

Vito Zagarrio

*Un'altra giovinezza. New Hollywood e New-New Hollywood
tra moderno e postmoderno*

1. *L'assunto teorico*

Il titolo del saggio gioca con il film di Francis Ford Coppola *Youth Without Youth* (2007; il titolo della distribuzione italiana suona appunto *Un'altra giovinezza*) e l'eterna giovinezza del cinema hollywoodiano dall'inizio degli anni Settanta a oggi, sospeso tra 'moderno' e 'postmoderno'.

L'aggettivo *new* e il prefisso 'neo' sono sempre stati sinonimi e indizi di 'modernità': il New American Cinema, la New Hollywood per quanto riguarda l'America; la *nouvelle vague* in Francia, il 'nuovo cinema' in Italia e nel mondo negli anni Sessanta (*cinema novo*, *nova vlna*), il nuovo e nuovissimo cinema italiano degli anni Novanta e Duemila. Tendenze (*Une certain tendance du cinéma français* – scriveva Truffaut), scuole, gruppi, unità produttive, generazioni, che hanno segnalato questo desiderio, questa ansia di rinnovamento.

Il volume curato da Emanuela Martini per la retrospettiva del Festival di Torino del 2013 dimostra proprio come la Hollywood 'postclassica', all'insegna della modernità del linguaggio e dei modi di produzione, sia ancora tutta da rileggere e rivedere. Se questa New Hollywood (la generazione di Allen, Coppola, Scorsese, De Palma, Spielberg, Lucas, ecc.) nasceva grazie a degli 'innesti' (prendendo in prestito l'intuizione di Alain Bergala)¹ della *nouvelle vague*, del neorealismo rosselliniano, della modernità europea, la cosiddetta New-New Hollywood (espressione, tra gli altri, di Thomas Schatz)², cioè un cinema che va dalla leva di Landis e Carpenter sino alla generazione di Lynch e Tarantino, deve necessariamente fare i conti con la postmodernità (e con la post-postmodernità).

Sono, come si vede, delle formule di comodo e delle nozioni tutte da discutere. Provo dunque a ragionare sulle definizioni, che possono essere

molto ambigue, e su una proposta di datazione: per New Hollywood intendo la Hollywood postclassica, in particolare quella che va dal 1968 (o dal 1969 di *Easy Rider* di Dennis Hopper) al 1979 di *Apocalypse Now* di Coppola, svolta epocale sia in termini di struttura che di modo di produzione. Si tratta di un film, infatti, che propone un nuovo modello di *blockbuster* 'autorale', ma al tempo stesso intuisce e fa emergere il nuovo Immaginario iconico. Già dall'inizio del decennio successivo si può parlare di una New-New Hollywood, quella di Carpenter (che ha già cominciato negli anni Sessanta – ed è noto per *Distretto 13: le brigate della morte* [*Assault on Precinct 13*, 1976] – ma che emerge soprattutto dall'inizio degli anni Ottanta: *Fog* [1980], e poi 1987: *Fuga da New York* [*Escape From New York*, 1981] o *La cosa* [*The Thing*, 1982]), o Landis (*The Blues Brothers*, 1980, e *Un lupo mannaro americano a Londra* [*An American Werewolf in London*, 1981]). Ma è solo la premessa di quello che avverrà nel ventennio successivo, con Cronenberg, Burton, Lynch, Tarantino. È forse una New-New-New Hollywood, quella analizzata da Bordwell, da Elsaesser, da Buckland. Una Hollywood all'insegna di una «narrazione esplosa» e di un «cinema intensificato», in cui si possono rintracciare, insieme alla serialità televisiva statunitense, le tracce di un nuovo cinema 'moderno'.

La modernità non sta più (soltanto) in un cinema indipendente, o di nicchia, o alternativo e resistente come negli anni Sessanta, ma all'interno stesso di quello che Marcuse chiamava il «Sistema». Un cinema *mainstream* che mostra i segni di quella profonda mutazione della narrazione che io ho avuto modo di definire come «narrazione esplosa», ovvero la tendenza a decostruire il racconto secondo le istanze postmoderne e digitali³. Opere in cui la concezione moderna della linearità cronologica, incentrata sulla distinzione tra passato e presente entrambi proiettati verso il futuro, cede il passo ad una concezione postmoderna della temporalità frammentata e confusa. Ma anche opere che riflettono indirettamente l'influenza delle nuove tecnologie sul linguaggio cinematografico, tramite la scomposizione della linearità cronologica e spaziale del racconto per mezzo di formule quali la ripetizione, la sequenzialità non consequenziale e altre modalità tipiche della narrazione digitale.

Una struttura frammentata quindi, come frutto della crisi ontologica ed epistemologica del cinema nell'epoca della crossmedialità, in cui una nuova generazione di *filmmakers* produce storie per una nuova generazione di spettatori, entrambe abituate all'uso del telecomando, ad una possibilità di visione dei film maggiore rispetto alle generazioni precedenti. Pratiche che fanno dei *puzzle film*⁴ il terreno ideale per una riflessione sul cinema contemporaneo, ormai irrimediabilmente ibridato con altre forme

espressive dell'universo iconico, quali la videoarte, il videoclip, il videogioco, o più semplicemente con l'omnicomprensiva categoria degli 'audio-visivi' (o delle «immagini in movimento», nell'accezione di Alessandro Amaducci⁵). Se da un lato studiosi come David Rodowick riflettono sulla «stagione della paranoia digitale»⁶, dall'altro studiosi come Lev Manovich e Marsha Kinder riflettono sulla possibilità di nuove forme narrative derivate da strumenti tipicamente informatici quali il *loop* e il *database*⁷. Parallelamente, Gianni Canova parla di metanarratività, ovvero di un cinema che mette in scena il proprio raccontare, le scelte diegetiche, come nel caso di *Pulp Fiction* di Tarantino (1994)⁸. Si tratta di un cinema, quindi, che mostra se stesso, che esibisce il proprio linguaggio andando oltre i «fuochi d'artificio» di Jullier⁹, pur mantenendo una forte componente ludica. Inoltre, anche se tale fenomeno non rappresenta la forma narrativa dominante del cinema contemporaneo, ancora legato ad una concezione 'classica' di racconto, e consiste in un numero relativamente ridotto di film, tuttavia si impone come fenomeno di portata internazionale. Si fa strada l'idea di un *complex storytelling* basato sull'uso di una temporalità non lineare, sull'uso di strutture o concetti dei nuovi media (*database*, spazio navigabile) e sull'approccio alla realtà virtuale (rappresentazione di mondi paralleli, fantasie dei personaggi) le caratteristiche principali del fenomeno della «narrazione esplosa».

