura, la cui trasmissibilità e plurivalenza rendono, invece, potenzialmente inaffidabile. Pertanto, Wollen conclude che «le cose possono risolversi felicemente soltanto quando, per così dire, si realizza una coppia combinata in cui voce e immagine sono naturalmente unite insieme»⁷⁴. Questo ricongiungimento rappresenta un passaggio fondamentale non solo per quanto riguarda la costruzione del rapporto fra traccia visiva e traccia sonora, ma anche per quanto riguarda la costruzione della storia in sé. Infatti, soltanto una volta che Kathy si sarà riappropriata dell'unità fra il suo corpo e la sua voce, anche la sua relazione con Don potrà trovare riconoscimento pubblico e la carriera di entrambi prendere il volo nell'ambito del musical. Al tempo stesso, è impossibile negare che il film, come abbiamo visto, non sia attraversato da un atteggiamento sotteraneamente contraddittorio rispetto alla falsità del doppiaggio. Per esempio, Christopher Ames osserva

⁷³ *Ivi*, p. 60.

⁷⁴ Cfr. Peter Wollen, *op. cit.*, p. 55.

come sia difficile condannare radicalmente Lina e applaudire Kathy dal momento che entrambe, a ben vedere, mentono e complottano nella stessa direzione⁷⁵.

Il momento apicale in cui tutti questi nodi sono richiamati e insieme miracolosamente sciolti avviene nella scena finale, al termine della *première* di *The Dancing Cavalier*. Ma prima di arrivare all'analisi di questa sequenza, ci sono altri due numeri musicali che meritano di essere indagati. Il primo è quello "problematico" di *Broadway Melody*. Quando Simpson, Don e Cosmo decidono di trasformare il film in un musical, stabiliscono anche che il tempo dell'azione venga spostato al presente e che tutto quello che è ambientato nel Settecento sia la conseguenza di un sogno. Arrivati al termine delle riprese, manca solo un'ultima parte fra quelle ambientate nel presente, e Lockwood la spiega al suo produttore: si tratta di un lungo numero musicale, *Broadway Melody* appunto, nel quale un giovane e ingenuo ballerino di belle speranze arriva a Broadway dalla provincia al grido di «Gotta dance!» («Devo ballare!»). In un club il giovanotto incontra una donna bellissima (Cyd Charisse), con tanto di caschetto nero alla Louise Brooks, che sembra accondiscendere al suo corteggiamento, ma che alla fine ritorna con il gangster che la scorta, il quale la tiene legata a sé con la lusinga del denaro e del lusso. Il ballerino, deluso, prosegue la sua carriera attraverso tutte le tappe dello spettacolo leggero americano, dal *burlesque* al *vaudeville*, passando per le *Ziegfeld Follies*. Una volta raggiunta fama e fortuna, il giovane incontra di nuovo la ragazza del gangster in un altro club. Là, egli fantastica su di lei, che però, ancora una volta, lo ignora con disprezzo e se ne va con il compagno di sempre. A questo punto, con una certa mestizia il ballerino si allontana verso Broadway, dove incontra un giovanotto molto simile a com'era lui stesso al momento del suo arrivo nella Grande Mela: la vista di questo nuovo aspirante performer gli fa comprendere che il suo unico vero desiderio è quello di danzare («Gotta dance!»), e così il ballerino si lancia in una danza travolgente. La scena, ripresa da un *dolly* in campo lungo, viene invasa da una miriade di uomini e donne vestiti di colori sgargianti che urlano, cantano e ballano insieme a lui, in un tripudio di ritmo ed euforia, mentre la macchina da presa aumenta le inquadrature da angolazioni alte, fino a che non riprende il protagonista in modo da ingigantirne sempre più la figura, mentre sullo sfondo, in campo lungo, restano le luci di Broadway, che hanno accompagnato il numero insieme ai ballerini, ormai coperti dal primissimo piano del volto del giovane che chiude: «That's the Broadway melody!» («Questa è la melodia di Broadway!»).

Come si può evincere dal suo riassunto, questo complesso brano ha poco a che vedere dal punto di vista narrativo con l'originaria ambientazione di cappa e spada di *The Dancing Cavalier*. Ma pur non rientrando nella stretta economia del racconto, questo numero rafforza

⁷⁵ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 66.

l'idea, al cuore di tutto *Cantando sotto la pioggia*, che la commedia musicale sia la logica conclusione dello sviluppo del cinema sonoro. E non è tutto: il *Broadway Melody* costituisce l'apice dell'analisi autoreferenziale del film sullo statuto del cinema. Non dimentichiamo, infatti, che la sequenza ha inizio all'interno di una sala di proiezione dello studio dove Don Lockwood sta descrivendo al suo capo il numero finale che ha in mente per *The Dancing Cavalier*. Lo schermo vuoto dietro di lui diventa idealmente il luogo su cui si proietta il racconto verbale di Don. Come osserva acutamente Gerald Mast, una delle ragioni per cui «*Cantando sotto la pioggia* non potrebbe mai essere interessante come *stage musical* è che è troppo focalizzato sulle pratiche e i procedimenti della creazione cinematografica»⁷⁶. In effetti, nessun resoconto verbale potrebbe mai realizzare i passaggi spazio-temporali e le ellissi narrative di questa proiezione visiva. In altre parole, la storia del ballerino di *Broadway Melody* non potrebbe essere mai raccontata senza immagini in movimento. Mast, infatti, mette in luce con grande acume la qualità prettamente cinematografica del *pas de deux* fra Kelly e Charisse:

Quando il ballerino vede la donna dei suoi sogni, l'affollato casinò svanisce nell'aria, cosicché la coppia possa ballare in un vuoto senza luogo, fatto di pura emozione. Soltanto i film fanno svanire nell'aria persone e luoghi, perché soltanto i film usano una tecnica chiamata dissolvenza. Il loro *pas de deux* è in realtà un trio: un trio di due ballerini umani più una fluttuante sciarpa bianca, lunga otto metri, che si libra sopra di loro, striscia dietro di loro, si avvolge intorno a loro, estensione fisica della loro emozione. Soltanto i film riescono ad animare un vestito gigantesco, con una combinazione di vento e di fibra che è insieme trucco meccanico e pura magia. Soltanto i film riescono a identificare il compagno di una donna unicamente da una moneta che egli lancia in aria, l'icona più familiare dei gangster cinematografici. Soltanto i film riescono a rivelare una scelta morale, inserendo nell'inquadratura, sotto il naso della ballerina, un braccialetto, il cui aroma la porta a lanciare in aria lo stesso tipo di moneta⁷⁷.

Ricordiamo che nel finale di *Broadway Melody* il primo piano raggianti di Kelly si dissolve in un altro primo piano dell'attore che, tornato alla "realtà", gesticola verso lo schermo vuoto, come prima che il numero avesse inizio. Di nuovo, si realizza quello scarto tra un'*audience* extradiegetica privilegiata e un'*audience* diegetica in qualche modo svantaggiata. Noi, il pubblico di *Cantando sotto la pioggia*, abbiamo potuto vedere il numero che Don ha soltanto potuto raccontare a Simpson. Non sorprende, pertanto, che il produttore replichi alla "descrizione" di Lockwood con una battuta che ha il sapore dello scherzo: «Sounds great, but I can't visualize it». Al che Cosmo raccoglie immediatamente lo scherzo e ribatte: «On film it' ll be better yet»⁷⁸. Questo scambio gustoso, comprensibile soltanto all'interno della cornice autoreferenziale del film, sottolinea come il balletto sia inimmaginabile in termini di

⁷⁶ Gerald Mast, *op. cit.*, p. 263.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Simpson: «Sembra grande, ma non riesco a figurarmelo». Cosmo: «Nel film sarà meglio di così».

descrizione uditiva, e non visualizzabile senza il supporto del cinema. Analogamente a quanto accadeva nella sequenza d'apertura, le immagini sostituiscono l'inadeguatezza delle parole con la verità, che ora assume le forme spettacolari di una commedia musicale. Al tempo stesso, colpisce la straordinaria complessità della sequenza. Si potrebbe dire che tutto il numero di *Broadway Melody*, il suo svolgimento ma anche la sua collocazione all'interno del testo filmico, si basi su una struttura paragonabile a quella delle scatole cinesi: il balletto viene proposto come la visualizzazione di un sogno che il protagonista sta raccontando al suo produttore con la prospettiva di trarne una sequenza cinematografica da includere in un film che si sta girando all'interno del film a cui stiamo assistendo. E, tuttavia, come osserva Richard Maltby, *Cantando sotto la pioggia* tende a sminuire questa complessità attraverso lo scherzo e la leggerezza, quasi che la commedia di Donen e Kelly volesse negare qualsiasi sostanza agli elaborati livelli autoreferenziali che organizza e spingere il pubblico a non captarli in nome di quel godimento frivolo che di norma il musical presuppone⁷⁹.

E veniamo ora al numero titolare, a *Singin' in the Rain*, brano che è diventato oggetto di culto anche presso il pubblico meno affezionato al musical. La tendenza di questo genere cinematografico a fare della musica il suo soggetto primario è esemplificata nel film principalmente da questa performance. Jane Feuer inserisce la canzone nella categoria delle «reflexive songs» ovvero quei numeri in cui un performer canta e balla il fatto stesso che cantando e ballando⁸⁰. Da un punto di vista tematico, questo brano appartiene, invece, alla tradizione di canzoni popolari che celebrano il potere che ha ciascun individuo di superare gli ostacoli contingenti che la vita gli impone. Un tema, questo, molto radicato nell'immaginario collettivo statunitense: «Come si fa a danzare in mezzo a una pioggia battente, regalando l'ombrello al primo passante, saltando dentro le pozzanghere, se non si è ottimisti e fiduciosi, se non si è sicuri del futuro? Se non si ama se stessi, se non si crede in se stessi? *I Like My Self* è il motto di tutti gli americani, cioè a dire “per un attimo, un piccolo attimo (quello del Musical), non siamo mai stati così felici!”»⁸¹. Sebbene non sia un espediente occasionale per la messa in scena del numero, ma costituisca anzi un elemento di coerenza dell'opera – poco prima vediamo, infatti, Don, Cosmo e Kathy pensosi in casa del primo mentre fuori diluvia –,

⁷⁹ Cfr. Richard Maltby, *Hollywood Cinema*, cit., pp. 47-8.

⁸⁰ Jane Feuer, *op. cit.*, p. 50. La studiosa aggiunge che le canzoni riflessive volte a celebrare il potere della musica (o il potere dell'intrattenimento popolare in genere) erano tipiche dei musical della MGM. Molto di questo materiale era opera del produttore Arthur Freed o del collega Roger Edens; altre volte si trattava di canzoni mutate da musical di Broadway o di Tin Pan Alley. Arthur Freed era stato un popolare autore prima di diventare il più grande produttore di musical hollywoodiani. Tra le canzoni riflessive da lui scritte citiamo la stessa *Singin' in the Rain*, *Broadway Rhythm* e *Broadway Melody*, tutte scritte per i musical prodotti dalla MGM tra gli anni Venti e Trenta. Diventato produttore nel corso dei Quaranta, Freed potrà permettersi di riciclare le proprie canzoni. Come sappiamo già, tutti e tre i brani menzionati saranno adoperati per il film di Stanley Donen e Gene Kelly.

⁸¹ Claver Salizzato, *Ballare il film*, Savelli, Roma 1982, p. 68.

la pioggia assume qui un chiaro valore simbolico. L'acqua che scende a catinelle dal cielo allude evidentemente a un momento difficile per il protagonista, che ha appena visto il suo film fallire, per la troupe, per la Monumental Pictures e, se passiamo dal simbolo alla metafora, anche per Hollywood e la nazione stessa. Ma, come osserva La Polla, una volta superato quel momento di avversità (grazie alla brillante idea di trasformare il flop in un musical), «invece di mostrare un cielo sereno, il film gioca più sottilmente facendo sguazzare felice il protagonista nell'elemento più rappresentativo – anzi, identificativo – dei “rainy days”, così da indicare il loro superamento addirittura *in praesentia*»⁸².

Christopher Ames rileva come il brano «catturi in miniatura il tema autoreferenziale del film: una canzone sul cantare in un musical sui musical in un film hollywoodiano su Hollywood»⁸³. Come abbiamo già detto, *Singin' in the Rain* è presa in prestito da un commedia musicale precedente e, in tal senso, calata in questo nuovo contesto, assume un valore autoreferenziale anche di tipo retrospettivo. Gerald Mast osserva, infatti, che se il coevo *Un americano a Parigi* descrive l'influenza della capitale francese sull'arte e sulla musica del Ventesimo secolo, *Cantando sotto la pioggia* traccia, invece, la storia dei musical della MGM⁸⁴. Pertanto, si può affermare che la commedia di Donen e Kelly alluda tanto al trapasso dal muto al sonoro quanto allo straordinario contributo che la Metro aveva dato nell'ambito del genere musicale. Ricordiamo che la MGM si era davvero imposta come casa-leader nella produzione di musical, e che, soprattutto tra gli anni Quaranta e i Cinquanta, aveva realizzato una serie di pellicole, spesso sfarzose, che avevano contribuito non poco all'identificazione del genere con la casa stessa. Già al principio degli anni Cinquanta la Metro non poteva, però, non risentire dell'ormai prossima fine del suo ciclo biologico. L'opera di Donen e Kelly si situa proprio in questo periodo di declino e, data la già citata propensione all'autoreferenzialità che permea i prodotti quando attraversano una fase di crisi, non sorprende il recupero all'interno del film di momenti precedenti della storia del genere. Lo stesso numero titolare della commedia è il concentrato di performance del passato. Il ballo di Gene Kelly sotto la pioggia è, infatti, la terza performance incentrata su questo tipo di situazione narrativa prodotta dalla MGM: un gruppo di ballerini balla sotto uno scroscio d'acqua in *Hollywood che canta (The Hollywood Revue of 1929, 1929)* di Charles Reisner, mentre Eleanor Powell e George Murphy duettano in un parco pieno di acquitrini sulle note di *Feeling Like a Million in Follie di Broadway 1938 (Broadway Melody of 1938, 1937)* di Roy Del Ruth. Infine, anche Maurice Chevalier danza in

⁸² Franco La Polla, *Stanley Donen/Gene Kelly*, cit., p. 78.

⁸³ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 67.

⁸⁴ Cfr. Gerald Mast, *op. cit.*, pp. 260-1.

mezzo al diluvio con *The Rhythm of the Rain* in *Folies Bèrgere de Paris* (1935) sempre di Del Ruth, ma prodotto questa volta dalla Paramount⁸⁵.

Oltre alla stratificazione citazionistica che lo connota, la performance di *Singin' in the Rain* colpisce anche per la sua impostazione scenografica. Il numero è indubbiamente una scena di strada, grande protagonista dei film americani degli anni Quaranta, soprattutto del noir. Ma qui si avverte immediatamente che questo elemento dello spazio urbano non segna affatto una conquista da parte del cinema del reale. La strada che Kelly percorre, mosso dalla doppia felicità di uomo innamorato e artista pronto a rilanciare la sua carriera, è palesemente falsa, un palcoscenico fatto di cartapesta. Torna in mente, per analogia, la conversazione tra Betty e Joe in *Viale del tramonto*, quando, durante una passeggiata notturna tra i set della Paramount, la ragazza faceva notare all'uomo il carattere illusorio delle scenografie cinematografiche: nient'altro che stucco e cartongesso. Nel caso di *Cantando sotto la pioggia*, il carattere smaccatamente irreale della scenografia non fa altro che ricordarci che questo è un film su Hollywood e non sulla realtà:

Pur ridotta ai suoi minimi termini, cioè alla realtà del quotidiano – pioggia, marciapiede, vetrine, lampione, ombrello – la scena è *stilizzata*. Non nel senso che attraverso determinate linee, luci, movimenti, essa si propone come una trasfigurazione della realtà, ma nel senso che quei dati di realtà denunciano subito la loro costruzione da studio, la loro intenzione di riproporre fedelmente un'immagine anonima e quotidiana del reale. In altre parole, l'ambientazione del numero è della stessa natura di un quadro iperrealista: nulla ne varia l'immagine in rapporto alla verità del reale, eppure tutto ci dice che quella realtà è troppo reale per essere vera. Insomma, è Hollywood⁸⁶.

Apice di questa vocazione all'illusione e al suo svelamento è rappresentato dalla prima di *The Dancing Cavalier*. Da notare peraltro come la collocazione di questa première all'interno del

⁸⁵ Aggiungiamo che questa logica del recupero, non solo per quanto riguarda la canzone ma anche la concezione coreografica del numero, caratterizza altri brani del film oltre a quello titolare. *Beautiful Girl* proviene dal film *Verso Hollywood* di Raul Walsh (del cui *score* faceva parte anche *Temptation*, che vediamo ballare durante il party nella villa di Simpson). Inoltre, il numero in questione rimanda chiaramente al gusto ziegfeldiano per il *défilé*, che negli stessi anni di *Cantando sotto la pioggia* avrebbe trovato il suo prosecutore più attento e dotato in Vincente Minnelli. Ma quest'omaggio a Ziegfeld funziona in realtà come una specie di citazione nella citazione, perché non c'è dubbio che il referente cinematografico di *Beautiful Girl* vada rintracciato in *Fascino* di Vidor, «il primo musical interamente a colori a mettere in scena la teoria nazional-femminile ziegfeldiana» (Franco La Polla, *Stanley Donen/Gene Kelly*, cit., p. 69). Inoltre, tutto il numero, il più complesso dopo *Broadway Melody*, presenta una serie di rimandi allo stile di Busby Berkeley. Senza contare che al suo interno si trovano anche brevissimi brani di altre canzoni precedentemente scritte da Arthur Freed e Nacho Herb Brown per *The Broadway Melody* (1929) di Harry Beaumont e per *Follie di Broadway 1936* (*The Broadway Melody of 1936*, 1935) di Roy Del Ruth. *You Were Meant for Me* evoca, nel contenuto, *Our Love Is Here to Stay*, canzone di George Gershwin scritta per il film *Follie di Hollywood* (*The Goldwyn Follies*, 1938) di George Marshall, e che sarebbe stata usata anche per *Un americano a Parigi*. *Good Morning* è, invece, tratta dal film *Ragazzi attori* di Berkeley. *Broadway Melody* ricapitola in dodici minuti e cinquantasette secondi tutta la serie di *Broadway Melody* prodotta dalla MGM. Infine, *You Are My Lucky Star* proviene sempre da *Follie di Broadway* (1936) di Del Ruth. Volendo, a questa fitta rete di citazioni si potrebbe aggiungere il caso di *Make 'Em Laugh*, che è palesemente un plagio del brano *Be a Clown*, parte della colonna sonora appositamente scritta da Cole Porter per *Il pirata* di Minnelli quattro anni prima.

⁸⁶ Franco La Polla, *Stanley Donen/Gene Kelly*, cit., p. 79.

finale stabilisca un rapporto di perfetta circolarità con l'incipit del film. Nuovamente Stanley Donen e Gene Kelly ricorrono all'espedito del *framed movie*. Si comincia con un'inquadratura che ci mostra il pubblico di spalle mentre guarda verso uno schermo in bianco e nero; segue un'altra inquadratura in cui il medesimo schermo è ripreso in primo piano, con i bordi appena visibili; infine, la macchina da presa torna a mostrare la platea degli spettatori che questa volta, diversamente da quanto era accaduto con *The Duelling Cavalier*, accoglie entusiasticamente il film.

Il successo clamoroso di *The Dancing Cavalier* pone un problema per la risoluzione dell'intreccio, ed è Lina Lamont la prima a cercare di sbloccare la situazione suggerendo a Simpson, alla vigilia della distribuzione del nuovo film, di sfruttare al meglio la vantaggiosa combinazione data dalla sua popolarità di diva ormai all'apice e dalla voce soave di Kathy. Così facendo, Lina dimostra di essere il personaggio realisticamente più vicino al senso pratico e al cinismo che di norma connota Hollywood. Perché mai buttare all'aria la carriera di una diva già nota e di grande successo per una giovane sconosciuta che impegnerà tutte le risorse pubblicitarie della produzione e della promozione? R.F. Simpson, che da principio risponde sdegnato dinnanzi a una proposta così meschina, dopo un attimo si rende conto della sostanziale giustezza del calcolo della sua stella e, attratto dal favorevole aspetto economico della soluzione, finisce per cedere. Tuttavia, nel finale il produttore dimostrerà chiaramente di aver cambiato idea quando, dietro le quinte del palcoscenico, collaborerà con Don e Cosmo alla trappola ordita contro Lina per rivelare i veri meriti di Kathy. Nondimeno il fatto che il *producer* prenda all'ultimo le distanze dal sotterfugio meschino a cui si era apparentemente arreso costituisce uno degli aspetti meno convincenti della commedia. La Polla parla di una vera e propria imperfezione all'interno di un film altrimenti perfetto, sottolineando come nell'epilogo non ci venga fornito alcun segnale forte che possa spiegare questo repentino cambio d'opinione; mentre Ames osserva come sia poco credibile che il responsabile di uno studio cinematografico sia tanto premuroso nei confronti di una cantante sconosciuta che ha doppiato la voce di una star invece celebre⁸⁷. L'unica risposta possibile per risolvere quest'ambivalenza del racconto è considerare che *Cantando sotto la pioggia* cerca di porsi come un'apologia della stessa Mecca del cinema ed è pertanto pronto a sostenere perfino l'improbabile tesi che «gli *studios* non si preoccupano affatto del denaro o del potere ma della performance umana, completamente consapevoli delle loro responsabilità in quanto manipolatori di illusioni»⁸⁸. R.F. Simpson, le cui iniziali ricordano tanti “mostri” reali della Hollywood classica (incluso Louis Burt “L.B”. Mayer, che era capo della stessa MGM),

⁸⁷ Cfr. *ivi*, p. 113; cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 68.

⁸⁸ Cfr. Gerald Mast, *op. cit.*, p. 266.

sembra piuttosto una figura paterna gentile, facilmente influenzabile dalla volontà e dai capricci delle sue star. Abbiamo già visto come questo tipo di caratterizzazione così positiva della figura del produttore ricorra anche in *A che prezzo Hollywood ? ed È nata una stella*. Anticipiamo, però, che nel cinema autoreferenziale degli anni Cinquanta sempre più spesso il *producer* sarà connotato come il *villain* della storia. Se *Cantando sotto la pioggia* può ancora permettersi di fare di Simpson una figura amabile e di trasferire qualsiasi energia negativa dell'ambiente hollywoodiano su Lina Lamont, personaggio tanto perfido quanto comico, questo lo deve alla sua appartenenza al genere musicale, dove di norma nessun cattivo è mai troppo pericoloso o tratteggiato realisticamente.

Più in generale, lo svelamento del trucco del doppiaggio è necessario perché il film giunga al suo *happy end*, ma anche perché si possa ricomporre quella frattura tra immagine e voce, trucco e illusione che abbiamo visto attraversare l'intera opera. Dopo la proiezione vittoriosa di *The Dancing Cavalier*, gli spettatori reclamano a gran voce Lina sul palcoscenico perché si esibisca cantando davanti a loro⁸⁹. Kathy accondiscende ancora una volta a doppiare la diva, ma questa volta dovrà farlo dal vivo e nascosta dietro il sipario, mentre l'altra si limiterà a mimare le parole. Ma Don, Cosmo e il produttore, convinti che sia l'occasione buona per mettere l'insopportabile star con le spalle al muro, decidono di alzare la tenda per svelare al pubblico la presenza ragazza che canta dietro Lina. Il pubblico capisce immediatamente la situazione e restituisce la voce al suo vero corpo: il personaggio di Jean Hagen è costretto a battere in ritirata, mentre quello di Debbie Reynolds, grazie all'intervento di Don e compagni, può meritatamente godersi l'applauso dell'*audience*. A proposito di tale finale, Michel Chion osserva giustamente che qui è la voce il fattore determinante, quello che emette la propria sentenza definitiva in una situazione in cui gli uomini, gli unici a poter decidere se alzare o abbassare il sipario, «reggono le fila del gioco da Padroni delle Voci»⁹⁰. Indubbiamente, il fatto che i personaggi maschili siano quelli deputati allo smascheramento del trucco, mentre le donne ne subiscano, con alterne fortune, le conseguenze, potrebbe spingere l'analisi verso interessanti considerazioni sulla *sexual politic* del film e soprattutto sulla relazione tra il soggetto femminile e il dispositivo cinematografico (la riproduzione della voce in particolar modo)⁹¹. Ma sono altre le considerazioni che qui hanno la precedenza. A prescindere da

⁸⁹ Il fatto che il pubblico diegetico chieda a Lina una dimostrazione dal vivo del suo talento ricorda l'accoglienza che era stata destinata al primo film parlato di Gloria Swanson, *L'intrusa*. La pellicola era stata un grande successo, ma gli ammiratori di Swanson si domandavano se la voce che sentivano nei brani cantati fosse quella della diva. Dal momento che l'attrice non aveva potuto promuovere il film per tutto il Paese e quindi esibirsi durante le serate di presentazione, lo studio aveva fornito deposizioni e testimonianze ai recensori per smentire il falso pettegolezzo che Gloria Swanson fosse doppiata (cfr. Gloria Swanson, *op. cit.*, p. 409).

⁹⁰ Cfr. Michel Chion, *op. cit.*, p. 160.

⁹¹ Si veda per esempio Amy Lawrence, *Loosing Her Voice: Silencing Two Hollywood Daughters*, «Style», *Women as Narrators*, XXXV/2 2001, pp. 219-236. Qui la studiosa si prefigge essenzialmente di analizzare il

quanto sia irreali l'idea che il doppiaggio sia una dimostrazione di talento sufficiente per diventare una star, la scena è problematica per altre ragioni. Fino a questo momento abbiamo visto come questa soluzione tecnica fosse necessaria per salvare la carriera di Lockwood e Lamont, ma ora questa stessa soluzione rischia di far perdere a Lina la propria *stardom* e il rispetto del suo pubblico. L'umiliazione di un artista celebre, la sua caduta dal giardino edenico della fama per scivolare nell'abisso della vergogna e dell'oblio, è un tema che abbiamo visto occupare spesso gli *Hollywood on Hollywood movies*. Il fatto che qui il personaggio di Hagen sia l'antagonista della storia e che il suo scivolone pubblico sia risolto in termini comici non elimina del tutto le implicazioni problematiche della questione.

Mast definisce Lina «the Wicked Witch of the West» («la Malvagia Strega dell'Ovest»), e in effetti il parallelismo con *Il mago di Oz* si presta anche per interpretare la scena dello smascheramento in *Cantando sotto la pioggia*⁹². Ricordiamo che nel capolavoro di Fleming, «il Grande Oz» è un mago che parla con un timbro cavernoso dall'interno di una specie di tempio, nascondendosi dietro uno strano congegno di tendoni, maschere minacciose e nuvole di fumo. Questa voce possente parla come una voce che vede e conosce ogni cosa: infatti, è in grado di dire alla protagonista, Dorothy, e ai suoi amici che cosa sono venuti a cercare prima ancora che essi abbiano aperto bocca. Ma quando il gruppo torna, dopo aver portato a termine la missione richiesta dal mago, per reclamare il proprio premio, Oz rifiuta di stare ai patti e inizia a temporeggiare. Dorothy allora si spazientisce e il suo cagnolino Totò corre verso il punto da cui proviene la voce, strappa la tenda e svela un ometto comune e indifeso, che parla davanti a un microfono, servendosi di una rudimentale apparecchiatura in grado di amplificare la sua voce a dismisura e di produrre nuvole di fumo. E questa voce, nel momento in cui viene «associata a un corpo», perde la sua dimensione straordinaria per ridursi a essere l'emissione esilissima di un individuo mediocre. Analogamente, nel caso di Lina, il solo espediente necessario per dissolvere la sua immagine di strega cattiva è quello di sollevare il sipario.

Ma così facendo si finisce anche per seppellire per sempre l'idea della star come creatura perfetta, in cui voce e corpo, immagine e talento sono armoniosamente fusi insieme. Indubbiamente, l'esclusione di Lina dall'*happy end* e la sua identificazione nel personaggio del cattivo rappresenta uno degli aspetti più contraddittori e oscuri dell'intero film. Come abbiamo già visto, il plot non manca di fornire diverse spiegazioni per questo tipo di condanna: la diva fa licenziare Kathy dal corpo di ballo, fa togliere il nome della ragazza dai

rapporto tra il personaggio femminile e il processo di doppiaggio nei film *Lo strano mondo di Daisy Clover* e *Cartoline dall'inferno*. Nondimeno Lawrence utilizza *Cantando sotto la pioggia* come testo di partenza per articolare la sua tesi secondo cui «nel cinema hollywoodiano classico la capacità naturale della donna di parlare è interrotta, resa difficoltosa o perfino soffocata dalla stessa tecnologia sonora» (cfr. *ivi*, p. 219).

⁹² Cfr. Gerald Mast, *op. cit.*, pp. 266-7.

titoli di testa e cerca di controllare le decisioni della Monumental Pictures armandosi dei poteri che il suo contratto le concede. Ma Lina è anche colpevole di errori che hanno a che fare con il gusto e la capacità di giudizio estetico: la donna è l'unico dei personaggi ad apprezzare la disastrosa versione di *The Duelling Cavalier*, non capisce che cosa ci sia di sbagliato nella sua voce sgraziata, e non sa cogliere la differenza tra i pettegolezzi delle *fan magazines* e il vero amore. Questi sbagli attestano la sua incapacità di godere e dominare l'illusione cinematografica e – fatto ancora più imperdonabile per un musical – la sua sostanziale mancanza di talento nel canto e nel ballo. E tuttavia la posizione negativa della diva all'interno del film rimane difficile da spiegare in fondo. A ben vedere, queste accuse di mancanza di raffinatezza culturale e artistica vanno in direzione ideologicamente contraria a quella celebrazione dell'intrattenimento popolare di cui il film s'incarica. Se Don Lockwood non ha nulla di cui vergognarsi per il suo passato nel *vaudeville* e nelle produzioni cinematografiche a basso costo e il racconto stesso dimostrerà, anzi, come quest'apprendistato gli sia indispensabile per superare con successo la transizione dal muto al sonoro, non si capisce perché mai la carriera da *silent star* di Lina Lamont come eroina romantica sia completamente svuotata di valore e di utilità. Eppure, all'inizio del film, durante la proiezione di *The Royal Rascal*, assistevamo ai commenti ammirati e invidiosi delle donne del pubblico dinnanzi alla presenza scenica e alla bellezza dell'attrice. L'atteggiamento che il film dimostra nei confronti del divismo di questo personaggio ricorda, per certi versi, l'atteggiamento sprezzante di Joe Gillis davanti alla performance di Norma Desmond/Gloria Swanson in *La regina Kelly*. Come osserva Ames: «Queste contraddizioni riflettono un'ambivalenza irrisolta a proposito della recitazione drammatica nell'universo della commedia musicale, ma riflettono anche la difficoltà di identificare qualsiasi valore come sincero o reale nella complessità dei molteplici livelli finzionali dei *films-within-the-films*. Le migliori opere autoreferenziali sembrano sempre condurci verso queste irrisolvibili contraddizioni, che sorgono dalle intenzioni opposte del genere: smascherare l'illusione di Hollywood e al tempo stesso celebrarne la magia»⁹³.

Cantando sotto la pioggia rappresenta un caso estremo di questa tendenza. Lo dimostra soltanto l'attenzione che il film pone nei confronti dell'apparato tecnologico del cinema. Jane Feuer osserva che già un musical degli anni Trenta come *Verso Hollywood*, ingenua storiella "alla Merton" di una ragazza con doti canore reclutata dal cinema, fosse capace di mostrarci nel dettaglio la realizzazione su un set cinematografico di un numero musicale destinato a essere inserito in un *framed movie* intitolato *Rainbow Girl*. Realizzata all'indomani dall'avvento del sonoro, questa commedia, non scevra di una certa intenzionalità

⁹³ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 69.

documentaristica, aggiunge alla magia della performance musicale la magia della tecnologia che rendeva possibile questa stessa performance all'interno di un'opera cinematografica:

L'impressione che il *making of* del film *sia* il vero show s'intensifica quando vediamo che il numero musicale è filmato in modo talmente frammentato da far sì che non sia più la sola performance a catturare la nostra attenzione. Fra le tante posizioni che la macchina da presa assume, la maggior parte sono demistificanti; poche mostrano il numero come se fosse uno spettacolo trasparente. Molte rivelano tutto o parte del set cinematografico in cui si sta girando la scena. Più volte la cinepresa torna a inquadrare la troupe o le attrezzature da dietro le luci della ribalta, cosa che non ci permette di vedere l'effettivo svolgimento del numero. [...] La sequenza si conclude con immagini di tecnici intenti a monitorare il suono e a incidere dischi Vitaphone della performance. [...] Una simile educazione tecnologica, mentre produce una demistificazione a livello letterale, diventa mistificante per quanto riguarda l'impatto sul pubblico, dal momento che la stessa tecnologia cinematografica ci viene qui proposta come una nuova forma di spettacolo, un nuovo tipo di show⁹⁴.

Sebbene, *Verso Hollywood* sia incapace di assumere quella distanza ironica da *Rainbow Girl* che vent'anni più tardi *Cantando sotto la pioggia* saprà prendere, invece, da *The Dancing Cavalier*, entrambe le opere tendono a trasformare l'esibizione della tecnologia cinematografica in un'occasione di spettacolo. Ma nonostante la sua ironia e la sua spettacolarizzazione dei trucchi cinematografici, per Feuer la commedia di Donen e Kelly aspira a rimanere «un prodotto di magia» e a negare che la tecnologia sia la responsabile del nostro piacere:

È come se ci venisse fornita una completa confessione con lo scopo di occultare il vero crimine. Così, quello che viene mistificato nell'epilogo è l'origine stessa del film musicale. Il musical "behind-the-camera" nega, insomma, l'operazione tecnologica che giace dietro agli incantesimi più accattivanti dello stesso musical hollywoodiano⁹⁵.

Per questa ragione la studiosa parla, a proposito del genere, di "riflessività conservatrice". Di primo acchito, i musical hollywoodiani sembrano costituire un'eccezione rispetto al canone del film classico, che cerca solitamente di occultare i suoi procedimenti di scrittura. La commedia musicale, infatti, sembra continuamente sfruttare quei procedimenti che noi associamo solitamente al cinema modernista: interpellazione diretta allo spettatore, messa a nudo dei processi di produzione artistica, iscrizione del pubblico all'interno del film stesso, orchestrazione musicale trasparentemente non diegetica, disgiunzione tra sfera uditiva e sfera visiva, e citazioni intertestuali da altre opere. Ma questa riflessività, come Feuer sottolinea, è in realtà un esempio di "innovation as conservation": l'audience diegetica si inserisce tra noi e la performance per far sì che ci si possa identificare in maniera perfino più profonda con l'esperienza del teatro dal vivo, le interpellazioni dirette, lungi dal rappresentare una calcolata

⁹⁴ Jane Feuer, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁵ *Ivi*, p. 47.

violazione della convenzionale grammatica cinematografica, come avviene per esempio in Godard, servono più semplicemente per affermare la tradizione dell'*entertainment*, che è l'oggetto stesso della celebrazione del film, infine la rivelazione dei processi artistici è usata come un'ultima mistificazione del musical hollywoodiano stesso. Tutto questo induce la studiosa ad affermare che «se non si colloca il genere musicale nel posto che davvero occupa nella storia dell'intrattenimento, rischiamo magari di scambiarlo per un film modernista o, peggio, rischiamo di non scorgere mai quello che le sue rivelazioni cercano di nascondere»⁹⁶. Quest'argomentazione è estremamente pertinente anche per quanto riguarda il caso dei film su Hollywood nel loro complesso. Tuttavia, come osserva Ames, si può obiettare che questo processo di "remistificazione" non vada necessariamente inteso come un sotterfugio ideologico o un fallimento artistico⁹⁷.

Tornando alla conclusione del film, ricordiamo che dopo lo svelamento del trucco del doppiaggio ha seguito la dichiarazione d'amore di Don nei confronti di Kathy, suggellata dal brano *You Are My Lucky Star*. Simbolicamente questo brano – il primo, peraltro, a essere cantato *pubblicamente* da e fra i due protagonisti – celebra la loro storia ed equivale, sul piano sentimentale, alla rivelazione che poco prima ha smascherato il trucco che Lina voleva tenere nascosto agli occhi del mondo. Come la prima acerba dichiarazione d'amore aveva potuto aver luogo solo in un set, così il riconoscimento di tale amore può avvenire solo in un altro spazio scenico, davanti a un pubblico. E non è un caso che le due scene appaiano legate da una forte somiglianza stilistica, sia per quanto attiene il lavoro sul profilmico sia per quanto riguarda il lavoro della macchina da presa: luce diffusa, costruzione sull'asse con campi e controcampi, piani ravvicinati e campi più lunghi. Veronica Pravadelli rileva che proprio le due sequenze che dovrebbero far parte della storia, essere massima espressione del vero, sono girate significativamente in spazi scenici e secondo i canoni filmici con cui si girano le scene romantiche⁹⁸. In altre parole, *Cantando sotto la pioggia* sembra sibillantemente suggerirci la possibilità che la storia d'amore, spacciata per vera, non sia meno costruita del film che si è appena finito di girare.

Al tempo stesso, questo epilogo in cui la coppia appare felicemente ricongiunta, presuppone anche l'esaltante idea che la verità, professionale, tecnica, morale, sentimentale e perfino identitaria sia stata finalmente ricomposta e possa ora essere mostrata al mondo intero. A questo sembra servire l'ultima inquadratura del film: un grande cartellone pubblicitario di *Cantando sotto la pioggia* con i ritratti di profilo dei due "attori" protagonisti, Don Lockwood e Kathy Selden, che all'inizio invade tutto lo schermo, ma che poi va a occupare soltanto una

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 69.

⁹⁸ Cfr. Veronica Pravadelli, *op. cit.*, p. 265.

parte dell'inquadratura, mentre un carrello all'indietro riprende i due "in carne e ossa" e in abiti quotidiani. Dapprincipio, siamo portati a credere che il prato all'aperto in cui si trova la coppia di innamorati sia uno spazio reale, lontano dal set. Ma è evidente che ci troviamo sempre nei locali della Monumental Pictures e che Don e Kathy sono solo un po' "più veri" dell'immagine pubblicizzata dal film: il piano della finzione ha, insomma, ormai definitivamente inglobato quello della storia, e l'inquadratura finale rivela che ogni immagine non è altro che un *trompe-l'œil* più che un'imitazione della realtà.

Va da sé che questa conclusione, così fortemente connotata sul piano autoreferenziale, ci riporta alla memoria quella della prima versione di *È nata una stella*, la cui ultima inquadratura era occupata dal primo piano di un copione cinematografico recante lo stesso titolo del film. Analogamente a quanto accadeva per il film di Wellman, anche nel caso della commedia di Donen e Kelly il finale tradisce uno dei limiti più forti dell'autoreferenzialità hollywoodiana, ossia l'impossibilità di guardare davvero dietro la macchina da presa.

Quello che può sembrare un gioco ottico perfettamente riuscito si rivela, se osservato con logica geometrica, un elemento estraneo alla struttura del film: il titolo sul cartellone coincide con quello dell'opera che abbiamo appena visto, ma i nomi degli attori no di certo; noi abbiamo appena visto *Cantando sotto la pioggia* con Gene Kelly e Debbie Reynolds. Inoltre, il nostro film è un *backstage musical* incentrato, a sua volta, sulla realizzazione di un musical intitolato *The Duelling Cavalier* e sull'imminente uscita di un altro intitolato *Singin' in the Rain*. Allora quale può mai essere il film che il poster pubblicizza? L'unico elemento che permette di integrare fra loro questi elementi contraddittori è l'aspetto apologetico che il cartellone introduce in quanto espediente per una celebrazione ultima dell'*entertainment*. Inoltre, questa inquadratura conclusiva, pur nella sua illogicità, permette paradossalmente al cerchio di chiudersi: laddove il film si apriva con una *première* della coppia Lockwood-Lamont, ora siamo arrivati ad avere un film in uscita con la coppia Lockwood-Selden. In altre parole, il vero amore ha finito per sostituire il finto amore spacciato dalle *fan magazines* e una gioiosa commedia musicale si è anteposta alla pretenziosità e l'enfasi del cinema muto di stampo melodrammatico, senza contare, ovviamente, il ricongiungimento di immagine e voce che si è prodotto a vantaggio della *love story* e della carriera di Kathy. Ma, a ben vedere, nessuno di questi risultati va a detrimento dell'illusione cinematografica, al contrario ne rappresenta soltanto una celebrazione ancora più entusiastica e viscerale. Similmente a quanto notavamo per *I dimenticati* di Sturges, il film di Donen e Kelly, pur nel suo smascheramento del trucco, non rinuncia affatto alla sua vocazione intrattenitiva, e tutti i valori del *backstage musical* che all'inizio sembravano messi in discussione sono ora pienamente riaffermati. Il piacere che il testo produce è troppo forte perché elementi di critica riescano a imporsi in

primo piano. Ma al tempo stesso, se si accetta di andare oltre la celebrazione solipsistica che Hollywood e il musical in particolare fanno del loro universo, come negare che il sottotesto del film non sia profondamente problematico e contraddittorio?

CAPITOLO QUARTO

Tough Guys in Hollywood

4.1 “*I Never See Pictures I write*”

Il diritto di uccidere (*In a Lonely Place*, 1950) di Nicholas Ray

I

«I make a point: I never see pictures I write» («Per principio non guardo mai i film che scrivo»): questa battuta, una delle prime pronunciate dal protagonista, Dixon “Dix” Steele, nell’incipit del film di Nicholas Ray, sembra condensare il dramma al centro di *Il diritto di uccidere*. Al tempo stesso, il senso di altezzosa superiorità che tale battuta tradisce, seppure mascherato da quella strascicata noncuranza così tipica della recitazione di Bogart, potrebbe rinviare non solo al travaglio di questo specifico personaggio, uno sceneggiatore afflitto da turbe psichiche che finisce per perdere la fiducia della donna che ama, ma a un dramma più generale, vissuto da molti degli sceneggiatori attivi nella Hollywood classica. Prima ancora di qualsiasi considerazione di carattere storico, politico o culturale attraverso cui analizzare le vicissitudini di questa particolare categoria professionale, si potrebbe affermare, come fa Christopher Ames, che il dramma degli *screenwriters* hollywoodiani è quello di essere scrittori, quindi artisti “della parola”, messi al servizio di un mezzo espressivo in cui – diversamente da quanto avviene nella letteratura o nel teatro – le parole non sono più l’elemento precipuo¹. Questa circostanza, che finisce per relegare tale figura in una posizione sovente marginale o comunque problematica, è in qualche modo riflessa dalla scarsa frequenza con cui le stesse opere ambientate nel *milieu* cinematografico tendono a raffigurarla. Se consideriamo i film analizzati finora, non possiamo fare a meno di notare, infatti, come il più delle volte lo sceneggiatore si segnali per la sua assenza nell’economia del racconto piuttosto che per la sua presenza. Con la sola importantissima eccezione di *Viale del tramonto*, gli altri *Hollywood on Hollywood movies* considerati non solo evitano di porre al centro della diegesi questo genere di professionista, ma non esibiscono neppure molti riferimenti al suo lavoro e a quanto esso sia indispensabile per la realizzazione di qualsiasi opera cinematografica. In *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella* gli unici dettagli che rinviano alla presenza dello sceneggiatore li possiamo trovare nelle scene in cui le due protagoniste cercano di imparare a memoria le loro battute e soprattutto nel primissimo piano

¹ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 165.

del copione scritto a macchina con cui si conclude il film di William Wellman. In *La diva*, vediamo per ben due volte Margaret Eliot confrontarsi con il punto di vista di un giovane e talentuoso regista – la prima volta durante il suo disastroso provino, la seconda nell’epilogo, quando le viene offerta la parte principale di un film di prossima realizzazione intitolato *Falling Star* – ma non troviamo mai accanto all’attrice e ai suoi colleghi uno sceneggiatore in carne e ossa o uno *script* in circolazione. In *I dimenticati* quando John L. Sullivan decide d’imbarcarsi nell’ambizioso progetto *O Brother Where Art Thou?* non lo sentiamo neppure volta accennare alla possibilità di collaborare con un scrittore per redigere la sceneggiatura (benché, in questo caso, vista l’analogia tra il protagonista e lo stesso Preston Sturges, possiamo ipotizzare che Sullivan sia intenzionato sia a scrivere sia dirigere il suo film). Infine, tra i numerosi personaggi che affollano la pirotecnica vicenda di *Cantando sotto la pioggia* figurano anche un *songwriter* e un alcuni insegnanti di dizione, ma, fatto degno di nota per un musical incentrato sul passaggio dal muto al sonoro, non troviamo un solo riferimento all’importanza che gli sceneggiatori ebbero in questa cruciale transizione. Secondo Ames, tale lacuna è sostanzialmente una conseguenza diretta del *découpage* classico. In altre parole, l’invisibilità dello scrittore di cinema deriva dall’invisibilità dello stesso stile che è alla base della classicità hollywoodiana. Per un tipo di cinema che si regge su di una serie di proibizioni e tabù (non mostrare né la troupe al lavoro, né la tecnologia necessaria alla realizzazione del film, né gli attori possono guardare verso la macchina da presa, cioè verso lo spettatore, ricordandogli quindi il suo ruolo e la sua collocazione, etc.) quest’interdizione nei confronti dello sceneggiatore e del suo coinvolgimento all’interno del processo di produzione cinematografica non desta stupore. Tuttavia, nel caso dei *films about Hollywood* la rarità con cui tale figura fa la sua comparsa può dipendere da almeno altre tre motivazioni:

Primo, rappresentare gli scrittori sullo schermo è difficile, nel senso che la loro professione non possiede le stesse possibilità drammatiche e visive che ha invece, per esempio, il lavoro degli attori, dei tecnici, dei registi e dei produttori. I produttori conducono trattative, i registi istruiscono gli interpreti e i *cameramen*, gli attori declamano le loro battute. Al contrario, gli sceneggiatori si limitano a battere a macchina o a scarabocchiare su un taccuino. Secondo, la bassa considerazione in cui era tenuta questa categoria professionale nell’epoca dello *studio system* non contribuiva certo alla sua rappresentazione: i *producers* non erano molto interessati alle storie incentrate su scrittori o sceneggiatori (soprattutto se queste storie finivano per mettere in cattiva luce lo studio), e gli sceneggiatori stessi spesso consideravano in maniera così negativa il loro lavoro o con un imbarazzo tale da essere poco propensi a volerlo rappresentare nei loro soggetti. Terzo, gli scrittori erano considerati un gruppo distinto dagli altri professionisti di Hollywood perché disponevano di un altro canale d’espressione oltre al cinema. Molti sceneggiatori, infatti, avevano parlato della loro esperienza lavorativa, ma non lo avevano fatto all’interno delle loro sceneggiature, preferendo trattare la questione in articoli di giornali o romanzi².

² Ivi, pp. 165-6.

Patrick Donald Anderson presta meno attenzione al fatto che negli *Hollywood films* la figura dello sceneggiatore sia rappresentata con minore frequenza rispetto a quella di altre categorie, ma osserva, invece, come fin dalle origini questo personaggio sia stato spesso posto al centro di tristi storie legate al lato oscuro dell'ambiente cinematografico:

Soltanto nei primi film, come *A Vitagraph Romance* e *Her Face Value* (Thomas N. Heffron, 1925), possiamo trovare degli scrittori cinematografici che riescono ad avere successo senza dover pagare un enorme tributo in cambio. Già in *The Legend of Hollywood* (Reneaud Hoffman, 1924) vediamo come un giovane sceneggiatore arrivi al punto di suicidarsi finché non riesce finalmente a vendere un suo soggetto. In *The Part Time Wife* (Henry McCarthy, 1925), un altro scrittore fallito si separa dalla moglie e riesce a riconciliarsi con lei solo dopo enormi sofferenze, quando finalmente una sua sceneggiatura viene accettata dallo studio. *Hollywood Boulevard* (Robert Florey, 1936) dimostra, invece, come lo scrivere (in questo caso è un attore che scrive le sue memorie) sia l'ultima risorsa possibile per una star in declino. Ma questo porta al protagonista più infelicità che soddisfazione dal momento che la rivista per cui lavora trasforma i suoi articoli in scandali pubblicitari³.

Di rado gli *Hollywood novels* hanno assecondato la visione proposta dai film autoreferenziali, ma si può affermare che per quanto riguarda le difficoltà lavorative dello sceneggiatore ci sia sempre stata una certa coincidenza tra le due forme espressive. Uno dei primi romanzi di ambientazione cinematografica a tematizzare i problemi di questa categoria professionale è *Spider Boy: A Scenario for a Moving Picture* di Carl Van Vechten⁴. Scritto nel 1928 dopo un periodo di permanenza dell'autore a Hollywood come giornalista, *Spider Boy* ha per protagonista Ambrose Deacon, un commediografo newyorkese di successo che viene invitato a trasferirsi in California per lavorare nel cinema. Una volta arrivato a Hollywood, Deacon vive una serie di frenetiche disavventure in cui si ripete sempre lo stesso schema: lo sceneggiatore non riesce a far valere la sua volontà, ma è perennemente costretto a prendere ordini da altri e a modificare i propri progetti. Per esempio, il suo primo contatto con l'industria del cinema avviene attraverso l'incontro con una diva che gli impone un appuntamento letteralmente intimandogli di modificare l'organizzazione della sua giornata. Analogamente a quanto avviene in *Merton of the Movies* di Harry Leon Wilson, *Spider Boy* non ha un tono drammatico ma farsesco. Gran parte dell'esperienza di Deacon a Hollywood si risolve, come quella di Merton Gill, in una serie di episodi comici, tant'è vero che Bruce Kellner, biografo di Van Vechten, lamenta una certa tendenza del romanzo a scivolare in situazioni degne delle *slapstick comedies* di Mack Sennett⁵. L'ignoranza di Deacon rispetto ai meccanismi che regolano l'ambiente del cinema si traduce, infatti, in una buffa inettitudine

³ Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, p. 273.

⁴ Carl Van Vechten, *Spider Boy: A Scenario for a Moving Picture*, Grosset and Dunlap, New York 1928.

⁵ Cfr. Bruce Kellner, *Carl Van Vechten and the Irreverent Decades*, University of Oklahoma Press, Norman 1968, p. 233.

fisica. Nonostante sia un sofisticato intellettuale newyorkese, il protagonista si scopre a Hollywood un ingenuo, un ridicolo pesce fuor d'acqua. Prima di trasferirsi in California, la sua esperienza di cosa sia il cinema è strettamente limitata alla visione dei cosiddetti film di qualità come *Nascita di una nazione* (*Birth of a Nation*, 1915) di David Wark Griffith, *Il gabinetto del dottor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) di Robert Wiene, e le comiche di Charlie Chaplin. Soltanto una volta arrivato a Hollywood, Deacon inizia progressivamente a rendersi conto della dimensione popolare del film tanto come prodotto industriale quanto come prodotto artistico. Dietro la patina comica del romanzo (significativamente scritto nell'anno dell'avvento del sonoro, quando gli *screenwriters* si sarebbe resi più necessari che mai all'industria), il protagonista fa l'amara scoperta che il lavoro di scrittura per il cinema si traduce nella produzione di soggetti che possono essere modificati in modi imprevedibili e che soprattutto perdono qualsiasi legame diretto con l'autore originale. A Deacon viene detto chiaramente che per tutte queste ragioni i romanzieri "classici" «non sono fatti per lo schermo»⁶. Con tale battuta, Van Vechten sembra prefigurare l'amara lezione che avrebbero subito sulla propria pelle autori rinomati, come William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald e Aldous Huxley, convinti che lavorare per il cinema non sarebbe stato altro che un'estensione poco impegnativa della loro carriera principale. A Hollywood, infatti, «le storie dei film non sono scritte, ma sono riscritte»⁷. Solo accettando questa verità, e la posizione professionale inevitabilmente defilata che ne consegue, lo scrittore cinematografico può sperare di sopravvivere alla giungla dell'industria. Nel finale, Ambrose Deacon, diventato ormai molto più consapevole e smaliziato, realizza che proprio le sue esperienze deludenti nella Mecca del cinema potrebbero costituire la base per un buon film. "Spider Man" è, infatti, sia il titolo del romanzo di Van Vechten sia il titolo di un ipotetico progetto cinematografico del protagonista. Ma se un *Hollywood novel* della fine degli anni Venti può ancora trattare in modo divertito la condizione subordinata degli sceneggiatori hollywoodiani e soprattutto il tema della perdita del controllo sulla propria opera, i film autoreferenziali tenderanno, invece, a presentare questi medesimi aspetti in chiave fortemente pessimistica. Dai titoli elencati da Anderson nel brano citato, tutti riferibili al periodo compreso tra gli anni Venti e Trenta, arriviamo nei Cinquanta a opere come *Viale del tramonto* e *Il diritto di uccidere* che ci consegnano dei ritratti ancora più cupi sulla vita degli sceneggiatori a Hollywood. Di come Joe Gillis, diventando il mantenuto di Norma Desmond, costituisca un'eloquente metafora della corruzione esercitata dalla *dream factory* abbiamo già detto più volte e non serve ripetersi. *Il diritto di uccidere* di Nicholas Ray

⁶ Cfr. Carl Van Vechten, *op. cit.*, p. 48.

⁷ *Ivi*, p. 194.

realizza, invece, qualcosa di diverso: qui lo sceneggiatore non è un corrotto o un debole, ma è un violento, forse perfino uno psicopatico. Quello che diventa interessante notare è come l'opera, seppure in maniera cifrata, colleghi questa condizione psicologica così tormentata alla professione del personaggio. Richard Meyers non ha dubbi in proposito quando afferma: «*Il diritto di uccidere* è uno dei migliori film “anti-Hollywood” mai realizzati perché ci mostra come un uomo può reagire a questo tipo di ambiente. [...] Il titolo stesso [*In a Lonely Place*] dice fundamentalmente tutto: sul posto, sui personaggi, sul tema»⁸.

Ma prima di addentrarci in questi aspetti e vedere nel concreto come Nicholas Ray conduca davvero uno dei più acuti e dolorosi affreschi sulla vita nell'ambiente cinematografico, diventa necessario tracciare un *excursus* di carattere storico sulla condizione degli sceneggiatori nella Hollywood classica. Solo così la patologica aggressività di Dix Steele potrà essere intesa non tanto come pretesto per dare vita a un intreccio vagamente poliziesco, ma come occasione per affrontare un tema potente quale il dramma della libertà creativa all'interno delle strutture dello *studio system*.

II

Figura ibrida, in bilico tra due mondi – quello tradizionale della scrittura creativa e quello ancora relativamente inedito del cinema – lo *screenwriter* (letteralmente lo “scrittore per lo schermo”) fa la sua comparsa a Hollywood insieme ai microfoni a giraffa e al cataclisma economico scatenato dalla Depressione. L'avvento del sonoro, riunendo miracolosamente il corpo alla voce dell'interprete, non aveva soltanto coronato l'evoluzione dei metodi di produzione e imposto la necessità di un produttore per standardizzare la realizzazione del film, ma aveva anche creato la domanda di scrittori professionisti in servizio permanente che fossero in grado di fornire sceneggiature filmabili provviste di dialogo. Ma proprio quando al principio degli anni Trenta gli sceneggiatori iniziavano a prendere posto in quella gerarchia cinematografica che ora li reclamava come indispensabili, paradossalmente, a questo punto, l'aristocrazia artistica aveva già perso la sua battaglia per l'autonomia creativa con la classe finanziaria-manageriale, dato che i suoi rappresentanti, i produttori, dominavano ormai l'intero processo cinematografico. In altre parole, la transizione del cinema americano da struttura artigianale a conduzione familiare a industria monopolistica dello spettacolo di massa richiedeva allo sceneggiatore una professionalità che non assecurasse la mitologia dell'artista romantico che si ribella alle ferree leggi dell'establishment, ma una professionalità che fosse in sintonia con la razionalizzazione del sistema produttivo e la conseguente

⁸ Richard Meyers, *op. cit.*, p. 33.

divisione del lavoro. Il tipo di prodotto richiesto ora era una scrittura specializzata, tecnica, per la quale non erano più sufficienti le tradizionali abilità di tipo letterario e drammaturgico. Inoltre, diversamente da quanto accadeva di norma in altri ambiti, qui lo scrittore era costretto ad accettare una posizione che lo rendeva tanto necessario quanto subordinato al *modus operandi* dell'industria hollywoodiana. Come spiegano Larry Ceplair e Steven Enguld, questa situazione lavorativa era evidentemente paradossale:

La grande ironia storica che ogni sceneggiatore doveva inconsapevolmente affrontare consisteva nel fatto che quelle stesse forze della produzione che lo avevano creato e avevano definito la sua insostituibile funzione gli negavano quella autonomia artistica e quella soddisfazione creativa di cui i registi e i divi avevano goduto in precedenza e che l'evidente importanza del suo ruolo sembravano garantirgli. Il successo misurato sugli alti salari e la sicurezza del posto di lavoro non riuscivano a compensare per una consistente minoranza di sceneggiatori la loro costante subordinazione e umiliazione artistica in un processo produttivo in cui il loro contributo era essenziale. Ignari di questa contraddizione, che avrebbe influito non solo sull'esercizio della loro professione ma anche sulla loro vita personale e politica, gli scrittori di ogni genere captarono il segnale lanciato dagli *studios* con gran sventolio di libretti di assegni e si misero in viaggio verso Hollywood⁹.

Le ragioni che spinsero queste personalità a mettersi al servizio dell'industria cinematografica non sono nella maggior parte dei casi complesse o misteriose: per romanzieri, commediografi e giornalisti il denaro rappresentò sempre il principale richiamo verso la California. Infatti, con l'offerta di lauti stipendi, le case di produzione erano riuscite a richiamare a Hollywood perfino l'intelligenza del teatro newyorkese, compresa l'avanguardia, da Clifford Odets a Elia Kazan, da Orson Welles a John Howard Lawson e John Garfield, e gli scrittori di successo, da Francis Scott Fitzgerald a Dashiell Hammett, da William Faulkner a Elmer Rice e John Sherwood, per non parlare degli immigrati europei (Douglas Sirk, Fritz Lang, etc.). Infine, meno noti aspiranti sceneggiatori erano arrivati in molti casi a Los Angeles con famiglie da mantenere e debiti da saldare. Ma che si trattasse di nomi conosciuti come quello di Fitzgerald o ignoti come quello di un qualsiasi "Joe Gillis" di provincia, tutti erano sbalorditi dalle somme di denaro elargite come paga settimanale: fino a milleduecento dollari a settimana (e qualche volta oltre) in un periodo in cui l'imposta sul reddito era praticamente insignificante e il valore del dollaro nettamente superiore rispetto a quello attuale¹⁰. Ma nonostante il fortunato caso di Huxley non fosse un'eccezione, bisogna ricordare che la maggior parte degli scrittori cinematografici, nel passaggio dagli anni Trenta ai Quaranta, non navigava in acque così felici. Nel 1939 lo stipendio settimanale medio di uno sceneggiatore

⁹ Larry Ceplair, Steven Enguld, *op. cit.*, pp. 12-3.

¹⁰ Aldous Huxley e sua moglie sarebbero rimasti scioccati nell'apprendere che la MGM era pronta a versare allo scrittore ben quindicimila dollari come compenso per sole otto settimane di lavoro alla sceneggiatura di *Madame Curie* (1943) di Mervin LeRoy.

era di soli centoventi dollari. Come categoria, gli sceneggiatori non guadagnavano le cifre dei loro colleghi registi, produttori o attori protagonisti. E in un ambiente professionale come quello hollywoodiano, in cui i grossi stipendi erano un riconoscimento del valore che lo studio attribuiva ai suoi collaboratori e del prestigio che ognuno si era conquistato nel proprio settore, risulta incredibile che nel 1941 soltanto cinque sceneggiatori figurassero nell'elenco del ministero del tesoro comprendente le duecento persone che a Hollywood guadagnavano più di settantacinquemila dollari l'anno.

Ma se la possibilità di uno stipendio notevole era destinata per molti a non concretizzarsi mai, la situazione era ancora più critica per quanto riguardava il versante della dignità professionale e delle aspirazioni artistiche. Sebbene il denaro costituisse la più evidente attrattiva del mestiere, c'erano anche altre motivazioni a spingere gli scrittori a cercare impiego nella *dream factory*: la possibilità d'impegnarsi in un nuovo tipo di scrittura creativa e in una nuova forma di comunicazione di massa, che permetteva di raggiungere un pubblico ben più vasto che quello dei giornali o della letteratura. A questo si aggiungeva anche il piacere di partecipare alla vita sociale di un'élite, che faceva gruppo a sé, a Hollywood. Ma come abbiamo già accennato nel capitolo introduttivo, tali attrattive, «la passione per il cinema come spettacolo o come arte, il divertimento e lo stimolo di trovarsi tutti insieme negli uffici-scrittori, nelle sale-mensa degli *studios*, nei famosi “abbeveratoi” e ristoranti (Lucey's, The Formosa, Musso & Frank's), alla libreria di Stanley Rose e soprattutto di vedere la propria storia e il proprio dialogo prendere vita sullo schermo»¹¹, erano fortemente ridimensionate da una serie di aspetti molto meno gratificanti. Che lavorasse negli uffici ordinati della Fox o in quelli più confortevoli della Paramount o peggio nelle squallide cellette della MGM, qualsiasi sceneggiatore doveva presto prendere atto del fatto che il suo datore di lavoro non era il pubblico ma piuttosto il produttore. Dal momento che la maggior parte degli sceneggiatori attivi negli anni Trenta e Quaranta aveva cominciato la propria carriera in ambiti come la letteratura e il teatro, che erano dominati da ben altre regole, questa nuova gerarchia dei ruoli poteva risultare scioccante. Il lavoro da alveare che lo *studio system* imponeva era, infatti, quanto di più lontano ci potesse essere dalla realtà tranquilla e riservata delle loro precedenti esperienze a New York o nelle università. L'impossibilità di controllare la propria opera nel suo farsi, la spersonalizzazione del prodotto (sceneggiature firmate da molte persone, lavoro in coppia, discussione obbligatoria della sceneggiatura col produttore – *story conference* – e conseguente necessità di modificare lo *script* in base alla volontà altrui), la burocratizzazione e regolamentazione del lavoro, con tanto di orario di ufficio e numero di pagine da presentare ogni settimana, erano tutti fattori che contribuivano a fare degli

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 15.

sceneggiatori la categoria più insoddisfatta per eccellenza della gerarchia hollywoodiana. Una categoria che continuava a sognare di tornare a New York o di fare abbastanza quattrini per potersene andare, e che si cullava nell'ambizione di poter scrivere un giorno opere "più impegnate", recidendo così una volta per tutte l'opprimente legame con un'arte spesso giudicata "tanto volgare" dal resto dell'intellettualità americana. L'idea diffusa che Hollywood, attraverso la promessa di lauti compensi e facili sogni di gloria, spingesse molti scrittori a prostituire il loro talento non contribuiva, infatti, a migliorare la percezione che gli sceneggiatori avevano di se stessi. Giustamente Ceplair e Englund hanno sottolineato come il disprezzo che parte dell'élite intellettuale americana ostentava nei confronti di questa nuova categoria professionale era, in realtà, una prova del fascino che l'industria cinematografica sotterraneamente suscitava o dell'indivia nei confronti del suo straordinario potere comunicativo, un potere molto più forte di quello esercitato dai qualsiasi libro o opera teatrale¹². Inoltre, l'incapacità di adattarsi al *modus operandi* dello *studio system* dimostrata da alcuni dei maggiori scrittori americani (tra i casi più celebri quello di Fitzgerald, ma anche Theodore Dreiser, John Dos Passos, Raymond Chandler, James M. Cain, Dashiell Hammett, etc.), non deve far dimenticare che altri prestigiosi autori, come William Faulkner, P.G. Wodehouse e Clifford Odets, riuscirono proprio grazie al loro lucrativo impiego a Hollywood a mantenere anche la loro precedente attività di romanzieri o drammaturghi¹³. Né si deve dimenticare che, a dispetto delle cocenti delusioni di alcuni, ci furono molti sceneggiatori – soprattutto fra quelli reclutati nel mondo del giornalismo come Ben Hetch, Ring Lardner Jr., Dudley Nichols, Gene Fowler, Donald Odgen Stewart, Joseph Mankiewicz, etc. – che seppero integrarsi con successo nel nuovo sistema¹⁴. Detto questo, la posizione degli sceneggiatori

¹² Cfr. *ivi*, pp. 15-6.

¹³ Il contrasto tra il mito diffuso che Hollywood abbia distrutto molti talenti letterari con le sue false lusinghe e il fatto che, invece, molti autori si siano serviti del loro impiego nel mondo del cinema per sostenere le loro precedenti attività di romanzieri o uomini di teatro è stata analizzata da più fonti. A tal proposito rimandiamo a due interventi di Tom Dardis: *Some Time in the Sun: The Hollywood Years of Fitzgerald, Faulkner, Nathanael West, Aldous Huxley, and James Agee*, Scribner's, New York 1976; *The Myth that Won't Go Away: Selling Out in Hollywood*, «Journal of Popular Film and Television» XI (1984), pp. 167-71.

