

Giorgio De Vincenti

*Pratiche dello 'stile moderno' nel cinema delle Americhe*

Il dibattito critico-teorico sullo 'stile moderno' nel cinema nasce e si sviluppa in Francia all'inizio degli anni Sessanta del Novecento, sulla base di due fattori congiunti. In primo luogo, l'impulso che al campo cinematografico internazionale viene dato dai rinnovamenti che investono le cinematografie tradizionalmente forti e dallo svilupparsi in forme più autentiche di cinematografie 'nuove', precedentemente considerate per lo più come mercati del cinema hollywoodiano o europeo tradizionale. In secondo luogo, l'attualizzazione di alcuni presupposti critici già dominanti nelle teorie europee sul cinema sviluppate dalle avanguardie storiche (in particolare nel contesto del Futurismo, della Fotogenia e dell'Avanguardia Russa) e da critici e studiosi come Moholy-Nagy (Bauhaus) e Benjamin.

I rinnovamenti e le nuove cinematografie si sviluppano in forme alternative a quelle del cinema classico, operando in primo luogo nella direzione di un recupero della relativa autonomia del profilmico: il cinema come sguardo rinnovato sul mondo, scevro di pregiudizi e attento ai 'dati di realtà' (l'intera gamma dei dati fenomenici, dall'ambiente – naturale e antropizzato – alle realtà politiche e sociali, dalle tradizioni culturali ai testi e simboli che le veicolano); sguardo che fa tesoro, oltre che delle teorie appena ricordate, anche dell'esperienza del neorealismo italiano, in particolare del cinema di Rossellini e della coppia De Sica-Zavattini, e ancor più delle proposte teoriche che provenivano da una parte del neorealismo, principalmente dal lavoro di animazione culturale che proprio Zavattini stava svolgendo perché il neorealismo sondasse fino in fondo la sua vocazione al rapporto con il reale e all'impegno sociale e politico.

Questo sguardo è al centro di pratiche realizzative europee come per esempio quelle del *Free Cinema* britannico, della *Nouvelle Vague* francese, della *Nová Vlna* cecoslovacca, del nuovo cinema ungherese e successivamente dello *Junger Deutscher Film*; ma anche di pratiche realizzative che nascono e si sviluppano nelle Americhe, come quelle della Scuola di New York e del

*New American Cinema*, del *Cinema Novo* brasiliano, del gruppo argentino *Cine Liberación* e del nuovo cinema cubano. Pratiche – sia quelle europee sia quelle americane (dobbiamo tralasciare per brevità quelle del resto del mondo nonostante siano spesso di grande rilievo) – che coagulano stimoli ancor oggi vivissimi nelle relative cinematografie.

Quanto al primo punto, e cioè ai presupposti critici delle teorizzazioni che precedono gli anni Sessanta, va osservato che essi individuano nel cinema il medium che dischiude nuovi orizzonti al vedere e al pensare, proprio in virtù del suo relazionarsi con i dati della realtà fenomenica. Come accade nel *Manifesto della cinematografia futurista*, dove i dati di realtà divengono «il nostro vocabolario e le nostre parole» e il profilmico interviene a dialogare con il «genio creatore italiano», in un paradosso che indica bene la ‘novità’ che il cinema rappresenta nel quadro tradizionale delle arti. E come accade con le «attualità» colte sul fatto e con il sorprendere «la vita per caso» che sono propri del cinema nella teorizzazione della fotogenia di Delluc, modalità, anche queste, che obbligano a una revisione delle forme e delle idee tradizionali sull’arte. E, ancora, come accade con «l’eliminazione del concetto di associazione immaginativa e pittorica» a favore di «ciò che è otticamente vero, ciò che si spiega da se stesso» nella teorizzazione di Moholy-Nagy, e con la prospettiva, proposta da Benjamin, di una nuova funzione per l’arte in virtù del superamento del ruolo del «pittore-mago» da parte dell’«operatore-chirurgo», conseguente alla «caduta dell’aura». O infine, per fare un ultimo esempio, con la revisione del concetto stesso di «autore» cinematografico proposta da Renoir con la sua «permeabilità del cinema», formula che volentieri mettiamo in relazione non solo con l’«operatore-chirurgo» di Benjamin, ma anche con la definizione che del creatore artistico aveva già dato nel 1923 Sklovskij («un semplice punto di intersezione di linee, di forze generate fuori di lui»). Relazioni che sottolineiamo a ribadire quanto sia generale, al di là dei più diversi contesti di pensiero, l’idea che il cinema – in virtù dell’inedito rapporto con il reale che gli deriva dalla capacità riproduttiva che lo caratterizza – faccia tabula rasa delle tradizionali illusioni (non solo nel campo delle arti) relative a una Soggettività sovrana che opererebbe demiurgicamente su un reale che sarebbe lì per servirla (nel caso del cinema, l’esempio principe in proposito è il set interamente ricostruito in studio che è proprio del cinema classico hollywoodiano).