Non devo dilungarmi in questa sede sul saggio sui *forking-path films* di David Bordwell (ovvero quella modalità di racconto che, prendendo spunto e il nome dal noto racconto di Borges¹⁰, comprende la possibilità di rappresentare più 'futuri', o, meglio, di sviluppare futuri alternativi e simultanei di una medesima situazione), o sulle *network narratives* (ancora Bordwell)¹¹. Una delle più grandi novità rilevabili nel cinema hollywoodiano contemporaneo è rappresentata da quella che Bordwell chiama *intensified continuity*, ovvero la continuità intensificata dello stile cinematografico per mezzo di quattro strategie¹² che però non intaccano le ormai consolidate norme narrative¹³.

La centralità del nuovo rapporto spettatore-film dato dal progresso tecnologico è il filo comune che lega le nozioni di *mind-game films* di Thomas Elsaesser¹⁴, *puzzle films* di Jason Mittell¹⁵ e *psychological puzzle films* di Elliot Panek¹⁶: i film con una struttura narrativa non lineare sono una risposta dell'industria cinema alla richiesta di storie in grado di intrattenere un nuovo tipo di 'gioco' narrativo da parte di un pubblico sempre più vasto ed esigente. Warren Buckland chiama *puzzle films* quei film che utilizzano delle strategie narrative che rifiutano la struttura classica del racconto e la rimpiazzano con uno schema più complesso. Queste riflessioni mostrano una comune esigenza di ripensare al ruolo del cinema nell'epoca di quella

che Henry Jenkins definisce «cultura convergente»¹⁷, ovvero una nuova era dell'industria dell'intrattenimento rivolta ad individui 'connessi socialmente' che ricercano nell'esperienza spettatoriale una nuova sfida cognitiva.

Importante, in questo senso, è nodo cruciale dei molti discorsi che si vanno facendo a livello teorico sull'ibridazione tra cinema, televisione, video, videogiochi, videomusic, cellulari, palmari, è senz'altro la serialità televisiva, l'enorme produzione dell'industria audiovisiva legata a testi iterativi (ma anche potenzialmente 'interattivi'), figlia del romanzo d'appendice letterario, divisa in una variegata gamma di tipologie. In questo vasto panorama ideativo e produttivo – soprattutto nell'ambito dell'industria statunitense – si possono cogliere i segnali più interessanti di quelle che sono e saranno le mutazioni delle tecnologie, dei modelli produttivi e delle modalità narrative¹⁸. Ma la forma televisiva seriale viene di solito studiata soprattutto dal punto di vista delle tipologie, appunto, da quello della percezione del pubblico, da quelli dell'immaginario e dell'ideologia, e magari con un approccio femminista. Molti studi sociologici, semiologici, molte analisi nella prospettiva del *gender* e dei *cultural studies*, dal punto di vista della percezione del pubblico, da quelli dell'immaginario e dell'ideologia, ma poca riflessione sulla messa in scena della breve e lunga serialità. Le serie televisive assurgono ormai alla dignità di 'testi', studiabili anche da un punto di vista stilistico, e in particolare la serialità americana merita un'indagine attenta e approfondita, anche se non si può parlare di un'autorialità individuale ma di un progetto estetico collettivo (creatore, produttore, sceneggiatore, tecnici, cast, regista, in interazione con lo stesso spettatore)¹⁹.

È raro comunque che critici, teorici, studiosi di televisione analizzino un prodotto televisivo generalista dal punto di vista della sua testualità: la sua struttura narrativa, la sua regia, il rapporto tra il suo modo di produzione e il suo stile; un'analisi della regia si trova raramente anche per quel che riguarda la serialità televisiva, che pure è quella parte della tv che più si avvicina al cinema, ai suoi codici narrativi, al suo linguaggio, alle sue regole di grammatica e di sintassi. Persino Kristin Thompson, storica e teorica del film, autrice di un noto volume sulla narrazione cinematografica e televisiva e sui suoi rapporti con gli 'adattamenti', con gli *spin off* e i *sequels*²⁰, dedica poco spazio alla regia delle serie e all'autorialità che sottendono. Ovviamente in questo contesto il concetto di 'autore' è cambiato, passando dal regista al 'creatore' della serie; ma ciò nonostante questi 'prodotti' meritano una investigazione nella prospettiva delle loro molteplici scelte linguistiche: *X-Files*, *The Shield*, *24*, *True Detective*, *I 4400* (prodotto da Coppola), serie e miniserie d'eccellenza, sono 'testi' che meritano un'attenta indagine sul terreno del linguaggio filmico.

2. Il case study *Un'altra giovinezza*

Se questo è il background teorico (la cui mappatura ho proposto in grande sintesi), torno al mio *case study*, già evocato dal titolo. Il mio filo rosso tra le due ere (la New Hollywood e le due New-New Hollywood), e tra moderno e postmoderno, è appunto Francis Ford Coppola²¹, che prima 'civetta' col cinema autoriale europeo e (auto)riflette sul linguaggio cinematografico (la fase che va da *La conversazione* [*The Conversation*, 1974] ad *Apocalypse Now*), poi costruisce il suo universo citatorio postmodernista, da *Un sogno lungo un giorno* (*One from the Heart*, 1981) a *Rusty il selvaggio* (*Rumble Fish*, 1983), da *Cotton Club* (1984) e *Dracula* (1992) sino appunto a *Un'altra giovinezza*. Per poi approdare alla serialità televisiva con *I 4400*²².

