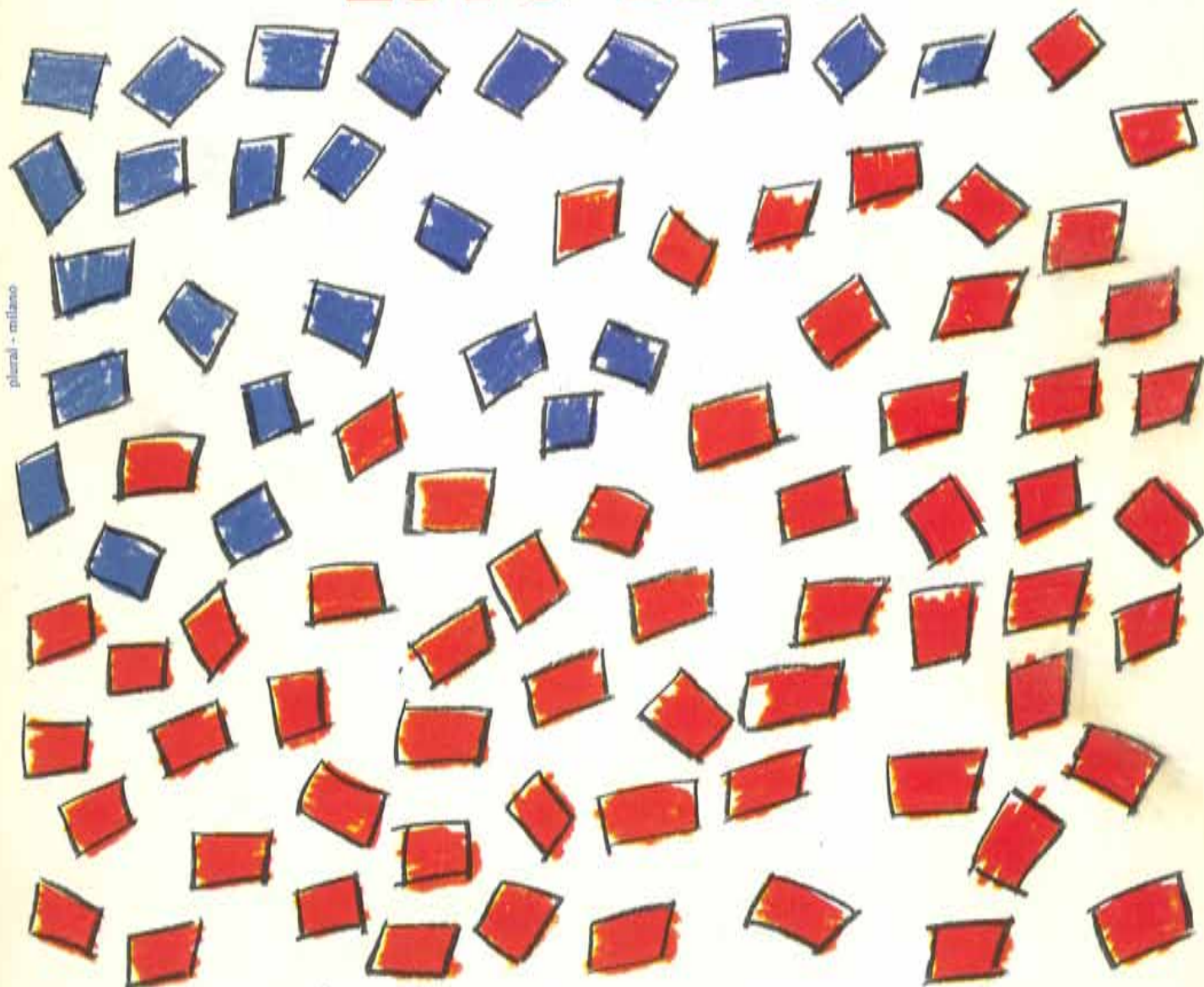


PROVINCIA di MILANO
assessorato alla cultura

COMUNE di MILANO
Ripartizione cultura e spettacolo

Obraz Cinestudio

MOSTRA del CINEMA INDIPENDENTE USA 1979-1983

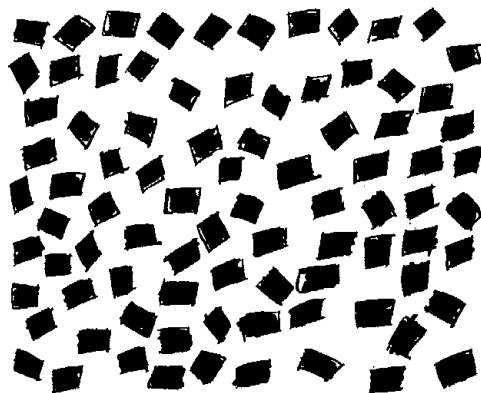


plural - milano

24 Maggio - 2 Giugno 1983 - Cinema Paris - Obraz Cinestudio

VIDEO
Magazine

**MOSTRA
DEL CINEMA
INDIPENDENTE
USA
1979-1983**



La Provincia di Milano opera già da tempo in campo cinematografico e audiovisivo con Cinemetropoli per l'allargamento del pubblico attraverso l'offerta permanente di cinema di livello culturale e spettacolare, organizzando rassegne, predisponendo tutta quella parte di attività formative e informative che interessano più da vicino scuole e biblioteche e promuovendo nuove occasioni di produzione e nuove modalità di consumo del film. Vorrei citare in questa occasione due esperienze estremamente significative che confinano con questa Mostra del Cinema Indipendente U.S.A. 1979/83: «Film-Maker», realizzato in collaborazione con la Regione Lombardia e la RAI, che non è stata una semplice rassegna di giovani autori italiani indipendenti, ma un vero e proprio laboratorio per il cinema prossimo venturo, e quel vero e proprio festival che è stato «La classe operaia nel cinema americano» organizzato nel 1980 con il concorso della Federazione Sindacale Unitaria, che ha

permesso di vedere documenti filmati eccezionali assolutamente inediti in Italia. «La classe operaia nel cinema americano» mostrava — dal punto di vista della produzione — un settore del cinema indipendente per definizione, quello legato ai gruppi militanti storici e contemporanei; qui si tratta del cinema indipendente nelle sue complesse articolazioni attuali. Proprio questo è l'intento che presiede alla Mostra: fornire al pubblico (e forse anche a una parte degli addetti ai lavori) un quadro il più possibile completo della produzione indipendente degli ultimissimi anni, sia in termini di interessi tematici e di percorsi stilistici, sia in termini di formule produttive e distributive. Un quadro che si rivela sensibilmente mutato rispetto all'accezione classica di «Cinema Indipendente», che vogliamo presentare con l'intento di fornire al tempo stesso condizioni di visione il più possibile favorevoli: a questo risponde la scelta di sottotitolare in italiano una decina di film più

significativi e di presentare gli altri in traduzione simultanea. Scelta onerosa ma indispensabile per una grande rassegna di oltre cinquanta titoli, e che vuole incontrare il continente «America» non solo sulla base della categoria della «qualità», ma anche osservandone le contraddizioni, la complessità degli itinerari e la diversificazione delle esperienze.

L'interesse che questa manifestazione ha saputo suscitare in diverse Amministrazioni Locali ha permesso di portare a compimento la sua realizzazione; un ringraziamento particolare all'Assessore alla Cultura del Comune di Milano, Guido Aghina, all'Assessore alla Cultura della Provincia di Bari, Donato Saponaro, all'Assessore alla Cultura del Comune di La Spezia, Bruno Montefiori, al Direttore del Teatro Civico di La Spezia, Antonello Pischedda e alla Regione Piemonte.

*Novella Sansoni
Assessore alla Cultura
Provincia di Milano*

PROVINCIA DI MILANO

Assessorato
alla Cultura

COMUNE DI MILANO

Ripartizione
Cultura e Spettacolo

OBRAZ CINESTUDIO

Comitato di organizzazione e selezione: Antonello Catacchio, Roberto Duiz, Giovanna Lazzati, Enrico Livraghi, Felice Pesoli,

in collaborazione con Stefano Losurdo e Giuseppe Manzoni.

Segreteria organizzativa di New York: Steve Brier e Nancy Musser per «Film for thought».

Art direction: Plural

Ufficio stampa: Studio QB

Trasporti e spedizioni: SAIMA

Sottotitolaggio: Issaverdens

Si ringraziano: Filippo Azimonti, Giovanni Della Rossa, Giovanni Lanzone, Maria Nadotti, Mario Panteghini, Franco Pipitone, Gabriele Porro, Bruna Pustetto, Daniela Ruggeri, Tatti Sanguineti, Jean-Roger Sahunet, Roberto Silvestri, Alessandro Visinoni, Leo Wächter, Patrizia Wächter, Vito Zagarrio. Inoltre Angelo Azzurro Canale 5, IMC, Lab 80, Madeleine Film di Parigi, Reporter Film, Sciarada Cinematografica, Société Treusat di Parigi, Team, Telemilano 2

e per la loro particolare collaborazione: Giangi Film, Road Movie.

Indice

Presentazione	7
Pensieri indipendenti di <i>Carrie Rickey</i>	8
John Waters di <i>Vito Zagarrion</i>	14
Scott B. and Beth B. di <i>F.P.</i>	18
A colloquio con Scott and Beth B. A cura di <i>Maria Nadotti</i>	20
Paul Bartel di <i>A.C.</i>	25
A colloquio con Paul Bartel A cura di <i>Berenice Reynaud</i>	27
Voci - glossario minimo Avanguardia storica, Black cinema, Chicano movie, Corman, Country horror, Demenziale, Documentario, In-off Hollywood, Metropolitan horror, Militante, Midnight movie, Mutanti, New wave, Scuole, Trucchi, Underground. di <i>A.A.V.V.</i>	30
John Sayles di <i>F.P.</i>	53
A colloquio con John Sayles	54
Susan Seidelman a cura di <i>M.N.</i>	57
A colloquio con Susan Seidelman a cura di	58
Jim Jarmush di <i>R.D.</i>	62
A colloquio con Jim Jarmush A cura di <i>Giuliana Muscio</i>	63
Michael White di <i>R.D.</i>	66
A colloquio con Michael White A cura di <i>Valentina Agostinis</i>	67
Mappa di <i>Maria Nadotti</i>	69
I film della Mostra	78

La «Mostra del cinema indipendente Usa '79-'83» vuole essere una panoramica il più possibile completa delle tendenze attualmente in atto nel cinema americano prodotto al di fuori dei grandi circuiti.

Cinema a basso costo, s'intende, mai al di sopra dei 500.000 dollari, quasi sempre molto, molto al di sotto. Un cinema che però negli anni ottanta sfugge a facili identificazioni, catalogazioni, formule definite, etichette onnicomprensive.

È impossibile oggi rintracciare nella complessa mappa del cinema americano gruppi di cineasti che sviluppino comuni ipotesi estetiche. La contrapposizione Hollywood/off Hollywood che aveva contrassegnato la produzione indipendente degli anni sessanta (quella del N.A.C., ad esempio) e parte di quella degli anni settanta (almeno dei primi), sembra completamente abbandonata. Anzi, il cinema indipendente attuale somiglia di più ad una palestra per le centinaia di laureati filmmakers che ogni anno escono dalle università e vogliono fare l'agognato film da presentare come carta di credito, cioè come garanzia di professionalità da far valere in vista di più grosse produzioni.

Lontani dal lamento, dall'autocommiserazione, dall'autoesclusione i nuovi filmmaker formano un laboratorio di ricerca avanzato, più che rappresentare un potenziale sovversivo coalizzato contro la macchina hollywoodiana. È qui che si mettono a punto le nuove estetiche, le nuove tematiche del cinema americano nel suo complesso, quello hollywoodiano compreso. Roger Corman ha seminato più di Jonas Mekas.

La ricerca dell'«umore forte», in funzione spettacolare, ha la meglio (perché raggiunge strati molto più ampi di spettatori) sull'impegno sociale del «cinema povero» tradizionale. E quando l'intento culturale (inteso come espressione di una cultura metropolitana: la new wave newyorkese, ad esempio) ha il sopravvento sull'effetto torcibudella i riferimenti, le

preferenze, vanno al cinema degli anni '40/'50, quello «ribelle» di Nick Ray e Sam Fuller coniugato con quello di Jean Luc Godard. In ogni caso il cinema indipendente degli anni '60/'70 rimane stritolato nel mezzo, sconfitto dal suo stesso, insistito, minoritarismo.

Ma, proprio perché polimorfo, il cinema indipendente mantiene anche la sua vecchia faccia legata all'impegno nelle tematiche di rilevanza sociale e politica, che hanno trovato la loro collocazione ideale in un «genere» spesso, ingiustamente, sottovalutato: il documentario. Di destinazione per lo più televisiva, ma, specie quando legato a temi scottanti di attualità (i molti documentari sul disarmo nucleare), capace di efficaci sortite cinematografiche. È questo, in rapida sintesi, il senso non pretestuoso di una Mostra del Cinema Indipendente U.S.A. 1979-83. Shorts, medio e lungometraggi, dalle tecniche più diverse: animazione, documentario e fiction; una gamma di varianti che il concetto di indipendente al convegno stimola e determina. Per distributori e operatori distratti, per un pubblico generalmente escluso, abbiamo appositamente sottotitolato dieci film scegliendoli secondo il criterio dell'interesse e della spettacolarità. Sono i pezzi più importanti di un puzzle in grado di dare sufficienti elementi per cogliere in anticipo gli umori del cinema U.S.A. di domani.

Catalogo a cura di:

Antonello Catacchio
Roberto Duiuz
Giovanna Lazzati
Enrico Livraghi
Felice Pesoli (redazione)

Traduzioni di:

Erminia Ferrara
Diana Giossi
Clelia Pallotta

PENSIERI INDIPENDENTI

di Carrie Rickey

«Negli Stati Uniti c'è Hollywood — che è un'organizzazione poderosa — e ci sono i film indipendenti, che raramente si riescono a vedere. In mezzo non c'è niente. Il mio sogno è di prendere il meglio di questi due mondi».

Susan Seidelman, regista di *Smithereens*

Come mai, dopo che il decesso di Hollywood come capitale industriale della produzione cinematografica è avvenuto da un pezzo, il prodotto hollywoodiano conserva ancora la sua aura? Perché la gente crede che investire dieci milioni di dollari con la prospettiva di guadagnarne cinquanta sia un affare meno rischioso che spendere cinquantamila dollari potendo solo sperare di raddoppiare l'investimento. L'aura è proporzionale al profitto. Le opinioni conservatrici dominano ancora Hollywood benché il cinema indipendente, di basso costo, abbia dimostrato sempre più spesso — sia dentro che fuori dall'industria — di essere la miniera d'oro in grado di arricchire sia il pubblico che i botteghini. Un film come *Eating Raoul*, girato in economia dall'indipendente Paul Bartel, che prende in giro la produzione cinematografica convenzionale di Hollywood e le sue volgarizzazioni, è stato malgrado tutto un «monster hit», come si dice in gergo, per gli standard dell'industria. Il conservatorismo infesta sia la politica estetica che quella finanziaria di Hollywood, anche se i grandi vincitori sono poi sempre i giocatori d'azzardo. Allora, perché Hollywood non corre più rischi? Perché contare su un si-

stema sperimentato, anche se moribondo, è più sicuro che rischiare su un'ipotesi non collaudata e indipendente.

L'ossessione dell'industria per il denaro informa il raffinato prodotto hollywoodiano? Quasi certamente. Fin dagli anni '30, quando tutti i maggiori teatri di posa erano praticamente sottomessi ai pachidermi della finanza, come le Casate dei Morgan e dei Rockefeller, Hollywood brevettò una confortevole e conservatrice ideologia bancaria. Guadagnare denaro era bene, rubarlo era male. La buona reputazione borghese era determinata dall'averlo o dal non averlo, ed era raro un film in cui un poveraccio avesse

un ruolo importante. Il serio cittadino era il soggetto più coccolato, l'emarginato e il disadattato il più sospetto. Dal momento che Hollywood ha venerato il simbolo del dollaro, non c'è da sorprendersi che la produzione cinematografica al di fuori dell'industria — finanziata di solito stringendo la cinghia, con la buona volontà e il credito — tenda a concentrare l'interesse così spesso su una delle conseguenze del denaro: la povertà. E che tenda a focalizzarsi sugli emarginati e sui disadattati di cui Hollywood non racconterebbe mai le storie.

La teorica di cinema americano. B. Ruby Rich ha definito come essenzialmente edipica la relazione esistente tra l'industria e la produzione indipendente — che è stata certamente un'avanguardia, almeno fino agli anni settanta. Identificando Hollywood con il Padre, B. Ruby Rich osserva: «Essendo un affare, il Cinema dei Padri cerca di fare soltanto quanto è già stato fatto e sperimentato con successo». La timida discendenza, il Cinema dei Figli, è stata, fino alla fine degli anni sessanta, relegata nella produzione sperimentale e d'autore dell'avanguardia artistica. Ed essendo un'arte, il Cinema dei Figli cerca di fare quello

***Nuove tematiche,
decentramento
produttivo, presenza
nel mercato. Le
«strategie del
nuovo» raccontate
da una giornalista
americana.***



che non è ancora stato fatto e di mettere alla prova in questo modo la propria possibilità di successo.

In questo conflitto è entrato il pensiero indipendente dei filmmaker degli anni settanta, tra i quali c'erano molte femministe e attivisti politici. Il cinema indipendente dell'ultimo decennio si distingue da quello che l'ha preceduto perché non definisce sé stesso come arte e quindi immune dalla contaminazione commerciale. Né si definisce a tutti i costi d'autore per diversificare la propria tradizione da quella della personalizzazione di Hollywood. Molti dei nuovi indipendenti sognano, come Susan Seideman, di prendere il meglio dei due mondi. Di attrarre sia l'avanguardia che le folle oceaniche. E questo significa giocare d'illusione con le contraddizioni insite nel fare un film personale, artistico e attivamente coinvolto con il proprio pubblico. I nuovi indipendenti, opponendosi all'alienazione e all'entropia da cui erano sopraffatti i film sperimentali nello sforzo di essere sempre nuovi, sempre diversi, si sono misurati con le convenzioni (regole), hanno cercato di mettere insieme nell'ingranaggio le caratteristiche del Cinema dei Padri con quelle del Cinema dei Figli — e in questo modo, per estendere l'analogia della Rich, hanno predisposto l'impalcatura, di un Cinema di Sorelle e Fratelli. Non più rigorosamente patriarcale o rigorosamente ribelle, ma fraterno, democratico.

Mentre fino agli inizi degli anni settanta il cinema indipendente era stato il territorio assediato di un'estetica ostinatamente individualista, i professionisti degli anni più recenti, meno alienati e più politicizzati, hanno rifiutato l'assunto che il fare un film implichi una visione solitaria e collaborano tra loro nella produzione dei film. Siano dei collettivi politici che si associano per fare propaganda anti-nucleare, come per *Dark Circle* (Judy Irving, Chris Beaver, e Ruth Landry) e per *No place to Hide* (Tom Johnson e Lance Bird), o siano coppie che scrivono insieme e dirigono film a soggetto: *Vortex* di Beth e Scott B., Monty Montgomery e Kathryn Bigelow in *The Loveless*. I nuovi indipendenti

stanno frantumando la lapide su cui sta scolpita la regola che un film è in fondo il prodotto di un'unica e uniforme personalità.

Chiaramente la protesta sociale della fine degli anni sessanta e dei primi anni settanta ha aperto la strada alla situazione degli anni ottanta: non è più molto facile collocare i film o nell'avventura cerebrale e difficilmente comprensibile dell'avanguardia o nel dilettevole intruglio facilmente ingollato dalle grandi masse. Quello che gli indipendenti hanno potuto fare, mentre l'industria non poteva e l'avanguardia non voleva, è stato di mettere in evidenza la propria autonomia politica, la propria libertà di scelta estetica. Così come i

loro registi operano spesso in senso opposto all'industria, è tipico che i film indipendenti rappresentino i fenomeni contro-culturali. Dalla propaganda anti-nucleare (*Dark Circle*), alla musica anti-rock'n'roll (*The Decline of Western Civilization*). Dal Movimento post-hippy (*The Return of the Secaucus Seven*), agli artisti post-moderni (*Artist at Work*). Dalla estroversione sessuale (*Madame Wang*) alla sublimazione erotica (*Eating Raoul*). Inferni, sotterranei e *demimondes* sono le ambientazioni più ovvie per il cinema indipendente, come lo sono state per la produzione d'avanguardia. Ma se

No place to hide



l'avanguardia è svanita come forza vitale nella dialettica del film — avendo esaurito le strategie del nuovo — gli indipendenti hanno scoperto un'altra fonte di rinnovamento: la storia. Mentre le avanguardie degli anni sessanta e settanta si ostinavano a produrre cose mai viste prima, alcuni indipendenti degli anni ottanta suggeriscono che la rivisitazione della storia sia un nuovo modo di riappropriazione. Anche se apparentemente sembrano tentativi di retroguardia, *Before the Nickelodeon*, che esamina criticamente la preistoria del cinema, la nascita di una nozione; *Heartland*, uno sguardo poco romantico alle privazioni, invece che alla retorica, del vecchio West e *No place to Hide* con la sua astringente e anti-nostalgica valutazione degli anni cinquanta come di un decennio che ci portò musica terrificante e politiche terribili, ci fanno vedere, con un certo vigore, cosa sia il nuovo visto in retrospettiva. Considerati nel loro insieme questi film ci rivelano che i ripensamenti sul passato sono le prove generali per le riflessioni sul futuro.

Ma con tutto ciò non si vuole mettere da parte la produzione dell'avanguardia come antiquata o arcaica nel contesto dei nuovi indipendenti, proprio al contrario. Le avanguardie: Michael Snow, Yvonne Rainer e Mark Rappaport fecero sperimentazioni di tecniche narrative e non narrative che hanno ampiamente influenzato le produzioni dei più giovani indipendenti americani. Esempificando il gioco di parole di Godard: «I miei film hanno un inizio, uno svolgimento e una fine, ma non necessariamente in quest'ordine», queste avanguardie si sono battute per dare un nuovo ordinamento al linguaggio del cinema, una lezione ben assimilata dagli indipendenti, anch'essi alla ricerca di una sintassi viva dell'immagine da sostituire alla grammatica ridicola e letteraria dei film così ridondantemente realizzati da Hollywood. Le legendarie avanguardie, Snow, Rainer e Rappaport sono diventate lentamente accessibili ad un pubblico più vasto, pur restando sperimentali, ed hanno trasmesso alla generazione successiva di indipendenti sia la tecnica sofisticata che il pubblico.



Billy in the lowlands. Enry Tomaszewsky e Paul Benedict

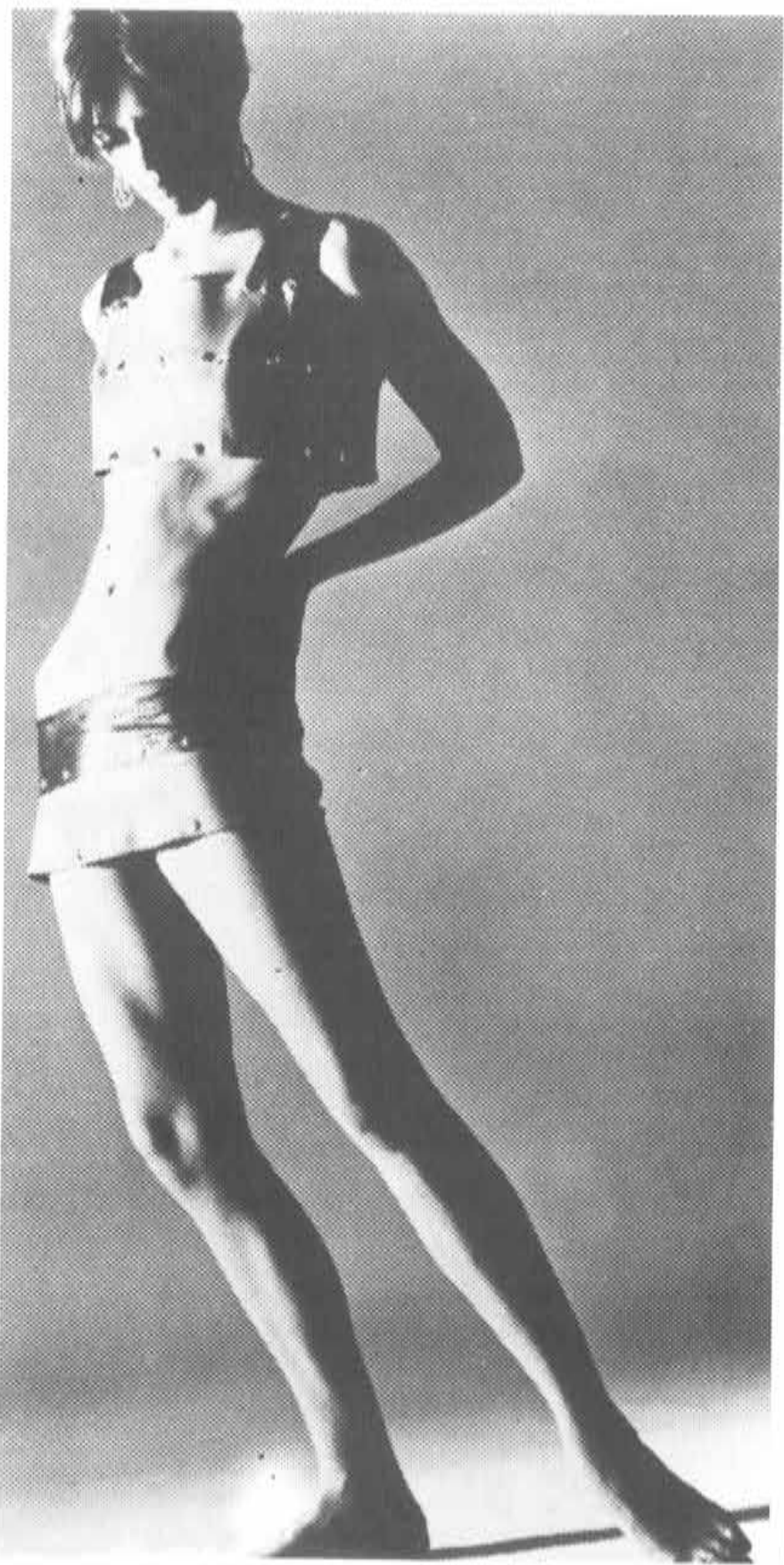
I filmmaker indipendenti, desiderosi più di ampliare la propria sfera di influenza che di unirsi all'avanguardia americana, hanno cercato in tutti i modi di ampliare l'audience delle università, dei musei e degli «spazi alternativi», già costituita dai loro predecessori. Si è creato finalmente un mercato per il prodotto indipendente; l'enorme successo di Godard e di Fassbinder in America ha stimolato l'appetito del pubblico per i prodotti esotici ed esoterici. Anche se non è stato facile superare la delusione di constatare che il pubblico, mentre si accalcava alle proiezioni degli ultimi film in lingua francese o tedesca, avesse delle resistenze per quelli fatti negli Stati Uniti. Purtroppo gli indipendenti incappano spesso nell'ostinato sospetto americano, che sgretola la nostra autoconsiderazione culturale, che l'arte dopo tutto viene dall'Europa. E che Hollywood soddisfa solo il desiderio accessorio di divertimento. Un indipendente americano, disgustato da questo stato di cose, ha doppiato il suo film in italiano e l'ha sottotitolato in inglese, intendendo così deridere e soddisfare contemporaneamente il doppio standard americano. Se

l'arte viene dall'Europa, hanno pensato gli sperimentatori indipendenti americani, allora andiamo a vedere come fanno a finanziare i loro progetti gli indipendenti europei. Nel corso degli anni settanta, che sono stati relativamente floridi, il National Endowment for the Arts (NEA), ha accordato modesti finanziamenti ai filmmaker di avanguardia, ma con il 1980 e l'avvento dell'amministrazione Reagan, tali fondi sono ulteriormente diminuiti. E i soggetti con troppa politica vengono discretamente «listati a lutto» in quanto troppo bollenti da maneggiare. Come negli Stati Uniti, anche in Europa molte organizzazioni culturali sono parastatali, ed una, la rete televisiva tedesca ZDF, associa alla generosità finanziaria la scelta pratica di promuovere i film, un investimento che ha come risultato la prosperità dei botteghini. Fino ad ora in America nessuno ha offerto questa possibilità alle mostre indipendenti. Ad un certo punto, verso la fine degli anni settanta — con la concessione di sovvenzioni agli indipendenti Jean-Pierre Gorin, Yvonne Rainer e Mark Rappaport — la ZDF tedesca divenne, dopo la NEA, la fonte

d'appoggio finanziario più generosa per gli indipendenti americani.

Tornando agli Stati Uniti, le reti televisive pubbliche hanno seguito l'esempio europeo ed hanno cominciato a finanziare e a diffondere le produzioni indipendenti, un passo che ha permesso a questi registi di uscire dagli «spazi alternativi» parrocchiali e di entrare nelle case americane. Altri organismi governativi, come l'American Film Institute (AFI), si sono resi conto che, pur essendo stati generosi nei confronti delle produzioni d'autore, sono stati negligenti nell'assicurare un'appropriata distribuzione a livello nazionale ai film indipendenti; fondi speciali sono stati di conseguenza stanziati per le mostre indipendenti. Non volendo dipendere completamente dalle donazioni federali, nel migliore dei casi incerte, un gruppo di filmmaker indipendenti si è associato e ha formato un'agile struttura di distribuzione, la First Run Features, che ha assunto un rappresentante esperto perché raccolga ordinazioni nelle varie città per i suoi inusuali prodotti.

Le ultime mosse fatte dagli indipendenti sono di natura sia teorica che pratica. I loro imperativi: fare film che mettano insieme le caratteristiche migliori di Hollywood e della avanguardia, assicurarsi che vengano visti da più di qualche migliaio di persone nei circuiti delle università e dei musei. Il punto di forza di questa nuova ondata di attività è che la produzione indipendente non rappresenta più la periferia delle due capitali culturali, Hollywood e Manhattan. Prima degli anni ottanta, fare un film a Hollywood significava quasi necessariamente girarlo all'interno dell'organizzazione degli studios; adesso può voler dire *Eating Raoul* di Bartel o la considerevole piece di etnomusicologia di Penelope Spheeris, *The Decline of Western Civilization*, un'indagine intestina della scena punk di Los Angeles. Prima degli anni ottanta un film fatto a New York significava quasi sicuramente espressionismo di John Cassavetes o sperimentalismo di Yvonne Rainer o Jonas Mekas. Ora che, per il numero di prodotti da



Ciao Manhattan, Edie Sedgwick

studio girati a New York, Gotham è stata soprannominata «Hollywood sull'Hudson» (*Tootsie*, *King of Comedy* e *Il Verdetto*, sono fatti a New York), la produzione cinematografica non è più suddivisa tra Hollywood-commerciale e New York-artistica.

Il fenomeno emergente sono le sacche di produzione regionale. Boston in Massachusetts, con *Billy in the Lowlands* di Jan Egleson.

E Vernon, in Florida, luogo del film omonimo di Errol Morris. E Baltimora, nel Maryland, patria di John Waters e dell'estetica di *Pink Flamingos*, improntata al motto: il cattivo gusto è eterno perché non fa mai cadute di stile. E che dire di Hoboken, in New Jersey? Ove è sita la Wisenheimer Academy di John Sayles — si vedano *Return of the Secaucus Seven* e *Lianna*. L'area metropolitana di San Francisco è stata la base dei filmmaker che hanno girato *Dark Circle*, e la campagna del South Dakota l'ambientazione del *National Endowment per Heartland*, film a sfondo umanitario.

La fioritura di film regionali riflette il decentramento dell'industria e forse la democratizzazione dell'estetica nazionale. Questi film regionali configurano una nuova audience per gli indipendenti: chi normalmente sarebbe incerto se correre il rischio di vedere un film strano, può essere allettato dalla visione fugace del colore locale della sua contrada, anche se questo comporta la visione di un film non alimentato dal potere della star e da una smisurata campagna pubblicitaria.

Il che riporta la discussione sul denaro. Come possono i film indipendenti competere sul mercato con le stravaganze ad alto costo (alcuni critici definiscono il genere *Guerre Stellari* «Applicazione dello Spettacolo») che dominano i botteghini? Gli indipendenti si sono spostati rapidamente dal reame del non competitivo e del non-a-scopo-di-lucro, al mondo commerciale, e sebbene abbiano immensamente rallegrato la scena, si sono presentati alcuni problemi di *media*. Il pubblico si trova d'accordo con l'infondata opinione che più propaganda e pubblicità viene fatta a un film, più questo è importante. Come se il costoso am-

maestramento del pompaggio dei *media*, finalizzato unicamente alla realizzazione di un guadagno su un investimento di dieci milioni di dollari, avesse qualcosa a che vedere con la qualità di un film. L'equivoco dominante è che se un film fa soldi deve per forza essere buono. Ma la maggior parte degli indipendenti non hanno né il coraggio né la fortuna di pubblicizzare i loro film a basso costo e, per recuperare i loro soldi, hanno bisogno dell'attenzione dei *media*. E in America, come in Europa, *media* fa *media* — è necessario che un film sia *a priori* un evento *media*, prima ancora di attirare l'attenzione dei *media* — che è come dire che servono i soldi per fare i soldi. È un problema, ma può essere risolto se i *media* non cercano di fare confronti tra *Guerre Stellari* e *Eating Raoul*.

Mettiamola in un altro modo, i film indipendenti in lizza per ottenere dai botteghini gli stessi incassi dei film da un milione di dollari, sono come un paio di sedie fatte a mano disperse in una sala piena di sedili fatti in serie: sono modeste, si distinguono ed hanno un'aria sospettosamente fuori moda. Nessun aspirante a sedersi cercherebbe di confrontare una sedia fatta a mano con un modello da catena di montaggio: la prima è piena di leziosaggini, di imperfezioni ed è il risultato di un lavoro manuale. La seconda è standardizzata, *media*, stampata da una macchina. Soltanto una persona di un certo gusto, un appassionato delle cose fatte a mano più che dei prodotti industriali, preferirà la prima. Esistono persone, quantunque una minoranza, con quel certo gusto, per cui si possono fare film di costo modesto con la ragionevole probabilità di un modesto profitto. Se i *media* smetteressero di fare confronti tra *Guerre Stellari* e *Smithereens* si potrebbe forse scoprire che l'aura altamente proporzionale al profitto può essere oscurata dal potente scintillio di un prodotto indipendente ben riuscito. I lungometraggi e i documentari indipendenti possono essere straordinari per il semplice motivo che non sono spettacolari. E nel regno artificioso dell'«applicazione dello spettacolo» un po' di lavoro manuale sembra sublime.

Carrie Rickey è critica cinematografica del settimanale newyorkese Village Voice

«The Wall Street Journal» di giovedì 31 marzo 1983 porta in prima pagina un articolo su tre colonne intitolato così: «John Water's Films Rave Low Budgets, Large Leading Lady» (qualcosa come «i film di John Waters hanno budget magri, ma una grossa protagonista»). Addirittura il «Wall Street Journal», dunque, voce finanziaria d'America, bibbia economica della «gente grigia» (come si chiamano a Manhattan, per abbigliamento e attitudine mentale, i benpensanti managers del mondo degli affari), persino il «Wall Street», fa i conti con John Waters: il «maestro del cattivo gusto, il regista che repelle i critici ma fa soldi al botteghino».

È la definitiva consacrazione del successo di questo regista eccentrico, un successo in termini di denaro e non di arte, di box office e non di critica. *Pink Flamingos*, il suo film più famoso, costato dodicimila dollari nel 1971, nel '75 aveva già guadagnato tre milioni e mezzo di dollari e ne ha incassati cinque milioni a tutt'oggi. *Polyester*, l'ultimo prodotto, costato trecentomila dollari, ne ha fatti due milioni. L'autobiografia di John, «Shock Value», un gustoso e provocatorio ritratto d'America, è stato un bestseller dell'81. E poi c'è *Divine*, il perso-

naggio «non comune» che Waters ha creato e lanciato, che fa altri soldi: con i dischi (*Step by Step* è arrivato anche in Italia) di musica demenziale, con le cartoline natalizie, con le magliette, con tutto l'apparato pre e post filmico dell'industria culturale. È la fama, è il denaro. Quello che Waters voleva, insomma, visto che il suo obiettivo è sempre stato quello di fare «exploitation films» è non cultura. Logico che dovesse finire, con tanto di foto irri-



dente con la sua faccia maliziosa che la sa lunga e pare prendere per i fondelli noi tutti, nei titoli dei giornali finanziari.

Ma se «business» e «show business» si interessano a lui, attenti al fenomeno-incassi, i critici lo attaccano ferocemente. La stessa «Variety» ha recensito *Pink Flamingos* (solo dopo più di un anno che il film era proiettato in una sala di New York), parlandone come «uno dei più vili, stupidi e repellenti film mai fatti». Non parliamo poi del resto della critica cinematografica: Vincent Canby sul *New York Times* lo ha stroncato ben due volte, Joe Gelmis su *Newsday* ne ha parlato come «il peggio dello humor da cesso e da bordello». Ma chi è costui? Chi è John Waters, e perché parliamo (male) di lui?