Presupposti che in Francia – dove principalmente si sviluppa la riflessione critica sullo ‘stile moderno’ – proseguono lungo la linea tracciata dalla fenomenologia e dallo strutturalismo e, nella critica cinematografica, lungo i percorsi di riviste come le due serie (1929-1932 e 1946-1949) di «La Revue du Cinéma» di Auriol e, negli anni Quaranta e Cinquanta, la

«Revue International de Filmologie» di Cohen-Séat, fino alla fondazione, nel 1951, dei «Cahiers du Cinéma», la rivista di maggior peso nella storia dei rinnovamenti degli anni Cinquanta e Sessanta.

Un contesto culturale, dunque, che risale molto indietro nel tempo e che è fortemente europeo. Un contesto al quale tuttavia le culture delle Americhe sono variamente sensibili, sul piano teorico e ancor più su quello realizzativo.

Nelle pagine che seguono, faremo una breve carrellata sulle pratiche dello 'stile moderno' in quelle cinematografie negli anni Sessanta e inizio Settanta, per poi soffermarci su un esempio più vicino a noi nel tempo: il film *Route One USA* (1989) di Robert Kramer, scelto nel cinema degli Stati Uniti perché utile alla comprensione sia degli indici stilistici di quello stile sia del profondo legame che lo 'stile moderno' ha con la migliore tradizione letteraria statunitense.

### 1. *L'America Latina*

Negli anni Sessanta e all'inizio dei Settanta l'America Latina dà un contributo decisivo a quello che viene allora chiamato il Nuovo Cinema Internazionale, un movimento che investe l'intero campo cinematografico internazionale e che raccoglie pratiche realizzative che con lo 'stile moderno' hanno molteplici, variegata relazioni, come vedremo alla fine di questo breve *excursus*.

Nella Cuba pre-rivoluzionaria la settima arte costituisce uno dei luoghi di più intenso fermento politico innovativo. L'associazione progressista *Nuestro Tiempo* raccoglie giovani cineasti che lavorano per lo più in direzione documentaristica, due dei quali si erano diplomati al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma: Garcia Espinosa (*El mégano*, 1955; *Aventuras de Juan Quinquín*, 1967; *Tercer mundo, tercera guerra mundial*, 1970, sull'operare dell'imperialismo statunitense contro il Vietnam) e Gutiérrez Alea (*La Muerte de un burócrata*, 1966; *Memorias del subdesarrollo*, 1968; *Una pelea cubana contra los demonios*, 1971).

A quei fermenti è tutt'altro che estraneo l'esempio di Zavattini, che negli anni Cinquanta è per tre volte nell'isola. Una prima volta nel 1953, cinque mesi dopo l'assalto dei ribelli guidati da Castro alla caserma Moncada di Santiago di Cuba. Una seconda nel 1956, in giorni pieni di tensione politica, quando Castro e 'Che' Guevara preparano in Messico lo sbarco del *Granma* del 2 dicembre; visita in cui Zavattini ha l'occasione di vedere un importante documentario diretto da Garcia Espinosa con la collaborazione di Gutierrez

Alea e altri cineasti dell'associazione *Nuestro Tiempo*, *El Mégano*, considerato come una delle opere fondative del *Nuevo Cine* Latinoamericano (nel 1959, a rivoluzione avvenuta, il 'Che' recupererà il documentario, che era stato sequestrato dal Brac, l'ufficio per la repressione delle attività comuniste al cui sviluppo aveva contribuito la CIA).