Se si scorre la filmografia di Coppola, si può notare l'attenzione alla 'modernità': *Non torno a casa stasera* (*The Rain People*, 1969) applica al *road movie* (tipico genere della New Hollywood – si vedano Malick e il primo Spielberg) gli stilemi della *nouvelle vague*. *La conversazione* è una profonda riflessione sui media (soprattutto il suono e la riproducibilità tecnica) e sullo stesso cinema. La saga del *Padrino* e *sequels* (*The Godfather I-II-III*, 1972-1974-1990) è una indagine su generi e stereotipi del cinema (italo)americano, già declinati con alcuni Miti culturali. *Apocalypse Now* rappresenta una vera e propria rivoluzione linguistica, tecnologica e politico-culturale, la prima grande investigazione sui Miti dell'uomo. *Un sogno lungo un giorno* segnalava la rivoluzione elettronica e proponeva la grande svolta degli anni Ottanta, proponendo continue invenzioni sul terreno dell'immagine. *Rusty il selvaggio* (insieme al suo film gemello *I ragazzi della 56ma strada* [*The Outsiders*, 1983]) gioca con il citazionismo, dall'espressionismo al cinema degli anni Cinquanta, costruisce un pastiche postmoderno dal grande impianto formalista. *Cotton Club* accoppia una rilettura dei generi (musical, gangster) a una forte sperimentazione visiva e a una indagine sulla stessa nozione di 'realtà'. *Peggy Sue si è sposata* (*Peggy Sue Got Married*, 1986) e *Jack* (1996) danno origine, col tono della commedia, alla riflessione coppoliana sulla relatività di tempo e spazio, sulle età storiche e biologiche. Così come *Dracula*, che insiste sugli stessi temi (Mito, vecchiaia/giovinezza, vita/morte) misurandosi con la grande letteratura (Bram Stoker) e declinando il vecchio mito del vampiro con una coltissima riflessione metalinguistica (basti pensare alla scena del cinema muto, o alle ombre cinesi dell'inizio). Si tratta, come si vede – pur con qualche momento più debole da *I giardini di pietra* (*Gardens of Stone*, 1987) in poi – di un percorso coerente che si misura con la modernità intesa come coscienza di un cinema autoriflessivo.

Un'altra giovinezza (film con cui Coppola torna al cinema dopo un periodo di significativo silenzio) coniuga invece modernità e postmodernità. Si inserisce nella tendenza del *puzzle film* (Tarantino, Lynch, Haggis, Iñárritu) tipica del post-postmoderno, rompe la narrazione tradizionale, costruisce un suo universo citatorio ed auto citatorio, combina le epoche, riflette sulle origini stesse del linguaggio (verbale e filmico). Ma al tempo stesso usa i vecchi strumenti e modi del cinema moderno²³, se questo vuol dire autoreferenzialità, autoriflessione, sperimentazione linguistica ed anche, in accezione parallela, 'modernizzazione', rappresentazione anche simbolica dell'età moderna. Non solo, permette di riflettere anche su un'ossessione tipica di Coppola, nonché tema ricorrente della Hollywood contemporanea: il tema di una atipica giovinezza, o di un ritorno alla giovinezza (sia essa una fase biologica o un'epoca storica), o all'opposto a un 'ritorno al futuro', un percorso a ritroso dalla giovinezza alla vecchiaia o viceversa. Penso, nella filmografia di Coppola, a *Jack*, storia di un ragazzo che invecchia precocemente, interpretato dal compianto Williams, oppure a *Peggy Sue si è sposata*, storia di una donna precipitata in un'altra epoca storica, come in una storia 'ai confini della realtà'. Ma penso anche, più in generale, a film come *Il curioso caso di Benjamin Button* di David Fincher (*The Curious Case of Benjamin Button*, 2008), bizzarro film su un bambino nato vecchio (Brad Pitt) che retrocede verso l'infanzia, film complementare a *Youth Without Youth*.

La storia di Benjamin Button viene raccontata attraverso un *flashback*: una donna, ricoverata in una camera d'ospedale, narra alla figlia una vicenda risalente a molti anni prima. Ed è la storia di un bimbo nato con la salute di un novantenne: artrosi, cartilagini ossificate, cataratta, sordità, affliggono il povero neonato, che viene abbandonato in una casa di riposo. Il piccolo Benjamin dovrebbe morire di 'vecchiaia' di lì a poco, ma in realtà più passa il tempo più il bambino rinvigorisce e comincia un cammino all'incontrario. Tra gli anziani dell'ospizio c'è anche la nonna di Daisy (la donna che racconta tutta la storia), una ragazzina che capisce subito che in Benjamin c'è qualcosa di diverso.

Benjamin scopre di non stare tanto crescendo, quanto ringiovanendo, e il plot lo porta ad attraversare vari paesi ed avventure, sempre sfiorando la grande Storia (ad esempio la guerra). Incrocia anche la vita di Daisy, che ha varie vicissitudini, compresa una carriera sfortunata di ballerina, e dà anche alla luce una bambina. Ma Benjamin ringiovanisce troppo, e dopo la morte del marito, Daisy viene informata dai servizi sociali del ritrovamento di un bambino di dodici anni di nome Benjamin affetto da demenza senile. Così la donna accudirà questo bizzarro bambino fino al 2003, anno in cui morirà con le sembianze di un paffuto neonato.

Come si vede, il film di Fincher ha molte somiglianze con *Un'altra giovinezza*, anche se non pone gli stessi problemi filosofici. Tratto anch'esso da un testo letterario (in questo caso un racconto di Francis Scott Fitzgerald), è piuttosto interessato a un ribaltamento della linearità del racconto, che viene sovvertito e ribaltato (un po' come aveva fatto Nolan con *Memento*).