Waters è nato nel '46 nei sobborghi di Baltimore, capitale del Maryland, isola cattolica d'America. Cattolica è la sua famiglia, cattolica la sua educazione. «Perbene» è il suo *status*, (il padre è un benestante industriale di estintori), perbene il suo vicinato e il suo paese, Lutherville — un nome severo. Ma qualcosa non torna, evidentemente, in questo quadro «normale» di provincia americana, e John diventa — già da adolescente — un eccentrico, un ribelle, un «mostro». I suoi fans san-

JOHN WATERS

*Il re degli schifosi e la sua corte.
Lo shock è una merce che si vende bene.*

di Vito Zagarrío

no che i suoi eroi preferiti erano la strega del *Mago di Oz* e la cattiva matrigna di Cenerentola. Più tardi, i suoi «miti» cinematografici diventano Hershell Gordon Lewis, inventore di sanguinolenti horror movies di serie B, e Russ Meyer, il regista di *Supervixen* e di *Faster, Pussycat, Kill, Kill!* Nel binomio sesso-violenza nasce così la sua cospicua «filmografia» (virgoletto perché il termine mal si addice alla produzione selvaggia di John). Il suo nome è legato al suo amico Glenn, in arte Divine, un travestito (ma solo per lo schermo) di centocinquanta chili destinato a un gran successo negli ambienti gay di New York e della California. Insieme girano quasi tutti i film di John: *Roman Candles*, centrato su un coito tra una suora e un prete (prima apparizione di Divine in una parte di contorno); *Eat Your Makeup*, ispirato all'assassinio di Kennedy (Divine nel ruolo di Jackie Kennedy); *Mondo Trasho*, storia di un automobilista pirata e della sua vittima; *Multiple Maniacs*, suggerito dalla «famiglia» Manson (Divine uccide e mangia il cuore del suo boyfriend, poi viene stuprata da un'aragosta gigante); *Pink Flamingos* (Divine combatte per il titolo della «più zozza del mondo» e affida ai posteri la sequenza in cui mangia, senza trucchi, una merda di cane); *Female Trouble* (Divine ha le «turbe» femminili e aspira alla sedia elettrica); e infine *Polyester* (Divine casalinga alcolizzata).

A informazione dei filmografi più pignoli, due sono i film senza Divine: *Hag in a Black Leather Jacket*, opera prima di John (si distingue per la scena finale in cui il cartello «The End» scritto sulla carta igienica, scompare nello sciacquone del water) e *Desperate Living* (storia di un reame dove si mangiano topi a colazione).

Oltre a Divine, segue l'eccentrico percorso di John un gruppo di fedeli protagonisti: Edith Massey, una vecchia obesa ex barista di Baltimore, Mink Stole («stola di visone»), specializzata nella parte della cattiva, David Lochary, mellifluo principe esibizionista, eroe maschile dei film, e Mary Vivian Pierce, la «faccia d'angelo» del gruppo, vittima e demone.





Mink Stole e David Lochary
in *Pink Flamingos*

I film di Waters sono grottesche «soap operas», farse non rassicuranti che provocano il riso e l'imbarazzo. Miscugli satirici di violenza e di pornografia che mettono in tensione e cercano il *disagio* dello spettatore. Sono film di un orrore ridanciano che costringe il pubblico a scegliere una reazione: di piacere o di disgusto, di voyeurismo allo stato puro o di fuga o di rabbia. Waters non cerca consensi unanimi, getta in faccia al pubblico i suoi escrementi, i suoi sputi, i suoi vomiti. Irride con le sue provocazioni e le sue scorie. Il suo cinema è, senza doppi sensi e ammiccamenti intellettuali, *spazzatura*.

Waters è un regista «maledetto», il «re degli schifosi» (*king of the pukers*) come gli piace definirsi, il principe del cattivo gusto, l'untore dello sporco e dello sgradevole. Invece di arte, vuole diffondere shock, invece di «educare» il pubblico vuole «contagiarlo» con il suo «germi»: l'eccesso, il ribrezzo, la repulsione, tutto un bagaglio di sensazionalismo e di provocazione che viene da lontano,

dall'avanguardia californiana, dagli anni sessanta. Questo «re» (gista) del disgusto ha un suo impero e dei sudditi fedeli: sono i frequentatori dei film di mezzanotte (i «midnight movies») cioè quei film diventati «cult movie» che vengono proiettati dopo la programmazione normale, preferibilmente nei week end, come chicca e premio-fedeltà per un nuovo pubblico composito ma facilmente connotabile, giovanile, punk, gay, demenziale. Una audience postmoderna dove ci si riconosce e ci si spalleggia, dove si inventano nuove frontiere del gusto e si celebrano nuovi riti di massa, come il recitare a memoria i dialoghi del *Rocky Horror Picture Show* o, appunto, di *Pink Flamingos*.

A Castro Street a San Francisco o al Greenwich Village a New York, in sale come il «Saint Marks Theater» o l'«8th Street Playhouse», con ciclica puntualità e ostinazione, punks, neopunks, machos e studenti vanno a vedersi rassegne come «il meglio di New Line», cioè il fior fiore della casa che distribuisce tutti i

film di Waters oltre ad altri film classici come *Texas Chainsaw Massacre* di Hooper, *Viva la Muerte* di Arrabal, e in generale i film dell'orrore grottesco e dell'umor nero.

Queste — orrore sanguinolento ma con toni di satira sociale, humor graffiante e impietoso, lucido cinismo — sono anche le (eventuali) coordinate «colte», oltre che «cult», di John Waters. Quei brividi di surrealismo e di bataillismo che hanno fatto apprezzare *Pink Flamingos* a Andy Warhol e al suo giro. Frank Liebowitz, sulla rivista di Warhol, «Interview», lo ha recensito come «il film più malato e più divertente mai fatto»; lo stesso Warhol lo proiettava agli ospiti più graditi nella sua «Factory», e si dice che abbia raccomandato a Fellini di non perderselo.

Il nome di Fellini non spunta per caso: Divine, il ciccione che ha fatto la fortuna di John, è parente delle Sarahine e delle tabaccaie felliniane,



anche se la sua parentela più diretta è indigena ed è con le supermaggiorate di Russ Meyer. Ma Divine ha in più la carica dissacratoria, lo sberleffo perverso, la smorfia imbarazzante che l'ha reso/a famoso/a. Pink Flamingos è «il film americano più vicino a *Un cane andaluso* di Buñuel», ha detto qualcuno (James Brady del *New York*). E certo verrebbe voglia di tentare un'analisi «seria» del surrealismo di Waters, della «scatologia» della coppia Waters-Divine. «Un visionario escrementale», ha chiamato John chi ci ha provato a prendere sul serio il suo cinema (Jonathan Rosenbaum sulla ora scomparsa *Soho News*). «Thash is art» (la spazzatura è arte), scrive David Chute su *Film Comment* citando un analogo giudizio di Susan Sontag su Jack Smith. Ma vale la pena di tentare un approccio «serio» a Waters? È il caso di dargli una patente intellettuale che lui è il primo a rifiutare? «Voglio solo fare ridere la gente» — è il leit motiv delle sue interviste — «ma la voglio far ridere scioccandola. È un riso che provoca l'ansia, è un'an-

sia che provoca il riso». Allora ci si deve accostare ai film di John con maggiore sprovvedutezza, lasciando a casa i bagagli critici, con la stessa naïveté un po' demenziale dei suoi fans americani. Si deve essere pronti ad abbassare la guardia e accettare i colpi proibiti delle gags e delle folli fantasie di Waters, disposti a credere in un mondo in bianco e nero (nonostante i colori sgargianti e kitsch delle pellicole), dove ci sono «da una parte quelli che hanno sgamato, e dall'altra parte gli stronzi» (è una battuta «cult» di *Pink Flamingos*). Inutile fare ricognizioni semiotiche o psicanalitiche (che pure sarebbero persino troppo facili). Più utile semmai ricavare dai film di John Waters uno spaccato di provincia americana, dell'immaginario e dei valori che essa produce. Waters riprende e ribalta tutte le convenzioni del perbenismo americano, i «valori» della middle class: la Famiglia, la Religione, il Mito del Buon Vicinato, la Normalità della provincia e della comunità. In mano a John, la famiglia diventa una fucina di follia e di perversione, la religione un oggetto di

Divine in *Pink Flamingos*

scherno, il «prossimo» un nemico da eliminare, la normalità una galleria di orrori.

Tutto è al contrario, nei film di John: il bello è brutto, il brutto è bello. Il mondo è alla rovescia, come in una sequenza di *Desperate Living*, dove i cittadini sono costretti dalla dispotica regina Carlotta a «camminare all'incontrario» e a vestirsi «per il verso sbagliato».

Il mondo allucinante e allucinato di John Waters è un fotogramma al negativo, un mondo nella dimensione parallela, come in certi fumetti di science fiction. Assomiglia alla «zona negativa» dei *Fantastic Four*, popolata di mostruosi orrori, dimensione opposta eppure complementare.

Non è detto che si debba essere a favore della zona-negativa di Waters. Anzi è facile, certo più sano e più rassicurante essere contro. Ma questo tuffo in un immaginario «malato» può essere utile. Come test delle nostre condizioni di «salute».

Scott e Beth B. sono due esponenti di punta di un gruppo di filmmakers di New York che ha cominciato a lavorare verso la fine degli anni settanta, sull'onda della new wave. Un movimento estetico, principalmente ma non esclusivamente musicale. Scott e Beth sono marito e moglie, il loro cognome B. deriva dall'iniziale del cognome di uno dei due (non è dato di sapere quale), ma soprattutto deriva dall'amore di entrambi per i cosiddetti «B. movie», le produzioni hollywoodiane a basso costo.

Con una formazione di scultori e performers alle spalle i B. verso la fine degli anni settanta si sono sentiti stretti e frustrati nell'ambiente artistico nel quale operavano e hanno deciso di dedicarsi al cinema.

Quando nel '77 decidono di girare il primo film, i B. non conoscono niente della tecnica cinematografica e hanno anche una scarsa conoscenza della storia del cinema. Per fare esperienza scelgono il metodo più diretto possibile, cioè fanno film (in super 8) e passano molto tempo a vederne in televisione (autori preferiti: Fuller, Ray, Sirk e poi il film noir e il cinema espressionista tedesco).

Tra i rappresentanti della new wave newyorkese si distinguono per la

particolare cura nella composizione dell'immagine e per l'attenzione all'aspetto sonoro dei loro film. I B. utilizzano frequentemente come attori esponenti dell'ambiente musicale newyorkese (Adele Bertei, Lydia Lunch, John Lurie), e con loro scrivono le colonne sonore. Sul piano stilistico i B. si distinguono per un rifiuto del realismo; alla credibilità narrativa preferiscono un cinema che «suggerisce emozioni come se



venissero da dentro», mentre sul piano tematico costruiscono dei film che intendono essere problematici sulla natura e il funzionamento delle strutture del potere.

Naturalmente, come tutti gli artisti newyorkesi della loro generazione Scott e Beth B. hanno sentito fortemente l'influenza del nuovo rock e ne hanno utilizzato la forza e i riferimenti d'ambiente nei loro film.

Il primo film dei B. G. Man racconta della doppia vita di un ufficiale della polizia e del suo conflitto con bande di terroristi.

The black box (1978) è, la storia di un giovane innocente che viene trascinato in una camera di tortura da un non meglio precisato gruppo terrorista. Lydia Lunch nelle vesti della torturatrice sottopone il giovane alla tortura della «scatola nera», che consiste in un frenetico alternarsi di stimoli sensoriali violentemente opposti. Con un gioco di camera in soggettiva il pubblico viene coinvolto nel gioco della scatola mentre una colonna sonora di rock elettronico scandisce il ritmo.

Letters to dad (1979) una drammatizzazione ad opera di musicisti e attori basata sulle lettere scritte dai discepoli del Reverendo Jones al maestro, poco prima del loro suicidio

SCOTT B. AND BETH B.

*Vestono di nero e amano gli intrighi.
Dopo i super 8 la coppia new wave è
in cerca di pubblico.*



collettivo in Guiana.

The offenders (1979). Originalmente realizzato come un telefilm, una specie di soap opera, è un tributo ai film sulle bande negli anni cinquanta. Storie di intrighi rapimenti e tradimenti e fughe in un ambiente di sradicati. Il parricidio e la rivolta antiborghese nel primo film dei B. che ha avuto un considerevole successo di pubblico.

The trap door (1981) è la storia di un'ingenuo ragazzo che dopo aver perduto il lavoro si mette a girare per vari uffici di collocamento. Nel corso della sua ricerca di lavoro il giovane incontra ogni sorta di strano personaggio e viene derubato, abbandonato dalla sua giovane amica, aggredito da femmine lascive e infine capita nelle mani di una psicanalista pazzo.

Vortex (1982) dopo il successo nei cineclub di New York del loro The Offenders, i B. ottengono una sovvenzione federale che gli permette di girare Vortex passando per la prima volta dal super 8 al 16 mm.

Un film impostato sui mille intrighi di organizzazioni e personaggi misteriosi. Una ragnatela dai toni crepuscolari e claustrofobici in cui le ombre diventano come vive e le relazioni spaziali più complesse. È la storia di un miliardario eccentrico ossessionato da fantasie fobiche che è intenzionato ad imporle al mondo. Un'ambizioso autista e una donna detective (Lydia Lunch) sono i personaggi cinici e virati in scuro, che agiscono in una storia in cui niente è impossibile e l'impossibile è spesso vicino alla realtà.

F.P.

A colloquio con Scott & Beth B.

A cura di Maria Nadotti

D: Voi avete cominciato a fare film nel 1977, cosa facevate prima?

Scott: Eravamo tutti e due nell'arte. Facevamo sculture, video, design.

D: Eravate a New York?

Beth: Sì, io dipingevo e facevo qualche video. Eravamo tutti molto frustrati, perché l'arte era veramente una cosa marginale...

Scott: Soprattutto il pubblico era ridottissimo...

Beth: Fatto per lo più di collezionisti. I nostri lavori finivano nelle gallerie o nelle mani dei collezionisti e sparivano. Questo ci impediva di avere contatto con il pubblico. Il cinema invece è il mezzo giusto per avere un rapporto con il pubblico e per fare un lavoro che sia la combinazione di tutte le altre arti: musica, scenari, emozioni.

D: Voi non siete di N.Y.?

Scott: Io sono del Midwest.

Beth: Io sono di Chicago.

D: Vorrei sapere come siete stati influenzati da N.Y. e se la trasformazione che N.Y. ha subito in questi ultimi anni ha agito sullo sviluppo della vostra produzione filmica.

Beth: Io vivo questa città come un posto dove tutti quelli che non riescono a trovare la loro collocazione altrove si trovano a casa loro. È anche un posto per chi ha delle ambizioni ed è alla ricerca del successo. Diciamo che è un posto che permette di farsi molte fantasie. È un po' il centro della cultura e raccoglie una varietà incredibile di persone e di situazioni. In più offre un certo tipo di libertà, per cui se veramente vuoi puoi fare ed essere quello che ti piace, senza sentirti oppresso o criticato. Io ho provato a stare un po' di tempo in California: lì tutti sono molto sani, abbronzati, di successo, tutti hanno una macchina nuova e una buona situazione economica. Se non sei come tutti gli altri, ti senti molto oppresso. Qui nessuno ti dà fastidio, sei molto libero. Anche la polizia ti lascia in pace...

Scott: Se sei bianco.

Beth: Se sei bianco, è vero, questa

differenza esiste.

Scott: N.Y. sta cambiando, probabilmente non è più la capitale culturale che è stata. Ci sono altri posti interessanti: l'Italia, la Germania Occidentale, Los Angeles.

D: E sul cambiamento recente di N.Y.?

Beth: Prendiamo per esempio il nostro film *The offenders*, una specie di cartoon. In quel periodo noi e molta altra gente che conoscevamo avevamo problemi economici, non avevamo soldi e avevamo grandi illusioni...

Scott: Fare rapine nelle banche...

Beth: Inventarsi qualche trucco per fare un po' di soldi. Quindi in questo caso la realtà ci ha molto influenzati. Il film è stato girato a episodi, settimana per settimana. Credo che noi ci siamo tenuti fuori da certe fantasie, proprio facendo il film. Era come se vivessimo attraverso il film, via via che lo facevamo. Lo abbiamo scritto, girato, montato, abbiamo fatto la musica e lo abbiamo mostrato in giro.

Scott: È una specie di documentario. Credo che a riguardarlo adesso si possa dire che il film è o.k., ma che soprattutto ha catturato l'epoca in cui è stato fatto.

D: Non credete che questo modo di girare possa provocare un invecchiamento precoce dei film, che li possa far sembrare datati molto in fretta?

Scott: In effetti nei prossimi film abbiamo deciso di evitare un certo stile che abbiamo avuto finora, uno stile da «titoli di quotidiano».

Beth: *The Trap Door* però non appartiene a questo genere, per certi versi è un film senza tempo, a meno che l'America non cambi radicalmente. Parla della filosofia americana...

Scott: Non solo americana, cristiana. È una specie di parabola della moralità della piccola borghesia e del proletariato, un manuale di quello in cui queste classi devono credere: «sei un buon ragazzo, non potresti mai fare male a nessuno».

Beth: Forse anche questo è un riflesso di questa città. A me è capitato, una volta che ero disoccupata e volevo il sussidio di disoccupazione, di passare attraverso una catena di interviste, come il protagonista nel film. Chi mi intervistava non crede-



va a quello che io gli dicevo. Io cercavo di dire la verità e di essere onesta, ma a quelli non importava. Facevano di tutto per spingermi a recitare una parte e io non potevo non farlo, pur cercando di approfittarne e stando sempre ad occhi ben aperti. Questo ti rende paranoico ed è così che si crea *Vortex*.

D: Come mai nei vostri film, dove avete deciso di parlare solo di out-cast, non ci sono mai neri o ispanici?

Scott: Soprattutto perché fino ad ora nei nostri film hanno lavorato essenzialmente persone che conoscevano e quasi tutti i nostri amici sono bianchi, gente che vive downtown. In più noi parliamo solo l'inglese.

Beth: Tra chi ha lavorato alla musica di *Vortex* comunque c'erano alcuni ispanici.

Scott: In *Vortex* uno degli attori era un nero, però in fase di montaggio la scena in cui recitava è stata soppressa, anche se non per colpa sua. Comunque è un problema di cui siamo consapevoli. Nel mio prossimo film uno dei personaggi principali avrà un background etnico. Non che faccia alcuna differenza, ma sto

pensando ad un attore nero.

D: Mi potete parlare dei vostri prossimi film?

Beth: Stiamo lavorando tutti e due ad un nuovo progetto, questa volta individuale.

D: Finora avete lavorato sempre insieme, mi potete dire cosa è dell'uno e dell'altro nei vostri film?

S & B: Tutto è di tutti e due, abbiamo fatto ogni cosa insieme.

Beth: Abbiamo cominciato insieme a fare film, abbiamo imparato insieme. Imparare a fare una cosa insieme ad un'altra persona è un processo assai interessante, perché hai una verifica costante di quello che fai. Fino a che abbiamo girato in super8 è stato importantissimo lavorare insieme, da soli probabilmente non saremmo riusciti a farcela, tanto più da un punto di vista finanziario. Con *Vortex* è stato diverso. Adesso siamo pronti a lavorare a progetti separati.

Scott: Con *Vortex* abbiamo cominciato a sviluppare le nostre sensibilità individuali su cosa vogliamo far vedere e raccontare. Stiamo cambiando, stiamo acquistando un senso della nostra integrità personale

Bill Rice, James Russo e Lidia Lunch
Vortex

che prima non avevamo.

Beth: È molto strano lavorare ad un film in due. Non c'è quasi nessuno che lo faccia.

D: I fratelli Taviani?

Scott: Ma loro lavorano in un modo diverso dal nostro. Si alternano nella direzione delle scene. Noi invece abbiamo fatto proprio tutto insieme, non ci siamo mai separati: abbiamo scritto, studiato i dialoghi e composto la musica insieme.

Beth: È andata benissimo con il super8, si lavorava tutti insieme; anche con gli attori c'era una relazione molto intima, eravamo una specie di famiglia. Ci conoscevamo tutti così bene, che era molto semplice capire cosa ognuno di noi sentiva ed era in grado di fare. Con il 16 mm. le cose cambiano...

Scott: Perché c'è più gente coinvolta nel processo di produzione. Bisogna che qualcuno si assuma la direzione e bisogna che sia una singola persona, perché se no si possono creare confusioni, può capitare che uno dica una cosa e l'altro il contrario.

Certe volte bisogna prendere delle decisioni all'istante e non c'è il tempo di consultarsi.

Beth: Lavorando con una troupe più numerosa del resto si perde anche l'intimità con le altre persone che stanno lavorando con te.

D: Quindi in futuro ognuno di voi girerà i propri film da solo?

Scott: Sì, ognuno di noi sta già lavorando ad una nuova storia. Il mio film parlerà di un tipo che lavora in un parco-divertimenti, il quale presta un sacco di soldi ad un altro e poi per il resto del film lo spia per vedere da dove fa uscire il denaro che deve restituirgli.

Beth: C'è anche un intrigo romantico.

Scott: È qualcosa alla James Cain, una combinazione di *Il postino suona sempre due volte* e Hitchcock.

D: Una vera storia?

Beth: Sì, anch'io nel mio prossimo film ho deciso di raccontare una storia molto lineare. È l'unico modo di farsi capire da un pubblico più numeroso. Il mio prossimo film parlerà di una donna di successo che è arrivata ai vertici di una società di produzione discografica. Pur essendo in una posizione di potere e pur avendo grandi capacità professionali, questa donna si sente comunque manipolata e precaria, teme di poter essere licenziata e questo le dà una grande instabilità emotiva. È a questo punto che decide di spezzare il circolo e comincia ad uccidere uomini. Per lei è il modo di cominciare una vita reale, di rimettersi in rapporto con sé stessa.

Scott: E con la realtà.

D: A proposito di donne, nei vostri film voi presentate un tipo femminile molto particolare e anomalo rispetto alle categorie correnti: le vostre donne sono aggressive, violente, dure, macho. Perché? È un modello che proponete?

Scott: C'è molta distanza tra il comportamento femminile che il cinema mostra di solito e quello di cui le donne sono capaci. Un fatto buffo: noi abbiamo preparato una brochure sui nostri film e solo a posteriori ci siamo accorti che più della metà delle fotografie erano di donne che impugnavano una pistola. Noi vogliamo far vedere che le donne sono forti, aggressive, uguali agli uomini.

Beth: Di solito i ruoli femminili nei film sono così tipici e passivi, romantici o sessuali che siano. Saranno un'ottima rappresentazione delle fantasie maschili, ma negli ultimi anni molte cose sono cambiate: le donne hanno ottenuto moltissimo in termini di status ed è importante mostrare la realtà così com'è.

Scott: C'è una grande differenza però tra un film femminista e un film che mostra una donna forte. Per noi un film femminista è di solito un film che mostra i problemi che una donna incontra nella società, come conquistarsi la sua indipendenza, le difficoltà nel farcela a separarsi dal marito, ecc.

A noi interessa la parte vincente, non la parte problematica, non perché questa seconda non ci sia, ma perché riteniamo più utile e più stimolante provocare una reazione nel pubblico, mostrando dei modelli femminili radicalmente alternativi a quelli soliti.

D: I vostri film infatti non sono affatto deprimenti. Però non mi convince il vostro discorso che le donne sono uguali agli uomini.

Beth: Infatti noi proponiamo un altro punto di vista: l'esistenza di una qualità androgina, visibile ad esempio in *The Offenders*. Il discorso è diverso in *Vortex* o in *The Black Box*, dove il tema centrale è più quello del masochismo e della sessualità, ma in *The Offenders* c'è sicuramente la rappresentazione di un tipo umano diverso. Credo che sia anche un riflesso di quello che succedeva nel 1979, quando abbiamo girato il film: le donne avevano le loro bande come gli uomini e si faceva a gara per vedere chi era più duro. In *G Man*, per esempio i ruoli sessuali sono invertiti: la donna è dominante e l'uomo è perfettamente passivo.

D: Un po' in tutti i vostri film sembra che gli uomini siano particolarmente passivi, addirittura stupidi, complementari alle donne e superflui. È un punto che avete elaborato insieme o appartiene più a uno di voi due?

Scott: Insieme e comunque il nostro scopo è di provocare il pubblico.

Beth: Sì, vogliamo suscitare reazioni.

Scott: Vogliamo far vedere quello che in genere al cinema non si vede,

anche se nella realtà esiste.

Beth: E lo facciamo in un modo estremo.

D: Potete parlarci un po' del vostro pubblico. Voi dite che volete provocarlo, ma non vi sembra di essere seguiti e amati soprattutto da gente che la pensa già come voi?

Scott: Dici che la gente che va a vedere i nostri film è la stessa che c'è nei nostri film?

D: Sì, se invece di provocazioni cercasse conferme e gratificazioni.

Beth: La gente giovane cerca comunque qualcosa che la confermi nella sua differenza e vuole vedere rappresentati i propri modi di vedere la realtà. Il nostro pubblico è sicuramente fatto di gente che non accetta le gerarchie e l'etica del lavoro.

Scott: Comunque questa è anche una delle ragioni per cui a questo punto vorremmo essere un po' più «commerciali». Ci piacerebbe rivolgerci ad un pubblico più vasto. Sentiamo come un limite il fatto di essere seguiti solo da chi ha capito le stesse cose che abbiamo capito noi. Per esempio è chiaro che un giovane che vive a Long Island, e che magari ha solo il problema della macchina, ha delle difficoltà a capire quello che noi diciamo. È per questo che i prossimi film useranno un linguaggio più convenzionale, in modo da raggiungere anche questo pubblico lontano.

D: In uno dei vostri film *The Black Box* ad un certo punto Lydia Lunch dice al suo prigioniero: «I nostri nemici noi non solo li distruggiamo, ma li modifichiamo». Eliminando la parte del distruggere, non è esattamente quello che voi volete fare con il pubblico?

Beth: Con i vecchi film sì, adesso non più. Agli inizi volevamo aggredire il pubblico. Non è un caso che tutti i film che hanno preceduto *Vortex* siano stati pensati e girati non per le sale cinematografiche, ma per piccoli rock & roll club di Manhattan, dotati di un impianto acustico particolare. L'idea era, per fare un esempio, che la gente che vedeva *The Black Box* nel club avesse l'impressione di essere davvero dentro una scatola nera.

D: In un cinema normale funziona?

Beth: È molto molto diverso. È per questo che preferiamo che circoli nei



club.

Scott: Però non ci è più possibile seguire anche questo tipo di distribuzione. Credo che finiremo per ritirare *The Black Box* dalla circolazione.

D: I prossimi film li produrrete ancora da indipendenti?

Beth: Sì, gli Studios sono una macchina talmente gigantesca che non credo che noi siamo pronti ad affrontarla. In futuro però vorremmo avere abbastanza soldi per pagare le persone che lavorano con noi.

Scott: E per non fare stupidi compromessi.

Beth: Con *Vortex* abbiamo dovuto fare una serie di stupidi compromessi; abbiamo dovuto rinunciare a cose che volevamo fare, solo perché non c'era abbastanza denaro.

Scott: A me comunque basterrebbe un accordo preventivo con una casa di distribuzione e delle garanzie sul piano della circolazione del film.

Beth: Fino ad ora ci siamo occupati noi anche della distribuzione ed è davvero una specie di follia. Quando hai finito un film hai voglia di cominciare a pensare a quello successivo, non puoi stare dietro al primo e a come sta andando.

D: I vostri film contengono una critica politica molto decisa e suggeriscono alcuni comportamenti «devianti»; potete dirmi qualcosa sul vostro background politico?

Beth: Gli europei ci chiedono sempre quali sono i nostri riferimenti teorici e se abbiamo una linea politica. Io non ho mai trovato alcuna linea che coprisse tutte le aree e i valori per me importanti. Credo di avere delle opinioni molto forti e precise, ma su ogni singolo argomento, non in generale.

Scott: Per me la questione è che ogni sistema politico che per un po' sembra essere un'alternativa possibile finisce poi per trasformarsi nella cosa di prima. Per esempio i vari tentativi di realizzazione del comunismo hanno prodotto alla fine gli stessi animali che c'erano in giro prima. Forse una seria forma collettiva di anarchia o l'Autonomia in Italia sono strutture più efficaci, ma non abbiamo ancora avuto l'occasione di verificarlo.

Beth: Io credo che l'aspetto negativo fondamentale della nostra società sia la sua struttura di classe.

Scott: È difficile dare una definizio-

*Adele Bertei e John Lurie.
The Offenders*

ne politica di noi. Direi che ci consideriamo nella gente in genere e ci opponiamo alla manipolazione che il potere esercita, anche se sembra che questo potere sia sempre esistito e sia immutabile. Sono scettico rispetto alle possibilità di cambiamento.

Beth: *Vortex* vuole essere esattamente la rappresentazione del potere, una sorta di microcosmo che rappresenta la società con i suoi rapporti di potere e di subordinazione. Le donne per esempio sono delle outsider. Tu prima chiedevi dove sono nei nostri film neri e ispanici. Nel mondo descritto da *Vortex* non ci sono, perché nella realtà non c'è posto per loro.

D: Non lo avete fatto in modo un po' troppo metaforico?

Beth: Sì e questa è un'altra delle ragioni per cui nei prossimi film vogliamo essere più diretti.

Scott: Per esempio vogliamo che i nostri personaggi siano più riconoscibili.

D: In effetti anche con *Vortex* non è



possibile per lo spettatore nessun processo di identificazione. È stata una scelta da parte vostra?

Scott: Io mi sento molto influenzato da Brecht e dalla sua teoria dello straniamento. Nei prossimi lavori saremo però meno brechtiani e ci avvicineremo allo stile della tragedia greca. Ci sono vari modi per far pensare la gente e magari quello di permettere allo spettatore di riconoscersi nella storia è un modo efficace.

Beth: Con *Vortex* in ogni caso noi avevamo proprio l'intenzione di creare un mondo a sé, che non deve necessariamente esistere a N.Y. o in California o da qualche altra parte. È una specie di zona vuota, di vacuum, creato intenzionalmente con l'idea di provocare gli spettatori a «guardare dentro». Anche tecnicamente il film è costruito per ottenere questo effetto voyeuristico: molte cineprese che «sorvegliano», un personaggio che guarda un altro personaggio che non sa di essere guardato, gente che parla stando alle spalle di altra gente.

Scott: Lunghe scene in locali chiusi; i personaggi del film sono come in

trappola.

Beth: Non c'è via d'uscita. È stato tutto molto intenzionale, perché il film parla proprio di questo: di paranoia, di reclusione, di oscurità, di senso di isolamento. Tra i personaggi del film non c'è alcuno scambio emotivo e non avrebbe avuto alcun senso provocare emozioni nel pubblico. I protagonisti sono tenuti insieme per contrasto. Demon ad esempio è così intenso e ambizioso, vuole il successo e il controllo a tutti i costi, mentre Angel Power è fredda.

Scott: È una che se ne frega.

Beth: È una che non vuole fare le cose come gli altri si aspettano da lei. Lui è dentro al sistema. Il pubblico non ne fa parte e può togliersi il piacere di guardare, come si fa con un formicaio.

Scott: Non ci avevo mai pensato.

D: Sui «Cahiers du Cinema» siete stati accusati di confondere, in modo anale, potere e controllo. Cosa ne pensate?

Scott: Non siamo riusciti a leggere l'articolo, ma veramente mi sembra difficile vedere la differenza tra questi due concetti.

John Mhearn e Jack Smith.
The trap door

D: Cosa pensate dell'avanguardia cinematografica americana, di Anger, Frampton, Brakhage, Snow, ecc.?

Beth: I nostri film sono stati una reazione ai loro.

Scott: Non tanto ai loro film ma nell'arte e alla scena artistica, di cui loro erano una parte. Noi comunque non ci trovavamo per niente d'accordo con una ricerca formale che eliminava del tutto i contenuti. Per noi era importante non solo come dire, ma anche cosa.

Beth: Loro del resto ci detestavano. Anche per questo agli inizi è stato molto difficile trovare posti dove presentare i nostri film. Questo spiega in parte il fatto che abbiamo cominciato con i rock club. Per loro il fatto che noi raccontassimo delle storie era inconcepibile: «Una storia? Come può esserci una storia da raccontare?».

D: Quali sono i vostri registi preferiti?

B & S: Fritz Lang, Samuel Fuller, Martin Scorsese.

Quando un film di Paul Bartel viene presentato, si può essere certi che non passerà tra l'indifferenza del pubblico. L'originale commistione di fiuto cinematografico e umori dissacranti colpisce nel segno, provocando quantomeno stupore. Nonostante Eating Raoul sia soltanto il suo quarto lungometraggio di finzione, Bartel ha già avuto la sua consacrazione di regista con due retrospettive dedicategli nell'ambito dei festival di Los Angeles e di Edimburgo.

Nato nel New Jersey, Bartel si laurea all'UCLA, e successivamente, grazie ad una borsa di studio Fulbright, studia cinema presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dove ha come compagni di corso tra gli altri Bernardo Bertolucci e Marco Bellocchio. Durante i due anni di servizio militare lavora nel campo del cinema documentario e didattico. Ritornato alla vita civile, lavora come direttore di produzione di commercials televisivi, ed è coautore ed attore nella famosa commedia di Chuck Hirsch Cornucopia sexualis, oltre a realizzare documentari in Sudamerica per conto della U.S. Information Agency. Verso la fine degli anni sessanta realizza due cortometraggi che attirano favorevolmente l'attenzione della critica Naughty nurse e Secret cinema.

Del secondo un critico ha scritto che: «mostra un interessante rigore intellettuale e un grande equilibrio di ispirazione tra formalismo e dissacrazione, tra momenti di commozione e shock emozionali».

È la tipica audace mistura di generi convenzionali che trovano riscontro anche nel primo lungometraggio Private parts, che Bartel scrive e dirige per conto del producer Gene Corman, in cui si trovano combinati



elementi dei generi più diversi, horror, giallo, commedia sexy e cinema d'autore. Nel 1973 la MGM dovrebbe distribuirlo ma il titolo e l'argomento del film scatenano una tale quantità di discussioni che il film uscirà con un'altra etichetta.

Il film successivo Anno 2000 la corsa della morte (Death Race 2000) conferma saldamente Bartel come un talento originale in grado di riuscire a realizzare ed esprimere un punto di vista personale anche in condizioni di budget modesto. Realizzato con meno di 500.000 \$, il film ne incassa solo sul mercato americano oltre 5.000.000, riscuotendo anche un discreto successo sui mercati stranieri. Due anni dopo, nel '76, Bartel concede il bis con Cannonball.

Prima dell'esordio come protagonista in Eating Raoul, Bartel si è contraddistinto come attore attraverso una serie di interpretazioni dallo stile originale, diventando il beniamino di una serie di produzioni di giovani registi tra i più promettenti di Hollywood. È infatti apparso in film come Mr. Billion, Hollywood Boulevard e Piranha di Joe Dante, Rock and Roll High School e Heartbeeps (che ha avuto una nomination per l'Oscar) di Allan Arkush.

La sua attività di doppiaggio in spot commerciali gli ha anche consentito

PAUL BARTEL

Sceneggiatore, attore, regista, produttore.

Bizzarro miscelatore di generi. Uno spirito indipendente che non perde di vista Hollywood.

di trovare una parte, sempre come doppiatore, in *The Blues Brothers* di John Landis a suo tempo stunt-man in *Death Race 2000*.

I suoi film:

Naughty Nurse (1967). Esordio in 8 minuti di Bartel che inizia il suo percorso di contaminazione di generi diversi che produrrà bizzarrie, assurdità ed esagerazioni.

Secret cinema (1967). 26 minuti sulle paranoie di una ragazza, convinta che qualcuno stia segretamente filmando la sua vita privata. Aveva ragione ma finirà pazza.

Private parts (1972). Una ninfetta di quattordici anni si lega ad un uomo perverso che non riesce a raggiungere il piacere se non iniettando il suo sangue tra le gambe di una bambola gonfiabile, naturalmente ad immagine e somiglianza del suo amore.

Death Race 2000 (1975). Partendo dal presupposto che l'american way of life implichi una selezione darwiniana tanto più implacabile in quanto incontestata, Bartel immagina gli USA del 2000 come uno stato autoritario dove l'ultraviolenza è istituzionalizzata. Desiderio di potere, razzismo, sadismo non saranno più ipocritamente mascherati ma al contrario esaltati al massimo e gestiti dal governo e i centri di potere. Una corsa automobilistica «coast to coast» mette in lizza ogni anno i campioni di crudeltà ed efferatezza. Per vincere ogni mezzo è valido. Roger Corman, produttore del film, è intervenuto sul montaggio per attenuarne la carica iconoclasta.

Cannonball (1976). Di nuovo una corsa automobilistica come fonte di ispirazione, col rischio di legarsi troppo al ruolo di regista sfasciacchine.

Eating Raoul (1982). Paul e Mary Bland vorrebbero aprire un proprio ristorante ma non sanno come rimediare i 20.000 dollari necessari. Durante un eccentrico party i vicini di casa tentano di rapire Mary per coinvolgerla in bizzarri giochi erotici, Paul interviene uccidendo incidentalmente un uomo con una padellata. È il primo passo verso la ricchezza, falsi adescamenti, padellate autentiche, riciclaggio cadaveri e un nuovo socio, il chicco Raoul, una persona tenerissima.

A.C.



Eating Raoul. Paul Bartel e Mary Woronow



A colloquio con Paul Bartel

A cura di Berenice Reynaud

D: Hai realizzato un film di divertimento, e la reazione avuta al Festival (XX Festival di New York) prova che è di richiamo per il grande pubblico. Inoltre hai diretto dei film «commerciali». Come spieghi quindi di non essere riuscito ad ottenere nessun sostegno finanziario né dagli studios né da finanziatori indipendenti? (*Eating Raoul* è stato interamente girato con denaro prestato a Bartel da parenti, amici e conoscenti).