È una terza volta, infine, nei due mesi a cavallo tra il 1959 e il 1960, per conoscere dall'interno il processo rivoluzionario in atto nel paese; un processo in cui l'importanza del cinema è testimoniata dal fatto che la prima legge culturale del Governo Rivoluzionario è quella che istituisce l'ICAIC, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. In tutti questi incontri, i cineasti cubani ragionano con Zavattini sull'eredità delle istanze politicamente più vive del neorealismo e sui modi in cui il cambiamento in atto nell'isola può essere testimoniato e favorito dalla settima arte.

Un insegnamento, quello di Zavattini, che continua a essere produttivo a Cuba anche in tempi meno lontani da noi, con la fondazione, nel 1987, della Scuola di Cinema di San Antonio de Los Baños per opera di Gutierrez Alea, Garcia Espinosa e dell'argentino Birri, esponente di punta del rinnovamento nel cinema argentino degli anni Sessanta; una Scuola, questa di San Antonio, che proprio al magistero di Zavattini si ispira (si ricordi per inciso che con il grande sceneggiatore italiano Garcia Espinosa aveva scritto il suo film *El joven rebelde*, del 1962).

Il cinema dei cineasti cubani di quel periodo (ai nomi fatti se ne potrebbero aggiungere non pochi altri, come per esempio quello di Solás, autore nel 1968 di *Lucía*, un film assai celebrato sulla storia di Cuba, o quello di Octavio Gomez, autore di *La primera carga al machete*, 1969; *Los dias de l'agua*, 1971; *Ustedes tienen la palabra*, 1973) lavora il tema del rapporto con il reale in molteplici forme, privilegiando il lavoro sulla storia e sulle tradizioni culturali dell'isola, con film di finzione che ai modi del film storico, di guerra, di impegno rivoluzionario intrecciano 'materiali reali' colti ora nell'ambientazione ora nel lavoro degli attori ora nei testi e simboli della cultura cubana.

Qualcosa che troverà il suo apice nel cinema di Rocha, massimo esponente della cinematografia latinoamericana che in quegli anni ebbe maggiore eco internazionale: il *Cinema Novo* brasiliano.

Di quel movimento, Rocha fu uno dei fondatori, anche come autore di scritti sulla necessità di un profondo rinnovamento del cinema del suo paese, in particolare il testo dal titolo significativo *Un'estetica della fame* (1965), destinato a divenire il manifesto del movimento. Un rinnovamento che fa della militanza politica il suo tratto dominante: il cinema aiuterà a conoscere le situazioni di ingiustizia, povertà, sottosviluppo programmato

e mantenuto in vita dallo sfruttamento dei ricchi sui poveri; e aiuterà a muovere il paese verso i cambiamenti radicali che soli potranno portare alla giustizia sociale.

Partito da Salvador di Bahia, il *Cinema Novo* ambienta presto i suoi film nel Nordeste, la zona del paese più povera e più sensibile agli stimoli del cambiamento. Nel Nordeste d'altra parte era ambientata fin dall'inizio del XX secolo la letteratura brasiliana più avanzata, con la quale il nuovo cinema ha un rapporto diretto e privilegiato.

Nascono così film che sono iscritti nella storia del cinema internazionale di quegli anni. Un periodo così denso di progettualità progressiva, volta a rovesciare il colonialismo statunitense in Sudamerica, che saranno necessarie le repressioni e le guerre della CIA per soffocarne le speranze (dal regime militare instaurato in Brasile con il golpe del 31 marzo 1964 e durato fino al 1985, al regime di Pinochet instaurato in Cile con il golpe dell'11 settembre 1973 e durato fino al 1990, per fare solo gli esempi più eclatanti).

Il *Cinema Novo* prosegue anche dopo il golpe, tra non poche difficoltà, grazie al circuito di sale creato dai registi, che permetteva loro una relativa autonomia: nella seconda metà del decennio diversi autori saranno imprigionati dal regime e alcuni di loro, tra i quali Rocha, dovranno abbandonare il paese.