Ma anche *Jack*, dello stesso Coppola, gioca sul capovolgimento della logica e delle cronologia: anche questo è un 'caso curioso' come quello di Benjamin. Jack è un bimbo che nasce dopo solo due mesi di gestazione e presenta una rarissima disfunzione genetica, che lo fa invecchiare quattro volte più velocemente del normale, cosa che riduce di molto la sua aspettativa di vita: a dieci anni, infatti, ha l'aspetto di un quarantenne, vive isolato dal mondo poiché i genitori hanno paura che possa essere preso in giro ed emarginato. Ma grazie all'opera del suo precettore, Jack viene alla fine introdotto in una scuola e riesce a farsi degli amici. Sette anni dopo finirà il college, ma con l'aspetto ormai di un vecchio, e sarà lui a leggere la commovente orazione ufficiale alla cerimonia di consegna dei diplomi di laurea. È 'curiosa', dunque, questa comune ossessione di certo cinema americano per il tema dell'invecchiamento e della giovinezza, che deriva probabilmente da una paura collettiva per la morte e da una insicurezza sociale nel nuovo millennio.

Un'altra giovinezza, tratto dall'omonimo romanzo di Mircea Eliade, racconta la storia di Dominic Matei (Tim Roth), un vecchio linguista rumeno, all'epoca dell'occupazione nazista, ossessionato dallo studio del linguaggio e dal ricordo della sua amata Laura, morta molto tempo prima, che un giorno viene colpito da un fulmine. Dovrebbe morire, ma invece sopravvive e da quel momento la sua vita cambia. Quando viene portato in ospedale viene dato per spacciato, ma col passare dei giorni non solo non muore, ma comincia lentamente a ringiovanire di alcune decine di anni, acquistando misteriosi poteri paranormali. Viene spiato dai nazisti che hanno invaso il suo Paese (lo fanno sedurre da una affascinante donna al loro servizio) e che sono interessati alla sua guarigione miracolosa, sperando nella scoperta di un Super-Uomo. Il protagonista viene dapprima aiutato dal medico che sta studiando il suo caso, poi inizia una lunga fuga in altri Paesi europei, dove grazie ai nuovi poteri di cui dispone può approfondire i suoi studi e scoprire fatti e lingue che nessun uomo 'normale' conosce. La situazione si complica quando Dominic, rifugiatosi in Svizzera, Paese neutrale, incontra Veronica (Alexandra Maria Lara), in cui egli crede di riconoscere l'“incarnazione” della un tempo amata Laura. La donna, colpita anch'essa da un fulmine, comincia a regredire mentalmente

a esistenze passate, e svela conoscenze filosofiche e lingue sconosciute: prima il sanscrito, e poi via via lingue più antiche e strane, indietro nel tempo. Grazie a un viaggio in India organizzato dal professore italiano Giuseppe Tucci, gli studiosi si convincono di essere di fronte a un caso di reincarnazione. L'incontro tra i due 'miracolati', dunque, non può essere casuale, e nemmeno il fatto che Dominic sia un esperto linguista e che la donna viva la storia stessa del linguaggio. I due sono talmente simbiotici che, mentre lui, ex vecchio, continua a restare giovane, lei comincia ad invecchiare ad ogni tappa di regressione verso il passato. Dominic deve a malincuore separarsi da lei per evitare che muoia di vecchiaia; ma a sua volta, tornato al paese delle origini, ritornerà vecchio e morirà con l'età del personaggio di partenza. Tornato infatti al vecchio Caffè Select di Piatra Neamt, trovava gli amici, ormai invecchiati, che forse non ha mai lasciato. Siamo nel 1938, ma l'indomani Dominic viene trovato morto, congelato dal freddo, tornato alla vecchiaia della prima scena; e in suo documento si può leggere: «data di nascita: 24 aprile 1938».

Come si vede anche solo dal plot, si tratta di un testo filmico che mescola i tempi narrativi in un tipico film puzzle di cui è difficile tracciare il diagramma. Ma al mix di tempi si aggiunge da un lato il mescolamento dei luoghi, dall'altro lo speculare ma opposto percorso dei corpi: quello di Dominic dalla vecchiaia alla giovinezza e alla fine di nuovo alla vecchiaia, e quello di Veronica/Laura, dalla giovinezza alla vecchiaia e alla fine alla giovinezza. Si tratta dunque di una ambiziosa riflessione filosofica sul tempo e sullo spazio, sulla vita e la morte, sulle dimensioni dell'esistenza, in cui si muovono dei corpi in continua mutazione/corruzione.

A complicare la già complessa matassa narrativa, c'è la scelta di Coppola di fare intervenire un Autore: mentre compie il suo faticoso percorso alla ricerca del linguaggio originario e unico dell'umanità, Dominic ha a che fare con un suo misterioso 'doppio' (che appare per la prima volta in ospedale, dopo che il protagonista è stato colpito dal fulmine), una sorta di perduta coscienza con cui interagisce e si confronta. Escamotage narrativo non nuovo (basti pensare a *Partner* di Bernardo Bertolucci, 1968) e che appesantisce a volte il testo di un impianto 'teatrale', che però aggiunge non linearità alle possibili letture. Il film offre, infatti, molti spunti per una forte interpretazione psicanalitica, oltre a proporre molteplici relazioni tra cinema e letteratura (l'«adattamento» del testo di Eliade) e cinema e storia (la Storia con la s maiuscola che contrappunta didascalicamente la storia privata – ma che rappresenta la storia collettiva dell'umanità e del suo linguaggio – del protagonista).

Ma la 'modernità' di *Un'altra giovinezza* sta nel suo linguaggio: nella

sua struttura, nella grammatica usata, nella retorica filmica, nell'esplicitazione dell'apparato, nell'autoriflessività, in uno stile alto, auto consapevole, che fa riferimento alle avanguardie e al 'nuovo' cinema europeo.

Dal punto di vista strutturale, il film è diviso in capitoli piuttosto identificabili: 1) Bucarest 1938: il 'colpo di fulmine', la clinica, l'altra giovinezza di Dominic, l'amicizia col dottore, la scoperta delle doti supernaturali, la storia di sesso con la spia tedesca; 2) Ginevra-Berna-Ginevra, 1941-1955: l'irrompere della Storia, il pedinamento; la guerra, il dopoguerra; 3) l'incontro con Veronica, l'emergere di Rupini, il viaggio in India, la metempsicosi, il rapporto coi media; 4) Malta, il Mediterraneo: la storia d'amore tra Dominic e Veronica, il progressivo regredire alle origini del linguaggio; 5) l'epilogo, Piatra Neamt, 1969: il ritorno e la morte.