R: Molti dei registi che hanno lavorato per Roger Corman sono riusciti poi a lavorare per i grandi studios. Sono stati accettati. Qualunque sia la ragione, a me non è successo. Ho diretto un film per Roger Corman, *Death Race 2000*, poi un secondo film che è stato prodotto indipendentemente e per il quale Roger (Corman) è intervenuto solo marginalmente a livello di produzione; ha curato la distribuzione. Ma questo film è stato recepito a Hollywood come un film di Roger Corman, e sebbene abbia reso non poco denaro, non essendo stato prodotto dalle «majors», ha permesso agli studios di continuare ad ignorarmi. Restavo una «creatura» di Roger, ed è vero che *Death Race 2000* era una sua idea.

D: Ma di *Cannonball*, questo secondo film, l'idea era tua...

R: È vero. Ma in *Cannonball* l'idea è meno interessante. Ci sono delle cose valide nel film ma nel suo complesso non è abbastanza avvincente. Bisogna comunque tener conto che gli studios hanno delle liste di registi possibili, e che io non sono tra questi.

Mary ed io, del resto, abbiamo recitato in non pochi film della *New World* (la compagnia di Roger Corman) e abbiamo avuto dei piccoli ruoli in film prodotti dagli studios e diretti da personaggi che abbiamo conosciuto alla *New World*, solo perché erano degli amici. Comunque a me non interessa perseguire una carriera d'attore propriamente

detta.

D: Dovresti fare come Orson Welles: guadagnarti la vita con due lavori, attore e regista.

R: Sì, ma io lo faccio solo con gli amici. Non ho un agente, non ho fatto pubblicare la mia foto sul *Player's Directory*, non voglio vendermi come attore.

Dopo aver passato cinque anni a lavorare su dei progetti che nessuno voleva produrre, ho scritto un soggetto che amavo molto; si chiamava *Underground USA* ed era la storia di gente che s'occupava del garage di un motel; era avventuroso, eccentrico, molto molto curioso, ma i produttori volevano qualcosa di diverso e ingaggiarono un altro soggettista e un altro regista.

Sono contento di poter dire che il risultato fu talmente pessimo che non hanno mai potuto distribuire il film. Ho deciso poi di lavorare su un progetto che mi stava veramente a cuore, e convinto che avrei potuto girarlo con pochissimi soldi ero certo di trovare un sostegno da parte di Corman o dagli studios indipendenti; chiesi a Dick (Richard Blackburn) di lavorare con me. Ma non volevo utilizzare delle stars. Volevo che gli eroi fossero interpretati da Mary Woronow e da me. E il soggetto non era poi così tanto «azzardato», ma era diverso da tutto ciò che si era fatto fin'ora: gli studios ebbero paura del progetto.

D: Questo si verifica spesso a Hollywood?

R: È la regola. A meno che non abbiate diretto un film che abbia fatto rientrare somme colossali.

D: E Romero, e Carpenter?

R: Romero non ha mai fatto niente di così diverso. Forse, il suo *Night Riders*, ma è un film solidamente radicato nella tradizione dell'epopea motociclista.

D: Come si può allora iniziare una carriera nel cinema?

R: All'inizio e per prima cosa, bisogna essere ricchi. E se non è possibile... avere amici ricchi. Poi, è necessario andare a Los Angeles, perché è lì che si fanno i film, lì sta il meglio della produzione, dei talenti, le maggiori possibilità per fare dei film. Scherzo sulla necessità di essere ricchi, ma non poi così tanto. Bisogna avere una situazione economica che

permetta di sopravvivere per uno o due anni, per poter accettare per un certo periodo di lavorare senza compenso. E se avete un camioncino questo vi aiuta: potete andare da un direttore di produzione e dirgli: «Voglio lavorare gratis per il vostro film. Ho un camioncino e posso portare il film in laboratorio o fare dei lavoretti di questo tipo». E, soprattutto per quei film a piccolo budget, si ha sempre bisogno di mano d'opera gratuita. Poi, dopo un certo periodo gli direte: «Bé, non posso più permettermi di lavorare gratis, ho bisogno di 100 dollari», e se siete bravi vi pagheranno. In seguito diventerete amico del montatore, imparerete il mestiere, e vi verrà offerto un lavoro come assistente al montaggio: siete a questo punto sul primo gradino della scala, e non potrete far altro che salire. Il problema esistente per il cinema indipendente è che vi troverete costantemente in un vicolo cieco, e potrete sperare solo che le persone con le quali siete entrati in rapporto penseranno a voi per il loro prossimo film.

D: Parlami di ciò che hai fatto prima di arrivare a Hollywood.

R: Ho fatto i miei studi all'UCLA, ho ottenuto poi una borsa che mi ha permesso di andare a studiare cinema in Italia. Ho fatto due anni di servizio militare a New York, e in seguito ho lavorato per un'agenzia di pubblicità televisiva; dopo questo periodo ho diretto il mio secondo cortometraggio, *The Secret Cinema*. È la storia di una ragazza che crede di essere ripresa segretamente da sconosciuti con delle camere invisibili che la seguono ovunque...

Dopo aver realizzato questo film, ho capito che non mi sarebbe bastato per farmi ingaggiare per un lungometraggio. Ho accettato un lavoro come regista di documentari, e l'ho mantenuto per tre anni. Ma anche quella strada non mi avrebbe portato ai lungometraggi. Mi sono messo allora a lavorare su delle sceneggiature con degli amici, soprattutto con Chuck Hirsch, che attualmente dirige il dipartimento cinema della School of Visual Arts.

Ho lavorato per un film di cui lui era produttore, *Cornacopia Sexualis*, facevo uno dei personaggi principa-

li. Fu il mio primo lavoro come attore. Nello stesso periodo, il mio agente spediva a Gene Corman, fratello di Roger, il mio primo soggetto per un lungometraggio. È piaciuto a Gene, che venuto a New York per vedere i miei cortometraggi, ha organizzato un contatto con l'MGM. Ed è così che sono andato a Hollywood, dove ho diretto *Private Parts*. È stata un'ottima esperienza ma disgraziatamente, il film non ha incassato molto. Ho chiesto lavoro a Roger Corman che allora stava preparando un film, ma lo ha dato da dirigere a qualcun altro. Mi sono candidato per dirigere la «seconda unità», che comprendeva un inseguimento in macchina, i trucchi delle controfigure ecc., andò molto bene, e Roger si è convinto che io dovevo essere un esperto di macchine. Per questo mi ha offerto *Death Race...* Ho lavorato per un anno, ho fatto venire Mary Woronow in California perché la vedevo perfetta nel ruolo di Calamity Jane.

D.: La sceneggiatura di *Death Race* non è tua?

R.: No, ma ci ho lavorato sopra.

D.: Volevo sapere se accetteresti di lavorare per uno studio su una sceneggiatura imposta.

R.: Se amassi il soggetto, certamente. Penso che sia molto bello lavorare alternando i propri progetti e quelli degli altri. Fare l'impiegato e poi fare il padrone. Credo fermamente che la dialettica tra ciò che lo studio vuole produrre e ciò che vuoi esprimere produca delle opere interessanti. Credo inoltre che la totalità del film sia data dalla collaborazione, e che un regista abbia molte chances se può lavorare con un produttore intelligente.

Un problema di Hollywood è dovuto al fatto che le condizioni economiche della produzione hanno trasformato gli agenti in produttori e che, per la maggior parte, questi conoscono a fondo le astuzie dell'ambiente cinematografico ma ignorano tutto dell'estetica e delle tecniche del cinema: sanno perfettamente come fare ad «avere» Barbra Streisand ma non sono capaci di leggere uno script.

D.: Non hai mai avuto voglia di fondare una casa di produzione, come la Gray City di Wenders?

R.: Certamente. Questo dipenderà dal successo di *Raoul...*

D.: Com'è iniziata la tua collaborazione con Dick (Richard Blackburn)?

R.: Mary ed io abbiamo lavorato come attori in *Rock'n Roll High School*, pensai allora che sarebbe stato divertente se noi due avessimo fatto le stars in un film. La mia prima idea fu di girare una storia di detectives — come in *The Thin Man* — in Florida. Avevo lavorato con Dick su un altro progetto, *Frankecar*, che non riuscimmo a far produrre — ora ci stiamo riuscendo — e volevo lavorare ancora con lui, gli ho telefonato dicendogli che Roger (Corman) voleva produrre il mio film, ma questo non era vero. Ne abbiamo discusso e Dick ha detto: «non detectives, ma assassini — e non in Florida, ma nella San Fernando Valley. E qualcosa che sia divertente e leggero. Si aggiungerà un terzo personaggio che comporrà il triangolo, e dato che nessuno ha «fatto» un «latin lover» recentemente, ci sarà un latino, e questo sarà un Chicano». Alla fine si è elaborata la versione definitiva che io ho fatto vedere ovunque. Nessuno la voleva. Roger non ha neppure voluto leggerlo e l'ha passato alla sua segretaria...

D.: Quanto è costato il film?

R.: Mezzo milione di dollari.

D.: C'è un'equipe professionista?

R.: Totalmente professionista, ma alcuni con più esperienza di altri.

D.: Quanti giorni di ripresa in totale?

R.: Ventidue, ripartiti su poco più di un anno.

D.: Come concili la tua posizione di regista con quella di attore?

R.: La mia idea era di ridurre la presenza sullo schermo. Quando apparivano gli altri attori, io passavo sullo sfondo. La stessa cosa per Mary. La nostra recitazione è attenuata, più realista e meno esuberante di quella degli altri attori, essendo noi presenti per tutto il tempo.

D.: Nel dossier stampa, descrivi *Eating Raoul* come una favola sugli anni Reagan.

R.: Abbiamo voluto rendere tutti i personaggi simpatici — anche gli «swingers» che noi uccidiamo. I commenti su «Reaganomics» non sono che un'interpretazione a posteriori. Ma non abbiamo voluto fare del film una satira sociale in sé. L'abbiamo scritto prendendo come punto di partenza la mia personalità e quella di Mary, i nostri problemi, i nostri blocchi, i nostri limiti, che sono certamente rappresentativi della nostra generazione, che è un prodotto degli anni cinquanta. E da questo, si possono estrapolare delle generalizzazioni sugli anni Reagan, la tradizione conservatrice degli Stati Uniti. Ma non tocca a me interpretare il film: questo è compito d'altri...

da «Cahiers du Cinéma» n. 344 - febbr. 1983; traduzione G.L.)





VOCI

*Glossario minimo di nomi, generi e fenomeni.
I precedenti e le tendenze in atto nel
cinema indipendente USA.*

A cura di:

Filippo Azimonti
Gianni Canova
Antonello Catacchio
Silvano Cavatorta
Roberto Duiz
Alberto Farassino
Enrico Livraghi
Giuliana Muscio
Maria Nadotti
Felice Pesoli
Roberto Silvestri
Sandro Studer

Avanguardia storica

Nell'universo del cinema l'espressione suona come del tutto europea: nelle sue irradiazioni espressioniste, dadaiste, surrealiste, ecc., dire «avanguardia storica» è un richiamare nomi e figure mitiche della grande stagione sperimentale del cinema del vecchio continente. E, certo, se di avanguardia si deve storicamente parlare, la vecchia Europa ne è stata il crogiuolo, la fucina di correnti, di scuole, di movimenti artistici che hanno lasciato tracce vistose in tutta la cultura contemporanea.

Dell'avanguardia storica *americana* i manuali di storia del cinema si occupano scarsamente. Eppure c'è stato un cinema sperimentale e d'avanguardia, un cinema off-Hollywood, ben prima degli anni sessanta, prima del New American Cinema e dell'Underground, un cinema ricco di esperienze che affonda le radici nei primi anni venti.

Correnti e gruppi di film-makers sperimentali, isolati dal grande cinema sono attivi negli States fin dal primo dopoguerra. Sentono l'influenza del cinema d'avanguardia europeo ma tentano percorsi originali di linguaggio e di stile. Strano destino: devono i primi riconoscimenti all'invasione di film europei, iniziata con il «caligarisimo», ma possono sviluppare un linguaggio completamente autonomo solo verso la fine degli anni venti, quando l'avanguardia al di qua dell'oceano va lentamente esaurendosi. Questa avanguardia americana è a tutt'oggi una regione semi-sconosciuta della storia del cinema; la sua produzione, in buona parte inedita in Italia (esclusi classici come *Lot in Sodom*), presenta tuttavia uno spaccato di esperienze e di piani di ricerca all'interno dei quali si sono mossi film-makers che si possono a buon diritto considerare i primi indipendenti del cinema made in USA. I suoi modi e le sue forme, i suoi «generi», per così dire, vanno dal filone espressionista a quello surrealista a quello documentario (forse il più interessante).

A quest'ultimo appartengono, ad esempio *A Bronx morning*, di Jay Lejda, e *Mannhatta*, di Paul Strand. Girato nel '21, in collaborazione con Charles Scheeler, *Mannhatta* viene considerato oggi l'autentico precursore di tutta la scuola documentaristica americana. Costruito con l'occhio sobrio e con lo stile essenziale del cinema diretto, contiene inquadrature e sequenze di un raffinato gusto sperimentale che raggiungono a volte effetti di affascinante rarefazione astratta. Scarsamente apprezzato negli USA, *Mannhatta* ebbe un'entusiastica accoglienza a Parigi dove fu proiettato nel corso di una serata dadaista. Paul Strand, uno dei maggiori fotografi americani, fondatore della Frontier Film insieme con Leo Hurwitz, autore (sempre con Hurwitz) di *Native Land*, uno dei primi film espressamente dedicato alla classe operaia americana, è una delle figure più rappresentative di quella *Scuola di New York* che raccoglieva tutti i film-maker «radical» attenti alla sperimentazione e molto attivi nel documentare i movimenti di massa durante la Grande Crisi.

Della Frontier Film fece parte per qualche tempo anche Ralph Steiner, autore di *H₂O* e di *Surf and Seaweed*.

Steiner appartiene a quel versante dell'avanguardia che rifiuta gli artifici e sceglie lo sguardo «oggettivo» della camera. Questi film rappresentano una raffinata esperienza visiva, incontaminata da trucchi e invenzioni, che tuttavia, malgrado lo stile diretto e la visione «fredda», restituisce immagini di uno splendido equilibrio formale. *H₂O* è una ricerca sui riflessi dell'acqua che sviluppa quasi un balletto astratto di luci e ombre. Con la stessa eleganza e sobrietà, *Surf and Seaweed* coglie il rifrangersi delle onde sulla spiaggia, il gioco delle maree e il movimento delle alghe.

Il versante più direttamente influenzato dalle esperienze di scuola europea è ben rappresentato da *A Hollywood extra* (il titolo completo è *The life and death of 9413 - A Hollywood extra*): un breve film a bassissimo costo, girato in una notte, che suscitò grandi discussioni che gli valsero la proiezione in un buon numero di sale. Robert Florey giornalista di lunga esperienza europea, aveva filmato, con l'ausilio delle scenografie del pittore Vorkapich, nella cucina di quest'ultimo, ogni genere di cianfrusaglie (scatole di sigari, barattoli, figure di cartone, ecc.) traendone immagini suggestive e spunti ingegnosi che avevano colpito la fantasia di molti critici. Il film gioca su un soggetto un po' stralunato che ambisce vagamente a una satira del divismo, con relativo e doveroso «happy end».

The fall of the house of Usher della coppia Watson-Webber (più famosa per il successivo *Lot in Sodom*), tratto dal racconto di Edgar Allan Poe, è un'opera in cui l'ispirazione originale del grande scrittore si coniuga con lo stile espressionista in forme sorprendenti. Toni di mistero, atmosfera grottesca e incubi ossessivi.

Maya Deren, che lavora soprattutto negli anni quaranta, è la prima donna americana che opera nelle correnti dell'avanguardia con forti tendenze verso tematiche surrealiste e di tipo psicanalitico. Dei suoi film, *Meshes of the afternoon* è certamente il più noto; *A study in Choreography for Camera* e *Ritual in transfigured time* sono invece ben poco conosciuti. In *A study* le figure tracciate da un ballerino si susseguono «attraverso un'avvicinarsi di scenari (foresta, spiaggia, interno di museo, di appartamenti ecc.) secondo una determinata progressione ritmica. L'autrice si proponeva di creare una nuova forma di coreografia utilizzando le risorse spazio-temporali del cinema. La danza predominava ancora in *Ritual*, di evidente tendenza surrealista anche se ispirato a *Le sang d'un poète* di Cocteau» (Jean Mitry).

Questi film della Deren appartengono al filone un po' impropriamente chiamato dei «trance-film», attraverso i quali i film-makers tentavano un'esplorazione dell'inconscio, quasi a misurarsi con un filone largamente presente negli anni quaranta a Hollywood. *Fireworks*, di Kenneth Anger, è uno dei più famosi trance-film (la definizione è di Adam Sitney, nel suo fondamentale «Visionary film: the american avant-garde»). Maya Deren e Kenneth Anger sono un po' le figure dominanti dell'avanguardia americana degli anni quaranta e cinquanta — un periodo che costituisce una specie di ponte di passaggio su quella che sarà la stagione del New American Cinema e in seguito dell'Underground. Anger lascia una traccia vistosa per i film-makers a venire con

Escape Episode e *Inauguration of the pleasure dome*, e più tardi con *Scorpio rising*; il suo raffinato estetismo contrae, in ogni caso, un qualche debito con quel *Dreams that money can buy*, film a episodi di Richter, Leger, Ernst, Duchamp, Man Ray e Calder, che è uno degli ultimi esempi cinematografici di surrealismo classico.

Nella generale atmosfera dell'avanguardia non è improprio collocare anche *The hearts of age* (16 mm., del '34), il cui interesse consiste principalmente nell'essere — e non è poco — l'opera prima del grande Orson Welles.

E.L.



Syvilla: they dance to her drum

Black cinema

Va sotto questo nome una produzione cinematografica relativamente recente, la cui data d'inizio può essere fissata nel 1971 con il bel film di Melvin Van Peebles *Sweet Sweetback's Baadass Song*, caratterizzata da:

- totale autonomia produttiva e distributiva dai circuiti hollywoodiani;
- controllo sull'intero ciclo produttivo dei film da parte degli autori;
- impiego esclusivo di personale tecnico e di attori di colore;
- scelta di raccontare le vicende e le esperienze storiche e personali dei neri americani dal loro punto di vista.

Rompendo le regole di un sistema rappresentativo tipicamente bianco e hollywoodiano, che aveva fatto della rimozione e della deformazione il suo principio unificante su tutto il capitolo «neri», questi autori lavorano alla identificazione della cultura nera e del ruolo che essa ha avuto nell'insieme della cultura nord-americana e alla

costruzione di immagini adeguate ad esprimerla e a documentarla.

Il panorama in cui iniziano a lavorare è quello definito, per intendersi, da *Nascita di una nazione* di Griffith, un film assai bello, ma profondamente razzista, che in un certo senso ha codificato una volta per tutte le rappresentabilità dei neri sullo schermo. Gli attori, bianchi, opportunamente truccati per fare nel film la parte dei neri, restituiscono un'immagine fortemente negativa e stereotipata, e forse perciò efficace, «dell'essere neri in una società bianca».

Si codificano dei tipi, fuori e contro ogni regola di distinzione, per cui nero viene a coincidere con cattivo, violento, pericoloso, privo di legge morale e di controllo: l'esatto negativo di bianco.

Da lì in avanti Hollywood non farà che girare intorno a questo modello, scegliendo via via la strada corta del non far vedere, del non mettere in scena, ribadendo lo stato di invisibilità dei neri (basti pensare all'assenza totale di neri dalle centinaia di film western americani e da tutta la più recente produzione fantascientifica), oppure di raccontare dei neri attraverso le proiezioni dei bianchi. La serie lunga dei neri cattivi, assassini stupratori o nel migliore dei casi solo supersessuati; dei neri stupidi e relegati in uno stadio di infanzia perenne, quelli che rovesciano gli occhi e tremano di paura di fronte ai fantasmi, ai temporali o al cane del vicino; dei neri mai veramente usciti dal loro stato «naturale» di schiavi, le mamies, i servi, gli zii Tom, completamente identificati con i loro padroni e quindi non minacciosi, ma non per questo meno degli altri doppio negativo del loro corrispettivo bianco.

Per trovare all'interno del sistema hollywoodiano modifiche a questo modello, bisogna aspettare fino agli inizi degli anni settanta, dopo il film di Van Peebles, grosso successo commerciale e di pubblico. Il nero post anni sessanta, che trasgredisce le regole del sistema dei bianchi e che per di più la fa franca, diventa attraverso Van Peebles un idolo delle platee di colore e un luogo positivo di identificazione possibile per loro. Una minaccia ideologica e politica, ma soprattutto una minaccia al sistema del box office: dopo *Sweet Sweetback*, per assicurarsi un successo di pubblico, è indispensabile cambiare stereotipi. Ne nascono tutta una serie, a ben vedere non molto distanti dagli originali; restano le caratteristiche tradizionali di violenza, di irregolarità, di ipersessualità o di dipendenza, ma il deviante nero o il povero nero si sono trasformati in poliziotti o in agenti, in Shaft e Superfly, e quindi la loro violenza è giustificata, è di nuovo «al servizio», zii Tom razionalizzati oppure «come sfruttare al meglio e a proprio vantaggio» le caratteristiche negative di una razza.

La nascita della produzione nera indipendente è proprio degli anni in cui il filone della «Blaxploitation» (un neologismo fine anni sessanta nato da Black + Exploitation, sfruttamento dei neri, sulla falsariga di *sexploitation*) sembra aver invaso il terreno. Un atto attivo per rompere l'unidimensionalità dei modelli rappresentativi correnti, ma anche la volontà di indagare su sé stessi e sulla propria capacità di inventare altre forme e altri modi per parlare di sé e per prendere le distanze dalla forza di

un'ideologia spesso interiorizzata.

Ne nascono, tra mille difficoltà d'ordine finanziario e politico, film assai belli, come *Killer of Sheep* di Charles Burnett nel 1977, *Passing Through* di Larry Clark nel 1977, tutti i film di Haile Gerima, tra cui *Ashes and Embers* di pochi mesi fa, *The Spook who sat by the door* di Ivan Dixon nel 1976, i film di Warrington Hudlin o di Cathy Collins, di Bill Gunn o di William Greaves. Tante altre opere, spesso brevi, restano uniche nell'esperienza dei loro autori, per ragioni non difficili da immaginare. C'è, tra gli altri, un film di Roy Campanella, *Pass Fail* del 1978, in cui si racconta appunto la vicenda tormentata e a tratti surreale di un regista nero che sta cercando fondi per realizzare il proprio film.

Ci sarebbe molto da dire su questa cinematografia, che nel giro di poco più di dieci anni ha prodotto opere del tutto mature, sia nel campo della fiction (prevalente nella West Coast) sia nel campo del documentario.

Un'indicazione di lavoro suggestiva potrebbe essere quella di guardare a questi film come a tentativi, spesso riusciti, di dare visibilità, non solo per via di contenuti, ad una originalità estetica ed espressiva, che per ora abbiamo imparato a riconoscere nella musica e nella letteratura nere.

M.N.

Chicano movie

«Entro pochi anni ci sarà il boom dei film sui chicanos. Con registi e attori professionisti» prometteva Gesù Trevino in un'intervista di tre anni fa su *Cineaste*. Trevino, che ha esordito come producer televisivo, ha documentato a più riprese condizioni di vita e aspirazioni della comunità messicana in America. Quella concentrata a Los Angeles (seconda città «messicana» dopo Città del Messico) o sparsi nelle galere degli States (i Soledad).

La sua promessa non è stata mantenuta appieno, anche se con quel «genere», negli anni recenti si sono confrontati registi come Jerrold Freedman (*L'uomo del confine*) e John Schlesinger (*Frontiera*), avvalendosi di Charles Bronson, il primo, e Jack Nicholson, il secondo. Lo stesso primo lungometraggio di finzione di Trevino (nelle fabbriche che raccolgono braccia a poco prezzo lungo il confine, con la lotta degli immigrati per creare un sindacato internazionale) non ha rispettato le attese.

Chicanos e *mojados* (bagnati, secondo l'irrisoria definizione yankee, perché un tempo attraversavano a nuoto il Rio Grande) riempiono però il cinema Usa dell'ultimo decennio, specie quello di marca indipendente. Da Robert Young (*Alambrista* e *The ballad of Gregorio Cortez*) e Danny Lyon (*El otro lado*) attraverso Alfonso Arau (*Mojado power*).

Film che documentano sull'immigrazione clandestina (due milioni di persone l'anno), sui mercanti di braccia, sui «migra» (i poliziotti di confine in null'altro intenti se non ad acciuffare i gruppi clandestini e a ricacciarli dall'altra parte), su un impossibile sogno di integrazione.

Le campagne del sud della California e le fabbriche dei dintorni di Los Angeles accolgono manodopera a basso



Los dos mundos de Angelita

prezzo con la connivenza delle istituzioni locali. I clandestini arrivano di notte a bordo di camion strapieni. 1000 pesetas un passaggio oltreconfine. Una puntata d'azzardo: cinque volte su dieci vengono presi e rispediti in patria. Raccoglieranno altre 1000 pesetas e ci riproveranno. Le guide al servizio dei mercanti sono sempre disponibili.

Oltre la frontiera riverbera il miraggio irresistibile di vita prospera e piena di opportunità. Il cinema americano, che negli anni settanta ha riscoperto le comunità non *wasp* e le tute blu, ci mostra come quel miraggio si traduca in baracche sprofondate nel fango ai margini di grandi campi di pomodoro, in poco più di bidonville ai margini della metropoli, in esistenze sempre ai limiti dell'illegalità.

Alambrista e *El otro lado* ci mostrano facce rassegnate, corpi spremuti fino all'ultima goccia di energia, duro lavoro nei campi per guadagnare pochi dollari da spendere in città alla domenica.

L'uomo del confine e *Frontiera* ci mostrano la faccia truce della legalità.

The Ballad of Gregorio Cortez ci mostra la faccia terrorizzata di un immigrato braccato, accusato dell'omicidio di uno sceriffo.

Mojado power ci mostra con brio lo spirito di reciproca solidarietà che anima i 14 milioni di immigrati messicani in America (e Alfonso Arau l'ha prodotto ramazzando anticipi dai distributori messicani degli States), rivendica l'autonomia dai modelli culturali yankee e suggerisce (soprattutto ai più giovani) che è meglio essere messicani di serie A piuttosto che americani di serie B.

Documentario, poliziesco, western, commedia: il chicano movie non è mai diventato un genere, ma i generi li attraversa tutti.

R.D.

Corman

Una specie di gigantesca macchina da cinema, un crogiolo ribollente di idee e di invenzioni, un ritmo di esecuzione con pochi precedenti, una tendenza spiccata ad aggredire il mercato, gusto della ricerca, grande senso dello spettacolo, fiuto innato da talent-scout di rango: Roger Corman, uno che del cinema americano ha capito tutto. Uno che appena finita la guerra frequenta Oxford e inizia subito come revisore di soggetti nientemeno che alla Fox. Mente geniale, che pensa per immagini con la cadenza di una linea di montaggio e costruisce film con il tocco di classe di un vecchio maestro artigiano.

Dal 1954, anno in cui il suo nome appare per la prima volta nei «credit» di un poliziesco (*Highway Dragnet*), Roger Corman ha scritto, sceneggiato, diretto, prodotto e edito di volta in volta ben più di un centinaio di film, ha contribuito a lanciare alcuni cineasti divenuti poi famosi (vedi, fra tutti, Coppola), ha sostenuto le imprese più ardite anche sul piano sperimentale e, infine, ha firmato alcuni capolavori. Un uomo colto, raffinato, che ha capito cosa si muove sotto l'epidermide della grande America, che percepisce i movimenti sotterranei della psiche collettiva e che conosce alla perfezione i meccanismi del mercato: tanto è vero che ha lasciato il suo segno in un buon numero di horror film, alcuni dei quali di alto livello e di grande successo.

Dopo la serie impressionante dei film B (circa sessanta tra il '54 e il '64) prodotti o diretti in prima persona, l'inizio degli anni sessanta gli ha portato il grande successo di pubblico con la scoperta di quella inesauribile fonte di (libera) ispirazione che sono le opere di Edgar Allan Poe. Da Poe, Corman ha tratto materiali per alcuni dei film migliori della sua non esigua produzione, non esclusi un paio di capolavori. *I vivi e i morti* (*The fall of the house of Usher*), da uno dei più famosi «pezzi» dell'opera di Poe, costituisce una vera svolta nella sua carriera (1960). Critica entusiasta — quella europea inclusa — e grande successo di pubblico. Una regia magistrale, un uso fortemente espressivo del colore, e un interprete efficace come Vincent Price, proiettano questo splendido film anni luce al di sopra della media routine dei serie B. Anzi, il film rimanda un'atmosfera rarefatta, un'angoscia sottile e un senso di lunare terrore, che vanno persino oltre i luoghi classici dei capolavori di Poe. Dopo questo, altri sei film dall'opera del grande scrittore, con qualche caduta nel manierismo, ma tutti di alto livello, in particolare quelli in cui affronta l'altro lato di Poe, l'umorismo nero, scoprendo una raffinata vena di comicità in un'interprete «drammatico» come Peter Lorre. Al di sopra di tutti il bellissimo *I maghi del terrore* (*The raven*), in cui Lorre gioca alla pari con il solito Vincent Price e con un eccezionale Boris Karloff, quest'ultimo sottilmente autoironico al punto da rifare il verso a sé stesso nella sequenza della battaglia a colpi di magia.

Il sodalizio con Poe, d'altra parte, non esaurisce certo la infaticabile officina di Corman. Infilando autentici record nei tempi di lavorazione, lascia il suo marchio e la sua firma in alcuni dei film che si possono considerare

veri capostipiti di genere. *L'odio esplode a Dallas* (*The intruder*), ad esempio, uno dei primi film in cui il razzismo si carica di tutti i suoi connotati di insensata violenza; o *I selvaggi* (*The wild angels*), sulle bande neo-naziste di teppisti scorazzanti per le strade della California — autentica spettacolare anticipazione dei «Warriors» odierni — oppure *Il serpente di fuoco* (*The trip*), una delle prime incursioni nel continente degli allucinogeni; per non parlare di *Il massacro del giorno di San Valentino* (*The S. Valentine's day massacre*) e di *Il clan dei Barker* (*Bloody mama*), primi di tutta la serie dei gangsters film degli anni settanta.

Oggi la Factory di Corman ha tutt'altro che chiuso i battenti: continua a macinare progetti, a sfornare i suoi spettacolari e inconfondibili film B dal tocco abile e consumato, e soprattutto a «affinare» il mestiere di giovani film-makers da spedire al grande festino hollywoodiano (vedi i casi recenti di Joe Dante, Allan Arkush e John Sayles). E non è ancora stato misurato il debito che Hollywood ha contratto con questo inarrivabile autentico fattore di immagini, che ha insegnato al grande cinema come uscire dalla crisi degli anni a cavallo tra i cinquanta e i sessanta, e ha anticipato buona parte dei percorsi che sta battendo oggi il cinema indipendente.

E.L.

Roger Corman



Country horror

Ricordate la gara di banjo fra il cittadino ecologista e il montanaro mongoloide che, sulle note di *Yankee Doodle*, apre *Un tranquillo week end di paura (Delivrance)* di John Boorman? Sono i primi anni settanta e la disgregazione orrorifica del mito ecologico e naturalista del country americano comincia proprio da lì: inviati in gita turistica sulle rive del Chattooga, alla ricerca dell'incontaminato e del naturale, i quattro protagonisti di *Delivrance* scoprono, fin dall'inizio, l'impraticabilità della campagna come mito alternativo alla degradazione metropolitana. Se la metropoli è un concentrato di immondizie, nefandezze ed orrori, anche la campagna non è da meno e i mostri che la popolano sono più che sufficienti a sgretolare, dall'interno, ogni ingenuo sogno ecologico e ogni residua nostalgia naturalista del buon selvaggio agreste, libero e felice.

La campagna cessa di essere il luogo alternativo alla città per diventare *il suo doppio*, inquietante e mostruoso: non più isola felice o rifugio sicuro e rassereneante, ma spazio plumbeo e infido, saturo di agguati e di insidie primitive.

Rilanciato da Boorman (ma anche, più o meno negli stessi anni, dal Romero di *La notte dei morti viventi*

(The night of the living dead), il tema dell'*horror-country* dilaga beffardo e provocante in tutto un filone del cinema americano degli anni '70. E a scovare l'orrore nei colori selvaggi e giallastri della provincia americana sono, memori della lezione del grande Roger Corman, soprattutto gli indipendenti. Da Tobe Hooper a Joe Dante, da Sean Cunningham a David Kaufman di *Mother's day* (presentato in anteprima italiana in questa edizione del Festival), gli indipendenti lavorano sull'immagine «turistica» ed edulcorata della mitologia-country per dissolverne ogni possibile fruizione in chiave consolatoria ed evasiva. Dopo di loro (e dopo il loro cinema) la campagna non è più la meta *verso cui evadere*, magari nelle gite di fine settimana delle famiglie middle-class, ma piuttosto lo spazio *da cui evadere*, ricorrendo alle più disparate strategie di allontanamento e di fuga. Non ci sono più luoghi sicuri: dai campings lacustri o fluviali di *Venerdì 13* o di *Piranha* ai cottages nel bosco del *L'ululato*, dalle stazioni di servizio ai margini della foresta (*Horror puppet*) agli snack-mattatoio di *The Texas chainsaw massacre* (Tobe Hooper, 1974), le architetture filmiche della provincia americana sembrano voler riprodurre in ogni luogo l'immagine archetipica

Mother's day



della casa Usher, moltiplicandola all'infinito in una sequenza incessante, e ossessivamente ripetuta, di cadute e di ricostruzioni.

Le ville accanto a cimiteri, i motel vicino alla palude, i castelli sopra le colline, le *ghost towns* spettrali e le case isolate e demoniache che popolano l'horror-country indipendente degli anni settanta in fondo non sono che la riproduzione aggiornata e serializzata di questo luogo centrale e originario dell'immaginario orrorifico: come dire che ormai la casa Usher di Poe è diventata, per il tramite di Corman, irrimediabilmente adatta alle cerimonie funebri middle-class, mattatoio ideale per gli ingenui che si ostinano ad avventurarsi *en touriste*, ignorando le seghe elettriche e le trappole omicide che vi sono annidate praticamente in ogni angolo. L'americano wasp non ha più davvero alcun luogo in cui fuggire, né frontiere da sognare: chiuso in casa in una città ostile, circondato da una provincia lugubre e spettrale, impossibilitato perfino, dopo gli squali e i piranha, a sognare il sole e le spiagge della west coast, non gli rimane che un solo luogo sicuro in cui rifugiarsi: quello verosimile e iperrealista, ma inequivocabilmente finto, del cinema horror. Come dire che l'horror, con un geniale effetto di autopromozione, invita al consumo di sé stesso come unico antidoto e rifugio dall'orrore che mette in scena e che produce.

Demenziale

Probabilmente nessuno, e ci mancherebbe anche questo, si è cimentato fino ad ora nel tentativo di classificare il «demenziale» tra i generi cinematografici. Ma, per dirla con il Belushi-Blutarsky di *Animal House*, «quando il gioco si fa duro, i duri cominciano a giocare». Ed eccoci allora pronti a contrastare la tendenza di una certa critica paludata che addirittura considera «spazzatura» autentiche pietre miliari della storia del cinema.

Il «demenziale» è il superamento verso l'abiezione del cinema spazzatura. È un cinema di ridondanze vomitevoli. È il cinema dell'inquietudine che travalica il disagio sublimandosi in deliquio. È la zona in cui i migliori cervelli vengono serviti in disgustosi frappé alla vaniglia. È la zona in cui la sensibilità dell'artista è funzionale e utile quanto la nausea che provocano i medicinali più efficaci. È, ancora, la zona dove il ruolo della donna stenta a collocarsi in un ideale bestiario che annovera lo pterodattilo, la cammella, e la banalissima, ma solo ad una lettura superficiale, oca.

Inevitabile pertanto un lavoro di ricerca sulle radici di questo «genere» che solo ultimamente riesce ad incontrare il disgusto del pubblico e che sempre più va svolgendo un ruolo di infezione e contaminazione.

Un paziente lavoro di indagine ci ha portato a scoprire un foglio ciclostilato, spiegazzato e ingiallito, con tre macchie d'unto e una di pomodoro e un numero di telefono scritto di sghimbescio (6598080: lo riportiamo sia per il valore documentario, sia perché non si sa mai...) in cui trova riscontro la teoria della *contaminazione*. Sembra infatti che *Via col vento* altro non sia che il modesto



Bloodsucking freaks

G.C.

remake de *La guerra lampo dei f.lli Marx*. Ipotesi non solo suggestiva ma confermata da testimoni oculari che hanno riconosciuto le stesse divise usate in entrambi i film.