Diamo qui di seguito un elenco dei cineasti e dei film di maggior spicco del *Cinema Novo*, optando quando opportuno, piuttosto che per i titoli originali, per quelli con cui quei film sono conosciuti nel nostro paese: Pereira Dos Santos (*Rio, quarenta graus*, 1955, film ispirato al neorealismo italiano, con il quale inizia il rinnovamento che porterà al *Cinema Novo* degli anni Sessanta; *Vidas secas*, 1967; *Como Era Gostoso o Meu Francês*, 1971); Rocha (*Barravento*, 1961; *Il dio nero e il diavolo biondo*, 1964; *Terra in trance*, 1967; *Antonio das mortes*, 1968); Pedro de Andrade (*Macunaíma*, 1969, riflessione sui rapporti tra le culture nera, bianca e indigena); Bressane, esponente di quella zona del nuovo cinema brasiliano che fu chiamata *udigrudi*, trasposizione linguistica della parola *underground* (*Cara a cara*, 1968); Dahl, anch'egli diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dove nel 1960 frequenta Bellocchio, Bertolucci e Amico (*O bravo guerreiro*, 1968); Diegues (*Ganga Zumba*, 1964); Guerra (*Os Cafajestes*, 1962; *I fucili*, 1964); Hirszman (*A Falecida*, 1965); Lima Jr. (*Brasil Año 2000*, 1969, film che testimonia della nascita del movimento del 'tropicalismo' con la sua colonna sonora che presenta canzoni di Veloso e Gil, movimento anch'esso espressione della vivacità intellettuale e artistica del Brasile di quegli anni: non si dimentichi che nel 1968 i due cantanti, dopo diversi mesi di prigione

per 'attività antigovernative', dovettero esiliarsi a Londra); Cesar Saraceni, anch'egli diplomatico al CSC di Roma (*Porto das Caixas*, 1962; *O Desafio*, 1965); Sarno (*Viramundo*, 1965); Gil Soares (*Proêzias de Satanás na Vila de Leva-e-Traz*, 1967; *Brasil Verdade*, 1968).

Non pochi di questi cineasti si segnalano anche per la loro attività critica su riviste specializzate brasiliane e internazionali, a conferma della stretta relazione che vi fu tra i movimenti di rinnovamento del cinema degli anni Sessanta e l'elaborazione critica, in particolare sulle riviste specializzate.

Le altre cinematografie latinoamericane del periodo non sono da meno.

La boliviana, una cinematografia pressoché priva di tradizione, presenta un nome di rilievo in Sanjinés, autore di film centrati sulle realtà dei contadini boliviani e del loro sfruttamento, e girati con gli stessi contadini come protagonisti, in forme ibride di finzione e documentario. Il suo *Ukamau*, del 1966, viene proibito dal governo ma ottiene il Premio dei giovani registi a Cannes nel 1967; il successivo *Sangue di condor*, del 1969, tratta della sterilizzazione delle donne andine effettuata fraudolentemente da un gruppo di medici statunitensi dell'American Peace Corps; il film, anch'esso proibito e Premio Sadoul 1969, innescò il processo di espulsione di quel gruppo dalla Bolivia; seguì nel 1971 *El coraje del pueblo*, su un massacro di minatori avvenuto nel 1967, film prodotto dalla Rai e Premio OCIC a Berlino 1972. Tra i suoi film successivi ci limitiamo a citare *El enemigo principal*, del 1973, presentato con successo alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, che tratta del rapporto tra l'imperialismo statunitense e lo sfruttamento dei contadini da parte dei proprietari terrieri boliviani.