¹⁴ A tal proposito osserva Giuliana Muscio: «Lo sceneggiatore funzionale alla Hollywood degli anni Trenta era [...] il giornalista dallo stile semplice ma efficace. Ben Hetch, Hermann Mankiewicz, Dudley Nichols o Borden Chase, che era stato l'autista di un noto gangster, furono quindi tra gli sceneggiatori di maggior successo; coloro che crearono cioè il cinema d'azione, il dialogo a raffica, i personaggi da letteratura popolare piuttosto che da romanzo sofisticato; gli sceneggiatori di professione, lautamente retribuiti, spesso luogotenenti o stretti collaboratori dei produttori. Alcuni dei più noti produttori di allora come Zanuck (sceneggiatore egli stesso) e Selznick sono stati infatti definiti "produttori di sceneggiatori", nel senso che essi davano una grande importanza alla sceneggiatura, partecipavano con suggerimenti o discussioni alla sua evoluzione e "protegevano" la sceneggiatura, limitando il potere creativo e decisionale del regista» (Giuliana Muscio, *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Dino Audino, Roma 2009, p. 29). Per questi motivi tecnico-produttivi, ma anche per il suo carattere, il cinema degli anni Trenta è stato definito un "cinema di sceneggiatura". Come già abbiamo visto nel dettagliato resoconto sulla realizzazione di *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella*, il regista non esercitava in questo sistema un ruolo decisivo, ma dipendeva molto dalle scelte del *producer* e di conseguenza anche da quelle dello sceneggiatore. La teoria dell'autore non

all'interno del *milieu* cinematografico restava, però, irrimediabilmente problematica e anche le carriere più fortunate non erano prive d'insicurezze, frustrazioni, sentimenti ambivalenti e desiderio di fare qualcosa di meglio in contesti culturali ritenuti più "dignitosi". Come dimostrano le stesse opere autoreferenziali nei rari momenti in cui raffigurano il lavoro di stesura della sceneggiatura colto nella sua concretezza, una delle principali e costanti fonti di frustrazione per lo scrittore cinematografico era costituita dagli incontri di verifica della storia. Infatti, in questa sede le sue idee, i suoi trattamenti e i suoi abbozzi finivano spesso per essere o deliberatamente ignorati o brutalmente cestinati:

Questi frequenti colloqui portavano lo scrittore a confronto col suo produttore e talvolta anche con il direttore di produzione. Era in queste occasioni che egli riceveva le reazioni al suo lavoro più recente come pure indicazioni e "suggerimenti" per il lavoro futuro. Dal punto di vista dello scrittore il brutto di questi incontri era costituito in parte dal fatto che troppo spesso sentiva criticare la sua fatica in modo brutale e in giustificato sulla base di criteri e obiettivi che egli non condivideva da parte di persone senza alcuna esperienza o capacità di scrittura e che non capivano molto le difficoltà che il suo lavoro comportava. Ma soprattutto la sofferenza e il senso di impotenza che affliggeva lo scrittore in queste occasioni derivava dallo scontro con un potere onnipotente e in gran parte estraneo. Innovazioni artistiche considerate "eccessive" o esperimenti che uscivano dagli schemi dei generi supercollaudati dovevano sempre arrendersi allo spietato fuoco di fila di domande del produttore: Dov'è l'azione? Chi conquista la ragazza? Dove sono le risate? Dov'è il senso di minaccia? [...] Le chiacchiere senza fine, gli interrogatori, le suppliche che riempivano questi incontri non facevano che sottolineare l'abisso di potere che separava lo scrittore dal produttore. Gli sceneggiatori dovevano alla fine cedere sempre e apportare le modifiche richieste o l'avrebbe fatto qualcun altro¹⁵.

Come non vedere in questa descrizione una certa analogia con il dialogo tra Joe Gillis e il produttore della Paramount Sheldrake all'inizio di *Viale del tramonto*? Prima ancora che Joe abbia finito di riportare l'idea al centro del suo soggetto, Sheldrake l'ha già fatta a brandelli e non pago di questo chiede alla sua assistente, Betty Shaefer, d'intervenire per dare la sua opinione, che si rivelerà non meno distruttiva. Perfino uno sceneggiatore del calibro di Ben Hetch, pur senza subire le umiliazioni quotidiane impartite ai soggettisti di second'ordine come Gillis, ci ha lasciato un ritratto tutt'altro che roseo della sua attività a Hollywood:

Le mie superpagate mansioni come sceneggiatore includevano tenere compagnia al produttore mentre sedeva nella sala di proiezione a guardare i provini o il girato, o film prodotti da altre compagnie, di cui potevo rubare gli intrecci. [...] In quanto sceneggiatore che prendeva la paga più alta dello studio, dopo il dirigente, non avevo sulla mia sceneggiatura maggior autorità di una banderuola al vento. Regista, produttore e perfino gli attori, pagati con metà della munificenza che mi spettava, potevano e in effetti mi inducevano a fare cambiamenti nel copione, ad aggiungere scene stupide, finali zuccherosi e tagliare il mio dialogo preferito (che di solito apparteneva a personaggi secondari, che non potevano partecipare alla discussione della sceneggiatura). Io

ha potuto ignorare questo scontro di volontà e ha finito per ricercare nello stile, nella forma individuale della *mise en scène*, il carattere distintivo dell'Autore rispetto a quello dell'"artigiano di cinema".

¹⁵ Larry Ceplair, Steven Englund, *op. cit.*, pp. 16-7.

apportavo queste modifiche perché altrimenti mi avrebbero portato via la sceneggiatura dalle mani, e l'avrebbero fatta storpiare gioiosamente da una banda di scribacchini della casa di produzione, allenati a leggere nel pensiero dei produttori senza sussulti e ritorni di fiamma¹⁶.

Come si evince da quest'estratto, l'attività di qualsiasi sceneggiatore, anche del più acclamato, era strettamente condizionata dal suo rapporto con il produttore. In altre parole, ciò che contava davvero era l'idea che il *producer*, e non lo scrittore, aveva di cosa fosse una buona sceneggiatura. Pertanto era lui che si doveva soddisfare. Pena altrimenti la perdita del controllo sul soggetto. Donald Ogden Stewart riassume la questione in maniera ancora più concisa di Hetch quando afferma: «Eri proprietà [dei produttori]; eri una specie di merce, eri pagato un tanto a settimana, e quindi appartenevi a loro, e non c'era mica tanto da scherzare su questo»¹⁷. Sebbene molti dirigenti degli *studios* avessero una certa sensibilità letteraria e un'idea precisa di cosa fosse una buona sceneggiatura (ad esempio personalità come David O'Selznick o Darryl Zanuck, cfr. nota 12) oppure sapessero compensare l'eventuale mancanza di preparazione con un particolare "istinto" per il progetto di successo, per sceneggiatori appena usciti dagli istituti di letteratura inglese o di teatro di Yale o di Harvard restava comunque frustrante essere giudicati soltanto dal rigida agenda dei loro criteri. Si consideri, inoltre, che gli uffici-scrittori non avevano un criterio fisso per la struttura delle sceneggiature; il che significava che non c'era nessuna tradizione di regole precise a cui affidarsi. Agli sceneggiatori neofiti si raccomandava una scrittura che fosse adeguata alla natura sostanzialmente visiva del medium cinematografico, e di non dimenticare mai di mantenere il "rapporto drammatico tra le varie inquadrature". In altri termini, i produttori volevano materiale che si potesse "girare", vale a dire dialoghi agili e convincenti, una sequenzialità narrativa molto chiara e fluida, soggetti piacevoli, e la giusta dose di azione e movimento. Peraltro, questo materiale doveva essere fornito in fretta e con regolarità, rispettando tutte le altre tempistiche legate alla realizzazione complessiva del film. La mancanza di un sistema preciso di regole a cui fare riferimento, l'aleatorietà dei gusti dei produttori, la velocità con cui si doveva lavorare, la rinuncia al tradizionale diritto di paternità sull'opera rendevano il mestiere di sceneggiatore qualcosa di estremamente difficile tanto sul piano tecnico quanto su quello della tenuta psicologica. Adattabilità e resistenza, diplomazia nei rapporti con colleghi e superiori e capacità di distaccarsi emotivamente dal proprio lavoro sembravano essere le doti necessarie per sopravvivere a Hollywood. In tal senso, si può comprendere perché mai proprio gli abitanti del territorio più prestigioso della letteratura, il romanzo, furono quelli che ebbero meno successo nella nuova forma artigianale della

¹⁶ Cit. in Giuliana Muscio, *Scrivere il film*, cit., p.32.

¹⁷ Cit. in Larry Ceplair, Steven Englund, *op. cit.*, p. 31.

sceneggiatura. Al contrario gli ex giornalisti come Ben Hetch, già temprati da precedenti esperienze nel mondo competitivo della stampa, sembravano più capaci di adeguarsi ad aspetti del mestiere come il lavoro di gruppo e gli interventi di emergenza dei loro colleghi letterati. Tuttavia anche coloro dotati della necessaria flessibilità e assenza di pretese difficilmente potevano gradire il mondo sovrappopolato e spietatamente competitivo di Hollywood, e le conseguenti manovre dei produttori su un mercato del lavoro ormai più che saturo. Gli sceneggiatori facevano a gara per ottenere un lavoro e il relativo riconoscimento nei titoli di testa (dal momento che il successo e la professionalità di un soggettista, e quindi il suo stipendio, venivano valutati in base alla qualità e quantità di film scritti, era molto importante che esistesse una traccia “ufficiale” dell’attività svolta), ma solo un terzo di loro ricevette annualmente sia pur un titolo di testa collettivo nel corso degli anni Trenta. A tal proposito Stewart ricorda con sarcasmo:

A quei tempi quello che dovevi imparare come sceneggiatore era di stare alla larga finché cominciavano a girare, se volevi avere il nome sui titoli di testa. Allora l’agente ti suggeriva che forse avresti dovuto dare una mano. I produttori avevano la teoria che più sceneggiatori lavoravano su un copione, meglio sarebbe riuscito. Era sempre il terzo o quarto sceneggiatore che compariva sui titoli di testa. Se riuscivi a massacrare la sceneggiatura di un altro potevi essere in grado di farlo in modo che la sceneggiatura finale fosse la tua. [...] Divenne un gioco cercare di essere l’ultimo su una sceneggiatura, cosicché non ti lasciassero fuori dai titoli di testa¹⁸.

Il numero altissimo di sceneggiatori in circolazione a Hollywood tra gli anni Trenta e Quaranta rendeva il problema del riconoscimento nei *credits* spinoso e pressoché irrisolvibile. Dei quarantatré musical prodotti alla MGM da Arthur Freed nell’arco di venticinque anni nemmeno uno fu formalmente attribuito a un solo sceneggiatore. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, soltanto la coppia di scrittori formata da Adolph Green e Betty Comden riuscì a fornire sceneggiature finali – tra cui appunto quella per *Cantando sotto la pioggia* – senza che fossero intervenute squadre di riserva a metterci le mani. Nei suoi nove anni di lavoro alla Twentieth Century Fox, Kenneth Macgowan ricorda che solo due delle sceneggiature, delle trenta che girò e delle cinquantadue che non andarono in porto, si potevano attribuire a un unico sceneggiatore¹⁹. Anche se era senz’altro un’evenienza più rara, a volte poteva accadere che lo scrittore fosse, invece, lieto che il suo nome non comparisse nei *credits*. Quando il risultato finale era mediocre o troppe mani erano intervenute sul soggetto, il mancato riconoscimento del proprio lavoro poteva risultare provvidenziale. Da Francis Scott Fitzgerald a Nathanael West a Raymond Chandler, molti autori hanno denunciato nei

¹⁸ Cit. in Giuliana Muscio, *Scrivere il film*, cit., p.33.

¹⁹ I film in questione erano *Alba di gloria* (*Young Mr. Lincoln*, 1939) di John Ford, la cui sceneggiatura era opera di Lamar Trotti e *Il vendicatore di Jess il bandito* (*The Return of Frank James*, 1940) di Fritz Lang, la cui sceneggiatura era opera di Sam Hellman.

loro romanzi e racconti la nefasta capacità della macchina hollywoodiana di sedurre gli artisti con la sirena del benessere economico per poi disintegrarli sul piano artistico e creativo. Pochi l'hanno fatto, però, con la sfrontatezza e l'inconfondibile capacità di trasformare la tragedia in commedia dell'italoamericano John Fante. Nel suo romanzo *Sogni di Bunker Hill*, il protagonista, Arturo Bandini, sceneggiatore ben retribuito ma poco motivato, racconta a un certo punto il sollievo di non essere accreditato nei titoli di testa di un western mediocre alla cui sceneggiatura ha contribuito in coppia con un'altra soggettista:

In febbraio la Liberty Films distribuì il film di Velda Van der Zee, *Sin City*. Lo vidi al Wiltern, in Wilshire Boulevard, allo spettacolo del pomeriggio. [...] Mi sedetti lì compiaciuto che il mio nome fosse stato cancellato dal film, e quando le luci si spensero, mi sentii molto lieto e sollevato all'idea che il mio nome non sarebbe stato fra i titoli di testa. Risi forte quando comparve il nome di Velda, e a mano a mano che il film si srotolava e la diligenza rimbalzava sul terreno, risi di nuovo. [...] Tutto il mio lavoro, tutto il mio pensare, era così estraneo al film, che era sbalorditivo, incredibile. Solo in due punti mi imbattei in un paio di righe che avrei anche potuto scrivere io, e che il regista non aveva cancellato. La prima era in una scena iniziale quando lo sceriffo arriva a cavallo a Sin City, al galoppo, e ferma il cavallo davanti al saloon gridando «Whoa!». La mia frase. Un pochi più avanti, lo sceriffo esce impettito dal saloon, monta a cavallo e grida: «Vai bello!». «Whoa» e «vai bello»: la mia realizzazione come sceneggiatore. Non era un buon film, o un film eccitante, o un film maturo, e quando finì e le luci si accesero, vidi un pubblico di persone stufe, mezze addormentare, nelle loro sedie, che non mostravano assolutamente nessun piacere. Ero soddisfatto. Era la prova della mia integrità. Ero un uomo migliore per non aver avuto il mio nome in quel film, uno scrittore migliore²⁰.

Ma una volta, rientrato nella sua solitaria stanza d'albero, Baldini sente sgretolarsi il suo orgoglioso senso di superiorità ed è colto da un'ondata di abbattimento pensando all'aridità e al fallimento creativo connessi alla professione di sceneggiatore:

Salii in camera e caddi sul letto esausto. Mi ero autoingannato. Non era stato piacevole vedere *Sin City*. Non ero per niente compiaciuto del fallimento di Velda. Per la verità mi dispiaceva per lei, per tutti gli scrittori, per la miseria di quel mestiere. Stavo sdraiato in quella piccola stanza che mi opprimeva come una tomba²¹.

In fondo, sembra dirci John Fante, le frustrazioni per gli sceneggiatori hollywoodiani sono talmente tante e così equamente distribuite che è ridicolo avanzare pretese di superiorità o rinunciare del tutto a un briciolo di solidarietà tra colleghi.

Altro aspetto irritante del sistema di lavoro negli *studios* era la rigida disciplina della giornata lavorativa degli sceneggiatori e la quantificazione di quel che producevano. Tutti gli scrittori dovevano rispettare un preciso decalogo di regole circa l'orario di lavoro (che consisteva di norma in otto ore giornaliere, con l'eccezione del sabato in cui si era impegnati solo per metà

²⁰ John Fante, *Sogni di Bunker Hill*, introduzione di Emanuele Trevi, trad. it. Francesco Durante, Einaudi, Torino 2004, pp. 691-2 (ed. or. *Dreams from Bunker Hill*, Black Sparrow Press, Boston 1982).

²¹ *Ivi*, p. 692.

giornata) e il numero di pagine da presentare ogni settimana (la maggior parte degli *studios* richiedeva dalle dieci alle venti pagine di materiale da consegnare entro il sabato; il che significava che da un singolo sceneggiatore ci si aspettava fino a quattro sceneggiature l'anno). La produzione insomma era attentamente monitorata. La stessa presenza degli sceneggiatori all'interno dei loro uffici era sottoposta a un rigoroso controllo. I produttori e i loro factotum ci tenevano molto ad assicurarsi che i loro dipendenti non si assentassero mai dal loro ufficio. I dirigenti della Warner arrivarono perfino a costruire un recinto tutt'intorno all'edificio dove lavoravano gli scrittori. E onde fugare qualsiasi sospetto di assenteismo un guardiano aveva il compito di sorvegliare ogni movimento dei poveri dipendenti.

Dato questo ritratto piuttosto avvilente delle loro condizioni lavorative, è istintivo chiedersi perché mai agli sceneggiatori non venisse accordato il riconoscimento che l'importanza del loro ruolo nell'industria cinematografica avrebbe, in teoria, dovuto garantirgli. Innanzitutto, come già abbiamo detto, bisogna tenere presente che lo scrittore era l'ultimo arrivato sulla scena professionale hollywoodiana, e il gioco, in quella fase, era in mano a registi e produttori impegnati, allora, in un feroce scontro di potere. Inoltre, dal momento che l'obiettivo principale dell'industria era ovviamente massimizzare gli incassi, i dirigenti avevano capito presto che l'operazione più funzionale allo scopo era quella di mettere in primo piano il nome dei divi. Al contrario, porre l'accento sul fatto che erano gli scrittori gli "spettri" che facevano funzionare la macchina del cinema non sembrava essere di alcuna utilità per l'impresa.

Infine, c'era qualcosa di sospetto, perfino di sovversivo, negli sceneggiatori e nel loro mestiere. La diffidenza che questo tipo di professionista esercitava nel suo ambiente era strettamente connessa alla sua inestinguibile unicità:

[Gli sceneggiatori] non erano solo gli ultimi arrivati: erano anche diversi da tutti gli altri, pressoché unici come provenienza, capacità professionali e tipo di prestazioni richieste. Naturalmente anche gli attori, i produttori e i registi per fare il loro lavoro dovevano avere un patrimonio di qualità tecniche specifiche, ma queste potevano essere apprese nel corso del lavoro, dall'istinto di adattamento e di sopravvivenza che ognuno sviluppava a diretto contatto con l'ambiente di lavoro. [...] Anche gli sceneggiatori subirono a Hollywood alcune forme di corruzione, soprattutto docilità, volgarità e conformismo; ma il mestiere di sceneggiatore richiedeva un tal grado di addestramento, talento e intelligenza da escludere dal suo esercizio chiunque volesse considerarlo un "momento" transitorio verso incarichi più alti. L'esperienza acquisita sul lavoro era naturalmente essenziale per gli scrittori, – come, del resto, per tutti i tipi di lavoro specialistico, – ma non si possono acquisire le doti fondamentali di immaginazione e abilità letteraria semplicemente ronzando intorno al set. Scrivere per il cinema è un mestiere che non può essere appreso a orecchio o assorbito, né tanto meno si può far finta di saperlo fare²².

Il fatto che gli sceneggiatori fornissero la parte più elaborata del materiale che serviva per la realizzazione di un film e che fossero di solito più istruiti rispetto agli attori, ai registi e ai

²² Larry Ceplair, Steven Englund, *op. cit.*, pp. 21-2.

produttori erano tutti fattori che contribuivano a isolare questa categoria piuttosto che integrarla degnamente nella gerarchia hollywoodiana²³. In qualche modo, l'importanza e l'unicità degli sceneggiatori sembravano procurare imbarazzo ai loro colleghi. Era, infatti, impossibile negare che, a dispetto della sua posizione subalterna e del modo in cui era trattato, lo scrittore desse un apporto insostituibile. I nomi dei divi, dei produttori e dei registi potevano essere scritti più grandi nei titoli di testa, ma questo non bastava a nascondere che ciascun film recava impresso in modo indelebile il marchio dello sceneggiatore. Il fatto che le memorie e le biografie di altri artisti cinematografici siano spesso costellate da aneddoti che testimoniano la diffidenza e il disprezzo con cui gli sceneggiatori erano trattati all'interno dello *studio system* sembra tradire un senso di colpa tardivo nei confronti di questa categoria. «Gliene facevamo passare di tutti i colori», avrebbe ricordato a posteriori Bette Davis, mentre David Niven avrebbe riconosciuto che gli sceneggiatori erano automaticamente incolpati ogni qualvolta un regista o un divo non riuscivano a essere all'altezza del loro compito. Il regista William Dieterle avrebbe candidamente affermato che durante tutta la sua decennale carriera a Hollywood gli sceneggiatori si distinguevano dalle altre categorie per il trattamento “da cani” che gli era riservato²⁴. Lo stesso Nicholas Ray, autore del film che ci apprestiamo ad analizzare, descriverà nelle sue memorie, con lucidità cristallina, il tipo di conflitto che avrebbe sempre caratterizzato il rapporto tra regista e *screenwriter*:

A Hollywood esiste una tradizionale ostilità tra sceneggiatore e regista, che non assomiglia a nient'altro. Di fatto ciascuno patisce il fatto di dipendere dall'altro. Lo sceneggiatore ha bisogno del regista perché la sua storia sia realizzata; il regista ha bisogno dello scrittore che gli dia una storia da realizzare.

Questa situazione produce una buona dose di incomprensioni e amarezze. Lo sceneggiatore si lamenta che il suo contributo creativo è inutilizzato; il regista e le star ottengono quasi sempre più pubblicità e applausi di lui, eppure non è lui ad avere creato i personaggi e la storia, ad avere scritto i dialoghi e sviluppato la scrittura?

Se il problema dello sceneggiatore fosse così semplice, sarebbe il professionista più maltrattato di tutta l'industria cinematografica. Sfortunatamente per lui, non è così. Innanzitutto, a Hollywood ci saranno solo una mezza dozzina di sceneggiatori davvero bravi. Gli scrittori più dotati di talento di solito preferiscono la letteratura o il teatro, dove il loro talento viene riconosciuto senza ambiguità. I romanzieri famosi che arrivano a Hollywood per scrivere sceneggiature di rado arrivano senza preconcetti verso il nuovo mezzo espressivo che stanno per esplorare, ed è raro che imparino qualcosa. E quasi tutti se ne vanno colmi di ironia o di risentimento verso quel mostro di regista o di produttore con cui hanno avuto a che fare. Lo sceneggiatore, a sentire loro, è *incompreso*²⁵.

²³ «Un'inchiesta condotta alla fine degli anni Trenta [...] rilevava che il 57% dei produttori esecutivi che lavoravano a Hollywood possedeva un'istruzione universitaria, mentre la corrispondente percentuale per registi e auto proiezionisti era rispettivamente del 53% e del 55%. Quanto agli scrittori la proporzione saliva significativamente all'80%» (John Baxter, *Hollywood in the Thirties*, A.S. Barnes & Co, New York 1968, p. 13).

²⁴ Queste affermazioni e questi aneddoti sono citati in Larry Ceplair, Steven Englund, *op. cit.*, p. 23.

²⁵ Susan Ray (a cura di), *Nicholas Ray. Sono stato interrotto*, Contributi di Marco Müller, Enrico Ghezzi, trad. it. Alberto Pezzotta, Bompiani Overlock, Milano 2011, pp. 334-5 (ed. or. *I Was Interrupted. Nicholas Ray on Making Movies*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1993).

Curiosamente, in *Il diritto di uccidere* Ray ci racconta proprio di uno scrittore cinematografico che, lungi dall'essere soltanto "risentito" o "ironico" nei confronti dell'establishment hollywoodiano, soffre delle frustrazioni inflitte dal questo ambiente professionale fino a rasentare la malattia mentale.

Alle incomprensioni interne al *milieu* cinematografico, descritte nel passo appena riportato, si aggiungeva poi il già citato disprezzo con cui spesso gli altri letterati giudicavano i colleghi disposti a scrivere per il cinema. Come abbiamo già detto, per molto tempo lavorare a Hollywood sarebbe stato considerato da buona parte della classe intellettuale americana come uno svendersi, un fare vile mercimonio del proprio talento e della propria integrità artistica. In uno dei romanzi più celebri della letteratura statunitense, *Il giovane Holden* di J.D. Salinger, il protagonista, l'inquieto Holden Caulfield, ci consegna un veloce ma amarissimo ritratto del fratello, D.B., un promettente talento letterario che ha abbandonato la East Coast per andare a lavorare come sceneggiatore in California:

Sta a Hollywood, lui. [...] Ha appena preso una Jaguar. Uno di quei gingilli inglesi che arrivano sui trecento all'ora. Gli è costato uno scherzetto come quattromila sacchi o giù di lì. È pieno di soldi adesso. Mica come prima. Era soltanto uno scrittore in piena regola, quando stava a casa. Ha scritto quel formidabile libro di racconti, *Il pesciolino nascosto*, se per caso non l'avete mai sentito nominare. Il più bello di quei racconti era *Il pesciolino nascosto*. Parlava di quel ragazzino che non voleva far vedere a nessuno il suo pesciolino rosso perché l'aveva comprato con i suoi soldi. Una cosa da lasciarti secco. Ora sta a Hollywood, D.B., a sputtinarsi. Se c'è una cosa che odio sono i film. Non me li nominate nemmeno²⁶.

In un romanzo che ha come tema dominante il passaggio doloroso e chiaroscurale dalla purezza dell'adolescenza all'ipocrisia e all'opportunismo del mondo degli adulti, la parabola artistica di D.B. simboleggia un processo di corruzione tanto umana quanto creativa. Per Holden, adolescente ipersensibile che ama la letteratura di qualità (Thomas Hardy, Francis Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, etc.) e detesta i film, andare in California e mettersi al servizio dell'industria cinematografica, come ha fatto il fratello maggiore, significa

²⁶ J. D. Salinger, *Il giovane Holden*, trad. it. Adriana Motti, Einaudi, Torino 2008⁴, pp. 3-4 (ed. or. *The Catcher in the Rye*, Little, Brown and Company, New York 1951). Da notare che lo stesso Salinger rientra nella categoria degli scrittori americani profondamente delusi da Hollywood (in tal senso appare significativa l'assonanza tra il nome "D.B." e quello dello scrittore, "J.D."). Negli anni Quaranta il romanziere aveva venduto i diritti della sua *short story* *Lo zio Wiggili in Connecticut* (*Uncle Wiggily in Connecticut*, 1948) al grande *producer* indipendente Samuel Goldwyn. Nonostante lo scrittore avesse venduto i diritti con la speranza, secondo quanto riportato dalla sua agente Dorothy Olding, che «ne avrebbero tratto un buon film», la versione cinematografica del racconto fu stroncata dalla critica al momento dell'uscita nel 1949. Il film, un melodramma intitolato *Questo mio folle cuore* (*My Foolish Heart*), diretto da Mark Robson e interpretato da Dana Andrews e Susan Hayward, si discostava talmente tanto dal testo originale che da questo momento in poi Salinger non volle avere più nulla a che fare con Hollywood (cfr. Ian Hamilton, *In cerca di Salinger*, trad. it. Maria Pace Ottieri, Minimum fax, Roma 2001; cfr. A. Scott Berg, *Goldwyn: A Biography*, Alfred A. Knopf, New York 1989, p. 446). In particolare lo scrittore si dimostrò sempre categoricamente ostile alla possibilità di vendere i diritti di *Il giovane Holden*. Questo nonostante le numerose proposte – spesso fatte da personalità prestigiose come Billy Wilder, Harvey Weinstein e Steven Spielberg – che si sono succedute nel corso degli anni.

letteralmente “sputtarsi”. Non a caso, tutto ciò che riguarda Hollywood, il mondo della *fan culture* o la carriera del fratello viene continuamente associato al termine «phony» («fasullo»), la parola senz’altro più utilizzata dalla prosa nervosa e colloquiale di Salinger. Ma al di là dell’ossessiva paura del memorabile eroe salingeriano per tutto ciò che è ipocrita e pretenzioso, l’idea che lavorare a Hollywood fosse sintomo di corruzione artistica o di avidità economica era molto diffusa e non solo fra ragazzini disperatamente in cerca d’integrità morale come Holden. Lo stesso Ben Hetch avrebbe affermato nelle sue memorie che l’industria del cinema non era nient’altro che «un cumulo di spazzatura che [...] aveva contribuito a rallentare gli americani nella loro crescita culturale»²⁷.

Dato questo clima generale di ostilità e svalutazione, non sorprende quindi se lo sceneggiatore tendesse a vivere il proprio ruolo nell’industria del cinema in modo nevrotico. Vittime di un’intera gamma di dubbi, ansie, giudizi e pregiudizi, gli scrittori per lo schermo avevano un atteggiamento ambivalente verso la propria professione: «amavano e al contempo odiavano Hollywood e il lavoro che vi svolgevano; lo cercavano e lo respingevano, ne andavano fieri e se ne vergognavano; esternamente sopportavano la loro condizione subalterna ma spiritualmente si ribellavano a essa»²⁸. Una prova di questi sentimenti contrastanti era testimoniata dai loro frequenti spostamenti geografici. Molti sceneggiatori non riuscivano ad ambientarsi a Hollywood, e continuavano ossessivamente a vagheggiare il clima letterario e teatrale di New York. Il risultato è che molti cercavano di considerare la loro attività in California come qualcosa di transitorio: un soggiorno a Hollywood per rimpinguarsi il portafoglio e ripartire così alla volta dell’East Coast²⁹. Un’altra spia dei sentimenti ambivalenti che gli sceneggiatori nutrivano nei confronti della propria attività era il loro ossessivo bisogno di cullarsi in altri progetti letterari. Praticamente ogni sceneggiatore aveva un romanzo in cantiere a cui lavorava segretamente, un romanzo che avrebbe dovuto riscattarlo dall’anonimato a cui l’industria del cinema lo costringeva ed elevarlo nel punto più alto del pantheon letterario. In realtà, soltanto un piccolo manipolo di scrittori cinematografici riuscì a pubblicare dei romanzi di qualche successo durante il periodo di permanenza a Hollywood – ad esempio Michael Blankfort, Dalton Trumbo, Albert Maltz, Guy Endore e Budd Schulberg – ma neppure uno di loro riuscì mai a guadagnare abbastanza denaro da affrancarsi del tutto dall’impiego nello *studio system*.

²⁷ Ben Hetch, *A Child of the Century*, Simon and Schuster, New York 1954, p. 468.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ben Hetch e Charles MacArthur, per esempio, si trattenevano a Los Angeles quel tanto che bastava per mettere da parte un buon gruzzolo e poi tornavano a New York dove si dedicavano magari a scrivere una nuova commedia per i palcoscenici di Broadway. Nondimeno, dopo un anno o poco più il loro rientro a Hollywood tornava a rendersi necessario se volevano rimpolpare le finanze.

Indubbiamente, uno degli aspetti che più faceva soffrire lo sceneggiatore hollywoodiano era l'anonimato a cui spesso e volentieri era condannato il suo lavoro. Al tempo stesso, chiunque scrivesse per lo schermo si accorgeva presto che anche la citazione del proprio nome nei titoli di testa era un risultato piuttosto effimero. Diversamente dai libri che sembrano esercitare una sorta di potere immutabile, il film era un prodotto caratterizzato da una maggiore transitorietà. Un'opera cinematografica (e con essa i suoi titoli di testa) godeva, infatti, di un periodo di sfruttamento molto inferiore rispetto a quello di un romanzo: dopo minimo una settimana o massimo settanta giorni il film spariva dalla circolazione, e in seguito nessuno poteva recuperarlo con la stessa facilità con cui si recupera un libro sullo scaffale di una libreria o di una biblioteca vicino a casa. Bisogna aspettare fino al 1943 perché il critico teatrale John Gassner e Dudley Nichols prendano l'iniziativa di dare alle stampe un volume intitolato *Twenty Best Film Plays*, contenente una manciata di sceneggiature selezionate fra le migliori mai scritte a Hollywood³⁰. Si trattava comunque di una percentuale esigua rispetto alle quasi novemila sceneggiature realizzate e al numero forse tre volte superiore di quelle accantonate (peraltro, Ring Lardner Jr. avrebbe sempre sostenuto che furono proprio le sue sceneggiature migliori a non essere mai portate sul grande schermo). Due anni più tardi Gassner e Nichols pubblicarono un'altra antologia, *Best Film Plays of 1943-1944*, che però comprendeva soltanto una decina di titoli³¹. Inoltre, la collana si fermò a questo volume. Insomma, fino alla metà degli anni Cinquanta queste due raccolte rappresentarono l'unico esempio di sceneggiature pubblicate.

L'anonimato era dunque una condizione sgradita a cui volenti o nolenti bisognava adattarsi. Alla fine degli anni Quaranta, quando molti sceneggiatori conquistarono l'attenzione pubblica a causa delle udienze dell'HUAC, essi si stupirono sinceramente che ci fosse qualcuno, al di

³⁰ Cfr. John Gassner, Dudley Nichols (eds.), *Twenty Best Film Plays*, Crown Publishers, New York 1943. Il volume riportava le seguenti sceneggiature: *Accadde una notte* (1933) di Robert Riskin; *Donne* (1939) di Anita Loos e Jane Murnin; *L'impareggiabile Godfrey* (1936) di Morris Ryskind e Eric Hatch; *L'inafferrabile signor Jordan* (*Here Comes Mr. Jordan*, 1941) di Sidney Buchman e Seton J. Miller; *Rebecca, la prima moglie* (1940) di Robert E. Sherwood e Joan Harrison; *Cime tempestose* (*Wuthering Heights*, 1939) di Ben Hecht e Charles MacArthur; *Furore* (1940) di Nunnally Johnson; *Com'era verde la mia valle* (*How Green Was My Valley*, 1941) di Philip Dunne; *Cupo tramonto* (*Make Way for Tomorrow*, 1937) di Vina Delmar; *Piccolo Cesare* (1930) di Francis Edward Faragoh; *Furia* (*Fury*, 1936) di Bartlett Cormack e Fritz Lang; *Mr. Smith va a Washington* (1939) di Sidney Buchman; *Emilio Zola* (*The Life of Emile Zola*, 1937) di Heinz Harold, Geza Herezeg e Norman Reilly Raine; *Il conquistatore del Messico* (*Juarez*, 1939) di John Huston, Wolfgang Reinhardt e Aneas MacKenzie; *la signora Miniver* (*Mrs. Miniver*, 1942) di James Hilton, Arthur Wimperus, George Froeschel e Claudine West; *Questa è la mia terra* (*This Land Is Mine*, 1943) di Dudley Nichols; *La buona terra* (*The Good Earth*, 1937) di Talbot Jennings, Tess Slesinger e Claudine West; *L'oro del demonio* (*All That Money Can Buy*, 1941) di Dan Theroch e Stephen Vincent Benet; *Ombre rosse* (1939) di Dudley Nichols; *Yellow Jack* (1938) di Edward Chodorov; *The fight for Life* (1939) di Paul Lorentz.

³¹ John Gassner, Dudley Nichols (eds.), *Best Film Plays of 1943-1944*, Crown Publishers, New York 1945. Il volume includeva le seguenti sceneggiature: *Casablanca* (1942) di Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch; *Alba fatale* (*Ox-Bow Incident*, 1943) di Lamar Trotti; *La stirpe del drago* (*Dragon Seed*, 1944) di Marguerite Roberts e Jane Murnin; *Quando il giorno verrà* (*Watch on the Rhine*, 1943) di Dashiell Hammett e Lillian Hellman; *La mia via* (*Going My Way*, 1944) di Frank Butler e Frank Cavett.

fuori dei teatri di posa, che sapesse della loro esistenza. E quando Lester Cole fece causa alla MGM per rottura di contratto, i suoi avvocati posero alla corte una domanda ovvia ma a cui nessuno riuscì a rispondere: come avesse mai potuto il querelante gettare fango sulla casa di produzione e sull'intera industria cinematografica col suo comportamento politico – questa era l'accusa della MGM – se l'opinione pubblica non sapeva neppure chi fosse o quali film avesse scritto, per non parlare poi delle sue idee politiche³².

Dovendo quindi accantonare il sogno della fama e della notorietà che lo *studio system* tributava, invece, così generosamente ad altre categorie, sin dall'inizio gli sceneggiatori impararono a fare di necessità virtù e a trarre soddisfazione solo dal loro lavoro, dal piacere creativo che esso poteva procurare. Il fatto che scrivere una sceneggiatura fosse un'operazione così irta di ostacoli e che necessitasse di continui stratagemmi era qualcosa che non poteva non esercitare un certo fascino su personalità dalla mente acuta e veloce come i migliori sceneggiatori di Hollywood. Inoltre, anche all'interno dello *studio system* c'erano alcuni produttori che, pur nella costante ricerca del prodotto di successo, apprezzavano le qualità artistiche e le incoraggiavano. Paradossalmente, questo faceva sì che le frustrazioni degli sceneggiatori non provenissero tanto dallo sconforto di non riuscire mai a ottenere il successo personale o l'autonomia creativa quanto dalla consapevolezza che tali obiettivi erano possibili, ma difficilissimi da concretizzare. Dato che nessun produttore hollywoodiano di successo era del tutto privo di gusto estetico o senso dello spettacolo, né mancava di apprezzare entro certi limiti il talento artistico o le innovazioni, lo sceneggiatore poteva contare di tanto in tanto in una maggiore libertà d'espressione. E anche quando gli *executives* dello studio intervenivano per sabotare eventuali elementi innovativi introdotti nelle sceneggiature, gli scrittori riuscivano spesso a giocare d'astuzia e ad aggirare gli ostacoli che intralciavano il loro cammino. In pratica, quella tra produttore e sceneggiatore era una battaglia clandestina, combattuta a colpi di stratagemmi, diplomazia e manovre segrete. Per quanto snervante risultasse a lungo andare questo conflitto, uno sceneggiatore poteva sempre cullarsi nella speranza di riuscire un giorno a scrivere una sceneggiatura come voleva lui. Il fatto che Hollywood producesse anche film come *Furore*, *Io sono un evaso* o *Quarto potere*, ritenuti senz'altro prodotti intellettualmente e politicamente superiori alla media, non faceva altro che rinfocolare le ambizioni mai del tutto sopite degli scrittori.

Ma anche ammettendo che la dirigenza degli *studios* mostrasse una certa tolleranza, o perfino apprezzamento per le doti artistiche, la tendenza generale restava quella di controllare, sfruttare, incanalare gli impulsi artistici verso scopi in larga misura non congeniali agli *screenwriters*. Da un punto di vista storico e politico, la rabbia e la frustrazione procurate

³² Cfr. Larry Ceplair, Steven Englund, *op. cit.*, p. 25.

dalla consapevolezza di sapere che non esistevano per loro molte alternative praticabili all'interno dello *studio system* avrebbe spinto presto gli sceneggiatori a unirsi, a porsi all'avanguardia del movimento sindacale e dell'attività politica a Hollywood. Nel 1933 si formava la *Screen Writers Guild*, che intendeva lottare per miglioramenti economici, regolarizzazione delle pratiche di assunzione, standardizzazione dei contratti, e un sistema di arbitrato per la spinosa questione dei *credits*; ma il discorso introduttivo di John Howard Lawson esordiva anche con un provocatoria dichiarazione di principi: «Lo sceneggiatore è il creatore del film». La Guild, quindi, si proponeva di tutelare il lavoro degli sceneggiatori non solo e non tanto “contro” gli *studios*, ma anche “contro” registi e produttori³³. Va da sé che la trasformazione dei conflitti professionali in organizzazione sindacale e in consapevolezza politica non è mai un processo diretto e automatico. Di fatto, però, esso si verifica con una tale regolarità da costituire una delle poche costanti della storia del Novecento. In fondo, nessun campo di lavoro ne è stato immune. Ad ogni modo, l'attivismo politico di sinistra a Hollywood, che in seguito la HUAC avrebbe cercato di sradicare con tanta pervicacia, non era certo una caratteristica esclusiva dell'industria cinematografica e non rappresentava neppure la semplice reazione di una classe di intellettuali e artisti di mentalità cosmopolita di fronte a certi avvenimenti internazionali. Al contrario, questa coscienza politica emergeva soprattutto come tentativo da parte degli sceneggiatori di difendersi dalle frustrazioni a cui il sistema di produzione hollywoodiano li aveva dolorosamente abituati fin dall'inizio.

III

Se sul piano politico la condizione subalterna dello scrittore cinematografico dette vita a una precoce tendenza a unirsi, a fare spirito di gruppo e a lottare attraverso le istituzioni sindacali, sul piano, invece, della rappresentazione autoreferenziale quello che troviamo è altro. I pochi film del periodo classico aventi come protagonista uno sceneggiatore difficilmente sono informati da riferimenti precisi alle azioni di difesa intraprese dalla categoria per tutelare i propri diritti e il proprio lavoro. La cosa non sorprende. Come abbiamo già detto, nessun produttore avrebbe avuto interesse a distribuire un film che facesse esplicito riferimento al conflitto tra dirigenti e sceneggiatori. Inoltre, le implicazioni chiaramente ideologiche di questo conflitto (si tenga presente che gli *screenwriters* costituivano la categoria più politicizzata di Hollywood, quella che più sarebbe stata colpita dal fenomeno della caccia alle

³³ Per un dettagliato approfondimento sull'evoluzione del movimento sindacale degli sceneggiatori a Hollywood oltre a rimandare alle già citate opere di Larry Ceplair e Steven Englund, di Giuliana Muscio (*Lista nera a Hollywood*) e di Francesca Borrione, si veda anche Dave Davis, Neal Goldberg, *Organizing the Screen Writers Guild: An Interview with John Howard Lawson*, «Cineaste» XIII/2 (1977), pp. 4-11, 58.

streghe) sarebbero risultate indigeste tanto per il pubblico quanto per la stessa industria. Nondimeno le opere cinematografiche incentrate sulle traversie degli sceneggiatori riescono ugualmente ad alludere a quello scenario lavorativo così conflittuale che abbiamo tratteggiato finora. Un noir cupo e permeato da un clima di violenza come *Il diritto di uccidere* rappresenta un ottimo esempio di questa capacità cifrata del cinema autoreferenziale di affrontare i sentimenti contrastanti esperiti dagli sceneggiatori rispetto alla loro professionalità. *Il diritto di uccidere* si serve, infatti, di alcune caratteristiche precipue del genere (l'elemento criminale, l'atmosfera satura di un senso di minaccia e paranoia, le figure iconiche del *tough guy* e della donna misteriosa, l'ambientazione metropolitana sinistra, il tutto coniugato a certe soluzioni visive e di messa in scena) per alludere a un nodo irrisolto della vita di molti scrittori hollywoodiani. Ci riferiamo all'ansia, già più volte citata, che lavorare per il cinema significasse dissipare il proprio talento e lasciarsi schiavizzare da un sistema propenso a disintegrare l'artista sul piano umano e creativo.

Di primo acchito il film di Ray non sembra un'opera particolarmente connotata sul versante dell'autoreferenzialità. Al suo interno non ritroviamo, infatti, quei due espedienti – *diegettizzazione* del dispositivo e *diegettizzazione* dello schermo – che abbiamo individuato come identificativi del cinema autoreferenziale classico, e che abbiamo detto rinviare congiuntamente a due aspetti costitutivi dell'esperienza cinematografica: il momento della produzione e il momento della fruizione. Per intenderci, *Il diritto di uccidere* non presenta mai sequenze ambientate all'interno di teatri di posa dove ferve il lavoro sul set o costruite intorno al procedimento dello schermo incorniciato. Al contrario, si tratta per molti aspetti di un *Hollywood-on-Hollywood movie* atipico, in cui la materialità del lavoro nel cinema (sedute trucco in camerino, *screen tests*, riprese, lavoro di attrezzisti, discussioni tra registi e attori, discussioni nell'ufficio dei produttori, anteprime e via dicendo) è curiosamente rimossa, allontanata dall'attenzione dello spettatore. Del resto, *Il diritto di uccidere* è un film incentrato sulla vita e sulla professione di uno sceneggiatore, ed è proprio su quell'"invisibile", così spesso taciuto, lavoro di scrittura per il cinema che Ray vuole portare l'attenzione, non già sul momento in cui la scrittura sarà destinata a tradursi in immagine davanti alla macchina da presa. Forse è per questo motivo che la maggior parte dei commentatori si è soprattutto soffermata sull'appartenenza dell'opera all'universo poetico e formale del noir e alle sue eventuali oscillazioni verso altri generi, prestando, invece, forse minore attenzione alla particolarità della sua ambientazione nel *milieu* hollywoodiano. Indubbiamente, il film di Ray si presenta di primo acchito come un perfetto esempio di noir dei primissimi anni Cinquanta. I suoi stessi interpreti, Humphrey Bogart e Gloria Grahame, sono due attori universalmente riconosciuti come icone del genere. Il volto scavato e intenso

di Bogart, segnato da un'espressione amara e a tratti illuminato da un sorriso obliquo, costituisce, per esempio, una parte essenziale, quasi una *sineddoche*, *pars pro toto*, del panorama iconografico del noir. Questo volto evoca, infatti, sia la tipica ruvidità del cosiddetto *tough guy*, abituale protagonista del genere, sia il senso di malinconica capitolazione in cui il medesimo personaggio sprofonda dopo tutte le traversie (inganni, corruzione, soprusi) a cui il suo universo d'appartenenza lo ha condannato. Non a caso Nicholas Ray avrebbe detto del divo: «[Bogart] era molto di più di un attore. Era l'immagine stessa della nostra condizione. Il suo viso era un rimprovero vivente»³⁴. Ma al di là della scelta degli interpreti, è lo stesso plot a presentare apparentemente molte delle strategie narrative del racconto noir. Il film si concentra essenzialmente sulla figura di Dix Steele, un sceneggiatore noto nell'ambiente cinematografico tanto per il suo talento quanto per i suoi frequenti e violenti scatti d'ira. Sebbene Dix abbia alle spalle un passato di successo, gli ultimi film che ha firmato sono stati dei flop e ora l'uomo è ossessivamente alla ricerca di un progetto che lo riscatti. Il suo mite e fidato agente, Mel Lippman (Art Smith), lo convince a prendere in considerazione la possibilità di adattare per lo schermo un romanzo di grande successo popolare intitolato *Althea Bruce*. Invece di leggere il libro, Dix invita nel suo appartamento Mildred Atkinson (Martha Stewart), una giovane guardarobiera, incontrata per caso in un esclusivo ristorante di Hollywood, che gli ha confidato di essere una grande estimatrice del romanzo. La giovane rinuncia a un appuntamento con il fidanzato per recarsi a casa dello sceneggiatore e qui gli racconta nel dettaglio la melodrammatica vicenda di Althea, un'ereditiera alle prese con una serie di scontate vicissitudini amorose. Inutile dire che l'altezzoso Dix trova il soggetto mediocre e cerca di congedare il più velocemente possibile Mildred. Il mattino dopo quest'incontro, lo sceneggiatore viene misteriosamente convocato alla centrale di polizia. Si scopre così che, proprio dopo aver lasciato l'appartamento dell'uomo, Mildred è stata assassinata. Ora Dix è il primo sospettato e il suo passato costellato da episodi di violenza e guai con la giustizia non gli è di alcun aiuto. Peraltro, a occuparsi dell'indagine è il poliziotto Brub Nicolaij (Frank Lovejoy), che conosce Steele da anni, dal momento che sono stati compagni d'armi durante la guerra. Sebbene ne conosca l'indole enigmatica e iracunda, Brub nutre dei sentimenti di amicizia e di stima nei riguardi del sospettato ed è propenso a credere nella sua innocenza. Al contrario, il suo superiore, il Capitano Lockner (Carl Benton Reid), non ha dubbi che Dix, con il suo comportamento cinico e apparentemente distaccato, possa davvero essere uno spietato omicida. A salvare il protagonista da un probabile arresto è la provvidenziale testimonianza della sua nuova vicina di casa, la bionda e affascinante Laurel Gray (Gloria Grahame), che gli fornisce un alibi

³⁴ Cit. in Dana Polan, *In a Lonely Place*, British Film Institute, London 1993, p. 12..

dichiarando agli inquirenti di aver visto Steele salutare Mildred mentre la ragazza si allontanava sola a bordo di un taxi. L'inusuale incontro alla stazione di polizia segna l'inizio per Dix e Laurel di un'appassionata storia d'amore. In particolare, l'uomo resta come folgorato dall'esuberante sincerità e dalla bellezza della donna, la quale – tra l'altro – decide di dargli una mano come cuoca e come dattilografa. Questo legame finisce così per avere delle ripercussioni positive anche sul lavoro dello sceneggiatore. Grazie alla donna e al suo affetto, Dix inizia, infatti, a lavorare con sorprendente entusiasmo e prolificità all'adattamento di *Althea Bruce*. Ma alcuni improvvisi e ingiustificati attacchi di violenza da parte dell'uomo, uniti ai mai sopiti sospetti della polizia rispetto all'omicidio di Mildred, spingono progressivamente Laurel a nutrire dei timori nei confronti dell'amante. Quando Dix, del tutto ignaro delle sue crescenti paure, le chiede di sposarlo, la donna, ormai incapace di confrontarsi con lui in modo sincero, si sente costretta ad accettare, ma subito dopo inizia a progettare una fuga in gran segretezza. Venuto a conoscenza delle reali intenzioni della giovane e volendo un po' alleviare al suo cliente il dolore per l'imminente abbandono, Lippman cerca di fare a Dix una "bella sorpresa": con l'aiuto di Laurel, l'agente s'impadronisce furtivamente della sceneggiatura, quasi ultimata, di *Althea Bruce* per darla al produttore, che ne resta entusiasta a dispetto della sua scarsa fedeltà al romanzo. Ma Dix non gradisce questa trovata e malmena in pubblico il povero Lippman. Alla scoperta che la sceneggiatura gli è stata sottratta senza il suo consenso si aggiunge di lì a poco la scoperta ancora peggiore che Laurel è intenzionata a scappare. In preda all'ennesima reazione incontrollata, lo sceneggiatore si scaglia addosso alla donna con la chiara intenzione di strangolarla. Ma proprio in quel momento squilla il telefono: è la polizia che vuole informare la coppia che Steele è stato prosciolto da qualsiasi sospetto riguardante la morte di Mildred, dal momento che il fidanzato della giovane, Henry Kesler, ha appena confessato di essere lui l'assassino. Questa notizia, che avrebbe potuto fugare i peggiori sospetti di Laurel, è arrivata troppo tardi: l'amore tra lei e Dix è ormai distrutto e ai due non resta che separarsi in silenzio e tra le lacrime. Mentre osserva l'uomo allontanarsi dal suo appartamento, la donna ripete tra sé e sé il frammento di frase tratta dalla sceneggiatura a cui il protagonista stava lavorando e che era stata ispirata proprio dal loro amore: «I was born when she kissed me, I died when she left me, I lived a few weeks while she loved me» («Sono nato quando lei mi ha baciato, sono morto quando mi ha lasciato, ho vissuto le poche settimane che lei mi ha amato»).

Come si può evincere da questo riassunto, l'infelice *liaison* di Bogart e Grahame presenta molti degli stilemi ricorrenti nelle narrazioni noir. A cominciare dalle ambientazioni: teatro di questa storia fatta d'infelicità e sospetto è Los Angeles, vale a dire la tipica, grande metropoli americana, una metropoli dove i destini si intrecciano in maniera tanto imprevedibile quanto

fatale, dove si respira in ogni angolo violenza, inganno, tradimento e il rapporto tra i due sessi è lungi dall'essere sereno o pacificato. Ma anche i personaggi sono quelli istituzionali del noir. L'universo di *Il diritto di uccidere* è, infatti, popolato da un'umanità fatta di *tough guys*, *tough gals* e poliziotti scafati. Si tratta di un'umanità solitaria e sconfitta, uomini e donne con alle spalle un passato triste o turbolento (la guerra, i fallimenti a Hollywood, gli episodi di violenza per Dix, un fidanzamento fallito e delle aspirazioni d'attrice abortite per Laurel) e dinnanzi un avvenire che si preannuncia non meno incerto. Colpisce, peraltro, come ciascun personaggio della storia sia solo e rinviato alla propria solitudine. Non soltanto il protagonista maschile è chiuso nella propria percezione aggressiva e paranoica del mondo ma anche quello femminile, a dispetto dell'atteggiamento sicuro e un po' spregiudicato esibito nella prima parte del film, è destinato a trasformarsi in una creatura pavida, del tutto incapace di verbalizzare i propri timori, pronta all'inganno e alla fuga pur di districarsi da una situazione opprimente. Non a caso in uno dei più importanti saggi sul noir, *Some Visual Motifs of Film Noir* di Janey Place e Lowell J. Peterson, gli autori si servono più volte del film Ray come esempio chiave del genere: a cominciare dal suo stesso stile visivo (illuminazione in chiaroscuro, immagini poco bilanciate nella loro composizione, inquietanti inquadrature dei personaggi mentre compiono azioni apparentemente quotidiane, etc.), *Il diritto di uccidere* ben esemplifica alcuni tratti caratteristici del nero cinematografico³⁵. Ma soprattutto è il suo universo esistenziale a essere paradigmatico del genere. Gli eccessi brutali, la psicologia distorta e l'ossessione inquisitoria del protagonista rinviano a quel clima di paranoia e sospetto che è senz'altro un elemento costitutivo del poliziesco americano.

Fin dalla prima inquadratura, quando ancora scorrono i titoli di testa, riceviamo l'impressione di essere precipitati in un universo opprimente e violento. Nel cuore della notte, un uomo s'immerge con la sua auto per le strade di Los Angeles, o più precisamente di Hollywood. Quest'immagine iconica di solitudine metropolitana è filmata in modo da suggerire una deliberata scomposizione – quasi di gusto cubista – tra il corpo del personaggio e il suo sguardo, catturato in primo piano dallo specchietto retrovisore quasi si trattasse di uno “schermo nello schermo”. Al panorama iconografico della *big city*, solcata da un reticolo stradale su cui il traffico non si arresta neppure nelle ore notturne, si aggiunge un personaggio maschile a cui già la stessa messa in scena, stabilendo questo rottura dell'integrità corporea, dell'essere e del vedere, conferisce, prima ancora che il racconto abbia inizio, una dimensione psicologia e spirituale scissa, smembrata. Ovviamente, questa soluzione formale è già spia di

³⁵ Cfr. Janey Place, Lowell S. Peterson, «Some Visual Motifs of Film Noir», in Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, University of California Press, Berkeley 1976, pp. 325-38.

uno dei grandi cardini poetici del genere poliziesco. Come sintetizza, infatti, Renato Venturelli:

L'eroe noir americano [...] è caratterizzato innanzitutto dalla crisi della sua centralità. È un eroe che si scopre debole. Non fonda più un mondo, ma si sente schiacciato da forze che lo sovrastano e in cui le distinzioni tra bene e male tendono a perdere ogni nettezza. Il suo movimento in avanti, nello spazio e nel tempo, si ritrova improvvisamente bloccato, costretto a ripiegare su se stesso. Con lui è l'intero sguardo sul mondo a diventare problematico, e non a caso la questione del racconto e della visione si pone in modo assillante nel noir. Chi guarda? Chi racconta? Quali sono i confini e le incertezze della memoria, dei sensi, della ragione e del sogno?³⁶

Non a caso al momento stesso della sua distribuzione, molti recensori salutarono il film come ultimo esempio del filone poliziesco o del filone incentrato su storie di violenza metropolitana. Una recensione apparsa sulla rivista francese *L'Ecran français* e datata 13 giugno 1951 è indicativa di questa tendenza a considerare *Il diritto di uccidere* come un'opera che si può collocare senza indugi di sorta all'interno di un solco ben definito. Con un certo piglio polemico affermava, infatti, l'autore:

Ancora una volta, un film fatto di violenza, sangue e poliziotti. [...] Ci sono abbastanza risse da poter soddisfare gli amanti della brutalità sul grande schermo, così come ci sono tanti sorrisi cinici, inseguimenti in auto e occhi iniettati di sangue. Ci sono poliziotti – alcuni buoni, altri cattivi, come da copione – i soliti ubriaconi e le solite vamp. Davvero, ne abbiamo visti troppi di film di questo tipo³⁷.

Tuttavia, nel corso degli anni, più di uno studioso ha messo in luce la natura problematica del film per quanto riguarda la sua collocazione rispetto al sistema dei generi. Lo stesso intreccio di *Il diritto di uccidere* è a ben vedere più sfuggente e deliberatamente irrisolto di quanto il recensore di *L'Ecran français* non veda. Innanzitutto, come si coglie dal riassunto stesso del film, il racconto si apre con un abbozzo di *detection* – il mistero della morte violenta di Mildred Atkinson – la cui risoluzione passa progressivamente in secondo piano e diventa funzionale soltanto all'incontro e allo sviluppo del rapporto tra Dix e Laurel. Come osserva, infatti, James W. Palmer:

Chiunque guardi *Il diritto di uccidere* aspettandosi un'indagine poliziesca rimarrà senz'altro deluso. Dix Steele risolve il caso, da solo, per ben due volte: la prima volta quando mette in scena il possibile svolgimento del delitto per i coniugi Nicolaj [il poliziotto Brub e sua moglie Sylvia], e una seconda volta quando incontra Kesler alla stazione di polizia e, di fronte agli inquirenti, afferma che proprio il geloso fidanzato di Mildred potrebbe essere il sospettato più ovvio. Alla fine del film, la polizia annuncia che il giovane, subito dopo aver tentato il suicidio, ha ammesso la propria colpevolezza. Il

³⁶ Renato Venturelli, *op. cit.*, p. 23.

³⁷ Cit. in Dana Polan, *op. cit.*, p. 12.

caso, dunque, si risolve in modo repentino e fuori dallo schermo. In altre parole, per dirla con Hitchcock, il delitto funziona soltanto come MacGuffin per il film³⁸.

Quasi a suggerire questa presa di distanza dalle strutture di un tradizionale racconto giallo, a un certo punto il protagonista propone all'amico poliziotto, Brub, di coalizzarsi nella ricerca del vero responsabile della morte di Mildred. Per un momento, questa proposta suggerisce la possibilità che l'intreccio assuma le vestigia di un'indagine sul modello di quelle di Sherlock Holmes. Ma di fatto nulla di tutto questo si verifica nel corso del film: Dix e Brub non arrivano mai a formare un team investigativo. Il primo si limita soltanto a suggerire all'amico un possibile svolgimento dei fatti, ma nulla di più. E che dire di quell'alternanza fra "poliziotti buoni" e "poliziotti cattivi" cui fa cenno il commentatore di *L'Ecran*? Indubbiamente, le forze di polizia giocano un ruolo di rilievo nel film di Ray e si può obiettare che mentre Brub Nicolaj incarna agli occhi di Dix una figura sostanzialmente amicale, il più anziano Capitano Lockner è invece strenuamente convinto della sua colpevolezza fin dall'inizio. Come vedremo, alcuni commentatori hanno visto nel personaggio di Lockner, nella sua carica pregiudiziale nei confronti del protagonista, nei suoi continui tentativi d'infondere sospetti in Laurel, una personificazione della furia inquisitoria tipica del fenomeno della caccia alle streghe. Tuttavia, se intendiamo l'espressione "poliziotto cattivo" nel senso di "poliziotto corrotto", violento, psicotico, incapace di garantire la sua funzione di difensore dell'ordine – una figura, questa, piuttosto tipica del noir anni Quaranta almeno da *Situazione pericolosa* (*I Wake Up Screaming*, 1942) di H. Bruce Humberstone in poi – dobbiamo dire che *Il diritto di uccidere* non presenta nulla di tutto ciò. Mentre nel successivo film di Ray, *Neve rossa* (*On Dangerous Ground*, 1950), il tema del poliziotto violento diventa centrale, qui Lockner e Nicolaj, pur contribuendo volontariamente o involontariamente a sabotare la felicità di Dix e Laurel, non arrivano mai a incarnare il tradizionale tema della corruzione all'interno delle forze di polizia. E che dire dell'elemento femminile nel film? A ben vedere, parlare di "vamp" o di "dark lady" è improprio. Indubbiamente, sia la bionda Laurel sia la bruna Fran (Alice Talton), la precedente fidanzata di Dix che vediamo comparire di sfuggita soltanto all'inizio del film, appaiono come donne navigate, di mondo, abituate al successo e a un certo benessere economico (la seconda è un'attrice, mentre la prima ha cercato inutilmente di diventarlo). Nondimeno, nessuna delle

³⁸ James W. Palmer, In a Lonely Place: *Paranoia in the Dream Factory*, «Literature/Film Quarterly» XIII/3 (1985), p. 203. Il riferimento a Hitchcock induce a rintracciare una certa analogia tra il modo con cui l'assassinio di Mildred Atkinson e quello di Marion Crane (Janet Leigh) funzionano come motore dell'intreccio rispettivamente in *Il diritto di uccidere* e nel successivo *Psycho*. In entrambi i film, la morte violenta di una donna, che non arriva mai ad assurgere al ruolo di protagonista, serve cinicamente come pretesto per attivare il racconto, finendo poi per passare progressivamente in secondo piano. Per un approfondimento sulle analogie che legano Nicholas Ray ad Alfred Hitchcock rimandiamo a Michael Wilmington, *Nicholas Ray: The Years at the RKO, Part Two*, «Velvet Light Trap» XI (1973), pp. 35-40.

due donne incarna la figura archetipica della *dark lady*, della donna tentatrice e infida che seduce il maschio e lo spinge al delitto, condannandolo poi alla rovina³⁹. Al contrario, durante un picnic sulla spiaggia in compagnia di Brub e di sua moglie Sylvia (Jeff Donnel), Dix e Laurel possono permettersi di scherzare sui luoghi comuni che tendono a dipingere le donne di Hollywood come le tipiche cacciatrici di dote. E il sottinteso della conversazione è che il personaggio di Gloria Grahame, nonostante la sua intraprendenza e il suo aspetto fisico vistoso, è l'esatto opposto di questo genere femminile. Più volte nel corso del film, ci viene ricordato che Laurel è stata capace, in passato, di rompere il fidanzamento con un uomo estremamente danaroso. Inoltre, almeno fino al momento in cui i sospetti nei riguardi di Steele non iniziano a tormentare la donna, nulla ci impedisce di credere nella genuinità del suo amore per il protagonista.

Ma anche le stesse componenti narrative e stilistiche del film si scoprono, a un'analisi più attenta, meno conformi ai tratti salienti del noir di quanto venga istintivo pensare di primo acchito. Prescindendo dallo spinoso conflitto fra teorie secondo le quali il noir si avvale di strategie narrative comuni al linguaggio del cinema classico hollywoodiano, come nell'idea di David Bordwell, e in generale al grande cinema popolare, come vuole Rick Altman, o segni un distacco anche formale dal punto di vista della scrittura, come invece vogliono diversi specialisti del genere, quali J.J. Abrams, Jay P. Telotte o Andrew Spicer, possiamo dire che *Il diritto di uccidere* non esibisce nessuna delle soluzioni considerate genericamente distintive del noir⁴⁰. Indubbiamente, il film di Ray è percorso da un senso di problematicità sia rispetto

³⁹ Ricordiamo che nel suo tentativo di arrivare a definizione strutturale del noir, James Damico individua l'esempio più "puro" e "vero" di questo genere nel classico intreccio che vede il protagonista, un uomo spesso segnato da una serie di delusioni passate, entrare in contatto con una donna "fatale" che riesce a convincerlo a uccidere un altro uomo (solitamente suo marito o il suo amante) con la promessa di condividere insieme l'avvenire e una grande ricchezza. Di norma, questo progetto criminale si conclude con la distruzione – talvolta letterale talvolta metaforica – della donna, dell'uomo a cui era infelicemente legata e dello stesso protagonista. Ovviamente, la descrizione di Damico sembra effettivamente coincidere con un prototipo produttivo individuabile soprattutto nella prima fase, più nera, del noir, coincidente con i titoli di maggior successo della sua esplosione, tra il 1944 e il 1945, da *La fiamma del peccato* a *Il postino suona sempre due volte* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946) di Tay Garnett – cfr. James Damico, *Film Noir: A Modest Proposal*, «Film Reader» III (1978), pp. 48-57. In tal senso, il fatto che *Il diritto di uccidere* non si conformi a questo intreccio canonico appare significativo. Del resto, Paola Malanga ha definito l'universo poetico del regista come «un mondo post *dark ladies*»: «Nel cinema di Ray non c'è spazio per le *dark ladies* perché non ci può essere: l'eredità *dark* è tutta maschile, e le *ladies* devono trovarsi un altro ruolo. Così la seduzione diventa sinonimo di cura, affetto sincero, contenimento di impulsi distruttivi, ragionamento, *logos*, senso materno e virile insieme. [...] Il nemico di questi personaggi femminili non è dunque la *dark lady* che può distruggere il sogno di una famiglia regolare, bensì il violento magma interiore che arrovella e disgrega l'inconscio e l'esistenza degli uomini di cui s'innamorano e che tentano di proteggere innanzitutto da loro stessi. Sono queste le uniche donne che gli uomini di Ray amano davvero, sapendo che solo attraverso donne così, né angeli né demoni, ma essere autonomi, maturi, pensanti, può forse esserci una possibilità di riscatto dalla dannazione» (Paola Malanga, «Un mondo post *dark ladies*, in Emanuela Martini (a cura di), *Nicholas Ray*, Il Castoro//Torino Film Festival, Milano 2009, p. 62).