Più recentemente troviamo *Piccoli omicidi* di Arkin-Feiffer. Ma, come dicevamo, è solo di questi ultimi anni l'overdose demenziale che vede in Belushi l'interprete più sensibile (*Animal House*, *The Blues Brothers*, *1941*, *Allarme a Hollywood*, *I vicini di casa*) e in Landis il grande autore (da ricordare, oltre ai già citati *Animal House* e *The Blues Brothers*, la Lycanthrope Production di *Un lupo mannaro americano a Londra* con «Blue Moon» riproposta negli arrangiamenti più abietti). In John Waters un precursore e ricercatore meticoloso, in Paul Bartel un acuto osservatore (di entrambi abbiamo modo di vedere alcune prodezze nell'ambito della Mostra). Senza trascurare i prodotti di simbiosi: il musical demenziale (*Rocky Horror*, *Rock'n roll High School*), l'horror demenziale (*Hysterical*, *Bloodsucking freaks*, *Evil dead*), il fantascientifico demenziale (*I magnifici sette nello spazio*).

Una sorta di cancro in grado di colpire ovunque con la sofisticata grossolanità di chi ha smesso i modi affettati, con la candida volgarità di chi ha perso l'olio dei freni inibitori, con il sacrosanto analfabetismo di ritorno di chi ha studiato tanto da averne le palle piene, con la sublime ripugnanza della nostra parte peggiore finalmente liberata.

Per concludere: tentando di etichettarlo (vi lasciamo immaginare la colla), il «demenziale» potrebbe essere definito una sorta di spugna biodegradante che è pronta ad assorbire gli umori circostanti riuscendo ad eliminare la patina di perbenismo che li avvolge. Restituendoceli poi al massimo del loro potenziale di disgustosa sovversione,

A.C.

Documentario

Il documentario vivacchia oggi in un territorio ai margini del cinema. Ancor più che per il passato è difficile illudersi che questo genere possa guardare dall'alto quella schiacciante maggioranza di pellicole che imboccano la via della finzione. Ma nonostante tutto ogni tanto anche questa produzione «minore» ha i suoi attimi di splendore. È successo quando all'esterno del cinema e dei film ci sono state tensioni, novità e movimenti che investivano l'intera società americana e che trovavano in questa forma più economica e meno istituzionale una via più diretta di espressione, sebbene non sia mai stato risolto il problema della diffusione tra il pubblico.

Se si guarda alla produzione più recente è ancora vero che il documentario americano è in gran parte sottomesa a un uso politico o propagandistico.

Questa matrice unisce una lunga serie di opere che dagli anni trenta (soprattutto le opere che uscivano dalla Film and Photo League e dalla scuola di New York) arriva sino ai giorni nostri, attraverso i film degli anni sessanta e settanta sulle rivolte studentesche, sulla condizione operaia e delle minoranze.

Oggi i temi politici che orientano la produzione sono più legati alla situazione internazionale e al pericolo che si passi dal sogno degli anni sessanta di una coesistenza pacifica ad un catastrofico conflitto di dimensioni mondiali (*El Salvador, another Vietnam*). Ma rispetto a quello che è avvenuto in altri paesi, per esempio da noi in Europa, colpisce la continuità di una produzione che, pur

tra alti e bassi, ha continuato a marciare fianco a fianco con i movimenti politici che si sono succeduti.

Sarebbe però ingiusto sacrificare l'altra fondamentale linea del documentario americano, tutto quel filone di opere che hanno descritto i problemi dell'uomo contemporaneo secondo un punto di vista umanitario o sociologico ma senza fini propagandistici.

In fondo è una corrente con dei padri ancora più illustri, primo fra tutti Flaherty. Film come *On the Bowery* (1956) di Lionel Rogosin o *The Quiet One* (1960) di Sidney Meyers hanno puntato più lo sguardo sul disagio esistenziale che sui temi direttamente politici. E sfuggendo al principio di utilità che gravava sul documentario politico del passato, hanno potuto scoprire in anticipo rispetto a gran parte del cinema della grande distribuzione, il campo dei nuovi comportamenti e dei mutamenti culturali. Ma da quando Hollywood, ed è ormai una vita, ha abbandonato le sue rigide abitudini di girare negli studios e ha accettato di portare sugli schermi argomenti meno ortodossi di quelli che piacevano a L.B. Mayer, il documentario, nato da un bisogno di verità, non ha più potuto giocare in quel terreno di nessuno dove poteva trarre materiali e situazioni da contrapporre all'artefatto mondo hollywoodiano. Leacock, Pennebaker, i fratelli Maysles appartengono tutti a un momento degli anni '60 in cui il cinema e la letteratura si riaccostavano alla realtà un po' dovunque nel mondo. Il documentario, se lo si può ancora chiamare così, o le opere non fictional, hanno sempre più preso le distanze dal film di montaggio

Artists at work



per diventare cinema verità o cinema diretto. Altrettanto difficile seguire le orme della grande famiglia del cinema sperimentale che durante i suoi momenti migliori aveva avuto più di un contatto con il cinema documentario e che adesso sembra essersi quasi del tutto dissolta o aver preferito il campo più vergine della videoart.

Se però si deve cercare qualcosa di nuovo negli ultimi anni ci si deve rivolgere a quel settore particolare di documentari che hanno riportato nel cinema il rilancio degli studi storici (*Before the nickelodeon, Artist at work*). Così, mai come in questi anni, si sono visti film che ripercorrono, spesso in chiave critica, momenti di storia sociale e politica americana a lungo censurati, per colmare il vuoto prodotto dagli anni cinquanta o più semplicemente per ricostruire una memoria del paese, utilizzando i film come una delle fonti storiche.

S.C.

In-off Hollywood

L'aggettivo indipendente collegato alla figura professionale del produttore di Hollywood non si deve prestare a equivoci. Si tratta non di uno sganciamento dall'industria del cinema ma semplicemente di un cambio di indirizzo di uffici che non sempre coincidono con quelli delle majors. Insomma rivedere cosa furono i produttori indipendenti dal secondo dopoguerra ad oggi significa ripercorrere una parte parallela di storia hollywoodiana, quella di un suo braccio più o meno libero, a seconda dei momenti di crisi o di rilancio che l'intero cinema americano ha attraversato. Dalla Liberty film di Frank Capra alla Lucas film si tratta sempre di punte avanzate dell'industria dello spettacolo, non di *produttori indipendenti* sganciati dal giro mondiale della distribuzione e dell'esercizio.

Il produttore indipendente, anzi, ha avuto spesso la funzione di scoprire aree di consumo vergini, di toccarle con prototipi inediti capaci di farle «rifluire» nel gran gioco dello spettacolo per tutti.

Tutto comincia con un articolo di Frank, presidente del sindacato registi, anno 1939: «Non ci sono oggi che sette registi che possono girare come vogliono e dirigere l'insieme dell'opera che firmano. Abbiamo lavorato tre anni per mettere in piedi un sindacato e la sola cosa che abbiamo chiesto ai produttori è di avere due settimane di tempo per preparare un film di categoria A e una per un film di categoria B; di avere il diritto a supervisionare la versione di massima del film girato, a leggere la sceneggiatura integrale e a montare la versione provvisoria da presentare allo stato maggiore della compagnia. Ora stiamo per firmare un accordo secondo il quale avremo un po' di tempo per la preparazione di un film ma non il diritto al «primo montaggio». Sarà permesso mettere insieme le sequenze secondo l'ordine del girato, (questo fuori orario o lavorando la domenica) ma non sarà consentito fare alcuna osservazione sul montaggio definitivo del film. Attualmente l'80% dei registi di Hollywood gira esattamente come gli si dice di girare e il 90% non è neppure consultato sul soggetto e sulla forma definitiva

che il film avrà». Questa la situazione prima della guerra. Poi Capra quando è all'U.S. Army Pictorial Service conosce il produttore Samuel Briskin. Alla fine della guerra i due fondano la società indipendente Liberty Film (Briskin lasciò dunque la Columbia), di cui Charles Ford nella sua *Hollywood Story* ricorda lo slogan: «Un nuovo nome nel box-office del divertimento». L'ispirazione di fondo è quella di realizzare a Hollywood opere d'autore, originali nella concezione e poco conformiste nei dettagli. Film intelligenti, insomma. Una specie di riedizione della United Artists che permetteva lo sprigionarsi di qualità artistiche (e di consumo) represses dalla burocratizzazione della monarchia del Gran Mogol dello studio-system. Alla Liberty Films Briskin fa il direttore amministrativo e di produzione. I registi invece si chiamano Frank Capra, William Wyler e George Stevens. Sulla scia di questa iniziativa attori, registi, intellettuali «spremuti male» dagli studio si ribellano e formano altre società come la Rainbow production di Leo McCarey, la James Cagney production, la Frank Ross production, la Robert Riskin production, la United States pictures (di Milton Sperling), l'Enterprise studios (Charles Einfeld e David Loew) e la Batjac di John Wayne. Altre iniziative produttive si realizzano sotto la garanzia di nomi come Cecil B. de Mille, Howard Hawks, John Ford e Merian C. Cooper, Frank Lloyd, Mervin Le Roy e King Vidor. E altri. Come si vede già in quegli anni attorno a nomi *forti*, sicurezza automatica di crediti bancari, si formano progetti, si accorpano equipaggi, si girano film (succederà lo stesso negli anni '60-'70 attorno a divi come Jane Fonda e Robert Redford o come Reynolds e Eastwood). Naturalmente pochi film, ben congegnati (uno all'anno per società), distribuiti da una grossa compagnia e con attori che partecipano alla divisione degli incassi, visto che non possono essere pagati con salari da capogiro. Ingrid Bergman, Barbara Stanwyck e Joel McCrea, per esempio, vanno a percentuale con la Enterprise Studios.

Scrivete Bosley Crowther commemorando Louis B. Mayer: «Le vedette non potevano più essere raggruppate e controllate all'interno della propria galassia; il mercato non poteva più essere dominato dalla sola produzione massificata di film sontuosi». E infatti dal '45 al '57 (anno della morte di Mayer, il Mogol della Mgm), ma anche dopo il '57 e fino alla new Hollywood, i produttori indipendenti acquistano sempre più importanza. Non dimentichiamo il contemporaneo crollo del codice Hays, i processi di Preminger contro la censura, per sancire con la legge le conquiste sul terreno dei costumi e della morale. Non dimentichiamo inoltre che i nuovi padroni dell'industria (non solo banche e industria elettrica, ma i nuovi conglomerati) hanno scelto la televisione come nuovo settore trainante, e li riorganizzano il comando «totalitario».

D'altra parte le stesse case di produzione fanno presto a rispondere, non vogliono perdere grossi incassi per stupide questioni di organigramma. Così la maggior parte dei ribelli vengono ripresi in posti di maggiore responsabilità produttiva o garantendo più autonomia. È il caso di Capra che dopo l'indipendente *La vita è meravigliosa* ritorna come coproduttore alla Paramount (qualifica



che lui d'altronde aveva già dal '41 al '44 alla Wb). Si favorisce inoltre la pratica, «chiusa» un tempo, di permettere a uno sceneggiatore di dirigere un film (era stato Preston Sturges a sfondare quel muro). Ma questa elasticità mentale non si applicherà ai nuovi venuti politicamente più deboli, e Marilyn Monroe, per esempio, punita a lungo nei contratti, sarà costretta anche lei, dopo una lunga battaglia condotta col metodo del sabotaggio (rallentamento nei ritmi di lavoro di un film, ritardi sul set, malattie, ecc.), a fondare una sua casa di produzione, che nel '57 realizzerà *Il principe e la ballerina*.

A Hays morto nel '54 succedeva Eric A. Johnston a capo della ex Mppda ora Mpa (morirà nel '64 e gli succederà fino ad oggi Jack Valenti) cui si deve la grossa battaglia per imporre i film americani all'estero («sono in Europa perché vi penetrino più film americani e meno film sovietici» disse durante un viaggio nel vecchio continente). È l'epoca delle grosse coproduzioni europee delle Majors, alla ricerca di costi di produzione più bassi.

Nel '67, quando Charlton Heston succederà al neogovernatore Reagan alla carica di presidente del sindacato attori, questa pratica sarà paralizzata per esigenze corporative. Ma nel frattempo un drappello di cineasti poco convinti che il coltello fosse passato dalle mani dei mercanti sciocchi a quello degli artisti intelligenti aveva fatto il possibile per garantirsi una vera indipendenza produttiva. I due nomi chiave di questa politica furono Robert Aldrich e Roger Corman che legarono questa politica non a una scelta ideologica, ma alla proprietà degli studi, alla produzione di film a basso costo sul modello europeo nouvelle vague, alla scoperta di nuovi talenti (pratica in cui eccelse Corman), alla soluzione di uno dei problemi chiave della produzione indipendente: posse-

Can she bake a cherry pie?

dere soggetti buoni (visti i costi alle stelle, pompati dalle multinazionali) capaci di sicura risposta, quantitativamente misurabile a secondo del target scelto (per Aldrich il grosso pubblico internazionale, per Corman quello dei teenager, considerato quello dominante e trainante). Aldrich (e, ma non possedette mai studi, anche Jerry Lewis) fu costretto a cedere perché un solo flop in quella situazione costringe a sbarazzarsi dell'unico immobile posseduto (è anche il caso degli Zoetrope di Coppola). Lewis è stato inattivo 10 anni. Aldrich ha chinato la testa ma ha continuato a dirigere suoi film. E intanto come presidente, fino a 5 anni fa, del sindacato registi insisteva sulla vecchia richiesta, il diritto al montaggio definitivo. È un'utopia che solo la scuola neorinascimentale di Spielberg e Lucas, la coincidenza di controllo artistico e finanziario, hanno fatto diventare realtà. Non è casuale il livore col quale Spielberg viene punito periodicamente dall'Academy Award e il processo intentatogli per la strage sul set di *Twilight Zone*. Se perderà la causa e dovrà sborsare quasi un miliardo di dollari Spielberg sarà spacciato. Come sarebbe un mondo di Mogol intelligenti? Un altro cineasta di grande responsabilità come Clint Eastwood, invece, è costretto a finanziare spedizioni finte oltre cortina alla ricerca di superspionaggi sovietici (*Firefox*) o spedizioni vere alla ricerca del sopravvissuto americano in Vietnam, perché le buone storie (ricordate il finale dei *Predatori dell'arca perduta*) sono congelate nei magazzini delle majors, vero e proprio furto di ricchezza sociale. Al cinema americano spocchioso e arrogante Clint ha risposto con un nome non proprio fine, scelto per la sua società, una vera e propria parolaccia. Malpaso.

R.S.



Metropolitan horror

Che fine hanno fatto i duri, di legge ma efficienti, Clint Eastwood e Gene Hackman? Hanno lasciato la metropoli incustodita, stretta d'assedio da sradicati, psicopatici, pazzoidi, criminali, teppisti, alleati ideali per rendere necessario ciò che Carpenter (*1997 Fuga da New York*) e Scott (*Blade Runner*) si limitano a suggerire: la fuga dalla città.

La metropoli, incarognita per sempre dal filone urbano dello scorso decennio, negli anni ottanta diventa il regno dell'horror e del thriller, riversati uno nell'altro in un cocktail metropolitano miscelato con dosi massicce di colorante e polvere da sparo.

Carpenter, Siegel, Hooper, Friedkin, De Palma, Hill, Scorsese, sono (loro malgrado) i padri naturali di mille film «maledetti» che subiscono il fascino della perversione e del travestitismo. Vera «spazzatura». Anzi, nei cumuli di immondizie questo cinema si alimenta, immerso nei vicoli malsani, nei quartieri diroccati, in locali malfamati. Dentro le fogne maleodornati e nei porno-shop della 42ma strada. Ma è proprio in questo cinema medio, di «serie B», che si tasta meglio la temperatura dell'America di Reagan: altissima.

Perché il cinema americano scava nella cultura di massa,

King Blank

non nei saggi teorici. Ruba spunti alla televisione, ai fumetti, e tra le pagine dei quotidiani sceglie sempre quelle di cronaca. La TV espone i fatti e provvede al loro naturale contorno. Il cinema apprende il singolo fatto e lo gonfia, lo incanala in un genere, lo esagera per addomesticarlo al sogno. All'incubo sempre più spesso. I nuovi assi dell'iperviolenza urbana hanno reso insicuro ogni angolo della città. La polizia nel migliore dei casi è inefficiente. Nel peggiore sta dalla parte sbagliata. In entrambi i casi è corrotta.

Alcuni nomi da tenere d'occhio, molti dei quali escono dalle «officine Corman» (ancora lui): Abel Ferrara (*Angelo della vendetta*), Robert Butler (*Fort Bronx*), Lewis Teague (*Alligator*), Larry Cohen (*The winged serpent*), William Lustig (*Vigilante*), Jack Sholder (*Alone in the dark*), Mark Lester (*Classe 1984*).

Le generazioni si susseguono a ritmo rapido nel cinema Usa; e il cinema indipendente, a basso budget e umori forti, è l'inevitabile palestra: da Siegel a Lustig attraverso Hill; da De Palma a Cohen attraverso Carpenter; da Friedkin a Sholder attraverso Hooper e così via. Gli ultimi superano sempre i primi in quanto a inclinazione all'horror: mostri unghiuti sorvolano i grattacieli di New York e fan piazza pulita di operai (meglio se neri) e di

bagnanti borghesi immersi nelle loro piscine sui tetti (i mostri sono interclassisti). Mostri dalle grandi mascelle, gonfiati a dismisura da scorie illecite di ormoni, escono dalle fogne scoperchiando i marciapiedi e impazzano per la città, divorandosi anche il sindaco. Uomini talpa si annidano tra le rovine del Bronx e mettono a punto terribili piani di vendetta contro i nuovi padroni dell'edilizia. Pazzi pericolosi scappano dal manicomio e svuotano interi magazzini d'armi in una notte di black-out. I corpi, tornati ad essere belli negli anni ottanta, vengono regolarmente fatti a pezzettini ora che i killer hanno sostituito la pistola con la sega elettrica. E in un cinema che sempre più insegue l'«evento» per arginare la crisi di pubblico, il cinema indipendente (povero), di serie B, trova il modo di sopravvivere e riprodursi di continuo, sopperendo con l'effetto tachicardia e torcibudella alla mancanza di effetti speciali.

R.D.

Militante

Questo tipo particolare di cinema, che negli USA ha vissuto una storia lunga e drammatica e che negli anni '60 ha avuto una potente rinascita ed è tuttora in espansione, generalmente, per quanto riguarda le origini, viene associato al New Deal. È però sbagliato far risalire alla politica sociale roosveltiana questa ricca corrente del cinema americano che, dal New Deal, ha tratto certo molta linfa vitale ma che invece va semmai accreditato al movimento comunista americano e più specificamente a determinate spinte culturali formatesi alla fine degli anni '20. Leo Hurwitz, uno dei protagonisti di questo movimento culturale cinematografico, in una personale testimonianza di qualche anno fa, ha scritto che uno stimolo decisivo alla formazione dei primi gruppi di cineasti militanti fu l'arrivo in America dei grandi capolavori muti sovietici del cinema, fatto che costituì un autentico shock per chi era costretto a seguire soltanto i prodotti hollywoodiani. E, non casualmente, il luogo storico di riferimento del cinema militante fu allora, come oggi e probabilmente come domani, New York: cioè gli antipodi, anche in senso geografico, rispetto a Hollywood. La prima grossa manifestazione di questo movimento cinematografico, ispirato indirettamente dall'Internazionale Comunista, fu la costituzione della Workers' Film and Photo League (WFPL), nel dicembre 1930 a New York. In questa lega erano confluiti diversi gruppi con alle spalle attività di vario genere, ma soprattutto di foto-reportage, salvo il gruppo della Workers' Camera League che apportò una mentalità esplicitamente cinematografica. Gli esponenti più in vista di questa storica fondazione furono Robert Del Duca e Leo Seltzer, cineoperatori, nonché Tom Brandon, organizzatore, con esperienza di militante nel WIR (Workers' International Relief = Soccorso internazionale degli operai, organizzazione legata al Partito Comunista americano). La parte centrale dell'attività della WFPL fu la realizzazione sistematica di «newsreels» (= rulli notizie, cioè brevi filmati di situazioni di lotta, manifestazioni e altro, fatti che non comparivano, non a caso, sui grandi giornali): dunque, a rigore, non c'erano certo intenti estetici e pe-



El Salvador, another Vietnam

rò, memori della lezione soprattutto di Dziga Vertov e Boris Kaufman, questi entusiasti della cinepresa in realtà riuscirono a costruire delle inquadrature e delle riprese veramente straordinarie, che, ancora oggi, offrono all'occhio dello spettatore moderno, ormai smalizzato, una grande impressione visiva: insomma, per chi ha potuto vederli a Milano nel 1980, durante la rassegna «La classe operaia nel cinema americano», è stato anche un grande spettacolo che ha fatto vedere un'America diversa e ben più drammatica dei prodotti hollywoodiani d'epoca. Non è certo casuale il fatto che i primi «rulli» della WFPL attirassero subito l'attenzione e l'interesse di molti personaggi del cinema e della cultura americana radicale di quel difficile periodo: tra questi è bene ricordare Lewis Jacobs, Leo Hurwitz, Jay Leyda, Ralph Steiner. Noto il fatto che fra i sostenitori economici ci fosse anche Sidney Howard (il futuro sceneggiatore di *Via col vento*).

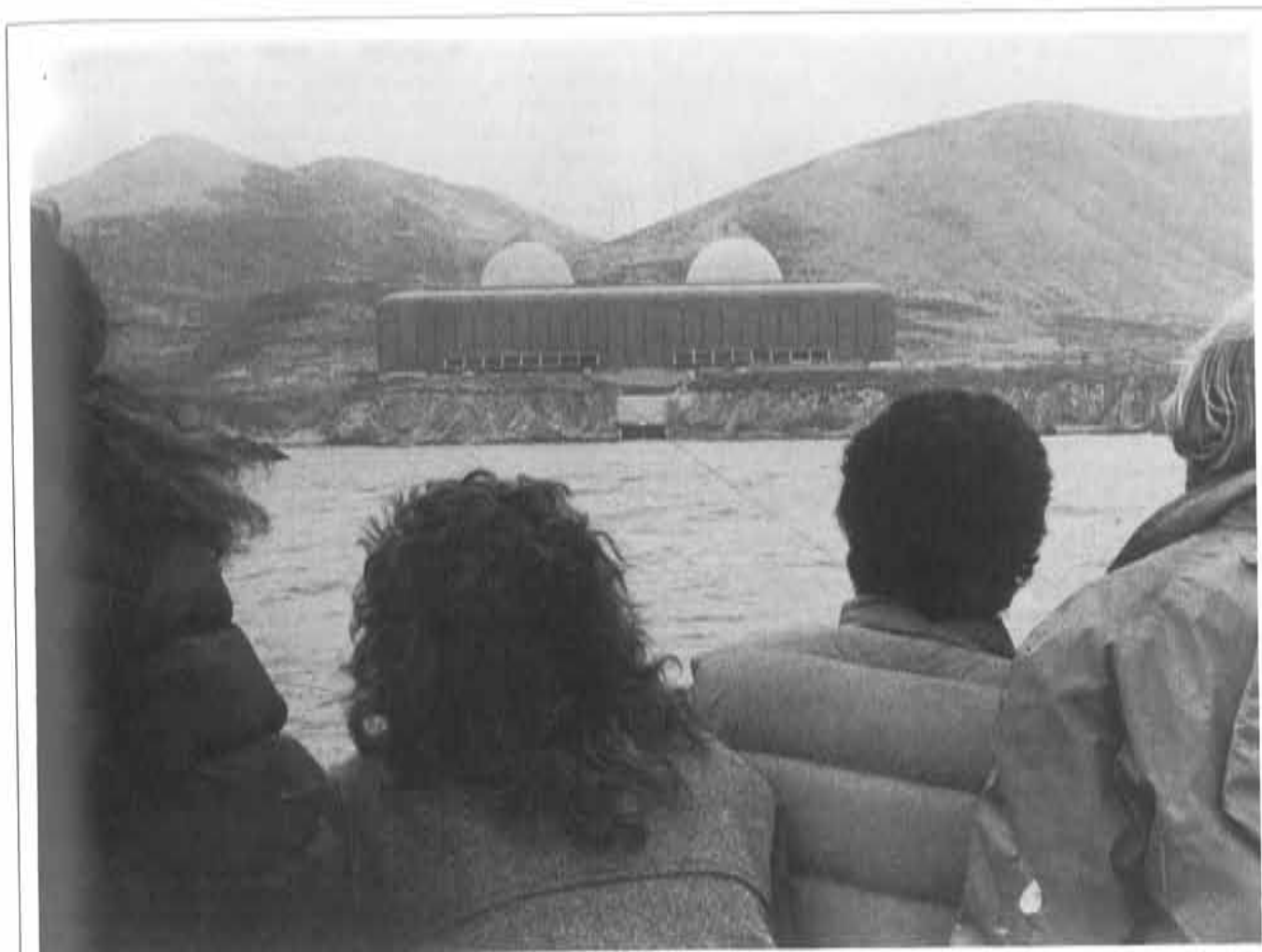
Ma con l'arrivo dei nuovi adepti, che erano soprattutto teorici, la situazione interna della lega si modificò rapidamente. Qualcuno cominciò a proporre di pensare, accanto ai newsreels, anche a ipotesi di realizzazioni drammatiche, di lungometraggi, per offrire qualche modesto prodotto in stile realistico, in alternativa allo stile «rosa» trionfante a Hollywood. Mentre la WFPL si estendeva un po' in tutte le grandi città degli USA, al suo interno fini per costituirsi un gruppo dissidente che fondò una piccolissima casa di produzione che fu chiamata Nykino (febbraio 1935): animatori furono Leo Hurwitz e Paul Strand (grande fotografo e operatore, reduce da un'esperienza messicana con F. Zinneman per il film *Redes*). La Nykino, in breve tempo, raggruppò parecchi personaggi che poi sarebbero diventati famosi come Elia Kazan, Sidney Meyers e il grande fotografo francese Henry Cartier-Bresson. È a questo punto, tra l'altro, che iniziano a realizzarsi i primi contatti con le organizzazioni del New Deal, per ottenere appoggi e sostegni finanziari. La Nykino produce, tra l'altro, un cortometraggio notevole di 14 min., *Pie in the sky* (La torta nel cielo, 1935), diretto collettivamente da quattro registi, tra cui spicca il nome di Elia Kazan: si tratta di una specie di «pantomima» satirica sulla povertà e la religione. L'attività della Nykino dura poco, meno di due anni, anche perché con l'incoraggiamento indiretto ed esterno degli ambienti del New Deal si costituisce una nuova casa di produzione, ben più impegnativa della precedente che prende il nome di *Frontier Films* (1937) e che resterà in assoluto il più grosso fenomeno organizzativo di tutta la storia del cinema militante USA. Attorno alla *Frontier Films* si aggregano le personalità più interessanti della cultura radicale americana del periodo e ci sono anche grossi personaggi europei come Joris Ivens e Henry Cartier-Bresson. Numerosi i film prodotti, tutti più o meno mediometraggi, salvo l'ultimo *Native Land*, terminato nel 1941 dopo tre anni di peripezie, capolavoro che segnò degnamente la fine della *Frontier Films*. Tra i titoli più significativi ricorderemo *Heart of Spain* di H. Kline (1937, 30 min.) e *Return to Life* di H. Cartier-Bresson e H. Kline (1938, 45 min.), sulla guerra civile spagnola; notevole anche *People of the Cumberland* di S. Meyers, Jay Leyda, Elia Kazan (1938, 18 min.), film

didascalico su una comunità bianca socialmente depressa. Su *Native land*, di Leo Hurwitz e Paul Strand, non ha senso dilungarsi perché è un film che appartiene ormai alla grande storia del cinema: il Sadoul, forse esagerando un po', lo ha messo sullo stesso piano (anche se in una ben diversa ottica sociale e un ben misero budget) di *Citizen Kane* di O. Welles. Bisogna però anche ricordare l'attività dei vari Istituti del New Deal che spesso finanziavano direttamente film progettati con fini di educazione sociale. Il regista Pare Lorentz si distinse particolarmente come «lavoratore» della macchina da presa al servizio dell'emancipazione sociale. Realizzò numerosi films finanziati dal Ministero dell'Agricoltura o da Istituti come la United States Film Service. Lorentz lavorò molto da solo, ma spesso chiese la collaborazione a Hurwitz, Steiner e altri della *Frontier*; il suo film migliore, *The river* (1937), sulla elettrificazione della valle del Tennessee, fu distribuito dalla Paramount e premiato a Venezia. Lorentz riuscì a far ottenere finanziamenti per film di J. Ivens e anche di R. Flaherty, finché la guerra interruppe definitivamente il discorso New Deal.

Con la morte di Roosevelt e l'avvento del macchiatismo, negli anni '40, la situazione del cinema militante divenne critica al punto che molti furono quasi costretti alla clandestinità. L'asfissia politica del periodo distrusse qualsiasi struttura associativa di produzione di cinema alternativo. Si possono citare, nell'ambito del quindicennio 1945-60, soltanto tre films, peraltro notevoli: *Strange Victory* (1948) di Leo Hurwitz, *Quiet one* (1949) di Sidney Meyers e *Il sale della terra* (1953) di Herbert Biberman. Per il resto è stato deserto, al punto che, poi, tutto dovette ricominciare da zero.

Con i primi anni '60 riprende vita il cinema militante, dopo una parentesi di quasi due decenni, anche in connessione con le vicende politiche del paese (l'avvento del «kennedysmo»). Si mette in moto un meccanismo di enorme potenza culturale e di vaste proporzioni sociali, che è tuttora «in progress». Difficile dare sinteticamente un quadro della situazione di questo «nuovo» cinema militante, anche perché, per fortuna, non è ancora momento di bilanci. Lo spunto comunque è partito dal NAC, quel New American Cinema che, alla fine degli anni cinquanta aveva costituito un'autentica scuola, basata sull'incontro tra avanguardia storica e cultura newyorkese, che avrebbe prodotto (al di là e dopo il NAC) da una parte Andy Warhol e Paul Morrissey, da un'altra parte John Cassavetes.

Al centro, tra queste due tendenze c'era Jonas Mekas, una personalità potente che ha lasciato alla storia del cinema un capolavoro, *I fucili degli alberi* (1961). Mekas fu, diciamo, l'ispiratore del movimento chiamato, non casualmente, «Newsreel» che si ispirava esplicitamente alla WFPL; come questo movimento (di cui, in questo periodo, vengono riesumati e diffusi tutti i materiali sopravvissuti, con l'aiuto dei pur anziani Brandon, Hurwitz, Seltzer), aveva come obiettivo la creazione, in ogni grande città, di collettivi di cineasti militanti che, come negli anni trenta, andavano a filmare ciò che le varie televisioni si guardavano bene dal far vedere. È stato, quello del «Newsreel», un movimento di cinema militante che è riuscito a influenzare e anticipare il grandioso fenomeno



giovanile americano sulla «sporca guerra» in Vietnam. Curiosamente ma non tanto, Mekas, di fronte alla radicalizzazione del discorso si ritirò, rientrando nell'ambito dell'avanguardia. I «Newsreel» sono andati avanti per un buon decennio, fino ai primi anni '70, producendo cortometraggi sulle manifestazioni contro la guerra nel Vietnam, la questione razziale, i movimenti dei poveri, ecc. Questo movimento ha comunque indirettamente prodotto un vero autore, un regista di classe, quale è stato ed è ancora Robert Kramer (da qualche anno volontariamente emigrato a Parigi). Kramer, da militante e sul tema della militanza, ha realizzato degli autentici capolavori di cinema quali, ad es. *Ice* (1969) e *Milestones* (1975), oltre ad altri film e documentari sul Vietnam e l'Angola: pur essendo ormai un autore in un certo senso europeo, non ha certo dimenticato la sua antica coerenza politica, culturale e soprattutto cinematografica. Ma, il fenomeno del cinema militante USA, negli anni sessanta e settanta, si è complicato enormemente e positivamente, perché un po' di tutto il movimento sindacale americano si è messo a realizzare soprattutto documentari sui vari problemi sociali, ma anche spesso a finanziare film che talvolta sono entrati nel circuito commerciale. Prima fra tutte la stessa AFL-CIO, che offre alle sue sezioni e organizzazioni di base un catalogo («Films for Labor») che, attualmente dispone di ben più di 100

Dark Circle

titoli di documentari militanti, spesso molto più radicali della stessa AFL-CIO, quali ad es., *With Babies and Banners*, *Why we Boycott*, *With their Hands*, *The Inheritance*, prodotti nell'ultimo quindicennio. Ma anche altri sindacati e associazioni hanno prodotto documentari di alto livello come *Union Maids*, *El otro lado*, *Song of the Canary*, *Children of Labor*, *The Wobblies*, *Seeing Reds* ecc. Da questo ambiente proviene anche Barbara Kopple che, con lo splendido *Harlan County, USA* (1977), un documentario con molte scene di finzione, si è imposta addirittura a livello internazionale. Negli ultimi anni però, anche per la situazione politica del dopovietnam, il cinema militante USA ha cominciato a rivolgere la sua attenzione «cinevisiva» anche ai problemi dell'ecologia e delle tematiche anti-nucleari: in questa nuova area le cose più interessanti appaiono *Atomic Café*, *Dark Circle*, *No place to hide*, *Atomic Artists*, *10 minutes to midnight*, ecc. Un posto a parte occupa Emile De Antonio, il cui cinema, impegnato direttamente sul terreno della società e della politica americana, è costruito con una altissima dignità formale. Suoi sono *Point of order*, *Underground*, *Millhouse a withe comedy* e il recente *King of Prussia*.

S. St.

Midnight movie

I primi segni di un fenomeno destinato ad allargarsi a macchia d'olio in tutti gli Stati Uniti vengono da Los Angeles, anno 1975, per l'uscita di *Rocky Horror Picture Show*. Una grossa parte del pubblico ritorna nel cinema tutte le sere e canta le canzoni in sincrono con i personaggi dello schermo. Per l'uscita del film a New York la Fox e i due produttori indipendenti decidono di non fare pubblicità e di programmare il film solo a mezzanotte. La strategia è quella di lasciar scoprire il film a poco a poco, con il passaparola dei nottambuli. Grande successo. La Fox propone la stessa cosa agli esercenti di altre città, i quali dopo molte titubanze, accettano. Chiedono il film anche per la programmazione normale, ma niente da fare, la produzione decide che il film è nato e deve restare nel circuito di mezzanotte.

Il film di mezzanotte è senz'altro un «cult movie», da vedere e rivedere più volte, ma è anche qualcosa di più. Il «cult movie» è un prodotto della storia del cinema divenuto mitico, può spaziare da *Casablanca* a *Mezzogiorno di fuoco*. Ogni generazione di cinefili ha i suoi titoli, che attraversano i generi e le pratiche produttive e che possono essere amati per le ragioni più diverse, non ultimo il gusto di considerare un capolavoro un film poco apprezzato dalla critica o dal grande pubblico.

Il film di mezzanotte è un fenomeno più recente, non un vero e proprio genere; si possono solo rintracciare alcuni elementi che permettono di identificarne la tipologia. È un circuito inventato e alimentato dalla produzione indipendente, con film di basso costo il cui referente è una fascia di pubblico giovanile, disponibile ad ogni avventura del gusto e quindi intellettualizzata quanto basta per godere delle trasgressioni parodistiche, iperrealiste o orrifiche. Non si deve credere che sia possibile programmare in laboratorio il successo di un film da inserire nel circuito «midnight movie»: proprio per le caratteristiche del pubblico l'imprevedibilità rimane un elemento sostanziale. Se ne è accorto anche il regista di *Rocky Horror*, che ha cercato di fare il bis con *Shock Treatment*, ricevendo dal pubblico risposte abbastanza tiepide.

Un riscontro della diversità tra «cult movie» e «midnight movie» ci viene anche dalla produzione libraria sull'argomento. *Cult movie* è il titolo di un libro di Danny Peary di due anni fa, un catalogo di cento film scelti tra quelli che non ci si stanca di andare a vedere e la storia del cinema in questo caso è rappresentata in tutti i suoi aspetti. *Midnight movie* è invece il titolo di un recentissimo libro di Stuart Samuels (Collier Books, New York, 1983) che restringe il tiro e individua con più precisione il tipo di film di cui stiamo parlando. I film selezionati sono nove: *El Topo* di Jodorowsky, *La notte dei morti viventi* di Romero, *The harder they come* di Henzell, *Rocky Horror* di Sharman, *Eraserhead* di Lynch, *Harold and Maude* di Ashby, *Le roi de Coeur* di De Broca, *Reefer Madness* (un film didattico del '36, prodotto dalla F.B.I., divenuto *cult* per la determinazione demente con cui denuncia i pericoli della marijuana), *Pink flamingos* di Waters. Come si intuisce facilmente è premiata l'eccentricità, il gusto dell'eccesso e della provocazione; i ri-

ferimenti alla cultura del rock si accompagnano all'amiccamento nei confronti di una percezione drogata. Film belli, oltre che da vedere, anche da raccontare agli amici, ed è proprio sul racconto, sulla assurdità, operativa anche nel ricordo, di alcune scene, che si fonda la voglia di tornare a vederli. Le idee vincono sullo stile, le allucinazioni sulla tenuta narrativa. Una generazione di gente che va al cinema trova in questi (e in altri) film i riferimenti espliciti alla cultura della droga, si identifica in una «diversità» che non ha canoni fissi di espressione, apprezza il delirio e le mille sfumature dell'orrore. Al posto dei nove titoli scelti da Samuels ce ne potrebbero essere altri e il risultato non cambierebbe, la scelta dell'atmosfera è corretta, ed è la cosa che conta perché cercare di dare regole estetiche e tematiche al «midnight movie» sarebbe come fare un elenco delle perversioni e credere di averle esaurite tutte.

F.P.



