"Casablanca opened in 1942 and never really closed" Storia e canone del patrimonio cinematografico della Hollywood Classica

Costanza Salvi*

Riflessioni a partire da Immortal Films. *"Casablanca" and the Afterlife of a Hollywood Classic* di Barbara Klinger (University of California Press 2022)

In *Immortal Films*, Barbara Klinger indaga l'*aftermarket* cinematografico come processo di circolazione di una pellicola al di fuori del confine della prima apparizione in sala, cercando tracce di una sua resilienza attraverso le successive innovazioni tecnologiche. Si va dall'universo dell'Home Video alle piattaforme di streaming passando attraverso il file sharing e la TV generalista o via cavo, per contestare la visione purista della sala come unica sede adatta al medium cinematografico. Un importante bersaglio dell'autrice è la tendenza a circoscrivere i successivi spazi di fruizione come semplicemente dettati da fattori finanziari, valorizzando, al contrario, le rinegoziazioni testuali e culturali consentite dal supporto digitale.

La scelta di *Casablanca* (*Id.*), il film di Michael Curtiz del 1942, come *case study* appare funzionale a delineare il contorno dell'importante riflessione che Klinger fa sul concetto di canone. L'analisi dell'*aftermarket* di *Casablanca* consente all'autrice di comprendere come la circolazione di un'opera già celebrata fin dal debutto sia cruciale nel mantenerne vivo il prestigio artistico e il rilievo culturale.

A parere di Klinger, esistono due diverse accezioni del concetto di canone. La prima è quella testuale e ruota attorno agli standard di eccellenza. La seconda privilegia invece la circolazione del testo più che una sua qualità intrinseca, identificando il canone come un oggetto dinamico, capace di trasformarsi a contatto con la propagazione dell'opera. *Casablanca* è un testo emblematico proprio perché incarna entrambe le accezioni. Celebrato alla cerimonia degli Academy Awards con otto *nominations* (poi ne vinse solo tre, nelle categorie più importanti), il film mantenne sempre indiscussa la sua posizione. Nel 1998 AFI lo individuò come

* Costanza Salvi, Università di Bologna, costanza.salvi2@unibo.it.

secondo solo a *Citizen Kane* (*Quarto poetre*, Orson Welles, 1941) nella lista dei «100 Greatest American Films of All Time» e, ancora oggi, entrando nell'Academy Museum of Motion Pictures, la prima installazione che si trova è proprio dedicata al film di Curtiz. La pellicola non solo definisce l'identità nazionale degli Stati Uniti nel 1942 ma codifica per il pubblico globale i tratti distintivi della Hollywood classica: un equilibrio perfetto di ambivalenza e semplicità, cosmopolitismo e stile nazionale. Lo status di canone nasce dalla rilevanza internazionale rispetto agli elevati standard formali e contenutistici ma è anche fondato sulla flessibilità dell'universo valoriale del film a prestarsi ad una costante rinegoziazione.

La fortuna critica del film è sancita principalmente dal mondo accademico. Nel noto volume del 1985, *A Certain Tendency of Hollywood Cinema*, Robert B. Ray ne descrive la perfetta fusione tra successo popolare e ordinarietà. Dieci anni dopo, nel 1995, in *Hollywood Cinema*, Richard Maltby lo colloca nella sezione delle ideologie e in quella delle convenzioni narrative identificando in *Casablanca* il compendio perfetto della tipica procedura adottata dagli studios. Non si tratta di un cult movie oggetto di venerazione da parte di un ristretto gruppo di estimatori; al contrario, *Casablanca* è un grande film proprio per la sua tipicità. Il concetto fa saltare subito alla mente le discussioni di Thomas Schatz sul complesso equilibrio di fattori economici, estetici, culturali e tecnologici che hanno caratterizzato lo *studio system*, in cui pratiche estremamente formalizzate eppure cariche di potenzialità creative diedero vita ad uno stile riconoscibilissimo ma mai uniforme. Tali riflessioni non fanno che avvalorare la cruciale presenza del film in ogni programma universitario finalizzato alla definizione della cinematografia americana in quel preciso momento storico. Tuttavia, il pubblico comune non è mai escluso da simili considerazioni.