⁴⁰ Per esempio, non troviamo al suo interno il racconto in voice over strutturato come flashback. Siamo insomma ben lontani da quelle complicate modalità narrative su cui si costruiscono altri importanti esemplari del poliziesco anni Quaranta: si pensi, ad esempio, ai flashback nei flashback in *La disperata notte* (*The Long Night*,

al reale sia rispetto alla narrazione ma questa tensione, come vedremo, deriva più dalla sua natura autoriflessiva che non da quella scomposizione delle linearità diegetica a cui il procedimento del flashback può dar vita. Inoltre, l'assenza di tale procedimento elimina anche la possibilità che i personaggi rayani appaiano intrappolati in un destino già scritto. Come l'eroe noir s'inoltra spesso nelle sue avventure sapendo di andare incontro alla propria perdizione, ma continua ugualmente ad avanzare, allo stesso modo il flashback fa sì che seguiamo le sue azioni sapendo già in molti casi il loro sbocco inevitabile e ponendo così tutto il procedere del racconto non in una prospettiva rivolta al futuro (che cosa succederà?), ma chiusa nel passato (so già che finirà in trappola). Ora, la sua assenza in *Il diritto di uccidere* impedisce che lo spettatore collochi l'intera vicenda sotto un senso di destino opprimente, d'ineluttabilità procurata dalla consapevolezza di sapere già in partenza il suo esito cupo. Sebbene anche il film di Ray ci consegni un epilogo saturo di quegli elementi – «claustrofobia, paranoia, disperazione e nichilismo» – che Place e Peterson ritengono costitutivi della visione esistenziale del noir, l'agire dei personaggi non viene messo in relazione con la certezza di una condanna predefinita⁴¹. Si potrebbe obiettare che la scena che più si avvicina a un flashback in *Il diritto di uccidere* è quella in cui Laurel viene "aggredata" nel sonno dalle voci fuori campo di alcuni amici e conoscenti che l'hanno messa in guardia dagli eccessi di violenza di Dix. Ma quest'impiego del suono soggettivo non vuole certo suggerire che il personaggio femminile sia vittima di un fato già stabilito. Casomai, il sonno agitato di Laurel comunica quanto l'inconscio della donna sia torturato da terrificanti timori rispetto al suo rapporto con il protagonista e serve a infondere nel pubblico un maggiore senso di suspense circa il prosieguo della relazione fra i due personaggi. Anche gli scenari in cui si svolge l'azione, a ben vedere, condividono poco dei cliché dell'iconografia poliziesca, privilegiando invece interni neutri come gli appartamenti dei due protagonisti, i normalissimi locali che frequentano o le strade urbane. È evidente, insomma, che *Il diritto di uccidere* partecipa di quella tendenza "realistica" che fa irruzione nel poliziesco del secondo dopoguerra e che stata così variamente interpretata e messa in discussione nel corso degli anni⁴².

1947), *Il terrore corre sul filo* (*Sorry, Wrong Number*, 1948), entrambi di Anatole Litvak, oppure al celebre esempio di *Il segreto del medaglione* (*The Locket*, 1946) di John Brahm, con il suo tortuoso incastro che trova una spiegazione anche nell'intento psicoanalitico (la moltiplicazione dei flashback come tentativo di raggiungere le profondità del subconscio). Per un approfondimento su questo tema rimandiamo a J. P. Telotte, *The Displaced Voice of In a Lonely Place*, «South Atlantic Review» LIV/1 (1989), pp. 1-12.

⁴¹ Cfr. Janey Place, Lowell S. Peterson, *op. cit.*

⁴² In effetti, la questione del realismo nel cinema criminale americano del secondo dopoguerra è stata lungamente dibattuta e spesso sottoposta a letture del tutto antitetiche fra loro. Da una parte c'è chi tende a considerare il realismo come uno degli elementi che mettono in crisi il noir, smorzandone la vocazione più allucinata e visionaria, o addirittura esclude dall'ambito del noir tutto il cosiddetto filone semidocumentaristico. Dall'altra c'è chi, come Richardson, lo considera, invece, un elemento fondamentale, in grado di conferire ai

Perfino una delle soluzioni stilistico-figurative che più imparentano il film di Ray alla stagione del nero cinematografico – il primo piano in penombra di Dix, con solo gli occhi grottescamente illuminati da una luce artificiale, mentre evoca davanti a Brub e Sylvia il possibile svolgimento del delitto di Mildred – appare come «un momento piuttosto artificiale dove la platealità della soluzione stilistica (l'effetto luministico sfacciato) si denuncia così esplicitamente come tale da apparire qualcosa di ovvio e che finisce perfino per andare a detrimento dello stesso genere thriller»⁴³. Secondo Dana Polan, esattamente come gli attacchi di violenza di Dix spezzano la tranquillità del suo ambiente e costringono gli altri personaggi a cercare di capire cosa gli passi per la testa, così i momenti più marcatamente noir del film appaiono alla stregua d'intrusioni il cui statuto resta nel complesso ambiguo⁴⁴. Pertanto, sembra più esatto affermare che nell'opera di Nicholas Ray le movenze da film noir si alternano a tratti riferibili ad altri generi. Non a caso, Steven Sanders ha significativamente intitolato un suo interessante intervento su *Il diritto di uccidere* «Something More Than Noir»: «Grazie alla regia di Ray, il film si trasforma in un complicato mix di generi. Il regista si serve delle convenzioni dei generi solo per trascenderle e così facendo poter condurre un'analisi su questioni di carattere più generale come l'amore (o la sua assenza), l'integrazione nella società (o la sua mancata riuscita), l'alienazione, il sospetto e il tradimento»⁴⁵. In tal senso, sia Palmer sia Polan hanno evidenziato come *Il diritto di uccidere*

racconti quel senso di credibilità e autenticità sconosciute al resto della produzione hollywoodiana (cfr. Carl Richardson, *Autopsy. An Element of Realism in Film Noir*, Scarecrow Press, Metuchen – London 1992). Del resto, occorre ricordare come autori quali Andre De Toth, Henry Hathaway o Anthony Mann interpretavano la svolta pseudo documentaristica del dopoguerra in termini di maggior efficacia narrativa. Anche la stessa *hard-boiled school* letteraria era stata, a suo tempo, considerata in termini di realismo, anche se creava al tempo stesso un universo mitologico fortemente convenzionale. Nel complesso, quindi, la questione del *realismo* a proposito del noir appare estremamente problematica. Inoltre, l'attenzione sociale sviluppatasi nel cinema americano dopo la guerra ci porta, però, a quella che costituisce l'altra tendenza fondamentale del periodo, ossia l'importanza assunta in questi anni da sceneggiatori e registi di sinistra, che vedono nel cinema d'argomento criminale un veicolo importante per un'analisi dell'America contemporanea e dei suoi rapporti sociali. Il momento culminante di questa tendenza viene solitamente indicato tra il 1947 e il 1951, nel periodo compreso cioè tra la prima e la seconda ondata dell'offensiva maccartista, in cui il noir è frequentato intensamente da autori come Jules Dassin, John Berry, Joseph Losey, Abraham Polonsky, Elia Kazan, Edward Dmytryk e molti altri, destinati a finire nel mirino dell'HUAC, costretti all'esilio, al silenzio o alla delazione. Il periodo di trapasso dagli anni Quaranta ai Cinquanta costituisce, insomma, una delle fasi più controverse del noir. Per Borde e Chaumeton esso segna l'inizio della crisi di questo cinema, mentre Paul Schrader lo interpreta come il momento culminante di tutto il ciclo. Venturelli ne riassume così le caratteristiche precipue: «Sono gli anni in cui il cosiddetto stile semidocumentarista si diffonde in profondità, sviluppando una cupa vena realista, fino a fare da sfondo a psicologie sempre più alterate: i personaggi sono costretti a rapportarsi con una società minacciosa, gli esterni hanno una durezza da “nuova oggettività” e la violenza fisica esplose sia nell'enfasi dei corpi che nello stravolgimento visivo. La prospettiva del noir pone ora i singoli violentemente a contatto con l'esterno, con la società e il mondo, ma anche con un'interiorità sempre più devastata» (Renato Venturelli, *op. cit.*, p. 18). Come vedremo, *Il diritto di uccidere* riassume molte di queste caratteristiche. Inoltre, l'opera tradisce un'atmosfera paranoica che è stata letta da alcuni commentatori come metafora del fenomeno dell'inquisizione a Hollywood.

⁴³ Dana Polan, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁴ Cfr. *ibidem*.

⁴⁵ Steven Sanders, «Something More Than Noir», Steven Rybin, Will Scheibel (eds.), *Lonely Places, Dangerous Ground: Nicholas Ray in American Cinema*, Suny Press, Albany, NY 2014, p. 70.

presenti delle forti affinità con il cosiddetto *female gothic film*⁴⁶. Questa formula narrativa, che conosce il suo apogeo nel corso degli anni Quaranta e che si alimenta di continue contaminazioni con il noir, riguarda quasi sempre una protagonista in balia di un marito deciso a ucciderla, magari dopo averla nevrotizzata e spinta sull'orlo della follia. Come abbiamo già accennato in precedenza (cfr. sottocapitolo 1.3, nota 106), l'opera considerata antesignana del filone è *Rebecca, la prima moglie* di Hitchcock, ma a questo primo modello squisitamente goticeggiante si aggiungeranno presto anche altre variazioni sul tema che faranno più esplicito riferimento alle minacce esperite dalle donne nella società contemporanea⁴⁷. Prescindendo dall'ancoraggio più o meno forte al tradizionale immaginario gotico, in ciascuno di questi film la donna si ritrova intrappolata dalla casa, dal vincolo matrimoniale, da pregiudizi culturali e sociali lasciando intravedere la carica di denuncia insita nell'intero filone. Mentre nella formula più tradizionale del noir è la *dark lady*, la *spider woman*, a diventare l'oggetto dei sospetti dell'uomo, in questa variante, invece, i ruoli sessuali sono ribaltati ed è il personaggio maschile – spesso caratterizzato come un aristocratico o un individuo dominato da velleità artistiche – a essere fonte di ansia e sospetto per il personaggio femminile. Altro elemento precipuo del filone è la centralità assegnata alla dimensione dello spazio domestico e familiare. Nella quasi totalità di queste opere, la scenografia ossessiva e soffocante dell'abitazione coniugale funziona come metafora tanto mentale quanto sociale della protagonista e del suo travaglio: con la sua struttura spesso labirintica essa serve sia a simboleggiare i conflitti interiori dell'eroina, la fitta rete di sospetti che la avvolge, sia a rinviare all'idea tradizionale della casa come teatro per eccellenza del ruolo storicamente subalterno della donna all'uomo. In tal senso, non è difficile scorgere in *Il diritto di uccidere* una tardiva e diluita versione del *female gothic film*. Esattamente come le eroine gotiche che l'hanno preceduta, anche Laurel è una donna ordinaria che entra in contatto con un uomo “straordinario”, segnato però da un oscuro passato e forse destinato a commettere nuovi atti di violenza. Inoltre, sebbene il film di Ray non attinga certo a un panorama iconografico gotico ma presenti, anzi, delle ambientazioni improntate a quella tendenza realistica così tipica del poliziesco americano del secondo dopoguerra, l'importanza che al suo interno assumono gli spazi domestici – gli appartamenti confinanti di Dix e Laurel, che dappprincipio facilitano la

⁴⁶ Cfr. James W. Palmer, *op. cit.*, p. 200; Dana Polan, *op. cit.*, pp. 20-2.

⁴⁷ Da un punto di vista strettamente narrativo il *female gothic film* più vicino a *Il diritto di uccidere* è senza dubbio *Il sospetto*, diretto sempre Hitchcock nel 1941. In entrambi i casi, la protagonista teme a torto che il compagno la voglia uccidere e si prepara psicologicamente al peggio. Altra curiosa analogia fra i due film è che entrambi prendono le mosse da romanzi in cui il personaggio maschile è *effettivamente* colpevole.

nascita di una *liaison* ma che poi diventano sfondo dei loro rispettivi sospetti – finisce per evocare quella centralità simbolica già assegnata alla casa nella produzione gotica⁴⁸.

Infine, Polan ha ravvisato – seppure in maniera molto meno convincente – perfino delle possibili analogie tra i motivi stilistico-narrativi della *screwball comedy* e il modo con cui Ray sviluppa il legame romantico tra il personaggio maschile e quello femminile⁴⁹. In realtà, l'elemento che ci sembra conferire senso a questo grumo piuttosto irrisolto di suggestioni mutuate da generi o schemi narrativi diversi – il pretesto della *detection*, l'atmosfera paranoide in cui è intrappolata la donna, il distorto tragitto della relazione amorosa – è proprio la contestualizzazione del racconto nell'universo diegetico hollywoodiano. Sebbene *Il diritto di uccidere*, come abbiamo già accennato, non ci conduca mai all'interno di un teatro di posa o all'anteprima di un film, di fatto esso s'inscrive indiscutibilmente nella categoria degli *Hollywood on Hollywood movies*. Nella loro opera catalogafica, gli stessi Parish, Pitt e Mank definiscono il film di Ray come «uno dei tentativi di autoanalisi più acuta mai condotti dall'industria del cinema»⁵⁰. E anche Jim Healy afferma in maniera analoga: «Sebbene ci siano tutti gli elementi noir classici – un omicidio al centro della storia, l'ambientazione urbana, l'illuminazione espressiva e un protagonista ossessionato/alienato – in ultima analisi *Il diritto di uccidere* va catalogato come una storia d'amore tragica e uno studio profondamente personale e autocritico su un artista del cinema»⁵¹.

L'importanza che l'ambiente hollywoodiano e soprattutto la caratterizzazione professionale di Dix come sceneggiatore assumono nell'economia dell'opera emerge pienamente se si considerano le principali differenze che lo *script* del film denuncia rispetto all'opera letteraria di partenza. *Il diritto di uccidere* prende, infatti, le mosse da un omonimo romanzo della scrittrice americana Dorothy B. Hughes, pubblicato nel 1947⁵². Indubbiamente la più forte discrepanza tra il libro e il suo adattamento cinematografico è che nel primo caso il protagonista si rivela davvero essere un pericoloso serial killer, che uccide giovani donne spinto da oscure turbe sessuali. Sebbene il racconto sia condotto tutto in terza persona, il lettore è continuamente messo al corrente dei pensieri di Dix e dei suoi propositi omicidi. In tal senso, il romanzo di Hughes fonda le ragioni del proprio fascino nella capacità dell'autrice

⁴⁸ Oltre ai già citati riferimenti alle opere di Mary Ann, Doane, Lois W. Banner ed Elizabeth Bronfen, per ulteriori approfondimenti di carattere più generale sul *gothic female film* si veda anche Joanna Russ, *Somebody Is Trying to Kill Me and I Think It's My Husband*, «Journal of Popular Culture» VI/4 (1973), pp. 666-91; Diane Waldman, «At Last I Can Tell It to Someone!»: *Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s*, «Cinema Journal» XXXIII/2 (1984), pp. 29-40; Tania Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, Methuen, New York 1984.

⁴⁹ Cfr. Dana Polan, *op. cit.*, pp. 16-8.

⁵⁰ James Robert Parish, Michael R. Pitts, Gregory W. Mank, *op. cit.*, p. 189.

⁵¹ Jim Healy, «In a Noir-ish Place», in Emanuela Martini (a cura di), *op. cit.*, pp. 44-5.

⁵² Dorothy B. Hughes, *In un posto solitario*, trad. it. Anna Maria Biavasco, Giano, Milano 2005 (ed. or. *In a Lonely Place*, 1947, Feminist Press, City University of New York, New York 2003).

d'immergersi nei contorti anfratti di una mente criminale, secondo una logica che avvicina il libro a risultati ben più celebri della letteratura americana come il classico *L'assassino che è in me* (*The Killer Inside Me*, 1952) di Jim Thompson o il più recente e famigerato *American Psycho* (1991) di Bret Easton Ellis. Al contrario, nella versione per lo schermo Dix Steele, a dispetto dei suoi frequenti scatti nervosi, non è un omicida ma – come afferma Palmer – «soltanto un individuo pieno di difetti le cui insicurezze, il temperamento violento e l'incapacità di fidarsi di chi gli sta accanto finiscono per condurre verso la tragedia»⁵³. Nondimeno, come rifletteremo meglio più avanti, si potrebbe obiettare che uno degli aspetti più affascinanti e paradossali della sceneggiatura firmata da Andrew Solt (ma su cui sarebbero intervenuti più volte anche lo stesso Ray e Bogart nel corso delle riprese) è che sebbene Dix non sia colpevole dell'omicidio di Mildred, di fatto avrebbe potuto esserlo. Inoltre, nel finale, è soltanto l'improvvisa telefonata della polizia a trattenere l'uomo dallo strangolare Laurel. La seconda importante differenza tra libro e film riguarda appunto la professione e l'ambiente di appartenenza del protagonista. Nel romanzo di Hughes, Dix Steele si spaccia con le sue giovani vittime per uno scrittore, ma in realtà l'uomo si fa biecamente mantenere da un ricco zio al punto di non aver affatto bisogno di lavorare per vivere. L'unico momento in cui lo troviamo seduto alla macchina da scrivere è per mandare una missiva al danaroso tutore onde avere l'ennesimo aiuto finanziario. Al contrario, nella versione cinematografica non soltanto il protagonista diventa uno sceneggiatore che ha urgentemente bisogno di un buon soggetto per tornare a godere dell'ammirazione di un tempo, ma tutto il racconto, il dramma che lo agita, appare profondamente implicato con l'ambiente hollywoodiano. A tal proposito afferma Polan:

Il film di Nicholas Ray possiede un aspetto sociologico ed etnografico del tutto assente nel romanzo da cui prende le mosse. Non si tratta più della storia di un assassino psicopatico ma piuttosto della descrizione di un intero ambiente e dei suoi costumi. *Il diritto di uccidere* è essenzialmente un racconto su Hollywood, che viene ad aggiungersi alla tradizione degli *Hollywood novels* (Nathanael West o Francis Scott Fitzgerald o Norman Mailer) a quella degli studi di carattere etnografico sul mondo del cinema americano (si pensi a *Hollywood, the Dream Factory* di Hortense Powdermaker, la cui descrizione di tipo catalografico delle gerarchie e dei conflitti interni all'ambiente cinematografico presenta alcune somiglianze con il film di Ray).

Anche se non entriamo mai in un set o in uno studio, *Il diritto di uccidere* ci fa percepire Hollywood come una forza pervasiva che domina l'esistenza degli abitanti di Los Angeles. Il film ci mostra i locali in cui la gente della comunità cinematografica preferisce andare a mangiare, ci mette al corrente di quale sia l'organizzazione gerarchica dell'ambiente e quali siano i suoi esponenti più tipici (dall'acclamato ma mediocre regista all'attempato agente, dal produttore che ha avuto successo per questioni puramente di discendenza alla star anziana ormai decaduta fino ad arrivare alle piccole guardarobiere

⁵³ James W. Palmer, *op. cit.*, p. 201.

come Mildred, tanto entusiaste di andare a casa di uno sceneggiatore per poter poi dire che anche loro hanno partecipato alla realizzazione di un film)⁵⁴.

Dunque, la decisione presa in sede di sceneggiatura di fare di Dix uno scrittore cinematografico contribuisce a sviluppare nel film un tipo di conflittualità del tutto assente nel romanzo. Come aggiunge Sanders, «questo permette a Ray di esplorare il tema della delusione tanto nel lavoro creativo quanto nelle relazioni personali»⁵⁵. È noto come tutto il cinema del regista statunitense sia stato spesso plaudito per la sincerità e il coraggio con cui affronta il tema della violenza e della solitudine nei rapporti umani: dal Jim Stark (James Dean) di *Gioventù bruciata* (*Rebel Without a Cause*, 1955) a il Gesù Cristo di *Il re dei re* (*King of Kings*, 1961), tutti i personaggi rayani si confrontano con vicende fatte di romanticismo, brutalità e alienazione. Lungi dal giudicarli, ma sempre incline anzi a ricercare un'identificazione da parte dello spettatore, l'autore guarda ai suoi solitari eroi come a vittime di una società spesso corrotta, maligna e conformista. Come osserva Geoff Andrew, il risultato di tale conflitto è quel senso di costante tensione che alberga in ciascuna delle sue opere:

La tensione – l'impressione che le cose siano in qualche modo sbilanciate, instabili, fragili, che l'intero edificio di una personalità, di una relazione o di una società sia sul punto di crollare – è una *conditio sine qua non* dell'opera di Ray, che informa [...] non solo le sue narrazioni, il suo stile visivo e la sua relazione tangenziale con il *mainstream* hollywoodiano ma anche il soggetto stesso dei suoi film. Per il più tormentato dei registi americani, la tensione sfocia inesorabilmente in amari, dolorosi conflitti, che non di rado terminano con la morte. Il protagonista, se non addirittura i personaggi secondari, è preda di feroci, spesso irreconciliabili e contraddittori, impulsi all'interno della sua psiche, che si manifestano, da un lato, in un'innata tendenza verso la violenza, dall'altro lato, in un bisogno di tacitare questi stessi impulsi onde potere vivere pacificamente insieme agli altri. Nella visione rayana il conflitto è un altro degli inevitabili snodi del rapporto tra l'uomo e il mondo; in genere nel suo cinema esso si sviluppa secondo tre possibilità fondamentali: conflitto tra due (tipi di) individui (uomo/donna, giovane/vecchio, padrone/servo, e così via); conflitto tra un soggetto e la sua famiglia d'origine o la società a cui appartiene; infine conflitto tra un gruppo (o una cultura) e un altro⁵⁶.

La conflittualità si rende soprattutto manifesta nei personaggi maschili di Nicholas Ray. C'è un tratto della personalità che accomuna gli uomini del suo cinema: un eccesso di energia che di frequente sfocia in brutalità, un disturbo della psiche che prima o poi supera lo stato di latenza e deflagra, una pericolosa tendenza borderline che si trova anche tra gli insospettabili. Insieme a Fritz Lang, Ray è forse il più convinto assertore della tesi secondo la quale la violenza può trovarsi in chiunque, uomo o donna, e di certo le sue figure maschili sono quasi tutte assassini o potenzialmente tali, vuoi per circostanze contingenti, vuoi per natura.

⁵⁴ Dana Polan, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁵ Steven Sanders, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁶ Geoff Andrew, *The Films of Nicholas Ray*, British Film Institute, London 2004², p. 13.

Unitamente al professore di provincia interpretato da James Mason in *Dietro lo specchio*, Dix Steele rappresenta, probabilmente, il caso più emblematico di personalità fuori controllo nell'universo esistenziale rayano. Ora, è interessante notare che, diversamente da quanto accadeva ai personaggi dei film precedenti dell'autore, il comportamento di Steele non è soltanto il risultato finale dell'opprimente vita di città, come nel caso di Nick Romano (John Derek) in *I bassifondi di San Francisco* (*Knock on Any Door*, 1949) o dell'agente di polizia Jim Wilson (Robert Rayan) in *Neve rossa*. A un'analisi attenta, s'intuisce che lo stato mentale alterato di Dix, la sua predisposizione al crimine, è una conseguenza delle tante frustrazioni procurate dal mondo del cinema. Come abbiamo visto in precedenza in un brano citato, Ray era poco propenso ad avvallare l'idea degli sceneggiatori hollywoodiani come vittime sacrificali dell'industria del cinema. Del resto, la sua stessa travagliata carriera lo aveva dolorosamente reso consapevole di quanto difficile fosse anche la vita del regista all'interno dello *studio system*. In anni in cui la sua attività nel cinema americano si era interrotta da tempo, avrebbe affermato con il distacco ironico degno di uno dei suoi *tough guys*: «A volte, a Hollywood, capita di trovarsi davanti a un muro e di sbatterci contro la testa. [...] Io devo considerarmi un fortunato. E quando non ho avuto fortuna ho bevuto molto»⁵⁷.

Nondimeno, il dramma al cuore di *Il diritto di uccidere* sembra specificamente implicato con quel modo nevrotico di vivere la propria professione a cui gli *screenwriters* erano costretti dal loro stesso ambiente. Il film sembra dirci che la mancanza di autonomia, la perdita del diritto di paternità sulla propria opera, il bisogno di accontentarsi spesso di progetti mediocri magari già abbozzati da altri, tutti quegli aspetti insomma che abbiamo passato in rassegna nelle pagine precedenti, possono trasformare un uomo ipersensibile come Dix in un individuo malato, incapace di dominare i suoi impulsi violenti. Il fatto che il personaggio sia inserito in un contesto apparentemente tranquillo come quello di Hollywood ha soltanto l'effetto di rendere la sua aggressività nascosta, sublimata ma non certo meno potente o distruttiva. In tal senso, *Il diritto di uccidere* è insieme a *Dietro lo specchio* il film più corrosivo di Ray proprio per questa capacità di raccontare come la violenza possa scorrere sotto la superficie anche di contesti sociali solitamente idealizzati nell'immaginario americano quali la Mecca del cinema o la vita di provincia della piccola e media borghesia.

Secondo Polan il dramma di Steele consiste essenzialmente nel percepirsi come un individuo intellettualmente e culturalmente dotato calato in un mondo dominato da esseri "inferiori", incapaci di comprendere e condividere i suoi valori estetici. Il risultato di questo conflitto non si avverte però soltanto nel rapporto con i colleghi, ma anche nella stessa percezione del proprio mestiere. All'inizio del film, il protagonista esibisce sia un senso di orgoglioso

⁵⁷ Cit. in Stefano Masi, *op. cit.*, p. 6.

distacco rispetto alla mediocrità del lavoro cui è costretto (la già citata battuta iniziale «I make a point: I never see picture I write») sia lo slancio di un'ambizione creativa ancora non del tutto sopita («I won't work on something I don't like. [...] One day I'll surprise you and write something good»)⁵⁸. Non a caso, il primo scatto di violenza di Dix avviene quando, all'interno di un elegante ristorante hollywoodiano, aggredisce Junior (Lewis Howard), un giovane e volgare produttore reo di aver maltrattato Charlie Waterman (Robert Warwick), ex attore shakespeariano ormai alcolizzato e ridotto sul lastrico. Va da sé che quest'appassionata – ed eccessiva – difesa suggerisce quanto il protagonista, nel suo intimo, si senta prossimo al dramma di un artista che incarna la cosiddetta cultura alta, ma che l'industria hollywoodiana ha finito per mettere ai margini e trasformare in un patetico beone. Diversamente da quanto accadeva con le *fading stars* incarnate da Gloria Swanson o Bette Davis, nel caso del personaggio di Warwick non sono né la senescenza né l'alcolismo i motivi che sembrano aver decretato la sua estromissione da Hollywood, ma piuttosto il fatto di essere un attore associato a un tipo d'intrattenimento per l'élite culturale come può essere, appunto, il teatro shakespeariano. Al tempo stesso, come osservano sia Polan sia Ames, la simpatia e l'amicizia di Dix nei confronti del vecchio divo decaduto suggeriscono il senso di un'ineluttabile condanna: al pari di Charlie Waterman, anche Steele, con il suo altezzoso sdegno per i film mediocri, i progetti triti e banali e il suo indomito rifiuto a chinare il capo davanti a personalità che sono bacciate dal successo ma che a suo dire non hanno talento, sembra destinato a essere, presto o tardi, ostracizzato dal suo ambiente⁵⁹. Il sottinteso della rissa tra lo sceneggiatore e l'arrogante *producer* è che nella Hollywood degli anni Cinquanta, travolta dalla crisi delle sue strutture produttive e progressivamente privata di quel protagonismo di cui aveva goduto fino ad allora a causa dell'avvento della televisione, gli artisti colti sono diventati dei perdenti o degli alcolizzati, mentre soggetti volgari come Junior spadroneggiano, intimando addirittura ai primi di sloggiare dai locali alla moda. Ma se Dix si sente molto diverso da individui simili, i suoi colleghi non la pensano così. Fin dall'inizio del film, ci viene detto che il protagonista non riesce a firmare una sceneggiatura di autentico successo da prima della guerra. E quando l'uomo accusa un amico regista, Lloyd Barnes (Morris Ankrum), di non essere altro che un «popcorn salesman» (letteralmente «un venditore di popcorn»), questi ribatte per nulla turbato: «That's right – so are you. The only difference

⁵⁸ «Non lavoro su qualcosa che non mi piace. [...] Un giorno vi stupirò e scriverò qualcosa di buono».

⁵⁹ Cfr. Dana Polan, *op. cit.*, p. 31; Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 172. L'idealismo che Dix dimostra nel correre in soccorso di un artista sfortunato tradisce una delle caratteristiche che David Thompson individua come precipua degli eroi rayani: «Molti dei personaggi di Ray sono poeti sconfitti, colti, sensibili, altruisti che, incapaci di esprimersi e di ottenere il rispetto della società in cui vivono, si dibattono in un vicolo cieco. I suoi film descrivono l'umanesimo romantico che sta impazzendo dentro una gabbia di plastica» (David Thompson, *In a Lonely Place*, «Sight and Sound» XLVIII/4 (1979), p. 215).

between us is that I don't fight it» («È vero, ma lo sei anche tu. La sola differenza tra noi due è che io non mi oppongo»). Appare evidente da questo scambio di battute che Dix, diversamente dai suoi colleghi e superiori, è lacerato da un grave conflitto interiore rispetto alla qualità del proprio lavoro. A tal proposito Ames osserva: «Il protagonista ci viene presentato come un individuo abbastanza intelligente da riconoscere che quello che crea non è buono e abbastanza sensibile per non soffrirne di conseguenza»⁶⁰. In altre parole, Dixon Steele esemplifica l'immagine stereotipica dell'intellettuale alienato e l'enfasi che il film pone sulla sua solitudine e sulle sue repentine esplosioni di rabbia non fa altro che amplificare tale stereotipo. Ma, come osserva sempre Ames, l'opera di Ray ha anche il merito di mettere in discussione il luogo comune romantico che tende a rappresentare i *veri* artisti come individui condannati all'isolamento e all'incomprensione. Più tardi, nel corso del film, quando Sylvia cercherà di difendere la condotta aggressiva di Dix sostenendo «he's a writer – people like him can afford to be temperamental» («È uno scrittore – la gente come lui può permettersi di essere instabile»), Laurel ribatterà con amarezza: «I'm afraid he'd that way no matter what he did» («Temo che sarebbe fatto così anche se non fosse un artista»). È interessante notare come nel personaggio di Steele l'eroe tutto d'un pezzo, protagonista di tanti noir, si mescoli alla figura altrettanto iconica dell'individuo creativo ma instabile dal punto di vista psichico. A proposito della caratterizzazione del protagonista e delle differenze rispetto ai personaggi rayani che l'hanno preceduto, Stefano Masi osserva:

Bogart è qui nei panni di un personaggio che gli si addice meglio di quello di *I bassifondi di San Francisco*, troppo perbene per uno con la sua faccia da bandito. Ora interpreta finalmente un ruolo che sembra tagliato su misura per lui [...], un *villain* intellettuale, strano animale della fauna di Hollywood, solitario e bisognoso di protezione. A prima vista potrebbe sembrare il Bowie [Farley Granger] di *La donna del bandito* [*They Live by Night*, 1947] che sfuggito al mortale agguato della polizia, è cresciuto ed è finito nella Mecca del cinema, dove si è affermato raccontando nei film la storia della sua vita. Da un più attento esame, però, si capisce che Dixon è un personaggio ben diverso, anche se appartiene alla stessa categoria di Bowie, quella dei *loser*. Dixon ha un atteggiamento assai più negativo di fronte alla vita, e ciò gli deriva non solo dall'età, ma da una mancanza di *purezza* probabilmente legata alla sua condizione sociale alta. Ovviamente, in Bowie Ray vedeva la romantica *purezza* del ragazzo di strada. Sotto la maschera dello sceneggiatore violento di *Il diritto di uccidere* si nasconde un altro tema: la solitudine della borghesia intellettuale in un ghetto dorato come quello di Hollywood⁶¹.

L'asprezza verbale di Dix, la sua virilità aggressiva, infusa da una certa dose di misoginia (si veda il modo brutale con cui liquida la sua ex fidanzata Fran all'inizio del film e i successivi atteggiamenti un po' sprezzanti con Mildred e autoritari con Laurel), uniti a quella disposizione verso la vita cinica e disillusa di cui parla Masi, evocano indubbiamente il mito

⁶⁰ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 171.

⁶¹ Stefano Masi, *Nicholas Ray*, Il Castoro, Milano 1995, p. 32.

dello scrittore macho, bevitore e donnaiolo ma irrimediabilmente solo, secondo un modello non molto diverso da quello inaugurato da Ernest Hemingway. Un modello, quest'ultimo, che tanta fortuna aveva avuto negli Stati Uniti nel corso degli anni Quaranta e Cinquanta. Perfino il nome del personaggio, come fa notare Ames, suggerisce l'idea del fallo e quella dell'acciaio insieme. L'immagine dello sceneggiatore cinico e virile, incapace di fare sconti a chicchessia, ricalca senz'altro una serie di comportamenti realmente diffusi tra gli scrittori cinematografici. Gli sceneggiatori dell'epoca classica erano, infatti, noti nell'ambiente per il loro tetro senso dell'umorismo ironicamente rivolto contro se stessi, contro Hollywood (gli estratti dalle memorie di Hetch e di Stewart che abbiamo riportato ne sono una prova), e anche in alcuni casi diventati ormai leggendari, per la loro tendenza a trovare sostegno psicologico in una bottiglia di whisky. Come osservano Ceplair ed Englund, l'amore per l'alcol, il cinismo, il sarcasmo e il senso dell'umorismo possono facilmente essere interpretati come segni di quella disperazione e volontà d'evasione che abbiamo visto serpeggiare tra le fila di tale categoria professionale⁶². In tal senso, risulta particolarmente felice la scelta di affidare a Bogart il ruolo di un artista così disilluso e frustrato. Lungi dal mettere in campo soltanto quei tratti solitamente associati all'icona del *tough guy* così cara al noir, qui l'attore, a fianco della sua tradizionale maschera fatta di scontrosità e cinismo, amplifica un altro degli aspetti precipui della sua immagine divistica. In un articolo scritto all'indomani della morte della star, teso a rileggerne la carriera in chiave esistenzialista, André Bazin osservava come nessuno più di Humphrey Bogart abbia saputo, ruolo dopo ruolo, "interiorizzare l'esperienza della morte":

Bogart è l'uomo dopo il destino. Quando entra nel film è già l'alba livida dell'indomani, irrisoriamente vittorioso del macabro combattimento con l'angelo, il volto segnato da ciò che ha visto e il passo pesante per tutto ciò che sa. [...]

Non è la cosa meno ammirevole del personaggio di Bogart il suo affinamento attraverso la decrepitezza. Questo duro non ha mai brillato sullo schermo per la forza fisica o per l'agilità acrobatica. Né Gary Cooper né Douglas Fairbanks! I suoi successi di gangster o di detective li deve innanzitutto alla sua capacità d'incassare, poi alla sua perspicacia. L'efficacia del suo pugno testimonia meno della sua forza che della sua prontezza nella replica. Lo piazza bene, certo, ma soprattutto al momento buono. Colpisce poco ma sempre in contropiede. E poi c'è il revolver che diventa in mano sua un'arma quasi intellettuale, l'argomento che disorienta. Ma quel che voglio dire è che le visibili stimmate che segnavano sempre di più il personaggio da una decina di anni non facevano altro che accentuare una debolezza congenita. Somigliando sempre di più alla sua morte, è di se stesso che Bogart portava a termine il ritratto. Non si ammirerà mai abbastanza senza dubbio il genio di questo attore che seppe farci amare e ammirare in lui l'immagine stessa della nostra decomposizione⁶³.

⁶² Cfr. Larry Ceplair, Steven Enguld, *op. cit.*, p. 27.

⁶³ André Bazin, «Morte di Humphrey Bogart», in Id., *Che cos'è il cinema?*, presentazione, scelta dei testi e traduzione di Adriano Aprà, Garzanti, Milano 2008⁵, pp. 215-6 (ed. or. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris 1958). A dire il vero, come ammette lo stesso Bazin, il primo a riconoscere le implicazioni mortifere nella persona cinematografica di Bogart è stato Robert Lachenay. In un articolo comparso sui *Cahiers du cinéma*

In un personaggio come Dix Steele questa caratterizzazione mortifera che, secondo Bazin, dominerebbe tutta la personalità cinematografica di Bogart diventa doppiamente significativa. Nei panni di uno sceneggiatore hollywoodiano che stancamente e rabbiosamente trascina la propria carriera, la capacità del divo di incarnare l'immanenza e l'imminenza insieme della morte finisce per alludere a un'altra serie di significati ancora: la fine di un artista che non riuscendo a esprimersi sfoga la propria creatività violenta contro il mondo che lo circonda distruggendo così la sua stessa attività e le sue relazioni personali. In tal senso, Dix Steele diventa davvero un'*imago mortis* che non rinvia più soltanto a una condizione umana universale, al «cadavere differito che è in ciascuno di noi»⁶⁴, ma anche alla condizione specifica dello sceneggiatore hollywoodiano, secondo quel destino che vuole tale categoria come la più sfruttata e sconfitta di Hollywood. Ma lo spettro della morte non è l'unico tratto dell'icona bogartiana che qui si rende particolarmente manifesto e funzionale al contesto narrativo e psicologico del film. Altro tratto centrale è la solitudine insita in tale icona. Abbiamo già detto come le prime inquadrature ci mostrino Dix mentre viaggia solo in auto nel cuore della notte. Il primo piano sugli occhi irrequieti del personaggio catturati dallo specchietto retrovisore è un dettaglio che non fa altro che acutizzare il senso di solitudine che avvolge l'uomo. Fin dall'inizio del film, Dix è presentato come un individuo solo, il cui sguardo non può far altro che dirigersi su stesso e restarvi come ossessivamente incollato. Più tardi, dopo essere entrato nel ristorante e aver provocato la rissa con Junior, il personaggio si ritrova nuovamente rinvitato alla propria solitudine. L'agente Mel Lippman e il regista Lloyd Barnes che avrebbero dovuto cenare con lui, messi a disagio dalla sua condotta aggressiva, preferiscono, infatti, abbandonare il locale. E così allo sceneggiatore manesco non resta che sedersi solo al tavolo, terminare il suo *drink* con lo sguardo malinconicamente sprofondato nel bicchiere e poi ordinare una cena modesta e veloce. Ma che Dix, in fondo, non si rammarichi troppo di questa solitudine è dimostrato dal fatto che l'arrivo di Fran, un'attrice con cui ha chiaramente avuto una storia in passato e che ora si offre di tenergli compagnia, è presto respinto con alcune battute sardoniche. Nelle sue pagine dedicate a *Casablanca* e in particolare all'analisi dell'inquadratura in cui vediamo Rick-Bogart, solo e amareggiato nel suo locale dopo il ritrovamento ma anche lo scontro con la donna amata, Michael Wood conduce alcune osservazioni che possono applicarsi benissimo anche al momento appena descritto di *Il diritto di uccidere*. Si potrebbe obiettare che qui lo studioso americano faccia riferimento a un film molto diverso da quello di Ray, ma se caratteristica precipua del divo è

nel novembre del 1955, il critico francese scriveva: «Ogni inizio di frase rivela una dentatura vagabonda. La contrazione della mascella evoca irresistibilmente il rictus di un cadavere gaio, l'espressione ultima di un uomo triste che se ne andasse sorridendo. È proprio il sorriso della morte» (cit. in *ivi*, p. 215).

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 215.

quella di trascendere qualsiasi specifico personaggio per identificarsi soltanto con se stesso, diventando così una sorta di maschera che imprime un marchio alla nozione oggettiva di ruolo, dobbiamo supporre che l'opera di riferimento o l'inquadratura di riferimento contano relativamente:

Humphrey Bogart è seduto a un tavolino con un bicchiere davanti, guardando immusonito nel vuoto, con un lampo di autocommiserazione negli occhi. Stiamo esaminando un'inquadratura di *Casablanca* che costituisce oramai per moltissime persone l'essenza non soltanto di quel film, ma dell'intera personalità cinematografica di Bogart. Ingrandita in un poster e disseminata nei circoli, nei caffè, negli atri, negli appartamenti e nelle topaie del mondo occidentale, è un'eco patetica di un poster altrettanto famoso di Che Guevara: la maschera dell'introspezione romantica come risposta alla maschera dell'azione romantica. [...]

Qualunque altra cosa possa essere diventata, essa è infatti il ritratto di uno stato d'animo che va ben oltre *Casablanca* e lo stesso Bogart. È un ritratto della solitudine nella sua accezione migliore: fiera, cupa, amara, terribile e attraente. [...]

Quel che rimane è il Bogart sopravvissuto nel poster, solo, amareggiato, appartato, immerso nella sofferenza, tagliato fuori da tutta l'umanità, infelice, ma *libero*⁶⁵.

Dunque, l'immagine divistica bogartiana, sommatoria di tutti i ruoli interpretati dall'attore, si alimenta di un senso di solitudine malinconica ma altera al contempo, non molto dissimile da un'orgogliosa rivendicazione di libertà. Il personaggio di Dixon Steele non fa eccezione a questo ritratto, ma è anzi l'ennesima conferma di tutto ciò che quel "fotogramma-icona" così splendidamente interpretato da Wood ci consegna (anche se si potrebbe obiettare che la libertà del protagonista di *Il diritto di uccidere* è più un anelito che non qualcosa di concreto visto l'apparente impossibilità per il personaggio di abbandonare il *milieu* hollywoodiano). In tal senso, non è certo un caso che soltanto quattro anni dopo il film di Ray il divo torni a vestire i panni di un altro disincantato uomo di cinema nel fiammante melodramma in technicolor *La contessa scalza*. Nel capolavoro di Joseph Leo Mankiewicz, Bogart interpreta con grande efficacia Harry Dawes, uno sceneggiatore-regista con un passato da alcolizzato, forse modellato sulla psicologia dello stesso Mankiewicz o forse su quella del fratello dell'autore, Hermann, grandissimo scrittore cinematografico segnato da tendenze autodistruttive simili a quelle del personaggio. Sebbene il film sia essenzialmente dedicato al fallimento esistenziale della diva di origine spagnola Maria Vargas – vicenda ricostruita attraverso una complessa struttura narrativa in flashback, non molto diversa da quello che troveremo in *Il brutto e la bella* – Harry Dawes, contraltare maschile della storia, serve a introdurre il tema della solitudine dell'artista sensibile e di talento all'interno delle soffocanti strutture dello *studio system*. Nonostante abbia alle spalle una lunga carriera di successo, la vicenda ci mostra Dawes come un uomo che, vittima dei suoi eccessi alcolici e della sua incapacità di adattarsi a

⁶⁵ Michael Wood, *op. cit.*, pp. 27, 29.

una realtà professionale sgradita, ha finito per essere relegato in un ruolo sempre più marginale fino a diventare letteralmente il tirapiedi di Kirk Edwards, un giovane produttore mediocre e crudele. In un film saturo di sentimenti eccessivi, turbe sessuali e dialoghi enfatici, il dramma dello sceneggiatore-regista è riportato a un conflitto non di natura industriale, politica o culturale, non a un difetto di forma del *modus operandi* hollywoodiano, ma a un conflitto di natura privata e psicologica: per continuare a lavorare il personaggio di Bogart, novello Faust, deve vendere la sua anima a un *producer* luciferino. In altre parole, se la vita e la carriera di Harry Dawes sono così difficili è certo per colpa di Hollywood, ma anche e soprattutto per colpa di un personaggio in particolare, il produttore Kirk Edwards, che guarda caso accade sia un sadico senza alcuna competenza artistica. Come vedremo a proposito di *Il bruto e la bella*, i film autoreferenziali classici, nella loro incapacità di arrivare a una critica profonda dell'industria hollywoodiana, tendono spesso a riportare l'infelicità dei loro personaggi più a drammi personali o perfino a disturbi psicologici piuttosto che a colpe specifiche dell'ambiente professionale. Sebbene scenda a compromessi pur di lavorare, al tempo stesso Dawes cerca di riparare i suoi veri sentimenti dietro una maschera d'ironia verbale e di solitario distacco. La prima apparizione del personaggio all'interno del film esibisce quei due tratti che abbiamo detto caratterizzare lo stesso Dix Steele e l'intera personalità cinematografica bogartiana: implicazioni mortifere e solitudine esistenziale. *La contessa scalza* prende, infatti, le mosse dal funerale della protagonista, evento a cui Dawes assiste in una posizione leggermente defilata rispetto alla folla degli astanti. Solo sotto una pioggia battente, avvolto nell'immane trench chiaro che ricorda più l'icona del detective *hard-boiled* che non quella di un regista hollywoodiano, isolato dagli altri presenti, che vestono tutti in nero e sono riparati da una coltre di ombrelli, l'uomo evoca tanto quella strana confidenza con l'esperienza della morte di cui parla Bazin quanto la solitudine romantica e orgogliosa messa in luce da Wood. Ed è da questa posizione malinconica che il personaggio, o meglio la sua *voice over*, iniziando a ricordare la triste storia dell'amica Maria Vargas, ci consegna la morale sottesa all'opera di Mankiewicz: soltanto i film sono ordinati e sensati, la vita no, la vita è attraversato dal caos e dall'irrazionalità. «Life, every now and then, behaves as though it had seen too many bad movies, when everything fits too well: the beginning, the middle, the end, from fade-in to fade-out» («Talvolta la vita si comporta come se avesse visto troppi brutti film in cui tutto va secondo gli schemi: l'inizio, la parte centrale, la fine, dalla prima all'ultima inquadratura»), recita, infatti, una delle battute più celebri e squisitamente autoreferenziali dell'intero film.

Ma mentre nel corso di *La contessa scalza* Harry Dawes si scopre essere un uomo saggio e gentile, meno cinico di quanto potesse sembrare di primo acchito e soprattutto capace di

stemperare la sua vocazione alla solitudine nell'amicizia e nell'amore (come dimostrano la sua relazione platonica ma piena di tenera confidenza con Maria e l'approdo a una matrimonio finalmente felice con un'intelligente *script girl*), Dix Steele rimane, invece, un personaggio maggiormente oscuro e complesso. La sua solitudine tradisce qualcosa di più elitario e sprezzante rispetto al distacco ironico di Dawes. Nei primi cinque minuti di film vediamo Dix passare da uno scontro all'altro – scontri fisici ma anche verbali – con una serie di personaggi di sfondo (l'amico regista accusato di essere un venditore di popcorn, il volgare produttore Junior, l'ex fiamma e attrice che gli si offre senza pudore) la cui principale colpa non è tanto quella di contrariare apertamente lo sceneggiatore quanto piuttosto di essere individui "ordinari", dai gusti e i comportamenti irrimediabilmente mediocri. Se in un film come *I dimenticati* il protagonista, John L. Sullivan, cercava idealisticamente un contatto e perfino una fusione con il pubblico, Steele sembra invece incapace di avere un rapporto pacifico non solo con i colleghi ma anche con la gente comune che affolla le strade e i locali di Los Angeles.

Come ha osservato la quasi totalità dei commentatori, il personaggio che più di tutti esemplifica l'idea di un pubblico ignorante dai gusti dozzinali è la giovane guardarobiera Mildred Atkinson. Non a caso Mel, entusiasta dell'idea di Dix di portarsi a casa la ragazza per una consulenza sul romanzo da adattare, ricorda al suo cliente: «Don't forget: she's your audience» («Non dimenticare: lei è il tuo pubblico»). L'identificazione di Mildred con l'idea di un pubblico giovane, le cui opinioni vanno tenute in considerazione, sembra anticipare gli sforzi con cui la Hollywood della seconda metà degli anni Cinquanta avrebbe cercato di adattare il suo mercato ai gusti degli adolescenti. È noto come fino agli anni Quaranta la maggioranza delle produzioni degli *studios* fossero pensate per un pubblico familiare. Nel corso del decennio successivo, invece, quando gli spettatori nati durante la seconda guerra mondiale avrebbero iniziato a far sentire il loro peso ai botteghini, il mercato dei film espressamente dedicato agli adolescenti sarebbe esploso: i musical rock, le storie di delinquenza giovanile, la fantascienza e l'orrore sarebbe diventati i generi di maggior richiamo, e le società specializzate in *exploitation* (come l'American International Pictures, AIP) avrebbero condotto le danze di questo nuovo fenomeno di consumo, mentre gli *studios* avrebbero cercato di rispondere con commedie giovanilistiche "pulite" come le storie d'amore con Pat Boone. Infine, dagli anni Sessanta in poi il mercato giovanile sarebbe diventato il target principale per la maggior parte dei film di Hollywood, e ben pochi prodotti sarebbero riusciti a sfondare senza farvi appello.

Ma in *Il diritto di uccidere* di Nicholas Ray, autore che pure dirigerà *Gioventù bruciata*, il miglior film di sempre sull'adolescenza, quest'anticipazione sull'importanza sempre

maggiore che il pubblico giovanile sarà destinato ad assumere per il cinema americano, non è affatto guardata con piacere. Dapprincipio Dix appare, infatti, divertito dalla ragazza, dai suoi modi spontanei e ingenui, e nella sua decisione repentina di portarla a casa propria ci sembra perfino di scorgere un'ombra d'interesse sessuale (la stessa Mildred esprime apertamente il sospetto che l'uomo stia usando la scusa del lavoro per adescarla). Ma una volta nel suo appartamento, quando la giovane si lancia nell'entusiastica descrizione dei "meriti" letterari di un romanzo chiaramente mediocre come *Althea Bruce*, Dix realizza con disgusto quando Mildred sia ordinaria e senza tanti complimenti cerca di congedarla. E sebbene l'incontro non abbia poi avuto alcuna implicazione sessuale, il fatto che lo sceneggiatore dia alla guardarobiera qualche dollaro per pagarsi il taxi appare come un dettaglio significativo: lo scambio di denaro serve, infatti, a rimarcare la materialità di tale incontro. Polan osserva acutamente che la natura volgare di Mildred, la sua assenza di profondità psicologica, non potrebbero essere meglio esemplificate dalla velocità con cui il personaggio si trasforma da creatura vivace e ciarlieria a corpo inerte. Il mattino successivo, lo sceneggiatore avrà occasione di rivedere la giovane un'ultima volta, alla stazione di polizia, in una serie di foto scattate dal coroner: ora Mildred è diventata un cadavere, nient'altro che un ammasso di carne senza vita. Peraltro, nel contesto di un film della Hollywood classica, la brutalità e il realismo di tali foto desta stupore. Nelle istantanee mostrate a Dix in centrale, la morte di Mildred è esibita senza sottintesi di sorta, ma anzi il suo giovane corpo, scaraventato ai margini di una strada sterrata, appare come un sacco ingombrante di cui qualcuno ha cercato disperatamente di sbarazzarsi⁶⁶.

Stefano Masi si spinge perfino oltre le riflessioni di Polan e afferma che, sebbene il protagonista si scopra nel finale non colpevole dell'omicidio della ragazza, di fatto avrebbe potuto esserlo: «Questo è il paradosso sul quale Ray insiste ed è la ragione ultima per cui Laurel lo abbandonerà. L'assassinio di Mildred, nonostante sia stato commesso da un altro, è la materializzazione delle intenzioni di Dixon e del suo disprezzo: disprezzo del brutto romanzo, che la guardarobiera aveva detto di amare, e disprezzo di quel tipo di donna (cioè di una donna con un immaginario banale nei cui riguardi lo sceneggiatore non prova alcuna attrazione)»⁶⁷. Secondo Masi, *Il diritto di uccidere* sarebbe potuto piacere molto a Oscar Wilde «per la sensibilità eccessiva, per il gusto tutto elisabettiano nel mescolare temi, forme personaggi popolari (la guardarobiera Mildred, il romanzaccio da sceneggiare) con aspirazioni più colte (lo scrittore, i suoi problemi esistenziali)»⁶⁸. In particolare, il grande romanziere e commediografo di origine irlandese avrebbe apprezzato del film di Ray la sua "morbosa

⁶⁶ Cfr. Dana Polan, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁷ Stefano Masi, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁸ *Ivi*, p. 32.

commistione di arte e vita”. Infatti, prosegue lo studioso italiano, *Il diritto di uccidere* è probabilmente una delle più belle metafore sulla creazione artistica che Hollywood abbia mai prodotto:

Dixon Steele gioca con la propria vita come uno scrittore maneggia la trama di un romanzo che non riesce a far progredire. Questa vita è bloccata a uno stadio infantile. Egli è un adulto che esibisce comportamenti infantili: irritabile, non sopporta di essere contraddetto; per spiegare le proprie ragioni non riesce a usare altro mezzo che la violenza. Come artista, non è capace di versare le sue pulsioni infantili e fantastiche dentro il lavoro. Si ritrova così queste pulsioni nella vita quotidiana. E la realtà, che non è fantastica, gli sfugge continuamente dalle mani, trasformandolo in un violento e imprigionandolo “in a lonely place”⁶⁹.

Ma se la realtà quotidiana è convenzionale e mediocre, essa ha, però, anche il merito di materializzare, di rimando, le fantasie dello scrittore, ossia di *interpretare* il suo disprezzo nei confronti di Mildred e di *realizzarne* letteralmente l’eliminazione fisica (in fondo, Dix è un artista e può creare ciò che vuole).

Questa continua oscillazione tra arte e vita scaturisce, a sua volta, dalla continua oscillazione del protagonista tra l’essere un *man of violence* e al contempo un *man of culture*. In tal senso, vale la pena ripercorrere l’incipit del film per vedere quanto la successione di scontri in cui Dix è coinvolto attestino la profonda scissione della sua identità. Abbiamo già detto come, nell’arco di pochi minuti, l’uomo passi dallo scherzare amabilmente con l’ex attore shakespeariano, citando perfino alcuni versi del Bardo, a scatenare una rissa per difendere l’amico oltraggiato. Ma ancora prima di entrare nel ristorante, altri due rapidi episodi sono sintomatici tanto delle contraddizioni psicologiche di Steele quanto dell’atteggiamento ambivalente che l’uomo nutre nei confronti del proprio mestiere e del proprio status culturale. Dopo i titoli di testa che accompagnano il viaggio solitario del protagonista, l’auto di Dix si ferma a un semaforo rosso e una donna, seduta in un veicolo accanto al suo con la capotta abbassata, cerca di attaccare discorso. Dal momento che l’uomo stenta a riconoscerla, la giovane gli ricorda che ha recitato in un film scritto da lui e prodotto dalla Columbia. Al che Dix replica noncurante che per principio non guarda mai le opere basate sulle sue sceneggiature. Questo fugace incontro stradale rischia presto di degenerare in rissa perché il marito dell’attrice, che siede al volante, non tollera che Steele abbia osato rivolgere la parola alla moglie. Sebbene qui non sia il protagonista il primo ad aggredire, la sua risposta alla provocazione è immediata e molto violenta. Soltanto il fatto di essere davanti a un semaforo e in auto impedisce a Dix di venire alle mani. Da notare, peraltro, come il personaggio non potendo usare la forza bruta si serva dell’invettiva accusando questo marito geloso di essere

⁶⁹ *Ivi*, pp. 32-3.

probabilmente “un porco pieno di soldi”. Difficile non scorgere in quest’insulto la spia di quell’astio che tanti sceneggiatori dovevano provare nei confronti di altre categorie professionali dell’ambiente meglio retribuite e di conseguenza capaci, in virtù della loro sicurezza economica, di accalappiarsi la bella attrice di turno (di fatto non sappiamo che lavoro faccia il marito della *starlet* che ha approcciato Dix, ma possiamo supporre, osservandone l’auto e l’abbigliamento, che si tratti di qualcuno di danaroso). Ancora più emblematico è l’incontro successivo. Arrivato davanti all’ingresso del ristorante, il protagonista viene fermato da due ragazzini che gli chiedono un autografo:

Boy: «Can I have your autograph, mister?».

Dix: «Who am I?».

Girl: «Don’t bother: he’s nobody».

Dix: «She’s right»⁷⁰.

Sebbene riconosca come esatta la definizione di “nessuno”, Dix non si rifiuta di firmare l’autografo al ragazzino. Al contrario, la macchina da presa ci mostra in primo piano la mano dell’uomo che traccia la sua firma su un foglietto e la accompagna perfino con un punto esclamativo. In linea con l’episodio precedente, in cui un’attrice ricordava a Dix il suo lavoro per lo schermo – un lavoro che il personaggio non ha evidentemente piacere di ricordare – questo secondo incontro torna a mettere l’accento su quanto sia problematica e confusa l’identità dello sceneggiatore nel *milieu* hollywoodiano⁷¹. Ammettendo di essere “nessuno”, il protagonista sembra confermare – in maniera apparentemente più rassegnata che non polemica – quell’anonimato a cui gli *screenwriters* hollywoodiani erano così sovente soggetti. Al tempo stesso, firmando l’autografo – il nome scritto per esteso, con i caratteri grandi ed eleganti e il punto esclamativo finale – Steele sembra volersi prendere una rivincita su tutti quei film che ha sceneggiato e che molto probabilmente non hanno mai recato il suo nome nei *credits*. Ma l’incontro con i due ragazzini non ha soltanto l’effetto di alludere in filigrana alla dibattuta questione dell’anonimato degli sceneggiatori hollywoodiani. Chiamando in causa il concetto di “nessuno”, così prossimo a quello di “nullità”, il rapido scambio di battute all’ingresso del locale solleva la questione del talento dello scrittore. Dalla conversazione successiva, quella tra Dix, Lippman e Barnes al bar del ristorante, apprendiamo che le quotazioni dello sceneggiatore sono in forte ribasso: da anni non riesce a firmare uno *script* di successo. Secondo il suo saggio ma modesto agente, Steele non può concedersi il lusso di rifiutare la proposta di metter mano alla riduzione cinematografica di un romanzo di grande popolarità come *Althea Bruce* anche se non gli interessa affatto. Come accennavamo in

⁷⁰ Bambino: «Signore, può farmi un autografo?». Dix: «Chi sono io?». Bambina: «Lascia perdere: non è nessuno». Dix: «Lei ha ragione».

⁷¹ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 173.

precedenza, il riferimento nel dialogo agli insuccessi professionali di Dix induce a leggere la sua simpatia nei confronti dell'ex attore shakespeariano come spia di una segreta affinità tra perdenti. Al tempo stesso, il prosieguo della conversazione dimostra con chiarezza che il protagonista non si considera davvero un *loser*. Lo rivela il modo con cui accusa l'amico regista di non essere altro che un venditore di popcorn, il cui costante successo dipende unicamente dalla pedissequa riproposizione di formule tanto trite quanto sicure, ma non certo dalla creatività o dal coraggio. Inoltre, prima ancora di sedersi al bar del ristorante con Lipman e Barnes, l'opinione negativa di Dix nei riguardi dell'ambiente hollywoodiano e dei suoi esponenti più tipici è già tradita dallo sguardo rapido e sprezzante che l'uomo rivolge a un'anziana e corpulenta attrice volgarmente vestita, mentre è in fila per il guardaroba. Lo stesso ristorante, Frank's, che fa da teatro agli incontri-scontri del protagonista lungi dall'essere uno sfondo neutro contribuisce ad alimentare l'impressione del *milieu* hollywoodiano come di un luogo volgare, pettegolo, attraversato da una carica malcelata di violenza e invidia. Con ogni probabilità Frank's prende ispirazione dal reale Romanoff's restaurant. Lo sceneggiatore del film, Andrew Solt, ricorda che sebbene Romanoff's fosse considerato un luogo di punta nella Mecca del cinema, il locale non era davvero elegante, l'atmosfera che vi si respirava era pettegola, e i frequentatori abituali erano gente volgare⁷².

Come osserva Polan, tutti questi elementi suggeriscono più un senso di superiorità che non d'inferiorità: Dix è un personaggio speciale che si muove attraverso un universo volgare, una figura ambigua che può sia ergersi al di sopra della corruzione estetica e morale che domina tale universo (facendosi promotore della cultura alta insieme all'attore shakespeariano) sia essere tentato di abbracciarla (come dimostrano la sua insopprimibile tendenza alla rissa)⁷³.

Non c'è dubbio che il film sia deliberatamente elusivo rispetto alle cause che hanno contribuito a fare di Steele un uomo violento. Da Brub Nicolaj, per esempio, apprendiamo che il protagonista è stato comandante in guerra e durante la cena a casa del detective, il modo sadico con cui lo sceneggiatore evoca il possibile svolgimento dell'omicidio di Mildred sembra suggerire come possibile spiegazione per la sua aggressività il disagio mentale esperito da molto reduci all'indomani del ritorno dal fronte. Un tema, quest'ultimo, che è stato molto frequentato dalla letteratura e dal cinema del dopoguerra. Seppure, nel secondo caso sia spesso stato proposto in maniera più cifrata che non esplicita. Diversi commentatori hanno rilevato, infatti, come in numerosi film della fine degli anni Quaranta e dei primi anni Cinquanta il *war trauma* assuma un'articolazione "obliqua", in cui i personaggi maschili sono sì perseguitati da un violento passato e affetti da turbe psichiche, ma la loro caratterizzazione

⁷² Cfr. Bernard Eisenschitz, *Nicholas Ray: An American Journey*, eng. trans. Tom Milne, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, p. 136.

⁷³ Cfr. Dana Polan, *op. cit.*, p. 35.

di reduci rimane, tuttavia, implicita o solo lievemente accennata. In effetti, quando Lockner elenca la lunga serie di episodi in cui Dix ha avuto problemi con la legge, notiamo come nessuno di questi “incidenti” si sia verificato prima del 1946. Il che suggerisce una sinistra coincidenza tra la fine del conflitto, il rientro in patria e l'emersione dei comportamenti aggressivi da parte del personaggio. E quando Brub, il mattino successivo al delitto di Mildred, fa visita allo sceneggiatore per condurlo in centrale, lo sentiamo dire scherzosamente: «You make me homesick for some of the worst years of our lives» («Mi fai venire nostalgia dei peggiori anni della nostra vita»). Una battuta, questa, che pare fare il verso al celeberrimo film di William Wyler *I migliori anni della nostra vita* (*The Best Years of Our Lives*, 1946), dove il problematico reinserimento dei reduci nella società civile si risolve nel più felice dei modi come il tipico ottimismo hollywoodiano impone⁷⁴.

Tuttavia, siamo più propensi a ritenere che l'aggressività verbale e soprattutto fisica del protagonista abbia maggiormente a che fare con la sua rabbia e il suo disprezzo nei confronti del *milieu* hollywoodiano. In altre parole, la condotta di Dixon Steele può essere intesa come una forma di reazione estrema al trattamento avvilente riservato agli sceneggiatori. Invece di ripiegare su una bottiglia di whiskey o sul piacere di fare quattro chiacchiere con i suoi colleghi negli uffici-scrittori, l'uomo risponde con la violenza alla minima tensione o difficoltà che gli si presenta. Ma a ben vedere questi eccessi non sono solo il risultato di un certo senso di superiorità rispetto alla volgarità e alle prepotenze diffuse all'interno dell'industria cinematografica. Dix sembra aver introiettato in maniera nevrotica quei dubbi circa la validità estetica e culturale del lavoro dello sceneggiatore che sappiamo accompagnare tale professione fin dagli anni Trenta. La rabbia dell'uomo potrebbe essere spia di una forte confusione circa il proprio status di artista e di uomo di cultura. In fondo, è significativo che una delle prime battute del personaggio sia proprio l'interrogativo esistenziale e filosofico per eccellenza: “chi sono io?”. Come osserva Geoff, quello che lo sceneggiatore teme davvero, quello provoca i suoi atti violenti, è la possibilità che la risposta alla domanda sia quella data dalla ragazzina petulante a caccia di autografi: “Dix non è nessuno”⁷⁵. È in tale ottica che possiamo rileggere il significato di quello sguardo iniziale catturato dallo specchietto retrovisore: «Non solo Dix ha bisogno di vedere se stesso per quello che è, di venire a patti con la sua violenza e il suo cinismo, ma il suo problema dipende

⁷⁴ A proposito di una possibile interpretazione della figura di Dix come reduce affetto da disturbo post-traumatico da stress rimandiamo a Tony Williams, *The Imagery of Surveillance: In a Lonely Place*, «CineAction», Mar 22, 2012.

⁷⁵ Andrew Geoff, *op. cit.*, p. 48.

in parte da come pensa che gli altri lo giudichino; egli *ha bisogno* dell'amore di Laurel e *ha bisogno* di essere considerato "qualcuno" per sentire che esiste davvero»⁷⁶.

Del resto, quando afferma che, prima o poi, sorprenderà tutti scrivendo "qualcosa di buono", ci viene istintivo sospettare che il suo talento letterario non sia qualcosa di conclamato ma semmai qualcosa a cui il personaggio aspirerebbe e di cui vorrebbe dare prova nel suo ambiente: «Se il protagonista è così preoccupato di difendere il mito della cultura alta in un mondo massificato come quello di Los Angeles, questo potrebbe dipendere dal fatto che lui stesso non è così sicuro delle proprie credenziali. In fondo, nel corso del film non abbiamo mai una prova diretta del suo valore; semmai sentiamo Dix e gli altri personaggi ripetere in continuazione che lui ha (o ha avuto) un grande talento»⁷⁷.