Eraserhead



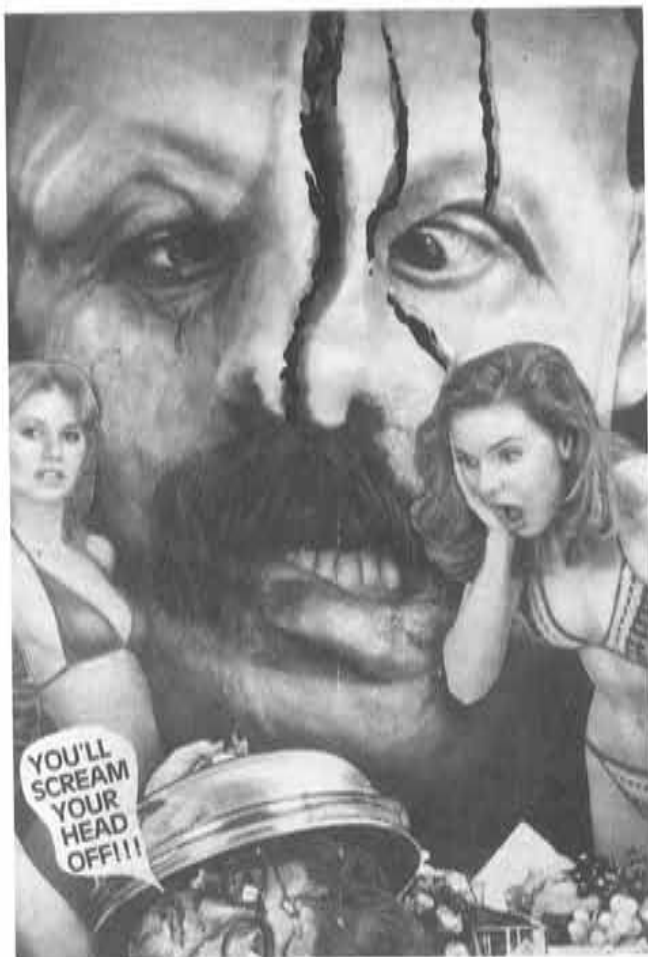
Mutanti

Corpi metà umani e metà animali. Corpi disponibili alle più inaudite trasformazioni. Corpi sformati, informali, formidabilmente ripasmati, galleggianti dentro scenografie punk, sporchie urbane, cannibalismi, look sordidi e bagni di luce al neon. Il cinema indipendente americano pullula davvero di corpi mutevoli e mutanti, mostruosi, sfuggenti, destinati ad esplodere dall'interno e a viaggiare verso nuove morfologie. Il cinema indipendente lavora su di essi (e sulle loro strutture di mutazione) perché rifugge da tutto ciò che è stabilizzato, statico, regolare. Perché ama il movimento e ricerca la metamorfosi, la trasformazione.

Così facendo, ci rende familiari i mostri e svela la mostruosità di ciò che ci è familiare. Qualche esempio: Paul Morrissey, cresciuto nell'officina new-yorkese di Andy Warhol, filma mutazioni genetiche nei corpi sordidi della metropoli (*Trash*, *Madame Wangs*) e si fa la mano squartando allegramente membra e viscere, e smontando e rimontando corpi, in *Il mostro è in tavola*, *barone Frankenstein* e *Dracula cerca sangue di vergine*. David Lynch, «enfant terrible» dei *midnight movies* americani, costruisce mostriciattoli informi, fatti di liquami e fluidi cremosi, e li fa esplodere nei crani di una famiglia middle-class di Filadelfia, vero concentrato di nefandezze e orrori (*Eraserhead*).

John Sayles, 32enne del New Jersey, arriva alla regia (*The return of the secaucus seven*, *Lianna*, *Baby, it's you*) dopo avere lavorato alla sceneggiatura di alcuni dei più decisivi film di «mutazione» degli ultimi anni, da *Howling* (Ululato) di Joe Dante a *Alligator* di Lewis Teague. Questi ultimi due provengono a loro volta da uno dei più importanti centri propulsori di tutto il cinema indipendente americano, quella factory di Roger Corman che da anni rappresenta un modello ineguagliato per la produzione serializzata e veloce di film di umori forti e di emozioni selvagge. Sotto il marchio *New World* Corman ha costruito una macchina da cinema in cui sono fondamentali proprio le strutture di mutazione. I film *New World* non sono mai freddi o cerebrali. Scotano. Inchiodano alla poltrona, manipolano, scuotono, eccitano. Lavorano sul corpo dell'uomo (ma anche su quello dell'animale, dell'alieno, del mostro, dell'Altro) per sottrarlo ad ogni visione tranquillizzante e scontata. Strappano i corpi ad ogni automatismo rappresentativo e ricominciano a tagliarli, a sezionarli, a gonfiarli, accarezzandone gli eccessi e i turgori, le devianze e le deformazioni. Così facendo, scaricano corrente elettrica nei nostri sistemi di controllo emotivo. Ci sottopongono a un training «mutante». Scavano buchi, anfratti, tunnel e cunicoli, ce li fanno percorrere e, all'uscita, ci fanno incontrare — mostruosamente abbracciati — il Piacere e la Paura.

Con Corman e i suoi allievi il mutante cessa di essere odioso per diventare desiderabile: come in *The galaxy of Terror* (1981, regia di Bruce Clark, produzione New World), dove l'archetipo della Bella e la Bestia è ripreso in una scena di coito in cui sono eliminati tutti gli effetti inquietanti ed è portato all'eccesso il piacere dell'incon-



Bloodsucking freaks

tro tra corpi «diversi». Il cinema della mutazione ci insegna così ad aver paura non dei mutanti, ma di tutti coloro che — siano essi generali cretini o strizzacervelli idioti — dei mutanti hanno paura ed orrore. Tra le righe, il cinema della mutazione disegna un progetto di rivoluzione epistemologica di massa, capovolgendo radicalmente, nell'immaginario collettivo, la nozione stessa di *alterità*. Ma la mutazione, nel cinema indipendente americano, viaggia anche lungo altri percorsi. Oltre che nelle escursioni teratologiche degli horror e dei *midnight movies*, la si ritrova anche nella nuova fenomenologia corporea delineata dai film del filone metropolitano, o nelle deformazioni metamorfiche e trasgressive cui vengono sottoposti a corpi tradizionalmente wasp, puliti e rassicuranti, della «gente comune». Così sono *mutanti* non solo gli uomini-lupi di John Sayles o i mostriciattoli spermatici di David Lynch, ma anche le ombre livide e notturne che si aggirano nei film di Amos Poe, i detriti umani di Paul Morrissey, le donne laide, i grassi travestiti o i «trampolieri rosa» di John Waters. Straripanti ed eccessivi, rompono schemi, norme, codici, abitudini, e rovesciano quintali di sporcizia sul volto sereno dell'America middle-class. Se l'horror cormaniano finiva per farci familiarizzare col mostruoso, quest'altro filone del cinema indipendente rende mostruoso, kitsch e demenziale, tut-

to ciò che è quotidiano e familiare. La mutazione si muove in senso contrario, ma complementare, analogamente trasgressivo. E coinvolge nel suo ghigno beffardo davvero tutto: la famiglia, il sesso, perfino la mamma. Alle recenti e raffinate mamme del cinema delle majors, alla signora Kramer di Meryl Streep o alla Mary Tyler Moore di *Ordinary people* (Gente comune), il cinema indipendente risponde con i 150 chili di mamma-Divine in *Polyester*, sparando al centro dello schermo un esplosivo esemplare di mutante-casalingo, capace di distruggere, con la sua sola presenza, ogni rassicurante idea della famiglia e della maternità.

Un cinema che assume la mutazione con funzione così centralmente nevralgica non può non essere esso stesso, a sua volta, *mutante*, cioè incessantemente volto a rinnovarsi, a escogitare nuove strategie produttive e nuove tecniche veloci e scattanti, capaci di rinvigorire tutto il cinema nel suo complesso. Non a caso anche Hollywood e le majors, quando hanno sentito l'esigenza di *mutarsi* e di attrezzarsi di fronte alla nuova realtà degli anni ottanta, hanno pescato umori forti e ricostituenti energetici andando a lezione di mutazione proprio dai maestri «poveri» del cinema indipendente.

G. C.

New Wave

La new wave non c'è più. Una banda di amici musicisti, filmmakers e artisti vari che abitava negli stessi quartieri di New York (Lower East Side, Soho, Tribeca), ha aperto il capitolo, dopo la metà degli anni settanta, e lo ha anche chiuso. È nata intorno alla musica ma ha resistito più a lungo nel cinema e con questo ha popolarizzato un «look» che le sopravvive e diviene sempre più commerciabile. Un'estetica fatta di spazi larghi, nati per l'uso industriale come garage o loft, con pochi oggetti, luce preferibilmente al neon, personaggi con capelli corti e rigorosamente vestiti di nero, paesaggi metropolitani, cupi, conditi con poche parole e molta musica. I filmmakers new wave hanno raccontato soprattutto sé stessi e il loro ambiente, ed è tra gli amici musicisti che hanno trovato gli attori (Richard Hell, Lidia Lunch, John Lurie), utilizzati come punte alte di un'autarchico ed economico star system.

Nel primo periodo i film erano in super 8, l'unico supporto possibile per un movimento che sull'onda dell'antiaccademismo ha teorizzato la non necessità delle conoscenze tecniche, l'urgenza di esprimersi a qualsiasi costo; in questo del tutto simile alla produzione musicale di quel periodo. Era infatti considerato più importante salire sul palco ed esprimere una certa energia piuttosto che avere grande dimestichezza con gli strumenti.

Il passaggio al 16 millimetri e quindi ad una dimensione produttiva necessariamente più complessa, ha segnato la zona di frontiera e l'inizio di una ricerca individuale. Chi è sopravvissuto alla selezione ora cerca il pubblico, inseguendosi in modo più strutturato nel circuito degli indipendenti, e cerca anche storie da raccontare. Probabil-

mente tra qualche tempo si comincerà a parlare della produzione dei registi che sono usciti dalla new wave, per il momento la Mostra presenta alcuni dei titoli più significativi di questa fase di passaggio (*Vortex*, *Permanent Vacation*, *King Blank*).

Ma la ricerca del pubblico e il problema della narrazione non appartengono solo all'ultima fase della new wave, rispetto al cinema underground o sperimentale degli anni sessanta e settanta la new wave si è sempre presentata come antintellettuale, desiderosa di trovare un pubblico, anche a costo di proiettare il super 8 su un lenzuolo in un locale rock. Si è subito voluta «sporcare le mani» con la narrazione, anche se spesso questa ha assunto un ruolo pretestuoso rispetto alla preoccupazione di raggiungere risultati sul piano stilistico.

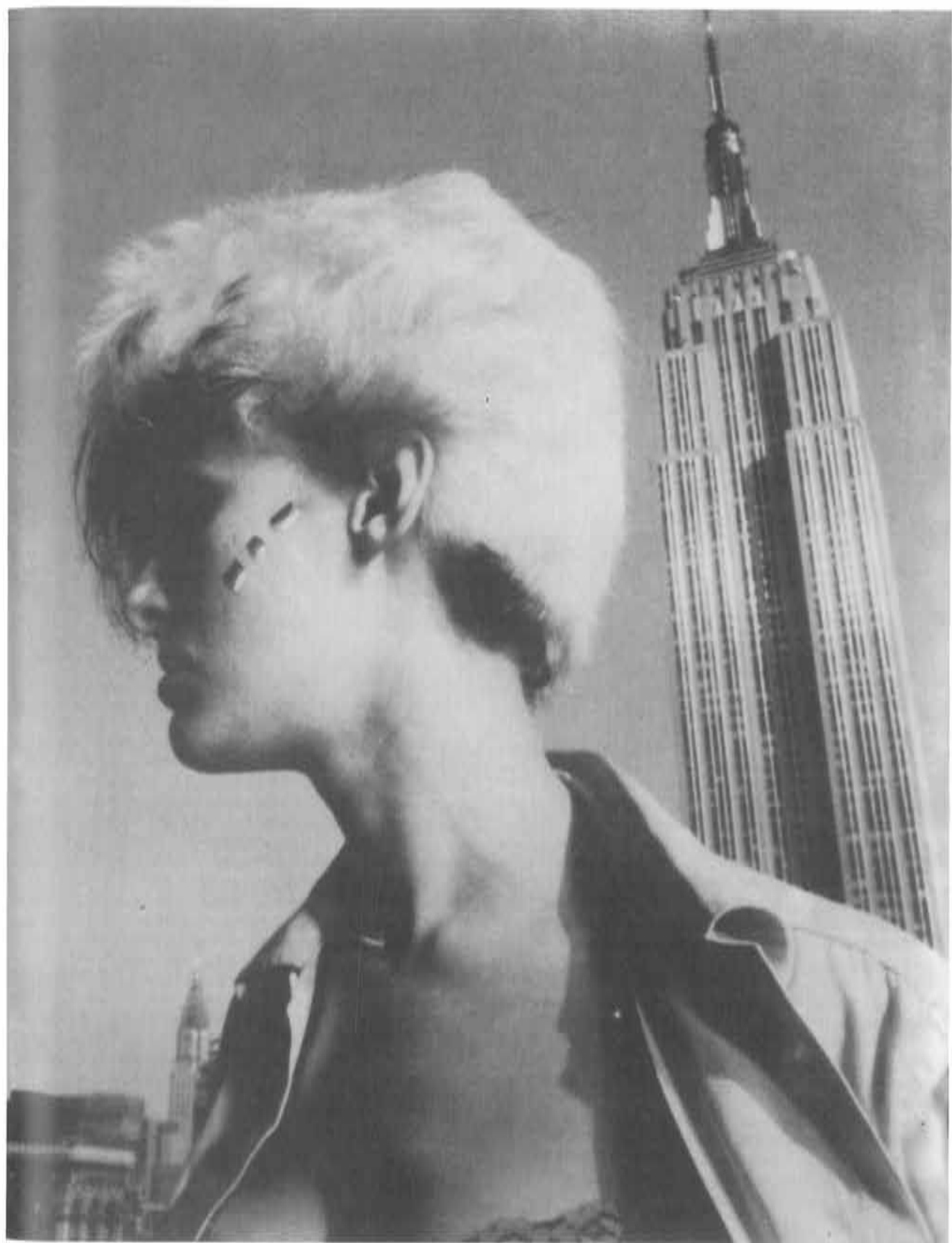
Il racconto nel cinema new wave ha risentito di una mancanza di presa di posizione, rimanendo a metà strada tra gli sperimentalismi e le esigenze narrative; solo raramente questa assenza si è trasformata in un pregio (*The offenders*, *Subway riders*, *Permanent vacation*). Il più delle volte la tendenza a raccontare delle storie e la non voglia di sottostare alle convenzioni del racconto cinematografico hanno prodotto una fiction poco partecipata, fatta di lunghe sequenze autonome, salti bruschi e montaggi paralleli poco ortodossi. Al contrario la forza della new wave risiede nella determinazione con cui ha perseguito certe atmosfere, e affondando lo sguardo nello squallore metropolitano ne ha descritto poesia e cinismo. Una lettura intensa della desolazione e delle prostie notturne attraverso una ricerca dell'esotismo all'interno del «brutto». E nata un'estetica del nero, con facce sbattute e storie disperate, che tra l'altro ha definitivamente sancito una svolta nella cultura della droga e cioè il passaggio della psichedelia alla predominanza delle polveri.

I film new wave raccontano i miti e le ossessioni della gente che vive nei quartieri bohémienne di N.Y.: storie sado-maso, improbabili gruppi terroristi, violenza urbana mescolata all'ambiente artistico.

Nessun filmmaker nasconde l'ammirazione per il film noir degli anni quaranta e per la nouvelle vague, poiché entrambe, a loro modo, rappresentano un'ideale di libertà e trasgressione praticato entro i confini della narrazione. E infatti i riferimenti al primo Godard si sprecano, in particolare nella produzione di Amos Poe che per fare *Blank generation* (Generazione vuota) ha pubblicato un'annuncio sul «Village Voice» che diceva: «Cercasi attori per girare un film alla Godard. Niente soldi ma sicuro divertimento». Nello stesso anno (1976) *Unmade beds* nasce come remake di *Fino all'ultimo respiro* di ambientazione newyorkese. Amos Poe prosegue a raccontare il disagio e lo stile di vita della generazione vuota con *The foreigner* e nell'81 con *Subway Riders*. In tutti i suoi film domina una mistura di film noir e musica rock, la stessa che si ritrova nei film di Eric Mitchell e di Scott e Beth B. i quali a volte aggiungono a questi ingredienti puntate nel terrorismo politico (*Kidnapped* e *Red Italy* di Mitchell, *G Man* e *Black box* dei B.).

Jim Jarmusch è nel gruppo dei filmmakers new wave

Liquid sky



quello cinematograficamente più preparato e *Permanent vacation*, sempre continuando a raccontare una storia di desolazione metropolitana, è un film più compiuto, con una notevole attenzione al ritmo narrativo. Tutto lo stilismo new wave viene lasciato in secondo piano per raccontare in modo più classico una deriva esistenziale e una fuga da New York. Jarmusch è anche tra i primi ad aver abbandonato l'ambiente musical-artistico della new wave per cercare una strada propria, e *Stranger than paradise*, un film gioiellino di mezzogiorno ne è la prova. Anche i B. sono in una fase di passaggio, stanno facendo un film ognuno per conto proprio e dichiarano di voler trovare un pubblico più vasto; il loro passaggio dall'attività di scultori a un film come *Vortex*, attraverso svariati super 8, è la testimonianza di una fertilità che lascia ben sperare.

In sostanza le strade si sono divise, chi non è rimasto ingrippato negli stilismi della vita notturna newyorkese ha preso altre strade, la new wave ha mostrato la generazione vuota, la perversione vestita di cuoio nero, e non ci ha lasciato grandi film ma documenti molto interessanti sull'onda culturale newyorkese della fine degli anni settanta.

F.P.

Scuole

Le scuole di cinema hanno giocato indubbiamente un ruolo importante nello sviluppo del nuovo cinema americano, cioè del cinema commerciale americano dagli anni settanta in poi; a questo proposito vengono immancabilmente citati Lucas, Spielberg, Coppola e Scorsese. Ma c'è anche Lynch, col suo *Eraserhead*, nato come film-tesi all'interno dei corsi dell'Academy of Fine Arts di Philadelphia. Il discorso andrebbe quindi ampliato fino a comprendere lo sviluppo che ha avuto, dagli anni settanta in poi, il cinema indipendente americano.

Le scuole di cinema offrono solitamente due tipi di programma: quello critico-estetico-teorico e quello produttivo, dove si insegna sceneggiatura, montaggio, regia, ecc. La scelta iniziale divide perciò il campo tra futuri critici e futuri filmmakers; ma si è visto che non si tratta di settori chiusi, dai confini invalicabili. Ci sono storici-critici come Schrader e Bogdanovich, che sono passati dall'altra parte; in particolare, c'è una schiera di teorici, di avanguardisti della rivoluzione semio-lacianiana, che rifiutano, logicamente, la distinzione tra teoria e prassi e, come i loro colleghi del British Film Institute, producono video e film a basso costo, che integrano il loro lavoro teorico.

Una prima fetta di autori del cinema indipendente americano viene sì dalle scuole di cinema, ma dall'area meno prevedibile: quella della teoria. A questo proposito andrebbe verificata anche l'influenza di Godard e Gorin sull'ambiente di San Francisco: i loro corsi di cinema erano frequentati da studenti-teorici (o meglio «studentesse», cioè dall'ambiente femminista) che gravitano intorno all'Università di Berkeley e la rivista «Camera Obscura».

Le facoltà di cinema che contano su un'avanguardia in campo teorico di norma danno vita a un tipo di produzione cinematografica più sperimentale (Buffalo, NYU, Harvard). Per quanto logica, si tratta di un'interazione scarsamente indagata. Del resto, nessuno (o quasi) sembra aver collegato il movimento del cinema indipendente americano con lo sviluppo del discorso teorico sul cinema, in lingua anglosassone, come invece si fa tradizionalmente per il N.A.C. (New American Cinema), immancabilmente connesso alle sue radici nella cultura (visiva, letteraria e politica) della *beat generation* o come si fa con la Nouvelle Vague e i «Cahiers du Cinéma».

Il fatto che si sia parlato poco, finora, di questo probabile influsso dell'evoluzione teorica degli studi cinematografici sullo sviluppo del cinema indipendente americano deriva naturalmente, dalla scarsa incidenza sul mercato e perciò sulla stessa stampa specializzata, del cinema indipendente; dall'esoterismo di alcuni fenomeni e soprattutto, dall'essere questi film o questi video «per uso interno» o eterni *work in progress*, che di rado escono dai laboratori, scarsamente sovvenzionati, in cui sono stati creati.

Per approfondire questo discorso, inoltre, bisognerebbe analizzare attentamente la composizione del corpo docente delle scuole di cinema, un campo in continua fluttuazione e modificazione. In effetti questa tendenza sperimentale - indipendente sembra svilupparsi in presenza di certi nomi della teoria e dell'estetica o della tradizione *underground* (vedi il settore video di UCLA, dove è presente Shirley Clarke) e/o nella particolare interazione tra teoria e produzione all'interno della stessa facoltà, che si verifica nei casi sopracitati.

Meno conosciute per il loro lavoro storico-teorico, le scuole di cinema sono famose invece per la loro produzione di personale specializzato ai vari livelli tecnico-creativi. Ma basta fare i conti con il numero di iscritti e laureati in queste scuole e la capacità di inserimento limitata che Hollywood può offrire, specialmente al giorno d'oggi, per capire che il cinema indipendente è una scelta quasi obbligata per la gran parte dei neo-laureati, siano essi registi che sceneggiatori o operatori. Perché bisogna anche sottolineare che la maggior parte dei laureati delle scuole di cinema, per quanto aspiri alla regia, alla posizione dell'Autore, è qualificata o trova lavoro (il «primo impiego», ma è una gabbia, un'etichetta dalla quale pochi escono) per lo più in posizioni più umili. Nella massa dei nomi oscuri che sfilano nei *credits* dei film indipendenti ci sono moltissimi ex-studenti di scuole di cinema, ma il loro ruolo secondario fa sì che raramente il pubblico sia informato di questa loro provenienza. A questo livello di manovalanza tecnico-creativa è difficile analizzare il contributo delle scuole di cinema; ma lo stesso discorso vale anche per la produzione hollywoodiana.

Oltre che creare una massa di sottoimpiegati o disoccupati che non trovano spazio a Hollywood e neppure in televisione (che ormai è Hollywood, strutturalmente, fisicamente e finanziariamente) e quindi di filmmakers indipendenti per necessità, alcuni corsi di produzione delle scuole di cinema si propongono statutariamente come anti-hollywoodiani. Mentre USC vanta un programma di internato e specializzazione all'interno dell'industria



cinematografica, (del resto è stata la prima scuola di cinema ed è nata coi soldi dell'industria, in particolare di L.B. Mayer) ci sono scuole che, per vari motivi (la presenza di docenti, sia in produzione che negli studi critici, particolarmente inclini alla sperimentazione visiva, narrativa o produttiva; o per scelte di fondo che caratterizzano il corso di studi) si occupano di modi di raccontare o di fare cinema diversi da quelli di Hollywood. Tra esse NYU (New York University), San Francisco State University, Temple, Harvard, Buffalo e California Institute for the Arts. A Temple c'è una certa tradizione di documentarismo e in generale la scuola offre più cineprese e materiale cinematografico che corsi. A Buffalo insegnano o hanno insegnato oltre a Brian Henderson, noto teorico americano, personaggi del cinema sperimentale come Sharits e Hollis Frampton. A NYU Scorsese ha realizzato *The Big Shave*, un cortometraggio più warholiano che hollywoodiano. Uscito dalla scuola, Scorsese fece poi il montatore per la CBS e lavorò con il collettivo Cinetraacts, prima che per Corman; NYU sembrerebbe condurre quasi automaticamente alla produzione indipendente e a un certo schema di sviluppo della carriera del giovane filmmaker di successo. Anche Susan Seidelman (*Smithereens*) ha studiato a NYU.

Da queste scuole di cinema escono studenti inclini a modi alternativi di produzione o di discorso filmico, i quali,

Born in flames

però, intrattengono con Hollywood un rapporto contraddittorio nel senso che, pur non aspirando a lavorarci, come invece gli altri loro colleghi delle scuole di cinema, quando raggiungono il successo, spesso finiscono per farlo, proprio perché solo li riescono a trovare i mezzi per raccontare i loro personalissimi sogni d'autore, che le severe leggi del mercato del cinema indipendente non permetterebbero di finanziare, mentre il margine di sperimentazione di cui Hollywood ha bisogno per innovare il suo prodotto e raggiungere altri settori di pubblico, incoraggia (vedi il caso di Lynch).

Un'osservazione conclusiva può essere che le scuole di cinema *sono* in sé produzione cinematografica indipendente. Mentre un tempo il percorso obbligato, dalla gavetta alla gloria, per chi voleva fare film, era interno a Hollywood, oggi questo apprendistato si può svolgere in una scuola di cinema, attraverso la realizzazione del film-tesi. Per fare questo film il giovane filmmaker utilizza non solo le strutture, dalla cinepresa alle lampade alla moviola, e la troupe, costituita da colleghi studenti, ma a volte anche i fondi, della scuola di cinema.

G.M.

Trucchi

Se è vero che ben sette tra le dieci pellicole che hanno realizzato i maggiori incassi negli Stati Uniti devono in larga misura il proprio successo ad una profusione di effetti speciali, cui sono corrisposti investimenti notevoli, si può comunque dire che è stata oculata anche la gestione degli effetti speciali da parte delle produzioni medie ed indipendenti. Il B movie americano è stato la scuola indifferentemente frequentata da tutti gli specialisti dei trucchi e non senza vantaggio per quei generi che troppo spesso si identificano tout-court con gli effetti che ne sostengono e potenziano la struttura narrativa.

Un effetto speciale infatti è nient'altro che una tecnica adatta a creare l'illusione della realtà laddove non sia possibile la sua ripresa diretta. Questa definizione basta ad impedire che il trucco cinematografico venga ridotto nei panni stretti dell'horror piuttosto che della fantascienza e ci suggerisce al contrario una sua profonda connessione coi mezzi e gli strumenti della produzione cinematografica. Fuori dai generi si tratta infatti di rendere economica (in senso lato ma anche in senso stretto) una ripresa che in realtà non potrebbe mai esserlo e questo solo grazie a delle «forzature» operate sui principi della cinematica: la sintesi cinematica, secondo la quale l'effetto di continuità si manterrà anche nel caso in cui la ripresa sia «a spezzoni»; l'illusione filmica, per la quale è possibile creare l'illusione della realtà pur non disponendo di puntuali riferimenti materiali; ed infine la composizione fotografica grazie alla quale è possibile assemblare materiali di origine diversa.

Su questo terreno, pur considerando le diverse possibilità finanziarie, le grandi produzioni si trovano ad operare sullo stesso piano del più semplice artigianato, ed anche se le determinazioni economiche possono precludere alcune possibilità non per questo le soluzioni tecniche più raffinate e costose debbono necessariamente essere le più convincenti. Ne ha dato buona prova, suo malgrado, Lucas che in *L'impero colpisce ancora* ha tentato, nelle sequenze di animazione della battaglia sui ghiacci, un esperimento di montaggio di personaggi chiari su un fondale bianco, con risultati non sempre convincenti, mentre Lynch in *Eraserhead* ci ha offerto una serie di effetti di grande livello anche se realizzati con pochi mezzi; per non citare l'opera omnia di Corman e dei registi che con lui hanno lavorato, sempre con budget strettissimi. Detto questo si deve però riconoscere che, soprattutto a partire dai primi anni settanta, quella che si può definire come la ricerca sugli effetti speciali, anche se subappaltata alle botteghe dei grandi maestri, è patrimonio quasi esclusivo delle majors che sole possono accollarsi gli oneri di grandi e piccoli fallimenti.

Ma se da questa parte ci provengono le soluzioni più sorprendenti, e tali sono state le applicazioni alla narrazione cinematografica del computer-graphic, del trattamento elettronico dell'immagine video, dall'altra ci giungono composizioni suggestive, frutto delle possibilità di combinazione virtualmente infinite di effetto con effetto, trucco con trucco, le astuzie insomma di un alto artigianato che sta continuamente perfezionando trucchi che

appartengono ad una casistica già collaudata.

Malgrado la sola apparente povertà dei mezzi a sua disposizione, è il truccatore che ha insegnato un po' a tutti il gusto per l'effetto speciale. Anche se in combinazioni imprevedibili alcuni gruppi di trucchi cinematografici sono divenuti parte integrante di alcuni generi ben definiti. Il *make up*, che pur vanta eccezionali crediti nei confronti del film nero, del western e della commedia, sembra oggi essere diventato il grimaldello narrativo dell'horror e della fantasy. Gli *effetti visivi e meccanici* sono perlopiù utilizzati dalla fantascienza e dal sottogenero catastrofico, dopo l'uso intensivo fattone in un genere quasi scomparso come il bellico o il mitologico classico; l'*elettronica* e gli *effetti fotografici* fanno capolino un po' dappertutto ma è forse la fantascienza epica che ha saputo farne l'uso migliore. Gli effetti fotografici di ripresa o le elaborazioni della pellicola in post produzione segnano le immagini della commedia drammatica come del musicale. Ma ancora una volta gli effetti speciali si trasferiscono da un genere all'altro, pura sensazione per lo spettatore ma segnale inequivoco di nuovi orientamenti per la produzione e forse dunque non è un caso che un indipendente che assomiglia ad una major come Coppola, stia liquidando per venti miliardi le proprie attrezzature elettroniche e che il videographic sia oggi patrimonio più degli studi pubblicitari che di quelli di produzione. Come sempre anche l'effetto speciale, come ogni espediente della narrazione cinematografica, scopre i propri limiti nel confronto con un pubblico più imprevedibile e sorprendente di quanto non sia il cinema.

F.A.

Underground

Il termine «sotterraneo» con cui si definisce complessivamente il cinema d'avanguardia americano dalla fine degli anni cinquanta ad almeno tutti gli anni sessanta, per quanto generico e raramente accettato dai suoi protagonisti, fornisce tuttavia alcuni elementi per caratterizzare questo fenomeno in rapporto al più ampio contesto delle avanguardie cinematografiche di cui fa parte. Underground significa, inizialmente, estraneo, alternativo, conflittuale rispetto al cinema ufficiale, quello hollywoodiano soprattutto ma anche quello detto indipendente ma la cui diffusione è affidata ai normali canali distributivi. Una estraneità che è un fatto nuovo nella storia delle avanguardie che quasi sempre avevano aspirato a inserire i loro prodotti nelle tradizionali programmazioni commerciali. Il cinema underground, almeno da quando, nel 1960, si costituisce come movimento organizzato (New American Cinema Group) allestisce invece un proprio sistema di produzione-distribuzione-esercizio separato e autosufficiente. Ben presto avrà i suoi organismi distributivi (la Film-makers Coop.), le sue sale (l'Anthology Film Archives di New York) le sue riviste (Film Culture), i suoi festival (Knokke-le Zoute) e anche un suo piccolo star-system. Questa autonomia e separa-

Ciao Manhattan



tezza non sono che un riflesso delle pratiche realizzative, che presuppongono l'indipendenza dai grandi capitali, dagli studios, dalle troupes professionali. Il film-maker è sempre produttore del proprio film, ne è autore totale abolendo o unificando in sé i tradizionali ruoli tecnici e artistici. Spesso oltre a ideare, girare e magari interpretare egli sviluppa, stampa, diffonde e proietta personalmente i propri film.

Questa possibilità nasce evidentemente dalla disponibilità di tecnologie leggere ed economiche, quelle immesse sul mercato appunto negli anni sessanta e destinate all'uso dilettantistico. E molti film-makers provengono infatti dalle pratiche amatoriali (home-movies) trasformando in un'estetica la condizione di isolamento e artigianalità tipica del cineamatore. Ciò sottolinea come l'underground sia anche la prima avanguardia cinematografica di massa, legata a tecnologie prodotte in grandi serie e che si diffonde su larga scala. Mentre gli esponenti dei tradizionali movimenti avanguardistici costituivano nuclei limitati e chiusi, l'underground americano si trova ben presto a esser rappresentato da decine e centinaia di cineasti e produce proseliti in tutto il mondo così che il termine stesso finisce per estendersi a tutto il cinema sperimentale, e non solo americano, successivo.

Ma oltre che ad una cultura di massa planetaria, e anzi in significativa contraddizione con tutto ciò, il cinema underground è legato a una specifica cultura minoritaria, quella detta della beat-generation: altro elemento che consente di distinguerlo dagli esempi di avanguardia americana degli anni cinquanta e anche da colei che pure molti esponenti del N.A.C. hanno considerato la loro musa, Maya Deren. Della cultura beat il cinema underground assume molti elementi e soprattutto l'individualismo e le tematiche della liberazione attraverso il sesso, gli allucinogeni, le filosofie orientali, lo sradicamento, il vagabondaggio, l'assenza di regole. Il rifiuto di tutte le convenzioni cinematografiche porta così il film underground a ripercorrere strade già praticate dalle precedenti avanguardie: assenza di racconto, estrema libertà di durata, violazione di ogni regola di montaggio, inquadratura, illuminazione. Ma con una più accentuata radicalità, così che il «tipico» film underground si presenta come una libera combinazione di inquadrature spesso brevissime, dai movimenti frenetici, con accelerazioni, rallentamenti, sovrimpressioni multiple. I «contenuti» sono diversissimi ma quasi mai predisposti secondo una drammaturgia della finzione: più spesso si tratta di paesaggi urbani o naturali, figure di amici o familiari, ambienti quotidiani, esperienze collettive. O almeno queste sono le caratteristiche prevalenti della prima fase dell'underground, detta anche espressionista (senza alcun riferimento, ovviamente, con l'espressionismo storico e semmai nel senso dell'espressionismo astratto di pittori come Pollock). Tendenza a cui si può riportare l'ampia produzione di Stan Brakhage (autore anche del più importante testo tecnico-teorico del movimento, *Metafore della visione*), di Markopoulos (più legato tuttavia a suggestioni della cultura e dell'erotismo dell'antica Grecia), dei visionari e intensamente sensuali Kenneth Anger, Jack Smith, Ron Rice e anche di Jonas Mekas, cineasta ma soprattutto principale organizzatore e pro-

pagandista del movimento.

Ma un'altra importante tendenza esclude l'uso turbolento e emotivo della cinepresa privilegiando al contrario la ricerca formale in senso astratto o comunque pittorico. In questa direzione un legame con le avanguardie precedenti è rappresentato da Robert Breer, che usa tecniche di animazione e combinazione di singoli fotogrammi inizialmente in una prospettiva post-dadaista, ma anche dal soggiorno californiano di Oskar Fischinger. Ed è appunto sulla West Coast che si sviluppa, con Jordan Belson e i fratelli Whitney, un underground tecnologico e «fantascientifico», costruito in laboratorio e in trucka. Di qui anche gli sviluppi successivi, che vanno essenzialmente in due direzioni. La prima è quella dell'«expanded cinema» che proclama l'espansione o della coscienza, attraverso immagini fluide, paniche, «psichedeliche» o dello stesso apparato cinematografico, attraverso spettacoli multimedia, film destinati a schermi plurimi o mobili o in cui l'attenzione va rivolta nemmeno allo schermo ma, come nel caso di Mc Call, al fascio di luce che attraversa la sala muovendosi come un corpo nello spazio. L'altra via, destinata a ampi sviluppi negli anni settanta è quella del cinema detto strutturale, che esaspera e approfondisce ossessivamente elementi di base della tecnica o del linguaggio cinematografico (la scansione dei fotogrammi, l'emulsione, un movimento di macchina...) e i cui principali esponenti sono Tony Conrad, Larry Jordan, Michael Snow o Peter Kuberka, austriaco ma profondamente legato al N.A.C. tanto da essere stato il progettista dell'«Anthology», sala ideale per la visione solitaria e concentrata del film concettuale. Un caso a sé, anche se più vicino alla freddezza e all'essenzialità del cinema strutturale, è naturalmente quello di Andy Warhol che dall'estetica della pop-art ricava spunti per realizzare dei film-oggetto, elementari registrazioni di comportamenti o azioni privi di ogni emozione se non di un'autoironia che lo porterà poi ad attraversare con grande disinvoltura i generi e le pratiche del cinema più commerciale. Ma il riflusso verso Hollywood della generazione underground, da molti atteso, non si è mai verificato in forme significative. Negli anni settanta rimane perciò difficile individuare una tendenza emergente anche se P.A. Sitney, principale critico e teorico del movimento, crede di trovarla in un cinema diaristico, che riscopre il racconto come storia del privato, un genere che era già presente tuttavia nel periodo «classico» con cineasti come Carolee Schneeman, Andrew Noren o gli stessi Brakhage e Mekas. Ma più che altro riesce difficile oggi parlare di cinema «underground». Anche se sono rimasti gli apparati e i circuiti della separatezza, è finita negli anni settanta la carica di ribellione morale e di opposizione che aveva caratterizzato il movimento (e che aveva portato alcuni cineasti a passare al cinema politico in gruppi come il «Newsreel»). I film-makers, statunitensi ad esclusione di alcuni patetici reduci della beat-culture, lavorano oggi all'interno di università e fondazioni pubbliche, con contributi statali o l'appoggio delle gallerie d'arte. Un lavoro che è sempre ricerca e avanguardia, ma certamente non più «sotterranea».

A.F.