In Argentina tre registi – Solanas, Getino e Vallejo – e un produttore – Pallero (che lavorò anche per la Rai) – diedero vita al gruppo *Cine-Liberación*, firmando il «Manifesto del Terzo Cinema», per promuovere un cinema che fosse «arma di liberazione» e operasse in nome e a favore degli oppressi: il 'terzo' cinema, appunto, intendendosi come 'primo' il cinema hollywoodiano e come 'secondo' il cinema d'autore europeo. Solanas, che vincerà la Palma d'oro a Cannes 1988 con *Sur* e verrà insignito dell'Orso d'oro alla carriera a Berlino 2004, realizza nel 1968 (insieme con Getino) il documentario *La hora de los hornos*, su 'Che' Guevara, che diventa un punto di riferimento per il cinema militante sudamericano. A questi autori va aggiunto quello che è considerato uno dei padri del Nuovo Cinema Latinoamericano: Birri, diplomatico al CSC di Roma nel 1953 e presto collaboratore del nostro Giannarelli come sceneggiatore di *Sierra maestra* (1969). A Birri si deve, tra gli altri, *Los inundados*, Premio Opera Prima a Venezia 1961.

Il cinema cileno, infine, presenta anch'esso fermenti importanti di rinnovamento, che culminano nelle opere di cineasti di grande rilievo. Primo fra tutti Ruiz, autore, tra i tanti suoi film, di *Nadie dijo nada* (*Nessuno disse niente*, 1971), *La expropiación* e *El realismo socialista*, entrambi del 1972; e poi, dopo l'esilio a Parigi dovuto al golpe dell'11 settembre 1973, *Dialogos de exilados* (1974). Ruiz resterà a Parigi fino alla morte, avvenuta nel 2011, girando un alto numero di film, diversi dei quali fanno parte a giusto titolo della storia del cinema e mostrano una personalissima declinazione di quello che chiamiamo 'stile moderno' (*Le tre corone del marinaio*, per esempio, e *La città dei pirati*, entrambi del 1983).

Altro cineasta cileno di rilievo è Littin (di padre palestinese e madre greca). Autore di film come *El chacal de Nahuel Toro*, del 1970, *Compañero Presidente*, del 1971 e *La tierra prometida*, del 1973, dopo il golpe dell'11 settembre va in esilio in Messico, dove gira tra gli altri *Actas de Marusia: cronaca di un massacro* (1975), con Volonté, sulla distruzione del villaggio minerario di Marusia, nel Cile settentrionale, attuata nel 1907 su ordine dell'autorità governativa per reprimere il dissenso degli operai delle miniere e conservare alle compagnie straniere lo sfruttamento delle medesime. E va anche ricordato Guzmán (*El primer año* [1971-72], prodotto dalla Scuola delle Arti della Comunicazione dell'Università Cattolica del Cile).

In questa rapida ricognizione ci siamo limitati agli anni Sessanta, spingendoci a volte fino ai primi Settanta, perché ci interessava sottolineare il periodo d'oro del rinnovamento. Ma una parte considerevole di questi cineasti ha proseguito e prosegue la sua attività creativa con film che ottengono ancora numerosi premi internazionali, spesso per la loro capacità di restituire realtà sociali e culturali altrimenti dimenticate.

Ad essi, altri se ne sono aggiunti, come, per fare solo qualche esempio recente, i cileni Torres Leiva (*Verano*, 2011) e Larraín, il cui *Post mortem*, del 2010, lavora il 'rimosso' cileno costituito ancor oggi dal golpe e dalla dittatura di Pinochet ed è per questo poco conosciuto in patria. Così come appartengono alla storia recente del cinema brasiliano Marins Jr e Campolina con l'ottimo *Girimunho*, coproduzione di Brasile, Spagna, Germania del 2011.

Questi film dialogano con lo 'stile moderno', attuandone gli indici fondamentali: l'interrogazione-ricerca, attraverso il cinema, della realtà e varietà delle situazioni economiche, sociali, politiche e culturali dei popoli latinoamericani allo scopo di costruire una memoria e una coscienza di ciò che questi popoli effettivamente hanno vissuto e vivono; e l'interrogazione portata – attraverso quella ricerca – sul cinema stesso, per sondarne le possibilità, allo scopo di svincolarlo dalle limitazioni imposte al cinema classico e proiettarlo nella pienezza di un libero dibattito delle idee.