Se il personaggio di Bogart sia o meno uno scrittore dotato è una questione che attraversa l'intero racconto e che rimane fino alla fine circondata da un alone di ambiguità. Si prenda ad esempio il caso dell'adattamento cinematografico di *Althea Bruce*. Dapprincipio lo sceneggiatore dichiara esplicitamente il suo disinteresse per il romanzo, che giudica mediocre e inferiore alle sue possibilità. In seguito, quando Mel domanda a Laurel (che sta battendo a macchina lo *script*) se Dix si stia attenendo fedelmente al testo di partenza (come il produttore del film, Brody, ha caldamente raccomandato), la giovane appare preoccupata e risponde in modo evasivo. Ma sebbene questi dettagli ci inducano a credere che Steele, a dispetto di tutte le raccomandazioni fatte, stia lavorando in maniera molto autonoma e ispirata, nel finale apprendiamo che la sua sceneggiatura ha avuto il plauso del *producer*. Si innesca così un dubbio legittimo nello spettatore: com'è possibile che il protagonista sia riuscito a creare qualcosa di davvero originale, innovativo, se l'unico tipo di sceneggiatura che poteva compiacere Brody era un adattamento pedissequamente fedele a un best seller dozzinale? In altre parole, come possono coesistere armoniosamente il successo commerciale all'interno dell'industria con l'elitarismo un po' sprezzante del protagonista?

Ma anche la stessa scelta degli interpreti ha l'effetto di produrre delle perplessità rispetto alla questione del talento di Dix e del suo status di esteta o presunto tale. Nell'immaginario collettivo la forza fisica bruta, la tendenza all'aggressività, sono tratti solitamente considerati in forte opposizione con le caratteristiche precipue dell'intellettuale e del letterato: lucidità di pensiero, acuta sensibilità, spiccata tendenza all'introspezione, etc. Nonostante quell'aspetto nervoso, decadente e solitario che abbiamo visto caratterizzare la personalità cinematografica di Bogart, il divo introduce anche una fisicità nervosa e una scaltrezza verbale più tipiche dell'uomo di strada che non dell'artista che vive protetto e isolato in un mondo di pura

⁷⁶ *Ivi*, p. 49.

⁷⁷ Dana Polan, *op. cit.*, p. 36.

creatività. Anche la scelta di Gloria Grahame per il ruolo di Laurel Gray, l'oggetto della passione amorosa del protagonista, ha l'effetto di complicare ulteriormente la nostra percezione di Dix come sofisticato *man of culture*. Di fatto Laurel incarna la musa dello scrittore. Il film ci mostra con chiarezza come l'ingresso del personaggio femminile nell'esistenza del protagonista abbia degli effetti incredibilmente positivi sulla sua attività creativa. Film oscuramente romantico, *Il diritto di uccidere* conferma il mito dell'amore come energia ora benefica ora distruttiva sulla vita dell'artista. Quanto Dix abbia atteso l'incontro con una donna che potesse fare da detonatore della sua arrugginita vena creativa è confermato dalle parole che accompagnano il suo primo bacio a Laurel: «I've been looking for someone a long time. [...] I didn't know her name or where she lived; I'd never seen her before. [...] Now I know your name, where you live, and how you look» («Ho cercato per tanto tempo una donna. [...] Non sapevo che nome avesse, dove visse o come si chiamasse»). Peraltro, lo scrittore riconosce, secondo il più romantico dei cliché, che tale amore ha avuto prezzo molto alto: «A girl [Mildred] was killed, and because of that, I found what I was looking for» («Una ragazza [Mildred] è stata uccisa e per questo motivo io ho trovato quello che cercavo»). E tuttavia, come osserva Polan, Gloria Grahame non evoca esattamente l'idea di una sofisticata musa per uno scrittore in crisi creativa (per esempio, appare piuttosto improbabile quando cita versi shakesperiani mentre scherza con l'attore fallito Charlie Waterman). Al contrario, Grahame conferisce al suo personaggio una certa ordinarietà e perfino qualche tocco di volgarità (per certi versi, in maniera non dissimile da come interpreterà il ruolo di Rosemary Bartlow, altra compagna di uno scrittore, in *Il brutto e la bella* di Minnelli). Lungi dall'essere una creatura sublime, Laurel è più semplicemente una donna di bell'aspetto, con alle spalle una ampia e probabilmente dolorosa conoscenza della vita che non ha finito, però, per intaccare le sue migliori qualità umane: umiltà, generosità e assenza di opportunismo⁷⁸. Insomma, più che musa ispiratrice la donna appare come una segretaria o una presenza teneramente materna capace di alleviare la fatica e la solitudine che il lavoro della scrittura impone. Giustamente Christopher Ames osserva che nel film – in linea con il senso stesso del titolo originale – il lavoro dello *screenwriter* sia mostrato alla stregua di un lavoro appunto

⁷⁸ Indubbiamente fra tutti gli *Hollywood on Hollywood movies* finora analizzati *Il diritto di uccidere* si segnala per essere l'unico film insieme a *I dimenticati* in cui il personaggio femminile, l'ennesima *starlet* delusa, non mostra più alcun desiderio o rancore nei confronti del mondo del cinema e pare del tutto pacificata rispetto alle sue abortite ambizioni artistiche. Quando il Capitano Lockner domanda a Laurel se la sua curiosità nei confronti di Dix dipenda dal fatto che l'uomo è una celebrità, la giovane ribatte seccamente che non si tratta di questo e che la sua fascinazione deriva solo dal fatto che l'uomo ha un viso "interessante". In altre parole, il personaggio di Gloria Grahame ha un animo integro, non subisce più le illusioni di Hollywood e sa trovare qualcosa di valore anche in un viso segnato, privo della bellezza classica solitamente promossa dal cinema, come quello di Dix/Bogart.

solitario, individualista, da svolgersi nell'isolamento della propria casa⁷⁹. Ovviamente, come già sappiamo, questa rappresentazione è del tutto irrealista: nella Hollywood classica gli scrittori dovevano sottostare a un rigido orario d'ufficio in maniera non molto diversa da quella di un qualsiasi impiegato in un'industria. Inoltre, il mestiere dello sceneggiatore presupponeva sempre o quasi dei rapporti di collaborazione con i colleghi, senza contare quegli sgraditi incontri periodici con il produttore. Qui, invece, Dix lavora a casa propria, amorevolmente accudito soltanto da Laurel che si offre di battergli a macchina il suo soggetto. L'unica sequenza che ci mostra davvero l'uomo intento a scrivere comincia con un'inquadratura in cui Mel Lippman spia dalla finestra dell'appartamento il suo cliente sprofondato nel lavoro e assistito da Laurel. L'agente è piacevolmente stupito dalla produttività di Dix e di questo attribuisce ogni merito alla donna. Subito dopo arriva anche l'attore decaduto Charlie Waterman che, a corto di soldi e di alcol, spera come sempre di scroccare qualche dollaro all'amico sceneggiatore. La scena più tenera dell'intera sequenza ci mostra i tre amici – Laurel, Mel e Charlie – che cercano di mettere a letto un Dix esausto per aver passato tutta la notte a scrivere. Ma nonostante la tenerezza della situazione – costruita, peraltro, su uno dei temi più ricorrenti del cinema di Ray, quello della “famiglia improvvisata” – il contesto intimo e domestico in cui il protagonista lavora produce un'impressione stranamente dimessa, quasi smitizzante. Il risultato è che se il film, da un lato, ci fa percepire il bisogno di Steele di affetto e sicurezza per riuscire a lavorare, dall'altro lato priva il personaggio di quell'alone romantico che solitamente accompagna l'icona dell'artista. L'appartamento in cui Dix lavora evoca più il placido torpore dell'America suburbana che non il rifugio – magari un po' *bohémien* – di un uomo dall'intensa e avventurosa vita creativa.

Ma la questione del talento del protagonista è importante anche per altre ragioni ancora. Nel corso del film, sentiamo più volte gli altri personaggi – Mel, l'ex fidanzata Fran, l'amico Brub, etc. – giustificare gli eccessi dello sceneggiatore in relazione al suo “temperamento artistico”. Al termine della cena in cui Dix si è divertito a inscenare l'ipotetico svolgimento del delitto di Mildred a casa dei coniugi Nicolaj, Sylvia, ormai convinta che Steele sia un individuo psichicamente malato, si dichiara contenta che il marito non sia un “genio”, ma un uomo comune e pertanto alieno da certe intemperanze caratteriali. Come abbiamo già accennato, *Il diritto di uccidere* non fa altro che alludere e al contempo mettere in discussione l'idea che una condotta violenta possa essere il diretto derivato di una grande capacità creativa. Mel Lippman è il personaggio che sembra aver meglio interiorizzato e accettato questa caratteristica dell'amico. Quando Laurel gli confida tra le lacrime che vorrebbe che Dix fosse come tutti gli altri, il timido agente afferma con appassionata sincerità:

⁷⁹ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 173.

You knew he [Dix] was dynamite. He has to explode sometimes. [...] Always violent. It's as much a part of him as the color of his eyes, the shape of his head. It's Dix Steele and if you want him, you have to take all, the bad with the good. I've taken it for twenty years and I'd do it again⁸⁰.

Perfino alcuni critici hanno avvallato l'ipotesi di Mel giustificando l'aggressività del personaggio in quanto uomo dotato del problematico dono dell'ispirazione artistica. Per esempio, Jean Wagner, autrice di una monografia su Nicholas Ray, arriva a sostenere che Steele, individuo *bigger than life*, sia più meritevole di simpatia rispetto a Midred Atkinson, che pure è l'unica vittima effettiva della storia: «Se troviamo Dix folle, dobbiamo riconoscere che si tratta di uno di quei meravigliosi folli che volentieri scambieremmo con migliaia di persone normali. È a lui che uno vorrebbe fare dono di quei fiori che lo sceneggiatore invia, invece, alla povera Mildred»⁸¹. «Ma se Dix non è un essere speciale, se il suo talento non è provato», conclude Polan, «questa curiosa difesa della sua virilità violenta diventa piuttosto insostenibile»⁸². In tal senso, la studiosa rileva un certo parallelismo tra *Il diritto di uccidere* e *Shining* (1980) di Stanley Kubrick. In fondo, entrambi i film sviluppano una situazione narrativa molto affine: uno scrittore in crisi creativa e la sua donna si trovano a vivere in uno spazio chiuso, isolato, dove ben presto viene crearsi tra loro un clima di sospetto e minaccia: «prendendo le mosse dalle forme di due generi apparentemente ben definiti (noir e horror), le due opere tendono poi a trasformarsi in un melodramma domestico in cui la violenza maschile è spiegata in rapporto a un fallimento personale che l'uomo si rifiuta di ammettere»⁸³.

Dunque, il personaggio di Dixon Steele, questo fascio nervoso di contraddizioni, può essere inteso come un'incarnazione del dramma esperito da tanti sceneggiatori hollywoodiani: essere un artista intrappolato in un sistema comunicativo di tipo industriale che finisce progressivamente per privare lo scrittore della sicurezza circa il proprio talento, la propria autonomia e infine il proprio prestigio culturale. In altre parole, come già avevamo anticipato nel capitolo introduttivo, *Il diritto di uccidere* prosegue la riflessione al cuore di molte opere autoriflessive, vale a dire l'avvicinarsi della dinamica artistica e di quella economica in seno all'industria hollywoodiana. Tuttavia, sarebbe riduttivo circoscrivere il carattere autoreferenziale del film soltanto al dramma del protagonista, al modo in cui la sua frustrazione di scrittore si ripercuote anche sulla vita privata. Al contrario, come fa notare Ames, i pochi *Hollywood on Hollywood movies* che pongono al centro della diegesi la figura

⁸⁰ «Sapevi che lui [Dix] è dinamite. Deve esplodere di tanto in tanto. [...] Sempre violento. La violenza fa parte di lui come il colore dei suoi occhi, la forma della sua testa. È Dix Steele e se lo vuoi, devi prendere tutto il bello e il brutto che c'è in lui. Io lo subisco da vent'anni e lo farei di nuovo».

⁸¹ Jean Wagner, *Nicholas Ray*, Rivages, Paris 1987, p. 98.

⁸² Dana Polan, *op. cit.*, p. 38.

⁸³ *Ibidem*. Le analogie che collegano il cinema di Nicholas Ray a quello di Stanley Kubrick sono analizzate anche da una bella intervista di Jim Healy con lo scrittore Jonatham Lethem, cfr. Jim Healy, «L'inferno dentro casa. Conversazioni di Jonatham Lethem con Jim Healy», in Emanuela Martini (a cura di), *op. cit.*, pp. 162-78.

dello sceneggiatore tendono a creare degli intriganti parallelismi e contrasti tra il film che il personaggio sta scrivendo e l'opera ospitante. La presenza di una sceneggiatura – o di un abbozzo di sceneggiatura – da portare avanti consente al film autoreferenziale di sviluppare una sorta di commento “a margine” sul modo con cui il medium cinematografico può influenzare il disegno narrativo. In buona sostanza, le opere dedicati alla professionalità dello sceneggiatore hanno il potere di smascherare i meccanismi che strutturano il racconto cinematografico⁸⁴. Spesso queste *framed narratives* offrono, per esempio, l'occasione di ironizzare sulle convenzioni narrative del cinema hollywoodiano, mentre le *framing narratives* rinviano per forza di cose al mondo reale. Pertanto, si viene a creare un contrasto tra la realtà concreta di Hollywood come ambiente lavorativo e come comunità umana e il mondo, invece, della fantasia e della creazione artistica. Ma, come osserva sempre Ames, questo produce l'ennesimo paradosso intrinseco alle forme autoreferenziali del cinema classico: va da sé, infatti, che il racconto ospitante è soltanto un altro costruito finzionale, e anch'esso non può trascendere del tutto le convenzioni della classicità hollywoodiana⁸⁵. Lo studioso dimostra come nel caso di una piacevole commediola degli anni Trenta, *Boy Meets a Girl* (1938) di Lloyd Bacon, incentrata su due sceneggiatori scansafatiche (James Cagney e Robert Law) che si divertono a creare una sceneggiatura satura di tutti i peggiori luoghi comuni del cinema americano, il fatto che le convenzioni narrative parodiate nel racconto incorniciato siano, in fondo, le stesse intorno a cui si struttura il racconto cornice consente al film di fare emergere con chiarezza e con grande ironia tutta il carattere spiccatamente formulaico della produzione hollywoodiana. In tal senso, non è un caso che questa commedia autoriflessiva prenda proprio il titolo dalla formula per eccellenza di tanti generi brillanti come il musical o la commedia stessa: “boy meets a girl”, un ragazzo incontra una ragazza. Nel caso di *Il diritto di uccidere* l'effetto che si produce è invece l'esatto contrario secondo un'intenzione sicuramente più polemica: il racconto ospitante – vale a dire la malinconica vicenda esistenziale di Dix Steele – sembra deliberatamente resistere e contraddire le convenzioni del racconto hollywoodiano, esemplificato da *Althea Bruce*, il brutto romanzo che lo scrittore deve sceneggiare. Questa dinamica di confronto-scontro tra i due livelli narrativi finisce, in realtà, per rimandare al dramma che abbiamo già individuato al cuore del film di Ray, ossia la storia di un individuo creativo che mal sopporta il rigido corollario di regole e formule imposte dall'industria per cui lavora. Non dimentichiamo, infatti, che all'inizio del film al protagonista viene commissionato un adattamento cinematografico. Ora come è noto, l'adattamento costituisce la punta emergente del dibattito sul rapporto tra

⁸⁴ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 15.

⁸⁵ Cfr. *ivi*, pp. 174-6.

letteratura e cinema che ha coinvolto la storia del medium fin dalle sue origini. Una delle prime questioni emerse in tale dibattito – e oggi ormai accantonata – e quella della cosiddetta *fedeltà*. La prima istruzione che Dix riceve, insieme al poderoso volume di *Althea Bruce*, è quella di attenersi scrupolosamente al testo. In altre parole, la fedeltà che Mel gli raccomanda equivale a un invito a evitare qualsiasi guizzo di originalità. In questo dettaglio ci sembra sentire risuonare una lunga trafila di aneddoti – veri o presunti – su come molti produttori hollywoodiani, al momento di portare romanzi celebri sullo schermo, imponessero ai loro scrittori e registi la massima fedeltà onde fugare il rischio che il pubblico non riconoscesse la storia che aveva tanto amato sulla pagina. Torna in mente, per esempio, il “braccio di ferro” creatosi tra David O’ Selznick e Alfred Hitchcock in occasione dell’adattamento di un *gothic novel* di grandissimo successo commerciale come *Rebecca* di Daphne du Maurier. Come testimoniano i celebri appunti del produttore, Selznick boccherà aspramente qualsiasi tentativo del giovane talento inglese d’introdurre modifiche rispetto al plot originale e proclamerà a chiare lettere il desiderio che il risultato finale non fosse altro che “un’esatta fotografia del libro”⁸⁶. Ma Dix Steele non solo non vuole essere fedele al testo commissionato, non vuole nemmeno prendersi la briga di leggerlo! Eppure, a dispetto di questo sdegnoso rifiuto nei confronti della letteratura popolare, il plot di *Althea Bruce* finirà per strutturare il plot stesso di *Il diritto di uccidere*. Innanzitutto questo romanzo – seppure in maniera alquanto indiretta – diventa la causa dell’uccisione di Mildred e consente al film d’introdurre l’elemento della *detection*, che come vedremo offre a sua volta un veicolo in più per indagare la dimensione autoreferenziale dell’opera. Infatti, è proprio perché non ha voglia di leggere il romanzo che Dix finisce per invitare a casa propria la giovane guardarobiera, che invece il libro l’ha letto ed è ben contenta di riassumerglielo. E sarà purtroppo quest’incontro nell’appartamento dello sceneggiatore a provocare la gelosia e l’ira del fidanzato della ragazza con conseguenze irreparabili. Ma non solo: l’adattamento di *Althea Bruce* occuperà le poche settimane di amore felice tra Dix e Laurel. Il lavoro dello scrittore, a cui la donna si offre teneramente di collaborare, diventerà un’occasione in più per rafforzare la loro unione. Non a caso, V.F. Perkins definisce lo *script* tratto dal romanzo come “il bambino” dei due amanti, il risultato di un parto tanto creativo quanto amoroso⁸⁷. Infine, nell’epilogo del film, quando Dix e Laurel dovranno dolorosamente constatare l’impossibilità di un futuro insieme, il loro addio sarà suggellato da una frase estrapolata dalla sceneggiatura di *Althea Bruce* (peraltro, l’unica frase dell’intero lavoro del protagonista di cui veniamo messi a conoscenza).

⁸⁶ Cfr. Leonard J. Leff, *Hitchcock and Selznick*, Éditions Ramsay, Paris 1987, pp. 48-9.

⁸⁷ Victor Perkins, «In a Lonely Place», in Ian Cameron (ed.), *The Book of Film Noir*, Continuum, New York 1993, p. 230.

Ma è anche la trama stessa del romanzo a stabilire una rete di analogie e contrasti con lo svolgimento del film. La storia di *Althea Bruce* viene raccontata da Mildred nell'appartamento dello sceneggiatore. Sebbene la ragazza infarcisca il riassunto di frequenti malapropismi (arrivando perfino a sbagliare il nome della protagonista, che da "Althea" diventa "Alathea") e si perda in dettagli inutili, il plot del lungo romanzo è piuttosto semplice: la protagonista, una ricca vedova di Long Island, s'innamora perdutamente di Channing, un giovane e aitante bagnino che studia alla Columbia per diventare scienziato. Dopo alcune settimane di amore appassionato, Althea, temendo che il ragazzo si stia allontanando da lei, decide di farlo ingelosire e comincia così a frequentare un avvocato. Ma dato che questa strategia non sortisce alcun effetto positivo, la donna decide di prendere un'iniziativa ancora più estrema: si dirige in mare aperto e qui inizia a invocare l'aiuto del suo bel bagnino. Ma Channing ignora le sue grida finché non è troppo tardi e Althea finisce davvero per annegare. Morendo in mare, conclude Mildred, la protagonista si ricongiunge, però, al defunto marito Lester, che guarda caso era affogato tempo prima. Perplesso da questa strana conclusione in cui salta fuori improvvisamente un altro uomo, Dix domanda alla ragazza se Althea non abbia per caso ucciso il coniuge. Significativamente Mildred risponde che la cosa non è ben chiara. Sebbene il parallelismo non sia immediato, analizzata con la dovuta attenzione la trama del romanzo tradisce delle evidenti somiglianze con quella di *Il diritto di uccidere*: come la sventurata guardarobiera, anche Althea Bruce muore a causa di un avventato tentativo di rendere geloso l'amante; come Dix e Laurel, anche l'eroina e Channing riescono a godersi solo poche settimane di amore felice prima che il sospetto e l'inganno inizino a separarli; ma soprattutto il romanzo come il film si costruisce a partire da un nodo irrisolto, da un dubbio inerente alla moralità del personaggio principale: Dix e Althea si sono davvero macchiati le mani di un crimine? A proposito di *Il diritto di uccidere*, Stefano Masi osserva giustamente che «mai più Ray affronterà con altrettanta chiarezza il tema del rapporto della realtà e del suo doppio»⁸⁸.

Al tempo stesso, è importante prestare attenzione alle modalità con cui l'intera sequenza in cui Mildred espone il plot di *Althea Bruce* viene filmata. Innanzitutto Ames rileva come la situazione prenda le mosse da un curioso sovvertimento dei ruoli tipici all'interno della produzione hollywoodiana⁸⁹. Per molti aspetti, infatti, l'incontro tra Mildred e Dix ricalca le cosiddette *story conferences* in cui gli sceneggiatori dovevano riferire al produttore, possibilmente in pochi minuti, lo svolgimento del loro soggetto. Ma qui è una modesta guardarobiera, rappresentante per eccellenza di un'*audience* femminile ingenua e priva di

⁸⁸ Stefano Masi, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁹ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 185.

gusto, ad assumere le vesti dello scrittore che deve raccontare in modo convincente una buona storia per lo schermo, mentre il colto Dix Steele è relegato, invece, al ruolo del *producer* magari poco dotato sul versante artistico e culturale. Almeno due soluzioni formali colpiscono in questa sequenza. Quando inizia a narrare la trama di *Althea Bruce*, Mildred guarda con intensità dritto in camera. Siccome questo tipo d'inquadratura costituisce un'infrazione vistosa a una delle regole più forti del *découpage* classico, l'effetto che si produce appare piuttosto curioso, perfino perturbante. Inoltre, sebbene lo sguardo in camera della giovane sia apparentemente rivolto a Dix, un controcampo ci dimostra che l'uomo non sta neppure guardando in direzione della donna. Per Dana Polan questa soluzione è spia della particolare *sexual politic* che attraversa *Il diritto di uccidere*. Infatti secondo lo studioso, diversamente da quanto accade nell'omonimo romanzo di Dorothy B. Hughes, il film di Ray non si focalizza soltanto sul punto di vista di Dix Steele, ma è profondamente concentrato anche sulla percezione che i personaggi femminili hanno degli uomini del racconto, e nella fattispecie del protagonista⁹⁰. In tal senso, l'inquadratura di Mildred «restituisce allo sguardo femminile un'intensità tale da dimostrare che il potere visivo maschile non è l'unico in atto all'interno film»⁹¹. Del resto per Polan è forte la tentazione di leggere *Il diritto di uccidere* come «un'opera dalla sensibilità proto-femminista tesa a dimostrare che l'uomo, non necessariamente l'uomo assassino, costituisce in sé e per sé una minaccia per le donne»⁹². Senza voler affatto negare l'esattezza di tale intuizione, che richiama peraltro uno dei temi fondanti della poetica di Nicholas Ray, convinto assertore dell'insopprimibile violenza dell'animo maschile, possiamo tuttavia ipotizzare che lo sguardo della guardarobiera evochi altro ancora. Guardando dritto nella macchina da presa, Mildred Atkinson, modesta spettatrice provvisoriamente promossa al rango di *storyteller*, sembra rivolgersi non tanto al protagonista ma piuttosto a noi, al pubblico. Questa interpellazione così diretta procura due risultati. Da un lato ci spinge a prestare particolare attenzione a quello che la ragazza *ci* sta raccontando, vale a dire la trama di un romanzo tanto pomposo quanto trito. Lo sguardo del personaggio femminile ha l'effetto di amplificare la banalità della storia di Althea e quindi di spingerci ad avvertire la profonda convenzionalità del libro che Steele dovrebbe adattare per lo schermo. Il fatto che Mildred sia così inconsapevolmente entusiasta del racconto che va narrando – in precedenza l'aveva definito addirittura “una storia epica” – non fa altro che accrescere la nostra consapevolezza del carattere formulaico di *Althea Bruce*, il classico best-seller di cui Hollywood vuole appropriarsi per via dei suoi fasti editoriali. Dall'altro lato, lo sguardo in camera del personaggio può essere inteso anche come uno di quei momenti in cui il carattere

⁹⁰ Cfr. Dana Polan, *op. cit.*, pp. 38-46.

⁹¹ *Ivi*, p. 44.

⁹² *Ivi*, p. 46.

autoriflessivo dell'opera, non limitandosi più solo al piano del contenuto, si rende manifesto anche su quello della forma compromettendo, seppure per pochi minuti, i tradizionali procedimenti della scrittura classica hollywoodiana. In pratica, incrinando l'invisibilità di questo tipo di cinema, lo sguardo di Mildred diretto alla macchina da presa ricorda allo spettatore non solo la natura finzionale di *Althea Bruce* ma anche la stessa natura finzionale di *Il diritto di uccidere*.

La seconda soluzione che colpisce nella sequenza ha invece a che vedere con il personaggio maschile e il suo punto di vista. Infastidito dalla banalità della storia che la sua ospite gli sta narrando e sentendosi quasi vagamente minacciato dal suo sguardo così amichevole e insistente, Dix si ritira nella propria camera, dove scorge dalla finestra aperta la nuova vicina, la bionda Laurel Gray che, a sua volta, lo sta spiando dal balcone del suo appartamento, situato proprio sul lato opposto del cortile interno⁹³. La regia di Ray orchestra una sorta di sincronia tra le azioni di Dix e il racconto di Mildred. In particolare, si stabilisce una coincidenza tra lo sguardo di Bogart rivolto a Grahame dalla stanza da letto, e quello della guardarobiera, quando evoca il desiderio con cui Althea guarda il suo giovane amante Channing. In altre parole, ascoltando una donna che racconta una scena incentrata sullo sguardo femminile, Dix scopre che nella realtà un'altra donna lo sta guardando con desiderio⁹⁴. Ed è a questo punto che l'uomo, consapevole di questo *nuovo sguardo* su di lui, decide di congedare Mildred. Indubbiamente le dinamiche dello sguardo che il film costruisce sono molto importanti per quanto riguarda le stesse dinamiche del desiderio in cui i personaggi si ritrovano coinvolti. Al tempo stesso, la studiata corrispondenza che si viene a creare tra lo sguardo di Althea nel racconto incorniciato, lo sguardo di Mildred mentre evoca

⁹³ Il ruolo che gli spazi giocano all'interno del film di Ray meriterebbe una trattazione a sé stante. Anche se abbiamo più volte detto come questo *Hollywood movie* non ci conduca mai in nessuno dei luoghi canonici della vita e del lavoro in seno alla comunità cinematografica (con la sola eccezione di Frank's, il ristorante ispirato a Romanoff's), questo non significa che gli spazi non abbiano un peso o non siano evocativi, in qualche modo, del *milieu* hollywoodiano. Al contrario, Nicholas Ray, che negli anni Trenta aveva partecipato a Chicago ad alcuni corsi tenuti dal creatore dell'architettura organica Frank Lloyd Wright, dimostra una grande sensibilità nel servirsi degli ambienti e degli edifici, delle loro linee e delle loro forme, per rimandare alle dinamiche interiori dei suoi personaggi. La scelta di ambientare la maggior parte delle scene all'interno degli appartamenti del complesso residenziale in cui Dix e Laurel abitano aiuta, ovviamente, ad accrescere quell'atmosfera voyeuristica e claustrofobica che aleggia sulla storia. Al tempo stesso, il loro grazioso complesso residenziale è evocativo anche di un gusto architettonico realmente diffuso nella Hollywood di quegli anni. Il complesso residenziale di Dix e Laurel s'ispira, infatti, a Villa Primavera, il villaggio in stile spagnolo dove Ray aveva alloggiato appena giunto a Hollywood. Come dimostra il film, caratteristica principale di questo stile era la disposizione delle villette in semicerchio intorno a un cortile chiuso, quest'ultimo di solito piastrellato. Altri elementi erano l'uso di pareti in stucco bianco, facciate asimmetriche, finestre ad arco, portici di gusto moresco e piastrelle decorate. Sebbene questi appartamenti tradiscano un'idea generale di benessere economico, è interessante notare come siamo privi della piscina, l'elemento architettonico che avevamo individuato come il più rappresentativo del potere a Hollywood. Al posto della piscina, il cortile che separa la villetta del protagonista da quella di Laurel esibisce soltanto una ben più modesta fontana.

⁹⁴ Abbiamo già detto come i percorsi dello sguardo femminile in *Il diritto di uccidere* siano brillantemente analizzati da Dana Polan. Ma su questo punto si veda anche Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., pp. 185-6 e Geoff Andrew, *op. cit.*, pp. 49-51.

tale racconto, e gli sguardi che Dix e Laurel si scambiano nel racconto cornice sembra alludere a una delle più note specificità del medium cinematografico. Come osserva Geoff Andrew, «l'atto di vedere e di essere visti costituisce l'essenza stessa di Hollywood»⁹⁵. Di fatto, il cinema americano (ma non solo) è senza dubbio la forma d'arte e di consumo che più di ogni altra si fonda sul piacere di guardare e lo perpetua. Difficile, quindi, non vedere nelle elaborate corrispondenze create dalla regia rayana un rimando all'essenza stessa del mezzo cinematografico e del suo funzionamento. Quest'aspetto, che è chiaramente implicato con la natura autoreferenziale dell'opera, viene esplicitato dal dialogo in una delle scene successive del film. Ci riferiamo al momento in cui Laurel, dopo una notte passata a fare incubi sulla possibile colpevolezza di Dix, si alza da letto e trova in cucina l'amante intento a prepararle la colazione. Un complimento della donna per come ha scritto la principale scena d'amore nella sua sceneggiatura induce il protagonista a paragonare il modo convenzionale con cui i film hollywoodiani orchestrano di solito il tema dell'amore e il momento intimo e quotidiano che loro stanno vivendo:

That's because they're not always telling each other how much in love they are. A good love scene should be about something else besides love. For instance, this one: me fixing grapefruit, you sitting over there, dopey and half-asleep. Anyone looking at us could tell we're in love⁹⁶.

Tutta la scena che include questa dichiarazione d'amore risulta meravigliosamente ironica: mentre Dix non fa altro che proclamare il suo sentimento per Laurel e compiacersi di come la vita di tutti i giorni possa offrire delle dimostrazioni d'amore molto più autentiche degli sdilinquimenti retorici esibiti dai film, le sue azioni ma soprattutto l'espressione della donna suggeriscono ben altro. Durante il suo discorso, l'uomo sta, infatti, armeggiando con un coltello per tagliare un pompelmo sotto lo sguardo chiaramente preoccupato di Laurel, che ormai ha iniziato a non fidarsi più di lui. Lo stesso accompagnamento musicale ha qualcosa di minaccioso. Ma come osserva Andrew, la vera ironia della scena risiede nel fatto che le parole dello sceneggiatore sono giuste e sbagliate al tempo stesso:

Da un lato, il discorso di Dix esprime virtualmente l'intenzione dello stesso Ray: il suo film ha a che vedere con l'atto del guardare ["Anyone looking at us..."] e con il tema dell'amore, che anche in questo caso l'autore esplora in un'opera apparentemente dedicata ad altro ["A good love scene should be about something else besides love"]; *Il diritto di uccidere*, infatti, è prima di tutto la storia di una relazione, e in secondo luogo la storia del delitto di Mildred. Dall'altro lato, Dix fa il suo discorso proprio nel momento in cui Laurel sta iniziando a dubitare del suo amore per lui. E *noi*, diversamente dal

⁹⁵ Geoff Andrew, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁶ «Non è perché non si dicono in continuazione quanto si amano che non sono davvero innamorati. Una buona scena d'amore dovrebbe parlare d'altro oltre che dell'amore. Per esempio, questa: io che preparo il pompelmo mentre tu te ne stai lì seduta mezz'assonnata. Eppure, chiunque capirebbe che siamo innamorati».

personaggio, possiamo vedere che la stessa posizione dei due amanti – disposti l'uno di fronte all'altro ai margini dell'inquadratura – suggerisce quella distanza emotiva che si è creata tra loro⁹⁷.

Più in generale, la scena della colazione, in cui significativamente si parla di uno dei capisaldi ideologici del cinema classico, ossia la celebrazione dell'amore eterosessuale, anticipa come *Il diritto di uccidere* sia destinato a non conformarsi alle formule narrative tipiche di Hollywood. Quanto il film di Ray si sottragga alle convenzioni della produzione *mainstream* risulta evidente se si torna a confrontare il suo plot con quello di *Althea Bruce*. Innanzitutto, il film non si conclude con il classico *happy end*. Nell'epilogo, quando lo *script* di Dix ottiene l'approvazione del suo produttore e la polizia solleva finalmente il protagonista da qualsiasi sospetto per la morte di Mildred, tutto sembrerebbe concorrere a quella felice risoluzione che abbiamo visto caratterizzare molti *Hollywood on Hollywood movies*, dove il conseguimento del successo professionale si fonde spesso e volentieri con il successo nella vita sentimentale. Al contrario, *Il delitto di uccidere* termina nel più triste dei modi: le menzogne di Laurel e l'incontenibile violenza di Dix rendono chiaro a entrambi che separarsi è l'unica soluzione possibile. Va da sé che la vicinanza dell'opera all'universo noir sembra programmaticamente impedire un *happy end*. Tuttavia, è interessante notare che il film evita anche un finale melodrammatico e strappalacrime come quello di *Althea Bruce*. Nel romanzo, la protagonista riesce a ricongiungersi nella morte con il marito, anch'egli perito in mare tempo prima. In questo modo, la fine di *Althea* non è priva di senso, ma è anzi una tipica "fine hollywoodiana", carica di suggestive implicazioni romantiche. Nel racconto cornice, Dix e Laurel, che non sono ragazzini ingenui ma individui piuttosto smaliziati, non scelgono un romantico patto suicida, ma riconoscono l'impossibilità del loro amore nella realtà quotidiana. In fondo, che lo sceneggiatore non volesse essere fedele allo svolgimento del libro lo sapevamo fin dall'inizio.

Tuttavia l'aspetto più significativo dell'epilogo del film consiste nel fatto che esso si distacca deliberatamente dalla sceneggiatura originale di Andrew Solt. Nello *script* di Solt Dix finiva davvero per strangolare Laurel e poi sedersi alla macchina da scrivere per ultimare la sua sceneggiatura. L'ultima inquadratura avrebbe dovuto mostrare in primo piano la pagina conclusiva del copione di *Althea Bruce* e in particolare la fatidica battuta «I was born when she kissed me. I died when she left me. I lived a few weeks when she loved me». Questo finale avrebbe senz'altro esibito una vistosa somiglianza formale con quello che chiude *È nata una stella* di William Wellman, dove in maniera molto simile l'ultima inquadratura ci mostra il primo piano della pagina di una sceneggiatura che ci riassume tutto quello che

⁹⁷ Geoff Andrew, *op. cit.*, pp. 51-2.

abbiamo visto fare alla protagonista negli ultimi istanti del film. Come osserva Dana Polan, che ha ricostruito con precisione filologica la realizzazione di *Il diritto di uccidere*, tale epilogo avrebbe condotto il racconto alla simultanea conclusione dello *script* di *Althea Bruce*, della vita di Laurel, dell'amore per lei da parte di Dix, della carriera dell'uomo e infine dello stesso film di Nicholas Ray⁹⁸. In altre parole, si sarebbe prodotto un perfetto parallelismo tra la *framed narrative* e la *framing narrative*. Tuttavia il regista avrebbe trovato proprio questa specularità falsa e irritante e avrebbe così optato, all'ultimo momento, per un finale volutamente più ambiguo e deludente rispetto alle formule narrative ricorrenti nel cinema hollywoodiano. Peraltro, questo finale – in maniera non molto diversa dalla famosa scena della colazione – è pervaso da una certa macabra ironia: proprio nel momento in cui Dix sta per strozzare Laurel, dimostrandosi l'inguaribile violento che è, la polizia telefona per confermare che non è stato lui a uccidere Mildred. La telefonata ha l'effetto di salvare la vita della donna, ma non di salvare il suo amore per l'uomo. Lo sceneggiatore potrà anche non aver ammazzato la guardarobiera ma ciò non toglie che sia un individuo disturbato, capacissimo di commettere un delitto. In altre parole, il protagonista non ha sciolto il dilemma che lo avvolgeva fin dalle prime inquadrature: essere un vero artista o solo un tipo mediocre e violento. Per Ray era molto importante che il film si concludesse con un senso di sospensione: «Lo spettatore non deve sapere se il protagonista finirà per andare a ubriacarsi, per fare un incidente in macchina o, chissà, se andrà a chiedere aiuto a uno psichiatra»⁹⁹. Preferendo un finale aperto a uno che avrebbe, invece, prodotto una squisita e ordinata chiusura autoriflessiva, l'autore sembra voler alludere a quella dolorosa, insopprimibile incertezza che attraversa l'esistenza umana e che troppo spesso è bandita per principio dai film. In questo modo, Ray si serve dell'elemento autoreferenziale non solo e non tanto per analizzare il funzionamento delle regole tipiche del cinema hollywoodiano (lo sviluppo della *love story*, della *detection*, del lieto fine, etc.) ma soprattutto per analizzare la distanza che separa la vita vera, con tutta la sua imperfezione, da quella raccontata di solito sullo schermo. In fondo, tutto l'epilogo può essere inteso come un'amara sconfessione del grande mito romantico promosso da Hollywood: l'amore non sempre basta a salvare un individuo dalla sua solitudine, dalle sue paure, dalle sue spinte aggressive.

⁹⁸ Cfr. Dana Polan, *op. cit.*, p. 186. La lavorazione del film, e in particolare le discrepanze tra la sceneggiatura originale e l'effettivo momento delle riprese, sono indagate in maniera ancora più approfondita in Bernard Eisenschitz, *op. cit.*, pp. 133-45.

⁹⁹ Cit. in Geoff Andrew, *op. cit.*, p. 52. Giustamente Andrew osserva come il cupo finale di *Il diritto di uccidere* sembra anticipare di alcuni anni quello di *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958) di Alfred Hitchcock. Lo sguardo affranto e svuotato di Dix Steele mentre si allontana dall'appartamento di Laurel preannuncia l'espressione attonita di James Stewart nel finale del capolavoro hitchcockiano, quando l'uomo scopre l'inganno della donna amata (Kim Novak) e la perde in cima alla torre della piccola missione spagnola.

In questo senso *Il diritto di uccidere* si dimostra profondamente affine al già citato *La contessa scalza*. Tutto il film di Mankiewicz ruota intorno al dramma di Maria Vargas (in arte Maria D'Amata), una bellissima diva di origine spagnola a cui preme una sola cosa: riuscire a realizzare nella propria vita la stessa fiaba che ha incarnato sullo schermo, ossia trovare come Cenerentola trovare il proprio principe azzurro e vivere felice e contenta secondo il più romantico dei cliché. Dopo tante esperienze deludenti fra le braccia di uomini proletari e dopo aver conosciuto l'ipocrisia dei potenti di Hollywood, Maria crede di aver finalmente trovato tutto che ha sempre sognato in un gentile aristocratico di origine italiana, il conte Vincenzo Torlato-Favrini (Rossano Brazzi). Ma l'uomo che dovrebbe trasformarla da Cenerentola in principessa e riscattarla da tante amarezze si scopre essere, proprio la prima notte di nozze, sessualmente impotente. Disperata la donna torna a rifugiarsi in amori clandestini puramente carnali finché il marito, scoperta la sua infedeltà, non la uccide. Diversamente da *Il diritto di uccidere*, *La contessa scalza* non esibisce una fitta rete di rimandi a un plot incorniciato, per esempio, non veniamo a sapere nulla di preciso della trama dei film interpretati dai Maria. Tuttavia, gli splendidi dialoghi creati da Mankiewicz non fanno altro che alludere a come la vita vera della povera Maria Vargas non rispetti nulla di quello che la sua immagine divistica imporrebbe. Questo splendido sex symbol si scopre fragile come una bambina, la sua famiglia d'origine è segnata da una storia di miseria e violenza, la falsità di Hollywood la disgusta e a ogni occasione la donna cerca di rifugiarsi in comportamenti umili come camminare scalza o ballare tra gli zingari, ai milionari arroganti preferisce gli uomini di modesti natali, e via dicendo. Come già accennavamo, è soprattutto il personaggio del regista-scrittore Harry Dawes a sottolineare continuamente che la realtà purtroppo non rispetta le rassicuranti regole dei film. Quando Maria gli confida dell'impotenza del marito e di come i suoi sogni di felicità si siano infranti per l'ennesima voglia, Harry sbotta quasi in un impeto di rabbia: «And, once more, life louses up the script!» («Ancora una volta la vita manda in fumo il copione!»).

Tornando a *Il diritto di uccidere*, va detto che l'autoreferenzialità del film non riguarda, però, soltanto il modo con cui il plot sovverte le regole classiche della *love story*, ma anche il modo con cui sviluppa l'elemento della *detection*. Va da sé che il processo investigativo costituisce «un affascinante strumento per esplorare il meccanismo della narrazione dal momento che la stessa *detection* è profondamente implicata con la costruzione con un racconto»¹⁰⁰. Di norma il giallo – almeno quello tradizionale – cerca nell'epilogo di assemblare gli eventi, e soprattutto gli indizi, in modo da fornire una spiegazione coerente di ciò che è successo (spesso prima dell'inizio del romanzo o del film). Di solito è il personaggio del detective a farsi carico di tale spiegazione assumendo per molti versi un ruolo non dissimile da quello di

¹⁰⁰ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 182.

un narratore. Nel corso di *Il diritto di uccidere*, la similitudine tra il detective del racconto poliziesco e lo sceneggiatore, che è significativamente un inventore di storie, si rende spesso manifesta. Per esempio, quando torna dal primo interrogatorio in centrale, Dix Steele rassicura il suo agente dicendogli che ha saputo raccontare la “sua storia”, ossia la sua versione dei fatti, meglio degli altri sospettati. In seguito, durante la cena a casa di Brub e Sylvia, l'uomo si offre di risolvere il crimine asserendo: «I've had a lot of experience in matters of this kind. I've killed dozens of people in pictures» («Ho molta esperienza in questo genere di cose. Ho ucciso dozzine di persone nei film»). Così il protagonista istruisce marito e moglie a mimare il possibile svolgimento del delitto. Brub interpreta Henry Kessler, il fidanzato di Mildred, mentre Sylvia quello della povera vittima. A ben vedere, questa è l'unica occasione in cui Dix dimostra la sua abilità di narratore: non solo intuisce il modo con cui Henry può aver strozzato la sua ragazza (vale a dire in auto mentre guidava), ma anche le motivazioni psicologiche che l'hanno spinto a tanto:

She's telling you she's done nothing wrong. You pretend to believe her. [...] You love her and she's deceived you. You hate her. She looks down you. She's impressed with celebrities. She wants to get rid of you. [...] It's wonderful to feel her throat crush under your arm¹⁰¹.

Tutta la scena è costruita su di un'alternanza tra mezzi primi piani di Dix, che impartisce istruzioni, e mezzi primi piani di Brub e Sylvia, che mimano tali indicazioni. Per un attimo abbiamo l'impressione di non trovarci più nel grazioso salotto di una Coppietta borghese ma in un teatro di posa dove un regista un po' sadico sta dirigendo due attori. Lo sceneggiatore appare, infatti, troppo oscuramente avvinto dal finto omicidio che sta inscenando: l'accompagnamento musicale minaccioso e la luce sinistra che gli illumina gli occhi non fanno altro che enfatizzare questa impressione. In pratica, Dix sembra incapace di stabilire una salutare distanza tra lui e le sue creazioni. Del resto, i sentimenti di gelosia e vendetta che intuisce nel fidanzato di Mildred anticipano quelli che sarà destinato a provare nel suo rapporto con Laurel. Da notare, inoltre, come il suo coinvolgimento si dimostri quasi essere contagioso: Brub inizia davvero a stringere forte il collo della moglie, mentre quest'ultima si spaventa e lo supplica di fermarsi. Ma la cosa più importante, come osserva Ames, è che questa scena si pone in aperto contrasto con il modo in cui si struttura la tipica *detective narrative* hollywoodiana¹⁰². Sebbene l'ipotesi immaginata da Dix si riveli esatta nel finale, *Il diritto di uccidere* non ci mostra mai, nel concreto, lo svolgimento del delitto di Mildred.

¹⁰¹ «Lei ti sta dicendo che non ha fatto niente di male. Tu le vorresti credere. [...] Tu la ami e lei ti ha ingannato. La odi. Ti tratta con disprezzo. Si fa impressionare dalla celebrità. Vuole scaricarti. [...] È bellissimo sentire la sua gola spezzarsi sotto il tuo braccio».

¹⁰² Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 183.

Soltanto nell'epilogo apprendiamo da un rapido scambio di battute tra Lockner e Nicolaj che Kessler ha ammesso la propria colpevolezza. Tuttavia, questa rivelazione arriva in un momento in cui la morte della ragazza ha perso ormai qualsiasi importanza nell'economia del racconto e lo spettatore a stento si ricorda della graziosa e sfortunata guardarobiera. A costo di correre il rischio di sovrainterpretare il testo, viene da chiedersi se questo dettaglio non serva all'autore per continuare a riflettere sulla profonda distanza che separa le regole che presiedono il racconto cinematografico e quelle che presiedono la vita reale. In un film classico, l'omicidio di una bella ragazza è di norma un evento che non si dimentica e di cui si vuole scoprire con ansia il responsabile. Nella realtà, invece, la morte di un'innocente, soprattutto se si tratta di donna "anonima" e di modesta estrazione sociale come Mildred, è un fatto può essere facilmente accantonato, soprattutto dalla stampa, dalle forze dell'ordine o dall'opinione pubblica.

Infine, molti commentatori si sono spesso soffermati sulla sorprendente rete di somiglianze che lega la vicenda e i personaggi del film ad alcune delle personalità coinvolte nel progetto. Nicholas Ray ha spesso sostenuto di considerare *Il diritto di uccidere* la sua opera più personale. Il fatto che all'epoca il regista fosse sposato con Gloria Grahame e che il matrimonio fosse destinato a naufragare proprio durante le riprese è un dettaglio che ha indotto molti a vedere nel racconto cinematografico una trasfigurazione di questo dramma privato. Nella sua recente biografia dedicata a Nicholas Ray, Patrick McGilligan propende decisamente per questa suggestiva teoria: «Data l'empatia e l'ammirazione che nutriva nei confronti di Bogart, non era difficile per il regista vedere nel personaggio del tormentato sceneggiatore un riflesso distorto di se stesso»¹⁰³. Anche la caratterizzazione psicologica di Dixon Steele ha fatto spesso pensare a un ritratto di Ray e dei suoi demoni interiori. Secondo Victor Perkins, il protagonista trae ispirazione con ogni probabilità dal grande Herman J. Mankiewicz, sceneggiatore che peraltro ispirerà di lì a pochi anni dopo il personaggio di Harry Dawes nel film del fratello *La contessa scalza* e che sarà nuovamente interpretato da Humphrey Bogart. Tuttavia John Houseman, che farà assumere Nicholas Ray alla RKO nel 1946, soleva spesso paragonare il regista a Herman Mankiewicz, asserendo che si trattava «dei due uomini più violentemente autodistruttivi che avesse mai conosciuto»¹⁰⁴. Peraltro, la carriera di Mankiewicz e quella di Ray avrebbero avuto anche occasione di incrociarsi nella realtà: lo sceneggiatore avrebbe, infatti, scritto il soggetto di *Hai sempre mentito* (*A Woman's Secret*), che il regista avrebbe poi portato sullo schermo nel 1949. Film mediocre e realizzato

¹⁰³ Patrick McGilligan, *Nicholas Ray: The Glorious Failure of an American Director*, Harper Collins, New York 2011, p. 185.

¹⁰⁴ Victor Perkins, *op. cit.*, p. 224.

controvoglia, *Hai sempre mentito* potrebbe, però, aver fornito all'autore qualche spunto per il plot del brutto romanzo a cui il protagonista deve lavorare in *Il diritto di uccidere*.

Nondimeno, il personaggio di Dixon Steele non sembra essere soltanto l'alter ego di Ray. Louise Brooks, per esempio, ha messo in luce come questo tormentato eroe tradisca molte somiglianze con la reale indole di Humphrey Bogart, che l'ex attrice aveva conosciuto piuttosto bene durante gli anni Trenta. Secondo Brooks, l'alterigia intellettuale del protagonista, il suo egoismo, la sua propensione per l'alcol, la sua mancanza di energia mescolata agli improvvisi scatti di violenza erano tutti aspetti radicati anche nella personalità dell'attore¹⁰⁵. Dana Polan sottolinea, inoltre, come soltanto un mese prima dall'inizio delle riprese di *Il diritto di uccidere*, il divo fosse stato bandito dal celeberrimo locale di Manhattan El Morocco Club per aver spinto brutalmente a terra un'indossatrice¹⁰⁶. Infine, è lo stesso Nicholas Ray nelle sue memorie a ricordare come il suo matrimonio con Grahame assomigliasse a quello di Bogart con Lauren Bacall, ma soprattutto come lui e l'amico attore fossero afflitti dallo stesso grande demone esistenziale: la dipendenza dall'alcol¹⁰⁷. Questa rete di somiglianze fra arte e vita potrebbe andare avanti ancora a lungo, ma preferiamo non insistere oltre. Del resto, abbiamo già rilevato più volte – parlando soprattutto dei film incentrati sul divismo – come le opere autoreferenziali siano irresistibilmente portate a costruire una serie di rimandi tra il piano del racconto e quella della realtà. In altre parole, la qualità autoriflessiva del film invita a speculare sul tipo di relazione che l'attore (ma in questo caso anche il regista) ha rispetto al personaggio o alla vicenda narrata.

Quello su cui torna, invece, utile riflettere in conclusione è il rapporto che *Il diritto di uccidere* intrattiene con la situazione storico-politica che Hollywood andava affrontando in quegli stessi anni. Abbiamo già fatto cenno a come molti studiosi abbiano visto nel clima di sospetto e paranoia che aleggia sull'opera di Ray una sinistra allusione al periodo della caccia ai comunisti nell'ambiente cinematografico. Va da sé che sospetto e paranoia sono tutti tratti precipui dell'atmosfera che domina solitamente l'universo noir. Tuttavia, sappiamo anche che un elemento ricorrente negli *Hollywood on Hollywood movies* sia proprio la tendenza a rappresentare una data epoca della storia del cinema, che può essere contemporanea o meno alla realizzazione del film. Del resto, non si può ignorare che il fatto che *Il diritto di uccidere*

¹⁰⁵ Louise Brooks, *Humphrey and Bogey*, «Sight and Sound» XXXVI/1 (1966/67), p. 21.

¹⁰⁶ Cfr. Dana Polan, *op.cit.*, pp. 24-5.

¹⁰⁷ In un appunto datato 11 dicembre 1977, Ray scriveva: «Bogart e io avevamo in comune varie esperienze, ma ci doveva essere qualcos'altro. Entrambi eravamo sposati con donne più giovani, lui con la Bacall, io con la Grahame. [...] Entrambe attrici di talento, si preoccupavano delle stesse rughe, le rughe dei vent'anni. Entrambe erano promiscue, Gloria in modo molto più sfacciato. Ognuna aveva il proprio stile, ma la Bacall era più elegante e più intelligente. [...] Un'altra cosa, forse più devastante, ci accomunava: la bottiglia. E come Betty [Lauren Bacall] era più elegante di Gloria, in tutti i sensi, così Bogart era più elegante di me, soprattutto con l'alcol» (Susan Ray (a cura di), *op. cit.*, p. 262).

venne distribuito nel maggio del 1950, quindi soltanto tre anni dopo la “grande inquisizione” condotta dall’HUAC allo scopo di individuare presunti sovversivi all’interno dell’industria, e soltanto un anno prima che la commissione riprendesse le udienze per finire di scovare tutti i presunti rossi. Inoltre, nel 1950 la vertiginosa e funesta ascesa in politica del senatore Joseph MacCarthy avrebbe dato il via a una nuova ondata reazionaria. In altre parole, il film di Ray viene realizzato in un momento in cui la comunità cinematografica viveva in un clima di fortissima tensione: il famigerato episodio degli «Hollywood Ten» era ancora un ricordo recente e nuove indagini, interrogatori e delazioni si preannunciavano all’orizzonte. Lo stesso Bogart era stato profondamente coinvolto da questi fatti. Dapprincipio, il divo si era, infatti, schierato insieme alla moglie e ad altre celebrità (come Danny Kaye, Myrna Loy, Katherine Hepburn, Richard Rogers e Moss Hart, etc.) con il Comitato per il Primo emendamento (Committee for the First Amendment, CFA) onde contrastare il potere e l’efficienza repressiva dell’HUAC. Tuttavia, già nel 1948 l’attore, come molti altri liberali di Hollywood, si era ritirato dall’arena politica. Il famoso articolo intitolato *I’m No Communist* («Non sono un comunista») che Bogart aveva scritto per «Photoplay» nel marzo del ‘48 – in cui l’attore ammetteva di essere stato uno “sciocco” e di essersi lasciato parzialmente abbindolare (mantenendo però sempre una forte connotazione americana) – dimostra l’incredibile pressione psicologica cui furono sottoposti i divi che avevano tentato di sostenere i “dieci testimoni ostili” e il punto in cui molti di loro avevano ceduto a questa pressione. L’articolo di Bogart era un evidente tentativo di dissociare la figura dell’attore da quella dei dieci e salvare così la sua carriera. Ovviamente, non si trattò di un atto isolato, ma di un tipo di comportamento molto diffuso in quel periodo. Come spiegano, infatti, Larry Ceplair e Steven Englund:

La maggior parte degli aderenti al CFA fecero atto di contrizione nel privato della propria anima o negli uffici dei dirigenti degli *studios*. Il loro pentimento fu contagioso e durevole. Nessun comitato appositamente creato sorse per combattere le liste nere, per ottenere la messa al bando degli armamenti nucleari, per portare avanti la lotta a favore dei diritti civili, denunciare le oppressioni delle minoranze, opporsi alle attività di MacCarthy, per combattere insomma una qualsiasi delle tradizionali lotte per cui la comunità di Hollywood era diventata famosa in tutto il mondo nel periodo precedente¹⁰⁸.

Paura, senso d’impotenza e sospetto, ecco i sentimenti che alleggiavano nell’industria del cinema nel secondo dopoguerra. Ma come si relazione tutto questo con il film di Ray? Innanzitutto è la caratterizzazione del protagonista come sceneggiatore a evocare il fenomeno della caccia alle streghe. Del resto, è storicamente noto come la crociata anticomunista scatenatasi a Hollywood avesse soprattutto colpito questa categoria più di ogni altra. Nel

¹⁰⁸ Larry Ceplair, Steven Englund, *op. cit.*, p. 380.

settembre del 1947, il repubblicano J. Parnell Thomas aveva presieduto un'udienza dell'HUAC con il chiaro intento di dimostrare l'influenza comunista sulla Screen Writer's Guild.

Secondo Tony Williams il personaggio di Dixon Steele non vuole tanto evocare l'idea generica dello sceneggiatore deluso dalla macchina disumana di Hollywood, secondo lo stereotipo inaugurato, ad esempio, da Francis Scott Fitzgerald¹⁰⁹. Per lo studioso, invece, il dramma di Dix è un dramma profondamente implicato con gli accadimenti storico-politici che avevano scosso la comunità del cinema americano dalla seconda metà degli anni Quaranta in poi. In altre parole Steele rappresenterebbe non un qualsiasi sceneggiatore hollywoodiano, ma uno sceneggiatore della *Blacklist Era*. Questa teoria non ci sembra, però, del tutto convincente. Infatti, i dubbi che il protagonista nutre rispetto al proprio status culturale, al proprio talento, la frustrazione che gli procura dover lavorare a soggetti mediocri e l'insofferenza verso la rigida gerarchia dello *studio system* sono tutti elementi che rimandano a problematiche che abbiamo visto affliggere la categoria degli sceneggiatori fin dai lontani anni Trenta. E sappiamo già come proprio queste problematiche avessero spinto tale categoria verso una precoce politicizzazione, che non trovava eguali fra gli altri membri della comunità hollywoodiana. Nondimeno il film di Nicholas Ray denuncia almeno in un punto un riferimento forte – seppure inevitabilmente cifrato – al particolare della caccia alle streghe. In buona sostanza, *Il diritto di uccidere* racconta di uno scrittore cinematografico che viene a torto sospettato di aver commesso un delitto. Nonostante si proclami fin da subito innocente, il protagonista non viene creduto né dalla polizia, né dai colleghi, né dagli amici, e soprattutto nemmeno dalla donna che ama. Ma l'uomo non è l'unico a essere sospettato. Offeso dalla sfiducia del suo prossimo, è il protagonista stesso a diventare aggressivamente paranoico nei confronti di chi lo circonda. James W. Palmer è il commentatore che meglio di tutti ha messo in luce il rapporto sotterraneo che lega il film di Nicholas Ray alla furia inquisitoria dell'HUAC: «Scegliendo di rappresentare Hollywood, *Il diritto di uccidere* mostra come la stessa comunità cinematografica sia stata complice nel creare le condizioni che potevano indurre la gente a tradire i propri amici»¹¹⁰. In effetti, nel corso del film Dix subisce diversi tradimenti da parte delle persone che gli sono più care: Laurel gli nasconde sia di essere stata interrogata un'altra volta da Lockner a proposito del delitto sia di essersi consultata con Sylvia per fugare gli atroci dubbi che nutre sulla sua innocenza. Brub si serve, invece, della

¹⁰⁹ Tony Williams, *op. cit.*

¹¹⁰ James W. Palmer, *op. cit.*, p. 204. Altrettanto brillante l'intervento che Krutnick conduce a proposito delle implicazioni politiche al cuore del film di Ray; si veda Frank Krutnick, «“A Living Part of the Class Struggle”: Diego Rivera's *The Flower Carrier* and the Hollywood Left», in Peter Stanfield, Frank Krutnik, Brian Neve, Steve Neale (eds.), *“Un-American” Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era*, Rutgers University Press, New York 2007, pp. 51-79.

loro antica amicizia per continuare a indagare sull'omicidio. E perfino il fedele Mel arriva a sottrargli la sua sceneggiatura per consegnarla al produttore. Secondo Williams, non è affatto un caso che il racconto si concentri essenzialmente sulla fine di una relazione amorosa dal momento che il periodo delle "liste nere" ebbe forti ripercussioni non solo sulla vita professionale delle personalità coinvolte ma anche su quella privata, provocando il collasso di molti matrimoni e di molte famiglie¹¹¹. In questo senso, la scena più inquietante di *Il diritto di uccidere* è quella in cui Laurel viene spinta dalla sua massaggiatrice, l'anziana Martha (Ruth Gillette), a nutrire dei dubbi su Dix e sul suo comportamento. Nonostante la scena prenda le mosse da un momento intimo e quotidiano – un massaggio in casa – l'atmosfera è sinistra e insidiosa: Martha, che Laurel definisce significativamente "tutto quello che le rimane del suo rapporto con Hollywood", è china sulle spalle dell'eroina e intanto le sussurra sgradite verità nell'orecchio.

Ma l'aspetto più suggestivo dell'opera, quello che più rinvia all'atmosfera gravida di sospetto della *Blacklist Era*, è soprattutto la sostanziale ambiguità morale del protagonista. È vero che Dix non ha ucciso Mildred, ma si è comunque macchiato, nel passato e nel presente, di atti di violenza molto gravi. Quest'ambiguità evoca, in fondo, la stessa ambiguità che il concetto di colpevolezza avrebbe assunto durante gli anni dell'inquisizione a Hollywood, quando la paranoia anticomunista spingeva a non fare distinzioni tra semplici simpatizzanti e reali affiliati. Probabilmente assieme a *Il diritto di uccidere* l'unico altro *Hollywood on Hollywood* movie che ha espresso in maniera altrettanto angosciata il clima di paranoia e compresso morale in cui era sprofondata l'industria del cinema negli anni Cinquanta è *Il grande coltello* di Robert Aldrich. Diretto cinque anni dopo il film di Ray, *Il grande coltello* è la trasposizione di un dramma teatrale scritto nel 1949 da Clifford Odets¹¹². Va da sé che la figura di Odets sembra miracolosamente riassumere in se stessa molti dei temi affrontati finora. Come spiega, infatti, Christopher Ames, in quest'artista paiono convergono gran parte delle luci e delle ombre che abbiamo visto caratterizzare il destino degli scrittori nella Mecca del cinema:

Clifford Odets è stato molte cose insieme: un drammaturgo di successo con posizioni politiche di sinistra, uno sceneggiatore e regista di Hollywood, un personaggio romantico che frequentava il bel mondo delle celebrità. La sua fama confermava le più potenti mitologie americane. Odets era il *golden boy* il cui dirompente successo iniziale sfocia nella delusione negli anni della maturità. Era uno scrittore newyorkese che aveva finito per sacrificare la sua fedeltà ai palcoscenici di Broadway per i ricchi di Hollywood. Ed era un comunista che era arrivato a fare i nomi dei suoi colleghi spinto dalle pressioni delle udienze dell'HUAC¹¹³.

¹¹¹ Tony Williams, *op. cit.*

¹¹² Clifford Odets, *The Big Knife* (1949), Dramatists Play Service, New York 1976.

¹¹³ Christopher Ames, «*The Big Knife: Hollywood's "Fable About Moral Values and Success"*», a Movie About the Movies», in William Robert Bray, R. Barton Palmer (eds.), *Modern American Drama on Screen*, Cambridge University Press, New York 2013, p. 111.