In questo lungo viaggio circolare, che inizia e finisce nello stesso luogo, in un piccolo caffè rumeno, dopo aver portato personaggi e spettatore in tanti luoghi e in tanti tempi, in questa semplice struttura geometrica il potente (o ex potente) *producer-writer-director* inserisce una serie di *flashbacks*, di immaginazioni, di deliri, di transfert temporali e mentali, di 'viaggi nel tempo' dichiaratamente fantascientifici o paranormali, che ne scompaginano la struttura. «Signor Matei, come la mettiamo col tempo, suprema ambiguità della condizione umana?» grida a Dominic il cattivo dottor Rudolph.

Per fare questo, l'Autore 'onnipotente' usa tutti gli strumenti di una 'modernità' che sconfina nel postmoderno, uno Stile alto che rende questo film un *texture* dall'orditura complessa.

Sin dalla prima sequenza, Coppola sembra auto-citarsi, mescolando immagini e suggestioni visive come nella prima sequenza di *Apocalypse Now*: scrittura, tempo, simboli di morte, dettagli di meccanismi che rimandano a qualche ingranaggio metafisico costituiscono l'incipit del film, e fanno entrare dentro un'atmosfera onirica come nella Saigon di Willard. Dissolvenze incrociate, che torneranno più volte nel film, mescolano suggestioni audiovisive sul concetto di tempo: il ticchettio di un orologio dai meccanismi orrorifici (gli ingranaggi sembrano i denti che tra poco Dominic perderà); il volto di una donna che si mescola all'immagine di un teschio, un orologio con dedica, le inquadrature che ondeggiano con forte uso della postproduzione digitale.

Bella la trovata del fulmine, grazie al quale Dominic sembra levitare in aria, vittima ma anche 'uomo scelto' dal fato (Figg. 1-2). Belle anche certe inquadrature, come la ripresa con il grandangolo che mostra il dottore (Bruno Ganz) proteso verso il malato. Poi comincia un lungo saggio sulla memoria: «La mia memoria è incredibile», dice Tim Roth. Una 'memoria

ipertrofica' capace di ricordare tutta una vita e ricominciare daccapo. E si insinua il tema dell'invecchiamento: «Invecchiare fa male a tutti», dicono gli studenti al vecchio professore, all'inizio del primo *flashback*. «Ci vorrebbero molte vite», è il commento a chi si chiede quanto ci metterà lo studioso a completare il suo libro sul linguaggio. Il lungo *flashback*, che inizia a oscillare tra il professor Matei ormai vecchio e il giovane Matei innamorato del suo lavoro e di una donna, contrappunta la lenta guarigione del protagonista; e fa capire che si tratta di un viaggio alle origini del linguaggio, a identificare il concetto stesso di tempo. La dimensione è quella di una *twilight zone*, una zona fantascientifica 'ai confini della realtà': «Vivi in un altro pianeta, rinchiuso in un mondo alieno». Così dice Dominic al proprio 'altro da sé', un *partner* che ne sottolinea una doppiezza, una sorta di schizofrenia. Un doppio Tim Roth che dialoga col primo, ma anche una alterità che viene esplicitata da inquadrature capovolte che diventano un preciso stile: si veda l'insistita scena in macchina, che mostra una sorta di mondo capovolto; l'auto in campo lunghissimo con l'inquadratura *upside down*, Dominic dentro la macchina, pure lui capovolto, ancora l'auto capovolta e sghemba (una inquadratura molto simile era ne *Il conformista* di Bertolucci [1970], film e regista di cui Coppola è grande fan), e infine la soggettiva sul viale alberato (e capovolto), che dà l'idea di un galleggiamento, fuori dalla legge di gravità (Fig. 3).

«Sono un mutante – insiste come in un film di fantascienza –, sono uno strano superuomo del futuro». Il protagonista diventa una specie di Frankenstein, ambito dai medici nazisti che cercano gli esiti possibili di una 'mutazione della specie umana'. Perché nel frattempo la Grande Storia si sta intrecciando con le vicende personali del protagonista. Attraverso i titoli dei giornali, attraverso spezzoni di repertorio, ammiccamenti metalinguistici alla sala cinematografica, la vicenda passa dal 1938 al dopoguerra, da Hitler a Hiroshima (Figg. 4-6).

Ma mentre procede la Storia, è l'ossessione per il linguaggio a prevalere. Attraverso il percorso *à rebours* nel tempo e nello spazio Dominic ambisce a trovare «le origini del linguaggio e la nascita della coscienza», inventa addirittura una lingua artificiale di sua invenzione: «la mia testimonianza decifrata nel futuro» (Figg. 7-10).

A questo punto irrompe anche il metalinguaggio: le pellicole di repertorio, appunto, la sala cinematografica (Figg. 11-12); il registratore (tedesco) che il dottore/Ganz regala a Dominic per registrare i progressi del suo lavoro; la macchina da presa che riprende l'esperimento di regressione di Rupini nella grotta dove è avvenuta la 'metempsicosi'; la televisione e i mass media che danno rilievo alla storia di Rupini (Figg. 13-14). Autoriflessiva è anche

l'(auto)analisi di Dominic, che continua a investigare sul tempo: «verso un'epoca che precede la storia, alle origini del linguaggio» ripete ossessivamente mentre assiste all'operazione medianica di Veronica/Rupini, aspirando a «pagine di storia mai scritte», alla ricerca del «protolinguaggio». Accanto a lui il suo doppio (Fig. 15), la maschera obliqua, il mondo capovolto che continua a contrappuntare la messa in scena. Il rapporto con un Altro da sé, che viene esplicitato nella intensa inquadratura di Dominic nudo, il cui corpo viene riflesso (raddoppiato) dal largo specchio appeso alla parete.