JOHN SAYLES

*Il movimento, gli anni sessanta, come siamo e come eravamo.
Uno sceneggiatore-regista che guarda
alle storie personali con occhio politico.*

John Sayles, trentatré anni, ha scritto due romanzi, numerosi racconti, venti soggetti con relative sceneggiature, una commedia e diretto tre film. Sayles è cresciuto a Scenectady, si è laureato in psicologia al Williams College e poi ha fatto l'impaccatore di carne, l'operaio edile, l'inserviente in ospedale, l'operaio in fabbrica e l'attore. Nel 1975 ha vinto il premio O'Henry con il racconto I-80 Nebraska, apparso sull'Atlantic Monthly; dello stesso anno è il suo primo romanzo Pride of the Bimbos. Nel 1978 è stato pubblicato il suo secondo romanzo, Union Dues, che ha ottenuto la nomination sia per il National Book Award che per il National Critics' Circle Award. La raccolta dei suoi racconti brevi, The Anarchists' Convention, è stata pubblicata nel 1979. Nel 1978 Sayles ha iniziato la sua collaborazione con la New World Pictures di Roger Corman, per la quale ha firmato il soggetto e la sceneggiatura di Piranha, The lady in red, I magnifici sette nello spazio (Battle beyond the stars). Sempre legato al clan Corman ha scritto due horror molto amati dai cultori del genere come Alligator e Ululato (The Howling); dello stesso periodo è il film televisivo Perfect Match.

Le regie cinematografiche di Sayles fino a questo momento sono tre. Del 1979 è il suo film rivelazione, Return of Secaucus 7, racconto di un gruppo di amici, veterani del movimento degli anni sessanta, che si ritrovano per un week end; tutti intorno ai trent'anni, intenti a fare i conti con il problema dell'integrazione senza voler rinnegare nulla del passato. Un film costato 40.000 dollari, interamente raccolti da Sayles stes-

so, che dopo essere stato proiettato in numerosi «film festival», è entrato con successo nel circuito commerciale.

Il successo di Secaucus apre a Sayles le porte di Hollywood procurandogli più di un contratto. Uno per un soggetto extraterrestre, Night skies, curato da Steven Spielberg per la Columbia, e un'altro per scrivere e dirigere Blood of the lamb per la Ladd Company.

Ma il rapporto tra Sayles e Hollywood non fila liscio, Night skies viene giudicato troppo caro dalla Columbia, e Blood of the lamb (una storia imperniata sul rapporto tra un gruppo di ex radicali e un gruppo di religiosi fondamentalisti), non viene giudicato sufficientemente commerciale dalla Ladd Company. Il film dovrebbe essere girato interamente in studio, e ora pare che il progetto non sia interamente caduto grazie all'intervento della Warner. A proposito di questi controversi rapporti

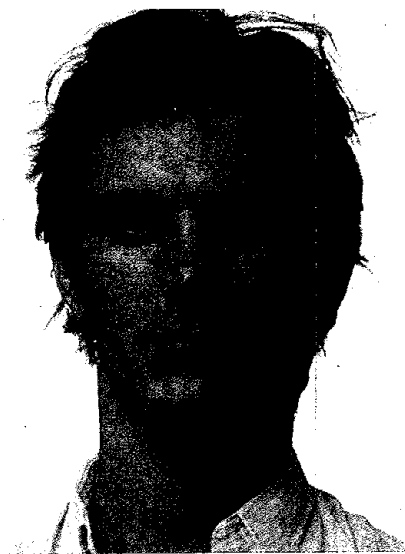
con le majors Sayles dichiara: «Sono stato tirato dentro sia dalla Fox che dalla Ladd per il successo di Secaucus. Quello che non hanno capito è che Secaucus non era un film con tutti i canoni per essere commerciale, eppure ha incassato lo stesso. Io spero che questo possa succedere ancora».

Nel frattempo Sayles ha scritto e diretto altri due film. Uno totalmente indipendente, Lianna, dal costo di 1.000.000 di dollari, e l'ultimo Baby it's you, più costoso, realizzato grazie all'intervento di investitori privati e con un contratto di distribuzione con la Fox.

Lianna è la storia di una donna che abbandona marito e figli per mettersi con un'altra donna. Un film imperniato sul ruolo dei bambini in una coppia divisa e sulla vita indipendente di una donna.

Baby it's you, uscito sugli schermi americani da pochi mesi, è un film nostalgia ambientato negli anni sessanta in una scuola superiore. Storia d'amore tra un italo-americano povero e una ragazza ebrea di famiglia ricca. La scuola superiore è vista come l'unico ambiente interclassista della società americana. Naturalmente la musica ha una parte importante, oltre all'obbligatoria carrellata di rock anni sessanta, ci sono molti motivi di Sinatra e un paio di classici di Bruce Springsteen.

In definitiva Sayles è un «cavallo di razza» che proviene dal cinema indipendente, ben disposto a lavorare con Hollywood ma non altrettanto disposto a rinunciare a sé stesso e ai propri temi. Un ricercatissimo sceneggiatore e un regista in via di rapida formazione.



F.P.

A colloquio con John Sayles

D: Perché hai deciso di fare un film sul movimento degli anni sessanta? E come ci sei riuscito?

R: Mi sono sempre interessato di regia, e ho diretto alcune cose di teatro. Ma vedendo come la gente aveva compiuto il salto dalla sceneggiatura alla regia, mi sono visto davanti almeno cinque anni da sceneggiatore prima di avere la possibilità di dire: «Se volete il soggetto dovete lasciare che lo diriga io». L'altra strada era quella di fare un'opera indipendente; il modo più comune in questo caso, è di raccogliere del denaro e di fare un film dell'orrore come *Prom Night* o *Friday the 13th*. Benché io abbia scritto film dell'orrore, e ne abbia visti che mi sono piaciuti, non mi interessa granché dirigerli. Avevo messo insieme circa 40.000 dollari e ho detto: «Okay, voglio fare un lungometraggio come un provino», e ho deciso di fare qualcosa che io stesso avrei voluto vedere. Facendo qualcosa al di fuori dell'industria, ho deciso di fare un film che l'industria non aveva intenzione di fare. Una cosa che ho capito subito, avendo a disposizione 40.000 dollari, è che gli attori che potevano andarmi bene, dovevano essere ancora al di fuori della Screen Actors' Guild e avere circa 30 anni. Il testo del film era quasi un esercizio per vedere che cosa potevo scrivere e quindi realizzare quei soldi.

D: Qual'è stata la tua esperienza degli anni sessanta, e che riflesso ha avuto nel tuo film?

R: Mi interessavano le persone che appaiono nel film. Loro non sono come me. Il film si basa su un gruppo di persone che ho incontrato quando vivevo in East Boston durante la metà degli anni '70. Avevano circa trent'anni, e stavano prendendo le decisioni che i loro genitori avevano preso a 19 anni, come ad es. se tornare indietro e finire gli studi, se sposarsi e avere figli ecc. Ho scoperto che avevo più affinità con loro che con i ragazzi degli anni sessanta con cui ero andato a scuola. Era gente che lottava contro i politi-



Return of Secaucus seven

ci locali, ma era anche gente che stava cercando il benessere.

Alcune di queste persone si occupano ancora di politica, lavorando per il sistema scolastico o nelle prigioni. Ho trovato interessante il fatto che erano capaci di sentire ancora la politica in un momento in cui le loro vite diventavano più borghesi. Infatti, alcuni di loro stavano diventando ancora più «radical» mentre la loro vita diventava più stabile.

D: I caratteri dei personaggi di *Se-caucus 7* sono meno ideologici e settari di molta gente che ha avuto a che fare con il movimento degli anni sessanta.

R: È gente che è andata alle marce, non quelli che le hanno programmate. È gente che non ci è andata solo per vedere com'era l'azione, ma che si sentiva molto impegnata rispetto alle proprie idee. Avevano un orientamento preciso ed erano molto realisti nelle loro mete, ma non con una linea dura o Marxisti-Leninisti. Non volevo che questo fosse un film su un gruppo «in». Volevo che i miei personaggi fossero più accessibili alla gente che non ha partecipato al movimento e che potrebbe non apprezzare quei personaggi se li incontrasse nella vita reale. Voglio che il pubblico venga a vedere il film, e possibilmente che riconsideri la sua prospettiva su questa gente e sul «movimento».

D: Qual'era la relazione dei tuoi attori con la controcultura?

R: Conservavano ancora degli strascichi di controcultura. Non erano hippies ma le droghe erano parte della loro vita. Ad un certo punto c'è stata una frattura reale tra stile di vita e rivoluzionari, ma esisteva comunque un'area grigia nel mezzo dove la gente poteva fumare un casino di droga, ascoltare dischi ed andare alle marce per la pace.

D: Perché hai fatto del carattere più disgregato, Jim, il più «radical»?

R: Direi che il suo problema è di essersi messo da solo in un angolo. È uno che si è agganciato all'attivismo, più che allo spirito che ci stava dietro, e che poi ha perso la «luce della ribalta» dell'attivismo. Vuole essere in prima linea, e ha scelto quindi di lavorare in un centro di disintossicazione, che è uno dei posti migliori per arrivare a un crollo ner-

voso. Anch'io ho lavorato in ospedale, e conosco gente che ha lavorato nei centri per la disintossicazione. È la prima linea, ma non vi dà la «luce della ribalta» e voi non sentite di aver fatto qualcosa destinato a durare, tranne che su una base esclusivamente individuale, e anche allora forse non ne ricavate dei riconoscimenti.

D: Benché le donne nel film abbiano caratteristiche politiche, nessuna di loro è una femminista dichiarata. C'è un motivo per questo?

R: È accaduto in realtà che il movimento è diventato ormai parte della vita di queste donne. Quindi, lavorano e non sono sposate, benché pensino di avere dei figli, ma non sentono più su di sé il peso del movimento femminista; non sentono di dover fare delle cose solo perché sono femministe. Si dicono: «Sì, posso avere dei figli e non lavorare se voglio». Sono donne che sono passate attraverso il «movimento» e sono uscite dall'altra parte, ed ora, esso è parte di tutto quello che fanno.

D: Perché hai fatto di Chip, che è un liberale «inquadrate», il contrasto comico?

R: È utile che lui non sia parte del gruppo. Va bene per l'esposizione; bisogna presentargli tutti i caratteri, e mostrare anche come questo gruppo reagisce ad un «outsider». Gli altri non sono d'accordo con la sua politica di far andare le cose il più liscio possibile durante il weekend, ma vogliono provare ad includerlo in tutto quello che fanno. Voglio anche far vedere come la gente lavora su se stessa reciprocamente, e che Chip può cambiare alcune delle sue idee conoscendo questa gente.

D: Se il movimento fosse riuscito, o anche se fosse rimasto, avrebbe cambiato in qualche modo la loro vita?

R: Sì, sarebbe stata diversa, perché una volta finita la guerra il modo in cui il movimento poteva mantenersi avrebbe permesso alla gente di lavorare a tempo pieno e di venire pagata per fare cose che cambiassero la loro vita ed anche il modo di distribuzione della ricchezza. Più gente sarebbe impegnata politicamente. Molti di più, fra di loro, si troverebbero anche a lavorare per lo stato, e ne sarebbero felici, o almeno crede-

rebbero che c'è qualche possibilità in esso.

Se il movimento fosse continuato avrebbero avuto un luogo cui affidare le proprie energie, e non si sarebbero dovuti sentire commenti tipo: «Avrei voluto riuscire a mettere insieme qualcosa qui, avrei voluto non essere costretto a votare per Carter per tener lontano Reagan».

D: Sarebbe stato diverso uno come JT — il cantante folk? Sembra che egli soffra di un certo malessere psicologico.

R: Lui è qualcuno che non sarebbe diventato molto diverso. È uno che è come una mosca che non può risplendere troppo a lungo. Potete colpirlo in aria, ma potete solo storcirlo, non ucciderlo. Ha contatti con gente che si occupa di politica, ma anche altri amici che bighellonano nei bar e suonano canzoni patriottiche di Merle Haggard.

D: Lo humor che c'è nel film è un commento all'accusa che si è sempre rivolta alla sinistra negli anni '60, secondo cui era priva di spirito e incapace di ridere di se stessa?

R: No, è solo il modo in cui io ho visto questa gente. Mi sono divertito, e mi diverto ancora, con loro. Sono divertenti. Benché a volte la gente reagisca allo humor del film come se si trattasse di «gags», non ho strutturato il film in questo modo. Non è come un film di Mel Brooks o Neil Simon, dove la gente è inquadrata o esplicitamente comica e nessuno ride quando raccontano una storiella tranne il pubblico, e aspettano cinque battute che la gente rida, dopo di che ricominciano l'azione. Questa gente, se dice qualcosa di divertente ride, cerca di superarsi a vicenda. Fa parte intrinsecamente del loro carattere.

D: Perché il film dipende molto più dal dialogo che dalle immagini?

R: Fondamentalmente, non potevo permettermi i movimenti di macchina. Avevo una responsabilità con il pubblico e con gli attori di ricavare la migliore prestazione possibile da loro, quindi mi sono detto, facciamo nove riprese per l'azione e non dovremo fare nove riprese per un'inquadratura che sembra ottima. Ho fatto quello che sapevo di poter fare meglio. Non sono mai andato a scuola di cinema, e sto ancora impa-

rando i «trucchi» tecnici. A volte una riga di dialogo può far risparmiare un sacco di inquadrature che appaiono ottime ma che non dicono molto.

Ci sono registi che possono raccontare una storia con le immagini, e ci sono anche registi che praticamente non raccontano una storia. La mia enfasi principale è nel fare film sulla gente. Non mi interessa l'arte cinematografica.

D: Hai fatto una serie di film con Roger Corman. Che tipo di relazione hai con lui?

R: Ho scritto un romanzo e per venderlo avevo bisogno di un agente, così ho noleggiato un agente per telefono. La sua agenzia era collegata con un'agenzia che rappresentava sceneggiatori della West Coast, così inviai loro un manoscritto. Mi sono trasferito a Santa Barbara e il primo lavoro che ho avuto è stato di riscrivere *Piranha*. Corman mi ha detto, «Dimentica questo manoscritto, tieni il nome *Piranha*, abbiamo fatto un'indagine di mercato, andava molto forte, e mantieni l'idea di piranhas nelle acque del Nord America. Fai qualcosa sul tipo di *Jaws*». Tutto il mio lavoro è stato di escogitare un motivo per cui la gente, dopo aver saputo che c'erano piranhas nel fiume, non se ne stava fuori dall'acqua ma finiva per essere mangiata. Questo è fondamentalmente il motivo per cui mi hanno pagato 10.000 dollari. Il film è andato molto bene e ha fatto un sacco di quattrini. Corman è molto esplicito su come dev'essere un film e, dopo di ciò, ti lascia in pace. La gente può essere chiunque tu voglia, purché ci siano abbastanza attacchi dei piranhas o abbastanza gente che spara ad altra gente con le mitragliette. Nel caso di *I magnifici sette nello spazio* (*Battle beyond the Stars*) tutto quello che Corman fece fu di venire da me e dire, «Vogliamo scrivere un'opera di fantascienza che sia *I sette samurai* nello spazio». È stato molto divertente, mi sono molto divertito scrivendolo. Ho trovato i suoi suggerimenti sempre molto interessanti. La gente della New World molto spesso non si prende molto sul serio, il che va bene, e rende molto più divertente lavorare.

D: C'è qualche possibilità di far

passare qualche messaggio apertamente politico o idee politiche in quei film?

R: *Lady in Red*, che non è andato molto bene, e probabilmente non verrà distribuito, era un film gangster revisionista. Fondamentalmente era un film molto politico sul perché l'FBI stava seguendo questo rapinatore di banche, John Dillinger, invece di guardare Lucky Luciano, che stava portando la prostituzione a Chicago. Comunque, alla fine del film, alcune prestazioni non erano quello che avrebbero potuto essere; era sparita la maggior parte delle scene che spiegava il perché succedevano certe cose, e così rimasero solo le scene in cui la gente si sparava. Ho provato a convincere qualcuno che *Piranha* era un'allegoria sulla Guardia Rossa, con i piranhas che simboleggiavano la Guardia Rossa, e che vari personaggi erano la Banda dei Quattro, ma è una cosa che non si regge molto.

D: Hai detto prima che la maggior parte degli studios non era interessata al tipo di film che veramente ti in-

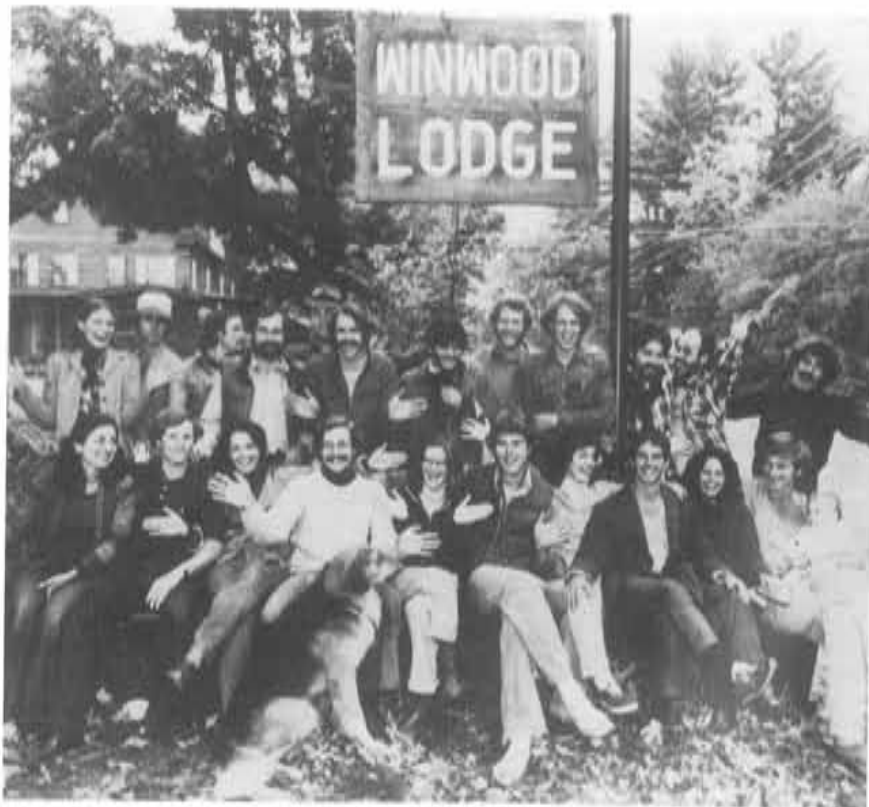
teressava fare.

R: Direi che circa un terzo delle idee che ho per i film potrebbero interessare gli «studios», se fossero furbi, perché credo che, se fatti bene, potrebbero essere abbastanza commerciali. A Corman piace dire, «Puoi fare qualunque cosa per qualunque 'budget'. Puoi fare *Lawrence d'Arabia* per, diciamo, 100.000 dollari — sembrerà solo diverso. Puoi prendere tre armeni e un cammello a noleggio». Io ho la stessa sensazione, ma preferisco iniziare con un budget e fare qualcosa che possa sembrare buono.

D: Hai rinunciato a scrivere romanzi?

R: No, proprio ora sto lavorando a un libro che si intitola *Los Gusanos*, che significa «vermi» in spagnolo. Tratta degli esuli cubani a Miami, e ho quasi completato le ricerche. Ho il libro in testa; è solo una questione di avere il tempo di mettermi a tavolino a scriverlo.

(Intervista tratta e liberamente adattata da «Cineaste», Inverno 1980)



La troupe di *Return of Secaucus seven*

SUSAN SEIDELMAN

Il suo film è stato un'incasso rivelazione dell'ultima stagione cinematografica newyorkese. Una storia ambientata nel Village amata dal pubblico della porta accanto.

Susan Seidelman ha trent'anni, ha studiato alla scuola di cinema di New York e ha debuttato come regista nel 1976 con un film di 28 minuti *And you act like one too*. Una satira su una donna che vive alla periferia di una grande città con marito e figlio e decide di avere una storia extraconiugale, il giorno del suo trentesimo compleanno. Il film ha ricevuto lo Student Academy Award. Con i fondi dell'American Film Institute ha realizzato il suo secondo mediometraggio *Deficit*, un suspense film di 45'. L'altro mediometraggio è *Your truly, Andrea G. Stern*, e ha ricevuto la placca d'argento al Chicago International Film Festival. Il suo primo lungometraggio è *Smithereens*, ed è stato una delle rivelazioni dell'inverno '82-83, mantenendo il cartellone per alcuni mesi in un cinema del Village a New York. Il film è ambientato proprio nella parte più «agitata» del Village (East), percorsa dai nuovi fermenti musicali ed estetici. È proprio questo popolo delle ultime «waves» che ha decretato il successo di questo film, che ha amato il personaggio protagonista: una «sopravvissuta» un pò sbandata sempre pronta a cogliere le occasioni che le si offrono e insofferente a qualsiasi tentativo di mettere in discussione la sua indipendenza.

F.P.



A colloquio con Susan Seidelman

A cura di Maria Nadotti

D: Puoi raccontare la tua storia di filmmaker?

R: Io non sono di N.Y., sono di Philadelphia. Il mio background professionale non è cinematografico. Le scuole che ho fatto erano scuole di design. Non sapevo bene cosa volevo fare e ho scelto il design legato alla moda. Ho resistito per circa un anno e mezzo, — avevo diciotto anni allora —, poi ho capito che non mi andava bene un lavoro che mi teneva inchiodata tutto il giorno alla macchina da cucire. Così ho cominciato a non andare più a lezione e a seguire invece un corso di cinema tenuto da un insegnante che faceva anche il fotografo. A quell'epoca non sapevo assolutamente che cosa volevo fare. Mi sembrava che mi sarebbe piaciuto moltissimo un lavoro per cui si venisse pagati per guardare film tutto il giorno, ma sapevo che non era realistico. Così ho cominciato a pensare di imparare a fare film e ho scoperto la scuola di cinema della New York University. Ho fatto domanda e sono stata accettata.

D: Alla scuola di produzione o nel dipartimento di Cinema Studies?

R: Nel dipartimento di produzione, che è completamente separato dall'altro ed è orientato essenzialmente verso un insegnamento tecnico-pratico. Questa è la ragione fondamentale per cui sono venuta a New York, volevo imparare a fare film. In effetti nei tre anni di università ho realizzato alcuni film brevi. Durante il primo anno ricevi le informazioni-base e impari principalmente ad usare l'equipaggiamento. Nel secondo anno si gira il primo film sonoro ed il mio ha avuto successo, ha ottenuto lo Student Academy Award dall'Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Per me è stata davvero una sorpresa, era il primo film che facevo e mi sono trovata a pensare: «beh, forse questo è qualcosa che posso fare davvero». Sulla base di questo primo film sono

riuscita a raccogliere fondi per fare due nuovi film, due film brevi, uno di 45 minuti e uno di un'ora. Finita l'università, ho continuato ad ottenere finanziamenti per fare altri film. Complessivamente ho girato tre film brevi, ognuno dei quali era un pò più lungo del precedente. L'ultimo durava appunto un'ora ed a quel punto ho capito che ero pronta per fare un film con una storia.

Alla New York University avevo conosciuto un gruppo di persone con le quali avevo lavorato e con le quali mi ero mantenuta in contatto amichevolmente anche dopo la laurea. Con questo gruppo di persone ho realizzato *Smithereens*.

D: Stai lavorando ad un nuovo film ora?

R: Sì. Per ora però sto solo lavorando alla sceneggiatura, insieme ad uno scrittore. È una storia di amicizia tra donne. Tre ragazze che crescono insieme nel Queens agli inizi degli anni sessanta, quando l'industria del rock & roll stava nascendo.

D: Stai scrivendo la sceneggiatura?

R: Non esattamente. Lavoro con uno scrittore, la mia è solo una supervisione. Non scrivo le sceneggiature dei miei film.

D: Neanche di *Smithereens*?

R: Per *Smithereens* ho scritto la storia, ma non i dialoghi.

D: Qual'è il tuo rapporto con il cinema indipendente? Perché hai deciso di lavorare come indipendente e non con uno studio?

R: È strano, ti dicevo prima che io ho cominciato a lavorare con un gruppo di persone della NYU. Alcuni di loro che volevano fare cinema hanno deciso di seguire l'iter hollywoodiano, sono andati in California ed hanno cominciato facendo gli assistenti degli assistenti degli assistenti dei registi, sperando di riuscire prima o poi a girare il proprio film. Io sono per carattere impaziente: preferisco fare anche un piccolo film con le forze che ho a disposizione, cercando di essere creativa, piuttosto che lavorare ad un film hollywoodiano di milioni di dollari facendo l'assistente dell'assistente dell'assistente del regista.

Non ho tempo di aspettare e non mi piace neppure il processo produttivo hollywoodiano. Io ho delle storie che voglio raccontare e delle imma-

gini che voglio far vedere. Se non posso raccontare e mostrare quello che ho in testa, liberamente, allora credo che sia meglio fare l'agente di viaggio. Fare lavoro di regia è molto duro. Lo faccio solo, perché è l'unico modo di soddisfare questo mio piacere di raccontare attraverso immagini le mie storie. Se dovessi raccontare le storie di qualcun altro, credo che non proverei alcun piacere e che non mi sottoporrei a quel genere di fatica e di dolore.

È per questo che ho deciso di rimanere a N.Y. e di continuare a fare anche dei piccoli film. Un po' di tempo fa sono stata in California e ho incontrato amici ancora impigliati nella macchina hollywoodiana, frustrati per non avere ancora avuto l'occasione di farsi il loro film. Sono felicissima di essere qui e di potere fare quello che voglio, adesso.

D: Fai parte di qualche organizzazione qui a N.Y. o lavori per conto tuo?

R: Diciamo che appartengo ad una sorta di comunità di persone unite dal fatto di fare lo stesso lavoro con le stesse convinzioni. Come ti dicevo, *Smithereens* è stato girato con amici, attori e tecnici. La persona che conosco meglio e a cui mi considero più legata è Amos Poe, che nel film fa la parte maschile «cattiva». Ma per esempio negli ultimi due mesi ho conosciuto i B. e mi sono trovata del tutto d'accordo con quello che stanno facendo.

Diciamo che è una specie di organizzazione informale.

D: Vincent Canby, recensendo il tuo film sul New York Times qualche mese fa, ha detto che tu sei pronta per girare un film a Hollywood e si riferiva evidentemente alle tue capacità, come se lavorare da indipendente fosse una sorta di apprendistato per accedere agli Studios. Cosa ne pensi?

R: Ho dei sentimenti contraddittori: non ho niente contro Hollywood, ma non sono neppure pro-Hollywood. Quello che so è che voglio fare quello che mi piace e che non sono disposta a lavorare a progetti che non mi piacciono. Se mi dessero il denaro e la possibilità di fare quello che voglio, perfetto. Non ho invece alcun desiderio di lavorare con loro solo per lavorare con loro.



Non credo neanche del resto che mi darebbero del denaro per farmi fare quello che voglio. Di solito si aspettano qualcosa in cambio: è un problema di equilibri. Certo che lavorare da indipendenti è durissimo, le difficoltà economiche sono enormi. Per *Smitherens* ad esempio abbiamo speso 85000 dollari e, fino all'ultimo centesimo, questi soldi sono finiti direttamente nelle spese di produzione. Nessuno è stato pagato, e a nessuno ho potuto dare alcuna garanzia economica. Ad un certo punto non ne puoi più. Io adesso ho trent'anni e molta della gente che ha lavorato con me è anche più vecchia. Hanno diritto di essere pagati, non sono più studenti e io so che, da qui in avanti, vorrei essere in grado di pagarli.

D: Hai venduto il film in Europa?

R: Sì, ma anche in questo tipo di affari il fatto di essere indipendenti mette in una situazione di debolezza. Per esempio con la Francia è successa una storia molto buffa. Il film è stato presentato a Cannes e subito dopo un distributore francese ne ha firmato il contratto d'acquisto. Dopo alcuni mesi mi ha comunicato di aver cambiato idea, come se niente fosse. Probabilmente lui sapeva che io non avevo nessun potere e che dietro di me non c'era nessuno a tutelarmi da incidenti di questo tipo. Adesso sto cercandomi un avvocato. Sono sicura che con uno studio non avrebbero agito così. Di noi indipendenti pensano evidentemente che siamo morti di fame e che si può approfittare di questo.

D: Il fatto di essere una donna ha reso più difficile il tuo lavoro come indipendente?

R: No, perché proprio il fatto di lavorare da indipendente mi ha permesso di scegliere le persone con cui lavorare, di solito amici. È più facile così che a Hollywood: sei responsabile come produttore, devi raccogliere il denaro, mettere insieme la troupe, far funzionare le cose. A Hollywood non puoi decidere niente e di solito ti ritrovi con una troupe tutta di uomini. Qui a N.Y. molti tecnici dei suoni sono ormai donne. A Hollywood continuano ad essere uomini, sembra quasi una catena ereditaria. Sono come un «boy's

Susan Berman in *Smitherens*

club». È molto più duro per una donna. Infatti le donne registe ad Hollywood si contano sulle dita di una mano.

D: Pensi che N.Y. sia stata importante nella tua storia di regista?

R: Io sono di una piccola città alla periferia di Philadelphia, tutta cassette e giardini, e non ci stavo bene, non vedevo l'ora di venirmene via, avevo la città nel sangue e il mio corpo era a Philadelphia. Penso di avere avuto da sempre una sensibilità urbana, anche se i miei primi film non sono metropolitani come *Smithereens*. Probabilmente ho avuto in mente quest'ultimo film da sempre.

D: Quali sono i registi che ami di più?

R: Martin Scorsese senza dubbio, forse perché ha una sensibilità del tutto metropolitana. Lo sai che anche lui si è laureato alla scuola di cinema di N.Y.U.? Non lo conoscevo allora, perché lui è più vecchio di me. Ha un'energia incredibile, che mette nella rappresentazione della città e dei suoi personaggi segnati quasi sempre dal loro background etnico. Tra gli europei, Fassbinder e il primo Godard, quello dei primi anni '60, dopo è diventato troppo noioso e didascalico. Tra gli italiani, il primo Fellini. Credo anzi che alcuni tra i suoi primi film, *La strada* e *Le notti di Cabiria*, siano stati una delle mie fonti di ispirazione per *Smithereens*.

D: In che senso?

R: Giulietta Masina è una delle mie attrici preferite. E quando pensavo alla protagonista di *Smithereens* mi è venuta in mente proprio lei, in un modo curioso, per somiglianza: tutte e due fanno le dure, senza esserlo per niente dentro; cercano di sembrare sicure, senza esserlo per niente in realtà.

Anche lo stile dei film ha qualcosa che li accomuna: sono realistici, senza essere reali. Non sono realistici in senso stretto, sono stilizzati; le storie potrebbero essersi svolte in un posto qualsiasi.

D: E i tuoi scrittori preferiti?

R: Quasi tutti sono europei. Mi piace molto Peter Handke. Tra i saggi ti mi piace molto la Susan Sontag di «Contro l'interpretazione».

D: Sei mai stata attiva nel movimento delle donne?

R: Non veramente. Adesso partecipo alle riunioni di un'associazione che si chiama Women & Film. È come un'organizzazione professionale, ma quello che la rende interessante è che raccoglie donne che si occupano di cinema da diversi punti di vista. Mancano solo le attrici. Ci scambiamo informazioni, ci aiutiamo nell'organizzazione della pubblicità e della distribuzione. È una specie di rete di supporto e di informazione.

D: C'è qualcosa di autobiografico nel tuo film?

R: Non direttamente, ma probabilmente nella protagonista ci sono alcune cose che mi appartengono. Lei nel film ha circa 19 anni, io ne ho 30, ma anche adesso c'è una parte di me che me la fa riconoscere. Credo che si tratti dell'energia, della resistenza, della capacità di non abbandonare le cose che stiamo cercando di procurarci. Lei non è paziente e neanche io sono molto paziente; abbiamo in comune la fretta e la tenacia, forse l'ansia.

D: Nel film tu presenti due tipi maschili molto differenti e li estremizzi. Perché e quale ti piace di più?

R: Nel film Eric, la rock star, rappresenta in modo compiuto alcune delle modalità che la protagonista vorrebbe avere senza riuscirci in modo convincente: la capacità manipolatoria e la determinazione. Questo personaggio rappresenta il voler essere della protagonista.

L'altro personaggio maschile, Paul il ragazzo che viene dal Montana, rappresenta dei valori positivi, ma in qualche modo tradizionali. È un buon ragazzo vecchio stile.

D: Come ti è venuta l'idea di *Smithereens*?

R: Io ho vissuto a lungo nel Village, circa 8 anni, e ho incontrato tra la gente che mi viveva intorno molte persone simili ai personaggi del film. In qualche modo il film è nato da lì, dall'osservazione della vita intorno a me, della quotidianità di un certo modo di vivere di questi anni e dalla volontà di parlarne. Pochi film lo hanno fatto. Nel personaggio femminile per esempio c'è sicuramente qualche elemento autobiografico, ma c'è anche il tentativo di rendere alcuni personaggi reali che ho avuto intorno, uomini e donne molto simili

li a Wren.

D: La musica sembra un elemento centrale nel tuo film, come in molti film newyorkesi legati alla new wave degli ultimi anni...

R: Io credo che gli ultimi anni settanta abbiano prodotto in campo musicale delle cose estremamente interessanti e quello che mi sembra ancora più interessante è che tutte le altre forme espressive si siano in questi ultimi due anni indebitate con la musica. Ne hanno mutato l'energia, la capacità di invenzione. La scena new wave musicale ha costituito davvero il retroscena più originale per molti dei film di quest'ultimo periodo. Non so esattamente perché, ma è certo che dal 1977, quando la nuova musica ha cominciato a venire fuori soprattutto nel Lower East Side, l'energia e la vitalità in essa contenute hanno cominciato a contagiare un po' tutti. C'era dentro volontà di lotta e spirito di rivolta, una cosa che ha esercitato su di me una grande forza d'attrazione.

D: Molti a N.Y. a proposito di *Smithereens* hanno parlato di cinemaverité. Cosa ne pensi?

R: In realtà io ho proprio voluto raccontare una storia. Nel mio film non ho avuto l'intenzione di catturare la realtà così com'è, come è stato tentato per es. nei primi anni sessanta. Un film, sia nel momento in cui si usa la macchina da presa sia nella fase del montaggio, comporta comunque un'alterazione della realtà. Quindi perché pretendere di raccontare la verità? Quello che personalmente mi piace fare è scegliere qualcosa che sia riconoscibile, una situazione reale, un modo reale di vivere, ma partendo dal mio punto di vista, esercitando una funzione interpretativa. Per es. Hollywood ha prodotto film che hanno avuto la pretesa di essere realistici, che sono stati pensati come realistici. Ma chiunque vive la vita reale si accorge che la vita descritta nei film hollywoodiani è assolutamente irreali. Io amo i film che, partendo dalla realtà, la usano per raccontare una storia, per suscitare emozioni e reazioni, come fa Scorsese.

D: *Smithereens* in effetti ha una struttura narrativa molto tradizionale. Perché questa tua scelta per una narritività così classica?



R: Credo che dipenda dal mio background. Io sono cresciuta con i film hollywoodiani. Ho visto i primi film stranieri che avevo circa 18 anni. Sono cresciuta con Doris Day, tanto per essere chiara. Credo che a questo punto si tratti di un gusto personale: mi piace raccontare storie, operando però, ad un certo punto della narrazione, una sorta di operazione di svolta, di inversione. Prendiamo Fassbinder per es.: anche lui ha scelto di raccontare storie molto tradizionali, partendo da una struttura classica come quella del melodramma, ma ne ha fatto un uso del tutto eversivo, introducendo per es. dei commenti fortemente politici o mettendo al posto dell'eroina tradizionale la figura del travestito. Come a lui, anche a me piace lavorare all'interno della struttura tradizionale, ma alterandola per farle riflettere il mio punto di vista.

D: Una domanda «ingenua»: come finisce *Smithereens*?

R: Le interpretazioni possibili sono molte, tant'è vero che quando giravamo la scena finale, ne abbiamo girate almeno tre versioni. Ho scelto

proprio quella più aperta, quella che poneva più interrogativi, che permetteva allo spettatore di scegliersi la sua interpretazione.

La mia interpretazione personale è comunque che la fine del film confermi una battuta che la protagonista ripete più volte nel corso del film: «ci sono milioni di posti dove potrei andare a passare il tempo». Wren non smette di dirlo né di crederlo e l'ultima frase del film, detta dall'uomo che sta cercando di agganciarla sul ponte di Washington è per l'appunto: «Non hai un posto migliore per passare il tempo?». È anche il primo e unico momento in tutto il film in cui sembra che la protagonista abbia un momento di riflessione.

La mia interpretazione personale è legata al fatto che mi piace pensare a Wren come a una che ce la fa a sopravvivere. Non importa che scelga questo o quello, l'importante è che non si pieghi a rinunciare alla sua ricerca di autoaffermazione e indipendenza. Può darsi che il film si concluda con l'inizio di una nuova avventura che finirà male, ma magari

Smithereens

da questa avventura Wren imparerà qualcosa di nuovo. Io penso a Wren come a una donna che ce l'ha fatta a sopravvivere, non come a una che ha rovinato la sua vita. È una che comunque va avanti, che non torna indietro.

D: Perché usi la parola sopravvivenza? Per te non ha una connotazione negativa?