Queste tre mitologie s'intrecciano tra di loro e influenzano la nostra percezione di *Il grande coltello* e di Charlie Castle, il suo tormentato protagonista. Sebbene Castle non sia, infatti, uno sceneggiatore ma una star maschile di grande successo commerciale, è impossibile non scorgere nel personaggio un'incarnazione dei dubbi e dei rimorsi che affliggevano tanti talenti letterari – incluso lo stesso Odets – che avevano scelto di partire dalla East Coast per andare a lavorare a Hollywood. Prossimo ormai alla quarantina, l'aitante Charlie, che ha recitato nel teatro "impegnato" e che è stato in gioventù un uomo con ideali di sinistra, avverte dolorosamente di aver svenduto il suo talento e i suoi valori a un'industria volgare. Da diversi anni ormai, l'attore lavora, infatti, alle dipendenze di Stanley Shriner Hoff, un *movie mogul* mediocre e dispotico i cui film dozzinali lo stanno progressivamente riducendo a essere nient'altro che l'ennesimo *matinée idol*. In maniera non molto diversa da Dixon Steele, anche Charlie vorrebbe tornare a fare "qualcosa di buono" come all'inizio della sua carriera. Quest'anelito nostalgico è tradito da una scena (assente nel *play* originale e inserita da Aldrich nella versione cinematografica) in cui il divo, in compagnia della moglie e di pochi amici intimi, fa proiettare nel salotto di casa uno dei suoi primi film che ce lo mostra significativamente nei panni di un giovane e grintoso pugile vittorioso sul ring (forse un riferimento, questo, a *Ragazzo d'oro – Golden Boy* il più grande successo teatrale di Odets, portato sullo schermo nel 1939 da Rouben Mamoulian). A ben vedere la scelta di fare di Charlie non uno sceneggiatore o un intellettuale ma un sex symbol maschile è estremamente felice. Il fatto che il personaggio sia un oggetto del desiderio, celebrato per la sua bellezza e prestanza fisica e concupito da tante donne, non fa altro che rimarcare, attraverso questa connotazione sessuale, la diffusa mitologia che lavorare per Hollywood equivallesse a prostituirsi. Non a caso, *Il grande coltello* segna il ritorno di Odets alla scena teatrale newyorkese dopo diversi anni di successo a Hollywood¹¹⁴. Il dramma del protagonista suggerisce quello del suo stesso autore: Charlie Castle vorrebbe riuscire ad abbandonare il *milieu* hollywoodiano, reo di averlo dissanguato sul piano artistico e familiare, ma è spaventato dalla prospettiva di perdere lo stile di vita edonistico che la sua carriera nel cinema gli ha sempre garantito. In tal senso, Charlie si aggiunge alla galleria di personaggi maschili – Joe Gillis, Dix Steele, Harry Dawes – che, autentici Faust dell'epoca moderna, hanno venduto la loro anima per godere del benessere economico promesso da Hollywood. Indubbiamente, l'idea che l'industria del cinema trasformi i suoi artisti in autentici beni di consumo o in

¹¹⁴ Per un'analisi esaustiva dei principali temi al cuore del testo teatrale di Odets e della sua accoglienza da parte della critica rimandiamo a Albert Wertheim, «Hollywood as Moral Landscape: Clifford Odets' *The Big Knife*», in Kimball King (ed.), *Hollywood on Stage: Playwrights Evaluate the Culture Industry*, Routledge, New York 2013, pp. 39-51. Per un approfondimento, invece, di carattere più generale sulla vita e carriera di Odets si veda Shuman R. Baird, *Clifford Odets*, Tawyne, New York 1962; Edward Murray, *Clifford Odets: The Thirties and After*, Frederick Ungar, New York 1968; Gabriel Miller, *Clifford Odets*, Continuum, New York 1989.

diligenti impiegati privi di una propria creatività è uno temi al cuore di *Il grande coltello*. Tuttavia quando Aldrich decide di portare sullo schermo questo *play* almeno due eventi, che si erano verificati nel periodo immediatamente successivo alla prima rappresentazione del dramma nel '49, modificano profondamente la nostra ricezione del film. Ci riferiamo alla precoce scomparsa per attacco cardiaco di John Garfield, l'attore che vestiva a teatro i panni di Charlie Castle, e la collaborazione prestata da Clifford Odets durante le udienze dell'HUAC. Questi tristi episodi, entrambi occorsi nel 1952, erano un evidente risultato del clima persecutorio della caccia alle streghe. John Garfield, che era dedito a cause sociali e attivo nei circoli culturali della Hollywood intellettuale ed era noto all'FBI come membro del CPUSA (Communist Party of the United States of America) dai tempi del Fronte Popolare, era terrorizzato che la convocazione dell'HUAC potesse frenare irrimediabilmente la sua scalata all'Olimpo delle star. Pertanto, aveva scelto di staccarsi pubblicamente dal partito, negando però di conoscerne gli affiliati quando la Commissione gli aveva chiesto di fare dei nomi. Giuliana Muscio sintetizza così la malinconica conclusione della vita di questo grande attore: «Sarebbe stato probabilmente incriminato, se non fosse intervenuta la sua morte prematura per un attacco di cuore dovuto allo stress della sua esperienza con l'HUAC, alla vigilia di un suo nuovo interrogatorio, nel quale avrebbe dovuto fare dei nomi o sarebbe stato incriminato per falsa testimonianza»¹¹⁵. Scegliendo invece di collaborare – riferendo, peraltro, nomi che erano già in possesso della Commissione – Clifford Odets finì con il consegnarsi irrimediabilmente a un destino di rimorso, tormento e declino creativo. Elia Kazan, che non avrebbe espresso mai alcun rammarico per la sua testimonianza resa all'HUAC, avrebbe così commentato gli effetti funesti che la stessa decisione aveva avuto, invece, nel caso dell'amico: «Fare i nomi dei suoi vecchi compagni privò Odets di quell'identità eroica di cui lui aveva bisogno più di ogni altra cosa. Non credo che riuscì mai più a essere lo stesso uomo»¹¹⁶. Sebbene in seguito cercasse di giustificare in tutti modi la scelta presa, arrivando perfino a inviare copie della sua deposizione ad amici e conoscenti, il drammaturgo e scrittore venne probabilmente spinto a testimoniare dal timore di vedere compromessa per sempre la sua carriera e soprattutto dal pungolo delle difficoltà economiche che stava vivendo in quel periodo. Nel '52 Odets aveva, infatti, appena divorziato dalla sua seconda moglie, Bette Grayson, e si trovava a dover mantenere da solo due figli, uno dei quali necessitava di costose cure mediche. Consapevole che il suo lavoro per il teatro non sarebbe bastato a mantenere la sua famiglia, lo sceneggiatore aveva così accettato di compromettersi con un'istituzione, l'HUAC, che giudicava lesiva delle fondamentali libertà del cittadino americano.

¹¹⁵ Giuliana Muscio, *Lista nera a Hollywood*, cit., p. 103.

¹¹⁶ Elia Kazan, *A Life*, Knopf, New York, p. 134.

Quando *Il grande coltello* era stato inscenato per la prima sui palcoscenici di Broadway nel '49, l'atmosfera a Hollywood era già gravida di tensione e sospetto. Tuttavia è solo alla luce degli accadimenti occorsi nel '52 – la morte di Garfield e la testimonianza “amichevole” di Odets – che il dramma di Charlie Castle, portato sullo schermo da Aldrich, acquista una risonanza in più. Il protagonista, infatti, non è solo genericamente stanco del cattivo gusto di Hollywood, ma vorrebbe farla finita con la rete di ricatti e minacce in cui è precipitato. Il vero dramma del personaggio è che vorrebbe rifiutarsi di rinnovare il suo contratto settennale per la casa di produzione di Stanley Hoff e ritrovare così la stima in se stesso e quella di sua moglie Marion (Ida Lupino), che non sopporta di vederlo svendersi, ma non può farlo perché questo gesto potrebbe sancire non solo la fine della carriera, ma anche l'inizio di un grosso guaio con la giustizia. Pochi mesi prima dell'inizio della vicenda, il protagonista ha infatti causato la morte di un ragazzino, mentre guidava ubriaco. Dato che Hoff è pesantemente intervenuto per mettere a tacere l'intera faccenda e allontanare qualsiasi ombra di colpevolezza da Charlie, ora l'uomo è costretto a obbedire a qualsiasi desiderio del suo produttore. L'alternativa è accettare che la verità venga fuori ed essere presumibilmente arrestato. Va da sé che quest'angosciante situazione evoca gli stessi rischi a cui erano sottoposti coloro che si rifiutavano di collaborare con l'HUAC, rischiando così o di finire sulle “liste nere” ed essere poi ostracizzati da Hollywood o peggio ancora finire in galera con l'accusa di “disprezzo nei confronti del Congresso”.

Diversamente da Dix Steele, Charlie non è un *tough guy*, non è neppure un violento che reagisce al sospetto e alle accuse sfogando la sua rabbia sugli altri. Al contrario, il suo ruolo d'idolo del pubblico femminile ne fa una figura quasi svirilizzata, passiva, incapace di riappropriarsi quella capacità decisionale che è propria di certi eroi del noir. Non è un caso che nel finale il personaggio, riconquistata almeno in piccola parte la sua originale integrità morale, opti per il gesto più rinunciatario di tutti: il suicidio. Come un antico romano (o un Jay Gatsby degli anni Cinquanta), Charlie finirà con il tagliarsi le vene nella vasca da bagno della sua lussuosa villa hollywoodiana. Sebbene la passività di Castle sia molto distante dall'energia nervosa di un uomo come Dix Steele, che è sempre incline a reagire e in fondo a lottare contro il proprio ambiente, l'incipit di *Il grande coltello* si presta a essere paragonato a quello di *Il diritto di uccidere*. Alla luce di quanto abbiamo detto finora, l'inquadratura iniziale del film di Ray, in cui lo sguardo vigile e inquisitivo del protagonista è catturato dallo specchietto retrovisore della sua auto, può essere intesa come un'anticipazione dell'atmosfera voyeuristica e paranoica intorno a cui si strutturerà l'intera narrazione. Anche l'opera di Aldrich si apre su di un'immagine che pare evocare immediatamente le forme più tipiche del noir: un primo piano di Charlie, che tiene il suo viso stretto fra le mani, mentre sullo sfondo

scuro dell'inquadratura si compongono i titoli di testa creati da Saul Bass. Il carattere angoscioso di quest'incipit è ulteriormente rimarcato da un accompagnamento musicale di tipo jazzistico stridulo e fastidioso e da un'improvvisa scomposizione del *frame* in tanti pezzi come se fosse puzzle. Laddove gli occhi scuri di Dix esprimevano un'energia a stento trattenuta, qui Charlie non riesce neppure a sollevare lo sguardo verso la macchina da presa. In tal senso, si può immaginare che *Il diritto di uccidere* e *Il grande coltello* ci consegnino due rappresentazioni, per molti aspetti complementari, di come la Hollywood dei primi anni Cinquanta, involgarita dal bisogno urgente di contrastare la sua crisi con film dozzinali e di sopravvivere alla crociata anticomunista anche a costo del tradimento, potesse arrivare a disintegrare sul piano umano i suoi artisti. Per lo sceneggiatore fittizio Dix Steele la violenza sugli altri rimane l'unica controffensiva possibile, mentre per Charlie Castle, evidente simulacro dietro al quale si cela lo sceneggiatore reale Clifford Odets, la violenza su di sé, un suicidio consumato pur tra tutte le agiatezze del *milieu* cinematografico, resta l'unica tragica soluzione.

4.2 *Tribute to a Bad Man*

Il bruto e la bella (*The Bad and the Beautiful*, 1952) di Vincente Minnelli

I

Un artista disintegrato sul piano umano e creativo: è questo il dramma che abbiamo visto affliggere il personaggio di Dix Steele nelle pagine dedicate a *Il diritto di uccidere* di Nicholas Ray. Dietro alla violenza di Dix, pretesto per il film di orchestrare un racconto dalle movenze noir, abbiamo scorto, in ultima analisi, un ritratto cifrato delle frustrazioni di uno sceneggiatore della Hollywood classica. Abbiamo, infatti, ipotizzato che sia l'impossibilità a esprimersi creativamente nel modo voluto a spingere il personaggio ad assumere una serie atteggiamenti rabbiosi e infantili che finiscono per alienargli le simpatie di chi ama. In tal senso, *Il diritto di uccidere*, pur essendo profondamente implicato con le problematiche vissute dalla categoria degli scrittori cinematografici, conferma l'idea già al cuore delle opere autoreferenziali dedicate al divismo femminile, ossia l'impossibilità per l'artista hollywoodiano in genere di coniugare serenamente la vita professionale a quella sentimentale. Nel finale, Dix apprende che la sua sceneggiatura è piaciuta al produttore, ma al contempo scopre anche che la sua donna, Laurel Gray, gli ha mentito e che è in procinto di lasciarlo. Nel momento in cui il successo artistico si sta finalmente concretizzando dopo anni di delusioni, la solitudine e l'abbandono tornano, invece, a preannunciarsi nella sfera privata, lasciando l'uomo svuotato e senza di riferimenti positivi.

Due anni dopo, *Il bruto e la bella* di Vincente Minnelli ci consegna, per molti aspetti, una vicenda esistenziale simile. Questa volta, però, l'oggetto della narrazione non è più uno sceneggiatore, ma un produttore, la figura tradizionalmente identificata come il nemico per eccellenza della libertà artistica all'interno dello *studio system*. Nondimeno, è interessante notare come il dramma di Dix Steele e quello di Jonathan Shields, protagonista del film di Minnelli, pur muovendo da premesse in parte molto diverse, conducano verso un risultato analogo, ovvero la solitudine dell'uomo di cinema. In entrambe le opere, infatti, l'avvicinarsi delle dinamiche umane, artistiche ed economiche, in cui il protagonista si trova inserito, si rivela ugualmente tragica e irrisolta. Come abbiamo detto più volte, confermando una teoria suggerita da Patrick Donald Anderson, gli *Hollywood films* realizzati a partire dagli anni Cinquanta si caratterizzano per una rappresentazione profondamente pessimista dell'ambiente del cinema che non ha uguali nei decenni precedenti. Non a caso, lo studioso ha parlato di un vero e proprio ciclo "Anti-Merton" (includendo nella categoria, i già citati e

analizzati *Viale del tramonto*, *La diva*, *Il diritto di uccidere*, *La contessa scalza*, *Il grande coltello* e *Che fine ha fatto Baby Jane?*), sottintendendo con tale espressione la volontà sistematica di queste opere di smentire quell'adesione entusiastica alla mitologia hollywoodiana che avevamo visto caratterizzare la produzione autoreferenziale negli anni Venti e Trenta. Che quest'atteggiamento smaccatamente negativo possa essere letto da un'angolazione storica come forte, eloquente metafora di una condizione critica del cinema hollywoodiano di quegli anni o vuoi anche come espressione cifrata di un cupo momento (il maccartismo) della vita politica e sociale americana lo abbiamo già detto più volte e non intendiamo ripeterci. Casomai torna utile soffermarsi sul perché i film ambientati nel *milieu* cinematografico, se guardati nel loro complesso, vale a dire entro un arco temporale che comprenda a grandi linee l'inizio e la fine della classicità hollywoodiana, appaiano così nettamente divisi tra l'apologia e la condanna dell'industria e del suo mito, mentre molto più raramente cerchino di sviluppare una rappresentazione che, lungi dal considerare soltanto luci o ombre, tenga maggiormente in conto delle sfumature. Va da sé che è difficile trovare una risposta univoca alla questione dal momento che specificità legate alla singola opera, al suo autore o al genere di riferimento hanno tutte un'incidenza particolare (per intenderci, può un film come *Il diritto di uccidere* prescindere del tutto dal senso di disillusione che domina l'intero universo poetico di Nicholas Ray?). Ma si può forse ipotizzare che una spiegazione di carattere generale risieda nella tradizionale tendenza del cinema classico ad articolare i suoi racconti intorno a categorie oppostive. Nel capitolo introduttivo, notavamo come Hollywood, soprattutto a partire dagli anni Trenta, abbia sempre cercato di assorbire e rinnovare le principali mitologie nazionali. Secondo Robert B. Ray, il continuo bisogno di riproporre tali miti in un modo che potesse risultare convincente per il pubblico ha presto indotto il cinema classico ad adottare essenzialmente due strategie complementari: da un lato, la tendenza a tradurre qualsiasi tipo di dilemma di natura politica, sociale ed economica in drammi di natura, invece, personale; dall'altro lato, non potendo negare il carattere spesso fortemente contraddittorio delle mitologie statunitensi nel loro insieme, a costruire il racconto proprio su due concezioni valoriali opposte¹. Così, per esempio, in *Arriva John Doe* vediamo come il dramma nazionale della disoccupazione si trasformi nella crisi esistenziale di un individuo. In maniera analoga, *Casablanca*, attraverso il sacrificio amoroso di Rick a favore dell'impegno

¹ Cfr. Robert B. Ray, *op. cit.*, pp. 55-69. Fondamentale premessa del ragionamento dello studioso è che il pubblico americano è sempre stato propenso ad accettare, senza sollevare particolari perplessità, le principali rappresentazioni ideologiche nazionali: «La percezione da parte dell'*audience* dell'eccezionalità americana (in parte autentica, in parte un prodotto stesso del mito) ha favorito l'adesione di una mitologia la cui fondamentale premessa era di tipo ottimistico. In larga misura, gli spazi sconfinati del paese, la ricchezza economica, l'isolamento geografico – e i racconti fioriti intorno a questi aspetti – sono stati per lungo tempo estranei all'immaginazione europea» (*ivi*, p. 56).

nella resistenza contro il nazismo, finisce per raccontare la necessità dell'intervento statunitense nel secondo conflitto mondiale e la fine della politica isolazionista americana. Perfino quei rari film che approcciano direttamente questioni politiche ed economiche, come *Nostro pane quotidiano* e *Furore*, scivolano inevitabilmente in una drammatizzazione di problematiche e connesse risoluzioni di tipo individuale. Ed è proprio questo modo indiretto di saldare richiami all'attualità, alla storia, a un dato racconto e ai suoi specifici personaggi a far sì che i film classici, di norma, sollevino, e apparentemente risolvano, conflitti legati all'incompatibilità delle mitologie nazionali. Ed ecco, per esempio, che un musical come *Incontriamoci a Saint Louis* supera abilmente la vecchia opposizione tra il "mito della famiglia", con la sua relativa adesione alla casa e alla stabilità, e il mito del successo, con il suo incoraggiamento verso la mobilità e l'ambizione. Analogamente, *Via col vento* realizza una miracolosa sintesi tra i valori antitetici che Scarlett O'Hara incarna: da un lato, il tipico individualismo americano, dall'altro il tradimento dell'immagine della moglie e madre tradizionale. Spesso i film classici trovano un'illusoria riconciliazione concentrandosi su di un singolo personaggio che magicamente incarna tratti altrimenti opposti: un sensibile violinista si rivela un pugile grintoso (*Passione – Golden boy*); un pugile grintoso si rivela un uomo sensibile che sa prendersi cura dei piccioni (*Fronte del porto – On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954). Un gangster diventa un codardo perché è stato una volta coraggioso (*Angeli con la faccia sporca*); un soldato diventa coraggioso perché una volta è stato un codardo (*I lancieri del Bengala – The Lives of a Bengal Lancer*, Henry Hathaway, 1935). Si potrebbe andare ancora avanti con molti altri esempi, ma quello che è importante osservare è la ricorrenza in questi film di un ideale di inclusività, che suggerisce l'accattivante ipotesi che qualunque strada l'individuo scelga, potrebbe essere parimenti legittima anche la sua alternativa. Creando questi personaggi, evidentemente molto graditi al pubblico, il cinema classico ha dato implicitamente conferma a quello che Erik H. Erikson ha individuato come uno dei modelli fondamentali della psicologia americana: «L'americano, erede di una storia di contrasti estremi e di mutamenti improvvisi, fonda l'identità finale del suo Io sulla combinazione di alcuni opposti dinamici come la tendenza alla migrazione e la sedentarietà, l'individualismo e la convenzione, la competitività e l'altruismo, la pietà e il libero pensiero, la serietà e il cinismo, etc. [...] Per lasciarsi aperte le scelte l'americano vive in genere con due verità»².

Questa tendenza a cercare una riconciliazione illusoria, meccanismo a sua volta mutuato da precedenti tradizioni della cultura statunitense, sarebbe stata una regola costitutiva del cinema classico per molto tempo. I film che si sarebbero rifiutati di trovare un accordo tra miti o

² Erik Erikson, *op. cit.*, p. 268.

valori contrastanti sarebbero stati destinati spesso e volentieri a non incontrare il favore dell'industria e del pubblico. In questo senso, il caso di Orson Welles è probabilmente il più celebre. In *Quarto potere*, suo film d'esordio liberamente ispirato alla vita del magnate William Randolph Hearst, la decisione di drammatizzare l'irrisolvibile conflitto tra il mito americano del successo e quello di un'esistenza tranquilla, lontana dai rischi che il potere e la ricchezza possono esercitare, avrebbe messo gli spettatori a disagio e sarebbe costata all'autore la fiducia della RKO. Citiamo espressamente il caso di *Quarto potere* non solo perché esemplare, ma anche perché, come vedremo a breve, si tratta di un'opera legata a molteplici livelli al caso di *Il bruto e la bella*. I film autoreferenziali del secondo dopoguerra – periodo universalmente ritenuto afflitto da una crescente incapacità del cinema hollywoodiano di riaffermare le vecchie mitologie con l'entusiasmo di un tempo – proseguono nella direzione inaugurata da Welles, negando ai loro eroi la tradizionale risoluzione del conflitto al cuore del dramma. Vediamo così come Joe Gillis non riesca a sciogliere la contraddizione tra desiderare tanto una piscina tutta per sé, dove l'oggetto in questione diventa simbolo della concretizzazione del sogno hollywoodiano, e tornare a essere un uomo e un artista integro, capace di affrancarsi dalla condizione umiliante in cui Norma Desmond l'ha fatto precipitare; vediamo come l'aggressività di Dix Steele in *Il diritto di uccidere* e la debolezza di Charlie Castle in *Il grande coltello* diventino la base per un fallimento esistenziale in fondo simile a quello del corrotto protagonista di *Viale del tramonto*; e infine vediamo come nella *La contessa scalza*, la triste storia di Maria Vargas, fortunata nella carriera e infelice nel privato, prosegua la tradizione del *cautionary tale*, già inaugurata negli anni Trenta, ma senza includere nell'epilogo alcun improbabile lieto fine o alcuna celebrazione *in extremis* di Hollywood a dispetto di tutti gli avvertimenti del racconto. *Il bruto e la bella*, scegliendo di soffermarsi sulla storia di un produttore che finisce per tradire tre artisti da lui lanciati, e che passa dall'essere un brillante uomo d'affari dotato di riconosciuto gusto estetico a un fallito, trattato da paria nel suo stesso ambiente, prosegue nella direzione appena citata: dimostrare l'impossibilità per l'uomo di Hollywood di coniugare la realizzazione lavorativa a quella personale.

Ma le suggestioni che una narrativizzazione del *producer* può sviluppare vanno anche oltre la tradizionale geremiade dei film autoreferenziali. Se lo sceneggiatore è una figura che di rado viene rappresentata, vuoi per la difficoltà di trattare in termini cinematografici il lavoro della scrittura, il produttore, invece, sembra prestarsi molto di più a diventare oggetto del racconto. Laddove, infatti, lo scrittore cinematografico ha a che fare con qualcosa d'impalpabile come le parole, il *producer* ha invece a che fare con qualcosa di molto concreto come il denaro e gli affari. In fondo, è in relazione a questa figura professionale che espressioni diffuse come

“show business”, “dream factory”, “entertainment industry” acquistano significato. Tali espressioni ci ricordano, infatti, quanto l’arte cinematografica non possa prescindere da una base economica. Nel capitolo introduttivo, notavamo come il cinema, a dispetto del legame fortissimo che condivide con la letteratura, sia molto più influenzato dagli aspetti materiali. La storia della letteratura trabocca di aneddoti in cui grandi capolavori sono stati partoriti in situazioni economiche modeste, ma nel caso di un film gli aspetti commerciali e materiali entrano prepotentemente in primo piano fin dall’inizio del progetto. Certamente, è innegabile che il conflitto tra arte e business non sia riferibile soltanto al caso della produzione cinematografica. Per esempio, già un romanzo dell’Ottocento come *Illusioni perdute* di Balzac s’incaricava di denunciare come i meccanismi politici ed economici del capitalismo del Diciannovesimo secolo fossero in grado d’influenzare il mondo dell’arte e della cultura. Mettendo in primo piano le condizioni industriali che soggiacciono alla produzione letteraria, con un’ enfasi quasi tragica sulla deperibilità del libro come oggetto materiale, il romanzo si concentra sulla degradazione che la letteratura è destinata sempre più a subire all’interno della società borghese, incline a ridurla a mero bene di consumo. Non a caso, Robert Stam osserva ironicamente che un romanzo come *Illusioni perdute* potrebbe assomigliare a un *Hollywood novel* scritto da uno sceneggiatore disilluso³. Tuttavia gli alti costi che la produzione cinematografica impone amplificano a dismisura la nostra percezione del film come di un prodotto non solo intrattenitivo ma anche industriale, inserito all’interno di una serie di dinamiche in cui il denaro gioca un ruolo molto più prepotente che in altri ambiti artistici. Fin dalle origini del fenomeno, sappiamo come i film dedicati a Hollywood siano sempre stati più propensi a rivelare la vite “dietro le quinte” delle star o il funzionamento delle tecnologie adoperate dall’industria cinematografica. La nascita dello *star system* e il concomitante sviluppo della *fan culture*, l’entusiasmo e la curiosità scatenati dalla novità tecnologica del cinema sono sicuramente tutti fattori che hanno contribuito in questa direzione. Tuttavia, nel corso degli anni, abbiamo visto come la figura del *producer* abbia progressivamente guadagnato importanza nelle opere ambientate all’interno della comunità hollywoodiana. Da personaggio di sfondo che interviene soltanto una volta come una divinità ammonitrice in *Maschere di celluloidi* a creature d’irreale bontà in *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella*, passando per i simpatici ma bugiardi *movie moguls* di *I dimenticati*, il produttore arriva ad acquistare nel cinema degli anni Cinquanta una notevole preminenza. Che siano proprio i Cinquanta il decennio in cui questo personaggio assume rilievo non sorprende e si può spiegare in relazione alla crisi che l’impianto dello *studio system* stava vivendo in quell’esatto momento. Del resto, colpisce come in molti film autoreferenziali del periodo il *producer*

³ Cfr. Robert Stam, *ivi*, p. 74.

divenga essenziale al racconto proprio perché veste il ruolo centrale dell'antagonista. In titoli come *Actors and Sin* (1952) di Ben Hecht, *La contessa scalza*, *Il grande coltello* o i tardivi *L'uomo che non sapeva amare* (*The Carpetbeggars*, 1964) di Joseph E. Levine, *Lo strano mondo di Daisy Clover* (1965) e *Quando muore una stella* (1968), il produttore funziona, infatti, come il "cattivo" della storia, uno dei principali, se non il principale, responsabili dell'infelicità dell'eroe o dell'eroina. Va da sé che il fatto che questo tipo di professionista si collochi all'apice della gerarchia hollywoodiana lo rende particolarmente adatto a farsi carico di tutte le istanze negative del racconto. Ma è legittimo anche sospettare che, facendo del produttore una presenza mefistofelica, questi film cerchino, in maniera più o meno conscia, un nemico da incolpare per la situazione critica vissuta dall'industria del cinema americano.

Più in generale, scegliendo di porre al centro della diegesi questa categoria, gli *Hollywood on Hollywood movies* possono svelare non più (o non solo) il dietro le quinte di un set, ma anche il "dietro le quinte" del mondo degli affari, conducendoci all'interno dell'ufficio dei potenti, nelle riunioni ai vertici di uno studio cinematografico, mostrandoci in altre parole il business dello *show business*. Tuttavia, come già abbiamo accennato nelle pagine introduttive, la capacità dei film autoreferenziali classici di mostrare tutte le fasi della produzione cinematografica è solitamente limitata. A tal proposito afferma Richard Maltby: «Una delle caratteristiche più rivelatrici di Hollywood è che nel momento in cui sembra portare la nostra attenzione sui meccanismi del processo industriale, finisce in realtà per occultare un livello di queste operazioni illuminandone selettivamente un altro. Il cinema americano non lesina racconti incentrati sulla sua industria e il suo funzionamento, ma tali racconti tendono a nascondere la ricerca del profitto che guida questa stessa industria dietro alle parvenze di un discorso sulla perdita delle felicità personale»⁴. Una dimostrazione del ragionamento dello studioso l'abbiamo trovata nelle opere dedicate al divismo femminile, che connettono esplicitamente il processo di *star-making* all'inesorabile necessità per la protagonista di una grande rinuncia sul piano dell'amore romantico. Ma alla fin fine anche i film incentrati sulle vicende umane dei *movie moguls*, pur concedendo più spazio all'aspetto "affaristico" di Hollywood, si mantengono in questo solco. Tuttavia *Il brutto e la bella* di Minnelli si presta a essere letto non solo come conferma di una simile traiettoria, ma anche come tentativo di sfida rispetto all'atteggiamento individuato da Maltby. Parliamo di conferma perché la triste vicenda del *tycoon* Jonathan Shields, così simile a quella di un altro magnate infelice come il Charles Foster Kane di *Quarto potere*, ribadisce l'idea che il business hollywoodiano sia irrimediabilmente destinato a prosciugare l'individuo nella sua umanità. E non è chiaro se questo film, come altri affini per tema, cerchi di dimostrare che Hollywood è un ambiente

⁴ Richard Maltby, *op. cit.*, pp. 93-4.

professionale di eccezionale crudeltà o se si tratta, invece, di un ambiente crudele al pari di qualsiasi altra industria in cui ci sono interessi economici così alti. Ma parliamo anche di sfida perché *Il bruto e la bella*, attraverso l'iperattività del suo protagonista, la sua ferrea volontà a seguire personalmente qualsiasi aspetto del lavoro nel cinema, è una delle poche opere che più si avvicina a svelarci tutti i tasselli della creazione di un film, dalla fase di riproduzione fino all'esercizio passando per la creazione e il lancio di una nuova star. E tuttavia, proprio la scomposizione del racconto in tre flashback – ciascuno deputato alla narrativizzazione di una singola fase del *making-of* di un film – finisce per confermare, al tempo stesso, il giudizio di Maltby: ogni episodio illumina selettivamente un aspetto diverso della creazione cinematografica – regia, direzione dell'interprete e sceneggiatura – ma non ci consegna mai un'impressione “totale” di un processo integrato come quella che soggiace alla nascita di una nuova opera. Quando il protagonista è alle prese con una determinata attività, il racconto preferisce lasciare le altre sullo sfondo.

Liberamente ispirato alla figura del grande David O. Selznick, il personaggio di Shields aiuta, inoltre, a mettere in luce un aspetto spesso taciuto e confuso a proposito del ruolo del produttore nella Hollywood classica. Ci riferiamo al suo apporto creativo alla realizzazione dell'opera cinematografica. Quando in *Il diritto di uccidere* l'ingenua Mildred Atkinson confida a Dix di aver creduto per molto tempo che fossero gli attori a inventarsi le battute davanti alla macchina da presa, il film sembra alludere ironicamente alla percezione confusa che il pubblico dell'epoca poteva avere rispetto al lavoro dello sceneggiatore. Ma bisogna dire che anche intorno alla figura del produttore c'è sempre stato un clima di fraintendimento. Questo non solo nella percezione popolare, ma anche sul versante teorico. Basti soltanto pensare a come la *politique des auteurs*, nella sua dogmatica teorizzazione del regista quale genio individuale e padre indiscutibile del film, abbia volutamente aggirato la questione del rapporto (spesso molto conflittuale) tra registi e produttori nel cinema classico (vedremo più avanti in che modo un altro film autoreferenziale di Minnelli, *Due settimane in un'altra città*, saprà tematizzare la distanza che separa le teorie sull'Autore dall'effettivo *modus operandi* hollywoodiano). Al contrario, *Il bruto e la bella*, prendendo le mosse da uno dei temi cardine dell'intero universo poetico minnelliano, ossia il rapporto problematico tra l'artista e il mondo reale, fa di Jonathan Shields non solo un titanico uomo d'affari ma anche e soprattutto un individuo creativo, animato da una sincera passione per il film come oggetto artistico oltre che economico e meramente intrattenitivo; non un autore originale e controcorrente – a dispetto delle sporadiche allusioni alla figura di Orson Welles presenti nella caratterizzazione del personaggio – ma neppure un individuo come il suo braccio destro, Harry Pebbel, che vuole unicamente prodotti facilmente fruibili e vendibili. Ed è proprio questo dualismo, unito

ad altri aspetti contrastanti, a elevare Shields a qualcosa di molto più complesso, sofferto e sfumato rispetto all'immagine stereotipica che spesso caratterizza la figura del produttore negli altri film citati. Come osserva giustamente Patrick Donald Anderson, questi personaggi sono nella maggior parte dei casi semplicemente dei megalomani, che esibiscono la durezza di un Jonathan Shields ma nessuna delle sue qualità positive⁵. Vale la pena soffermarsi brevemente su film coevi come *La contessa scalza* e *Il grande coltello* per cogliere quest'aspetto. Pur senza negare che tanto l'opera di Mankiewicz quanto quella di Aldrich assegnino alla figura del *producer* una specifica psicologia, colpisce, però, che in entrambi i casi tale figura si caratterizza per una malvagità assoluta e per un'altrettanto radicale mancanza di talento o di sensibilità artistica. L'esorbitante ricchezza e il potere che possiedono non contribuisce certo a riscattare questi due personaggi, ma ne amplifica anzi l'odiosità e la prepotenza. In *La contessa scalza*, il giovane *movie mogul* Kirk Edwards è entrato nel settore della produzione cinematografica soltanto perché erede di una grande fortuna economica. All'inizio del suo primo flashback, la voce narrante del regista-scrittore Harry Dawes introduce il personaggio di Edwards dicendo che l'uomo "è tanto fatto per l'arte creativa" quanto lui "per la fisica nucleare". In seguito, Antonio Bravano (Marius Goring), un vizioso milionario di origine latinoamericana, accusa il produttore di essere, esattamente come lui, un nullafacente, che non ha alcun merito reale se non un'enorme ricchezza di cui non è comunque stato artefice. È un punto, questo, su cui il film torna spesso quasi a rimarcare l'idea che in Edwards non ci sia nulla della grandezza titanica che caratterizzava i primi grandi *movie moguls* delle origini che, partiti dalla miseria più nera, avevano saputo creare uno straordinario impero industriale. Ma Kirk Edwards non è soltanto un ricco mediocre: la sceneggiatura induce a credere che l'uomo soffra anche di qualche serio disturbo psicologico. All'inizio del film la protagonista, Maria Vargas, lo definisce un "uomo malato" e afferma di non volere stargli vicino. Non sono più lusinghieri i giudizi degli altri personaggi maschili del racconto: Harry sostiene che Edwards potrebbe essere un'incredibile fonte di ricchezza per uno psicanalista, mentre Bravano lo accusa di quella che nella sua modesta scala valoriale è la colpa più grande, ossia l'incapacità di godersi la vita. In linea con quella volgarizzazione delle teorie freudiane che spesso caratterizza il cinema americano del secondo dopoguerra, *La contessa scalza* tratteggia la figura del *producer* come se fosse la vittima di un irrisolto conflitto edipico. L'attaccamento morboso che Edwards pare nutrire nei confronti della defunta madre sembra, infatti, essere all'origine dei comportamenti puritani e al tempo stesso aggressivi del personaggio. È un astemio che disprezza profondamente chi, come Harry Dawes, ha una debolezza per l'alcol, è un donnaiolo accanito, ma non ammette che le donne

⁵ Cfr. Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, p. 270.

del suo entourage possano bere, nominare il nome di Dio invano o, come Maria, non nutrire amore nei confronti della propria madre, è un ardente nazionalista ma con ogni probabilità anche un uomo d'affari corrotto, che ha cercato con ogni mezzo illecito di far fruttare il più possibile i suoi guadagni. Lungi dall'instillare la benché minima traccia di comprensione per una psicologia così oscuramente contraddittoria, il film di Mankiewicz fa del produttore il personaggio più negativo e bidimensionale della storia. Del resto, che Kirk Edwards sia una figura demoniaca è un aspetto che viene esplicitato senza mezzi termini durante un dialogo del film, quando Harry Dawes, rivolgendosi al produttore, paragona chiaramente il loro rapporto "sbilanciato" a quello tra Faust e Mefistofele nel celebre poema di Goethe.

Tratti mefistofelici ritornano prepotenti anche nella caratterizzazione di Stanley Hoff, il dispotico *producer* di *Il grande coltello*. Se Warren Stevens conferisce alla figura di Edwards una giovinezza algida e severa, ben espressa dall'immobilità dei suoi lineamenti facciali, Rod Steiger assegna, invece, al suo personaggio una maturità pingue (merito soprattutto delle guance cascanti dell'attore e di una fisicità corpulenta a stento trattenuta dai completi gessati) e un'inclinazione all'ira tale da rasentare il disturbo isterico. Come abbiamo visto nelle pagine precedenti, il film di Robert Aldrich è un'opera satura di riferimenti alle paure instillate dal maccartismo e se seguiamo l'opinione dello stesso regista Stanley Hoff funziona come evidente personificazione del corrotto senatore McCarthy. Nondimeno, la figura del produttore non è soltanto identificabile con questo particolare protagonista della scena politica americana del periodo, ma sembra rimandare anche a una sorta d'idea generale, quasi una condensazione mitologica, di cosa potesse essere un cattivo *movie mogul* della Hollywood classica. A tal proposito scrive Christopher Ames:

La caratterizzazione più memorabile del film rimane quella di Stanley Hoff, l'eccessiva e grottesca performance di Rod Steiger nei panni del capo di uno studio hollywoodiano. Come avrebbe riferito in seguito Aldrich, quest'interpretazione è pesantemente debitrice alla figura di Harry Cohn, benché non ne esibisca il vocabolario sboccato, ma abbia semmai qualcosa del sentimentalismo e della capacità di piangere a comando per cui era celebre Louis Mayer. A chi appartenessero questi tratti caricaturali non sfuggì a nessuno nella comunità hollywoodiana, incluso lo stesso Cohn, che risentito espresse senza mezzi termini il suo disappunto ad Aldrich e a Odets. Ma al di là della caricatura, Aldrich, Odets e Steiger creano un ritratto indelebile della figura tradizionalmente più detestata all'interno dello *studio system* hollywoodiano, quella del produttore borioso e ignorante. L'interpretazione gignesca di Steiger cattura perfettamente la tracotanza tipica del *self-made man*. E la recitazione eccessiva qui non stona, dal momento che Hoff trasforma ogni incontro di lavoro in un'occasione per lasciarsi andare ai ricordi sentimentali, impartire consigli paterni ed esercitare il ruolo del boss minaccioso⁶.

Per quanto riguarda la reazione indispettita di Harry Cohn, ricordiamo che soltanto pochi anni prima, all'uscita di *Viale del tramonto*, Billy Wilder era stato attaccato da Louis Mayer con

⁶ Christopher Ames, «*The Big Knife: Hollywood's "Fable about Moral Values and Success"*», *op. cit.*, p. 126.

inaudita ferocia: «Tu disgraziato, tu hai offeso l'industria che ti ha creato e che ti ha dato da mangiare. Ti meriteresti di finire alla gogna e poi bandito da Hollywood». Per nulla turbato, Wilder avrebbe ribattuto alla sfuriata del *tycoon* con un laconico «Fuck you»⁷. A prescindere dall'aneddoto di colore, secondo Robert Sklar la rabbia di Mayer può essere spiegata dal fatto che *Viale del tramonto* rappresenta il primo esempio di un *Hollywood on Hollywood movie* che non si concentra più soltanto sulle vicende personali di alcuni rappresentanti dell'ambiente del cinema, ma si sforza di mostrare l'industria hollywoodiana nel suo complesso, non più come un'istituzione inalterabile, dove i cambiamenti riguardano soltanto i singoli, ma come una struttura passibile di trasformazione e quindi anche di giudizio⁸. Per certi versi, *La contessa scalza* e *Il grande coltello* proseguono nella direzione inaugurata dal film di Wilder. Va da sé che, dipingendo il produttore come un individuo privo di gusto e di una reale abilità affaristica, incapace di accettare consigli e di collaborare con i suoi dipendenti, questi film sollevano implicitamente l'interrogativo su come Hollywood possa sopravvivere alla crisi se è guidata da personalità così mediocri. Tuttavia, bisogna dire in entrambi i casi il soggetto calca troppo la mano sulla meschinità individuale del personaggio per lasciare spazio a considerazioni particolarmente complesse a proposito dell'evoluzione storica dell'industria. Del resto, *La contessa scalza* e *Il grande coltello* sono film essenzialmente dedicati al tema del divismo – femminile nel primo caso e maschile nel secondo – e tutto quello che Kirk Edwards e Stanley Hoff fanno ha senso soprattutto in rapporto alla figura della star, che è la vera protagonista delle vicende. Nondimeno, colpisce come proprio la relazione produttore-divo dia qui occasione per mettere ancora volta l'accento sulla crudeltà del *tycoon*. Sia Edwards sia Hoff pretendono di gestire le celebrità che hanno contribuito a lanciare come se si trattasse di oggetti di loro proprietà e non ammettono la minima resistenza. A tratti, le loro motivazioni appaiono oscuramente sessuali. Edwards sembra detestare Maria Vargas perché lei è una delle poche donne che non ha ceduto al fascino del suo denaro e ha un'indole indipendente e orgogliosa. In un film che traccia la parabola esistenziale di una diva che non riesce a trovare un equilibrio tra il suo desiderio e quello di chi la circonda, la figura del produttore finisce per diventare una delle tante incarnazioni, all'interno della storia, delle forze repressive della società patriarcale, società che ovviamente trascende i confini limitati di Hollywood. Nell'odio che Hoff nutre nei confronti di Charlie Castle paiono mescolarsi motivazioni ancora più contorte. Una di queste potrebbe essere l'invidia: forse il trionfo produttore, sgraziato nell'aspetto e nei modi, non tollera l'appeal che la sua star maschile esercita sulle donne o più in generale l'eccessiva

⁷ Cfr. Sam Staggs, *op. cit.*, p. 164.

⁸ Cfr. Robert Sklar, «Hollywood about Hollywood: Genre and Historiography», in J.E Smyth (ed.), *Hollywood and the American Historical Film*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012, pp. 71-80.

importanza di cui vengono investiti i divi rispetto a chi lavora nell'ombra per crearli. Quando Charlie si rifiuta di rinnovare il contratto e di assecondare i loschi raggiri in cui il suo studio vuole trascinarlo, il produttore grida sdegnato:

Who are you? Snotty aristocracy because the female admissions wanna sleep with you?
Who are you? Who are you, with your dirty, unmanicured fingernails? What are without
Hoff-Federated behind you? I built that studio with my brains and hands. I ripped it out fo
the world! What are you?⁹

Analizzando la *sexual politic* che informa la concezione del *play* di Odets a cui il film di Aldrich s'ispira, Albert Wertheim osserva come il personaggio di Hoff si presti a incarnare Hollywood nel suo aspetto più retrogrado di istituzione patriarcale. Il titolo stesso dell'opera evoca l'idea di un oggetto fallico e pericoloso¹⁰. Uomini come Charlie Castle, abituati a vestire i panni di uomini virili e risoluti sullo schermo, diventano fuori dal set individui pavidi, vittime designate delle seduzioni o intimidazioni che il produttore esercita. Lo studioso scorge nel protagonista, un sex symbol del cinema spinto a suicidarsi dalla rete di ricatti in cui il suo ambiente professionale lo ha fatto sprofondare, il simbolo di un processo di svirilizzazione che Hollywood mette in atto sulle sue vittime, su quei soggetti compiacenti che si lasciano abbindolare dallo scintillio della *dream factory*. E di questo processo Stanley Hoff rappresenta chiaramente il principale e diabolico responsabile.

Ora, nel personaggio di Jonathan Shields non ritroviamo nulla o quasi di questa crudeltà così deliberata e neppure le dinamiche di genere che attraversano la storia sono così manichee. Sebbene propenso anch'egli a un certo titanismo, Shields, che in *Il bruto e la bella* assume significativamente i panni non più dell'antagonista ma quelli del personaggio principale, porta avanti uno temi fondativi del cinema di Vincente Minnelli, e che potremmo definire come il "sogno dell'artista" o il rapporto conflittuale tra l'artista, la sua creazione e la vita reale. Abbiamo già accennato a tale aspetto, ma torna ora utile considerarlo più da vicino. A proposito di questa ricorrenza tematica, spiega Roberto Campari:

Il personaggio minnelliano vuole sfuggire la realtà e vivere di questa apparenza: il mondo per lui è imperfetto e insicuro: l'unico rifugio è la creazione personale, che si esplica in vari modi.

Il problema centrale del cinema minnelliano si può considerare il rapporto tra artista e mondo. Problema interpretato naturalmente in termini idealistici: l'equivalenza tra cinema e arte in genere si basa sul fatto che si tratta in ogni caso di una manifestazione del sogno, dell'immaginario, del misterioso e dell'ineffabile che sta alla base di ogni

⁹ «Chi sei tu? Pensi di essere uno spocchioso aristocratico soltanto perché le donne ammettono di voler venire a letto con te? Chi credi di essere, con le tue unghie sporche e non curate? Che cosa saresti se non ci fosse la Hoff-Federated alle tue spalle? Io ho costruito questo studio con il mio cervello e con le mie mani. L'ho reso famoso nel mondo! Chi sei tu?».

¹⁰ Cfr. Albert Wertheim, *op. cit.*, p. 45.

operazione artistica. L'artista è privilegiato perché è il solo che può dar corpo ai suoi sogni¹¹.

Incapace di costruire nella quotidianità relazioni affettive solide e forse perfino incapace di accettare l'inesorabile convenzionalità della vita, preso com'è dal suo coinvolgimento assoluto con il mondo del cinema, Shields conferma appieno tale descrizione. A fianco di questo tema, notoriamente frequentato dall'autore soprattutto nei suoi musical, il film aggiunge una mistica del successo, che rappresenta, invece, un motivo meno usuale nel cinema di Minnelli. Come osserva sempre Campari, *Il bruto e la bella* si appresenta a livello narrativo al filone dei film biografici incentrati sul mondo dello sport¹². È facile, infatti, scorgere nella smania di successo di Jonathan, nella sua determinazione, qualcosa della statura mitica del campione (un tipo di personaggio, questo, spesso interpretato dallo stesso Kirk Douglas nei medesimi anni)¹³. Che tale figura sia vista alla fin fine in termini positivi, malgrado le sue azioni discutibili e la solitudine a cui si autocondanna, non stupisce. Del resto, l'essere il migliore, il più forte, è un sogno americano così dominante e radicato che è solitamente molto difficile per il cinema hollywoodiano – già lo sappiamo – attaccarlo con autentica severità. A proposito delle opere incentrate sul tema della ricerca del successo nel mondo dello sport – come *Lo spaccone* (*The Hustler*, 1961) di Robert Rossen o *Cincinnati Kid* (*The Cincinnati Kid*, 1965) di Norman Jewison – Michael Wood osserva giustamente che tutte le vere qualità del racconto derivano proprio dal mito – ossia l'anelito alla vittoria – che vorrebbero tanto criticare, e così alla fine non si ha una correzione di tale mitologia, ma soltanto una sua eccellente illustrazione: «Se vincere appare così meravigliosamente affascinante, non ha importanza il numero delle prediche sottili e rispettabili contro il fatto di vincere che s'insinuano nel film»¹⁴. Indubbiamente, nel cinema americano (e più in generale nell'immaginario nazionale) il mito del successo è chiamato a svolgere almeno tre ordini di funzioni diverse: ammonitrice per gli ambiziosi, consolatrice per i perdenti e assolutoria per gli spietati. Ed è senz'altro vero che spesso i film, o altre tipologie di racconto popolare,

¹¹ Roberto Campari, *Vincente Minnelli*, La Nuova Italia, Firenze 1977, p. 32.

¹² Cfr. *ivi*, pp. 29-30. Il Jonathan di *Il bruto e la bella* non è l'unica figura *bigger than life* del cinema di Minnelli. Esagerazione e gigantismo sono tratti che ritroviamo anche nel Wade (Robert Mitchum) di *A casa dopo l'uragano* (*Home from the Hill*, 1960) e per certi versi anche nell'industriale psicopatico interpretato da Robert Taylor in *Tragico segreto* (*Undercurrent*, 1946). In tutti questi casi si tratta di personaggi che si caratterizzano per un'incapacità a contenersi entro i limiti della normale umanità e che così facendo finiscono per diventare, in qualche modo, delle figure mefistofeliche. La loro presenza attesta la vocazione squisitamente americana del melodramma minnelliano, dal momento che questi "cattivi" si muovono in quelli che potremmo definire i distillati dell'ambiente statunitense: il profondo Sud, Hollywood, l'aristocrazia del denaro, ambienti che per loro natura si prestano ad accogliere archetipi e tematiche fondatrici dell'immaginario nazionale (cfr. Franco La Polla, «Interrogarsi sull'uomo: ancora su Minnelli (ma anche Sirk) e il melodramma», in *Id.*, *Ombre Americane*, cit., pp. 24-5).

¹³ Si pensi a titoli come *Il grande campione* (*The Champion*, 1949) di Mark Robson e *Destino sull'asfalto* (*The Racers*, 1955) di Henry Hathaway.

¹⁴ Michael Wood, *op. cit.*, p. 90.

volendo allentare la pressione psicologica che l'insistenza sul motivo della riuscita individuale esercita, tendono a dare una spiegazione lusinghiera del fallimento personale. In questi casi, la morale sottesa alla vicenda narrata vuole sostenere che magari uno non riesce ad arrivare al vertice perché è moralmente migliore di chi, privo di scrupoli, non ha invece particolari limiti da porre al suo agire, e che in ogni caso il successo procura solo infelicità e solitudine. Si veda, per esempio, con quanta pervicacia classici come *Il gigante* (*The Giant*, 1956) di George Stevens o *Stasera ho vinto anch'io* (*The Set-Up*, 1949) di Robert Wise cerchino di dimostrarci che, a volte, si vince davvero “quando si perde” o si vince davvero “quando si smette di gareggiare”. Del resto, come osserva Wood, «nel cinema americano (e nella narrativa popolare americana) il successo è quasi sempre legato a una cinica indifferenza per le convenienze e il *fair play*, e le persone di successo vengono presentate come strani mostri pieni di fascino, King Kong del mondo degli affari, del teatro, dello sport o della politica»¹⁵. A tal proposito lo studioso riporta un dialogo molto eloquente tratto da un film come *Eva contro Eva* che fa della riuscita a tutti i costi il suo motore narrativo: quando il sibillino critico teatrale Addison spiega all'arrivista Eve cos'hanno in comune due tipi come loro, definisce di fatto tutti gli antipatici figli di questo mito: «disprezzo per l'umanità, incapacità di amare e di farsi amare, ambizione insaziabile... e talento». Tuttavia a dispetto dei moniti, delle consolazioni e delle indicazioni rispettabili con cui certo cinema americano cerca di contrastare quest'avidità brutalità, i “mostri che l'hanno fatta” «esercitano un'attrazione notevole, anche se quest'attrazione viene insistentemente e quasi coattivamente negata»¹⁶.

Ma pur godendo della celebrazione della spietatezza, il pubblico si compiace anche di percepire nel “mostro” tracce della sua vecchia umanità e magari scorgere un motivo psicologico che lo possa aver indotto a diventare così, a sacrificare ogni cosa in nome del successo. Il personaggio di Jonathan Shields – che non a caso Michael Wood definisce un «mostro redento»¹⁷ – soddisfa entrambe le esigenze, giacché il racconto lo presenta come un uomo moralmente discutibile ma anche come un grande produttore, un maestro dal quale in fondo tutti imparano, e il suo desiderio ossessivo di affermarsi nel mondo del cinema viene riportato, in ultima analisi, a una segreta fragilità interiore, legata alla figura paterna, che finisce per conferire al personaggio un fascino infantile e indifeso, e farne la figura forse più oscuramente complessa fra tutte quelle analizzate finora.

¹⁵ *Ivi*, p. 75.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 76.

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 77.

II

Il brutto e la bella prende le mosse da una *short story* di George Bradshaw intitolata *Memorial to a Bad Man* e pubblicata su «Ladies' Home Journal» nel febbraio del 1951. Ironia della sorte per un film che ha come tema le vicissitudini di un produttore, l'idea di portare questo racconto sullo schermo non sarebbe stata del regista, Minnelli, ma del *producer*, John Houseman, che quello stesso anno era stato assunto alla MGM. Peraltro, la presenza di Houseman nella genesi realizzativa di *Il brutto e la bella* pare amplificare ulteriormente la rete di analogie poetiche e formali che legano questo film al leggendario *Quarto potere*. Del resto, come ipotizza James Naremore, la stessa *short story* di Bradshaw può avere attratto l'attenzione di Houseman per la sua somiglianza nei temi e nella struttura narrativa con la sceneggiatura di *Kane*, a cui aveva collaborato insieme a Hermann Mankiewicz e Orson Welles circa un decennio prima¹⁸. La trama di *Memorial to a Bad Man* è presto detta: all'indomani della morte di un cinico regista di Broadway (presumibilmente modellato sul detestato Jed Harris), tre artisti che lui ha contribuito a lanciare – un'attrice, uno scrittore e un produttore hollywoodiano – vengono invitati alla lettura delle sue volontà testamentarie. I tre “beneficiari” si presentano all'evento riluttanti perché, come ricordano all'avvocato incaricato di aprire il testamento, ciascuno di loro è stato a suo tempo ingannato e tradito dal defunto regista. Ma l'amarrezza dei loro ricordi è in qualche modo stemperata da una lettera, redatta dall'uomo stesso poco prima della sua morte, in cui spiega le ragioni del suo comportamento crudele nei loro riguardi, sostenendo che si era trattato di un modo per fortificarli e spronarli ulteriormente nella scalata al successo. Certo di aver fatto, in fondo, il loro bene, il regista esprime come sua ultima volontà che i tre ex adepti collaborino alla realizzazione di un'opera teatrale ispirata alla sua titanica esistenza. Avvinti loro malgrado dall'originalità idea e intimamente riconciliati con l'uomo che per tanto tempo hanno “amato odiare”, l'attrice, lo scrittore e il produttore finiscono per acconsentire e il racconto si chiude con una risata collettiva dovuta al carattere paradossale della situazione in cui ritrovano.

A ben vedere, *Memorial to a Bad Man* non ricorda soltanto lo *script* di *Quarto potere* in virtù della sua molteplicità dei punti di vista diegetici e della frantumazione della linearità cronologica nei ricordi dei tre personaggi, ma tradisce anche delle consonanze con la sceneggiatura di *Viale del tramonto*, uscito appena un anno prima. Ci riferiamo ovviamente all'idea del racconto postumo, della lettera scritta da un personaggio defunto che mira a chiarire il significato autentico degli avvenimenti passati e delle loro ripercussioni sul presente. Curiosamente nelle sue memorie Houseman non fa alcun accenno a *Viale del*

¹⁸ Cfr. James Naremore, *The Films of Vincente Minnelli*, Cambridge University Press, New York 1993, p. 113.

tramonto e all'influenza che può aver giocato nella scelta di portare sullo schermo un racconto esile come quello di Bradshaw. Al contrario, il produttore scrive di essersi ricordato, all'epoca, di un "vecchio titolo" come *È nata una stella* di William Wellman e di aver valutato che, dato il presente stato di declino dell'industria, «quello era il momento buono per fare un film incentrato sui "Grandi Giorni" del cinema americano»¹⁹. Da qui la decisione di John Houseman di trasferire il racconto dall'ambiente di Broadway a quello di Hollywood e di fare del personaggio principale non più un regista di teatro ma un produttore cinematografico che fosse vagamente ispirato a David O. Selznick. Indubbiamente queste significative modifiche possono essere state dettate da considerazioni di ordine pratico: soltanto un anno prima Joseph Leo Mankiewicz aveva diretto un film incentrato sui "veleni" di Broadway di grandissimo successo come *Eva contro Eva*, e lo stesso Houseman ammette, nelle sue memorie, che allora era «stanco di storie ambientate nel mondo del teatro con personaggi ispirati a Jed Harris»²⁰. Nondimeno, l'idea di un'opera che potesse servire a ricordare «la magnificenza di Culver City» – l'espressione è sempre di Houseman – e che avesse per protagonista un uomo chiaramente implicato con il mito di Selznick porta in luce questioni anche di altra natura. Appare, infatti, evidente che il progetto embrionale di *Il brutto e la bella* muove da una serie di finalità nostalgiche e celebrative che scaturiscono, per contrasto, proprio dalla crisi che Hollywood stava vivendo in quel momento. Peraltro, il rimando alla figura di David O. Selznick ha l'effetto di arricchire e "complicare" le suggestioni al cuore del soggetto. L'ombra titanica del produttore di *Via col vento*, tutte le allusioni alla sua vita privata e pubblica che presto vedremo, non conferiscono soltanto spessore alla psicologia del protagonista, ma tradiscono anche l'intenzione memorialistica che il film in cantiere si propone di assolvere. Nelle pagine dedicate ad *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella* abbiamo visto il ruolo cruciale giocato da Selznick nella realizzazione di due opere così paradigmatiche per gli *Hollywood on Hollywood movies* nel loro complesso. Ed è proprio questa centralità a spingere Marc Cerisuelo a definire il grande produttore come "una figura chiave" per il melodramma autoreferenziale degli anni Trenta²¹. J.E Smyth sviluppa ulteriormente quest'intuizione sottolineando come a Selznick vada il merito di essere stato il primo a infondere nel film autoreferenziale una consapevolezza di tipo storico, un anelito a farne un'operazione che non fosse solo critica o celebrativa del mito di Hollywood, ma che avesse anche delle finalità di ordine storiografico:

¹⁹ Cfr. John Houseman, *Front and Center*, Simon & Schuster, New York 1979, p. 372.

²⁰ Cfr. *ibidem*.

²¹ Cfr. Marc Cerisuelo, *op. cit.*, p. 141. L'opinione di Cerisuelo sul ruolo pionieristico giocato da Selznick per quanto riguarda il cinema autoreferenziale è confermata anche da J.E Smyth, Si veda a tal proposito J.E. Smyth, «Star Born and Lost. 1932-1937», in Id., *Reconstructing American Historical Cinema: From Cimarron to Citizen Kane*, University Press of Kentucky, Lexington 2006, pp. 251-78.

Per David O. Selznick, [...], i film sulla storia di Hollywood dovevano essere dolorose e personali vivisezioni, non autopsie. [...]
Prima di *A che prezzo Hollywood?* ed *È nata una stella*, non c'era un reale senso della storia nei film autoreferenziali. Selznick cambiò tutto questo tra il 1932 e il 1937. Rendendo Hollywood consapevole del suo presente attraverso le imitazioni che Esther fa di West, Garbo e Hepburn al party organizzato dallo studio o restituendo Santa Anita e il Brown Derby al fascino del Technicolor in voga in quel momento, il produttore costrinse la sua industria a confrontarsi con il passato. [...] Come avrebbe detto un recensore: «*È nata una stella* non ci racconta tutta la storia di Hollywood perché questa storia non si potrebbe a raccontarla nemmeno in dodici film, figurarsi in uno. Ma *È nata una stella* fa molto di più di quello che è stato fatto fino a questo momento»²².

Ricordiamo come Selznick, pur senza voler scalfire il mito di Hollywood o scoraggiare le illusioni di aspiranti star, avesse cercato di informare il soggetto dei due film da lui prodotti di richiami cifrati a vicende reali che avevano caratterizzato l'epoca del muto e i primi anni del sonoro. Basti pensare a come le vicissitudini sentimentali di Mary Evans in *A che prezzo Hollywood?* evocassero quelle non meno sfortunate della *silent diva* Colleen Moore o a come il personaggio di Norman Maine in *È nata una stella* traesse ispirazione da almeno due tristi storie avvenute nell'ambiente di Hollywood pochi anni prima della realizzazione dell'opera, vale a dire la morte di John Gilbert e quella di John Bowers. Quattordici anni dopo, *Il brutto e la bella*, tratteggiando la carriera ventennale di un *tycoon* del cinema, dall'ascesa fino al declino, riprende quell'intenzionalità storiografica inaugurata da Selznick. Come vedremo, nel film non è mai del tutto chiaro fino a che punto è possibile vedere nella storia di Jonathan Shields una metonimia della storia stessa del cinema americano o se si tratta, invece, dell'ennesimo *cautionary tale* dove gli eventi sono implicati soprattutto con i limiti umani del personaggio e in misura minore con il suo ambiente. E tuttavia *Il brutto e la bella*, proprio grazie ai riferimenti specifici alla figura di David O. Selznick, e in particolare grazie all'accento che il racconto pone sul motivo psicologico del condizionamento negativo esercitato dalla figura paterna sul destino dei figli, non rinuncia ad affrontare anche un discorso sul passato di Hollywood e sul suo problematico avvenire, che finisce così per trascendere il caso specifico del protagonista.

Nonostante il trasferimento dell'azione da Broadway a Hollywood, Charles Schnee, lo sceneggiatore ingaggiato da Houseman e che in precedenza era stato anche collaboratore suo e di Welles nell'esperienza del Mercury Theater, si mantiene abbastanza fedele allo svolgimento del racconto originale, pur apportandovi alcune suggestioni mutate da un'altra *short story* dello stesso scrittore intitolata *Of Good and Evil. Tribute to a Bad Man*, questo il titolo della prima versione della sceneggiatura, comincia con un prologo durante il quale Henry Pebbel, fidato assistente di Jonathan Shields, un produttore indipendente caduto in

²² J.E Smyth, *op. cit.*, pp. 253, 275.

disgrazia e ora residente a Parigi, convoca nel proprio ufficio l'attrice Georgia Lorrison, il regista Fred Amiel e lo sceneggiatore James Lee Bartlow. Pebbel sta per ricevere una telefonata di Shields. L'uomo è, infatti, intenzionato a chiedere l'aiuto dei quattro colleghi per realizzare il film del proprio rilancio. In attesa della chiamata, Amiel, Georgia e Bartlow rievocano a turno in flashback le loro passate esperienze con Shields e ripercorrono le dolorose circostanze che li hanno portati a troncare ogni rapporto con lui. Il regista Amiel ricorda come ai tempi della sua amicizia con Jonathan, quando erano ancora entrambi alle prime armi, l'uomo fosse riuscito a passare dalla produzione di serie B a quelle ad altro budget rubandogli un'idea e spacciandola come propria. Di natura amorosa, invece, il tradimento subito da Georgia: la diva rievoca come lo spregiudicato produttore l'avesse scritturata per il ruolo della protagonista in una costosa produzione in costume quando era ancora un'attricetta sconosciuta, l'avesse poi fatta perdutoamente innamorare durante la fase delle riprese, e infine l'avesse scaricata con indicibile crudeltà al termine della lavorazione del film. Infine, Bartlow spiega come Shields, oscuramente ansioso di garantirsi la sua completa disponibilità nel lavoro, avesse cercato dapprima di allontanarlo dall'adorata moglie spingendo quest'ultima fra le braccia di un famoso attore di origine messicana e infine avesse contribuito, vuoi pure in maniera indiretta, alla morte della donna in un incidente aereo. Sebbene al termine dei flashback ciascun personaggio ribadisca il fermo proposito di non voler lavorare mai più con un individuo così infingardo, il mite Pebbel li esorta all'indulgenza, ricordando loro che, nonostante le sofferenze subite, parte del successo che sono riusciti a ottenere è comunque da ascrivere all'influenza esercitata da Shields sulle loro esistenze. Dopo quest'ammonimento giunge finalmente da Parigi la chiamata del produttore decaduto, il quale inizia a descrivere freneticamente a Pebbel le sue entusiastiche idee per un nuovo film. Amiel, Bartlow e Lorrison restano in silenzio e fanno per andarsene ma, una volta usciti dall'ufficio, Georgia non riesce a fare a meno di ascoltare la conversazione da un apparecchio telefonico di derivazione. Dopo alcuni istanti, tutti e tre accostano l'orecchio al ricevitore, a poco a poco rapiti da quanto Shields sta descrivendo...

Una volta pronta la prima stesura dello *script*, John Houseman contatta per dirigere il film Vincente Minnelli, che, dopo il recente successo di *Il padre della sposa* (*Father of the Bride*, 1950) e *Un americano a Parigi* (*An American in Paris*, 1951) era diventato il regista di punta della MGM. Come avrebbe riferito il produttore nelle sue memorie, il solo interessamento di Minnelli al progetto era sufficiente a farne una produzione di serie A, un blockbuster di qualità sul modello di *Pranzo alle otto* o *Grand Hotel* (1932) di Edmund Goulding. Ma il regista non si limita solo a dare la sua approvazione all'idea. Al contrario, Minnelli eserciterà

una forte influenza anche sulle successive riscritture della sceneggiatura. Come spiega Naremore:

Essendo ambientato nel cuore della *dream factory*, il progetto di Houseman dava l'occasione al regista di indulgere nei suoi temi favoriti in un modo molto più schietto di quanto i musical della Freed Unit gli avessero permesso di fare. Per Minnelli, *Il bruto e la bella* era un film sull'assurdità, lo squallore e la grandezza di un'industria stranamente ammirabile. Nel risultato finale, i personaggi appaiono meno come imbrogliatori di Hollywood e più come sognatori frustrati, che bramano l'arte, il glamour e la sofisticatezza. Infatti, è soltanto a tratti che essi riescono davvero a raggiungere dei momenti di reale intensità e trasformazione grazie al lavoro nell'ambiente del cinema²³.

Desiderando enfatizzare quest'aspetti ironici e contrastanti legati alla psicologia dei personaggi e alle ambiguità del *milieu* hollywoodiano, il regista interverrà più volte affinché il soggetto venisse modificato. Se, come abbiamo visto, molti film autoreferenziali coevi o di poco successivi tendono a fare del *producer* una figura monoliticamente negativa e condannabile senza appello, Minnelli vuole, invece, realizzare – nel caso di Shields ma in fondo anche degli altri personaggi – un ritratto umano più sfumato. Come spiegherà lo stesso autore in un'intervista, la prima versione della sceneggiatura «riguardava un uomo che non era altro che un semplice *villain*, un tizio capace di calpestare chiunque pur di arrivare all'apice. [...] E non aveva alcuna qualità positiva che lo salvasse»²⁴. L'intenzione di Minnelli – presto comunicata anche a Dore Schary, il nuovo direttore della MGM, che temeva che il film si trasformasse nell'ennesima storia di uno squalo nel mondo dello spettacolo – era di fare di Jonathan un individuo affascinante, talentuoso e di metterne in luce tutte le sue debolezze psicologiche in modo che il pubblico non lo giudicasse con troppa severità. Sebbene Schary avesse pensato in un primo momento d'ingaggiare Clark Gable, il regista era convinto che l'attore ideale per incarnare un personaggio tanto complesso fosse Kirk Douglas. Come spiega Emanuel Levy:

Minnelli riteneva che soltanto Douglas sapesse combinare la durezza del *tough guy* a un'idea di fascino disinvolto. Douglas era il tipo di attore che non doveva sforzarsi di apparire forte. Gli veniva naturale. La sfida per lui sarebbe stata quella di riuscire a dare al personaggio anche una certa dolcezza²⁵.

Inoltre, come sappiamo, il divo aveva già dimostrato una notevole propensione per i ruoli da tipo ambizioso e senza scrupoli in film recenti come *Il grande campione* o *L'asso nella manica* di Wilder, dove vestiva i panni di un giornalista pronto a tutto pur di raggiungere lo

²³ James Naremore, *op. cit.*, p. 114. Per un ulteriore approfondimento sulla genesi realizzativa di *Il bruto e la bella* rimandiamo a Emanuel Levy, *Vincente Minnelli: Hollywood's Dark Dreamer*, Palgrave, Basingstoke 2009 e in particolare al capitolo quindicesimo.

²⁴ Cit. in James Naremore, *op. cit.*, p. 115.