Ma sono troppe le inquadrature interessanti, a livello di colore, di *framing*, di ricerca formale, di intensità di sguardo, per essere analizzate qui (Figg. 16-17). Basti dire che si tratta di un 'esercizio di stile', un po' come era avvenuto con capolavori coppoliani come *Rusty il selvaggio*, *Apocalypse Now*, o *Un sogno lungo un giorno*; un esercizio di stile cui viene accoppiato anche un esercizio filosofico che gioca alla pari con il testo di partenza di Eliade, cui Coppola resta abbastanza 'fedele'.

Comunque, dopo un viaggio nel tempo e nello spazio che va dagli inizi del Novecento al 1938, dal 1941 al 1955, sino al 1969 (non necessariamente in quest'ordine), e che ricorda *mutatis mutandis* il viaggio geografico e simbolico di *Apocalypse Now*, si arriva all'epilogo. Siamo di nuovo in Romania, dove avviene l'ultimo confronto tra Dominic e il suo doppio, che scompare in uno specchio infranto, prima che il protagonista racconti agli amici la «favola di Xuan Tse e la farfalla»: la storia di un re che sogna una farfalla, che sogna un re che sogna una farfalla. In altre parole la *mise en abyme* su cui Coppola ha fondato il suo film, il sogno-dentro-sogno che il protagonista esplicita in questo finale, quando cerca di convincere gli amici che sta sognando, che potrebbe svegliarsi quando vuole. E che è passato molto tempo da quel 20 dicembre 1938, che tante cose sono successe, da Hiroshima a Neil Armstrong che ha passeggiato sulla luna; ma il giorno è lo stesso, gli dicono perplessi gli amici, il tempo si è espanso o si è ristretto, ri-condensato come in un racconto di Matheson o una puntata di Rod Serling. Dominic giovane trasmuta (con un semplice attacco di montaggio) nel Dominic vecchio, si ritorna alle origini («In altre parole la storia ricomincia» fa dire Coppola al suo personaggio, in maniera persino troppo didascalica). E lo stilema del mondo capovolto torna per l'ultima volta, nella prima inquadratura che presenta uno dei vecchi amici del Café Select.

«La storia mi riguardava da vicino» dichiara il regista. «A 66 anni cominciavo a sentirmi arrivato a fondo corsa. Non giravo un film da otto anni, e non volevo farne un altro come quelli che facevo una volta. Mi sentivo frustrato dalla mia incapacità di finire la sceneggiatura di un film che sognavo da tempo, *Megalopolis*. Siccome il copione esplorava i

concetti filosofici di tempo e coscienza, l'ho spedito a una persona che speravo potesse avere qualcosa di interessante da dirmi». E qui il contatto con Wendy Doniger, una vecchia compagna di liceo di Coppola che insegna mitologia comparata all'università di Chicago e che suggerisce al regista il libro di Eliade. Un interessante *press book* del film²⁴ ricostruisce questi passaggi: le intenzioni di Coppola, il lavoro della Doniger, la ricerca sulle lingue antiche affidata all'aiuto regista Anatol Reghintovschi, l'invenzione di una nuova lingua affidata a David Schulman, professore alla Hebrew University, le riprese in Romania.

Lo stesso volumetto esplicita i simboli (i 'messaggi') che il film vuole volutamente far passare: il colpo di fulmine, che in senso metaforico rappresenta un messaggio dall'al di là; il tema della 'rigenerazione' (il protagonista bendato come una mummia che ritorna allo stato larvale); la rosa, usata dall'Altro Dominic per dimostrare la sua esistenza, ma anche simbolo di uno stato di grazia, di una pacificazione dell'anima; il Doppio, simbolo interculturale di dualismo (anche la ragazza nazista fa il 'doppio gioco'), ma anche di scissione; la storia faustiana, che lo stesso Coppola sottolinea in una dichiarazione: «Un uomo anziano torna giovane, ha l'opportunità di finire la sua grande opera e di innamorarsi di nuovo...». E infine l'idea di reincarnazione che percorre tutta la struttura allegorica del film, e lo studio della natura delle religioni, tema caro a Mircea Eliade, cui Coppola rende omaggio, non senza notare un *link* psicanalitico: «Eliade ha sempre sostenuto l'importanza di comprendere le culture religiose primitive: come Carl Gustav Jung, di cui sposava le teorie, era convinto che l'uomo moderno avesse perso la sintonia con i cicli naturali e il senso del sacro, e che alla concezione del tempo occidentale lineare si dovesse opporre la concezione orientale, circolare...».

Insomma, *Un'altra giovinezza* diventa per Coppola il pretesto per un saggio filosofico sulla vita e la morte, sulla vecchiaia e la gioventù, sul tempo e lo spazio, sulla Storia e sul Linguaggio. Un progetto ambizioso – come spesso capita nelle operazioni culturali di Coppola – che si fonda su un linguaggio filmico auto consapevole e su un ordito narrativo complesso.

Il regista-sceneggiatore-produttore, dunque vero 'creatore' di questo testo onnipotente, crea un *pastiche* 'postmoderno' (nel senso indicato da Jameson²⁵), un universo citatorio in cui sembra a volte di riconoscere Greenaway (viene in mente *I racconti del cuscino* [*The Pillow Book*, 1996], nella *montage sequence* iniziale), o Kubrick (il tono del ritorno alle origini riecheggia il finalissimo di *2001: Odissea nello spazio* [*2001: A Space Odyssey*, 1968]). Ma lo fa usando gli strumenti della modernità: sperimentazione visiva, grammatica anti-classica, esplicitazione dell'apparato,

riflessione metalinguistica (non solo il cinema che riflette sul suo linguaggio, ma lo stesso linguaggio che riflette sulla sua propria origine e sulla sua propria coscienza), autocitazionismo.