Nel 2017, in un volume di facile lettura intitolato *We'll Always Have "Casablanca": The Life, Legend, and Afterlife of Hollywood's Most Beloved Movie*, ricco di informazioni e sostenuto da un serio supporto archivistico, Noah Isenberg paragona il film alle storie che continuiamo a raccontarci tra amici, piegandole a sensibilità personali, esigenze del momento o contingenze legate ai diversi destinatari. Come accade in quei casi, l'incessante circolazione del film lo rende oggetto di una costante ricostruzione, coinvolgendo nuove autorialità, dentro e fuori dall'industria che lo aveva inizialmente prodotto. È il caso della nota produzione di Broadway del 1969, *Play It Again, Sam*, scritta da Woody Allen, poi adattata nell'omonimo film di Herbert Ross (1972), in cui l'identificazione del

pubblico maschile nel personaggio di Rick Blaine viene definitivamente sancita. L'attribuzione del modello Bogart allo *schlemiel* alleniano, tuttavia, scardina il valore assoluto dell'identificazione, proiettandolo nell'universo della parodia. Già nel 1946, i fratelli Marx avevano mirato ad una decostruzione dell'eroe tutto d'un pezzo in *A Night in Casablanca* (*Una notte a Casablanca*, Archie L. Mayo), originalmente pensato come un'ovvia presa in giro del film di Curtiz, in cui Groucho avrebbe interpretato la parte di Humphrey Bogus. La notorietà di *Casablanca*, in effetti, è sempre stata direttamente proporzionale alla sua contraffazione, spesso dando vita a formule interpretative contrarie alla lettura dominante. In una puntata radiofonica del Jack Benny Show, andata in onda nel 1943, per esempio, l'arguto attore afroamericano Eddie 'Rochester' Anderson interpreta il personaggio di Sam evidenziando le contraddizioni tipiche dell'America di Jim Crow, dove i personaggi di colore erano regolarmente costretti a ricoprire parti servili o caricaturali. La parodia del film coinvolge i piani alti e quelli bassi e si espande in svariati contesti produttivi, dalle vignette del New Yorker ai cartoons dei *Looney Tunes* passando attraverso *I Simpson* e il *Saturday Night Live*. Sia il mito dell'eroe *cool* Bogart che il posizionamento ideologico del film rispetto alle vicende della Seconda guerra vengono ironizzati in una formula che accetta contemporaneamente beffa e celebrazione.

La popolarità di *Casablanca* sembra resistere di fronte ad ogni cambiamento, soprattutto nell'epoca dei grandi conglomerati mediatici. In una fase basata sul dominio dello streaming e su decisioni dettate dall'accumulo di dati, dagli algoritmi, dalle produzioni in *franchise* e dall'ideologizzazione del mercato globale, il classico immortale resiste – per quanto il ruolo servile del personaggio afroamericano o la posizione subalterna della figura femminile non siano del tutto sincronizzati all'attuale sensibilità. Il pubblico, tuttavia, riesce a recepire i messaggi di un testo in maniera selettiva. Klinger nota, per esempio, una tendenza verso il *comfort-watching* del film negli anni difficili della pandemia, quando i sacrifici di Ilsa e Rick acquistano un significato più ampio alla luce dei coevi richiami a rinunce e privazioni (al di là del fatto che Rick sembri decidere anche per lei). È un buon esempio della flessibilità interpretativa che la pellicola racchiude soprattutto se coniugata ad un pubblico internazionale, con diverse esigenze e modalità fruitive.

Per quanto l'amore tra i due protagonisti intrecci il piano degli avvenimenti storici in modo preciso e diretto, il rapporto che *Casablanca* intrattiene con la storia tradisce l'approccio creativo e a-sistematico della cultura americana rispetto

a questa disciplina. Si tratta di una concezione piuttosto eterodossa che Hollywood coltiva abitualmente, influenzata sia dal peso della *historiophoty* – ovvero la rappresentazione visiva della storia e del pensiero storico attraverso le immagini (White, 1988) – sia da una peculiare organizzazione narrativa della *historiography* (La Polla, 1999). Tale rispecchiamento fa sì che la storia si presti a continui rimaneggiamenti, selezioni e condensazioni dettati dalle varie prassi narratologiche relative ai generi, ai contesti nazionali o ai periodi. Il valore canonico del film di Curtiz sta, dunque, nella sua docilità, nella capacità di attualizzare il passato, declinandolo secondo le diverse sensibilità culturali.