²⁵ Emanuel Levy, *op. cit.*, p. 213.

scoop. Ad affiancare Douglas ci sarebbero stati, come tipico delle grandi produzioni della MGM, una galleria di volti celebri: Walter Pidgeon (Harry Pebbel), Barry Sullivan nei panni del regista Fred Amiel, Lana Turner in quelli della diva Georgia Lorrison e Dick Powell in quelli dello scrittore James Lee Bartlow.

Ma per tornare all'intenzione del regista di ammorbidire i lati più aspri del soggetto, possiamo dire che una prova di tale intenzione traspare dalla decisione finale di eliminare due delle scene più corrosive dell'ultima versione dello *script*. La prima scena – che venne effettivamente girata ma poi tagliata in sede di montaggio – mostrava Shields che, insignito dell'Oscar per il film *The Faraway Mountain*, rendeva omaggio al suo defunto padre, un *movie mogul* delle origini, ma evitava accuratamente di ringraziare il giovane regista che aveva diretto l'opera premiata. Dell'eliminazione di questa scena così amaramente comica possiamo solo dispiacerci. Nonostante il conferimento dell'Oscar sia parte integrante della mitologia hollywoodiana, curiosamente pochi film autoreferenziali narrativizzano questo momento. A ben vedere, tra le opere analizzate finora, soltanto *È nata una stella*, con l'increscioso episodio in cui l'ubriaco Norman colpisce per sbaglio la moglie mentre riceve l'agognata statuetta, dimostra sia come l'assegnazione di questo premio sancisca, a livello pratico e simbolico insieme, la consacrazione massima e definitiva per l'artista sia come intorno a questo rituale si addensino sentimenti di frustrazione e rabbia per chi ne è escluso. A fianco al caso del film di Wellman si potrebbe citare di *La diva* di Heisler, dove la stella in declino, Margaret Eliot, tratta la statuetta dell'Academy Award, vinta negli anni fulgidi del successo, come se fosse un feticcio: la bacia, gli rivolge la parola nei momenti di gioia e in quelli di sconforto, la sistema perfino sul parabrezza dell'auto quasi fosse un talismano.

La seconda scena eliminata, che presumibilmente non venne neppure girata, riguardava la parte conclusiva del film e doveva mostrare Shields in una stanza di albergo a Parigi mentre parla al telefono con il suo fidato assistente Pebbel, che si trova invece in un ufficio di Hollywood. Consapevole del fatto che anche i suoi ex tre amici sono in ascolto, ma fingendo di non sapere nulla della loro presenza dall'altro capo del filo, l'uomo si lancia in una complessa spiegazione per giustificare le sue azioni apparentemente deprecabili. Poi, proprio mentre sta descrivendo per sommi capi il suo ultimo "brillante" progetto, Jonathan decide d'interrompere di proposito la comunicazione. Appoggiandosi in maniera rilassata contro lo schienale della sua poltrona e attendendo di essere richiamato dall'America, l'uomo si mette a chiacchierare come se niente fosse con il suo *press agent*. Quando finalmente la telefonata arriva, Shields blocca il suo agente che sta andando a rispondere spiegando sibillino: «Let it

ring for a while»²⁶. Questo finale così corrosivo, in cui il protagonista sembra confermare tutte le accuse d'ipocrisia, calcolo e falsità che i suoi ex amici gli imputano, viene sostituito, nella versione finale, da un epilogo meno aspro e apparentemente più riconciliatorio, ma come vedremo anche più sottilmente ambiguo, in cui Georgia, Amiel e Bartlow, incuriositi dal progetto che Jonathan ha in mente per rilanciarsi, si mettono a origliare la sua conversazione con Pebbel.

Infine, l'ultima modifica di rilievo sullo *script* avrebbe riguardato il titolo. Su suggerimento del responsabile del reparto pubblicitario della MGM, che temeva che "Tribute to a Bad Man" ricordasse troppo il titolo di un western e che potesse quindi creare dei fraintendimenti nel pubblico, lo *studio executive* avrebbe deciso di ribattezzare l'opera *Il brutto e la bella*. Un titolo, quest'ultimo, che, pur non incontrando il favore di Houseman, proseguiva il *trend*, molto diffuso nel cinema americano degli anni Cinquanta, di scegliere titoli pomposi e di sapore quasi biblico, come *The High and the Mighty (Prigionieri del cielo, 1954)* di William A. Wellman, *The Proud and the Profane (Anche gli eroi piangono, 1956)* di George Seaton e *The Pride and the Passion (Orgoglio e passione, 1957)* di Stanley Kramer.

"Memorial to a Bad Man", "Tribute to a Bad Man" e infine "The Bad and the Beautiful": la ricorrenza in tutti questi titoli della parola "bad" attesta l'ossessione del racconto rispetto alla valutazione morale del protagonista e implica che proprio quelle qualità che fanno di Shields un grande produttore siano anche le stesse che ne fanno "un uomo cattivo", "a bad man" appunto. Il sottinteso diventa, quindi, che la stessa industria del cinema concede il successo a condizione che i suoi membri rinuncino alla propria umanità. Ma allora, come osserva Ames, il film sembra implicare anche che opere cinematografiche di grande bellezza e fascino possano originarsi da azioni moralmente deprecabili²⁷. In maniera in fondo non molto diversa da quanto accadeva in *Il diritto di uccidere*, *Il brutto e la bella* porta avanti l'idea che l'uomo di cinema sia fatalmente indotto dal suo ambiente professionale a comportamenti deleteri. Nel film di Nicholas Ray, la violenza di Dix Steele era forse il portato di una frustrazione creativa, delle limitazioni imposte dall'industria all'autonomia dello scrittore; nel film di Minnelli, invece, il protagonista è spinto a ingannare, tradire e manipolare non dal bisogno di conquistare una maggiore libertà artistica – è un produttore indipendente, quindi la figura virtualmente più insignita di libertà decisionale nella gerarchia hollywoodiana – ma dal bisogno di controllare i suoi subalterni per riuscire a portare fino in fondo la sua volontà e vedere concretamente realizzate le sue visioni. E tuttavia *Il brutto e la bella*, così come lo stesso *Il diritto di uccidere* e la quasi totalità degli *Hollywood on Hollywood movies*

²⁶ «Lasciamolo suonare per un po'».

²⁷ Cfr. Christopher Ames, *Movies About The Movies*, cit., p. 152.

analizzati, rimane un'opera costruita su una deliberata ambiguità. Fino all'ultimo il film non chiarisce se le mancanze morali di Jonathan Shields siano da intendersi come il riflesso di una natura costituzionalmente malvagia, il risultato di un dramma legato all'infanzia e in particolare al rapporto con il padre o se non si tratti, invece, di azioni scelte lucidamente per affermarsi nella giungla di Hollywood e conservare lo status raggiunto il più a lungo possibile. Esattamente come non ci era dato di comprendere se l'alcolismo di Norman Maine fosse la causa o la conseguenza della sua perdita di *allure* agli occhi del pubblico o se Norma Desmond fosse diventata una reclusa perché incapace di adattarsi all'introduzione del sonoro o piuttosto per la sua assurda pretesa di continuare a vestire ruoli giovanili, così il film di Minnelli continua a confondere la nostra percezione di quanto sia da imputarsi a Hollywood, agli effetti deleteri della sua industria, del suo mito, e quanto sia invece soltanto il riflesso di un caso umano estremo e particolare.

III

Nonostante tutte le ambiguità morali del racconto, per Jean-Loup Bourget non c'è dubbio che dietro la figura di Jonathan Shields si possa scorgere, in controluce, il ritratto di David O. Selznick. In un saggio risalente agli anni Ottanta, lo studioso si diverte a ritracciare tutti i riferimenti disseminati in *Il brutto e la bella* che rimandano alla presenza del grande *movie mogul*. Pur senza negare quella finalità memorialistica di cui già abbiamo detto, Bourget mette in guardia, però, dal pretendere di ritrovare nel film riferimenti biografici troppo precisi e chiarisce quale sia il rapporto che l'opera intrattiene con il piano della realtà storica:

Il brutto e la bella è sostanzialmente il ritratto di un produttore ("Jonathan Shields", interpretato da Kirk Douglas), di cui una serie di flashback ci restituiscono il suo rapporto con un regista (Fred Amiel/Barry Sullivan), un'attrice (Georgia Lorrison/Lana Turner) e uno sceneggiatore (James Lee Bartlow/Dick Powell). Il dramma prevale, quindi, sull'aspetto documentaristico [...] e sulla descrizione dell'ambiente dello spettacolo: le aspirazioni e i conflitti che caratterizzano Hollywood s'incarnano in un gruppo di personaggi i cui rapporti di forza sono esemplari dei valori stessi che dominano il mondo del cinema.

Nondimeno, un gioco di specchi rimanda i personaggi della storia a dei modelli hollywoodiani precisi, che appartengono alla "realtà" ma, si badi bene, a una realtà già mediata dal cinema e dai suoi sotto-prodotti, come le locandine, le foto pubblicitarie e gli articoli dalle *fan magazines*²⁸.

Come già accadeva nei film dedicati al divismo femminile, la realtà biografica si dà all'interno del film solo dopo essere passata attraverso una serie di filtri – riviste, servizi

²⁸ Jean-Loup Bourget, *Hollywood au miroir du mélodrame: The Bad and the Beautiful*, «Revue française d'études américaines» Hollywood au miroir/Hollywood, Fact and Fiction XIX (1984), p. 100.

pubblicitari, poster – che rappresentano, di fatto, le forme di narrazione di cui Hollywood si è dotata per diffondere la propria storia. Nel capitolo introduttivo, abbiamo accennato a come gli stessi film autoreferenziali, accanto ai prodotti appena citati, possano essere intesi come mezzi di cui l'industria del cinema americano si è servita per costruire una propria storiografia, ben distinta da quella redatta da critici e studiosi. Ma anche quando s'impegna a voler raccontare la propria epopea, con i suoi protagonisti, i suoi trionfi e le sue tragedie, Hollywood non può venire meno all'imperativo dell'*entertainment*. Pertanto, non sorprende se la vicenda umana di un personaggio storico come Selznick venga qui restituita al pubblico attraverso le forme di un turgido melodramma dove la narrazione fa un'inevitabile opera di sintesi e si concentra essenzialmente sui rapporti del protagonista con tre specifici personaggi. Questi ultimi, a loro volta, assolvono a una duplice funzione: da un lato far progredire il dramma introducendo determinante dinamiche sentimentali, dall'altro lato rimandare a tre diversi aspetti del lavoro nel cinema che il produttore deve monitorare: la regia, il processo di *star-making* e la stesura della sceneggiatura.

Nonostante questo rapporto “mediato” con il piano della realtà e tutte le manipolazioni ordite dal racconto cinematografico per fini intrattenitivi, resta comunque interessante cogliere i riferimenti alla figura di Selznick. Come osserva Bourget, l'ombra del *tycoon* è introdotta fin dalla prima inquadratura: il film si apre, infatti, sull'immagine di un imponente cancello in ferro battuto su cui è scolpita la scritta «Shields Pictures Inc.». Va da sé che tale immagine ricorda quella che introduce i film prodotti da Selznick nei primi anni Quaranta – come *Rebecca, la prima moglie* o *Duello al sole* (*Duel in the Sun*, 1946) di King Vidor – in cui vediamo una specie di arco di trionfo su cui è impressa la dicitura «The Selznick Studio» (al contrario, il motto «Non Sans Droit» che compare sullo stemma di famiglia di Shields, oltre ad alludere a un'idea generica di nobiltà europea, evoca «Ars Gratia Artis», il motto della MGM, la casa che avrebbe prodotto *Il brutto e la bella*). Come se non bastasse, il nome stesso del protagonista richiama, attraverso la memoria biblica (“Davide e Gionatah”), quello del grande *independent producer*. Infine, le opere cinematografiche che vengono citate nel corso del racconto e che sono “prese in prestito” dalla vera storia del cinema – rispettivamente *Anna Karenina* e *David Copperfield* – sono state entrambe prodotte da Selznick per la MGM nel 1935²⁹. A prescindere da questi dettagli, l'allusione più importante – e più significativa per il racconto – alla biografia del produttore la ritroviamo, però, nel rapporto che lega Jonathan al suo defunto padre, un brillante e detestato pioniere dell'industria caduto in disgrazia negli ultimi anni della sua vita. Il desiderio del protagonista di riscattare la memoria paterna

²⁹*Anna Karenina* e di *David Copperfield* vengono citati all'interno del film attraverso un'insegna luminosa e poster pubblicitari affissi all'ingresso del *movie palace* dove Shields e Amiel consegnano le pizze di *The Doom of the Cat Man*.

attraverso la propria scalata al successo ricorda molto il dramma vissuto dal giovane David quando il padre, Louis Selznick, anch'egli un pioniere dell'industria del cinema, era miseramente fallito.

Ma riferimenti a personalità ed eventi reali non riguardano soltanto il personaggio del produttore. A parte il caso di Fred Amiel, che non sembra identificabile con un autore preciso, nel film di Minnelli troviamo altre due figure di registi che, in maniera deliberatamente stereotipica, rimandano a personalità reali della Hollywood classica. Non può sfuggire come il personaggio di Julius von Ellstein (Ivan Triesault), che dirigerà la prima produzione importante di Shields, incarni l'icona del tipico regista di origine tedesca. Il suo stesso nome non può che alludere a due dei più celebri autori mitteleuropei che abbiano mai lavorato nel cinema americano, ossia Erich von Stroheim e Josef von Sternberg. Da notare, peraltro, come soltanto un paio di anni prima Stroheim avesse vestito in *Viale del tramonto* i panni di un regista dell'epoca del muto declassato nel presente scialbo degli anni Cinquanta al ruolo di maggiordomo. Il personaggio di Henry Whitfield (Leo G. Carroll), che dirige la produzione in costume destinata a fare di Georgia una star, evoca invece il caso di quei cineasti di origine inglese che negli anni Trenta si trasferiscono a Hollywood dopo aver catturato l'attenzione e la stima degli *studios* con le loro opere prodotte in patria. Il rappresentante più illustre di tale categoria – e anche quello che avrà la carriera più fortunata – è senz'altro Alfred Hitchcock. Va da sé che il richiamo a Hitchcock ci riporta nuovamente a Selznick, che avrebbe prodotto ben tre film del grande talento inglese: *Rebecca, la prima moglie*, *Io ti salverò* (*Spellbound*, 1945) e *Il caso Paradine* (*The Paradine Case*, 1947)³⁰.

Per quanto riguarda, invece, il principale personaggio femminile del racconto, Georgia Lorrison, la diva lanciata e poi scaricata dal cinico Shields, tutto sembra concorrere in lei a evocare la figura di Diana Barrymore. Figlia del grande John Barrymore, Diana era tristemente nota nell'ambiente di Hollywood per la travagliata relazione con il padre, la disordinata vita sentimentale e soprattutto per i continui eccessi alcolici. Prima di trovare in Shields il suo Pygmalione, Georgia, anch'ella erede di un defunto e leggendario attore shakespeariano, sembra afflitta da problemi analoghi. Che il personaggio di Lana Turner e la sua ossessione nei confronti della figura paterna evochino il rapporto tra John e Diana Barrymore risulta del tutto evidente. Come saprà intuire Jonathan, il dramma del personaggio di Lana Turner è quello di vivere nell'ombra di un genitore tanto celebre quanto assente e

³⁰ A questa rete di rimandi si può aggiungere un ulteriore dettaglio relativo alle scelte del cast: Leo G. Carroll, che nel film di Minnelli veste appunto i panni del regista britannico adottato da Hollywood, si troverà spesso a lavorare con lo stesso Hitchcock: reciterà in due ruoli secondari in *Rebecca, la prima moglie* e in *Io ti salverò* e la sua ultima interpretazione hitchcockiana sarà in *Intrigo internazionale* (*North by Northwest*, 1959).

autodistruttivo. Incapace di liberarsi dell'influenza nefasta del padre, Georgia ne imita pedissequamente lo stile di vita dissoluto. Ma al di là di questo scenario psicologico così coerente con l'ossessione edipica che attraversa l'intero film, almeno due dettagli evocano specificamente la figura di John Barrymore e per riflesso quella della figlia. Si pensi al disco, conservato come una reliquia da Lorrison, su cui è incisa la voce del padre mentre recita *Macbeth*, lo stesso disco che Shields spezzerà in due nel tentativo di scuotere la donna dal suo eccessivo attaccamento verso il genitore. Louis Calhern, l'attore che recita nella realtà i versi shakespeariani registrati, si sta chiaramente producendo in un'imitazione della voce di Barrymore. Inoltre, tra le foto appese alle pareti della stanza di Georgia ne spiccano almeno un paio in cui il viso paterno evoca il celebre profilo del divo, che era notoriamente soprannominato dalla macchina pubblicitaria "The Profile". Tuttavia, mette in guardia Bourget, sarebbe un errore ridurre Georgia a un solo modello hollywoodiano. Attrice apparentemente poco talentuosa ma dotata di una *star quality* immediatamente visibile allo sguardo di Shields, questo personaggio non può fare a meno di ricordare – almeno ai lettori accaniti di *fan magazines* dell'epoca – il caso di Jennifer Jones, che Selznick (ancora lui) volle a tutti i costi trasformare in una diva e a cui era legato anche sentimentalmente (i due si sarebbero sposati nel 1949, quindi poco tempo prima dell'uscita del film di Minnelli). Ma non è tutto: Georgia Lorrison presenta delle significative analogie con la sua stessa interprete, Lana Turner. Nel film, la donna viene scoperta e letteralmente "creata" come personalità divistica da Jonathan. Al pari del suo personaggio, anche Lana Turner era universalmente ritenuta l'esempio di una "star costruita a tavolino". L'imponente mitologia orchestrata intorno alla bionda attrice ha propugnato per anni l'idea di una diva scoperta per caso – si pensi al famoso episodio del frappé bevuto da *Schwab's* quanto, ancora adolescente, sarebbe stata notata da un cronista di «Hollywood Report» – e poi abilmente modellata dai satrapi della *dream factory*. Richard Dyer ha osservato come nei film interpretati da Turner a partire dagli anni Cinquanta, il processo manifatturiero che soggiace alla creazione di una stella – vale a dire la produzione delle immagini che compongono il prisma della sua personalità divistica – non venga taciuto ma anzi messo deliberatamente in primo piano dal racconto, fino al punto di diventare parte integrante dell'icona della stessa di Turner³¹. Nel caso di *Il brutto e la bella*, lo studioso osserva, per esempio, come l'opera non faccia altro che enfatizzare la natura altamente artificiale tanto del fascino di Georgia Lorrison quanto del fascino della sua stessa interprete. Attraverso un espediente come il *private joke* e l'allusione alla vulgata diffusa dalle riviste, il film si diverte chiaramente a confondere il piano della finzione con

³¹ Cfr. Richard Dyer, «Four Films of Lana Turner», in Douglas Sirk, Lucy Fisher (eds.), *Imitation of Life*, Rutgers University Press, New Brunswick 1991, pp. 196-7.

quello della realtà biografica. Si considerino almeno due dettagli: quando Lorrison è intenta a recitare sul set, tra un ciak e l'altro, è subito raggiunta da due assistenti che le sistemano prontamente trucco e acconciatura. I due attori non sono altro che Del Armstrong e Helen Young, rispettivamente il truccatore e la parrucchiera personali di Lana Turner. La sequenza dello *screen test* si apre, invece, su di un primo piano delle sopracciglia di Georgia mentre vengono abilmente ridisegnate dal *makeup artist*. Qui il richiamo – che doveva essere facilmente colto dai lettori di *fan magazines* – è a un “incidente” molto pubblicizzato della carriera giovanile di Turner: nel 1938, in occasione delle riprese del film di ambientazione esotica *Uno scozzese alla corte del Gran Khan* (*The Adventures of Marco Polo*, 1938) di Archie Mayo, le sopracciglia dell'attrice erano state completamente depilate e da allora non erano più ricresciute. A prescindere dalla nota di colore che introducono nel tessuto della finzione, per Dyer questi piccoli dettagli servono a rafforzare l'idea del glamour hollywoodiano come prodotto artificiale, come sapiente procedimento grazie al quale si riesce a costruire la bellezza laddove non è neppure presente. Ma come vedremo meglio più avanti, mettendo insistentemente in primo piano la dimensione artigianale che si cela dietro la presenza scenica di una diva, il film di Minnelli non fa altro che enfatizzare lo statuto della star come pura creazione e quindi pura illusione. Il fatto che nella finzione diegetica Georgia sia un'interprete anonima, che il protagonista si è impuntato a voler trasformare in un grande astro a dispetto dell'opinione dei colleghi, non fa altro che confermare quest'operazione di svelamento dell'artificio. E tuttavia *Il brutto e la bella*, ambiguo e contraddittorio come tutte le opere autoreferenziali analizzate finora, s'incarica di tale operazione senza voler realmente demistificare l'alone di magia e di fascino che circonda tradizionalmente la star. Al contrario – già lo anticipiamo – l'intenzione del film è dimostrare come sia proprio l'intrinseca artificialità del cinema, inclusa quella connaturata al fenomeno divistico, a essere affascinante. In altre parole, la diva Georgia Lorrison/Lana Turner incanta lo spettatore non perché sia “naturale” o “spontanea” ma perché è il risultato di un'illusione creata grazie all'astuzia e all'abilità artigianale di maestranze diverse, dal produttore al costumista passando per il truccatore e il tecnico delle luci. Con destrezza *Il brutto e la bella* assolve una delle funzioni da sempre ascritte al cinema autoreferenziale: rivelare il funzionamento del trucco – e nel caso di un star per “trucco” possiamo intendere, banalmente, lo stesso intervento cosmetico – e al tempo stesso preservarne la magia³².

La fitta rete di rimandi che il film ordisce tra arte e vita non coinvolge soltanto le varie figure di registi o la star femminile, ma anche il personaggio dello scrittore che, nel corso del film, si

³² Svelare i “trucchi” artigianali dello spettacolo e al contempo sbalordire il pubblico per la destrezza con cui sono realizzati è un tema che affiora anche in altri film di Vincente Minnelli. A tal proposito rimandiamo a Jim Cook, *On a Clear Day You Can See Forever*, «Movie» XIV (1977), pp. 61-2.

trasformerà in stimato sceneggiatore hollywoodiano. Uno slittamento, questo, facilitato – come osserva Bourget – dall'utilizzo nella lingua inglese della medesima parola, «writer», per indicare entrambe le attività. Inoltre, il personaggio di James Lee Bartlow corrisponde chiaramente a una tipologia professionale molto diffusa a Hollywood negli anni Trenta. Ci riferiamo al fenomeno più volte citato di scrittori, come Fitzgerald o Faulkner, che a un certo punto della loro carriera mettono il loro talento letterario al servizio dello schermo. Ma qui il vero protagonista è più la sceneggiatura del film incorniciato che non il suo autore. Ricordiamo, infatti, che Shields invita Bartlow a Hollywood perché quest'ultimo ha raggiunto una notevole popolarità grazie a *The Proud Land*, uno studio di carattere storico sul Sud degli Stati Uniti. Tale titolo, che raccoglie in sé due parole chiave per la mitologia sudista, è sufficiente a evocare l'ombra imponente di *Via col vento*, il film più celebre mai prodotto da Selznick. Ma analogie tra il capolavoro del 1939 e l'immaginario *The Proud Land* non si esauriscono al solo caso del titolo. Il libro di Bartlow, che Shields vuole ostinatamente portare sullo schermo, non è ambientato né a Richmond né ad Atlanta, ma lo sfondo storico rimane ugualmente quello della Guerra di Secessione. Nel corso del flashback dello sceneggiatore, assistiamo a una spettacolare sequenza d'incendio che subito ci riporta alla memoria il rogo di Atlanta. Inoltre, come non manca di evidenziare Bourget, il conflitto che oppone il produttore Shields al regista Julius von Ellstein durante le riprese del film riproduce vagamente quello che esplose tra Selznick e George Cukor nel corso della lavorazione di *Via col vento*. Nel caso di ciascuna delle sue produzioni più ambiziose, Selznick, che, come sappiamo riteneva che la funzione precipua del produttore dovesse includere anche quella artistica del regista, si è scontrato immancabilmente con i suoi autori: con Hitchcock per *Rebecca, la prima moglie*, con King Vidor per *Duello al sole* e con John Houston per *Addio alle armi (A Farewell to Arms, 1957)*. Ma il conflitto più clamoroso resta senz'altro quello con Cukor, e la conclusione imposta dal produttore alla vicenda ripropone la stessa logica utilizzata da Shields con von Ellstein nel caso di *The Proud Land*: «Se questo film è destinato a fallire, fallirà per i miei errori, non per i tuoi».

In *Il bruto e la bella*, l'adattamento cinematografico del libro di Bartlow rappresenta il vertice della carriera del protagonista, la sommità di una piramide i cui diversi piani riflettono e riassumono uno sviluppo progressivo in senso qualitativo. Alla base di tale percorso, troviamo il western (è noto come David O. Selznick avesse cominciato la sua attività alla MGM in veste di produttore associato di film di cowboy); poi, gli horror a basso costo come *The Doom of the Cat Men (La maledizione degli uomini gatto)*; in seguito, un film di ambientazione russa che evoca, a sua volta, *L'imperatrice Caterina (The Scarlet Empress, 1934)* di Josef von Sternberg e *Anna Karenina* (opera che, come abbiamo già detto, venne prodotta da Selznick

negli anni Trenta); e infine, abbiamo appunto *The Proud Land*, prestigioso adattamento di un volume di carattere storico plaudito tanto dal pubblico quanto dalla critica.

Per quanto riguarda, invece, l'incursione del protagonista nei ranghi dell'horror, va osservato come il titolo *The Doom of the Cat Men* evochi chiaramente *Cat People – Il bacio della pantera* (film del 1942 prodotto da Val Lewton e diretto da Jacques Tourneur). Quando Jonathan, discutendo con l'amico e regista Fred Amiel, intuisce come una mediocre produzione horror dal budget irrisorio possa trasformarsi in un prodotto di autentico appeal commerciale, *Il bruto e la bella* evoca senza dubbio un noto episodio della storia e della leggenda di Hollywood. Ci riferiamo al modo con cui Val Lewton, incaricato dalla RKO di produrre una serie orrorifica, seppe sopperire all'esiguità dei mezzi economici a disposizione ideando nuove e più sottili strategie per infondere paura nel pubblico. Come spiega Renato Venturelli:

L'intenzione di Lewton era quella di elevarsi rispetto alla produzione corrente, puntando non sui mostri e sull'aggressività degli effetti, ma sulla tensione e sulle cause profonde della paura (buio, ombre, rumori etc.), lavorando minuziosamente sulla preparazione delle sceneggiature, sulla costruzione psicologica dei personaggi e sui minimi dettagli scenografici. [...]

La formula di Lewton è famosa: «una storia d'amore, tre scene di orrore suggerito, una di violenza effettiva». Voleva che i suoi film parlassero di gente comune anziché di mostri fantastici, e riteneva che i tre o quattro momenti "forti" dovessero essere congegnati secondo precise indicazioni: «La maggior parte provengono dalle paure fondamentali: un suono improvviso, animali selvaggi, l'oscurità»³³.

Va da sé che la decisione di Shields di eliminare vecchi e dozzinali costumi da mostro e di limitarsi a suggerire un terrore impossibile da mostrare, e quindi da identificare con precisione, ricalca perfettamente la poetica lewtoniana. Ma non solo: l'allusione a Val Lewton ci riporta nuovamente a David O. Selznick. Ricordiamo, infatti, che Lewton lavorò otto anni come *story editor* per il produttore e avrebbe perfino contribuito, seppure non accreditato, alla stesura dello *script* di *Via col vento*. Lewton è stato quindi per Selznick una sorta di discepolo. Tutto questo ci induce a concludere che *Il bruto e la bella* si costruisce su un'estetica da collage: episodi e figure selezionati dalla realtà storica di Hollywood vengono manipolati e combinati in modo da tracciare il ritratto di un uomo che è più un'incarnazione della figura mitologica del *movie mogul* indipendente che non un personaggio preciso. In altre parole, Selznick è citato, attraverso questa fitta rete di rimandi, essenzialmente in quanto incarnazione del produttore hollywoodiano per eccellenza. Questa indicazione ci viene in qualche modo confermata da un'icona silenziosa ed eloquente che attraversa l'intero film. Ci riferiamo alla statuetta dell'Academy Award di cui vediamo diverse copie esposte in bella vista nello studio

³³ Renato Venturelli, *op. cit.*, pp. 112-3.

di Shields, dove i tre personaggi saranno convocati da Pebbel. Quando Fred Amiel inizia a ricordare la sua esperienza con il produttore, il suo sguardo si posa assorto per qualche istante su questa fila di premi scintillanti; poi attraverso una dissolvenza passiamo dall'inquadratura delle statuette a un campo medio di Shields: il ricordo di Amiel è già iniziato e ora ci troviamo al funerale del padre del protagonista avvenuto molti anni prima. Va da sé che il montaggio realizza con questa soluzione formale una perfetta identificazione tra Jonathan e l'oggetto dell'Oscar. Ricordiamo che Selznick si aggiudicherà per ben due anni consecutivi l'Academy Award per il miglior film: il primo nel 1939 con *Via col vento* e il secondo nel 1940 con *Rebecca, la prima moglie*. In *Il brutto e la bella*, l'ambita statuetta funziona, dunque, come sineddoche del potere regale del *producer*. Del resto, non bisogna dimenticare che, a dispetto di tutti i convincimenti che le teorie sull'Autore hanno diffuso, ancora oggi l'Academy Award per il miglior film, distinto da quello per la migliore regia, viene conferito al produttore .

Ma se la figura di Selznick serve al film per richiamare la condizione egemonica tradizionalmente associata al *producer* della Hollywood classica, bisogna anche dire che la vicenda di Shields è contrassegnata tanto dal trionfo quanto dal fallimento. Non possiamo dimenticare, infatti, che l'elemento che dà l'avvio alla vicenda è il tentativo del protagonista di riallacciare i rapporti con i suoi ex amici onde poter così tornare a collaborare insieme a un progetto che ridia lustro alla sua carriera in declino. In termini puramente professionali, Shields inizia a fallire nel momento in cui decide, dopo aver allontanato von Ellstein dal set, di dirigere lui stesso *The Proud Land*. Assecondando una logica da racconto mitico, il film spiega la caduta del protagonista dal pantheon di Hollywood come conseguenza di un peccato di ubris: pretendendo di sconfinare in un ambito, come la regia, che è tenuto a monitorare ma non a dirigere direttamente, Shields si dimostra per la prima volta inadeguato. Se è vero che *Il brutto e la bella*, distanziandosi da altri *Hollywood on Hollywood movies* degli anni Cinquanta, dimostra come il produttore non sia soltanto un arido magnate, ma anche una figura che dona al progetto cinematografico un apporto creativo insostituibile, è altrettanto vero che il film è molto severo nel condannare l'incapacità del protagonista di rispettare i confini della sua professione. Ed è del resto lo stesso Shields a essere il giudice più severo del proprio fallimento. Dopo aver visto in sala di proiezione il mediocre risultato ottenuto, l'uomo affermerà senza mezzi termini: «I botched it... I have no tension, no timing, no pace, nothing. I took a beautiful, sensitive story and turned it into a turgid, boring movie»³⁴. Se vogliamo, la grandezza di Jonathan come produttore si rivela proprio dalla durezza di quest'autoanalisi: il

³⁴ «Ho fatto un lavoro raffazzonato... non c'è tensione, coordinazione dei tempi, ritmo, niente. Avevo per le mani una storia bellissima e delicata e l'ho trasformata un film enfatico e noioso».

protagonista è un uomo di cinema troppo abile, troppo consapevole di ciò che “funziona” e di ciò che “non funziona” sullo schermo per non accorgersi dei suoi errori. Certo di andare incontro a un clamoroso fiasco, l'uomo deciderà di non distribuire il film. Ma se da un lato questa decisione attesta un orgoglio artistico, dall'altro lato essa segna l'inizio del crollo del suo impero economico.

È interessante notare come questo snodo narrativo non trovi un esatto corrispettivo nella biografia di David O. Selznick. Per sua stessa ammissione, Selznick smetterà di produrre film come indipendente nel 1948. Nelle sue memorie, il produttore adduce come motivazione per questo ritiro dagli affari la stanchezza («Avevo lavorato per oltre vent'anni e desideravo viaggiare. Una cosa, questa, che mi ero sempre negato nei decenni in cui ero così intensamente impegnato a Hollywood»), ma anche la consapevolezza che il cinema americano e il suo pubblico stavano inesorabilmente cambiando volto («Era del tutto chiaro che l'industria cinematografica stava disputando una durissima battaglia con la televisione e altre forme d'intrattenimento. Così ho pensato che quello fosse il momento buono per fare un bilancio e analizzare in modo oggettivo i cambiamenti di gusto che si erano verificati nell'*audience*»)³⁵. Nel corso degli anni Cinquanta, Selznick si occuperà essenzialmente della carriera della moglie, Jennifer Jones, prenderà parte ad alcune coproduzioni internazionali e farà una rapida ma memorabile incursione nel mondo televisivo producendo uno speciale intitolato *Light's Diamond Jubilee* (1954), dedicato al settantacinquesimo anniversario dall'invenzione della lampada a incandescenza a opera di Thomas Edison. L'ultimo progetto cinematografico a cui il *tycoon* si dedicherà anima e corpo sarà l'adattamento per lo schermo del celeberrimo romanzo di Ernest Hemingway *Addio alle armi* per conto della Twentieth Century Fox. Progetto accarezzato per molti anni, il film, distribuito nel 1957, avrà una lavorazione non meno travagliata di quella di *The Proud Land* e sarà giudicato dalla critica, ma anche dallo stesso produttore, inferiore alle sue ambizioni. Nonostante la delusione per il fiasco di *Addio alle armi*, la carriera di Selznick, diversamente da quella di Shields, non andrà mai incontro a un tracollo vero e proprio, ma si spegnerà lentamente per volontà del diretto interessato, che aveva compreso con perfetto tempismo i primi segnali della crisi, e aveva giudicato saggio lasciare l'arena prima del disastro.

Al contrario, *Il brutto e la bella*, in linea con il suo registro altamente melodrammatico, assegna alla carriera del protagonista una conclusione molto più amara. E tuttavia, pur introducendo il tema del fallimento e della perdita di egemonia da parte del produttore, il film non rinuncia a inserire una nota di ottimismo finale: nell'epilogo, i tre ex collaboratori di Shields non possono trattenersi dall'ascoltare quello che il loro odiato mentore ha da

³⁵ Cfr. Rudy Behlmer (ed.), *op. cit.*, p. 425.

proporgli. Seppure attraverso un gesto furtivo come origliare al telefono, Amiel, Georgia e Bartlow tradiscono un'immutata stima nei confronti dell'estro di Jonathan. Pertanto, possiamo affermare che *Il brutto e la bella* introduce sì i segnali funesti della crisi che sta avvolgendo lo *studio system*, inclusa la figura all'apice di questa struttura produttiva, ma riconosce anche la possibilità di un riscatto finale. Del resto il film, assecondando l'abituale tendenza del cinema hollywoodiano a ricondurre qualsiasi problematica a un dramma privato, lascia intendere che il fallimento di Shields sia prima di tutto ascrivibile alle sue mancanze caratteriali. Come osserva Sklar, quando Pebbel (Walter Pidgeon) spiega ai suoi tre ospiti che allo stato attuale Jonathan non riuscirebbe neppure a guadagnare cinque cents, ma che se tornassero a collaborare tutti insieme farebbero immediatamente milioni, il sottinteso è che il problema sia solo di questo specifico produttore, non di tutta l'industria, e che se debitamente aiutato l'uomo potrà tornare a trionfare come un tempo³⁶. E tuttavia, ammette sempre Sklar, l'ossessione che il film pone sul tema della figura paterna – si pensi a come Jonathan, ma anche Georgia, siano influenzati negativamente nella carriera e nella vita privata dai loro sciagurati genitori – induce a letture di tipo metaforico, che trascendono il semplice piano della storia:

Un tema persistente ma altresì vago di *Il brutto e la bella* è quanto le colpe del padre passino, siano ereditate o volontariamente assorbite dal figlio. Del resto, i tratti caratteriali di Jonathan, i suoi trionfi e i suoi fallimenti riassumono quelli del genitore. In questo senso, nel film di Minnelli[...], il passato di Hollywood sembra allungarsi come un'ombra sulla condizione presente del cinema americano. [...] L'eredità del passato e le incertezze del presente producono una sensazione di ansia che pare riguardare l'avvenire di tutta l'industria del cinema³⁷.

In altre parole, *Il brutto e la bella* è un film ambiguo, che mescola in continuazione le carte in gioco, combina a piacimento i riferimenti alla realtà biografica con le mistificazioni prodotte dalla vulgata di Hollywood, ed è soprattutto un film che sa alludere metaforicamente ai segni della crisi ma anche concedersi il lusso d'introdurre *in extremis* una nota di speranza per il suo protagonista così come per il cinema americano.

Ben diverso sarà dieci anni dopo il caso di *Due settimane in un'altra città*. Nonostante le smentite di Minnelli e nonostante sia stato pesantemente alterato in sede di montaggio, *Due settimane in un'altra città* rappresenta la continuazione ideale dell'altro film, al quale è chiaramente legato da un collegamento di tipo intertestuale. A parte la presenza dello stesso produttore (John Houseman), dello stesso sceneggiatore (Charles Schnee) e dello stesso protagonista (Kirk Douglas), ci troviamo ancora una volta davanti a un film sul mondo del

³⁶ Cfr. Robert Sklar, «Hollywood about Hollywood», cit., p. 83.

³⁷ *Ivi*, p. 85.

cinema e sul fare cinema. Nel corso del racconto, vediamo proiettato un frammento di *Il bruto e la bella*, che viene lodato come esempio dell'attività passata del regista della finzione narrativa, Maurice Kruger (Edward G. Robinson)³⁸. Ma proprio il modo diverso di intendere Hollywood ci fa capire perché Minnelli non abbia voluto riconoscere un legame tra i due film: il protagonista di *Due settimane in un'altra città*, Jack Andrus, è ormai un vinto; ha un passato glorioso da star, ma è reduce da una clinica psichiatrica e in un momento difficile della sua carriera. Ed è altrettanto significativo il particolare dell'“altra città”, di Roma, che ha sostituito Hollywood e che è chiaramente connotata in termini negativi. Come ha osservato Marc Cerisuelo, tutto il film è attraversato da un'impressione di duplicità: all'alba degli anni Sessanta, in piena epoca di coproduzioni internazionali e di ascesa del film italiano d'autore, Cinecittà è diventata il doppio di Hollywood, una realtà inedita che consente al cinema americano di sopravvivere, ma in condizioni economiche molto meno generose di quelle a cui tale cinema è stato abituato per decenni. In questo nuovo universo, Andrus viene incaricato dapprima di occuparsi del doppiaggio dell'ultimo film a cui il suo vecchio mentore, Kruger, sta lavorando e in seguito, quando il regista sarà colpito da infarto, di portarne a termine anche la regia³⁹. Questo gioco di ombre e di raddoppiamenti produce nel racconto un'impressione mortifera. È come se Minnelli intuísse, all'inizio degli anni Sessanta, che il mondo del cinema nel quale egli ha operato da protagonista per ormai un ventennio si è ormai disintegrato. Come osserva Campari, «non ci può essere più salvezza nemmeno nell'opera: se la disumanità di Shields aveva come contropartita il valore delle opere (la realtà positiva delle sue produzioni), qui il sogno hollywoodiano si è trasformato in un incubo e non si sente la possibilità di uscirne, se non nella vaga speranza del finale, col ritorno del protagonista, l'attore Andrus [...], in America»⁴⁰. Ma l'ottimismo di tale finale appare decisamente più improbabile e posticcio di quello con cui si concludeva *Il bruto e la bella*.

Soprattutto colpisce come in *Due settimane in un'altra città* la figura del produttore titanico sia completamente rimossa. In questo secondo film, infatti, il personaggio chiave sul piano

³⁸ Altro evidente momento di citazione è la corsa in auto di Kirk Douglas e Cyd Charisse che ricalca, seppure in maniera meno riuscita, la corsa in auto di Lana Turner in *Il diritto di uccidere*.

³⁹ Cfr. Marc Cerisuelo, *op. cit.*, p. 311.

⁴⁰ Roberto Campari, *Vincente Minnelli*, cit., p. 31. Il tema del declino del cinema americano non può essere separato, però, dal destino stesso dell'opera minnelliana. Dopo questo *Due settimane in un'altra città*, Minnelli non riuscirà più a essere il regista di successo di un tempo, ma riuscirà soltanto a voltarsi indietro, ripetendo motivi ormai stantii. A proposito dell'autoreferenzialità nel suo cinema, ci sembra giusto accennare anche al caso di *Nina* (1976), film che conclude peraltro la carriera dell'autore. A proposito di quest'ultima opera Campari osserva: «*Nina* [...] pare il discorso di un sopravvissuto, ormai privo di convinzione e con molte debolezze anche a livello narrativo. La protagonista (Liza Minnelli), sarà ancora una stella del cinema: arriverà a esserlo alla fine, da semplice cameriera d'albergo, grazie al suo immedesimarsi nei ricordi di una vecchia contessa (Ingrid Bergman). [...] [È interessante] notare come in *Nina* il regista torni, anacronisticamente, a prospettare il mito del cinema e della grande “star”: la cornice entro qui si inserisce in flashback la vicenda è quella della conferenza stampa della diva, assediata dai giornalisti e dai cacciatori d'autografi, accompagnata sull'auto lussuosa dall'autista in livrea e amante di un aristocratico. Cose, insomma, di altri tempi» (*ibidem*).

artistico è diventato il regista, Maurice Kruger, e a lui vengono attribuiti tutti quei meriti che nel film del '52 erano appannaggio, invece, di Jonathan. Se in *Il brutto e la bella* si parlava di «Shields touch», esattamente come nella realtà storica di Hollywood si è parlato di “Lubitsch touch”, ora si parla di «the real Kruger sound», uno slogan che fa chiaramente eco a quello storico della MGM, «the real MGM sound». Jean-Loup Bourget sottolinea come questa rimozione della figura del *producer* consenta a *Due settimane in un'altra città* di riscrivere la storia del cinema alla luce dei convincimenti diffusi, nei medesimi anni, dalla *politique des auteurs*. Tale cambiamento di prospettiva è tradito soprattutto dal modo con cui viene utilizzata, all'interno del film, la citazione di una scena da *Il brutto e la bella*. Dal momento che la finzione narrativa ne attribuisce la paternità a Kruger, l'opera che aveva costituito, un tempo, un autentico omaggio alla figura di Selznick, icona per eccellenza del produttore hollywoodiano, diventa nove anni più tardi occasione per fare un elogio della figura del regista e per ricondurre soltanto a lui tutta la responsabilità creativa del film. Nelle riflessioni che Hollywood intrattiene su Hollywood, il produttore viene dunque cancellato davanti al protagonismo che il regista ha conquistato, nel frattempo, all'interno di altre pratiche discorsive, come quelle formulate dalla critica europea dalla fine degli anni Cinquanta in poi. Nondimeno, l'assenza della figura del *producer* è anche sintomatica di una perdita di grandezza, di titanismo e se vogliamo di arroganza da parte del cinema americano. A ben vedere in *Due settimane in un'altra città* è presente la figura di un produttore, ma si tratta di Tucino (Mino Doro), un volgare e mediocre *tycoon* italiano, che non ha altro interesse che il film sia concluso nei tempi giusti e con poca spesa. Durante la sequenza in cui viene proiettato *Il brutto e la bella* in una modesta saletta di Cinecittà, mentre Kruger è rapito narcisisticamente dalla visione del “suo” film («I was great», commenta tra sé e sé), Tucino non ha altro interesse che flirtare con la Barzelli, la prorompente diva italiana interpretata da Rosanna Schiaffino. E quando sullo schermo si vede Kirk Douglas, nei panni di Jonathan Shields, mentre getta in piscina un'ubriaca Lana Turner, Tucino e la sua star scoppiano a ridere scioccamente, del tutto indifferenti dinnanzi alla drammaticità della scena. In maniera non troppo diversa da come Joe Gillis disprezzava le proiezioni domestiche di Norma Desmond, incapace di cogliere la grandezza del cinema muto, così questa nuova volgare aristocrazia del cinema italiano si dimostra sorda davanti all'eredità lasciata della *Golden Age* hollywoodiana. In tal senso, appare evidente quale sia la finalità ideologica a cui la proiezione del *framed movie* mira: sottolineare la manifesta superiorità della Hollywood di ieri sulla Cinecittà di oggi e ricordare l'esistenza di un'epoca d'oro in cui una celebrazione del mondo del cinema sontuosa, benché sofferta, come quella di *Il brutto e la bella* era ancora possibile⁴¹.

⁴¹ Come osserva Stam, *Due settimane in un'altra città* costituisce una sorta di allegoria sulla morte di un vecchio

Sebbene sia molto solerte nel rintracciare in *Il brutto e la bella* tutti i riferimenti alla figura di David O. Selznick, curiosamente Bourget dimentica di menzionare *Quarto potere* di Orson Welles come altra significativa influenza nella creazione del personaggio di Shields. Al contrario nessun discorso sul film di Minnelli può dirsi completo senza accennare al suo rapporto di derivazione dal capolavoro wellesiano⁴². A scanso di equivoci va subito detto, però, che le due opere non intrattengono una relazione apertamente intertestuale. Del resto, bisogna ricordare che nel 1952 *Quarto potere* non circolava nei cinema statunitensi da oltre un decennio, e che la MGM non aveva nessuna particolare ragione per rispolverarne la memoria. Certamente i critici erano consapevoli del fatto che Houseman e Minnelli intendevano fare di Jonathan Shields un personaggio complesso e sfaccettato come lo era stato Charles Foster Kane, e spesso le analisi formulate a posteriori avrebbero cercato di approfondire la relazione tra i due film. Nondimeno va detto che la campagna pubblicitaria organizzata per il lancio di *Il brutto e la bella* non avrebbe mai fatto alcun cenno a *Quarto potere*, e che lo stesso Houseman sarebbe stato piuttosto reticente rispetto alla questione, benché all'epoca fosse chiaro a tutti che il produttore stava cercando di adattarsi agli standard

sistema di “fare cinema” e la nascita di un nuovo sistema intrinsecamente legato alla scena europea (cfr. Robert Stam, *op. cit.*, pp. 97-8). In questo senso, un'analisi esaustiva del film – che esula, però, dai nostri attuali intenti – non può prescindere dal connettere quest'opera a fenomeni che fanno storicamente da sfondo alla sua realizzazione, ossia l'avvento delle teorie sull'Autore e la crescente consapevolezza da parte del pubblico internazionale di cineasti europei come Federico Fellini e Jean-Luc Godard. Citiamo espressamente questi due autori perché proprio i primi anni Sessanta vedono l'uscita di due grandi film sul mondo del cinema come *Il disprezzo* e *8½* e per ammissione dello stesso Godard *Due settimane in un'altra città* ha costituito, insieme a *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov, una delle principali ispirazioni per il suo film (il cineasta francese affronta quest'aspetto in *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatross, Paris 1980). Per un'analisi che riesca efficacemente a riportare l'opera di Minnelli sia nel quadro della produzione complessiva del regista sia ad affrontare le sue implicazioni con la morte della Hollywood classica, l'ascesa del cinema d'autore europeo e i grandi mutamenti sopraggiunti nel campo della critica cinematografica rimandiamo a Joe McElhaney, «Staging the Death of the Director: *Two Weeks in Another Town*», in Id., *The Death of Classical Cinema: Hitchcock, Lang, Minnelli*, Suny Press, Albany NY, pp. 141-83.

⁴² A prescindere dal caso specifico di *Il brutto e la bella*, la carriera di Minnelli e quella di Welles presentano alcuni interessanti punti di contatto. Come osserva Naremore: «Entrambi gli autori furono, durante la giovinezza negli anni Trenta, registi celebri del teatro newyorkese; entrambi si trasferirono a Hollywood per lavorare nel cinema nel corso del decennio successivo; ed entrambi collaborarono con il talentuoso produttore John Houseman. Che io sappia, Welles non ha espresso commenti su Minnelli, mentre quest'ultimo, nel corso di un'intervista rilasciata ai “Cahiers du cinéma”, definirà Orson Welles l'autore da lui più stimato» (James Naremore, *op. cit.*, p. 112; Per l'intervista cui lo studioso accenna si veda Charles Bitsch, Jean Domarchi, *Entretien avec Vincente Minnelli*, «Cahiers du cinéma» LXXIV (1957), pp. 12-4). Senza contare come in *Spettacolo di varietà*, il musical diretto immediatamente dopo *Il brutto e la bella* nel 1953, il pretenzioso Jeffrey Cordova, che si ostina a voler dirigere una versione musicale di *Faust*, sembra una condensazione ironica e fittizia sia di Orson Welles sia dello stesso Vincente Minnelli.

di Hollywood a dispetto del suo passato punteggiato da esperienze controverse e politicizzate come quella del Mercury Theater⁴³.

Certamente, oggi come oggi è impossibile per chiunque vedere *Il bruto e la bella* senza che la memoria non corra al suo più noto predecessore cinematografico. Innanzitutto, è la stessa struttura narrativa del film – l'utilizzo del flashback di diversi personaggi per restituire il ritratto intimo di una figura leggendaria – a far immediatamente pensare a *Quarto potere*. Sebbene *Il bruto e la bella* non presenti lo stesso livello di originalità e complessità nell'organizzazione del racconto rispetto al capolavoro di Welles, l'utilizzo del flashback come espediente per dare l'avvio a molteplici narrazioni diegetiche, tese a comprendere il perché della condotta del protagonista, merita ugualmente di essere indagato. Analogamente a *Quarto potere*, anche la peculiare articolazione dell'intreccio in *Il bruto e la bella* pone esplicitamente il problema del narratore, cioè della posizione dell'istanza narrante, dal momento che questa concede voce a narratori diegetici che moltiplicano i punti di vista sul personaggio senza svelare, però, l'enigma che questi sembra costituire. Seppur in maniera meno complessa ed elaborata di quanto accadeva per la biografia di Kane, anche nel film di Minnelli è come se ciascun testimone della vita di Shields, promosso a turno a ruolo effimero di narratore, non svelando l'enigma, rimandasse al successivo, in una complessiva sconfitta di tutti e tre i narratori interni al racconto. Non c'è dubbio Amiel, Georgia e Bartlow ci consegnano ciascuno un ricordo in qualche modo rivelatore della personalità di Jonathan. Dal resoconto del regista veniamo a conoscenza dell'abilità di Shields nell'intrattenere fruttuosi rapporti di collaborazione con i colleghi ma anche della spregiudicatezza con cui è capace di appropriarsi dei meriti altrui e di voltare le spalle agli amici; dalla diva apprendiamo quanto l'uomo sappia infondere sicurezza e autostima in una donna, ma anche quanto possa essere crudele e fedifrago; infine dallo sceneggiatore intuiamo sia il desiderio del protagonista di realizzare progetti cinematografici "colti", coinvolgendo nel suo impero esponenti del mondo dell'intellettualità americana, sia il suo bisogno prepotente di controllare non solo ogni aspetto della creazione di un film (si veda la decisione avventata di dirigere lui stesso *The Proud Land*) ma anche ogni aspetto della vita di chi collabora per lui (pensiamo al cinismo con cui boicoterà il matrimonio di Bartlow). Nondimeno, questi tre flashback – analizzati singolarmente o considerati in maniera congiunta – non arrivano a restituirci una visione del tutto chiara e coerente delle ragioni che hanno fatto del personaggio un individuo tanto brillante quanto odioso. Quanto quest'idea poetica – l'impossibilità di catturare il mistero

⁴³ Ricordiamo che dopo la realizzazione di *Il bruto e la bella* John Houseman avrebbe prodotto una versione cinematografica della tragedia shakespeariana che aveva costituito il principale successo del Mercury Theater. Ci riferiamo a *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1953) di Joseph L. Mankiewicz e interpretato da Marlon Brando.

dell'esistenza di un uomo attraverso il ricordo altrui – sia debitrice al film di Orson Welles non ha bisogno di ulteriori commenti.

Ma il procedimento del flashback, pur tradendo un debito specifico nei confronti di *Quarto potere*, invita anche a considerazioni di carattere più generale relative all'utilizzo insistito che il cinema autoreferenziale fa di questo procedimento nel corso degli anni Cinquanta. Maureen Turim ha osservato come diversi film del decennio, ambientati nel *milieu* hollywoodiano, modellino la loro narrazione sull'uso del flashback⁴⁴. La studiosa ha parlato di un vero e proprio sottogenere che ha battezzato «Hollywood retrospective flashback», e nella cui categoria ha inserito *Viale del tramonto*, *Il bruto e la bella* e *La contessa scalza*. In tutti e tre questi casi, vediamo come la visualizzazione del ricordo sia utilizzata dal narratore tanto per fornire un resoconto autobiografico quanto per tratteggiare una rappresentazione altamente soggettiva della storia di Hollywood. Ovviamente, quest'operazione non è priva di conseguenze sul piano ideologico:

Racconti di ambizioni e nevrosi servono come strumenti attraverso cui il cinema americano può condurre una sorta di autocritica; psicostorie individuali offrono la base narrativa per un'implicita e distorta psicostoria dell'ambiente cinematografico, dello *studio system* e dell'industria. Trasformando questi resoconti retrospettivi in resoconti altamente personali, tali film evitano un'analisi critica delle strutture economiche e delle funzioni ideologiche a cui Hollywood è asservita. Il momento dell'autocritica finisce, infatti, per essere convertito nell'ennesimo momento di intrattenimento melodrammatico, che può essere sfruttato sul piano commerciale come qualsiasi altro⁴⁵.

In effetti, i flashback di Fred Amiel, Georgia Lorrison e James Lee Bartlow mescolano la soggettività di un racconto biografico doloroso a una critica generica dell'ambiente del cinema: il primo esprime la rabbia del regista manipolato dal produttore, la seconda denuncia il cinismo con cui le donne sono spesso trattate dall'industria cinematografica e infine il terzo allude alla corruzione che Hollywood, usando le lusinghe del denaro e della fama, esercita sugli scrittori. E tuttavia, il racconto cornice nel quale i personaggi si ritrovano inseriti non fa altro che smorzare il loro rancore. Infatti, al termine di ciascun flashback, Pebbel ricorda a tutti e tre quanto siano debitori per il loro successo a Shields, incarnazione vivente dell'istituzione che sarebbe teoricamente sottoaccusa. Del resto, abbiamo già detto più volte quanto *Il bruto e la bella* sia deliberatamente ambiguo nel distribuire colpe e assegnare giudizi di valore tanto al protagonista quanto all'industria di cui fa parte.

Per tornare, invece, a *Quarto potere*, va detto che il film di Minnelli presenta anche dal punto di vista visivo delle analogie forti con l'opera di Welles. Si pensi ad esempio all'importanza

⁴⁴ Maureen Turim, «Flashback Psycho-Histories of Hollywood», in Id., *Flashbacks in Film: Memory & History*, Routledge, London 2013, pp. 133-40.

⁴⁵ Ivi, p. 133.

che anche in *Il bruto e la bella* gioca la presenza della “casa gotica”. A dire il vero, nel film di Minnelli d’inquietanti magioni ce ne sono ben due: quella del padre di Jonathan, Louis Shields, e quella di George Lorrison, il divo shakespeariano padre di Georgia. Ma altre analogie significative si possono stabilire tra la celeberrima sequenza ambientata nel buio della sala di proiezione dopo l’inserimento del cinegiornale diegetizzato in *Quarto potere* e quella in cui Shields discute con Amiel, sempre nel buio di una sala di proiezione, su come dovranno dirigere *The Doom of the Cat Men*. Ma non solo: *Il bruto e la bella* presenta dei titoli di testa molto simili a quello adoperati da Welles sia nel capolavoro d’esordio sia nel successivo *L’orgoglio degli Amberson*. Ci riferiamo alla scelta di mostrare nuovamente, uno dopo l’altro, gli interpreti principali del film, come se fossero attori di teatro che prendono commiato dal pubblico prima che cali definitivamente il sipario.

Tra tutti questi punti di contatto, probabilmente il “motivo gotico” rimane, però, il più significativo e anche quello che può aiutare meglio a comprendere il trattamento che Minnelli vuole riservare alla figura del produttore. Jonathan Shields, come Charles Foster Kane, è una sorta di ribelle romantico e maledetto; un solitario catturato dentro una dinamica edipica irrisolta che ha finito per adottare uno stile di vita titanico e per rigettare le convenzioni borghesi. In tal senso, rileviamo ancora una volta la profonda distanza che separa questo personaggio dalla figura di altri *executives* in film coevi: nella caratterizzazione di Kirk Edwards e di Stanley Hoff di romanticismo non c’era alcuna traccia. La prima impressione che abbiamo degli studi cinematografici di Shields – la visione dell’imponente cancello chiuso a cui si avvicina l’auto su cui viaggiano Amiel, Bartlow e Georgia, mentre la musica di David Raksin introduce un commento dal sapore inquietante – ricorda evidentemente l’evocazione esterna di Xanadu in *Quarto potere*. Più tardi, quando il personaggio del regista avrà già iniziato a rimembrare la nascita della sua amicizia con Jonathan, le prime immagini del protagonista ce lo mostreranno significativamente solo dentro l’atrio maestoso ma abbandonato della casa paterna, avvolto in un ampio soprabito che potrebbe ricordare quasi il mantello di un cavaliere.

Ma nonostante queste continue citazioni di temi e motivi visivi dal film di Welles, James Naremore sottolinea come *Il bruto e la bella* miri a delineare una traiettoria psicoanalitica sostanzialmente opposta a quella di *Quarto potere*⁴⁶. Mentre, infatti, quest’ultimo titolo raccontava le vicissitudini di un *tycoon* ossessionato dalla figura materna, il film di Minnelli, in un deliberato rovesciamento di tale nevrosi, ci parla di un *tycoon* ossessionato dalla figura del padre. E il dramma edipico di Shields – che è in qualche modo condiviso anche dagli altri personaggi del racconto, che finiranno per legarsi al produttore quasi fosse un genitore

⁴⁶ Cfr. James Naremore, *op. cit.*, pp. 118-20.

adottivo – diventa sotterraneamente lo scenario entro il quale l’opera avanza una possibile spiegazione per la condotta negativa dell’uomo. Abbiamo già accennato a quest’aspetto parlando dell’insistenza che sia i titoli provvisori del film sia quella definitivo pongono sul termine “bad”, ma vale la pena di considerare la questione ancora più da vicino. Come afferma Naremore:

Jonathan Shields ha chiaramente dei problemi di tipo psicologico, inclusa un’incapacità di costruire delle relazioni d’amore. Pertanto è inesatto affermare, come fa Richard Dyer, che il protagonista si distingue dai tre narratori perché è «libero dall’influenza del proprio padre». Casomai si può dire che si tratta di un perfetto nevrotico che ha imparato a controllare i suoi conflitti interiori e a imitare Louis Shields. Il paradosso su cui l’intero film giace è che la nevrosi può essere utile dal momento che ha reso il protagonista capace di produrre una serie di film premiati con l’Oscar. In questo senso, bisogna notare che Jonathan, come suo padre prima di lui, è concentrato tanto sul valore artistico delle opere che produce quanto sul loro valore commerciale. In maniera analoga a quanto avveniva nei film precedenti di Minnelli, l’arte offre una consolazione per i comportamenti avidi, crudeli e per tutte le inadeguatezze umane; in altre parole i film – soprattutto questo film – finiscono per diventare una forma di giustificazione⁴⁷.

Questa discutibile tesi – la stessa che Laurel respingeva quando Sylvia la esortava a giustificare i comportamenti violenti in un artista come Dix in *Il diritto di uccidere* – si rende particolarmente manifesta durante il primo flashback, quello di Fred Amiel, che ha inizio con il funerale del padre di Jonathan. Come ha osservato Patrick Donald Anderson, i funerali sono parte integrante dei rituali spesso pacchiani che costellano la vita della *dream factory*. Lungi dall’essere trattati con pudore o rispetto, le esequie di un illustre membro di Hollywood vengono spesso mostrate nei film autoreferenziali sotto una luce amaramente satirica: in un mondo in cui tutto è spettacolo, anche la morte può diventare un’ultima, estrema occasione d’intrattenimento, l’ultimo atto di un performer che probabilmente non ha mai voluto lasciare le luci della ribalta⁴⁸. Abbiamo già visto come in *È nata una stella* il funerale di Norman Maine si trasformasse in un’occasione ghiotta tanto per i fan quanto per la stampa. Ma il film che rende forse più esplicito quanto l’artificiosità dell’ambiente hollywoodiano finisca per inficiare anche i momenti più drammatici e privati della vita di un essere umano rimane senz’altro *La contessa scalza*, dove è la stessa voce narrante di Harry Dawes a stabilire un parallelismo tra le esequie di Maria Vargas e l’organizzazione di una scena cinematografica («The staging, the setting, the lighting are what Maria would have wanted...»)⁴⁹, e dove la presenza maestosa della statua della diva sulla sua tomba pare alludere, a livello letterale, all’oggettificazione a cui la donna è stata sottoposta, durante la sua breve vita, dalla macchina

⁴⁷ *Ivi*, p. 120. Il riferimento nel brano di Naremore all’analisi di Richard Dyer è tratto dal già citato saggio dello studioso inglese «Lana: Four Films of Lana Turner».

⁴⁸ Cfr. Patrick Donald Anderson, *op. cit.*, pp. 50-2.

⁴⁹ «L’allestimento, la scenografia e le luci sono come Maria avrebbe voluto...».

dello *star system*. Ma l'idea che nel *milieu* cinematografico il funerale sia deliberatamente trasformato in una forma di performance affiora anche in diversi *Hollywood novels*: vengono in mente *Il caro estinto* (*The Loved One: An Anglo-American Tragedy*, 1948) di Evelyn Waugh, romanzo satirico tutto incentrato sull'organizzazione di una cerimonia funebre a Los Angeles, ma anche il modo in cui in *Il giorno della locusta* di Nathanael West le esequie dell'attore fallito Henry Greener si trasformano in un'occasione mondana ed elettrizzante tanto per la figlia quanto per gli amici del defunto. Seppure in maniera meno grottesca e sfacciata, anche il funerale di Louis Shields è caratterizzato da un notevole grado di artificialità e ipocrisia. Non soltanto il ministro che officia il rito si produce in sperticati elogi del defunto, ma tutti presenti non sono altro che comparse reclutate e stipendiate da Jonathan per simulare l'impressione che la dipartita del padre abbia prodotto un sincero dolore nell'ambiente di Hollywood. In realtà, come apprenderemo poco dopo per bocca dello stesso Jonathan, Louis Shields è stato un produttore molto odiato e isolato nel suo settore. Quando il reverendo loda il defunto come «a man of vision, an artist» («Un uomo lungimirante, un artista»), Fred Amiel, che fa parte della folla di comparse pagate, borbotta tra sé e sé: «A butcher who sold everything but the pig's whistle» («Un negriero pronto a tutto»). Le due voci, quella del futuro regista e quella del sacerdote, producono un divertente conflitto non molto diverso dallo scontro di opinioni sull'operato di Kane durante il notiziario diegetizzato di *Quarto potere*. Queste contraddizioni sono in qualche modo riconciliate nella sequenza successiva. Quando Amiel si reca a casa di Jonathan per scusarsi dei suoi commenti sapidi durante la cerimonia funebre, il protagonista, stringendo orgogliosamente un boccale appartenuto al padre e decorato con lo stemma di famiglia, ribatte: «He wasn't a heel, he was the heel...but he made great pictures! So will I» («Non aveva pochi scrupoli, non ne aveva affatto... ma ha fatto dei gran film! E io farò lo stesso»). Durante questa conversazione tra i due futuri amici e collaboratori, Jonathan chiarisce qual è la sua intenzione per il futuro: vendicare il nome del padre, che è stato impietosamente dimenticato da Hollywood («They have to ram the name of Shields down their throats»)⁵⁰ e produrre film che possano definirsi di alto livello. A ben vedere, che Jonathan abbia la stoffa del produttore lo dimostra già il modo con cui ha organizzato le esequie paterne: l'idea di convocare tante comparse, farle vestire a lutto, istruirle a simulare dolore e infine pagarle ricorda molto da vicino l'organizzazione della scena di un film. E lo stesso modo autoritario e aggressivo con cui nega il compenso a Fred perché non ha “svolto bene il suo lavoro” lasciandosi andare a commenti non richiesti sulla moralità del defunto magnate tradisce già la durezza tipica dell'uomo d'affari. Ma Shields figlio non è soltanto un *tough guy* ansioso di riaversi dai dissesti

⁵⁰ «Dovranno ingoiare il nome di Shield».

finanziari del padre. Come confida ad Amiel, il suo obiettivo è tanto commerciale quanto artistico. Fin da subito, Jonathan dichiara, infatti, di volere produrre “great pictures” e in questa dichiarazione si prefigura la differenza sostanziale tra lui e il *producer* di *B movies*, Harry Pebbel, che gli darà la sua prima chance di lavorare nel cinema. Il motto di Harry – «give me pictures that end with a kiss and black ink on the books» («datemi dei film che finiscano con un bacio che facciano soldi») – non lascia molti dubbi sulla pochezza delle ambizioni artistiche del personaggio. Per quanto attiene al contenuto ideologico del film, la differenza tra Shields e Pebbel non è un fattore trascurabile: *Il brutto e la bella* sottolinea a più riprese come Jonathan non sia quel tipo di produttore che antepone il fattore economico a quello estetico ma al contrario – in una maniera che ricorda molto le velleità intellettuali dei grandi *moguls* come, appunto, Selznick – è deciso a conferire al cinema hollywoodiano un’aura di rispettabilità culturale. Ed è proprio quest’ambizione, che trascende la pura ricerca del profitto e avvicina la figura del *producer* a quella dell’artista di cinema in senso stretto, a concorrere segretamente all’assoluzione finale del protagonista.