Al tramonto della postmodernità, Coppola entra in questa era di transizione del nuovo millennio con un meta-testo che sembra tornare alle sperimentazioni nouvelle-vagustiche del suo primo cinema, e alle ambizioni produttive e filosofiche di *Apocalypse Now*. Come *Apocalypse Now*, *Un'altra giovinezza* studia il Mito. Là il pretesto letterario era il Conrad di *Cuore di tenebra*, declinato con un apparato culturale che il regista metteva in scena nella sequenza dell' 'antro' di Kurtz (ad esempio *Il ramo d'oro* di Frazer²⁶, che viene didascalicamente mostrato da una insistita panoramica). Qui il riferimento è Mircea Eliade, il pensatore poliglotta che dedica la sua attenzione, ancora, al «Mito dell'eterno ritorno»²⁷: «l'essenziale della mia ricerca riguarda l'immagine che l'uomo delle società arcaiche si è fatto di se stesso e del posto che occupa nel cosmo»; così scrive Eliade nell'introduzione al suo libro. Coppola ambisce a fare la stessa riflessione con l'universo iconico.

A ben vedere, tutti i grandi personaggi di Coppola sono interpreti e testimoni di un Mito dell'uomo, delle sue origini e dei suoi stereotipi nella cultura occidentale: penso al Fred Astaire di *Sulle ali dell'arcobaleno* (*Finian's Rainbow*, 1968) originale rilettura del 'tardo' musical hollywoodiano (anche qui la rappresentazione della vecchiaia), al Marlon Brando/Vito Corleone del *Padrino*, concentrato dei *topoi* del genere e dell'antropologia italo-americana, al Marlon Brando/Kurtz di *Apocalypse Now*, potente ritratto di un Uomo archetipico, al Mickey Rourke/Motorcycle Boy di *Rusty il selvaggio*, altro Mito giovanilistico di una generazione, al Jeff Bridges di *Tucker. Un uomo e il suo sogno* (*Tucker: The Man and His Dream*, 1988), metafora in forma di favola capriana dell'American Dream, al Gary Oldman di *Dracula*, altro concentrato dei miti – letterari, di genere e di *gender* – occidentali.

Il cinema-saga di Coppola, personaggio contraddittorio del panorama hollywoodiano, ma certamente *producer-director* intellettualmente raffinato, conferma la seducente complessità del cinema americano contemporaneo, e la sua – intramontata – modernità.

- ¹ Cfr. A. BERGALA, *La nouvelle vague ou le cinéma comme art de la greffe*, relazione al Convegno internazionale di studi *50 Fois Nouvelle Vague*, Ambasciata di Francia in Italia, Palazzo Farnese, Roma, 17-18 febbraio 2009. Bergala propone l'idea dell'«innesto» (la «greffe»), per vedere quali siano i risultati dell'innesto di un germoglio nouvellevagustico dentro il cinema italiano dell'inizio anni Sessanta.
- ² Cfr. TH. SCHATZ, *New Hollywood, New Millennium*, in *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, a cura di W. Buckland, Routledge, London-New York 2009, pp. 19-46.
- ³ Mi permetto di rimandare al mio *La struttura di Babel(e)*, in «Bianco & Nero», n. 567, maggio-agosto 2010, p. 27.
- ⁴ Cfr. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, a cura di W. Buckland, Wiley-Blackwell, Chichester 2009. Vedi anche M.K. BOOKER, *Postmodern Hollywood: What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange*, Praeger, Westport 2007.
- ⁵ Cfr. A. AMADUCCI, *Anno zero. Il cinema nell'era digitale*, Lindau, Torino 2007.
- ⁶ Cfr. D.N. RODOWICK, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge-London 2007, trad. it. *Il cinema nell'era del virtuale*, MCF Srl - Edizioni Olivares, Milano 2008.
- ⁷ L. MANOVICH, *The Language of New Media*, MIT Press, Boston 2001, trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano 2002, pp. 273-302 e 386-395; M. KINDER, *Hot Spots, Avatars, and Narrative Fields Forever: Buñuel's Legacy for New Digital Media and Interactive Database Narrative*, in «Film Quarterly», vol. 55, n. 4, summer 2002, p. 6.
- ⁸ G. CANOVA, *L'alieno e il pipistrello*, Bompiani, Milano 2000, p. 65.
- ⁹ L. JULLIER, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion e du feu d'artifice*, L'Harmattan, Paris 1997, trad. it. *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino 2006.
- ¹⁰ J.L. BORGES, *El jardín de senderos que se bifurcan*, in *Ficciones*, Emecé Editores, Buenos Aires 1944, trad. it. *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in *Finzioni*, Einaudi, Torino 2010.
- ¹¹ D. BORDWELL, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley 2006, pp. 72-103; D. BORDWELL, *Film Futures*, in «Substance», n. 97, 2002, pp. 88-104.
- ¹² D. BORDWELL, *Intensified continuity: four dimensions*, in *The Way Hollywood Tell It*, cit., p. 121.
- ¹³ Uno studio interessante per noi è quello di Eleftheria Thanouli che elabora il paradigma di cinema 'post-classico'. Attraverso l'analisi di vari film, la studiosa greca riassume le cinque linee di pensiero da cui dipende una lettura alternativa del cinema americano contemporaneo, che rappresentano le qualità essenziali del cinema post-classico, un cinema in cui un nuovo tipo di esperienza spettatoriale diventa il fulcro di un nuovo modo di fare cinema. Cfr. E. THANOULI, *Post-classical Cinema. An International Poetics of Film Narration*, Wallflower Press, London 2009.
- ¹⁴ ELSAESSER, *The Mind-Game Film*, in *Puzzle Films*, cit., p. 16.
- ¹⁵ J. MITTEL, *Narrative complexity in contemporary American television*, in «The Velvet Light Trap», n. 58, 2006, pp. 29-40, trad. it. parziale *La complessità narrativa nella televisione Americana contemporanea*, in *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, a cura di V. Innocenti, G. Pescatore, Archetipolibri, Bologna 2008, pp. 121-132.
- ¹⁶ E. PANEK, *The Poet and the Detective. Defining the Psychological Puzzle Film*, in «Film Criticism», n. 31, 2006, pp. 62-88.
- ¹⁷ H. JENKINS, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York-London 2006, trad. it. *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.
- ¹⁸ Cfr. *Le nuove forme della serialità televisiva*, cit. Vedi anche V. INNOCENTI, G. PESCATORE,

Architettura dell'informazione nella serialità televisiva, in «Imago», n. 3, 2012, pp. 135-144.