R: Io penso che nella vita di questi anni ci sia una certa dose di orrore. Questo è certamente vero per l'ambiente in cui si muovono i personaggi del film. Essere dei sopravvissuti allora significa qualcosa come essere dei combattenti. Tornare indietro non vuole dire sopravvivere. Io rispetto le persone che si prendono la responsabilità della propria esistenza e che combattono contro le forze che tendono ad opprimerle, qualunque sia la loro posizione psicologica. È vero comunque che la parola sopravvivenza è una parola degli anni ottanta, non la si usava così spesso negli anni sessanta e settanta.

JIM JARMUSH

Il regista più promettente e cinematograficamente più colto della new wave.

Negli anni ottanta il narratore di una «generazione vuota».

Jim Jarmush, classe '54, è una delle punte di diamante di quel cinema newyorkese nato nella seconda metà degli anni Settanta, collegato all'ambiente musicale, attraversato dalle suggestioni new wave. Un cinema underground intriso di cultura tutta newyorkese. Lontano dalla costa Ovest, a metà strada tra Hollywood e l'Europa. Jarmush ha studiato letteratura al Columbia College: tra i suoi autori preferiti cita James M. Cain e Georges Bataille. Ha frequentato i corsi di cinema alla New York University: tra i suoi registi prediletti nomina Nicholas Ray e Jean Luc Godard.

Con Nick Ray ha lavorato come assistente di produzione sul set di Lightening over water, ritirandosi subito dopo la sua morte, quando la fase di post-produzione è passata tutta nelle mani di Wim Wenders.

Ha lavorato come fonico in A portrait of Williams S. Burroughs di Howard Brookner ('79) e in Underground USA di Eric Mitchell ('80). Come direttore della fotografia in You are not I di Sara Driver. Infine ha scritto e diretto Permanent vacation ('80) e Stranger than paradise, film di 30 minuti in bianco e nero dell'82.

A sottolineare ancora di più la duttilità e l'interscambio dei ruoli tipici del «gruppo» new wave newyorkese, Jarmush non disdegna le puntate nel rock. È stato cantante del gruppo Dark Day e con i Del-Byzanteenes si è esibito in numerosi concerti dal vivo a New York e ha inciso un disco, parte del quale è stato inserito nella colonna sonora dell'ultimo film di Wim Wenders, Lo stato delle cose.

R.D.



A colloquio con Jim Jarmush

a cura di Giuliana Muscio

D: Che cos'è la new wave, in senso cinematografico?

R: Un movimento di filmmakers newyorkesi, costituitosi intorno alla metà degli anni settanta, che, più che un'estetica, ha in comune certe esperienze culturali. In senso cinematografico vero e proprio l'unico elemento che accomuna il gruppo è il gusto per un nuovo modo di fare cinema narrativo, non propriamente sperimentale e assolutamente non «strutturale». Ciò che lo caratterizza è extracinematografico: il frequentare certi ambienti sociali e culturali e soprattutto l'aggregazione intorno al rock'n'roll new wave. È la sensazione della perdita del senso della Storia; è New York come centro dell'energia creativa.

È sulla scena musicale della metà degli anni settanta che ci siamo conosciuti tra di noi e abbiamo incontrato quelli che sarebbero stati poi i nostri attori. Il rock'n'roll new wave era una musica da garage; ciò che contava era la voglia di suonare, la capacità di esprimere energia, rifiutando, contemporaneamente il virtuosismo. Niente Jimi Hendrix ma piuttosto i Talking Heads, che allora non sapevano suonare assolutamente, ma riuscivano a dare questa idea di energia. Ci interessava fare la stessa cosa con il cinema: esprimerci senza basarci sulla tecnica; fare film in tutti i modi, cominciando col Super8 che costa così poco, e lavorando con gli amici e per gli amici. Ora quella scena musicale è sparita e comunque il movimento si è distaccato sempre più da quella matrice. Nei miei film, soprattutto in *Strangers Than Paradise*, io non faccio assolutamente riferimento a quel tipo di musica o di ambiente punk e neppure a un certo look legato alla moda, a una certa stilizzazione che si considera new wave.

D: Qual'è la posizione di Amos Poe all'interno del vostro gruppo?

R: A New York non viene percepito, come sembra che succeda qui in Europa, come il profeta della new wave cinematografica. È uno del gruppo;



quello che ha fatto il primo film a 16 mm., *Unmade Beds*. Poi sono venuti *Permanent Vacation* e *Underground USA*. Io personalmente ho un modo diverso di fare cinema, meno legato alla musica e al look da rivista di moda. So che lo stesso John Lurie non è stato del tutto soddisfatto dell'immagine che Amos ha costruito su di lui, in *Subway Riders*.

Permanent vacation

Nel gruppo siamo in molti a essere sganciati dal look new wave; anche Sara Driver ha girato *You are not I* lontano da New York e senza nessuno di quegli elementi visivi e musicali che si definiscono new wave. A me, inoltre, interessa un modo di recitare meno stilizzato, più naturali-



Chris Parker in *Permanent vacation*

stico; lavorare con Nicholas Ray mi ha aiutato molto, in questo senso. Io preparo i miei film con gli attori: *Permanent Vacation* è la storia del suo interprete, Chris Parker; la sceneggiatura di *Stranger Than Paradise* è stata scritta dagli interpreti, John Lurie, Eszter Balint e Richard Edson, oltre che da me.

D: Quando si parla di filmmakers new wave, a chi ti riferisci?

R: Vivienne Dick, Beth e Scott B., James Nares, Becky Johnston, Eric Mitchell, Sara Driver, Andre Degas, Charlie Aherns, ecc.

D: Avete dei rapporti con i filmmakers indipendenti degli anni settanta?

R: Usiamo le stesse attrezzature e ricorriamo anche noi a finanziamenti tipo i grants (borse di studio - fondi di ricerca - donazioni). Ma oltre a ciò non c'è nessun contatto.

D: Nel modo di fare cinema degli indipendenti c'era un rapporto, per quanto conflittuale, con Hollywood; voi come vi ponete rispetto a Hollywood?

R: Noi siamo totalmente underground. Hollywood è molto lonta-

na; praticamente non c'è rapporto. Per quanto è vero che siamo stati influenzati dal cinema di Hollywood degli anni quaranta e cinquanta, da registi come Nicholas Ray, Samuel Fuller, Douglas Sirk, Edgard Ulmer. Registi che facevano un cinema particolare *melo* e *noir*, e che si ribellavano allo studio system. Fuller, per esempio, non ha una gran tecnica, però esprime una forte carica di energia; che è la nostra idea di cinema. Ray era molto abile nel prendere in giro i produttori, per poter fare a modo suo, anche all'interno dell'industria. Naturalmente ci ha influenzato profondamente il film *noir*, con la sua stilizzazione visiva e la sua atmosfera.

D: In questo senso mi sembra che il film di Eric Mitchell, *Underground USA*, si ispiri molto, visivamente, alla Hollywood degli anni Cinquanta, a certi divi, a un certo modo di recitare, mentre *Permanent Vacation* sembra rifarsi al primo cinema underground, quello collegato alla beat generation, a *The Connection* di Shirley Clarke per intenderci.

R: È proprio così. Lo si può capire

anche considerando l'uso della musica: tipiche scelte new wave nel film di Mitchell, mentre nel mio ho preferito Charlie Parker. Il protagonista di *Permanent Vacation* non è un esponente dell'attuale *sociale scene*, ma piuttosto uno che è ossessionato dall'immagine di un periodo in cui non era ancora nato, gli anni cinquanta di Charlie Parker.

D: Anche la scelta di Parigi come meta del viaggio che conclude il film, piuttosto che l'andare a Ovest, in California o a Hollywood, oppure in giro per l'America, collega il vostro mondo all'esistenzialismo, al cinema francese, a un'idea del Vecchio Continente, spostando «indietro» quella posizione centrale, come di equilibrio tra il mondo nuovo sulla Costa del Pacifico e Parigi, che occupa New York.

R: Sì, per me questo film è una sorta di *bildungschaung*: la storia del giovane che impara la vita viaggiando. Lo attira questa idea di storia e di cultura; sentendosi sradicato dalla propria cultura immagina un tipo di



John Lurie in *Stranger than paradise*

vita diverso.

D: Tra i vostri punti di riferimento cinematografici, oltre a quelli menzionati, c'è anche la Nouvelle Vague.

R: Sì, ci interessa quel tipo di cinema che ha il coraggio di correre dei rischi, sul piano estetico.

Una personalità cruciale per noi è stata quella di Robert Frank, che faceva film underground a New York negli anni Cinquanta e ha realizzato *Pull My Daisy*, in cui compaiono Allen Ginsberg, Gregory Corso, Peter Orlovsky e Delphine Seyrig, proprio nel 1959, al nascere della Nouvelle Vague.

D: E rispetto al nuovo cinema tedesco?

R: Mi piacciono i film di Wenders, per l'uso della musica, naturalmente, per quell'insieme geniale di piccoli momenti e per l'idea di movimento. Ma forse sono più vicino allo spirito di Fassbinder.

D: Con Wenders non hai anche dei rapporti di tipo produttivo?

R: Sì. *Strangers Than Paradise* è stato girato con la pellicola che era avanzata dalle riprese di *Lo Stato*

delle Cose. È stato prodotto, oltre che da Cinesthesia, la nostra casa di produzione e distribuzione, dalla Gray City, che ha prodotto anche il film di Wim, e dalla televisione tedesca.

È un film fatto in economia; è costato solo 12.000 dollari. Per realizzarlo abbiamo programmato tutto nel minimo dettaglio e costruito la sceneggiatura in modo che ad ogni inquadratura corrisponda una scena. Ci abbiamo messo due giorni e messo per girarlo. È una storia raccontata per frammenti, selezionando i «momenti» e cercando di massimizzare, sia a livello visivo che dal punto di vista emotivo, l'effetto di ogni inquadratura. Ora dura 30 minuti, ma io lo considero il primo di tre capitoli e spero di poterlo finire, in modo da avere un film di durata normale, che è anche più semplice da distribuire.

D: Rispetto ai presupposti di astrazione e stilizzazione della new wave, nei tuoi film sembra esserci un riferimento specifico al sociale, e in particolare alla matrice etnica.

R: Più che l'etnicità mi interessa

l'alienazione, la distanza dalla propria cultura. I personaggi di *Strangers Than Paradise* sono degli esuli ungheresi, ma sono anche delle persone che hanno dei problemi con sé stessi.

D: Dicevi prima che la scena musicale newyorkese è radicalmente mutata; in che senso?

R: La new wave è finita. Ora, sia nella musica che nell'arte, dominano la cultura negra e quella in lingua spagnola (portoricano-messicano-latino-americana). Per esempio, un grosso personaggio della pittura è Jean Michelle Bastia, un giovanissimo pittore di colore, che, come molti altri, viene dalla pittura «di strada», dai murales. È lui che ci ha prestato l'appartamento per girare il film; e siccome lui lavora di notte, perché è a quell'ora che si può fare la pittura «da strada», quando tornava a casa si buttava a terra a dormire, dove gli capitava. A volte abbiamo dovuto spostarlo di peso, perché ci finiva dentro l'inquadratura.

MICHAEL WHITE

*Un produttore per cui ogni film è un'«operazione».
Cambiano gli ingredienti
ma il pubblico risponde sempre.*

Nato in Scozia, educato in Svizzera e istruito alla Sorbona. Quando Michael White iniziò la sua carriera di produttore teatrale c'era da scommettere che avrebbe puntato sui «classici». Invece, dopo un esordio nel Connecticut con uno spettacolo di Jack Ghelber, The Connection (un fiasco clamoroso), White torna a Londra, si lascia proficuamente travolgere dalla febbre che manda alle stelle la temperatura della capitale inglese negli anni sessanta e produce due pietre miliari del teatro di quel decennio: Oh Calcutta! e The Rocky Horror picture show. Il primo per esaurire gli ultimi spruzzi dell'onda hippy. Il secondo per anticipare l'ambiguità sessuale dell'estetica punk, la demenzialità visionaria di ogni musical futuro.

Il percorso del «prof.» White a questo punto è segnato. Sempre in prima linea a saggiare le nuove tendenze dello spettacolo, per anticiparle, stimolare il pubblico minorenne, scandalizzare e irridere quello adulto.

Ma che c'entra Michael White col cinema indipendente americano? C'entra, c'entra. È sua la produzione della versione cinematografica di The Rocky Horror picture show, suo è quel Monty Python and the Holy Grail diventato oggetto di culto nel circuito dei «midnight-movies» degli States negli anni Settanta.



Shock treatment

White mantiene a Londra residenza a base operativa, ma trova a New York il terreno più fertile per le sue «operazioni», oggi rivolte esclusivamente al cinema. Senza escludere le trasgressioni europee (Rude boy di Hazan e Mingay e Moonlighting di Skolimowsky).

Gli anni '80 di Michael White sono tutti però «made in Usa». Tre titoli: Shock Treatment, Hurg! a music war, Polyester.

Figlio legittimo di Rocky Horror, il primo. Stesso regista (Jim Sherman), stesso sceneggiatore e compositore (Richard O'Brien). Cambiati gli interpreti principali e cambiato lo spazio scenico (non più un teatro ma uno studio televisivo). Hurg!, film da fruire rigorosamente in discoteca (musica diffusa in quadrifonia e immagini sullo sfondo), unisce i lati del triangolo Londra-New York-Los Angeles e scatena la guerra dei watt tra 34 band new wave dei due continenti. Regista, Derek Burbidge, campione della videomusic.

Infine (per ora), Polyester, il film in «odorama», che ha rivelato anche al pubblico non specializzato il «principio degli schifosi», sua maestà John Waters con il suo clan di fedelissimi svitati di Baltimora, guidati dalla pachidermica, adorabile, Divine.

R.D.

A colloquio con Michael White

A cura di Valentina Agostinis

D: Come produttore indipendente hai realizzato molti film, piuttosto diversi l'uno dall'altro: film musicali come *The Rocky Horror Picture Show* e *Shock Treatment*, film concerti come *Urgh! A music war*, ma, più recentemente anche *Moonlighting* diretto da Skolimovski, per Channel Four, e *My dinner with André* diretto da Louis Malle, film molto sofisticato. Viene spontaneo chiedersi quale sia il tuo stile operativo, dato che il quadro delle tue produzioni non appare molto coerente.

R: Lasciando da parte il teatro, in cui sono stato molto attivo nel passato, la mia produzione cinematografica riflette due modi completamente separati, quasi schizofrenici, di operare. Uno è quello della serie intellettuale, come *Moonlighting* e *My dinner with André*, in cui ci metterei anche i due film che ho appena terminato: *Ploughman's Lunch*, diretto da Richard Eyre, con Tim Curry e Jonathan Pryce, e *Stranger's Kiss*, girato in America, diretto da un regista inglese, Mathew Chapman. Il primo è ambientato nel periodo della guerra delle Falkland, il personaggio principale è un giornalista che lavora per i notiziari della BBC: è quindi una storia con dei risvolti politici molto forti, anche se il filo su cui scorre ha una caratteristica principalmente emotiva. L'altro è anche un film «serio», ma con un aspetto comico, che però non ha niente a che vedere con la comicità di *Polyester*, e tantomeno con i film musicali precedenti, come *Rude Boy* per esempio, che io ho completamente finanziato e che è stato secondo me molto importante per il cinema britannico contemporaneo. La cosa che hanno in comune tutti questi film, pur riflettendo due linee molto distinte della mia produzione, è che sono ambiziosi, nel senso che non sono convenzionali. Il che ovviamente rende tutto molto più difficile, sia nel trovare i finanziamenti



che nel loro sfruttamento commerciale. Più un film è innocuo, più è facile trovare i fondi. E nessuno di questi film è innocuo, qualunque siano i suoi fallimenti o i suoi successi.

D: Tu operi tra la Gran Bretagna e gli U.S.A.

R: Sono molto attratto dalla cultura americana, sia nel cinema che nell'arte, la pittura e la musica in particolare. L'America porta in superficie in modo più forte e veloce quello che si muove sott'acqua. È meno stanca dell'Europa.

D: Al momento lavori a New York e a Los Angeles. Cosa trovi di diverso tra le due?

R: Le cose ovvie. Ho fatto da poco un film a Los Angeles, che è quello

Shock treatment

che ho appena finito, *Stranger's Kiss*. New York è più aperta all'Europa, come dimostra *My dinner with André*, girato da un regista molto europeo.

D: Com'è che hai prodotto per la 20th Century Fox?

R: Nel caso del *Rocky Horror* dovevamo farlo, ma la Fox è entrata dentro molto tardi. Non sapevano nemmeno loro quello che stavano facendo ed erano molto titubanti. Non avevano idea di cosa fare del film, una volta finito, anche perché tra l'inizio delle riprese e la fine, la Fox aveva cambiato «management», e quello nuovo era assolutamente impreparato a cavarsela con questo

bizzarro prodotto tra le mani. Il successo di *Rocky Horror* è stato un puro incidente, nessuno se lo aspettava. Al contrario, sembrava destinato ad un fiasco totale. Devo dire che però le Majors sono migliorate negli ultimi tempi, anche se sono sempre conservatrici, come si può immaginare.

D: È il tuo rapporto con la televisione, che futuro ci vedi, anche rispetto l'arrivo delle cable anche in Gran Bretagna?

R: Non ne so molto della cable e comunque non credo al mito che possa risolvere i problemi dei produttori indipendenti.

D: È vero che vuoi produrre sempre più cinema?

R: Sì, mi piace di più. In genere quello che io ho sempre cercato di fare è di aprire delle porte, cosa non facile. Non ho niente contro le produzioni convenzionali, per esempio in teatro ho prodotto molti musical perfettamente dentro i canoni tradizionali, ma nel cinema ho intrapreso un percorso difficile.

D: Che cos'è che hai preso dal teatro per trasferire nel cinema?

R: Molto poco. Ma io non mi sono mai posto domande su quello che facevo. Quando mi nominai tutti quei film, mi sembra quasi strano che li abbia prodotti io. Non ho mai messo a punto nessun modello particolare, né ho pianificato niente. Il mio primo film è stato *Monty Python and the holy grail*, l'ho finanziato allo stesso modo in cui si finanzia una «play», con altri 20 finanziatori. Il film ha avuto successo e ha fatto anche un po' di soldi, così mi sono introdotto nel campo. Non ho più fatto i film loro perché sono diventati troppo costosi.

D: Dove e come trovi le idee per i film?

R: La gente viene da me con soggetti e sceneggiature tutti i giorni, senza sosta. Ci sono cose che mi sono piaciute molto, ma che non ho potuto fare.

D: Ma come ti regoli nelle tue scelte, in base alle qualità e caratteristiche del soggetto o in base alla persona che lo porta? Niente a che vedere con i nomi coinvolti?

R: No, i nomi non c'entrano. Se mi piace il lavoro precedente, allora quello è un vantaggio. Credo molto



Rocky Horror Picture Show

in chi ha fatto con continuità dei film interessanti, come per esempio John Waters. Se invece un regista con un lavoro precedente che non mi piace, viene da me con un soggetto che mi piace, sono meno propenso a farlo. Non credo che la gente possa cambiare molto.

D: Faresti un film con un giovane esordiente?

R: Sì, spero di farlo con il prossimo film, che si intitola *Marry me* ed è ambientato a New York. La storia è quella di due donne europee, una probabilmente italiana, l'altra francese, che cercano marito a New York. Una commedia.

D: Segui anche tutta la scena musicale? La trovi interessante al momento?

R: Trovo interessante Malcom McLaren. La sua operazione è molto affascinante, lo ammiro. La musica è sempre interessante, spesso è molto meglio di altre scene, ma non credo che siamo in un grande periodo.

Mi piacerebbe fare qualcosa in Italia. Mi piace la gente, mi piace andarci. Per me è la nazione più simpatica d'Europa.

D: Cosa ne pensi del cinema europeo al momento, o «art cinema» come lo chiamate qui?

R: Penso sia piuttosto negativo, per la situazione politica mondiale e il rapporto tra Occidente e Terzo Mondo, il tutto porta senso di colpa e confusione in Europa. Anche il clima economico generale in Europa è molto negativo, e non penso che migliorerà nemmeno. Il problema è che c'è un numero vastissimo di disoccupati, molti dei quali sono incapaci di lavorare nel mondo moderno. Sempre di più si allarga la distanza tra chi ha una forte conoscenza e chi non ce l'ha, tra chi capisce la tecnologia moderna e chi non ha nemmeno le basi elementari di questo sapere.

D: Cosa pensi della tecnologia nel cinema e più in generale del cinema degli effetti speciali?

R: Non mi interessa per niente. È sempre bello vedere gli effetti speciali di Hollywood o quelli britannici, nella loro forma migliore, ma non è roba per me. A me interessa tutto ciò che ha a che fare con la gente e con le emozioni. In certi film hollywoodiani ci sono effetti strabilianti, ma non aggiungono molto al film, a meno che non siano collegati saldamente con l'emozione, come fa Spielberg.

D: Ti piace Spielberg?

R: Piace non è la parola esatta, lo ammiro, penso che abbia trovato il giusto legame appunto tra l'emozione forte e la tecnologia. Ma per me il cinema ha ancora a che fare con la gente. Non mi ha impressionato molto la realizzazione di grandi cose dal punto di vista tecnico. Non è quello il punto, per me.

D: Pensi che ci sia un cinema americano indipendente, che è vivo?

R: Sì, è vivo; ma è anche molto oppresso. C'è molta gente interessante tra di loro, ad esempio John Waters. Lui credo sia uno dei più interessanti, perché è così chiaro nelle proprie ambizioni e nei propri fini. Tutti i suoi film seguono delle linee molto forti, molto originali. Peccato che *Polyester* non sia andato così bene in America, come speravamo.

**Produzione, distribuzione,
circuito.**

**Itinerario tra le sigle del
cinema indipendente
U.S.A.**

MAPPA

di Maria Nadotti

La produzione

Tenendo conto che il costo medio di un film di lunghezza «commerciale» (90 minuti) prodotto da un regista indipendente oggi negli U.S.A. si aggira sui 100.000 dollari, cerchiamo di vedere da dove può arrivare e come si può raccogliere questa somma di denaro.

La risposta più ovvia, ma anche più inquietante, la fornisce Bill Sloan, della Circulating Film Library del Museum of Modern Art di New York: «Quasi tutti gli indipendenti appartengono alla media e alta borghesia americana, hanno frequentato le migliori scuole, hanno denaro e i contatti giusti per trovare altro denaro. In questo senso la discriminazione non passa, come a Hollywood, tra uomini e donne, ma tra le classi e di conseguenza tra le razze. I filmmakers neri ad esempio sono pochissimi e le condizioni in cui lavorano sono di solito assai più dure del normale».

Avere, per tradizione familiare, i contatti giusti significa avere senza difficoltà appoggi e aiuti materiali, ma sicuramente tra gli indipendenti ci sono casi diversi.

Vediamo quali sono le possibilità alla portata di tutti.

La prima, che vale ovviamente per quei film (di solito narrativi) la cui qualità permette di pensare che riusciranno ad affermarsi nel normale circuito commerciale, è l'autofinanziamento. In alcuni casi un film, giocando sulla previsione di una chiusura in pari o in attivo in fase di distribuzione e di programmazione, può indurre una serie di piccoli investitori a partecipare alle spese di produzione.

È chiaro che alcuni film non solo non hanno alcuna possibilità di autofinanziarsi, ma non hanno neppure alcuna possibilità di farcela sul mercato. Questo discorso vale per i film brevi e per quelli radicalmente sperimentali per forma e/o contenuto.

Da circa 12 anni esiste una seconda possibilità di finanziamento, fornita dal settore pubblico e rivolta alla produzione indipendente, senza discriminazioni tra film d'avanguardia, film narrativi e documentari.

Gli enti interessati sono:

- The National Endowments for the Arts (NEA) Public Media Program
- The National Endowments for the Humanities (NEH)
- The Corporation for Public Broadcasting (CPB)

Il NEA è stato formato nel 1965, ma la sua sezione Public Media Program (il nome attuale è Media Arts) è stata organizzata solo verso la fine degli anni '70. Nel 1981 questo programma ha destinato 450.000 dollari (da distribuirsi in borse di studio) all'American Film Institute; 1.100.000 dollari a registi indipendenti, per la produzione di film e video; 300.000 dollari all'Independent Documentary Fund della WNET di N.Y.

La politica di sostegno finanziario del NEA è rivolta sia a film documentari di tipo tradizionale, sia a progetti più complessi e difficilmente realizzabili fuori da un intervento di tipo pubblico. Nel 1981 hanno ricevuto aiuti economici dal NEA registi come Mark Rappaport, Charles Burnett, Richard Foreman, Stan Brakhage.

A tutto il 1980 più o meno 170 dei progetti presentati al NEA erano stati completati. Tra questi *Harlan County* di Barbara Kopple, *Alambri* di Robert Young, *Sincerity* di Stan Brakhage.

Il NEA finanzia inoltre una ventina di Media Arts Centers sparsi un po' ovunque negli U.S.A., a Boston, New York, Buffalo, Houston, Seattle, San Francisco.

Questi centri forniscono servizi di vario tipo: funzionano come luoghi di programmazione per film indipendenti, organizzano corsi residen-

ziali, seminari e conferenze, pubblicano materiali scritti, mettono a disposizione dei filmmakers strutture e equipaggiamento sia in fase di produzione che in fase di post-produzione dei loro film.

La funzione del NEH è invece ed esclusivamente di sostenere finanziariamente i film nella loro fase di produzione, dalla stesura del progetto e della sceneggiatura fino alle riprese vere e proprie. Il NEH finanzia anche progetti televisivi, radiofonici e cable.

Fondato nel 1967, solo nel 1972 il NEH ha formalizzato l'esistenza al suo interno di un Media Program. Dei 406 finanziamenti accordati a partire dal 1967 circa 200 sono andati a indipendenti, per lo più impegnati nella preparazione di documentari o di film narrativi. A differenza del NEA, che fornisce solo modesti finanziamenti individuali, il NEH è in grado di mettere a disposizione di un singolo progetto somme anche assai cospicue. Alcuni esempi: *Heartland* di D. Pearce ha ricevuto 600.000 dollari, mentre *The life and Times of Rosie the Riveter* di Connie Field e *The Wobblies* di Stewart Bird hanno ricevuto entrambi 100.000 dollari.

The Corporation for Public Broadcasting (C.P.B.), organizzata nel 1967 dal Congresso come ente privato non-profit, ha la funzione di distribuire fondi alle stazioni televisive pubbliche. Sulla CPB durante tutti gli anni settanta gruppi di filmmakers indipendenti, organizzati per lo più dalla Association for Independent and Videofilmakers, hanno esercitato pressioni per farsi riconoscere spazi sempre più rilevanti nei piani di produzione e programmazione dell'ente. Nel 1980 la CPB ha assegnato alla produzione indipendente 6,4 milioni di dollari, da destinarsi per lo più alla preparazione di grosse serie, ma anche di alcuni film come *Soldier Girl* di N. Broomfield. L'attuale politica economica americana, tutta mirata al risparmio e al decurtamento di alcuni tipi di spesa (principalmente nel campo culturale, artistico, scolastico e assistenziale) ha però già cominciato a produrre alcuni effetti negativi sulla produzione indipendente e sulle sue strut-

ture di supporto.

Alcuni dati interessanti: The New York State Council on the Arts (NY-SCA) è, tra i vari organismi nazionali, quello che ha investito più denaro negli interventi finanziari a sostegno della produzione cinematografica. Nell'anno fiscale 1981 ha speso 3,2 milioni di dollari, destinati però anche a mostre e rassegne, corsi di aggiornamento, programmazioni televisive, acquisto di equipaggiamenti, manutenzione e deposito dei materiali. Soltanto 566.000 dollari sono andati a singoli registi per la produzione dei loro film e di questi solo una parte direttamente attraverso il Creative Artists Public Service Program (CAPSP).

Leggermente migliore la situazione degli State Humanities Councils. Alcuni dei film prodotti attraverso finanziamenti forniti da questi enti hanno avuto successo e riconoscimenti. È il caso di *With Babies and Banners* sponsorizzato dallo Humanities Council del Michigan, di *The War at Home* sponsorizzato dallo HC dello Wisconsin, di *Prairie Fire*

e *Northern Lights* sponsorizzati dallo HC del Nord Dakota.

Supponendo comunque che nei prossimi mesi i margini per il finanziamento pubblico vadano riducendosi ulteriormente, agli indipendenti restano ancora due strade: quella delle fondazioni e quella delle corporazioni.

Tra le ventiduemila fondazioni a scopo filantropico esistenti negli Stati Uniti solo due si occupano specificamente di produzione cinematografica: la Film Fund, che sponsorizza film «ad alto impegno sociale», e la Jerome Foundation, che finanzia film di ogni genere.

La Film Fund, fondata nel 1977, stanziava 100.000 dollari all'anno in finanziamenti, di solito modesti, che vengono concessi più facilmente ad opere che devono essere portate a compimento piuttosto che ad opere nuove.

La Jerome Foundation, fondata nel 1965 da Jerome Hill, con sede in St. Paul Minnesota, ha come propria finalità primaria quella di aiutare «gli artisti emergenti», coloro che non

hanno ancora avuto la possibilità di far conoscere in modo sufficiente il proprio lavoro, coloro che non hanno mai ottenuto alcuna forma di supporto economico e che non sono conosciuti neppure nell'ambiente cinematografico. Di solito i finanziamenti non superano i 15.000 dollari e in genere la fondazione chiede che i budget siano contenuti all'interno di tale cifra. Può fare richiesta di fondi solo chi vive nel Minnesota o nell'area di N.Y.C.

Oltre a queste due, solo la Ford Foundation è attiva in questo campo, se pur con un impegno diversamente mirato. Negli ultimi anni la Ford ha sponsorizzato The American Film Institute, Film Forum, Young Filmmakers Foundation, Anthology Film Archives e Whitney Museum, oltre ad una serie di iniziative didattiche e sperimentali fondate sull'uso del mezzo filmico. La Ford ha anche finanziato una ricerca sul cinema americano indipendente svolta dalla Film Fund.

Joe's bed-stuy barbershop: we cut heads



Purchè inseriti all'interno di programmi particolari, la Ford finanzia anche film o serie televisive. Sia *Rosie the Riveter* che *With Babies and Banners* ad esempio hanno ricevuto aiuti da questa fondazione.

Il capitolo corporazioni è assai complesso. Alcune di esse, come la Morgan Guaranty, non hanno una politica di finanziamento diretto di iniziative individuali. Altre accettano di versare denaro a singoli individui, ma solo attraverso organizzazioni non-profit, una procedura assai lenta e burocratica. La Chemical Bank per esempio ha prodotto nel 1980 due film indipendenti, versando però il denaro a Third World Newsreel/Camera News in un caso e a Women Make Movies nell'altro. La Exxon, che mette ogni anno a disposizione di manifestazioni artistiche e culturali un budget di 7.000.000 di dollari (destinati a servizi per le televisioni pubbliche, a documentari e film su problemi energetici o ecologici), respinge ogni richiesta di denaro per produzioni indipendenti. La spiegazione è che è più facile sostenere finanziariamente un prodotto finito, tipo per i documentari ad uso televisivo o una serie di servizi per la PBS, che sottoscrivere un progetto ancora sulla carta, di cui non si conoscono in partenza i tempi ed i costi di realizzazione. In genere è più facile che corporazioni come la Exxon o la Chemical Bank o la Rockefeller Foundation scelgano, come la Ford Foundation, di sostenere finanziariamente iniziative legate alla programmazione e alla conservazione dei film o alla fornitura di servizi tecnici piuttosto che alla produzione. Il Film Forum di New York, una sala dove si programmano solo film americani indipendenti o film europei difficilmente visibili altrove, è finanziato ad esempio sia dalla Exxon che dalla Chemical Bank.

La distribuzione

Quella che segue è una lista di organizzazioni, tutte relativamente giovani, legate alla distribuzione indipendente di opere cinematografiche prodotte fuori dal sistema degli Studios.

THE INDEPENDENT FEATURE PROJECT

The Independent Feature Project è un'organizzazione non-profit che ha come proprio scopo la produzione, distribuzione e programmazione di film narrativi prodotti in un circuito indipendente.

Questa organizzazione nasce nel 1979 a N.Y., a conclusione di un convegno che raccoglie quasi tutti i nomi più noti della cinematografia indipendente americana: la sua finalità è sin dall'inizio quella di sostenere, con aiuti materiali e tecnici e servizi di vario tipo, i film a contenuto narrativo che, se prodotti all'esterno del sistema degli Studios, incontrano generalmente enormi problemi di finanziamento al momento della realizzazione e ancora più gravi difficoltà al momento della distribuzione.

La linea politico-culturale di questa organizzazione è legata alla denuncia e al rifiuto di ogni tipo di sfruttamento, da quello economico a quello razziale e sessuale: su queste basi funziona l'attività sociale e produttiva del gruppo e si selezionano registi e opere cinematografiche che l'associazione rappresenta.

Attualmente The Independent Feature Project ha due sedi, una a New York ed una a Los Angeles. I filmmakers che vogliono utilizzare la struttura e la rete organizzativa di IFP possono diventarne membri attraverso il versamento di una quota di adesione di 35 dollari.

Da quattro anni questa associazione organizza un mercato annuale del film americano indipendente, rivolto ai distributori americani e stranieri. Tale mercato si tiene a N.Y. L'ultimo, svoltosi dal 20 settembre al 1 ottobre 1982, ha avuto un alto livello di partecipazione e si è rilevato un momento reale di pubblicizzazione e vendita, rivolto soprattutto ai mercati stranieri.

Tra i membri figurano: Mark Rapoport, Pablo Figueroa, Warrington Hudlin, Barbara Kopple. (80 East 11th St., N.Y., N.Y. 10003, 212-674 6655)

FIRST RUN FEATURES

Come nel caso di The Independent Feature Project, lo scopo principale di questa organizzazione è di curare la distribuzione di film prodotti nel circuito indipendente.

La sua politica distributiva è quella di confezionare «pacchetti» di film che, presi separatamente, avrebbero scarse possibilità di circolare nel regolare circuito della distribuzione di sala.

È cominciata nel 1980, quando i registi di *The Wobblies*, *The War at Home*, *Northern Lights* e *Joe and Maxi* ne hanno inventato la formula: per evitare di rimanere esclusi dalla programmazione, si preparano delle rassegne di durata diversa che includano varie pellicole indipendenti. Ogni regista interessato a questa operazione versa una quota di denaro che va a coprire le spese pubblicitarie per la programmazione del suo film e per l'impegno assunto dall'organizzazione.

Non sempre l'operazione finisce con un bilancio in attivo, ma i risultati positivi sono altri: le perdite per i singoli filmmakers sono ridotte al minimo, i film vengono fatti conoscere ad un pubblico non di soli addetti ai lavori, i critici cinematografici non possono passare sotto silenzio l'iniziativa e cominciano a recensire anche questi film finora snobbati o rimossi.

Perché il tutto riesca la strategia vincente è anche quella di trovare un programmatore giusto, che si appassioni all'esperimento e se ne assuma i rischi. A N.Y.C. lo hanno fatto alcune sale: The Cinema 5's Art Theatre, The Agee Room e The Bleecker Cinema, The Waverly, tutti nel Village.

(144 Bleecker St., N.Y.C. 10012, 212-673 6881)

NEW YORKER FILMS

Questa organizzazione, specializzata nella distribuzione di film non americani tra i più interessanti ed innovativi degli ultimi anni (il nuovo cinema tedesco e il cinema giapponese in particolare) distribuisce anche una serie di film nord americani pro-

dotti da registi indipendenti. Tra gli altri: quasi tutti i film di Emile de Antonio e i film di Errol Morris. (16 West 61st St., N.Y.C. 10023, 212-247 6110)

**ASSOCIATION OF
INDEPENDENT VIDEO AND
FILMMAKERS, INC. (AIVF)
FOUNDATION FOR
INDEPENDENT VIDEO AND
FILM, INC. (FIVE)**

AIVF/FIVE è un'organizzazione non-profit al servizio della produzione indipendente e del pubblico in generale. Chiunque può diventare membro di questa associazione, «non solo i produttori, i registi e i tecnici indipendenti, ma tutti coloro che in qualche modo hanno a cuore gli sviluppi della produzione alternativa». Tutti i membri hanno diritto di usare i servizi offerti dall'organizzazione:

- assistenza medica e assicurazioni sulla vita;
- una rivista mensile «The Independent», che fornisce informazioni su questioni legali tecniche e commerciali, contiene interviste e notizie su posti di lavoro e opportunità finanziarie;
- un servizio festival, che assiste gli indipendenti nella promozione dei loro film all'estero;
- una rete di distribuzione, che organizza programmazioni in tutti gli Stati Uniti in regolari sale cinematografiche;
- seminari su questioni finanziarie, legali e tecniche;
- proiezioni promozionali di nuove opere;
- informazione e aggiornamento sulle fonti di possibili finanziamenti, produzione e distribuzione.

Nata nel 1974, questa organizzazione è sempre stata attiva anche nel difendere «sindacalmente» gli interessi degli indipendenti, attraverso prese di posizione politiche (nel 1978 contro il Copyright Act per esempio) e pressioni su istituzioni e enti pubblici e privati. (625 Broadway, N.Y., N.Y. 10012, 212-473 3400)

FILM-MAKERS COOPERATIVE

Prima tra le cooperative sorte dal generale scontento nei confronti della distribuzione commerciale, questa associazione nasce nel 1961 per iniziativa di un gruppo di filmmakers. La cooperativa viene organizzata sul principio che ogni regista ha il diritto di avere il pieno controllo sulla propria opera. In questo senso nessun film può essere rifiutato o selezionato: ciascun regista che ne voglia far parte, diventa membro attivo della cooperativa per il solo fatto di aver depositato presso di lei una copia del proprio film. Questo conferisce automaticamente il diritto al voto e all'uso dei servizi offerti dall'organizzazione. La cooperativa restituisce ai filmmakers il ricavato dalla distribuzione delle loro pellicole, deducendone solo le spese di spedizione e manutenzione. È un'organizzazione non-profit e non può ricevere finanziamenti. È la più grande tra le cooperative esistenti negli Stati Uniti: ha al suo attivo più di 3000 pellicole prodotte da circa 600 registi diversi. Non essendo un'impresa commerciale, difficilmente essa può essere considerata una vera e propria associazione per la distribuzione. La sua funzione è piuttosto quella di fonte disinteressata e di punto di accesso, una specie di archivio collettivo.