Del resto, durante ciascun flashback riceviamo una dimostrazione della conoscenza profonda che Shields ha della creazione cinematografica e della sua altrettanto straordinaria capacità di comunicare questa conoscenza a chi lo circonda. Al tempo stesso, però, ciascun flashback funziona anche come dimostrazione della nefasta tendenza dell’uomo a manipolare psicologicamente i suoi collaboratori. Si direbbe, anzi, che la strategia retorica su cui poggia l’intero racconto impedisca che la prima caratteristica si realizzi senza la presenza della seconda. Il primo momento in cui il protagonista dà prova della sua abilità come produttore è quando spiega a Fred Amiel come si possa, nel cinema, coniugare astutamente la fantasia con mezzi economici limitati. Ci riferiamo alla già citata sequenza in cui il protagonista, deciso a fare di *The Doom of the Cat Men* qualcosa di più di un horror mediocre, sembra evocare la figura di Val Lewton e i suoi convincimenti. Jonathan e Fred siedono abbattuti in una sala di proiezione. Entrambi sono concordi nel ritenere che i costumi da gatto che gli sono appena stati mostrati non potranno suscitare nessun autentico effetto di terrore nel pubblico. Ma Shields ha presto un’idea ed eccitato domanda all’amico che cos’è che spaventa più di ogni altra cosa gli esseri umani. Mentre attende una risposta, l’uomo spegne l’interruttore della luce e Amiel, come se avesse colto la direzione dei pensieri del collega, esclama: «The dark! (il buio!)». Ma nonostante la dimostrazione che Shields vuole produrre, la scena non è completamente oscurata, perché, come tutti sanno, il buio completo funziona raramente nei film, in questo o in quello che il protagonista sogna di realizzare. Pertanto, l’oscurità è sostituita da una semioscurità: una lampada a collo d’oca resta, infatti, accesa al centro della inquadratura. Jonathan muove la mano sotto il fascio di luce e proclama a gran voce uno dei

più importanti convincimenti dei registi del cinema horror (ma non solo): «The dark has a life of its own. In the dark, all sorts of things come alive» («Il buio ha una vita propria. Al buio, tutto diventa vivo»). Come osserva Christopher Ames, questa scena ci ricorda tanto a livello visivo quanto a livello verbale che la regia cinematografica è una relazione fatta di ombre e oscurità che si stabilisce con l'*audience*, un assunto, questo, che numerosi teorici hanno poi sviluppato in direzioni diverse⁵¹. Shields e Amiel sono concordi nel ritenere che la scelta più efficace sarebbe quella di non mostrare affatto gli uomini-gatto, ma che cosa, si domanda il produttore, potrebbe davvero spaventare il pubblico? Mentre pone questo secondo interrogativo al collega, Jonathan gira il collo della lampada in modo da illuminare lo schermo come se si trattasse di un proiettore. Così facendo, metà dell'inquadratura risulta illuminata e in questa porzione rischiarata Shields sta in piedi davanti allo schermo guardando dritto verso la macchina da presa, mentre la sua ombra allungata si forma sul lato destro dell'immagine; sullo sfondo Fred, ridotto a una piccola silhouette, segue attentamente le parole e i gesti dell'amico. La conversazione successiva restituisce tutta la rapidità e l'entusiasmo che può accompagnare il lavoro di *brainstorming* per l'ideazione di un film:

Fred: «Two eyes-shining in the dark!».

Jonathan: «A dog-frightened, growling, showing its fangs!».

Fred: «A bird-its neck broken, feathers torn from its throat!».

Jonathan: «A little girl screaming-claw marks down her cheeks!»⁵².

Quando Shields pronuncia l'ultima battuta, un grido infantile si sovrappone alla sua voce e un rapido taglio di montaggio ci conduce direttamente dalla sala di proiezione a un set, dove una piccola attrice, istruita da Amiel, si sta esercitando per la sua interpretazione in *The Doom of the Cat Men*. Questo taglio così repentino, che si somma alla velocità con cui Jonathan e Fred hanno sviluppato la loro idea, sottintende la velocità stessa con cui nel mondo del cinema – soprattutto quello a basso costo – i progetti possono tradursi in realtà. Come osserva Ames:

Nessun'altra scena del film stabilisce in maniera così efficace l'abilità magica di Shields con la natura magica del cinema stesso. Noi vediamo Jonathan e Fred lavorare insieme, ma vediamo anche come il primo sappia tirare fuori dall'amico delle idee creative ponendogli le giuste domande. La scenografia e l'illuminazione della scena enfatizzano quanto il protagonista proietti letteralmente se stesso nella creazione cinematografica attraverso il talento di chi collabora con lui: si noti che è il produttore a essere illuminato ed è la sua ombra quella che vediamo sullo schermo, mentre Fred siede, invece, sullo sfondo, nell'oscurità⁵³.

⁵¹ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 154.

⁵² Fred: «Due occhi che brillano nel buio!». Jonathan: «Un cane spaventato, che ringhia, che mostra le zanne!». Fred: «Un uccello con il collo spezzato, le piume strappate dal collo!». Jonathan: «Una ragazzina che grida, con dei graffi lungo le guance!».

⁵³ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 155.

Questo sbilanciamento tra la posizione spaziale del produttore e quella del regista e il diverso tipo di luministica con cui sono trattate le loro figure suggerisce anche la disparità psicologica che caratterizza il loro rapporto amicale e lavorativo: laddove Shields ci appare trainante, fantasioso e titanico, Amiel sembra, invece, vestire le parti di un allievo diligente, ma un po' scialbo e insicuro, quasi soggiogato dal debordante estro dell'amico. Non a caso di lì a poco, Jonathan finirà per tradire la fiducia di Fred pretendendo di assumersi tutto il merito per un progetto scritto da quest'ultimo. E tuttavia un simile tradimento si rivelerà provvidenziale: Amiel sarà liberato dalla dipendenza di tipo quasi filiale che l'ha legato per anni a Shields e, forte di quel che ha imparato da lui, saprà affermarsi in maniera autonoma nel pantheon dei registi più prestigiosi di Hollywood.

Ritroviamo uno schema narrativo e psicologico in parte simile nel caso di Georgia Lorrison. Peraltro, anche in questo secondo episodio abbiamo modo di vedere un'altra sfaccettatura del talento di Shields, ossia la sua abilità nello scoprire e modellare una nuova diva. Tuttavia il rapporto che lega il protagonista alla donna appare più complesso e sfumato rispetto a quello che lo legava ad Amiel. La cosa non sorprende: anche Georgia come Shields è oscuramente legata al proprio padre, un grande attore shakespeariano dedito all'alcool. Non a caso il primo incontro tra i due avviene all'interno della maestosa magione del defunto attore, una dimora che nel suo grandioso sfacelo ricorda molto quella di Louis Shields. All'inizio del suo flashback, vediamo come Georgia sia cresciuta nell'ombra del celebre genitore: come lui ha un debole per la bottiglia e come lui conduce una vita sessualmente disordinata. Una differenza sostanziale separa, però, la giovane da suo padre. Laddove George Lorrison è stato un grande interprete, la figlia è invece soltanto un'attricetta di secondo piano, abituata ad arrotondare facendo la comparsa. Ed è proprio una particina da comparsa a far sì che la ragazza sia notata da Jonathan, che nel frattempo è diventato un importante produttore. Georgia viene, infatti, scritturata per recitare in una piccola scena di una produzione Shields. La ragazza deve pronunciare soltanto una battuta rivolta all'interprete principale. Sul set, dopo un primo tentativo poco brillante, Jonathan la prende da parte e le sussurra qualche consiglio nell'orecchio. Non c'è dato di sapere cosa il produttore suggerisca alla sua attrice, ma già nel secondo tentativo Georgia appare decisamente più convincente: una recitazione improntata a una sensualità un po' sfacciata è già stata sostituita un'interpretazione più discreta ed elegantemente allusiva. Nel complesso, questa breve scena dimostra l'abilità di Jonathan nel dirigere gli attori e, in maniera simile a quanto avveniva in *A che prezzo Hollywood?*, sottolinea come una buona performance recitativa dipenda non solo dall'attore ma anche dalle istruzioni che riceve.

Tuttavia Shields non è abile soltanto nel dirigere Georgia: proprio perché ha un passato simile al suo, l'uomo riesce a intuire quale sia la dinamica edipica che tiene la donna prigioniera e che le impedisce di emergere davvero come attrice. Deciso a fare di lei una star, Jonathan si recherà nello squallido appartamento in cui vive la ragazza e cercherà di liberarla dall'ossessivo ricordo del padre. Vestendo momentaneamente i panni di uno psicanalista piuttosto aggressivo, il produttore mette la donna da un lato di fronte all'ineluttabilità del suo destino – è la figlia di un grande attore e come tale non può sfuggire al richiamo delle luci della ribalta – dall'altro le ricorda come il padre non sia stato un dio, ma soltanto un uomo. Per sottolineare quest'ultimo aspetto, Shields compie due gesti significativi: disegna un paio di baffi su una foto di George Lorrison e spezza il disco su cui è incisa la voce del divo mentre recita *Macbeth*.

Naremore osserva che, anche nel caso della relazione che lega Georgia alla figura paterna, sia interessante notare come il film di Minnelli tende a scusare le colpe dei padri in nome di una generica idea di "arte" o di "stile"⁵⁴. Esattamente come ammetteva l'assenza di scrupoli in Louis Shields, così Jonathan è pronto ad ammettere che Lorrison è stato un alcolizzato donnaiolo ma ribadisce anche che, diversamente dal caso patetico della figlia, l'uomo ha saputo abbracciare questa vita dissoluta con stile. Ovviamente il protagonista non vuole che la donna continui a imitare il padre nei suoi comportamenti autodistruttivi, ma che lo segua nell'ambizione artistica. Per farlo l'uomo cercherà di trasferire su di sé il desiderio che Georgia nutre verso il proprio padre. Ma nonostante questa forma di manipolazione (o se vogliamo di terapia) psicologica che il produttore esercita sulla donna, la trasformazione di quest'ultima in diva segue tutte le tappe tradizionalmente associate al processo di *star-making* che abbiamo già visto negli altri film dedicati al divismo.

Il primo passo è, come sempre, l'immane *screen test*. Assecondando un procedimento abituale negli *Hollywood on Hollywood movies*, il film ci mostra dettagliatamente la preparazione dell'interprete (il momento del trucco in camerino e l'apprendimento delle battute), ma evita di mostrarci l'effettivo svolgimento della prova attoriale. Al contrario, subito dopo la scena in cui vediamo Georgia debitamente truccata e pettinata per la macchina da presa e aiutata dal suo agente a imparare il dialogo, ci ritroviamo già nella cabina di proiezione dove la donna sta spiando la reazione in sala di Shields e dei suoi colleghi mentre visionano lo *screen test*. Il provino è giunto ormai al termine: l'attrice è ripresa di spalle in primo piano, sul lato sinistro dell'inquadratura, mentre lo schermo su cui sta scorrendo la sua performance è ridotto nient'altro che a un piccolo quadretto sullo sfondo, incorniciato com'è dal perimetro della finestrella della cabina di proiezione. In altre parole, abbiamo in questo

⁵⁴ Cfr. James Naremore, *op. cit.*, p. 121.

caso un esempio di schermo nello schermo doppiamente incorniciato. Questa inquadratura dalla costruzione così straordinariamente elaborata anticipa il giudizio negativo che i colleghi di Shields stanno per dare della performance di Georgia. L'immagine dell'attrice sullo schermo diegetizzato appare, infatti, incredibilmente piccola e remota, mentre il "vero" corpo dell'attrice è ripreso in primo piano e relegato al ruolo di passiva spettatrice. Volendo si può vedere in questa inquadratura un rovesciamento della precedente scena in cui Jonathan parlava ad Amiel davanti allo schermo parzialmente illuminato e la sua ombra allungata produceva l'effetto di ingigantire la presenza fisica del produttore.⁵⁵

Georgia rimane nella cabina di proiezione e ascolta il fatidico verdetto degli uomini in sala: il regista la definisce "legnosa" e "artificiale", l'assistente di Shields afferma che "fa schifo" e Harry Pebbel osserva che l'unico vantaggio che l'attrice offre è di non costare "niente" perché lei stessa non vale "niente". Ma a dispetto di questi commenti così negativi, Jonathan decide ugualmente di scritturare Georgia. Nella scena successiva è l'uomo stesso a spiegare alla donna i motivi per cui vuole darle la parte da protagonista nella sua prossima produzione nonostante i pareri discordanti dei colleghi:

I know I'm right about you. [...] The test was atrocious. But bad as it was, it proved one thing: when you're on the screen, no matter who you're with, no matter what you're doing, the audience looks at you. That's star quality⁵⁶.

Nel corso di questa dissertazione, abbiamo più volte sottolineato i numerosi casi in cui i film autoreferenziali presentano questa mistificazione del concetto di divismo. Una mistificazione, questa, che finisce, di fatto, per mettere in secondo piano o addirittura per annullare aspetti come il talento o la preparazione tecnica. Ma come rileva Ames, quello che è più interessante notare qui è l'enfasi che *Il brutto e la bella* pone sulla figura di Shields in quanto *star-maker*, sulla figura del produttore in quanto demiurgo capace di creare dal nulla nuove divinità di celluloidi⁵⁷. Nell'ostinazione con cui Jonathan vuole trasformare a tutti i costi Georgia in una grande stella è possibile scorgere la stessa ostinazione con cui vuole vendicare i torti subiti dal padre. Al tempo stesso, l'immagine di uno spregiudicato *tycoon* che cerca di lanciare nel mondo dello spettacolo la donna a cui è legato sentimentalmente è un altro dei dettagli che ha indotto i critici a scorgere un parallelismo tra il film di Minnelli e quello di Orson Welles. Ma come abbiamo già detto assecondando un'intuizione di Naremore, questa somiglianza è soltanto apparente. O meglio, *Il brutto e la bella* presenta la tradizionale dinamica svengaliana

⁵⁵ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 156.

⁵⁶ «So di non sbagliarmi su di te. [...] Il provino è stato atroce. Ma per cattivo che fosse, ha dimostrato una cosa: quando sei sullo schermo, non importa con chi sei, non importa che cosa stai facendo, il pubblico guarda te. Questa è la qualità delle star».

⁵⁷ Cfr. *ibidem*.

sotto una luce diametralmente opposta a quella di *Quarto potere*. Questo si coglie molto bene in una scena in particolare. Ci riferiamo al momento in cui vediamo Georgia Lorrison, dopo che è stata attentamente istruita e vezzeggiata da Shields, recitare una scena di grande pregnanza emotiva in un film in costume, che sembra modellato sull'esempio dei prestigiosi adattamenti letterari prodotti da Selznick verso la metà degli anni Trenta. Vestita a lutto e con il viso segnato da una cicatrice che vorrebbe rappresentare gli orrori della guerra, la donna è inginocchiata accanto al corpo esanime del suo amante (Gilbert Roland, abbigliato come un ufficiale zarista). Congiungendo le mani come se stesse pregando, Georgia si produce in un'ultima e lacrimosa dichiarazione d'amore: «You must forgive me darling! You mustn't mind my crying, now that it's too late! [...] I love you so!»⁵⁸. Durante questo discorso la macchina da presa si allontana progressivamente dall'attrice e compie una panoramica sul set rivelando quanto il regista e l'intera troupe siano rapiti dalla performance della donna; successivamente, la cinepresa si allunga in alto verso le impalcature dello studio, dove un tecnico delle luci è seduto e guarda in basso, sorridendo ammirato davanti alla interpretazione di Georgia. Ovviamente questa inquadratura è debitrice di quel celebre momento in *Quarto potere*, quando durante il debutto operistico della moglie di Kane, Susan Alexander, la macchina da presa scivolava verso l'alto per rivelarci un tecnico del teatro che si turava il naso palesemente disgustato dalla mediocrità della cantante. Sebbene Minnelli stia chiaramente facendo il verso al capolavoro wellesiano, e la stessa scenografia del *film-within-the-film* sembri rimandare a un gusto operistico, la sua scena possiede un significato opposto a quella di *Quarto potere*:

Il film di Orson Welles conduce il ritratto satirico di un magnate del giornalismo che prevarica e manipola una giovane donna per soddisfare il proprio ego. Al contrario, *Il brutto e la bella* conduce il ritratto di un magnate del cinema che esercita un'influenza positiva, manipolando una giovane donna fino a trasformarla in una star. In *Quarto potere*, il giudizio dell'operaio che si tappa il naso conferma quello che vediamo sul palcoscenico; nel film di Minnelli, invece, il tecnico delle luci che sorride durante la ripresa della scena vuole farci credere che la performance di Lana Turner, seppure esibisca tutti i luoghi comuni del caso, sia in qualche modo grandiosa⁵⁹.

Ma nonostante l'influenza positiva che Shields esercita sulla donna – un'influenza che a tratti assume la tenerezza di un rapporto padre-figlia – l'uomo è destinato, una volta conclusa la lavorazione del film, a tradirla e scaricarla in un modo non molto diverso da quello usato con Amiel nel precedente flashback. La sera della prima, Jonathan, che ha disertato la proiezione pubblica e il party in onore della prima attrice, viene raggiunto nella sua villa da Georgia che,

⁵⁸ «Devi perdonarmi mio caro! Non ti devi preoccupare se piango, ora che è troppo tardi! [...] Ti amo così tanto!».

⁵⁹ James Naremore, *op. cit.*, p. 119.

ormai innamorata perdutamente, si offre di stargli accanto come la più devota delle mogli. Ma qui la giovane ha un'amara sorpresa: l'uomo si trova, infatti, in compagnia di una volgare *starlet* che ha avuto un ruolo di secondo piano nel film appena concluso. Come se non bastasse, Jonathan la scaccia con una durezza inaudita, facendole chiaramente intendere che l'interesse nei suoi riguardi non era altro che uno stratagemma per infonderle sicurezza e migliorare le sue capacità interpretative. Sconvolta e umiliata, la donna fugge via e si abbandona a una sfrenata corsa in auto sotto la pioggia – probabilmente la sequenza più mirabile dell'intero film e su cui torneremo in seguito – che sembra destinata a condurla verso la morte. Ma nonostante la disperazione assoluta del momento, il rifiuto di Jonathan non segna la fine di Georgia. Al contrario, il racconto cornice lascia chiaramente intuire che la donna, dopo la sua collaborazione con Shields, ha continuato a recitare in film di successo e che ora – come ricorda lo stesso Pebbel – è una delle star più acclamate di Hollywood. E non è tutto: fin dalle prime immagini del prologo appare evidente che Georgia si è emancipata da tutte le nefaste influenze paterne che la affliggevano all'inizio della sua carriera. Lo dimostra il gesto beffardo con cui la donna – una volta arrivata presso gli studi Shields – si prende gioco del pomposo stemma dell'impresa di Jonathan – un elmo medioevale su cui è impressa la dicitura «Non Sans Droit» – disegnandoli con il suo rossetto un paio di baffi. Da notare che si tratta dello stesso gesto di scherno che il produttore compiva su una fotografia di George Lorrison con il chiaro intento di spingere la figlia del divo a imitarlo, liberandosi così della sua condizione di asservimento psicologico nei confronti del padre. Georgia ha dunque imparato la lezione di Jonathan: è diventata capace di farsi gioco dell'autorità maschile, incluso quella del suo stesso mentore.

Indubbiamente, il personaggio di Lana Turner partecipa di lunga tradizione cinematografica in cui l'ascesa di una star è descritta come il risultato dell'intervento provvidenziale di una figura maschile di potere, che individua in lei “qualcosa” che gli altri comuni mortali non riescono a cogliere e che la lancia con la velocità della luce nell'empireo di Hollywood. Sebbene il tema dell'infelicità privata dell'attrice fosse già stato affrontato nel cinema autoreferenziale degli anni Trenta, nelle opere dedicate al divismo femminile degli anni Cinquanta quest'aspetto viene ulteriormente enfatizzato fino ad assumere delle colorature tragiche. Nei film autoreferenziali di questo decennio, come *La contessa scalza* o *La divina* (*The Goddess*, John Cromwell, 1958), e anche in molti di quelli del decennio successivo, come *La valle delle bambole*, *Jean Harlow*, *la donna che non sapeva amare* e *Quando muore una stella*, possiamo rintracciare, al di sotto di qualche lieve variazione, sempre il medesimo plot: una giovane donna di bell'aspetto viene notata per caso nell'ambiente del cinema, sottoposta a un provino, e poi scritturata in un film come protagonista. Il successo è

immediato ma non porta felicità alla donna, che appare, in fondo, più interessata a trovare una stabilità affettiva. Alla ricerca del principe azzurro come Cenerentola, la diva s'imbatte in un uomo che puntualmente si rivela per qualche oscura ragione – alcolismo, crudeltà caratteriale, opportunismo, omosessualità o impotenza – la persona meno indicata per darle la serenità di cui è alla ricerca. A questo punto, tentativi di suicidio, abuso di alcol e farmaci e promiscuità sessuale diventano le forme di evasione più tipiche per l'infelice stella e finiscono spesso e volentieri per condurla a una morte precoce. Sebbene riesca a liberarsi dell'influenza di Jonathan e non vada incontro a nessuna tragica fine, la vicenda di Georgia Lorrison si apparenta a questo schema narrativo. Come osserva, infatti, Naremore, nonostante la fulgida carriera ottenuta e il distacco che ha saputo assumere rispetto al suo triste passato, Georgia rimane per tutto il film «un personaggio vulnerabile e solitario, una figura artificiale che nasconde una certa tristezza dietro la sua facciata glamour»⁶⁰. Colpisce, per esempio, come il flashback della diva si concluda con una dissolvenza che va dal suo primo piano sconvolto, mentre corre in auto sotto la pioggia dopo il rifiuto di Jonathan, a un primo piano, nel presente del racconto, della stessa con il volto ora del tutto impassibile, ma schermato da una veletta nera che la fa somigliare a una vedova in lutto.

Per quanto riguarda, invece, il personaggio di Shields, la sua disastrosa relazione con Georgia dimostra come l'uomo tema che il rapporto con la donna possa danneggiare il suo lavoro. Mentre in *Il diritto di uccidere* Dix Steele trovava nell'amore di Lauren un'ispirazione per la sua attività di sceneggiatore e si compiaceva della loro serenità domestica, qui Jonathan sembra respingere il legame eterosessuale come una potenziale minaccia per il suo ruolo di produttore, un ruolo che significativamente implica potere e controllo sugli altri. La paura nei confronti della donna e dell'imprevedibile influenza che può esercitare sul lavoro dell'uomo è un tema che attraversa anche il terzo flashback. In quest'ultimo racconto vediamo Shields confrontarsi con un altro aspetto essenziale della produzione cinematografica, ossia il lavoro di scrittura. Nelle pagine dedicate alla figura dello sceneggiatore nel cinema autoreferenziale abbiamo visto come la storia di questa categoria professionale sia stata spesso e volentieri caratterizzata da un rapporto molto conflittuale con le strutture dello *studio system*. Tradizionalmente il nemico per eccellenza dello scrittore cinematografico è stato considerato il produttore: mentre il primo non gode di nessuna particolare libertà, il secondo è invece la figura, all'interno della gerarchia hollywoodiana, investita del massimo grado di potere decisionale. Tuttavia, *Il brutto e la bella* evita significativamente di riportare la relazione tra *screenwriter* e *producer* nei termini del solito scontro tra l'artista ansioso di tutelare la propria autonomia creativa e l'uomo d'affari interessato soltanto alla vendibilità del soggetto. Al

⁶⁰ James Naremore, *op. cit.*, p. 127.

contrario, il film trasferisce il conflitto tra queste due categorie professionali su un piano essenzialmente sentimentale. Inoltre, sconfessando la diffusa convinzione che lavorare nel cinema rappresentasse per gli scrittori uno spreco del proprio talento, *Il brutto e la bella* dimostra, invece, come il produttore possa esercitare un ruolo formativo rispetto al neofita che deve imparare i segreti della scrittura cinematografica.

All'inizio del suo racconto, James Lee Bartlow sembra incarnare in tutto e per tutto la figura del tipico intellettuale che non ha nulla in comune con l'artificiosità di Hollywood. Laureato alla Sorbona e professore di storia medievale, Bartlow viene contattato da Shields per adattare il suo libro *The Proud Land*, uno studio accademico sul passato del Sud degli Stati Uniti che è diventato un best-seller perché pieno di dettagli audaci. Sollecitato dalla sua giovane e vivace mogliettina Rosemary (Gloria Grahame), lo scrittore accetta, seppur riluttante, di partire per la California e firmare un contratto con Shields. Mentre Jonathan si dimostra pieno di ammirazione per il lavoro di Bartlow e loda le qualità "cinematografiche" della sua scrittura, inizialmente l'uomo non sembra nutrire nei confronti del produttore nient'altro che disprezzo. E tuttavia, una volta iniziato il lavoro di adattamento del suo libro, James Lee permetterà a Shields di fargli da mentore e di spiegargli come la scrittura debba adattarsi alla natura eminentemente visiva del mezzo cinematografico. Nelle pagine precedenti, parlando della diegetizzazione della figura dello sceneggiatore, abbiamo visto come gli *Hollywood on Hollywood movies* siano poco propensi a mostrare il lavoro di scrittura per lo schermo. *Il brutto e la bella* smentisce in parte questa tendenza: il film ci mostra, infatti, Shields e Bartlow mentre lavorano al soggetto di *The Proud Land* in una villetta sul lago Arrowhead. Tuttavia, come osserva Ames, la posizione dei due personaggi è emblematica del ruolo dello scrittore nel processo di produzione cinematografica: James Lee è inquadrato sullo sfondo, di spalle, mentre è seduto alla macchina da scrivere con la sua inseparabile pipa in bocca; Jonathan è, invece, in primo piano, in posizione frontale rispetto alla macchina da presa, intento a eliminare il superfluo dal materiale redatto dallo sceneggiatore⁶¹. Un produttore che supervisiona così da vicino il lavoro di uno scrittore costituisce probabilmente l'immagine per antonomasia dell'infelicità dei soggettisti hollywoodiani. E tuttavia in questa scena, nonostante la sua ingerenza, Jonathan è mostrato come una figura saggia e benevola. In maniera non molto diversa da quanto accadeva con Georgia, Shields offre consigli preziosi a Bartlow. Per esempio, gli spiega come una scena di grande impatto drammatico che lui ha scritto (il saluto di una madre al figlio in partenza per la guerra) possa essere resa più efficacemente da un silenzioso primo piano piuttosto che da due lunghe pagine di dialogo.

⁶¹ Cfr. Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 158.

Indubbiamente, il film di Minnelli non tratteggia in modo realistico la relazione tra produttore e sceneggiatore. Sappiamo già, infatti, come nella Hollywood classica gli scrittori costituissero una categoria piuttosto isolata rispetto alle altre maestranze. Inoltre, mentre era del tutto abituale che gli sceneggiatori lavorassero insieme, spesso nel medesimo ufficio, era invece molto più raro che intrattenessero collaborazioni strette con il *producer*. Altrettanto rari erano i rapporti di amicizia tra le due categorie. Va da sé che la collaborazione così affiatata tra Jonathan e James Lee è funzionale alla prosecuzione del dramma⁶², ma è interessante notare anche come uno degli aspetti più inusuali della rappresentazione che il film fa del *milieu* hollywoodiano sia proprio questa rottura di una netta distinzione tra sfera domestica e sfera professionale. Questo aspetto lo si coglie soprattutto nella collaborazione tra produttore e sceneggiatore, ma volendo anche nel modo in cui, nel precedente flashback, Shields istruiva Georgia su come diventare una diva sensuale. Si pensi, ad esempio, alla scena in cui l'uomo insegnava all'attrice come portare con l'eleganza una sigaretta alle labbra durante una cena all'interno di un ristorante dall'aspetto molto intimo e rustico. Se il collasso di una chiara distinzione tra vita domestica e vita lavorativa è spia della tipica assenza di verosimiglianza con cui i film autoreferenziali tendono a descrivere la produzione cinematografica, bisogna dire che quest'aspetto rientra, però, anche tra i temi ricorrenti dell'universo poetico minnelliano. Analogamente, infatti, a quanto avviene in molte altre opere dell'autore (soprattutto nei suoi *backstage musicals*), anche la vicenda di *Il brutto e la bella* si svolge in un universo situato sul crinale tra realtà e finzione, dove i contorni tra privato e pubblico, tra gioco e lavoro sono sfumati. E tuttavia, come osserva Roberto Campari, Hollywood, il mondo del cinema, non è quello a cui il musical ci aveva abituati: «Il talento e il successo che ne consegue necessariamente in questi film, non nascono in mezzo all'amore, alla concordia, alla solidarietà di tutti. Hollywood è al contrario un mondo di lupi,

⁶² Il sodalizio tra Shields e Bartlow, fondato su di una nevrotica esclusione della donna come potenziale elemento di disturbo o debolezza, rientra in quel tipo di amicizie maschili, apparentemente prive d'implicazioni erotiche, che Eve Kosofsky-Sedwick ha definito come "omosociali" (cfr. Eve Kosofsky-Sedwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York 1985). Beninteso la figura dell'eroe maschile, solitario e antiborghese, che trova nell'associazione omosessuale una scappatoia per evitare lo scontro diretto con la donna informa uno schema psicologico ricorrente nella letteratura americana fin dalla metà del Settecento, come ha dimostrato Leslie Fiedler nel celebre studio *Amore e morte nel romanzo americano* e a cui Kosofsky-Sedwick è senz'altro debitrice per la sua definizione di "omosocialità". Si noti, peraltro, come il legame tra Shields e Bartlow ricordi, per certi aspetti, l'amicizia che legava il timido Mel Lippman all'irruento di Dix Steele in *Il diritto di uccidere*. A ben vedere, negli *Hollywood on Hollywood movies* il sodalizio umano e artistico tra due maschi è una figura piuttosto ricorrente. Oltre al caso dei film di Ray e di Minnelli, si potrebbe citare l'amicizia che lega Don Lockwood e Cosmo Brown fin dall'infanzia in *Cantando sotto la pioggia*, la collaborazione tra due sceneggiatori scansafatiche di *Boy Meets a Girl* (commedia che abbiamo citato di sfuggita nelle pagine dedicate a *Il diritto di uccidere*) o la devozione che lega Charlie Castle al suo massaggiatore personale in *Il grande coltello*.

ove chi più è grande più è disumano e riesce a soggiogare gli altri con la forza della sua personalità»⁶³.

Il destino cui andrà incontro l'irreale sodalizio artistico e umano tra Jonathan e Bartlow costituisce la terza e ultima dimostrazione di quel gioco di potere e prevaricazione di cui parla Campari. Convinto che la vivace consorte rappresenti una distrazione per James Lee, Shields spingerà la donna nelle braccia di Gaucho, un famoso divo di origine messicana. Ma questo piano machiavellico avrà delle conseguenze imprevedibilmente tragiche: durante una fuga d'amore, Rosemary e l'attore periranno in un incidente aereo. In seguito, quando Bartlow scoprirà il retroscena della morte della moglie, Jonathan, lungi dal dirsi pentito, affermerà con estrema durezza:

I didn't kill Rosemary; she killed herself. Whether you like it or not, you're better off. She was a fool. She interfered with your work. She wasted your time. You're better off without her⁶⁴.

In maniera analoga a quanto avveniva durante la sua *liaison* con Georgia, anche la tresca orchestrata tra Gaucho e Rosemary sembra rappresentare per Jonathan nient'altro che un espediente per portare a termine con successo un film. Indubbiamente la connotazione di Shields come misogino rappresenta uno degli aspetti più datati di *Il brutto e la bella*. Ma al di là di queste considerazioni prodotte dagli inevitabili cambiamenti di sensibilità, è interessante notare come il maschilismo del protagonista sia parte integrante della mitologia che accompagna la figura iconica del *movie mogul*. In questa mitologia le donne con un potenziale divistico rappresentano una merce da sfruttare, come dimostra la stessa relazione tra Jonathan e Georgia. Viceversa, le donne che non possono essere elevate al rango di star, come la provinciale Rosemary, costituiscono soltanto un ostacolo da rimuovere. Del resto,

⁶³ Roberto Campari, *Vincente Minnelli*, cit., p. 30. Il parallelismo con la condizione del musical – condizione a cui, secondo Thomas Elsaesser, mirerebbero tutti i film di Minnelli – merita però alcune specificazioni. Per Elsaesser, i personaggi dei musical di Minnelli sono generalmente capaci di ottenere gratificazione attraverso il canto e la danza. Nondimeno anche in questi casi il conflitto al cuore del plot non è completamente rimosso. Il tradizionale investimento utopico tipico del musical, la sua adesione ai valori della comunità, allo sforzo collettivo, la sua fiducia nel valore trascendente della coppia romantica, tutto quello che idealmente si esprime attraverso la musica e il ballo, è ancora presente in Minnelli, ma in un modo più ambiguo. Nei film musicali dell'autore la soddisfazione di un personaggio si realizza spesso a spese di un altro individuo o di un altro gruppo. In altre parole, c'è sempre qualcuno che deve pagare per la felicità di qualcun altro (cfr. Thomas Elsaesser, «Vincente Minnelli», in Rick Altman, ed., *Genre: The Musical*, Routledge & Kegan Paul, London 1981, pp. 8-27). Si pensi, ad esempio, alla performance di Judy Garland *Have Yourself a Merry Little Christmas* in *Incontriamoci a Saint Louis* o al balletto di Fred Astaire sulle note di *By Myself* in *Spettacolo di varietà* o ancora alla romantica desolazione di Gene Kelly dopo il balletto in *Un americano a Parigi*. Indubbiamente, come accennavamo nel testo, nei film non musicali, ma ugualmente ambientati nel mondo dello spettacolo o dell'arte come *Il brutto e la bella*, il senso di frustrazione s'intensifica. I personaggi riescono a sentirsi pienamente realizzati soltanto nel lavoro collettivo che il cinema impone, mentre la delusione è sempre pronta e erompe nel momento del confronto diretto con la realtà.

⁶⁴ «Non ho ucciso io Rosemary; si è uccisa da sola. Che ti piaccia o no, tu stai meglio da solo. Era una sciocca. Interferiva con il tuo lavoro. Ti faceva perdere tempo. Tu stai meglio senza di lei».

come osserva Naremore, «nessun altro film o romanzo ha catturato così bene l'idea della capitale del cinema come di una piccola famiglia a struttura patriarcale, una famiglia riccamente vestita, dotata di valori che si potrebbero definire quasi piccolo-borghesi e piena di tensioni psicologiche»⁶⁵. Jonathan Shields è chiaramente un maniaco depressivo che utilizza la creazione cinematografica come surrogato delle relazioni umane. L'identificazione tra il processo di *moviemaking* e il corteggiamento di una donna è esplicitata, del resto, anche da un dialogo con Amiel in cui il protagonista confessa di sentire, nel momento in cui l'opera è conclusa, una sensazione di vuoto simile a quella che sopraggiunge al termine di un rapporto amoroso.

Ma Jonathan Shields non è il solo personaggio che annega le sue frustrazioni rifugiandosi nel mondo della creazione artistica. Anche i tre narratori, infatti, sembrano servirsi dell'arte per curare le loro ferite interiori. Abbiamo già accennato al modo in cui Georgia pare nascondersi dietro la sua splendente facciata di *glamorous blonde*, ma anche Fred Amiel e James Lee Bartlow sono due personaggi su cui aleggia una nota di malinconia. All'apparenza il regista è un uomo realizzato tanto nella vita familiare quanto in quella professionale e tuttavia, alla fine del film, egli appare ancora come una figura un po' sbiadita, ancora leggermente afflitta da quel senso d'insicurezza che lo legava a Shields come un figlio o un fratello minore. Neppure Bartlow sembra un uomo totalmente realizzato. Nel racconto cornice apprendiamo che lo scrittore, dopo la morte di Rosemary e la rottura con Jonathan, ha scritto un romanzo, incentrato sulla personalità della moglie, vincitore del premio Pulitzer. Sebbene sia diventato senza dubbio più consapevole della reale natura della consorte e abbia saputo trasporre questa consapevolezza, mescolata di rabbia, dolore e desiderio, in un'opera letteraria di pregio, lo scrittore rimane inesorabilmente un solitario, intrappolato nel ricordo di un'illusione amorosa. A tal proposito, Franco La Polla osserva come i tre narratori siano «persone criticabili certo, ma afflitti da un senso di mancanza, quasi da una sorta di rimpianto per gli errori commessi e ormai adattati a vivere con se stessi e con i propri difetti e le proprie colpe, ma apparentemente estranei alla natura diabolica del loro mentore»⁶⁶.

⁶⁵ Cfr. James Naremore, *op. cit.*, p. 127.

⁶⁶ Franco La Polla, *Sogno e realtà americana*, cit., p. 182. Considerato in relazione all'intera produzione minnelliana, *Il bruto e la bella* può essere considerato insieme a *la tela del ragno* (*The Cobweb*, 1955), *Brama di vivere* (*Lust for Life*, 1956) e *Due settimane in un'altra città* parte di una tetralogia melodrammatica incentrata sul tema dell'"artista infelice". Secondo Naremore, questi quattro «art melodramas» sono tutti costruiti a partire da una versione piuttosto semplificata degli assunti che informano *La ferita e l'arco*, il celebre volume di critica letteraria pubblicato da Edmund Wilson nel 1941 (cfr. James Naremore, *op. cit.*, p. 126). In questo studio, l'autore sostiene «l'idea che il genio e la malattia, come la forza e l'invalidità, possono essere inestricabilmente fusi insieme» – Edmund Wilson, *La ferita e l'arco. sette studi di letteratura*, trad. it. Nemi d'Agostino, Garzanti, Milano 1973, p. 312 (ed. or. *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature*, Riverside Press, Cambridge, MA. 1941). Aggiungiamo che tutti e quattro questi melodrammi furono prodotti da Houseman.

In questo senso, *Il brutto e la bella* presenta una morale simile a quella che già rintracciavamo in *Il diritto di uccidere* e *La contessa scalza*: la vita è crudele, confusa e breve; soltanto l'arte, essendo determinata dalla vita, è piacevole, coerente e soprattutto eterna. Novelli eroi romantici, i personaggi minnelliani sono incapaci di coniugare armoniosamente queste due sfere, e così si ritrovano perennemente a oscillare tra l'ispirazione artistica e l'ineludibile tristezza della vita quotidiana. Non a caso tutto il film è costruito su di un'alternanza di momenti gioiosi, quasi sempre legati all'entusiasmante processo che soggiace alla creazione di un film (si pensi al delizioso episodio in cui Shields e Amiel hanno l'illuminazione su come dirigere *The Doom of the Cat Men*), e scene di traumatico "risveglio", in cui i personaggi passano da un senso di felicità e pienezza a un'amara disillusione. Nonostante il suo iperattivismo e la sua capacità di riassumere in sé il ruolo di padre, *tycoon* e artista, neppure Shields riesce a ergersi al di sopra di questa dinamica. In termini metaforici il tradimento più grande che il film mette in scena, ben più grande delle amarezze che il protagonista infligge agli altri personaggi, riguarda l'illusorietà stessa del mondo del cinema. In *Il brutto e la bella* il processo di *filmmaking* è mostrato come un lavoro collettivo fatto di entusiasmo, energia e collaborazione. Ma il piacere, il senso d'integrazione che tale processo procura è solo temporanea: la realizzazione di un film occupa, infatti, un periodo di tempo *troppo* limitato. Come gli spettatori possono provare un senso di frustrazione quando escono dal buio della sala cinematografica e sono costretti a tornare alla loro quotidianità, così gli uomini di cinema – almeno quelli raccontati da Minnelli – sembrano sentirsi pienamente vivi soltanto durante il lavoro sul set e disarmati, invece, nel confronto con la realtà.

In tal senso, si può comprendere perché lo stile visivamente lussureggiante di Minnelli – La Polla ha parlato di «un'esercitazione demoniaca, enfatizzata dal magnifico lavoro di luci e ombre curato da Robert Surtees»⁶⁷ – non faccia altro che portare l'attenzione sul processo di *filmmaking* impedendo deliberatamente al pubblico di assumere *Il brutto e la bella* come una rappresentazione verosimigliante della vita nell'industria del cinema. Come osserva Naremore, in questo il film si dimostra del tutto coerente con i suoi ideali estetici, dal momento che conduce la tensione tra arte e vita verso un aperto conflitto, in cui il secondo termine reclama a gran voce la sua preminenza sul primo. Diversamente da un'opera come *Viale del tramonto* che riesce, nonostante l'effetto d'irrealtà suscitato dal racconto *post mortem* di Gillis, a restituirci anche un'impressione naturalistica dell'ambiente di Hollywood, *Il brutto e la bella* evita accuratamente di mostrare qualche *location* autentica di Los Angeles. Quasi ogni sequenza è ambientata, infatti, sul set o negli uffici degli *studios*; il mondo della

⁶⁷ Cfr. *ibidem*. Lo stesso Minnelli affermerà che *Il brutto e la bella* è stato «il film con la migliore fotografia in bianco e nero che abbia mai diretto» (cit. in Bleeker St. Cinema, *The Films of Vincente Minnelli*, New York Zoetrope, New York 1978, p. 19).

grigia quotidianità è pressoché bandito o utilizzato comunque sempre con un'intenzione fortemente teatrale ed estetica. Lungi dal costituire una specificità legata a questo film in particolare, l'uso così iperbolico e sovraccarico dell'allestimento della *mise en scène* e del *décor* appartiene a tutto il cinema dell'autore e conferma l'intuizione di Joe McElhaney secondo cui i personaggi minnelliani non sarebbero semplicemente «artisti frustrati, ma *metteurs en scène* frustrati che devono adattare la scenografia delle loro esistenze in relazione ai loro desideri»⁶⁸. Si pensi al caso della squallida stanzetta in affitto in cui vive Georgia prima di essere “scoperta” da Shields e dove la donna ha eretto un vero e proprio altarinò al defunto padre. Come osserva sempre Joe McElhaney, qui «la camera diventa non tanto un'inconscia proiezione della psiche del personaggio quanto piuttosto una conscia proiezione di un fondamentale impulso estetico, una forma di presentazione del proprio sé, una scatola dentro a un universo teatrale»⁶⁹.

E sebbene l'azione si svolga nell'arco di due decenni e il film sia saturo di tutti quei riferimenti alla realtà storica di Hollywood che abbiamo visto, i *framed movies* che Shields produce non ci consegnano nessuna forte impressione di trasformazione tecnologica e stilistica. Al contrario, come osserva giustamente Stephen Harvey, il film di Minnelli gioca palesemente con l'idea di artificio e «corre in parallelo con quel genere di produzioni in cui sarebbe facile trovare gli stessi interpreti del cast, dal momento che la sola realtà che questi personaggi riescono a riconoscere è quella che si può apprendere dallo schermo. [...] Il produttore eroico e la sua instabile squadra sono inclini a comportamenti teatrali come potrebbero esserlo gli stessi protagonisti di un kolossal di Jonathan Shields»⁷⁰.

In effetti, i tre narratori, che pure dovrebbero rappresentare alcune delle personalità più talentuose di Hollywood, sono in qualche modo debitori agli stereotipi più ricorrenti sull'umanità dell'ambiente cinematografico: nella prima sequenza del film vediamo Fred Amiel che, assiso su una gru, guarda attraverso l'obiettivo un'attrice languidamente adagiata su un letto come se stesse realizzando un servizio fotografico per una rivista di moda; Georgia Lorrison è perennemente vestita di abiti sontuosi e, quando la vediamo recitare sul set, è sempre alle prese con scene d'amore strappalacrime; infine James Lee Bartlow, l'intellettuale

⁶⁸ Joe McElhaney, «Staging the Death of the Director: *Two Weeks in Another Town*», cit., p. 152. L'utilizzo del termine “iperbolico” a proposito del melodramma minnelliano merita alcune specificazioni. Secondo Franco La Polla, l'iperbole è il tipo di figurazione che caratterizza non solo la psicologia dei personaggi, ma tutto ciò che concerne l'impianto visivo del film. Per “iperbole” lo studioso intende una «figurazione in eccesso, [una] immagine tanto sovraccarica da non invitare a un confronto con la realtà, ma [una] creazione autonoma che trova in se stessa le proprie leggi, il proprio senso, la propria giustificazione in funzione di un significato che il film in quel momento rinuncia di proporre in termini di verosimiglianza» (Franco La Polla, «Interrogarsi sull'uomo», in Id., *Ombre americane*, cit., p. 25).

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Cfr. Stephen Harvey, *Directed by Vincente Minnelli*, Museum of Modern Art and Harper & Row, New York 1989, p. 213.

del trio, non si separa mai dalla sua pipa e sciorina battute ciniche e scontate a proposito dei produttori e della volgarità di Hollywood.

Ma anche le stesse blasonate produzioni di Shields appaiono, nel loro complesso, pacchiane e stereotipate. Analogamente a quelli di Selznick, molti dei suoi progetti sono pomposi melodrammi storici e perfino l'horror "innovativo" *The Doom of the Cat Men* rivela un aspetto un po' trito quando abbiamo occasione di scorgere la sua effettiva realizzazione sul set. Infine, Naremore osserva come gli stessi consigli "preziosi" che Jonathan impartisce ai suoi colleghi – spiegare al suo regista che il pubblico ha più paura di quello che non vede sullo schermo, insegnare alla prima attrice come fumare in modo seduttivo e mettere in guardia lo sceneggiatore dai rischi di una scena troppo verbosa – siano poco più che cliché, il concentrato della cosiddetta "saggezza di Hollywood", la conoscenza istintiva di ciò che piace o non piace al pubblico. E in questo senso, risulta difficile stabilire fino a che punto sia consapevole l'effetto d'ironia che questa celebrazione del luogo comune produce.

Non c'è dubbio che *Il bruto e la bella* sia implicato, soprattutto per quanto riguarda i momenti occupati dai *framed movies*, con procedimenti quali la parodia e il *pastiche*, e la stessa storia di Hollywood sia evocata, in fondo, attraverso le suddette forme di intertestualità. E tuttavia gran parte del suo fascino dipende proprio da quei medesimi valori spettacolari – costumi sfarzosi, convenzioni melodrammatiche e scenografie ad alto budget – che a tratti sembrerebbe parodiare. In ogni momento, l'opera di Minnelli pare attingere al serbatoio dell'immaginario hollywoodiano: tutto sembra concorrere a intensificare in maniera iperbolica ciò che si offre a noi sullo schermo. Questo non lo cogliamo soltanto nelle sequenze che narrativizzano il lavoro sul set ma anche in altri momenti che tradiscono la fascinazione che l'autore nutre verso Hollywood come macchina preposta alla pura creazione della "magia". Si pensi, per esempio, all'eccessiva estetizzazione che permea – tanto a livello di *mise en scène* quanto di *décor* – la sequenza in cui fa la sua prima apparizione Lana Turner. Un telefono suona nel camerino della diva, e una domestica di colore (Marietta Canty) risponde, rivolgendo lo sguardo verso il fuori campo a sinistra per annunciare alla sua padrona che Jonathan Shields sta chiamando da Parigi. A questo punto, la macchina da presa compie una panoramica per seguire lo sguardo della domestica, e così facendo Turner riesce a entrare nell'inquadratura, seduta e vestita di un elegante abito nero che produce un forte contrasto con il candore della scenografia. Nel momento in cui ci aspetteremmo che si fermasse, la cinepresa continua, invece, a muoversi, rivelandoci come l'immagine dell'attrice non sia altro che il riflesso di uno specchio situato a fianco della toletta. Quando la macchina da presa compie una lenta panoramica attraverso la stanza, la "vera" nuca di Lana Turner è ripresa in primo piano e subito dopo abbiamo un'inquadratura frontale del suo viso, riflesso in

un secondo specchio. Solo a questo punto la cinepresa si ferma, incorniciando l'immagine della donna mentre si copre il capo e gli occhi con un velo di pizzo nero. Oltre ad alludere implicitamente alla gerarchia dei ruoli nello *studio system* e a come tale gerarchia dipendesse da fattori quali il genere sessuale e la razza – qui abbiamo una domestica di colore al servizio di un'attrice bianca, il cui compito è, a sua volta, quello di esercitare una fascinazione sessuale a uso e consumo di un produttore maschio –, questa sequenza così elaborata denuncia l'attrazione minnelliana per la magia di Hollywood o, se vogliamo, per l'immagine mitica che Hollywood ha di se stessa⁷¹. Del resto, abbiamo già accennato a come Richard Dyer osservi che *Il bruto e la bella*, pur mettendo in primo piano la natura tanto illusoria quanto artigianale del cinema classico, non miri certo a una demistificazione del suo fascino. Al contrario, è proprio il processo che soggiace alla creazione dell'illusione, e che il film mette in scena sia nelle sue sequenze più squisitamente autoreferenziali sia in sequenze, come quella appena descritta, così “sovraccariche” dal punto di vista dell'elaborazione formale, a porsi come oggetto di rapimento estatico. Si comprende dunque bene l'affermazione di Robert Lang secondo cui per Minnelli «il cinema non “riguarda” e non riflette la vita; piuttosto riguarda e riflette il cinema»⁷². La stessa scena della fuga in auto di Georgia sotto la pioggia – presumibilmente la più memorabile dell'opera – è così consapevolmente costruita, a dispetto del suo alto contenuto drammatico, da risultare un'autentica celebrazione della più sintetica bellezza della produzione hollywoodiana classica⁷³. Si pensi alle soluzioni formali ardite e al contempo elaborate in cui si produce la regia di Minnelli: invece di un convenzionale montaggio rapido e frammentato per alludere alla concitazione del momento, l'autore opta per un procedimento solitamente considerato un autentico *tour de force* virtuosistico quale il piano sequenza, e al posto di un invasivo accompagnamento musicale extradiegetico preferisce che siano la recitazione, l'uso delle luci e dei rumori, e i movimenti della macchina da presa a fare da veicolo alla tempesta emotiva del personaggio. Tutto nell'episodio, dai gesti dell'attrice alla sua mimica facciale, passando per gli effetti luministici e il perfetto sincronismo che si produce tra il suono delle lacrime della donna, lo scrosciare della pioggia e il movimento dei tergicristalli, è pura stilizzazione, concentrato segno

⁷¹ Cfr. James Naremore, *op. cit.*, p. 130.

⁷² Robert Lang, *American film melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*, Princeton University Press, Princeton, 1989, p. 250.

⁷³ Di nuovo, non si tratta di un aspetto riconducibile unicamente al caso di *Il bruto e la bella*, ma si tratta di una caratteristica fondante di tutto il melodramma minnelliano. Come afferma La Polla: «Minnelli [...] ci fa sentire quanto per lui la falsità del set faccia parte di un'idea di cinema che non intende affatto proporsi come realista e verosimile, ma anzi si affida al versante del sogno dichiarato. [...] È esattamente quello che Hollywood aveva evitato accuratamente di mostrare lungo l'intero arco della sua storia, accumulando incredulità, ma sempre fingendo che si trattasse di mondi a parte, i quali con la fantasia avevano a che fare soltanto perché ideati da qualcuno, ma che – una volta giunti sullo schermo – vivevano di un'autonomia tutta loro che escludeva seccanti discorsi sul vero e sul falso» (Franco La Polla, «La morale come esercizio di stile: il melodramma», in Id., *Sogno e realtà americana*, cit., p. 179).

selettivo e sovraccaricato delle emozioni che la scena vuole esprimere. La stessa interpretazione di Lana Turner, come ha notato Dyer, seppure sembri isterica e violenta, si rivela in ultima analisi come «l'epitome dell'artificio divistico»⁷⁴. Si pensi soltanto allo studiato contrasto fotografico che si crea tra la luminosa capigliatura bionda della star e il candore della stola che la avvolge con l'oscurità all'interno dell'auto. Non c'è dubbio che questa e altre sequenze attestino la sostanziale complementarità che il film tesse tra il suo stile, il suo straordinario «turgore visivo» – per usare la felice espressione coniata da Roberto Pisoni a proposito del cinema minnelliano⁷⁵ – e il suo contenuto ideologico, la sua innamorata celebrazione di Hollywood nascosta sotto il velo sottile di una critica pungente quanto basta per rendere toccante il ritratto di queste umanità solitarie, ma non abbastanza per risultare davvero amara al palato.

Tornando, invece, al piano della narrazione è interessante notare come *Il brutto e la bella* presenti un paradosso analogo a quello che rintracciavamo nei film dedicati al divismo femminile, dove la protagonista era continuamente lodata per un talento che non ci veniva mai rivelato pienamente (si pensi alla tradizionale eliminazione dello *screen test* che inaugurava la fulgida carriera di Esther in *È nata una stella*). Volendo, si potrebbe pensare anche al caso di *Il diritto di uccidere*, in cui l'abilità di Dix come sceneggiatore era continuamente accennata all'interno delle conversazioni, ma di fatto l'opera non ci permetteva conoscere nient'altro che una sola frase dello *script* a cui il personaggio stava lavorando. Così in *Il brutto e la bella* tutto concorre a farci credere che Shields sia un produttore molto dotato o come afferma lo stesso Harry Pebbel: «You know, when they list the ten best pictures ever made, there are always two or three of his on the list. And I was with him when he made them»⁷⁶. A tratti la figura di Jonathan sembra trarre ispirazione non solo da David O. Selznick, ma anche da Orson Welles, l'*enfant prodige* per antonomasia di Hollywood. Si noti, peraltro, come il soprannome che Pebbel dà al protagonista – «Genius Boy» – sia lo stesso con cui Welles era conosciuto nell'ambiente del cinema al principio della sua carriera. Tuttavia, come abbiamo già detto, le produzioni Shields appaiono piuttosto dozzinali e il valore del personaggio rimane, in questo senso, qualcosa di continuamente professato ma non di verificato. Del resto, che Jonathan, malgrado la sua sincera aspirazione al “film di qualità”, non voglia comunicare l'impressione di un arista geniale o in lotta con le

⁷⁴ Cfr. Richard Dyer, «Lana», cit., p. 201.

⁷⁵ Cfr. Roberto Pisoni, «Insegnerò al cuore a patire. I melodrammi di Vincente Minnelli», in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, Lindau, Torino 1999.

⁷⁶ «Lo sai, quando elencano i dieci migliori film mai realizzati, ce ne sono sempre due o tre dei suoi nella lista. E io ero con lui gli ha fatti».

convenzioni del cinema hollywoodiano sul modello di un Orson Welles, lo dimostra il suo fallimento come regista.

Ma proprio questo fallimento, scaturito dal bisogno egocentrico di appropriarsi fino in fondo del prestigio dell'opera cinematografica in cantiere, è spia del bisogno del produttore di un riconoscimento pubblico che non sia solo monetario ma anche artistico. In questo senso, la morale del film sembra dirci che in un'organizzazione basata su una capillare divisione del lavoro come quella hollywoodiana neppure uno *studio executive* può ambire a occupare tutti gli ambiti. Se un film come *Il diritto di uccidere* ci mostrava le frustrazioni di uno sceneggiatore degli anni Cinquanta, la sua impossibilità a scegliere i soggetti su cui lavorare, in maniera analoga *Il bruto e la bella* ci dimostra che nel mondo del cinema classico neppure un produttore indipendente può dominare qualsiasi settore e realizzare pienamente le sue visioni.

Al contrario, secondo Ames, l'opera di Minnelli «presenta due aspetti correlati e potenzialmente contraddittori del processo di *filmmaking*: il ruolo del *producer* come manager di talento, il cui lavoro si situa sul crinale tra arte e business, e il ruolo che il desiderio personale gioca nel dar forma alla produzione»⁷⁷. Nel corso del racconto, proprio attraverso un crudele processo di manipolazione, Shields riesce a incanalare le ambizioni, le frustrazioni e gli aneliti dei suoi collaboratori all'interno del processo artistico, e a colmare così quella distanza che tradizionalmente separa gli agenti della produzione dal risultato finale del film. In questo modo, la morale finale diventa che, per quanto “cattivo”, il protagonista sa fare bene il suo mestiere, nel senso che sa portare ciascun membro della sua “squadra” a sentirsi coinvolto a livello personale nella creazione. In altre parole, Jonathan è capace di suscitare coinvolgimento umano laddove il lavoro del cinema, nella sua divisione gerarchica dei compiti, nella sua scomposizione di tutti le diverse fasi che compongono la realizzazione del film, nel suo continuo riutilizzo di formule, rischia di diventare soltanto business e routine. Non a caso, nel corso dei tre flashback il regista, la diva e lo scrittore sembrano oscillare tra il ruolo di collaboratori cui sono deputati e quello di spettatori ingenui, rapiti da ciò che il loro produttore – mago, demiurgo e *tycoon* – ha da insegnarli. E il fatto che i consigli che l'uomo ha da impartire siano, in fondo, poco più che stereotipi poco importa: sono l'efficacia e il carisma con cui sa comunicarli a imporsi. In quest'oscillazione tra allievo e spettatore si avverte l'impressione che *Il bruto e la bella* stia tessendo, in realtà, non solo un ritratto delle relazioni interne al *milieu* hollywoodiano, ma un ritratto anche del rapporto che lega il produttore, inteso come responsabile ultimo della creazione e della vendita del film, al suo pubblico.

⁷⁷ Christopher Ames, *Movies About the Movies*, cit., p. 161.

Forse è per questo che l'epilogo si conclude con una nota di ambiguità più vicina all'assoluzione che non alla condanna. Sebbene Fred Amiel, Georgia Lorrison e James Lee Bartlow dichiarino fermamente di non voler mai più lavorare con Jonathan, Harry Pebbel gli ricorda che devono all'odiato *tycoon* la loro fama e il loro successo. Quest'argomentazione, come osserva Ames, sottintende l'idea che Jonathan Shields sia l'emblema di Hollywood e di tutti i suoi compromessi. Pertanto, non sorprende se il regista, la diva e lo sceneggiatore non possano, a dispetto dei loro fermi propositi, esimersi dall'origliare la conversazione telefonica tra Pebbel e il produttore. Ed è su quest'ultima suggestione che vorremmo concludere l'analisi non solo di questo film ma dell'intera dissertazione. Nell'ultima scena, vediamo Amiel, Georgia e Bartlow, incarnazioni di tre dei principali agenti della produzione cinematografica (regista, star, sceneggiatore), mentre si stringono intorno all'apparecchio telefonico per ascoltare la voce del produttore che hanno appena rinnegato a parole. Come osserva Naremore, quest'ultimo non è visibile sullo schermo, ma è diventato come il cinema stesso, una presenza assente, un'immagine mediata dalla memoria, un suono che i personaggi sentono dall'altro capo del filo⁷⁸. Se mai come ora Jonathan Shields è letteralmente incarnazione Hollywood, del suo fascino, delle sue illusioni e dei suoi inganni, i suoi collaboratori, con la loro espressione rapita, curiosa, attraversata da un'ombra d'insopprimibile piacere, assumono per un attimo, invece, il nostro ruolo, quello del pubblico. Un pubblico che, nonostante tutti gli avvertimenti, le ammonizioni che lo schermo stesso ha cercato di impartirgli, si scopre incapace di sfuggire alla sirena dell'intrattenimento, a quel mito che il cinema americano classico non riesce a scalfire neppure quando cerca di rappresentarsi nella sua luce più oscura.

⁷⁸ Cfr. James Naremore, *op. cit.*, p. 117.

SCHEDE FILMOGRAFICHE

1932 *A che prezzo Hollywood (What Price Hollywood?)*

Regia: George Cukor; *soggetto:* Gene Fowler e Rowland Brown; *da una storia di:* Adela Rogers St. Johns e, non accreditato, Louis Stevens; *sceneggiatura:* Jane Murfin, Ben Markson e, non accreditato, Allen Rivkin, Robert Presnell Sr. (adattamento, non accreditato); *fotografia (b/n):* Charles Rosher; *montaggio:* Del Andrews e Jack Kitchin (non accreditati); *effetti speciali:* Lloyd Knechtel e Slavko Vorkapich; *musiche:* Max Steiner (non accreditato) – anche direttore musicale; *scenografia:* Carroll Clark; *interpreti:* Constance Bennett (Mary Evans), Lowell Sherman (Maximilian “Max” Carey), Neil Hamilton (Lonny Borden), Gregory Ratoff (Julius Saxe), Louise Beavers (Bonita, la domestica di Mary); *produttore:* Pandro S. Berman (associato); *produttore esecutivo:* David O. Selznick; *casa di produzione:* RKO Pathé Pictures; *durata:* 88 minuti.

1937 *È nata una stella (A Star Is Born)*

Regia: William Wellman; *soggetto:* Robert Carson, William Wellman; *sceneggiatura:* Alan Campbell, Dorothy Parker, Robert Carson; *fotografia (colore):* W. Howard Greene; *montaggio:* James E. Newcom, Anson Stevenson; *effetti speciali:* Jack Cosgrove; *musiche:* Max Steiner; *scenografia:* Lansing C. Holden, Edward G. Boyle (associato), Lyle Wheeler (architetto-scenografo); *costumi:* Omar Kiam – Western Costume Company; *trucco:* Paul Stanhope, Eddie Voight, Elizabeth Arden; *interpreti:* Janet Gaynor (Esther Blodgett/Vicky Lester), Fredric March (Norman Maine), Adolphe Menjou (Oliver Niles), May Robson (nonna Lettie), Andy Devine (Danny McGuire), Lionel Stander (Matt Libby); *produttore:* David O. Selznick; *casa di produzione:* Selznick International Pictures; *durata:* 111 minuti.

1941 *I dimenticati (Sullivan’s Travels)*

Regia: Preston Sturges; *sceneggiatura:* Preston Sturges; *fotografia (b/n):* John F. Seitz; *montaggio:* Stuart Gilmore; *effetti speciali:* Farciot Edouart; *musiche:* Charles Bradshaw, Leo Shuken; *scenografia:* Hans Dreier, A. Earl Hedrick; *costumi:* Edith Head; *trucco:* Wally Westmore, Hal Lierley, Merle Reeves, Leonora Sabine; *interpreti:* Joel McCrea (John Lloyd Sullivan), Veronica Lake (la ragazza), Robert Warwick (Mr. LeBrand), William Demarest (Mr. Jones), Franklin Pangborn (Mr. Casalsis), Porter Hall (Mr. Hadrian), Byron Foulger

(Johnny Valdelle), Margaret Hayes (segretaria), Robert Greig (Burroughs, il maggiordomo di Sullivan), Eric Blore (cameriera di Sullivan), Torben Meyer (dottore), Victor Potel (cameraman), Richard Webb (operatore radio), Charles R. Moore (cuoco), Almira Sessions (Ursula Kornheiser), Esther Howard (Miz Zeffie Kornheiser), Frank Moran (artista), Georges Renavent (vecchio barbone), Harry Rosenthal (The Trombenick), Al Bridge (Jake), Jimmy Conlin (Trusty), Jan Buckingham (Mrs. Sullivan), Robert Winkler (Bud), Chick Collins (Capital), Jimmie Dundee (Labor), Preston Sturges (Direttore studio); *casa di produzione*: Paramount Pictures; *durata*: 90 minuti.

1950 *Viale del tramonto (Sunset Boulevard)*

Regia: Billy Wilder; *sceneggiatura*: Billy Wilder, Charles Brackett; *fotografia* (b/n): John F. Seitz; *montaggio*: Arthur P. Schmidt; *effetti speciali*: Gordon Jennings (effetti fotografici); *musiche*: Franz Waxman; *scenografia*: Hans Dreier, John Meehan, Sam Comer, Ray Moyer; *interpreti*: William Holden (Joe Gillis), Gloria Swanson (Norma Desmond), Erich von Stroheim (Max von Mayerling), Nancy Olson (Betty Schaefer), Fred Clark (Sheldrake, il produttore), Lloyd Gough (Morino, agente di Gillis), Jack Webb (Artie Green), Cecil B. DeMille (se stesso), Hedda Hopper (se stessa), Buster Keaton (se stesso), Anna Q. Nilsson (se stessa), H.B. Warner (se stesso), Ray Evans (se stesso), Jay Livingston (se stesso), Henry Wilcoxon (se stesso); *produttore*: Charles Brackett; *casa di produzione*: Paramount Pictures; *durata*: 110 minuti.

1950 *Il diritto di uccidere (In a Lonely Place)*

Regia: Nicholas Ray; *soggetto*: Dorothy B. Hughes, dal romanzo *In a Lonely Place*; *sceneggiatura*: Edmund North, Andrew Solt; *fotografia* (b/n): Burnett Guffey; *montaggio*: Viola Lawrence; *musiche*: George Antheil; *scenografia*: Robert Peterson; *interpreti*: Humphrey Bogart (Dixon Steele), Gloria Grahame (Laurel Gray), Frank Lovejoy (Brub Nicolai), Carl Benton Reid (Capitano Lochner), Art Smith (Mel Lippmann, agente di Dixon), Martha Stewart (Mildred Atkinson, guardarobiera); *produttore*: Robert Lord; *casa di produzione*: Columbia Pictures; *durata*: 94 minuti.