¹⁹ Cfr. B. MAIO, *La terza golden age della televisione*, Edizioni Sabinae, Roma 2009; HBO. *Televisione, autorialità estetica*, a cura di Ead., Bulzoni, Roma 2011.

²⁰ K. THOMPSON, *Storytelling in Film and Television*, Cambridge/London, Harvard University Press, 2003, trad. it. *Storytelling. Forme del racconto tra cinema e televisione*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012.

²¹ Mi permetto di citare il mio *Francis Ford Coppola*, Il Castoro, Milano 2001 (1979). Vedi anche l'importante, ai fini del nostro discorso J. LEWIS, *Whom God Wishes to Destroy: Francis Coppola and the New Hollywood*, Duke University Press, Durham 1997. Cfr. inoltre S. DELORME, *Francis Ford Coppola*, Cahiers du Cinéma-Phaidon, Paris 2007.

²² *I 4400* è una serie televisiva strutturata in 45 episodi di 42 minuti ciascuno, creato da Scott Peters, prodotto dalla American Zoetrope di Coppola, e mandato in onda tra l'11 luglio 2004 e il 16 settembre 2007 su USA Network.

²³ Cfr. G. DE VINCENTI, *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Bulzoni, Roma 2013.

²⁴ Cfr. *Il nuovo capolavoro di Francis Ford Coppola. Un'altra giovinezza*, Bim Distribuzione, 2007. Il press book originale è *Youth Without Youth*, Sony Pictures Classics Release, New York.

²⁵ Cfr. F. JAMESON, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London 1991, trad. it. *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007.

²⁶ Il riferimento di tutto il film, e in particolare il lungo segmento dedicato al regno di Kurtz, a significati mitologici è palese. Coppola chiama chiaramente in causa l'opera di Frazer, proponendo il rito della successione al potere del re-sacerdote. «Nulla potrà impedire all'uomo-Dio di invecchiare, indebolirsi ed infine morire» (cfr. J. FRAZER, *The Golden Bough. A Study in Magic Religion*, Macmillan & Co., London 1894, trad. it. *Il ramo d'oro*, Newton Compton, Milano 1992, p. 309).

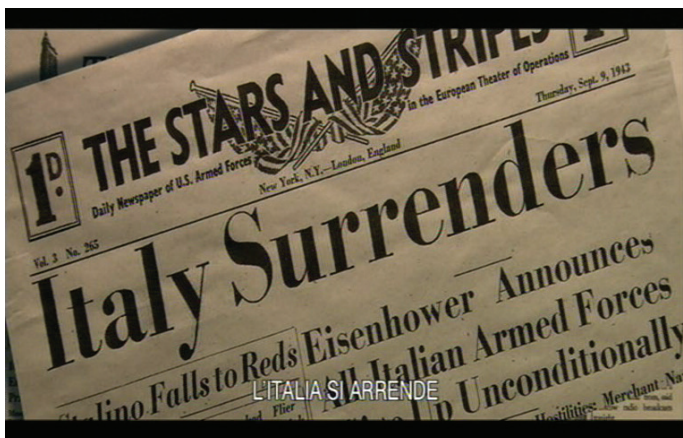
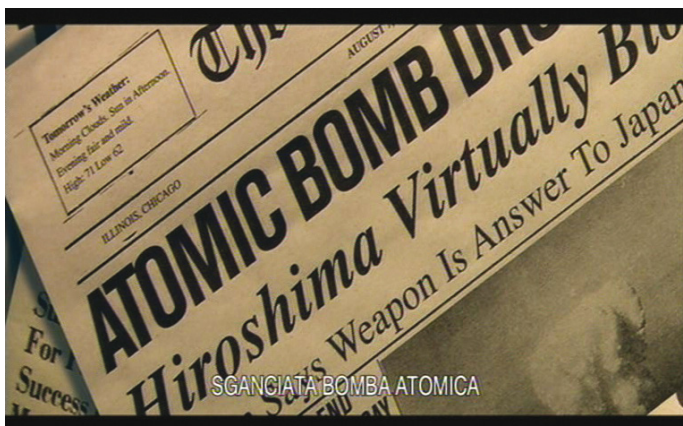
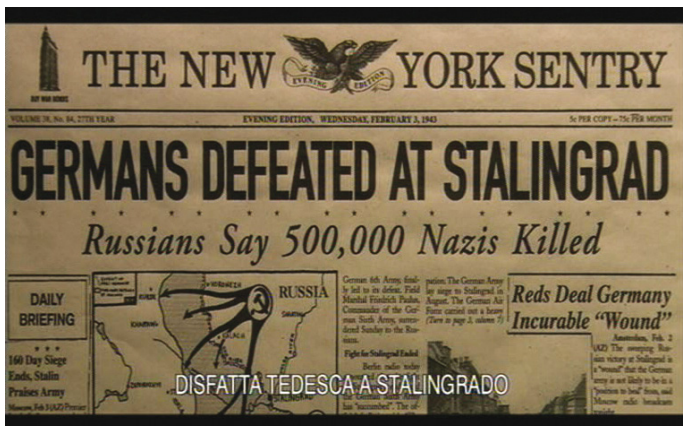
²⁷ Cfr. M. ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Gallimard, Paris 1949, trad. it. *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, Borla, Roma 1968.



Figg. 1-2 – La levitazione di Dominic



Fig. 3 – Una citazione da *Il conformista* (B. Bertolucci, 1970)?



Figg. 4-6 – La presenza della storia



Figg. 7-10 – Alla ricerca di nuovi linguaggi?



Figg. 11-12 – Cinema nel cinema



Figg. 13-14 – L'Apparato e la 'modernità'



Fig. 15 – Il doppio e l'interpellazione



Fig. 16 – Ancora una citazione da Bertolucci?



Fig. 17 – La dissolvenza del tempo