## 2. Il Nord-America: Stati Uniti (e Canada)

Il cinema nord-americano nasce all'insegna del cinema-riproduzione. Non si tratta soltanto del precinema di un Muybridge o delle invenzioni di quanti perfezionano negli Stati Uniti gli apparecchi di ripresa e di proiezione dell'immagine in movimento (Edison, Dickson) o la qualità della pellicola (Eastman).

Il fatto più rilevante per il nostro discorso è che nei film delle origini ci sono, accanto alle numerose messe in scena – in studio o *en plein air* – di azioni, arredi e fondali di ascendenza teatrale, anche scene (ed erano considerate le più 'attrattive') che esaltano l'elemento riproduttivo, centrandolo sul paesaggio e sul movimento. Pensiamo ad autori e a film importanti, a cominciare da Porter (sia *The Great Train Robbery*, del 1903, sia non poche altre sue opere ambientate in esterni naturali, per esempio le vie di New York); e pensiamo ai tanti film di inseguimento (*chase movies*) del cinema muto statunitense (che peraltro proprio nella «grande rapina al treno» trovano il loro capostipite), oltre a non poche comiche 'acrobatiche' (da Lloyd a Chaplin); o all'ambientazione in esterni naturali di tante scene dei film di Griffith (si pensi per tutte a quella del finale sulle cascate di *Way Down East*, 1920), fino a gran parte dei film di Ince, il grande padre del Western, un genere che conserverà per tutta la sua storia la sensibilità 'materica' al paesaggio (Bazin osservava giustamente che in ogni buon western c'è un documentario).

Nel cinema statunitense delle origini sono dunque presenti due modalità contrapposte che spesso convivono nello stesso film: il set allestito in studio o *en plein air* e ispirato alla scena teatrale; e la location naturale, spesso nei grandi spazi di un paesaggio, intimamente radicata in quella cultura letteraria e pittorica statunitense che costituisce ancora oggi parte essenziale del patrimonio identitario nazionale.

Gli spazi del viaggio risalgono infatti alle origini stesse degli Stati dell'Unione, con l'emigrazione dall'Europa, l'ambientazione in un territorio sconosciuto immerso nella natura, e l'estensione dei confini dalla costa orientale verso Ovest. Un'estensione che non mette in gioco soltanto la guerra di conquista ma anche l'idea di viaggio come avventura, scoperta e trasformazione di sé. E la letteratura del Nuovo Mondo vive di questo mito e di quello – che gli è intimamente collegato – della costruzione di un uomo nuovo e di una nuova società. Si pensi a Thoreau e alla centralità della Natura nel Trascendentalismo di Emerson (autori entrambi cari alla Beat Generation); e si pensi all'importanza del paesaggio e del viaggio nelle opere di Twain, Melville, Whitman, Quayle, House, Faulkner, Dos

Passos, Hemingway, Steinbeck, fino a *On the Road* e all'insieme della Beat Generation nonché, più vicino a noi, a *Least Heat-Moon*.

In forme diverse, questi poeti e romanzieri incarnano la spinta verso l'ignoto e il futuro che costituisce la nervatura più autentica del Nuovo Mondo almeno fino alla seconda guerra mondiale e che viene sancita in letteratura da Fenimore Cooper e in pittura da Catlin, primo esponente in ordine di tempo della pittura western, un genere che prosegue per tutto l'Ottocento e il Novecento, con nomi di rilievo tra cui quello di Remington, fino ai nostri giorni con Terpnig.

La spinta verso il futuro trova nel cinema il suo ideale mezzo spettacolare di propaganda e di formazione delle coscienze, come trova nel telegrafo e nel telefono la nuova rete comunicativa capillare e istantanea; e come trova nell'elettricità la fonte prima di energia, capace di muovere la produzione di beni e il collegamento attraverso il Grande Paese (insieme con il petrolio), e di far vivere la nuova metropoli, che dell'energia e del movimento è l'esaltazione.