(175 Lexington Avenue, N.Y., N.Y. 10016)

Atomic artists



CANYON CINEMA

Seconda per dimensioni tra le cooperative cinematografiche nordamericane, la Canyon Cinema ha uno statuto assai simile a quello della Film-makers. Cooperative di New York.

Distribuisce circa 1600 film, prodotti da circa 380 autori diversi. Tra le opere distribuite: tutti i film di Stan Brakhage, di Hollis Frampton, di Kenneth Anger e di Michael Snow. La sua sede è a San Francisco. (2325 Third Street, Suite 338 San Francisco, CA 94107)

**BLACK FILMMAKERS
FOUNDATION**

La Black Filmakers Foundation, un'organizzazione nata nel 1978 e finanziata in parte da denaro pubblico, ha come suo scopo principale quello di distribuire, far conoscere e facilitare il lavoro dei registi neri indipendenti.

La BFF gestisce una cooperativa di distribuzione che ha al suo attivo oggi circa settanta film e video prodotti da autori neri americani, africani, inglesi e caraibici.

Durante il 1981 la BFF ha organizzato in Europa, a Londra e ad Amsterdam, due rassegne di Black Cinema. Negli Stati Uniti organizza regolarmente cicli di film di neri sui neri.

La fondazione organizza anche seminari teorici su questioni legate alla produzione cinematografica, alla critica e alla distribuzione.

Uno degli scopi fondamentali della BFF è di prendere le distanze dalla produzione cinematografica hollywoodiana e dalle immagini che essa ha fornito dei neri e della loro cultura.

Per la BFF la critica alla cosiddetta «blaxploitation» si esercita soprattutto promuovendo opere indipendenti, che siano in grado di contrapporre agli stereotipi tradizionali immagini nuove e convincenti e garantendo ai registi il controllo sulle loro opere.

(1 Center St., N.Y.C. 10007, 212-619 2480)



THIRD WORLD NEWSREEL

Nata nel 1967 come organizzazione comunitaria, questa associazione è cresciuta attorno all'obiettivo di fornire fonti alternative di informazione al movimento per i diritti civili e contro la guerra. Oggi funziona come centro non-profit per la produzione e la distribuzione di film di particolare valore e impegno sociale e politico.

Lo scopo fondamentale dell'organizzazione è di «promuovere la comunicazione tra la gente, contro e nonostante le barriere di sesso, di classe, razza e cultura imposte dalla società».

Temi affrontati nella produzione di Third World Newsreel: il problema della casa, donne e diritti delle minoranze, il carcere, il lavoro e l'assistenza, lo sviluppo delle iniziative di base e le lotte di liberazione del terzo mondo.

TWN promuove convegni e rassegne cinematografiche, sia negli USA che in altre parti del mondo. Nel 1980 ha organizzato un importante festival sul tema «Blacks on Blacks» a Parigi.

*(160 Fifth Avenue, Room 9II,
212-243 2310, N.Y.C. 10010)*

NEW DAY FILMS

A differenza delle cooperative cinematografiche come la Filmmakers' Cooperative, la New Day Films è organizzata su una selezione dei propri aderenti determinata dal pubblico a cui essi si rivolgono.

Fondata nel 1972, questa associazione si occupa infatti esclusivamente della distribuzione di film sulle donne. Nella presentazione del programma, incluso nel catalogo, si dice:

«Abbiamo fondato la New Day

Juggling

Films, perchè i canali tradizionali della distribuzione erano inadeguati ai nostri bisogni o per noi inaccessibili. Molte compagnie di distribuzione sono riluttanti all'idea di maneggiare film controversi e che si presentano come una sfida alle regole sociali normalmente accettate o comunque film che non promettono e non garantiscono alcun profitto. Per lo più i vantaggi economici vanno ai distributori, di conseguenza i filmmakers non hanno praticamente alcuna speranza di recuperare il denaro che hanno investito nei loro film o di risparmiare in vista di film futuri. Per concludere i filmmakers sono completamente tagliati fuori dalla possibilità di partecipare alla distribuzione dei loro film, il che significa perdita di controllo sul loro lavoro e di contatto con il loro pubblico».

La New Day Films funziona come uno strumento di socializzazione delle risorse: dividendo le spese pubblicitarie e promozionali, i membri dell'organizzazione hanno il vantaggio di riuscire, collettivamente, ad ottenere maggiore attenzione che se lavorassero ognuno per conto proprio e a realizzare alcuni risparmi sui servizi comuni.

(1697 Broadway, N.Y.C.,
212-581 3280)

WOMEN MAKE MOVIES

Un'organizzazione femminista per la distribuzione di film prodotti da donne, Women Make Movies offre da alcuni anni anche supporto tecnico e materiale nella fase di produzione e corsi di tecnica cinematografica.

Rigorosamente separatista, questa associazione è stata una delle prime a subire gli effetti dei tagli della spesa pubblica nel campo delle arti: una delle condizioni poste dal governo per concedere finanziamenti alle organizzazioni che ne facciano richiesta è infatti che tali organizzazioni siano al servizio della comunità come insieme e non abbiano atteggiamenti «discriminatori».

(100 Fifth Avenue Suite 1208,
N.Y.C. 10011, 212-929 6477)

Qui di seguito una serie di nomi e indirizzi di compagnie per la distribuzione indipendente. Esse variano per dimensioni, importanza e storia. Alcune sono nate all'interno di strutture pubbliche e private come università o centri di ricerca; altre da situazioni di movimento, di comunità o di territorio; altre ancora da iniziative private, collettive o individuali. Tra le molte di queste sigle non c'è in comune che la volontà di assicurare la circolazione di materiali cinematografici altrimenti destinati, per il contenuto, forma o durata (per arrivare ad una normale sala cinematografica americana un film deve durare almeno 90 minuti), a non raggiungere il pubblico.

Affinity Entreprises
330 West 42nd St.
N.Y., N.Y. 10020
(212) 2398662

Ann Arbor Film Co-operative
P.O. Box 8
Ann Arbor, Michigan 48107

Benchmar Films, Inc.
145 Scarborough Road
Briarchiff Manor, N.Y. 10510
(914) 762 3838

Berks Filmmakers, Inc.
42 South Fourth St.
Reading, Pennsylvania 19602

Center Cinema Co-operative
c/o School of the Art Institute
280 South Columbus Drive
Chicago, Illinois 60603

Contemporary/Mc Graw Hill
1221 Avenue of the Americas
N.Y., N.Y. 10020
(212) 997 1221

DBA Communications, Inc.
3211 Cahuenga Blvd. West
Hollywood, CA 90068
(213) 851 7801

Electronic Arts Intermix, Inc.
84 5th Avenue
N.Y., N.Y. 10011
(212) 989 2316

Festival Films
2841 Irving Ave. S
Minneapolis, MN 55408

Filmmakers' Library, Inc.
133 East 58th St.
N.Y., N.Y. 10022

Green Mountain Post Films
P.O. Box 229
Turner Falls, MA 01376
(413) 863 4754 / 863 8248

Icarus
200 Park Avenue South
Suite 1319
N.Y., N.Y. 10003
(212) 674 3375

IFVDC
P.O. Box 427
Broomfield, Colorado 80020

Indiana University
Audio-Visual Center
Bloomington, IN 47405
(812) 337 8087

Iris Feminist Collective, Inc.
Box 5353
Berkeley, CA 94705
(415) 549 3192

Kino International Corporation
Suite 314
250 W 57 th St.
N.Y., N.Y. 10107
(212) 586 8720

Libra Films
419 Park Avenue South
N.Y., N.Y. 10016
(212) 686 5050

Media Services Audio-Visual
Resource Center
8 Research Park
Cornell University
Ithaca, NY 14850
(607) 256 2090

New Front Films, Inc.
1409 Willow Street
Suite 505
Minneapolis, MN 55403
(612) 872 0845

New Line Cinema Corporation
853 Broadway
N.Y., N.Y.
(212) 674 7460

Philadelphia Filmmakers' Cooperative
2226 Frankford Avenue
Philadelphia, Pennsylvania 19125

Positive Productions
48 Q St. N.E.
Washington D.C. 20002
(202) 529 0220

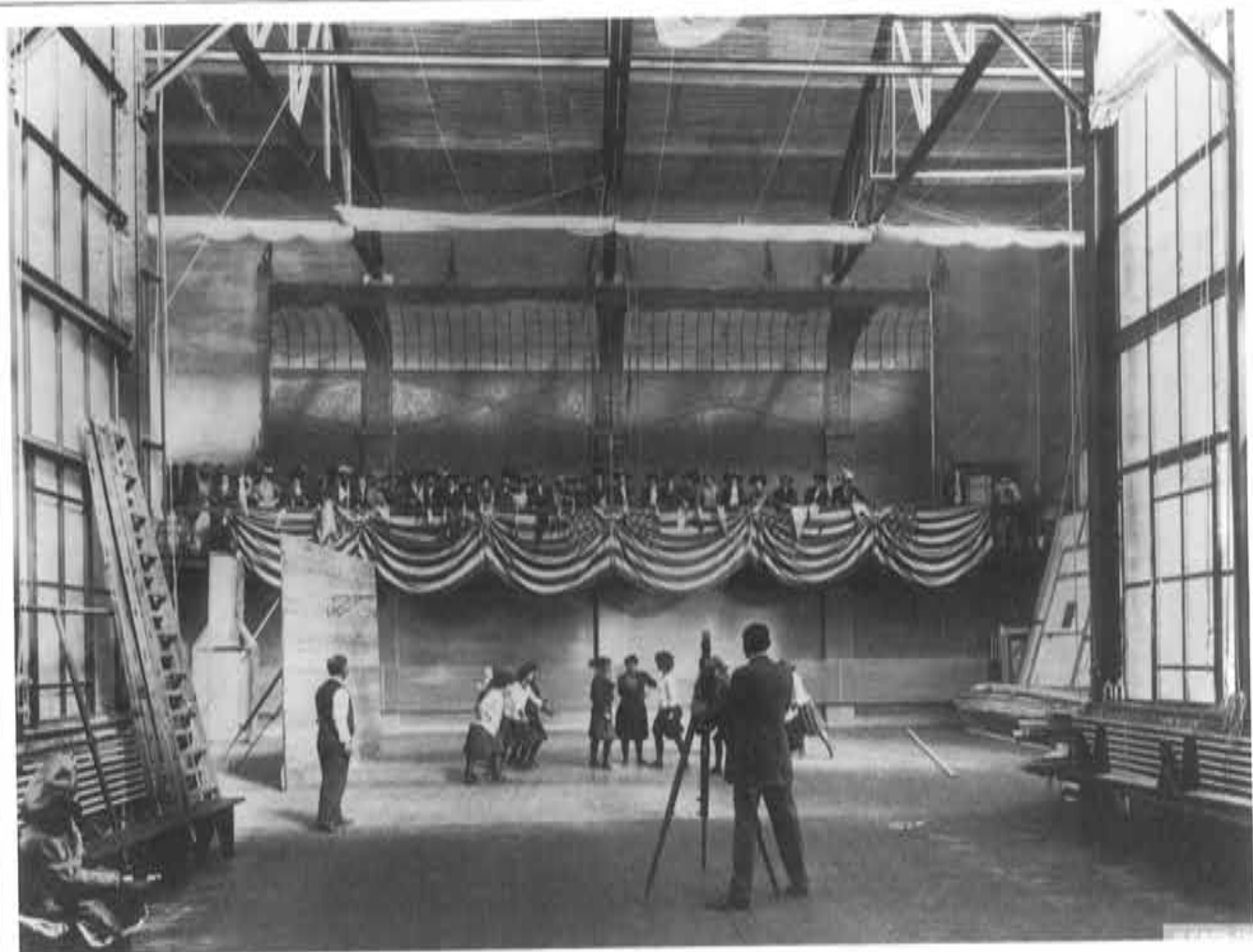
Pyramid Film & Video
Pyramid Box 1048
Santa Monica, CA 90406

The Little Red Filmhouse
666 North Robertson Boulevard
Los Angeles, CA 90069
(213) 855 0241

Unifilm
419 Park Avenue South
N.Y., N.Y. 10016
(212) 686 9890

University of California
Ext. Media Center
2223 Fulton Street
Berkeley, CA 94720

Zipporah Films
54 Lewis Wharf
Boston, MA 02110
(617) 742 6680



Produzione indipendente e distribuzione majors

È interessante notare qui un fenomeno nuovo e che ha sicuramente a che vedere con la crescita qualitativa e quantitativa della produzione e distribuzione indipendente negli Stati Uniti. Alcuni Studios hanno iniziato una politica di promozione e distribuzione di film indipendenti prodotti a basso costo al di fuori del loro circuito. La spinta sembra essere venuta dal successo di pubblico di film prodotti in assoluta economia ed autonomia, come *Return of the Sea-Scavus Seven* di John Sayles. Questo film, pur senza alcuna promozione o sostegno particolari, è stato proiettato in circa cinquecento sale cinematografiche nordamericane ed è rimasto per alcuni mesi in testa alle classifiche.

Gli studios più impegnati nella ricer-

ca di film indipendenti da recuperare in fase di distribuzione sono la Fox e la United Artists, con le loro sezioni Fox Classics e U.A. Classics, che hanno la funzione pionieristica di ricerca e sfruttamento delle pellicole indipendenti più commerciabili. Un esempio: il film di John Sayles *Lianna*, distribuito dalla U.A.

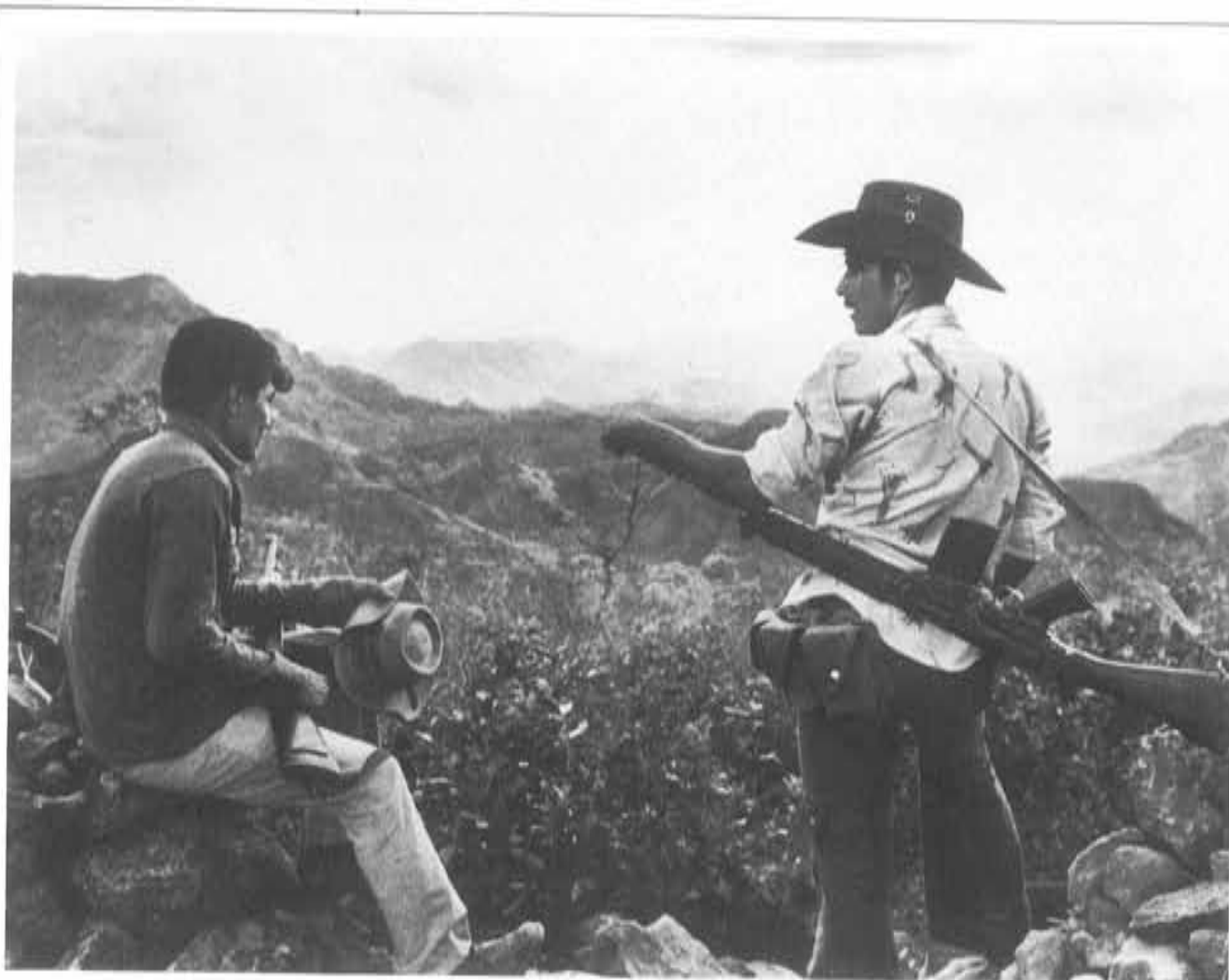
Un altro esempio, il caso eclatante di *Eating Raoul*. Diretto da Paul Bartel, girato con un budget molto basso e secondo gli standard indipendenti (tra l'altro il cameraman è Steve Fierberg, lo stesso di *Vortex*), questo film raggiunge e mantiene per mesi i primi posti nelle classifiche di successo di pubblico. Lo distribuisce la 20th Century Fox-Classics in associazione con la Quartet.

Un altro caso paradigmatico, ma di segno opposto: Wim Wenders rifiuta una distribuzione «commerciale» del suo film *Lo stato delle cose* (*The*

Before the nickelodeon

State of Things), Leone d'oro all'ultimo festival di Venezia. Al distributore americano che offre di lanciare il film con un investimento di 200.000 dollari, senza però offrire né anticipi né garanzie, Wenders e il suo produttore Chris Sievernich rispondono con la scelta di gestire direttamente la distribuzione del film. Contatti diretti con le sale cinematografiche, scelta della linea pubblicitaria, controllo sulle spese. Il rifiuto di delegare ad altri la distribuzione di un film è in questo caso difesa del proprio prodotto contro lo spreco e lo sfruttamento. È una decisione che si possono permettere in pochi.

Qualche anno fa una scelta analoga era stata fatta, e con successo, da John Cassavetes per il suo film *Una moglie* (*A Woman Under the Influence*).



**Alcune organizzazioni
newyorkesi al servizio
della distribuzione e
della programmazione**

**AMERICAN FEDERATION OF
THE ARTS**

Il dipartimento di cinema dell'American Federation of the Arts prepara una serie di rassegne itineranti di film sull'arte e di film d'avanguardia raccolti da varie fonti. I film, selezionati da esperti in campi diversi, vengono inseriti in programmi differenziati: cinema d'animazione, avanguardia, documentari. Ogni rassegna viene corredata da schede e materiale di presentazione.
(41 East 65th St., N.Y.C. 10021,
212-988 7700)

**CIRCULATING FILM
PROGRAM,
MUSEUM OF MODERN ART**

Il CFP ha a disposizione, per noleggio o vendita, più di 1000 film in 16 mm. Tra questi ci sono sia classici, muti o sonori, che film prodotti in epoca recente da registi americani indipendenti.
(11 West 53rd St., N.Y.C. 10019,
212-956 4204)

DANCE FILM ASSOCIATION

È una corporazione che ha come scopo fondamentale quello di funzionare da intermediario tra i programmatori, i produttori e i distributori di materiale audio-visivo legato alla danza e al mimo.
(125 East 23rd St., Room 401 A,
N.Y.C. 10010, 212-598 9138)

El Salvador, another Vietnam

**EDUCATIONAL FILM
LIBRARY ASSOCIATION**

Centro nazionale di informazione sulla distribuzione, produzione e utilizzazione di film non commerciali in 16 mm, e di altri materiali visivi. Ha un archivio assai accurato su film, festival e distributori.
(43 West 61st St., N.Y.C. 10023,
212-246 4533)

**THE INFORMATION CENTER
AND COMMUNITY MEDIA
PROJECT**

The Information Center, progettato dal Center for the Study of Filmed History, offre i propri servizi a chi vuole utilizzare film, videotapes o diapositive a contenuto sociale. È in

grado di localizzare e suggerire materiale filmico adeguato ad ogni tipo di ricerca storico-sociale. Collegato ad esso, il Community Media Project sostiene i gruppi e le comunità di base di N.Y.C. organizzando proiezioni e discussioni di film su argomenti individuati dai gruppi medesimi.

(208 West 13th St., N.Y.C. 10011, 212-620 0877)

CINE INFORMATION

È un'organizzazione non-profit al servizio dei programmatori e dei filmmakers indipendenti, ai cui bisogni cerca di rispondere sostenendo la promozione e la distribuzione dei film in una logica non speculativa. Produce e distribuisce materiale informativo sull'utilizzo tecnico e culturale dei film.

Gestisce un sistema computerizzato di informazione, la Film Users Network, sui film disponibili argomento per argomento. Tale servizio è rivolto da una parte ai gruppi o ai singoli interessati all'individuazione di pellicole adeguate a differenti tipi di programma e dall'altra ai produttori che trovano in quest'iniziativa una via semplice e non costosa di promozione dei loro film. Organizza seminari e fornisce consulenze. Produce film su argomenti di rilevanza sociale e culturale.

(419 Park Avenue South, N.Y.C. 10016, 212-873 1331)

Dove a New York. Film e video indipendenti.

ANTHOLOGY FILM ARCHIVES

Diretto da John Mekas, questo centro è finalizzato alla selezione, conservazione e programmazione di un corpo di film «essenziali» nella storia del cinema come arte. Fornito di una biblioteca specializzata assai ricca e completa di opere in tutte le lingue, AFA pubblica testi e bibliografie e organizza seminari e momenti di riflessione teorica sul cinema.

(491 Broadway, N.Y., N.Y. 10012, 212-226 0010)

CASTELLI-SONNABEND TAPES AND FILMS

Questo centro organizza alcune proiezioni e distribuisce film e video.

(142 Green St., N.Y., N.Y. 10012, 212-431 6279)

COLLECTIVE FOR LIVING CINEMA

Diretto da Andrea Weiss, questo centro presenta essenzialmente film d'avanguardia, spesso alla presenza degli autori. Organizza anche performances e dibattiti.

(52 White St., N.Y., N.Y. 10013, 212-925 2111)

DONNELL LIBRARY CENTER

Dotato di una ricca biblioteca e cine-teca, questo centro organizza la presentazione di film sperimentali, di documentari e di film narrativi indipendenti. Spesso i film vengono presentati dagli autori e discussi insieme a loro.

(20 West 53 rd St., N.Y., N.Y. 10019, 212-621 0609)

FILM FORUM I

Diretto da Karen Cooper, questo centro organizza la presentazione a New York di molti dei film indipendenti prodotti negli Stati Uniti e in altri paesi.

(57 Watts St., N.Y., N.Y. 10013, 212-431 1590)

FILM PULSE

Diretto da Fred Riedel, presenta film indipendenti e organizza retrospettive e personali di film «marginali».

(Agee Room, Center for Public Cinema, 144 Bleecker St., N.Y., N.Y. 10012, 212-674 2560)

GLOBAL VILLAGE

Diretto da John Reilly e Julie Gustafson, questo centro organizza la presentazione di alcuni film e video indipendenti e sponsorizza ogni an-

no il Video and Television Documentary Festival.

(Video Study Center, 454 Broome St., N.Y., N.Y. 10013, 212-966 7526)

THE INSTITUTE FOR ART AND URBAN RESOURCES P.S.I.)

La sezione cinema è diretta da Leandro Katz. Questo centro presenta film e video sperimentali e materiali visivi interdisciplinari.

(46-01 21 st. St., Long Island City, N.Y. 11101, 212-784 2084)

THE KITCHEN

Diretto da Mary McArthur, questo centro organizza la presentazione di materiali filmici o video, spesso all'interno di manifestazioni artistiche interdisciplinari.

(Center for Video, Music, Dance & Performance, 59 Wooster St., N.Y., N.Y. 10012, 212-925 3615)

THE MUSEUM OF MODERN ART

Curatori della sezione cinema: Adrian Mancina e Larry Kardish. Curatrice della sezione video: Barbara London.

Organizza una serie di rassegne, tra cui *Cineprobe* (per la presentazione di film indipendenti e/o sperimentali, alla presenza degli autori) e *What's happening* (per la presentazione di film a contenuto sociale e politico).

I video vengono presentati regolarmente e, all'interno della rassegna *Video Viewpoints*, anche discussi con gli autori.

(11 West 53 St., N.Y., N.Y. 10019, 212-708 9400)

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART

Presenta «The New American Filmmakers Series», all'interno della quale si possono vedere film, video e installazioni cinematografiche e video.

(Film and Video Department, 945 Madison Avenue, N.Y., N.Y. 10021, 212-5703617)

I FILM DELLA MOSTRA

Lungometraggi

Return of the Secaucus Seven reg., scg.: John Sayles; fot.: Austin De Besche; mus.: K. Mason Daring; int.: Mark Arnott, Gordon Clapp, Maggie Cousineau, Adam Lefevre, Bruce MacDonald; 1979, col. 110' sott. ital.

Heartland reg.: Richard Pearce; scg.: Beth Ferris; fot.: Fred Murphy; mus.: Charles Gross; int.: Rip Torn, Conchata Ferrell, Barry Primus, Lilia Skala, Megan Folsom; 1980, col., 95' sott. ital.

Permanent vacation reg.: Jim Jarmush; scg.: Jim Jarmush; fot.: James A. Lebovitz; mus.: Jim Jarmush e John Lurie; int.: Chris Parker, Leila Gastil, Maria Duval, Lisa Rosen, Jane Fire; 1980, col., 80' sott. ital.

Mother's day reg.: Charles Kaufman; scg.: Charles Kaufman, Warren D. Leight; fot.: Joe Mangine; mus.: Phil Gallo, Clem Vicari; int.: Nancy Hendrickson, Deborah Luce, Tiana Pierce, Holden McGuire, Billy Ray McQuade; 1980, col., 93' sott. ital.

Billy in the Lowlands reg., scg.: Jan Egleson; fot.: D'Arcy Marsh; mus.: The Nighthawks; int.: Henry Tomaszewski, Paul Benedict, David Morton, David Clennon, Ernie Lowe; 1979, col., 88' sott. ital.

Smithereens reg.: Susan Seidelman; scg.: Ron Nyswaner, Peter Askin; fot.: Chirine el Khadem; mus.: «The Feelies»; int.: Susan Berman, Brad Rinn, Richard Hell, Roger Jett, Nada Despotovich; 1982, col., 88' sott. ital.

Born in flames reg., scg.: Lizzie Borden; fot.: Ed Bowes, Al Santana, Phil O'Reilly; mus.: The Bloods, The Red Crayola, Ibis; int.: Honey, Jeanne Satterfield, Adele Bertei, Becky Johnston, Pat Murphy, Kathy Bigelon; 1982/83, col., 90' sott. ital.

Ciao Manhattan! reg., scg.: David Weisman, John Palmer; fot.: John Palmer, Kjell Rostad; mus.: John Philips, Richie Havens, Kim Milford; int.: Edie Sedgwick, Wesley Hayes, Geoffrey Briggs, Isabel Jewell, Jane Holzer, Roger Vadim, Viva, Allen Ginsberg; 1971, col. e b/n, 86' sott. franc.

Dark circle reg., scg.: Chris Beaver, Judy Irving, Ruth Landry; fot.: Chris Beaver, Judy Irving; mus.: Garys Remal, Bernard Krause; 1982, col., 82'.

Sitting Ducks reg., scg.: Henry Jaglom; fot.: Paul Glickman; mus.: Richard Romanus; int.: Michael Emil, Zack Norman, Patrice Townsend, Irene Forrest, Richard Romanus, Henry Jaglom; 1979, col., 90' sott. franc.

Liquid sky reg., prod.: Slava Tsukerman; scg.: Slava Tsukerman, Nina Kerova, Anne Carlisle; fot.: Yuri Neyman; mus.: Slava Tsukerman, Brenda Hutchinson, Clive Smith; int.: Anne Carlisle, Paula Sheppard, Susan Doukas, Otto von Wernherr, Bob Brady; 1982, col., 118'.

Los dos mundos de Angelita (The two worlds of Angelita) reg., prod.: Jane Morrison; scg.: Jose Manuel Tores Santiago; fot.: Affonso Beato; mus.: Dom Salvador; int.: Marien Perez Riera, Rosalba Rolon, Angel Domenech Soto, Delia Esther Quinones, Pedro Juan Texidor, Idalia Perez Garay; 1982, col., 73' vers. orig. sott. ingl.

King blank reg., prod.: Michael Oblowitz; scg.: Rosemary Hochschild, Michael Oblowitz; fot.: Michael Oblowitz; mus.: Anton Fig; int.: Rosemary Hochschild, Ron Vawter; 1982, b/n, 88'.

Bloodsucking Freaks reg., prod.: Joel Reed; int.: Lynette Sheldon, Karen Fraser, Michelle Craig, Seamus O'Brian; 1982, col., 83'.

Can she bake a cherry pie reg., scg.: Henry Jaglom; fot.: Bob Fiore; int.: Karen Black, Michael Emil, Michael Margotta, Frances Fisher, Martin Harvey Friedberg; 1983, col., 85' sott. franc.

Joe's bed-stuy barbershop: we cut heads reg.: Spike Lee; fot.: Ernest Dickerson; mus.: Bill Lee; int.: Horace Long, Monty Ross, Stuart Smith, Tommy Hicks; 1983, col., 60'.

Comedienne reg., prod.: Katherine Matheson; fot.: Robert Chappel, John Hazard, Robert Levi, Thomas Hudson Reeve, Gerald Saldo; int.: Cheryl Kein, Zora Rasmussen, Red Lightening, Pat Joyce; 1983, col., 82'.

The personals reg., scg.: Peter Markle; fot.: Greg Cummins; mus.: Will Sumner; int.: Bill Schoppert, Karen Landry, Paul Eiding; 1982, 92'.

Personale di John Waters

Pink Flamingos reg., scg.: John Waters; fot.: John Waters; int.: Divine, Davide Lochary, Mink Stole, Mary Vivian Pearce, Edith Massey, Danny Mills, Channing Wilroy; 1973, col., 95' sott. ital.

Mondo Trasho reg., scg., prod.: John Waters; int.: Mary Vivian Pearce, Divine, David Lochary, Mink Stole, Edith Massey; 1970, b/n, 95'.

Multiple maniacs reg., scg., prod.: John Waters; int.: Divine, David Lochary, Mary Vivian Pearce, Mink Stole, Edith Massey; 1970, b/n, 90'.

Female Trouble reg., scg., prod.: John Waters; int.: Divine, David Lochary, Mary Vivian Pearce, Mink Stole, Danny Mills, Edith Massey; 1974, col., 92'.

Nuovo Punk Story (Desperate Living) reg., scg., prod.: John Waters; int.: Liz Renay, Mink Stole, Susan Lowe, Edith Massey, Mary Vivian Pearce, Jean Hill; 1977, col., 90' vers. ital.

Divine Waters. Il valore dello shock reg.: Vito Zagario; con John Waters, Divine, Patricia Waters, John Waters sr., Patricia Waters sr., Edith Massey; Italia 1983, col., 60'.

Personale di Scott B. and Beth B.

Vortex reg., scg.: Scott B. and Beth B.; fot.: Steven Fierberg; mus.: Adele Bertei, Richard Edson, Lydia Lunch & the Bs; int.: James Russo, Lydia Lunch, Bill Rice, Ann Magnusen, Brent Corsair, Tom Webber; 1982, col., 90', sott. ital.

Black Box reg., scg., prod.: Scott B. and Beth B.; fot.: Scott B. and Beth B.; mus.: Beth B., Scott B., Bob Mason, Steve Demartis; int.: Lydia Lunch, Bob Mason, Chiara Smith, Christof Kohlofer, Ulle Rimkus, Alley; 1978, col., 25'

Letters to dad reg., prod.: Beth B. and Scott B.; fot.: Beth B. and Scott B.; mus.: Scott B.; int.: John Ahearn, Ida Applebroog, Beth B., Scott B., Donny Christensen, Ellen Cooper, Vivienne Dick, Peter Graß; 1979, col., 15'.

The Offenders reg., scg., prod.: Scott B. and Beth B.; fot.: Scott B. and Beth B.; mus.: Beth B., Scott B., Lydia Lunch, Bob Mason, Adele Bertei, John Lurie, Alley, Terry Burns, Ed Steinberg; int.: Adele Bertei, Bill Rice, John Lurie, Johnny O'Kane, Robin Winters, Pat Place, Laura Kennedy, Lydia Lunch; 1979, col., 90'.

The trap door reg., scg., prod.: Scott B. and Beth B.; fot.: Beth B. and Scott B.; mus.: Bob Mason, Scott B., Beth B., int.: John Ahearn, Jack Smith, Colen Fitzgibbon, Richard Prince, Marcia Resnick; 1980, col., 70'.

Personale di Paul Bartel

Eating Raoul reg.: Paul Bartel; scg.: Richard Blackburn, Paul Bartel; fot.: Gary Thielges; mus.: Arlon Ober; int.: Mary Woronov, Paul Bartel, Robert Beltran, Hamilton Camp, Buck Henry, Susan Seiger; 1982, col., 87' sott. ital.

Cannonball reg.: Paul Bartel; coscript-reg. Paul Bartel; mus.: David Axelrod; fot.: Tak Fujimoto; int.: David Carradine, Bill McKinney, Veronica Hanel, Gerrit Graham, Robert Carradine; col. 1976, 93'.

Anno 2000 la corsa della morte (Death race 2000) reg.: Paul Bartel; fot.: Tak Fujimoto; mus.: Paul Chihara; int.: David Carradine, Silvester Stallone, Simone Griffith, Mary Woronov, Roberta Collins; col. 1975, 79'.

Secret cinema reg.: Paul Bartel; 1967, col., 28'.

Naughty nurse reg.: Paul Bartel; 1967, col., 8'.

Documentari, mediometraggi, shorts

You are not I reg.: Sara Driver; scg.: Sara Driver, Jim Jarmush tratto da «You are not I» di Paul Bowles; fot.: Jim Jarmusch; mus.: Phil Kline; int.: Suzanne Fletcher, Melody Schneider, Bea Boyle, Evelyn Smith, Luc Sante, George Fendrich; 1981, b/n, 50'.

Empty suitcases reg., scg., fot.: Bette Gordon; int.: Rosemary Hockschild, Ron Vawter, Vivienne Dick, Nan Goldin, Janica Yoder; 1980, col., 55'.

Reverse angle: NYC March '82 reg.: Wim Wenders; fot.: Lisa Rinzler; int.: Isabelle Weingarten, Francis Ford Coppola, Wim Wenders; 1982, col., 17'.

Willie reg.: Ghasem Ebrahimi; int.: Joe Tucker, Roy Vetwiller; 1980, b/n, 49'.

Sewing woman reg., prod., fot.: Arthur Dong; scg.: Lorraine Dong; mus.: Bill Douglass; int.: Zem Ping Dong; 1982, col. e b/n, 14'.

Artists at work reg., prod.: Mary Lance; 1981, b/n e col., 35'.

Syvilla: they dance to her drum reg., prod.: Ayoka Chenzira; int.: Syvilla Fort; 1979, b/n, 25'.

Before the nickelodeon reg.: Charles Musser; scg.: Warren D. Leight, Charles Musser; fot.: Rob Issen; 1982, b/n e col., 60'.

Mill Hunk Herald reg.: Tony Buba; col. e b/n, 13'.

Juggling reg.: Elizabeth Sher; int.: Sue Mutant; 1982, col., 15'.

Delivery man reg.: Emily Hubley; mus.: Don Christensen; 1982, col., 7'.

In our water reg., prod.: Meg Switzgable; fot.: Barry Sonnenfeld; mus.: Jeffrey Berman; 1981, col., 58'.

No place to hide reg., prod.: Tom Johnson, Lance Bird; scg.: John Crowley; voce: Martin Sheen; mus.: Brian Eno, Alternative 3; 1982, col. e b/n, 30'.

El Salvador, another Vietnam reg., prod.: Glenn Silber, Tete Vasconcellos; fot.: Tom Sigel; mus.: Wendy Blackstone, Bernardo Palombo; 1981, col., 53'.

Atomic artists reg., prod.: Glenn Silber; fot.: Tom Sigel, Michael Anderson; mus.: Michael Karp; 1982, col., 30'.

Brooklyn bridge reg., prod., fot.: Ken Burns; mus.: Jesse Carr; 1982, col., 58'.

Animus reg.: Gary Schwartz, b/n e col., 5'.

Washing walls with Mrs. G reg.: Tony Buba; b/n, 5'.

Frequent seas, col., 7'

No action, col., 5'