La circolazione di una pellicola del passato dipende principalmente dalle strategie dei grandi gruppi che ne detengono i diritti di sfruttamento. Il film di Curtiz è un pilastro della *library* di Warner Bros Discovery e la sua permanenza in catalogo è soggetta alle logiche aziendali – incluse le recenti ipotesi su una possibile fusione con Paramount Skydance e gli accordi con Sky Italia. Tuttavia, oltre alla dimensione economico-finanziaria, è essenziale considerare il valore culturale che giustifica il mantenimento di un'opera nel canone del gruppo.

Questo meccanismo di conservazione non è affatto automatico. *The Birth of a Nation* (*Nascita di una nazione*, David W. Griffith, 1915), ad esempio, è stato a lungo celebrato come primo grande capolavoro della storia del cinema oltre che pietra miliare del concetto di autorialità negli Stati Uniti a patto che si sorvolasse opportunamente sul razzismo descritto e giustificato dal film. Oggi, la denuncia di quegli elementi problematici ha drasticamente frenato le possibilità di fruire del film di Griffith. Inutile dire che il deliberato tentativo di cancellare alcune pellicole dall'eredità culturale sia una risposta esagerata o, comunque, inadatta a risolvere il problema che sembra dettare simili pressioni censorie – come se eliminando il film potenzialmente razzista si potesse, di fatto, eliminare il razzismo. Seguendo tale logica, anche *The Jazz Singer* (*Il cantante di Jazz*, Alan Crosland, 1927) dovrebbe scomparire perché contiene scene dell'attore Al Jolson in *blackface*, secondo le formule del *minstrel show*. Eppure, la sua rimozione ci impedirebbe di cogliere la forza rivoluzionaria che la musica afroamericana incarna per il protagonista, Jackie Rabinowitz, specialmente se confrontata con tradizionali e soporifere letture di testi sacri.

Invece di cancellare, bisognerebbe storicizzare, trattando i film come reperti archeologici da analizzare attraverso l'ermeneutica o la separazione tra opera e autore. Al contrario, assistiamo alla formulazione di un canone alternativo basato

sul presupposto dei 'crimini' dei registi – come nei casi di Allen e Polanski – o su colpe ascrivibili a interi generi, come il western e la sua eredità imperialista, bianca e razzista. Alle esigenze di eliminazione fanno da contraltare i desideri di riscoperta di film di serie B, dimenticati, perduti, caduti ingiustamente nell'oblio. Ognuno di noi ne ha uno in serbo. Chi scrive, per esempio, vorrebbe riproporre una rivalutazione del canone del western utilizzando *The Furies* di Anthony Mann (*Le furie*, 1950). Un western che è anche un noir, un film psicologico che mantiene parte dell'epica ma proiettandola in un sistema valoriale in cui una donna (interpretata da Barbara Stanwyck) e un messicano (interpretato da Gilbert Roland) sfidano i classici presupporti ideologici della frontiera.

Ci addentriamo in un territorio in cui il canone smette di essere norma collettiva per farsi ossessione privata. Come suggerisce Greil Marcus (2024: 18), la riflessione sul passato si confonde spesso col desiderio personale di coltivare storie segrete e racconti mai narrati. La storia del cinema si frammenta così in un mosaico di memorie individuali dove anche un'opera universale come *Casablanca* rischia di passare in secondo piano, cedendo il posto all'esegesi di oggetti alternativi considerati in prospettive del tutto personali.

Riferimenti bibliografici

La Polla F., *L'età dell'occhio. Il cinema e la cultura americana*, Lindau, Torino 1999.
Maltby R., *Hollywood Cinema: An Introduction*, Wiley-Blackwell, Hoboken 1995.
Marcus G., *What Nails It*, Yale University Press, New Haven-London 2024.
Ray, R.B., *A Certain Tendency of Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton University Press, Princeton 1985.
Schatz T., *The Genius of the System: Hollywood Film-making in the Studio Era*, Faber and Faber, New York 1998.
White H., *Historiography and Historiophoty* in «The American Historical Review», n. 5, 1988, pp. 1193-1197.