In questo quadro, il cinema è per lungo tempo una medaglia a due facce (presenti molto spesso nello stesso film): quella che riproduce il grande territorio naturale, le sue asperità e il suo fascino, e quella che segue i modelli del teatro e della letteratura più tradizionali. Nel cinema che esalta la prima di queste due facce e che può così avvicinarsi alla grande e variegata famiglia dello 'stile moderno' (non di rado entrando *ante litteram* a farne parte) troviamo un vasto elenco di nomi e di opere, che diamo qui di seguito per sommi capi a titolo di esempio.

Il documentarismo nordamericano, che presenta fin dagli anni Dieci del Novecento una personalità come quella di Flaherty, il cui cinema è centrato proprio sul rapporto tra uomo e natura, è intrecciato con il cinema canadese, in particolare con il National Film Board fondato nel 1938 a Ottawa dal britannico Grierson, una istituzione che avrà un ruolo non trascurabile nella nascita del Direct Cinema degli anni Cinquanta e Sessanta. A quest'ultimo movimento appartengono sia importanti autori canadesi (*in primis* Perrault, Brault e Jutra), sia altrettanto importanti autori statunitensi: Drew, Leacock, Pennebaker, Pincus, Macartney-Filgate, de Antonio, i fratelli Maysles. E l'elenco può continuare con nomi di rilievo come Wiseman, Moore, James, Kopple, Zwerin, Jarecki, Zwigoff, Morris e Andersen.

Un contesto, questo, che si nutre di un humus comune anche a una parte dell'avanguardia statunitense, con autori come Richter, Deren, Rice e Menken, come pure alla Scuola di New York e poi al New American Cinema con il manifesto del gruppo che si raccoglieva intorno a Jonas Mekas, del 1960, e con autori quali: Engel, Orkin, Ashley, Rogosin, Cassavetes, Clarke,

Adolfas Mekas, Frank, Leslie; senza dimenticare Warhol, Brakhage, Breer, Markopoulos, Mailer, Anger, Broughton, Meyers, Harrington. Questo sintetico elenco è sufficiente a cogliere quanto sia vitale e rilevante, anche nel Nordamerica e in particolare negli Stati Uniti, una tradizione che dialoga costantemente con lo 'stile moderno' e che ha una radice profonda nella più solida tradizione culturale del Nuovo Mondo.

In forme diverse, la spinta che Hollywood riceve dai rinnovamenti del cinema internazionale degli anni Sessanta e dal recupero della tradizione di cui abbiamo appena tracciato i contorni, è tra i motori interni più rilevanti di pratiche come quelle di Bogdanovich, Coppola, Scorsese, Jarmush, Coen, Ferrara, Lynch, Tarantino; e di pratiche come quelle più dichiaratamente sperimentali dello Structural Cinema di Gehr e del No Wave Cinema di Poe (prosecuzione punk del NAC). E a quei rinnovamenti, oltre che alla tradizione avanguardista statunitense in tutte le sue forme si rifanno gli indipendenti, come Gianvito, MacElwee, Small, Reichardt (in particolare nel film *Meek's Cutoff*), Gallo, e, prima di loro, McBride. Senza dimenticare lo sperimentalismo del canadese Snow, e quello di Dwoskin, Gray, e Robert Kramer, su cui stiamo per soffermarci, in chiusura di questo lavoro. Ricordando però anche altri nomi e titoli che disegnano parte della mappa odierna delle incursioni dello 'stile moderno' nel panorama del cinema statunitense: Haynes, Linklater, Hartley, Granik, Aronofskij (limitatamente a *The Wrestler*, 2008), Solondz, Pacino con *Wilde Salome* (2011) o i documentari di Demme.

### 3. 'Route One USA' di Robert Kramer

Nelle pagine di presentazione del suo libro *Strade blu* (1982) Heat-Moon stabilisce – come farà anche nel successivo *Prateria* (1991) – una serie di «assonanze» con libri e autori che considera vicini a sé. Al primo posto c'è Whitman, con *Foglie d'erba* (1855). Ed è alla casa di Whitman che in *Route One USA* si recano a un certo punto Bob Kramer e il suo amico Doc (un personaggio di finzione, interpretato da Paul McIsaac), protagonisti del film. Tra le «assonanze», Least Heat-Moon pone quindi Thoreau, G. Neihardt, Anderson, Kerouac, e il film di Hopper *Easy Rider*, che considera «un road movie funebre, tra viaggio e cultura alternativa». *Route One USA* avrebbe potuto figurare nell'elenco.