1952 *Cantando sotto la pioggia (Singin' in the Rain)*

Regia: Stanley Donen, Gene Kelly; *soggetto:* Adolph Green, Betty Comden; *sceneggiatura:* Adolph Green, Betty Comden; *fotografia (colore):* Harold Rosson; *montaggio:* Adrienne Fazan; *effetti speciali:* Warren Newcombe, Irving G. Ries; *musiche:* Nacio Herb Brown, Roger Edens, Al Goodhart, Al Hoffman; *scenografia:* Jacques Mapes, Edwin B. Willis, Harry McAfee; *interpreti:* Gene Kelly (Don Lockwood), Donald O'Connor (Cosmo Brown), Debbie Reynolds (Kathy Selden), Jean Hagen (Lina Lamont), Millard Mitchell (R.F. Simpson), Cyd Charisse (ballerina), Douglas Fowley (Roscoe Dexter), Rita Moreno (Zelda Zanders), King Donovan (Rod), Richard Emory (Phil), Bobby Watson (maestro di dizione), Harry Tenbrook (tecnico del suono), Julius Tannen (uomo sullo schermo), Mae Clarke (parrucchiera); *produttore:* Arthur Freed per Metro Goldwyn Meyer; *casa di produzione:* Metro Goldwyn Meyer; *durata:* 103 minuti.

1952 *Il brutto e la bella (The Bad and the Beautiful)*

Regia: Vincente Minnelli; *sceneggiatura:* Charles Schnee, basata sul soggetto *Tribute to a Bad Man* di George Bradshaw; *fotografia (b/n):* Robert Surtees; *montaggio:* Conrad A. Nervig; *musiche:* David Raksin; *scenografia:* Cedric Gibbons; *interpreti:*, Kirk Douglas (Jonathan Shields), Lana Turner (Georgia Lorrison), Walter Pidgeon (Harry Pebbel), Dick Powell (James Lee Bartlow), Gloria Grahame (Rosemary Bartlow), Barry Sullivan (Fred Amiel), Gilbert Roland (Victor "Gaucho" Ribero); *produttore:* John Houseman; *casa di produzione:* Metro Goldwyn Meyer; *durata:* 118 minuti.

1962 *Che fine ha fatto Baby Jane? (What Ever Happened to Baby Jane?)*

Regia: Robert Aldrich; *sceneggiatura:* Lukas Heller, basata sull'omonimo romanzo di Henry Farrell; *fotografia (b/n):* Ernest Haller; *montaggio:* Michael Luciano; *musiche:* Jack Solomon; *scenografia:* William Glasgow; *interpreti:* Bette Davis (Jane Hudson), Joan Crawford (Blanche Hudson), Victor Buono (Edwin Flagg), Maidie Norman (Elvira Stitt), Anna Lee (Mrs. Bates), Marjorie Bennett (Dehlia Flagg), Wesley Addy (Marty Mc Donald), Julie Allred (Jane Hudson nel 1917), Gina Gillespie (Blanche Hudson nel 1917); *produttore:* Robert Aldrich; *produttore esecutivo:* Kenneth Hyman; *casa di produzione:* The Associates & Aldrich Company, Seven Arts Productions, Warner Bros.; *durata:* 134'.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Curatele, monografie e opere narrative

NICOLAJ ABRAMOV, *Dziga Vertov*, Edizioni Bianco e Nero, Roma 1963.

JAMES AGEE, «Sunset Boulevard», in Id., *Agee on Film: Reviews and Comments*, Vol I, Mc Dowell, Obolensky, New York 1958, pp. 411-5.

RICHARD ALLEN, *Projective Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*, Cambridge University Press, New York 1995.

GAIME ALONGE, GIULIA CARLUCCIO, *Il cinema americano classico*, Laterza, Bari 2006.

SILVIO ALOVISIO, GIULIA CARLUCCIO (a cura di), *Intorno a Rodolfo Valentino: materiali italiani 1923-1933*, Kaplan, Torino 2009.

RICK ALTMAN, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

CHRISTOPHER AMES, *Movies About the Movies. Hollywood Reflected*, University Press of Kentucky, Lexington 1997.

CHRISTOPHER AMES, «*The Big Knife*: Hollywood's "Fable About Moral Values and Success", a Movie About the Movies», in William Robert Bray, R. Barton Palmer (eds.), *Modern American Drama on Screen*, Cambridge University Press, New York 2013, pp. 111-29.

MARK LYNN ANDERSON, *Twilight of the Idols: Hollywood and the Human Sciences in 1920s America*, University of California Press, Berkeley 2011.

PATRICK DONALD ANDERSON, *In its own Image: The Cinematic Vision of Hollywood*, Arno Press, New York 1978.

SHERWOOD ANDERSON, *Storia di me e dei miei racconti*, trad. it. Fernanda Pivano, Einaudi, Torino 1972 (ed. or. *A Story Teller's Story*, The Viking Press, New York 1924).

GEOFF ANDREW, *The Films of Nicholas Ray*, British Film Institute, London 2004².

JACK BABUSCIO, «Camp and the Gay Sensibility», in Richard Dyer (ed.), *Gays and Films*, New York Zoetrope, New York 1984, pp. 40-57.

SHUMAN R. BAIRD, *Clifford Odets*, Tawyne, New York 1962.

BÉLA BALÁZS, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, trad. it. Grazia e Fernaldo di Giammatteo, Einaudi, Torino 1952 (ed. or. *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Globus Verlag, Wien 1952).

TINO BALIO, *Gran Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939*, Scribner's – Macmillan, New York 1993.

LOIS W. BANNER, «Sunset Boulevard», in Id., *In Full Flower: Aging Women, Power and Sexuality*, Alfred A. Knopf, New York 1992, pp. 25-55.

ALEX BARRIS, *Hollywood according to Hollywood: How the Cinema World Has Seen Itself in Its Films*, A.S. Barnes, New York 1978.

ROLAND BARTHES, *Il viso della Garbo*, in Id., *Miti d'oggi*, trad. it. Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1994, pp. 63-4 (ed. or. *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1954).

JEANINE BASINGER, *American Cinema: One Hundred Years of Filmmaking*, Rizzoli International Pictures, New York 1994.

JEANINE BASINGER, *Silent Stars*, Alfred A. Knopf, New York 2000.

JOHN BAXTER, *Hollywood in the Thirties*, A.S. Barnes & Co, New York 1968.

ANDRÉ BAZIN, «Preston Sturges», in Id., *Il cinema della crudeltà*, Prefazione di François Truffaut, Edizioni il Formichiere, Milano 1979, pp. 42-53 (ed. or. *Le cinéma de la cruauté*, Flammarion, Paris 1975).

ANDRÉ BAZIN, «Morte di Humphrey Bogart», in Id., *Che cos'è il cinema?*, presentazione, scelta dei testi e traduzione di Adriano Aprà, Garzanti, Milano 2008⁵, pp. 214-8 (ed. or. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris 1958).

JENNIFER M. BEAN, «The Imagination of Early Hollywood: Movie-Land and the Magic Cities, 1914–1916», in Richard Abel, Giorgio Bertellini, Rob King (eds.), *Early Cinema and the "National"*, John Libbey, New Barnet, UK 2008, pp. 332–41.

KAREN BECKMAN, «Shooting Stars Vanishing Comets: Bette Davis and Cinematic Fading», in Id., *Vanishing Women: Magic, Film and Feminism*, Duke University Press, Durham – London 2003, pp. 153-88.

RUDY BEHLMER (ed.), *Memo from David O. Selznick*, Modern Library, New York 2000.

RUDY BEHLMER, SCOTT THOMAS, *Hollywood's Hollywood*, Citadel Press, Seacucus, N.J., 1975.

WALTER BENJAMIN, «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [prima stesura]», in Id., *Opere complete*, vol. VI, a cura di Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser; edizione italiana a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger, Einaudi, Torino 2004, pp. 271-303.

A. SCOTT BERG, *Goldwyn: A Biography*, Alfred A. Knopf, New York 1989.

ANDREW BERGMAN, *We're in the Money. Depression America and its Films*, Harper & Row, New York 1972.

PAOLO BERTETTO (a cura di), *Teoria del cinema rivoluzionario*, Feltrinelli, Milano 1975.

GREGORY D. BLACK, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

BLEEKER ST. CINEMA, *The Films of Vincente Minnelli*, New York Zoetrope, New York 1978.

HERBERT BLUMER, *Movies and Conduct*, Macmillan& Company, New York 1933.

JAY DAVID BOLTER, RICHARD GRUSIN in *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Firenze 2003, II ed. (ed. or. *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge Ma 1999).

DANIEL J. BOORSTIN, *The Image: A guide to Pseudo-Events in America*, Penguin, London 1963.

DANIEL J. BOORSTIN, *The Exploring Spirit: America and the World, Then and Now*, Vintage, New York 1977.

RAYMOND BORDE, ETIENNE CHAUMETON, *Panorama du film noir américain*, Editions de Minuit, Paris 1955.

DAVID BORDWELL, JANET STEIGER, KRISTIN THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985.

FRANCESCA BORRIONE, *Il maccartismo e gli anni inquieti del cinema americano*, Perugia, Morlacchi editore, 2007.

ALBERTO BOSCHI, GIACOMO MANZOLI (a cura di), *Oltre l'autore II*, «Fotogenia», Clueb, Bologna 1996.

JEAN-LOUP BOURGET, *Le Mélodrame hollywoodien*, Stock, Paris 1985.

LEO BRAUDY, *The Hollywood Sign: Fantasy and Reality of an American Icon*, Yale University Press, New Heaven 2011.

WILLIAM ROBERT BRAY, R. BARTON PALMER (eds.), *Modern American Drama on Screen*, Cambridge University Press, New York 2013.

LESLEY BRILL, «The Comedy Crowds of Preston Sturges», in Id., *Crowds, Power, and Transformation in Cinema*, Wayne State University Press, Detroit 2006, pp. 53-73.

ELISABETH BRONFEN, «Uncanny Appropriations: *Rebecca*» e «The Enigma of Homecoming: *Secret Beyond the Door*», in Id., *Home in Hollywood: The Imaginary Geography of Cinema (Film and Culture)*, Columbia University Press, New York 2004, pp. 35-59, pp. 171-90.

VINCENT BROOK, «What Price Hollywood?», in Id., *Land of Smoke and Mirrors: A Cultural History of Los Angeles*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey – London 2013, pp. 83-102.

JODI BROOKS, «Performing Aging/Performing Crisis (for Norma Desmond, Baby Jane, Margo Channing, Sister George – and Myrtle)», in Kathleen Woodward, *Figuring Age. Women, Bodies and Generations*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1999, pp. 232-47.

ELIZABETH BURNS, *Theatricality. A study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Longman, London 1972.

EDGAR RICE BURROUGHS, *The Girl of Hollywood*, Ace, New York 1979.

IAN CAMERON (ed.), *The Book of Film Noir*, Continuum, New York 1993.

ROBERTO CAMPARI, *Vincente Minnelli*, La Nuova Italia, Firenze 1977.

ALESSANDRO CAPPABIANCA, *Billy Wilder*, La Nuova Italia, Il Castoro Cinema, Firenze 1976.

FRANK CAPRA, *Il nome sopra il titolo*, a cura di Alberto Rollo, Lucarini, Roma 1989.

GIULIA CARLUCCIO, FEDERICA VILLA, *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Edizioni Kaplan, Torino 2006.

FRANCESCO CASETTI, *Teorie del cinema (1945-1990)*, Bompiani, Milano 1993.

LARRY CEPLAIR, STEVEN ENGLUND, *Inquisizione a Hollywood. Storia politica del cinema Americano 1930-1960*, trad. it. Riccardo Duranti, Editori Riuniti, Roma 1981 (ed. or. *The Inquisition in Hollywood. Politics in Film Community 1930-1960*, Doubleday, Garden City, NY. 1980).

- MARC CERISUELO, *Hollywood a l'ecran. Essai de poésie historique des films: L'exemple des métafilms américains*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2000.
- RAYMOND CHANDLER, *La sorellina*, in Stefano Tani (a cura di), *Raymond Chandler. Romanzi e racconti, vol. II 1943-1959*, trad. it Laura Grimaldi (ed. or. *The Little Sister*, Houghton Mifflin, Boston 1949).
- CHARLES CHAPLIN, *La mia autobiografia*, trad. it. Vincenzo Mantovani, Il club degli editori, Milano 1964 (ed. or. *My Autobiography*, Simon & Schuster, New York 1964).
- MICHEL CHION, *La voce nel cinema*, trad. it. Mario Fontanelli, Pratiche Editrice, Parma 1991 (ed. or. *La voix au cinéma*, Éditions de l'Etoile, Paris 1982).
- SALLY CHIVERS, *The Silvering Screen: Old Age and Disability in Cinema*, University of Toronto Press, Toronto 2011.
- PETER NICHOLAS CHUMO, *Generic Transformations in the Self-reflexive Film: Sullivan's Travels, Sunset Boulevard and Singin' in the Rain*, University of California, Berkeley 1991.
- GERALD CLARKE, *Get Happy. The Life of Judy Garland*, Delta Book, New York 2000.
- STEVEN COHAN, «What a Glorious Classic: *Singin' in the Rain* and Mass-Camp Recycling», in Id., *Incongruous Entertainment: Camp, Cultural Value, and the MGM Musical*, Duke University Press, Durham, NC 2005, pp. 200-45.
- STEVEN COHAN, «Introduction: Musicals of the Studio Era», in Id. (ed.), *Hollywood Musicals, the Film Reader*, Routledge, London – New York 2007⁴, pp. 1-15.
- STEVEN COHAN, *Hollywood Musicals, the Film Reader*, Routledge, London – New York 2007⁴.
- ANTOINE COMPAGNON, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.
- ERMANNIO COMUZIO, «*Queen Kelly*, regina di un bordello», in Id., *Erich von Stroheim. Fasto e decadenza di un geniale sfrenato e anticonformista maestro della storia del cinema*, Gremese editore, Roma, pp. 61-8.
- RICHARD CORLISS (ed.), *The Hollywood Screenwriters. A Film Comment Book*, Avon Books, New York 1972³.
- PAOLA CRISTALLI (a cura di), *Valentino: lo schermo della passione*, Transeuropa, Ancona 1996.
- ARLENE CROCE in *The Fred Astaire & Ginger Rogers Books*, Vintage Books, New York 1977.

JAMES CURTIS, *Between Flops: A Biography of Preston Sturges*, Handcourt Brace Jovanovich, Publishers, New York – London 1982.

RAYMOND JOSEPH CYWINSKI, *Satires and Shadows: The Films and Carrer of Preston Sturges*, University Microfilms International, Ann Arbor 1982.

LUCIEN DALLENBACH, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Nuova Pratica Editrice, Parma 1994 (ed. or. *Le récit spèculaire. Essai sur la mise en abyme*, Editions du Seuil, Paris 1977).

TOM DARDIS, *Some Time in the Sun: The Hollywood Years of Fitzgerald, Faulkner, Nathanael West, Aldous Huxley, and James Agee*, Scribner's, New York 1976.

RICHARD DECORDOVA, *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*, University of Illinois Press, Chicago 1990.

RICHARD DECORDOVA, «The emergence of the Star System», in Christine Gledhill, *Stardom. Industry of Desire*, Routledge, London – New York 1991, pp. 17-29.

SIMONE DE BEAUVOIR, *La terza età*, trad. it. Buruno Fonzi, Einaudi, Torino 1988 (ed. or. *La vieillesse*, Éditions Gallimard, Paris 1970).

SIMONE DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, Prefazione di Julia Kristeva, trad. it. Ada Arduini, il Saggiatore, Milano 2008 (ed. or. *Le deuxième sexe*, Éditions Gallimard, Paris 1949).

NORMA K. DENZIN, «A Star Is Born: In Search of the Alcholic Hero», in Id., *Hollywood Shot by Shot: Alcoholism in American Cinema*, Transactions Publishers, New Brunswick, New Jersey 2007², pp. 41-87.

BERNARD F. DICK, *Billy Wilder*, Da Capo Press, New York 1996.

MARY ANN DOANE, *The Desire to Desire. The Woman's film of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1987.

MARY ANN DOANE, «Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice», in Giuliana Bruno, Maria Nadotti (a cura di), *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema*, trad. it. Sara Cortellazzo, Maria Nadotti, Rosenberg & Selier, Torino 1991, pp. 63-82.

THOMAS PATRICK DOHERTY, *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema*, Columbia University Press, New York 1999.

THEODORE DREISER, *American Diaries, 1902-1926*, Thomas Riggio et al. (eds.), University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1982.

- RICHARD DYER, *Heavenly Bodies: Films Stars and Society*, St. Martin's Press, New York 1986.
- RICHARD DYER, «Four Films of Lana Turner», in Douglas Sirk, Lucy Fisher (eds.), *Imitation of Life*, Rutgers University Press, New Brunswick 1991, pp. 186-218.
- RICHARD DYER, «The Son of the Sheik», in Id., *Only Entertainment*, Routledge, London 1992, pp. 99-102.
- RICHARD DYER, *Star*, trad. it. Carla Capetta, Daniela Paggiaro e Antonello Verze, Kaplan, Torino 2003 (ed. or., *Stars*, British Film Institute, London 1979).
- STEVEN C. EARLEY, *An Introduction to American Movies*, New American Library, New York 1978.
- BERNARD EISENSCHITZ, *Nicholas Ray: An American Journey*, eng. trans. Tom Milne, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011.
- THOMAS ELSAESSER, «Vincente Minnelli», in Rick Altman (ed.), *Genre: The Musical: A Reader*, Routledge and Kegan, London 1981, pp. 8-27.
- THOMAS ELSAESSER, MALTE HAGENER, *Finestra e cornice*, in Id., *Teorie del film. Un'introduzione*, Einaudi, Torino 2009, pp. 9-10.
- ERIK H. ERIKSON, *Infanzia e società*, A. Armando, Roma 1972⁵ (ed. or. *Childhood and Society*, Norton, New York 1950).
- JOHN FANTE, *Sogni di Bunker Hill*, introduzione di Emanuele Trevi, trad. it. Francesco Durante, Einaudi, Torino 2004 (ed. or. *Dreams from Bunker Hill*, Black Sparrow Press, Boston 1982).
- THOMAS FERGUSON, «Industrial Conflict and the Coming of the New Deal: The Triumph of the Multinational Liberalism», in Steve Fraser, Gary Gerstle (eds.), *The Rise and Fall of the New Deal Order*, Princeton University, Princeton 1989, pp. 3-31.
- JANE FEUER, *The Hollywood Musical*, The Macmillan Press, London and Basingstoke 1982.
- RACHEL FIELD, ARTHUR PEDERSON, *To See Ourselves*, Macmillan, New York 1937.
- RICHARD FINK, «Introduction», in Id., *Ragged Dick and Mark, the Match Boy*, Collier Books, New York 1962, pp. 5-38.
- LUCY FISHER, «Sunset Boulevard: Fading Stars», in Janet Todd (ed.), *Women and Film*, Holmes & Meir, New York – London 1988, pp. 97-113.

FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *Gli ultimi fuochi*, trad. it. Bruno Oddera, Mondadori, Milano 1987 (ed. or. *The Last Tycoon*, Charles Scribner's Sons, New York 1941).

JIB FOWLES, *Starstruck: Celebrity Performers and the American Public*, Smithsonian Institution Press, Washington – London 1992.

NEAL GABLER, *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York 2010.

LEONARDO GANDINI, *La regia cinematografica. Storia e profili critici*, Carocci, Roma 1998.

LEONARDO GANDINI, *Billy Wilder, Le Mani*, Recco – Genova 1999.

JOHN GASSNER, DUDLEY NICHOLS (eds.), *Twenty Best Film Plays*, Crown Publishers, New York 1943.

JOHN GASSNER, DUDLEY NICHOLS (eds.), *Best Film Plays of 1943-1944*, Crown Publishers, New York 1945.

ANDRÉ GAUDREAU, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Lindau, Torino 2000.

DAN GEORGAKAS, «The Purple Rose of Keaton», in Andrew Horton (ed.), *Sherlock Jr.*, Cambridge University Press, Cambridge-New York-Melbourne 1997, pp. 130-39.

VITTORIO GIACCI, *Immagine immaginaria: analisi e interpretazione del segno filmico*, Città Nuova, Roma 2006.

ANDRÉ GIDE, *Diari 1889-1913*, trad. it. Renato Arienta, Bompiani, Milano 1949.

RENÉ GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, a cura di Leonardo Verdi-Vighetti, Bompiani, Milano 1965 (ed. or. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961).

RICHARD GLATZER, JON RAEBURN (eds.), *Frank Capra: The Man and His Films*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1975.

JEAN-LUC GODARD, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatross, Paris 1980.

DOUGLAS GOMERY, «The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry», in Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*, revised edn., University of Wisconsin Press, Madison 1985, pp. 229-51.

ROBERT M. GONZÁLEZ, JR., *The Drama Of Collaborative Creativity: A Rhetorical Analysis of Hollywood Film Making-of Documentaries*, Graduate School Thesis and Dissertations, University of South Florida, 2008.

JAN GORDON, CORA GORDON, *Star-Dust in Hollywood*, George G. Harrap, London 1930.

STEPHEN GUNDLE, «L'età d'oro dello *star system*», in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti, Vol. II*, Einaudi, Torino 1999, pp. 727-32.

HILARY A. HALLETT, *Go West, Young Women! The Rise of Early Hollywood*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2013.

IAN HAMILTON, *In cerca di Salinger*, trad. it. Maria Pace Ottieri, Minimum fax, Roma 2001.

MIRIAM HANSEN, *Babel and Babylon: Spectatorship in the American Silent Cinema*, Harvard University Press, Cambridge 1991.

STEPHEN HARVEY, *Directed by Vincente Minnelli*, Museum of Modern Art and Harper & Row, New York 1989.

MOLLY HASKELL, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1987².

RONALD HAVER, *David O. Selznick's Hollywood* (1980), Secker & Warburg, London 1986.

JIM HEALY, «In a Noir-ish Place», in Emanuela Martini (a cura di), *Nicholas Ray, Il Castoro//Torino Film Festival*, Milano 2009, pp. 36-47.

EARL J. HESS, PRATIBHA A. DABHOLKAR, *Singin' in the Rain: The Making of an American Masterpiece*, University Press of Kansas, Lawrence 2009.

JUDITH HESS WRIGHT, *Genre Films and the Status Quo*, in Barry Keith Grant(ed.), *Film Genre Reader IV*, University of Texas Press, Austin 2012, pp. 60-8.

BEN HETCH, *A Child of the Century*, Simon and Schuster, New York 1954.

CHARLES HIGHMAN, JOEL GREENBERG, *Hollywood in the Forties*, A.S. Barnes, New York 1968.

MAX HORKHEIMER, THEODOR W. ADORNO, «L'industria culturale», in *Dialettica dell'illuminismo*, V ed. trad. it. Renato Solmi, pp. 126-81 (ed. or. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Social Studies Ass. inc., New York 1944).

JOHN HOUSEMAN, *Front and Center*, Simon & Schuster, New York 1979.

RICHARD M. HUBER, *The American Idea of Success*, McGraw – Hill, New York 1971.

DOROTHY B. HUGHES, *In un posto solitario*, trad. it. Anna Maria Biavasco, Giano, Milano 2005 (ed. or. *In a Lonely Place*, 1947, Feminist Press, City University of New York, New York 2003).

RUPERT HUGHES, *Souls for Sale*, Ulan Press 2001 (ed. or. 1922).

DONATELLA IZZO, *Il racconto allo specchio. Mise en abyme e tradizione narrativa*, Nuova Arnica Editrice, Roma 1990.

DIANE JACOBS, *Christmas in July: The Life and Art of Preston Sturges*, University of California Press, Berkeley 1992.

LEA JACOBS, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, University of Wisconsin Press, Madison 1991.

FREDERIC JAMESON, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989 (ed. or. *Postmodernism or the Cultural Logic of the Late Capitalism*, «New Left Review» CXLVI, 1984, pp. 53-92).

IAN C. JARVIE, *Una sociologia del cinema*, trad. it. Vito Messana, Angeli, Milano 1977.

CLAIRE JOHNSTON, «Myths of Women in the Cinema», in Karyn Kay, Gerald Peary (eds.), *Women and the Cinema*, E.P. Dutton, New York 1977, pp. 407-11.

PAULINE KAEL, *Kiss Kiss Bang Bang*, Bantam, New York 1969.

ELIA KAZAN, *A Life*, Knopf, New York 1988.

BRUCE KAWIN, *Mindscreen: Bergman, Godard, and First Person Film*, Princeton University Press, Princeton 1978.

BRUCE KELLNER, *Carl Van Vechten and the Irreverent Decades*, University of Oklahoma Press, Norman 1968.

BRIAN KELLOW, *The Bennetts: An Acting Family*, University Press of Kentucky, Lexington 2004.

JAMES KEMM, *Rupert Hughes*, Pomegranate Press, Beverly Hills 1997.

BARRY KING, «Articulating Stardom», in Christine Gledhill (ed.), *Stardom: Industry of Desire*, Routledge, London 1991, pp. 167-82.

KIMBALL KING (ed.), *Hollywood on Stage: Playwrights Evaluate the Culture Industry*, Routledge, New York 2013.

ROB KING, *The Fun Factory: The Keystone Film Company and the Emergence of Mass Culture*, University of California Press, Berkeley 2008.

ORRIN E. KLAPP, *Heroes, Villains and Fools*, Prantice-Hall, Englewood Cliffs, NJ, 1962.

FRANCIS DONALD KLINGEDER, STUART LEGG, *Money behind the Screen. A report prepared on behalf of the Film Council*, Film Council of Great Britain, Lawrence & Wishart, London 1937.

ARTHUR KNIGHT, *The Hollywood Style*, Macmillan, London 1969.

EVE KOSOFSKY-SEDWICK, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York 1985.

RICHARD KOZARSKI, *Hollywood Directors 1914-1940*, Oxford University Press, London – Oxford – New York 1977.

RICHARD KOZARSKI, «*Queen Kelly*», in Id., *Von: The Life and Films of Erich von Stroheim*, Hal Leonard Corporation, Milwaukee 2001, pp. 233-76 (ed. or. *The Man You Loved to Hate*, Oxford University Press, New York 1983).

GIORGIO KRAISKI (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, introduzione, scelta dei testi e traduzione di Giorgio Kraiski, Garzanti, Milano 1971.

GEORGE KRUMER, *Harry Leon Wilson. Some Account of the Triumphs and Tribulations of an American Popular Writer*, The Press of Western Reserve University, Cleveland 1963.

FRANK KRUTNICK, «“A Living Part of the Class Struggle”: Diego Rivera’s *The Flower Carrier* and the Hollywood Left», in Peter Stanfield, Frank Krutnik, Brian Neve, Steve Neale (eds.), *“Un-American” Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era*, Rutgers University Press, New York 2007, pp. 51-79.

JACQUES LACAN, «Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell’Io», in Id., *Scritti*, vol. II, trad. it. Giacomo Cotri, Einaudi, Torino 1979², pp. 85-96 (ed. or., *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, 1949).

ROBERT LANG, *American film melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*, Princeton University Press, Princeton 1989.

SUSANNE LANGER, *Sentimento e forma*, a cura di Lia Formigari, Feltrinelli, Milano 1975² (ed. or. *Feeling and Form*, Routledge & Kegan Paul, New York, 1953).

FRANCO LA POLLA, *Stanley Donen/Gene Kelly. Cantando sotto la pioggia*, Lindau, Torino 1997.

FRANCO LA POLLA, «Fine del musical, fine del cinema», in Id., *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Il Castoro, Torino 2004², pp. 170-6.

FRANCO LA POLLA, «Introduzione. Silenzio, sussurri e grida», in Id., *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Il Castoro, Torino 2004², pp. 15-32.

FRANCO LA POLLA, «La morale come esercizio di stile: il melodramma», in Id., *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Il Castoro, Torino 2004², pp. 176-89.

FRANCO LA POLLA, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Il Castoro, Torino 2004².

FRANCO LA POLLA, «Interrogarsi sull'uomo: ancora su Minnelli (ma anche Sirk) e il melodramma», in Id., *Ombre americane: regia, interpretazione, narrazione a Hollywood fra storia e cultura nazionale*, Bononia University Press, Bologna 2008, pp. 19-29.

FRANCO LA POLLA, «La Depressione c'è ma non si vede», in Id., *Ombre americane: regia, interpretazione, narrazione a Hollywood fra storia e cultura nazionale*, Bononia University Press, Bologna 2008, pp. 115-22.

FRANCO LA POLLA, *Ombre americane: regia, interpretazione, narrazione a Hollywood fra storia e cultura nazionale*, Bononia University Press, Bologna 2008.

LEONARD J. LEFF, *Hitchcock and Selznick*, Éditions Ramsay, Paris 1987.

ARHTUR LENNING, «Queen Kelly», in Id., *Stroheim*, University Press of Kentucky, Lexington 2000, pp. 273-90.

EMANUEL LEVY, *Vincente Minnelli: Hollywood's Dark Dreamer*, Palgrave, Basingstoke 2009.

RICHARD LINGEMAN, «Literature of Small-Town Life», in Andrew R.L. Cayton, Richard Sisson, Chris Zacher, (eds.), *The American Midwest: An Interpretive Encyclopedia*, Indiana University Press, Bloomington 2006, pp. 446-8.

LEO LÖWENTHAL, «The Triumph of Mass Idols», in Id., *Literature, Popular Culture and Society*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey 1961, pp. 109-40 (trad. it. parziale *Letteratura, cultura popolare e società*, Liguori, Napoli 1977).

CHERYL BRAY LOWER, R. BARTON PALMER, *Joseph L. Mankiewicz: Critical Essays with an Annotated Bibliography and Filmography*, McFarland, Jefferson, NC 2001.

PAOLA MALANGA, «Un mondo post *dark ladies*, in Emanuela Martini (a cura di), *Nicholas Ray*, Il Castoro/Torino Film Festival, Milano 2009, pp. 60-72.

LUCA MALAVASI, *Mulholland Drive*, Lindau, Torino 2008.

RICHARD MALTBY, *Harmless Entertainment: Hollywood and the Ideology of Consensus*, Scarecrow Press, Lanham 1983.

RICHARD MALTBY, *Hollywood Cinema: An Introduction*, Blackwell, Cambridge, Mass 1995.

OCTAVE MANNONI, *La funzione dell'immaginario. Letteratura e psicoanalisi*, introduzione di Emilio Garroni, Laterza, Bari 1972 (ed. or. *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scene*, Editions du Seuil, Paris 1969).

PAULA MARANTZ COHEN, *Silent Film: The Triumph of the American Myth*, Oxford University Press, New York 2001.

HERBERT MARCUSE, *L'uomo a una dimensione L'ideologia della società industriale avanzata* (1964), Einaudi, Torino 1967.

EMANUELA MARTINI (a cura di), *Nicholas Ray*, Il Castoro//Torino Film Festival, Milano 2009.

STEFANO MASI, *Nicholas Ray*, Il Castoro, Milano 1995.

ALAIN MASSON, *Comédie musicale*, Stock, Paris 1981.

LARY MAY, *Screening Out the Past. The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, with a new preface, The University of Chicago Press, Chicago and London 1983.

GEOFF MAYER, BRIAN MCDONNELL, «*Sunset Boulevard*», in Id., *Encyclopedia of Film Noir*, ABC-CLIO, Santa Barbara, CA 2007, pp. 399-401.

PAUL MAYERSBERG, *Hollywood: The Haunted House*, Ballantine Books 1967.

PAUL MCDONALD, *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*, Wallflower, London 2000.

JOE MCELHANEY, «Staging the Death of the Director: *Two Weeks in Another Town*», in Id., *The Death of Classical Cinema: Hitchcock, Lang, Minnelli*, Suny Press, Albany NY, pp. 141-83.

PATRICK MCGILLIGAN, *Nicholas Ray: The Glorious Failure of an American Director*, Harper Collins, New York 2011.

PAUL MEEHAN, *Horror Noir: Where Cinema's Dark Sisters Meet*, MacFarland, Jefferson, NC 2010.

ROY MENARINI, «David Lynch Drive. Il Mulholland-rompicapo nel paese del cinema», in Claudio Bioni (a cura di), *Attraverso Mulholland Drive. In viaggio con David Lynch nel luogo di un mistero*, Il Principe Costante, Pozzuolo del Friuli 2004, pp. 45-52.

CHRISTIAN METZ, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, ESI, Napoli 1995 (ed. or. *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Paris 1991).

CHRISTIAN METZ, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 2002 (ed. or. *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgois Éditeur, Paris 1977).

RICHARD MEYERS, *Movies on Movies. How Hollywood Sees Itself*, Drake Publishers Inc., New York-London 1978.

GABRIEL MILLER, *Clifford Odets*, Continuum, New York 1989.

TANIA MODLESKI, *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, Methuen, New York 1984.

PIETRO MONTANI, *Dziga Vertov*, La Nuova Italia, Firenze 1975.

EDGAR MORIN, *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, trad. it. Giuseppe Guglielmi, Il Mulino, Bologna 1963 (ed. or. *L'esprit du temps*, Grasset, Paris 1962).

EDGAR MORIN, *I divi*, trad. it. Marisa Castino, Garzanti, Milano 1977 (ed. or. *Les stars*, Éditions de Seuil, Paris 1957).

EDGAR MORIN, *Il cinema e l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982 (ed. or. *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Éditions de Minuit, Paris 1956).

LAURA MULVEY, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», in Id., *Visual and Other Pleasures*, Palgrave MacMillan, New York 2009², pp. 14-27.

EDWARD MURRAY, *Clifford Odets: The Thirties and After*, Frederick Ungar, New York 1968.

GIULIANA MUSCIO, *Lista nera a Hollywood*, Feltrinelli, Milano 1979.

GIULIANA MUSCIO, *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Dino Audino, Roma 2009.

HUGO MÜSTENBERG, *The Photoplay: A Psychological Study*, D. Appleton & Co. New York 1916 (riedizione: *The Film: A Psychological Study*, Dover Publications Inc., New York 1970; trad. it. *Film. Il cinema nel 1916*, Pratiche, Parma 1980).

VLADIMIR NABOKOV, *Lolita*, trad. it. Giulia Arborio Mella, Adelphi, Milano 1993, (ed. or. *Lolita*, Olympia Press, Paris 1955).

JACQUELINE NACACHE, «L'happy end: e vissero felici e contenti», in Id., *Il cinema classico Hollywoodiano*, trad. it. Cinzia Tafani, Le Mani, Recco – Genova 1996, pp. 131-44 (ed. or. *Le film hollywoodien classique*, Éditions Nathan, Paris 1996).

CAROL NACKENOFF, *The Fictional Republic: Horatio Alger and American Political Discourse: Horatio Alger and American Political Discourse*, Oxford University Press, New York 1994.

JAMES NAREMORE, *The Films of Vincente Minnelli*, Cambridge University Press, New York 1993.

STEVE NEALE, *Genre and Hollywood*, Routledge, London – New York 2000.

ALBERTO NEGRI, *Lucidi disincanti. Forme e strategie del cinema postmoderno*, Bulzoni, Roma 1996.

ROBERTO NEPOTI, *L'illusione filmica. Manuale di filmologia*, Utet, Torino 2004.

SHAUN NICHOLS (ed.), *The Architecture of the Imagination. New Essays on Pretence, Possibility and Fiction*, Oxford University Press, Oxford 2006.

MARTHA P. NOCHIMSON, «“All I Need is the Girl”»: The Life and Death of Creativity in *Mulholland Drive*», in Erica Scheen – Annette Davidson (eds.), *The Cinema of David Lynch*, Wallflower, London 2004, pp. 165-83.

WINFRIED NÖTH, NINA BISHARA (eds.), *Self-Reference in the Media*, Mouton de Gruyter, Berlin and New York 2007.

JOYCE CAROL OATES, *Blonde*, trad. it. Sergio Claudio Perroni, Bompiani, Milano 2001 (ed. or. *Blonde*, HarperCollins, New York 2000).

GEOFFREY O'BRIEN, *The Phantom Empire: Movies in the Mind of the Twentieth Century*, Norton, New York 1993.

CLIFFORD ODETS, *The Big Knife* (1949), Dramatists Play Service, New York 1976.

JAMES ROBERT PARISH, MICHAEL R. PITTS, GREGORY W. MANK, *Hollywood on Hollywood*, Scarecrow Press, Meutechen, N.J., 1978.

VICTOR PERKINS, «In a Lonely Place», in Ian Cameron (ed.), *The Book of Film Noir*, Continuum, New York 1993, pp. 222-31.

GUGLIELMO PESCATORE, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma 2006.

GENE D. PHILLYS, «George Cukor: *A Double Life*. Billy Wilder: *Sunset Boulevard*», in Id. *Out of the Shadows: Expanding the Canon of Classic Film Noir*, Lanham, Scarecrow Press, 2012, pp. 111-29.

ROBERTO PISONI, «Insegnerò al cuore a patire. I melodrammi di Vincente Minnelli», in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, Lindau, Torino 1999, pp. 101-132.

FRANCESCO PITASSIO, *Attore/Divo*, Il Castoro, Torino 2003.

J. A. PLACE, *I film di John Ford*, Gremese Editore, Roma 1993.

JANEY PLACE, «Women in Film Noir», in E. Ann Kaplan (ed.), *Women in Film Noir*, British Film Institute, London 1978, pp. 35-54.

JANEY PLACE, LOWELL S. PETERSON, «Some Visual Motifs of Film Noir», in Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, University of California Press, Berkeley 1976, pp. 325-38.

DANA POLAN, *In a Lonely Place*, British Film Institute, London 1993.

ROBERT M. POLHEMUS, *Comic Faith: The Great Tradition from Austen to Joyce*, Chicago University Press, Chicago 1982.

HORTENSE POWDERMAKER, *Hollywood the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-makers*, Little, Brown and Company, Boston 1950.

LYALL POWERS (ed.), *Henry James's Major Novels: Essays in Criticism*, Michigan State University Press, East Lansing 1973.

VERONICA PRAVADELLI, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia 2007.

LAWRENCE J. QUIRK, *The Films of Gloria Swanson*, The Citadel Press, Secaucus, New Jersey, 1984.

TERRY RAMSEY, «Will Hays Goes to Lunch», in Id., *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture*, Routledge, London and New York 2012, pp. 803-21.

ROBERT B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton University Press, Princeton 1985.

SUSAN RAY (a cura di), *Nicholas Ray. Sono stato interrotto*, Contributi di Marco Müller, Enrico Ghezzi, trad. it. Alberto Pezzotta, Bompiani Overlock, Milano 2011 (ed. or. *I Was Interrupted. Nicholas Ray on Making Movies*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1993).

RICHARD V. REEVES, *Saving Horatio Alger: Equality, Opportunity, and the American Dream*, Brookings Institution Press, Washington, D.C. 2014.

CHIP RHODES, *Politics of Desire and the Hollywood Novel*, University of Iowa Press, Iowa City 2008.

CARL RICHARDSON, *Autopsy. An Element of Realism in Film Noir*, Scarecrow Press, Metuchen – London 1992.

PAMELA ROBERTSON, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Duke University Press, Durham 1996.

NICK RODDICK, *A New Deal in Entertainment, Warner Brothers in the 1930's*, British Film Institute, London 1983.

PETER ROFFMAN, JIM PURDY, *The Hollywood Social Problem Film. Madness Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*, Indiana University Press, Bloomington 1981.

MARJORIE ROSEN, *La donna e il cinema: miti e falsi miti di Hollywood*, Dall'Oglio Editore, Milano 1978.

ANDREW ROSS, «Uses of Camp», in David Bergman, *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, University of Massachusetts Press, Amherst, MA (1993), pp. 54-77.

LEO ROSTEN, *Hollywood: The Movie Colony, the Movie Makers*, Harcourt-Brace, New York 1941.

LORENA RUSSELL, «Queering Consumption and Production in *What Ever Happened to Baby Jane?*», in Steffen Hantke (ed.), *Horror Film – Creating and Marketing Fear*, University Press of Missouri, Jackson 2004, pp. 213-226.

J. D. SALINGER, *Il giovane Holden*, trad. it. Adriana Motti, Einaudi, Torino 2008⁴, (ed. or. *The Catcher in the Rye*, Little, Brown and Company, New York 1951).

CLAVER SALIZZATO, *Ballare il film*, Savelli, Roma 1982.

STEVEN SANDERS, «Something More Than Noir», in Steven Rybin, Will Scheibel (eds.), *Lonely Places, Dangerous Ground: Nicholas Ray in American Cinema*, Suny Press, Albany, NY 2014, pp. 63-72.

ANDREW SARRIS, «Preston Sturges», in Id., *You ain't heard nothin' yet: the American talking film: history & memory, 1927-1949*, Oxford University Press, Oxford – New York 1998, pp 307-23.

THOMAS SCHATZ, «Anatomy of a House Director: Capra, Cohn and Columbia», in Robert Sklar, Vito Zagarrio (eds.), *Frank Capra: Authorship and the Studio System*, Temple University Press, Philadelphia 1998, pp. 10-36.

RICHARD SCHICKEL, *The Stars*, Dial, New York 1962.

RICHARD SCHICKEL, *The Man Who Made the Movies* (1975), The Educational Broadcasting Corporation, New York 2001.

BUDD SCHULBERG, *The Four Season of Success*, Doubleday, Garden City, NY 1972.

BUDD SCHULBERG, *I disincantati*, trad. it. Vincenzo Mantovani, Einaudi, Torino 1990 (ed. or. *The Disenchanted*, Random House, New York 1950).

DAVID SEED, «Nathaniel West and the Hollywood Novel», in Id., *Cinematic Fictions: The Impact of the Cinema on the American Novel up to the Second World War*, Liverpool University Press, pp. 258-80.

FAITH SERVICE, «So You'd Like To Be a Star: Myrna Loy Shows You What Is Back of Hollywood' Glamor Front», in Martin Levin (ed.), *Hollywood and the Great Fan Magazines*, Harrison House, New York 1970, pp. 142-3.

PETER SHELLEY, *Grande Dame Guignol Cinema: A History of Hag Horror from Baby Jane to Mother*, McFarland, Jefferson, NC 2009.

ROBERT E. SHERWOOD, *The Best Moving Pictures of 1922-1923*, Small. Maynard, Boston 1923.

MARK SHIEL, «The Southland on Screen», in Kevin R. McNamara (ed.), *The Cambridge Companion to the Literature of Los Angeles*, Cambridge University Press, New York 2010, pp. 145-56.

KAYA SILVERMAN, *The Subject of Semiotics*, Oxford University Press, New York 1983.

ROBERT SKLAR, *Cinemamerica. Una storia sociale del cinema Americano*, trad. it. Lorenzo Codelli, Feltrinelli, Milano 1982 (ed. or.: *Movie-made America. A Cultural History of American Movies*, Random House, New York 1975).

ROBERT SKLAR, «Hollywood about Hollywood: Genre and Historiography», in J.E Smyth (ed.), *Hollywood and the American Historical Film*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012, pp. 71-93.

ANTHONY SLIDE, *Inside the Hollywood Fan Magazine: A History of Star Makers, Fabricators, and Gossip Mongers*, University Press of Mississippi, Jackson 2010.

ANTHONY SLIDE, *Hollywood Unknowns: A History of Extras, Bit Players, and Stand-Ins*, University Press of Mississippi, Jackson 2012.

RICHARD SLOTKIN, *The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, University of Oklahoma Press, Norman 1998.

J.E. SMYTH, «Star Born and Lost. 1932-1937», in Id., *Reconstructing American Historical Cinema: From Cimarron to Citizen Kane*, University Press of Kentucky, Lexington 2006, pp. 251-78.

J.E SMYTH (ed.), *Hollywood and the American Historical Film*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012.

SUSAN SONTAG, «Note sul *camp*», in Id., *Contro l'interpretazione*, trad. it. Ettore Capriolo. Mondadori, Milano 1967, pp. 359-83 (ed. or. «Notes on Camp», in Id., *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar Strauss Giroux, New York 1966, pp. 276-92).

LAURENCE SOROKA, *Hollywood Modernism: Self-Consciousness and the Hollywood-on-Hollywood Film Genre*, Ph.D. diss., Emory University 1983.

JONAS SPATZ, *Hollywood in Fiction*, Mouton, Paris 1969.

SAM STAGGS, *Close-up on Sunset Boulevard: Billy Wilder, Norma Desmond and the Dark Hollywood Dream*, St. Martin's Press, New York 2002.

ROBERT STAM, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, UMI Research Press Studies in Cinema, Ann Arbor Michigan 1985.

PETER STANFIELD, FRANK KRUTNIK, BRIAN NEVE, STEVE NEALE (eds.), «Un-American» *Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era*, Rutgers University Press, New York 2007.

ROBERT STAUGHTON LYND, HELEN MERRELL LYND, *Middletown: A Study in American Culture*, Harcourt, Brace and Company, New York 1929.

GERTRUDE STEIN, *Autobiografia di tutti*, trad. it. Fernanda Pivano, La Tartaruga, Milano 1993, (ed. or. *Everybody's Autobiography*, 1938, Virago Press, London 1985).

MELVYN STOKES, «Female Audiences of the 1920s and early 1930s», in Melvyn Stokes, Richard Maltby (eds.), *Identifying Hollywood's Audiences. Cultural Identity and the Movies*, British Film Institute, London 1999, pp. 42-60.

GAYLYN STUDLAR, «Valentino, “Optical Intoxication” and Dance Madness», in Steve Cohan, Ina Rae Hark (eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Film*, Routledge, New York 1993, pp. 23-45.

GLORIA SWANSON, *Swanson on Swanson*, Random House, New York 1980.

FRANK T. THOMPSON, *William A. Wellman*, Festival de Cine de San Sebastian-Filmoteca Española, San Sebastian – Madrid 1993 (ed. or. Scarecrow Press, Metuchen-London 1983).

MARGARETH THORP, *America at the Movies*, Faber, London 1947.

FRANÇOIS TRUFFAUT, *Il cinema secondo Hitchcock*, trad. it. Giuseppe Ferrari e Francesco Pititto, Pratiche Editrice, Parma 1977 (ed. or. *Le cinéma selon Hitchcock*, Éditions Robert Laffont, Paris 1967).

ANDREW TUDOR, *Image and Influence*, Allen and Unwin, London 1974.

MAUREEN TURIM, «Flashback Psycho-Histories of Hollywood», in Id., *Flashbacks in Film: Memory & History*, Routledge, London 2013, pp. 133-40.

FREDERICK J. TURNER, *La frontiera nella storia americana*, introduzione di Mauro Calemandrei, trad. it. Luciano Serra, Il Mulino, Bologna 1967.

CARL VAN VETCHEN, *Spider Boy: A Scenario for a Moving Picture*, Grosset and Dunlap, New York 1928.

THORSTEIN VEBLÉN, *La teoria della classe agiata*, Einaudi, Torino 1949.

RENATO VENTURELLI, *L'età del noir, Ombre incubi e delitti nel cinema americano, 1940-1960*, Einaudi, Torino 2007.

JEAN WAGNER, *Nicholas Ray*, Rivages, Paris 1987.

ALEXANDER WALKER, *The Shattered Silents: How the Talkies Came to Stay*, Harrap Ltd, London 1986².

MAX WEBER, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo (1864-1920)*, trad. it. Anna Maria Marietti, Rizzoli, Milano 1991.

RICHARD WEISS, *The American Myth of Success: From Horatio Alger to Norman Vincent Peale*, University of Illinois Press, Champaign 1988 (ed. or. Basic Books. New York 1969).

TRICIA WELCH, *Gloria Swanson. Ready for Her Close-Up*, University Press of Missouri, Jackson 2013.

ALBERT WERTHEIM, «Hollywood as Moral Landscape: Clifford Odets' *The Big Knife*», in Kimball King (ed.), *Hollywood on Stage: Playwrights Evaluate the Culture Industry*, Routledge, New York 2013, pp. 39-51.

NATHANAEL WEST, *Il giorno della locusta*, trad. it. Marina Morpurgo, et. al. Edizioni, Milano 2011 (ed. or. *The Day of the Locust*, Random House, New York 1939).

MARGARET WHITFORD (ed.), *The Irigaray Reader*, Oxford, Blackwell 1994.

TONY WILLIAMS, *Body and Soul. The Cinematic Vision of Robert Aldrich*, Scarecrow Press, Lanham 2004.

EDMUND WILSON, *La ferita e l'arco. sette studi di letteratura*, trad. it. Nemi d'Agostino, Garzanti, Milano 1973 (ed. or. *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature*, Riverside Press, Cambridge, MA. 1941).

HARRY LEON WILSON, *Merton of the Movies* (1922), United States, Aegypan Press 2009.

GLORIA WITHALM, «The self-reflexive screen: Outlines of a comprehensive model», in Winfried Nöth, Nina Bishara (eds.), *Self-Reference in the Media*, Mouton de Gruyter, Berlin and New York 2007, pp. 125-42.

JULIAN WOLFREYS, «Uncanny Temporalities, Haunting Occasions: *Sunset Boulevard*», in Id., *Occasional Deconstructions*, Suny Press, Albany, NY 2004, pp. 35-60.

PETER WOLLEN, *Singin' in the Rain*, British Film Institute, London 1992.

MICHAEL WOOD, *L'America e il cinema*, Garzanti, Milano 1979 (ed. or. *American in the Movies; or, "Santa Maria, It Had Slipped My Mind!"*, Basic Book, New York 1970).

CHARLES WRIGHT MILLS, *La élite del potere*, Feltrinelli, Milano 1970².

VITO ZAGARRIO, *Frank Capra*, Il Castoro, Milano 1995.

Articoli da rivista

A.A., *Chicago Best City for Girls*, «Chicago American Evening», (January 3, 1913), p. 3.

A.A., *Famous Writers Who Write in Hollywood*, «Los Angeles Times», (April 30, 1922).

HEATHER ADDISON, *Transcending Time: Jean Harlow and Hollywood's Narrative of Decline*, «Journal of Film and Video» LVII/4 (2005), pp. 32-46.

DENNIS BARONE, A "Natural Environment": *Hollywood*, «American Studies» XXXVI/2 (1995), pp. 83-97.

ANNE-MARIE BICLAUD, *Le cinéma américain ou les ambiguïtés idéologiques d'un médium de masse*, «Revue française d'études américaines» XIX, Hollywood au miroir/Hollywood, Fact and Fiction XIX (1984), pp. 117-29.

CHARLES BITSCH, JEAN DOMARCHI, *Entretien avec Vincente Minnelli*, «Cahiers du cinéma» LXXIV (1957), pp. 12-4.

JEAN-LOUP BOURGET, *Hollywood au miroir du mélodrame: The Bad and the Beautiful*, «Revue française d'études américaines» Hollywood au miroir/Hollywood, Fact and Fiction XIX (1984), pp. 99-106.

LOUISE BROOKS, *Humphrey and Bogey*, «Sight and Sound» XXXVI/1 (1966/67), pp. 19-23.

NICK BROWNE, *Griffith and Freud: Griffith's Family Discourse*, «Quarterly Review of Film Studies» VI/1 (1981), pp. 76-80.

A.K CHANDA, *The Young Man from the Provinces*, «Comparative Literature» XXXIII/4 (1981), pp. 321-41.

MICHEL CIEUTAT, *La star au miroir ou le syndrome romain (de Show People, 1928, à Frances, 1982)*, «Revue française d'études américaines» Hollywood au miroir/Hollywood, Fact and Fiction XIX (1984), pp. 61-75.

MICHEL CIMENT, *Le film sur Hollywood: une genre cinématographique*, «Revue française d'études américaines» Hollywood au miroir/Hollywood, Fact and Fiction XIX (1984), pp. 9-10.

HAROLD CLURMAN, *Movies: Very Clever*, «New Republic», 4 September 1950, p. 22.

JIM COOK, *On a Clear Day You Can See Forever*, «Movie» XIV (1977), pp. 61-2.

ROBERT J. CORBER, *Joan Crawford's Padded Shoulders: Female Masculinity in Mildred Pierce*, «Camera Obscura» LXII (2006), p. 1.

JAMES DAMICO, *Film Noir: A Modest Proposal*, «Film Reader» III (1978), pp. 48-57.

TOM DARDIS, *The Myth that Won't Go Away: Selling Out in Hollywood*, «Journal of Popular Film and Television» XI (1984), pp. 167-71.

DAVE DAVIS, NEAL GOLDBERG, *Organizing the Screen Writers Guild: An Interview with John Howard Lawson*, «Cinéaste» XIII/2 (1977), pp. 4-11, 58.

HARRIET DEER, IRVING DEER, *Musical Comedy from Performer to Performance*, «Journal of Popular Culture» XII/3 (1978), pp. 406-21.

HILDE D'HAERYERE, *Slapstick on Slapstick: Mack Sennett Metamovies Revisit the Keystone Film Company*, «Film History», Indiana University Press, «Early Hollywood and the Archives» XXVI/2 (2014), pp. 82-111.

MARY ANN DOANE, *Film and the Masquerade – Theorising the Female Spectator*, «Screen» XXIII/3-4 (1982), pp. 74-88.

THEODORE DREISER, *Hollywood: Its Manners and Morals: Pt. I, The Struggle on the Threshold of Motion Pictures*, «Shadowland», (November 1921), ora in «Taylorology», 41 (1996), <http://www.public.asu.edu/~ialong/Taylor41.txt> (consultato nel settembre 2014).

ROBERT EBERWEIN, *Comedy and the Film within the Film*, «Wide Angle» III/2 (1979), pp. 12-7.

MANNY FARBER, *Films*, «The Nation», 23 September 1950, p. 273.

GARY ALAN FINE, *Social Conditions and the Creation of the Public Attention: Fatty Arbuckle and the "Problem of Hollywood"*, «Social Problems» XLIV/3 (1997), pp. 292-323.

GUIDO FINK, *From Showing to Telling: Off-Screen Narration in the American Cinema*, «Letterature d'America» III/12 (1982), pp. 5-37.

JEAN-LUC GODARD, *L'Afrique vous parle de la fin et des moyens*, «Cahiers du cinéma», XCIV (1959), p. 21.

DOUGLAS GOMERY, *Who Killed Hollywood?*, «The Wilson Quarterly (1976-)» XV/3 (1991), pp. 106-12.

DAVID GREVEN, *Bringing out Baby Jane: camp, sympathy, and the horror-woman's film of the 1960s*, «Jump Cut: A Review of Contemporary Media Jump Cut», LV (2013), <http://www.ejumpcut.org/currentissue/grevenWmHorror/text.html>.

HILARY A. HALLETT, *Based on a True Story: New Western Women and the Birth of Hollywood*, «Pacific Historical Review» LXXX/2 (2011), p. 210.

PETER L. HAYS, *Gatsby, Myth, Fairy Tale, and Legend*, «Southern Folklore Quarterly», XLI (1997), pp. 213-23.

PETER L. HAYS, «The F. Scott Fitzgerald Review» III (2004), pp. 128-39.

RICHARD HOFSTADTER, *The Paranoid Style in American Politics*, «Harper's Magazine» (1964), pp. 77-86.

PENELOPE HOUSTON, *Preston Sturges*, «Sight and Sound» XXXIV (1965), pp. 130-4.

IAN JARVIE, *Hysteria and Authoritarianism in the Films of Robert Aldrich*, «Film Culture» XXII-XXIII (1965), pp. 95-111.

CHRISTIANE JOHNSON, *F. Scott Fitzgerald et Hollywood: le Rêve américain dénaturé*, «Revue française d'études américaines» Hollywood au miroir/Hollywood, Fact and Fiction XIX (1984), pp. 39-51.

SIMON JOYCE, JENNIFER PUTZI, «*The Greatest Combination in Motion Pictures*»: *Film History and the Division of Labor in the New York Motion Picture Company*, «Film History» XXI/3 (2009), pp. 189-207.

CATHERINA JURCA, *What the Public Wanted: Hollywood, 1937-1942*, «Cinema Journal» XIV/4 (2002), pp. 27-51.

DAVID KARNES, *The Glamorous Crowd: Hollywood Movie Premieres Between the Wars*, «American Quarterly» XXXVIII/4 (1986), pp. 553-72.

ROBERT KERR, *Loree Starr – Photoplay Idol*, «Photoplay» September 1914, p. 70.

KIRKUS REVIEWS, *Close-up on Sunset Boulevard by Sam Staggs*, «Kirkus Reviews», 3 May, 2002, <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/sam-staggs/close-up-on-sunset-boulevard/>.

ORRIN E. KLAPP, *Heroes, Villains and Fools, as Agents of Social Control*, «American Sociological Review» XIX/1 (1954), pp. 56-62.

SIEGFRIED KRACAUER, *Preston Sturges or Laughter Betrayed*, «Films in Review» I (1950), pp. 11-3, 43-7.

AMY LAWRENCE, *Loosing Her Voice: Silencing Two Hollywood Daughters*, «Style», Women as Narrators, XXXV/2 2001, pp. 219-236.

JEAN-LOUIS LEUTRAT, *Merton Gill, un homme ordinaire du cinéma des années 1920*, «Revue française d'études américaines» Hollywood au miroir/Hollywood, Fact and Fiction XIX (1984), p. 28.

ANNETTE MICHELSON, *The Man with a Movie Camera: From Magician to Epistemologist*, «Artforum» X (1972), pp. 60-72.

KATHLEEN MORAN, MICHAEL ROGIN, “What’s the Matter with Capra?”: Sullivan’s Travels and the Popular Front, «Representations», LXXI (2000), pp. 106-34.

LAURA MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen» XVI/3 (1975), pp. 6-18.

MARTHA NOCHIMSON, *The Lady Eve and Sullivan’s Travels*, «Cinéaste» XXVII/3 (2002), pp. 40-2.

FRANK S. NUGENT, *A Star Is Born* (1937), «New York Times» April 23, 1937, p. 25.

WILLIAM A. PAGE, *The Movie-Struck Girl*, «Woman’s Home Companion», 48 (June 1918), pp. 18-75.

JAMES W. PALMER, *In a Lonely Place: Paranoia in the Dream Factory*, «Literature/Film Quarterly» XIII/3 (1985), pp. 200-7.

DAN PINCK, *Preston Sturges: The Wizard of Hollywood*, «The American Scholar» LXI/3 (1992), pp. 402-8.

COLIN RADFORD, *Tears and Fiction*, in «Philosophy», LII/200 (1977), pp. 208-13.

COLIN RADFORD, MICHAEL WESTON, *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?*, in «Proceedings of the Aristotelian Society Supplementary Volumes», XLIX (1975), pp. 67-80.

JARED RAPFOGER, *The Screwball Social Studies of Preston Sturges*, «Cinéaste» XXXI/3 (2006), pp. 6-12.

DAVID REISMAN, *Hollywood the Dream Factory by Hortense Powdermaker*, «American Journal of Sociology», LVI/6, 1951, p. 590.

JACQUES RIVETTE, FRANÇOIS TRUFFAUT, *Entretien avec Abel Gance*, «Cahiers du cinéma» XLIII (1955), pp. 6-17

DAVID ROONEY, *Baby Jane's New Sisters: Lollobrigida & Loren*, «Variety» CCCLXVIII/9 (1997), p. 7.

ANDREW ROSS, «Uses of Camp», in David Bergman, *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, University of Massachusetts Press, Amherst, MA (1993), pp. 54-77.

MARK ROTH, *Some Warner Musicals and the Spirit of the New Deal*, «The Velvet Light Trap» I (1971), pp. 20-5.

LINDA HAVERTY RUGG, *Keaton's Leap: Self-projection and Autobiography in Film*, «Biography», XXIX/1, pp. v-xiii.

JOANNA RUSS, *Somebody Is Trying to Kill Me and I Think It's My Husband*, «Journal of Popular Culture» VI/4 (1973), pp. 666-91.

IRWIN SHAW, *Hollywood People*, «Holiday», January 1949, p. 55.

MARTIN SHINGLER, CHRISTINE GLEDHILL, *Bette Davis: Actor/Star*, «Screen» XLIX/1 (2008), p. 67.

GAYLYN STUDLAR, *Discourses of Gender and Ethnicity: The Construction and De(con)struction of Rudolph Valentino as Other*, «Film Criticism» XIII/2 (1989), pp. 18-35.

J. P. TELOTTE, *The Displaced Voice of In a Lonely Place*, «South Atlantic Review» LIV/1 (1989), pp. 1-12.

DAVID THOMPSON, *In a Lonely Place*, «Sight and Sound» XLVIII/4 (1979), pp. 215-20.

DIANE WALDMAN, «At Last I Can Tell It to Someone!»: *Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s*, «Cinema Journal» XXXIII/2 (1984), pp. 29-40.

TONY WILLIAMS, *The Imagery of Surveillance: In a Lonely Place*, «CineAction», Mar 22, 2012.

MICHAEL WILMINGTON, *Nicholas Ray: The Years at the RKO, Part Two*, «Velvet Light Trap» XI (1973), pp. 35-40.

BRENDA WINEAPPLE, *Finding an Audience: Sullivan's Travels*, «Journal of Popular Film and Television» XI (1984), pp. 152-7.

Desidero esprimere la mia più profonda gratitudine verso il Professor Alberto Boschi per l'attenzione, la cura e l'incoraggiamento che ha sempre dimostrato verso il mio lavoro.

Un ringraziamento enorme alla mia famiglia e infine ad Andrea a cui questo lavoro è dedicato.



Dichiarazione di conformità della tesi di Dottorato

Io sottoscritto Dott. (Cognome e Nome)

Pavesi Diletta

Nato a:

Cento

Provincia:

Ferrara

Il giorno:

17/11/1983

Avendo frequentato il Dottorato di Ricerca in:

STUDI UMANISTICI E SOCIALI

Ciclo di Dottorato

27

Titolo della tesi:

Poisoned Love Letters to the Movies. La contraddittoria rappresentazione di Hollywood nel cinema americano classico (1932-1962)

Titolo della tesi (traduzione):

Tutore: Prof. (Cognome e Nome)

Boschi Alberto

Settore Scientifico Disciplinare (S.S.D.)

L-ART/06

Parole chiave della tesi (max 10):

USA, Cinema, Hollywood, Reflexivity

Consapevole, dichiara

CONSAPEVOLE: (1) del fatto che in caso di dichiarazioni mendaci, oltre alle sanzioni previste dal codice penale e dalle Leggi speciali per l'ipotesi di falsità in atti ed uso di atti falsi, decade fin dall'inizio e senza necessità di alcuna formalità dai benefici conseguenti al provvedimento emanato sulla base di tali dichiarazioni; (2) dell'obbligo per l'Università di provvedere al deposito di legge delle tesi di dottorato al fine di assicurarne la conservazione e la consultabilità da parte di terzi; (3) della procedura adottata dall'Università di Ferrara ove si richiede che la tesi sia consegnata dal dottorando in 2 copie di cui una in formato cartaceo e una in formato pdf non modificabile su idonei supporti (CD-ROM, DVD) secondo le istruzioni pubblicate sul sito: <http://www.unife.it/studenti/dottorato> alla voce ESAME FINALE – disposizioni e modulistica; (4) del fatto che l'Università, sulla base dei dati forniti, archiverà e renderà consultabile in rete il testo completo della tesi di dottorato di cui alla presente dichiarazione attraverso l'Archivio istituzionale ad accesso aperto "EPRINTS.unife.it" oltre che attraverso i Cataloghi delle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze; DICHIARO SOTTO LA MIA RESPONSABILITÀ: (1) che la copia della tesi depositata presso l'Università di Ferrara in formato cartaceo è del tutto identica a quella presentata in formato elettronico (CD-ROM, DVD), a quelle da inviare ai Commissari di esame finale e alla copia che produrrò in seduta d'esame finale. Di conseguenza va esclusa qualsiasi responsabilità dell'Ateneo stesso per quanto riguarda eventuali errori, imprecisioni o omissioni nei contenuti della tesi; (2) di prendere atto che la tesi in formato cartaceo è l'unica alla quale farà riferimento l'Università per rilasciare, a mia richiesta, la dichiarazione di conformità di eventuali copie; (3) che il contenuto e l'organizzazione della tesi è opera originale da me realizzata e non compromette in alcun modo i diritti di terzi, ivi compresi quelli relativi alla sicurezza dei dati personali; che pertanto l'Università è in ogni caso esente da responsabilità di qualsivoglia natura civile, amministrativa o penale e sarà da me tenuta indenne da qualsiasi richiesta o rivendicazione da parte di terzi; (4) che la tesi di dottorato non è il risultato di attività rientranti nella normativa sulla proprietà industriale, non è stata prodotta nell'ambito di progetti finanziati da soggetti pubblici o privati con vincoli alla divulgazione dei risultati, non è oggetto di eventuali registrazioni di tipo brevettale o di tutela. PER ACCETTAZIONE DI QUANTO SOPRA RIPORTATO

Firma del dottorando

Ferrara, li 27/03/2015 (data)

Firma del Dottorando

Diletta Pavesi

Firma del Tutore

Visto: Il Tutore

Si approva

Firma del Tutore

Alberto Boschi