Diviso in tre parti di circa un'ora e mezza ciascuna, il film è il diario di un viaggio che Bob e Doc fanno al loro ritorno negli Stati Uniti, dopo dieci anni di assenza. Doc è un medico, e ha trascorso questo periodo in

Africa; Bob in Europa, facendo film. Entrambi desiderano riappropriarsi del loro paese, e decidono di percorrere l'intera Route One, la grande strada della costa Est, dal Maine alla Florida. Lungo il cammino, la cinepresa di Bob segue gli incontri di Doc con le persone, le città, le cose in cui i due si imbattono, con un'attenzione particolare nel restituire allo spettatore tutto ciò che è legato a una cultura della solidarietà, a un rapporto «caldo» tra gli esseri umani. È così che il loro viaggio ci porta in un centro di assistenza ai poveri (in prevalenza neri), dove Doc è tentato di fermarsi «per fare qualcosa di utile»; per mostrarci poi volti di bambini, e farci udire le loro voci; e un faro rosso, protagonista di un libro per l'infanzia che aveva affascinato Doc fanciullo; e ancora: salvadoregni torturati che sono fuggiti dal loro paese, soldati che fanno esercitazioni a Fort Bragg, ufficiali nazionalisti e intellettuali *liberal*, con Doc che ricorda che quando aveva diciott'anni era nei paracadutisti e imparava a uccidere; e poi ancora travestiti, e un'intervista con Jessie Jackson, e collezionisti di tragiche testimonianze USA, e reduci dal Vietnam pluridecorati che vogliono vivere appartati, e si costruiscono casupole lontano dalle città; e via via giù, fino a Miami e al suo grande porto, alla foce del fiume omonimo, e all'incontro con la cultura *voodoo*, il cui peso in Florida è enorme. Alla fine, un incrocio stradale fuori città, con un piccolo prato al centro e un grande cartello davanti a un rigoglioso *kapok*, albero sacro del *voodoo*; un cartello bianco dalle vivaci scritte colorate: «Fine dell'arcobaleno e fine della strada. Route One». Dopo una lunghissima strada-pontile sul mare, l'Overseas Highway a Key West, interrotta improvvisamente e sospesa sull'acqua, le ultime immagini del film mostrano i coralli che popolano il fondale marino. Su questi, la voce di una guida turistica: «tutti questi coralli appartengono alla stessa specie; guardate che bellezza».

In *Route One USA* accade che una cinepresa che vuole mostrarci la realtà ci mostra anche se stessa in cerca della realtà.

Questo deriva dalle due scelte formali di fondo fatte da Kramer: realizzare un road movie e sdoppiare il protagonista. Il road movie riporta ogni incontro con il reale a un viaggio di ricerca, e lo sdoppiamento del protagonista fa sì che questo viaggio inneschi il racconto di una ricerca esistenziale. Siamo nel pieno della tradizione letteraria statunitense e siamo nel pieno delle pratiche dello 'stile moderno', inteso come assunzione di una ricerca esistenziale attuata attraverso un mezzo di cui si interrogano e si esaltano le possibilità di ripresa-scrittura del profilmico: la componente intimista del film diviene il veicolo di un'autoreferenzialità che si dà come discorso sul cinema in quanto occhio del vagabondo. Un occhio radicato, come si è detto, in quella tradizione letteraria statunitense che è ben riassunta in una

pagina di *Strade blu*, da cui estrapoliamo queste righe in guisa di conclusione del nostro percorso:

L'uomo diventa la propria attenzione perché l'osservazione e la curiosità lo plasmano e lo riplasmano continuamente. [...] Forse il viaggio [...] può essere [...] un mezzo per far sì che l'occhio esterno apra l'occhio interno. [...] È ciò che Whitman ha definito «il profondo insegnamento della ricezione». Un nuovo modo di osservare può indurre la scoperta di cose nuove. (...) Le cose nuove inducono un nuovo modo di osservare?