

Tempo della morte e Spazio dell'azione
Francis Ford Coppola in Tulsa

by

Flavio Rizzo

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Comparative Literature in partial fulfillment
of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York

2012

© 2012

FLAVIO RIZZO

All rights reserved

This manuscript has been read and accepted for the
Graduate Faculty in Comparative Literature in satisfaction of the
dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy

Professor Ammiel Alcalay

Date

Chair of Examining Committee

Professor Andre Aciman

Date

Executive Officer

Professor Ammiel Alcalay

Professor Paolo Fasoli

Professor Peter Carravetta

Supervisory Committee

THE CITY UNIVESITY OF NEW YORK

Acknowledgments

My Ph.D would have never been possible without the limitless energy and help of Ammiel Alcalay, whose commitment to his students stands as the highest teaching I received from the Graduate Center. I thank him also for showing me that it is possible to imagine an Academia beyond easy conformism and the unavoidable traps of mediocrity. For putting into constant practice the basic idea that there is no hierarchy in knowledge, and that by juxtaposing ideas that are apparently not in dialogue we may discover new paths that as much as they may be unpopular they bring along essential life to ideas.

I also take my hat off for Paolo Fasoli and Peter Carravetta for their unconditioned generosity.

A last thought is for a small group of dreamers that got together within the Comparative Literature Department at the peak of a gloomy, dusty and tired Eurocentric turn of events. Veruska Cantelli, Bhakti Shringarpure and Kai Krinke: it has been magic to dream together, I learned essential lessons from all of you and I look forward to never letting our spark go dry no matter what life will bring along and no matter what the context may be. And to Veruska again, for every breath. Onward.

Abstract

FRANCIS FORD COPPOLA IN TULSA

by

Flavio Rizzo

Advisor: Professor Ammiel Alcalay

The goal of this dissertation is to put into context and underline, through the films *Rumble Fish* and *The Outsiders*, the double vision of cinema of the North American director Francis Ford Coppola, and his capacity to envision and match the two fundamental aspects of cinema, often in conflict: commerce and art.

The dissertation is structured on four chapters. The first one concerns a brief historic and cultural contextualization of the director and his artistic path; clearly since the material is so large, the intent here is not to exhaust the topic or produce a full biography of Francis Ford Coppola, to the contrary, the intent is to produce a gaze, a seed that will be a crucial tool in contextualizing the analysis of the two films that are at the center of this work. In revisiting the career of the director, particular attention is given to his own words; because of the impossibility of an in depth analysis of all his movies, a preference has been given to the completeness of Coppola's own words as a better vehicle to create a frame of reference. The frame of reference will also include the crucial passage from the "Old Hollywood" to the "New Hollywood" in terms of production mode and cultural shifts. The chapter closes with a brief history of the birth of the project, the basis around which it developed, and the financial circumstances that created it. The object of the following chapters is the history and the analysis of the films, first *The Outsiders* and in the following chapter *Rumble Fish*. In both cases we start

from an accurate analysis of the filmic text (the breakdown of the text will enable us to arrive at a better understanding of Coppola's choices both in terms of language and in terms of narrative). The work carries on with a comparative analysis with the literary texts from which the movies have been originated, two short stories from the North American writer Susan. E. Hinton. Next is a detailed critical work around the original starting point: the double vision of cinema of the director, commercial (*The Outsiders*) and artistic (*Rumble Fish*); attention is given to Coppola's ability to conceive the two films in complete opposite ways from a cinematic point of view, but absolutely identical from the point of view of the preparation. We will also see how the first movie, *The Outsiders*, has been quite literally a 'gym' for the visual solution and camera movements that in the second film, *Rumble fish*, will turn into an actual signature of the author. Both chapters close trying to unlock the movies and directors that inspired Coppola: the authors' inheritance.

The dissertation closes with a comparative analysis of the two films that put into a larger context the points emerged in the previous chapters, while new elements will emerge some of the main points will be reinforced. Particular attention will be given to a cross analysis of the filmic texts from which we shall see the numeric terms (typology of shots, camera movements, choice in cuts) which gave birth to the critical considerations emerged in the previous chapters.

This dissertation does not want to be a work on the extraordinary complexity of Francis Ford Coppola's filmography, it is rather a voyage within two minor films of his, a journey that will try to bring into light some fundamental aspects of Coppola's understanding of cinema. My work is a comparative study that, through an objective analysis of filmic texts, will underline the complexity of Coppola's project, beyond the contextualization of the director's career.

The attempt is to have a crescendo from a simple contextualization, to the work around each film, on into the comparative analysis of their cinematic language within which the critical work will be grounded.

INDICE

<u>Capitolo I</u>	1
<i>Francis Ford Coppola nascita di un gigante</i>	
1.1 La fine della vecchia Hollywood, la nuova Hollywood, tracce di un nuovo cinema	2
1.2 F.F. Coppola	11
1.3 Gli anni '60, dal porno-soft a Corman fino all'autore	13
1.4 Gli anni '70, nascita di un gigante	21
1.5 Gli anni '80, il sogno di un cinema totale	29
<u>Capitolo II</u>	43
<i>The Outsiders</i>	
2.1 Nascita di un progetto	44
2.2 Analisi del testo filmico	48
2.3 S.E. Hinton - F.F. Coppola, sottrazioni e moltiplicazioni	56
2.4 La storia degli adulti tra morte e indifferenza	60
2.5 Dentro e oltre la tradizione dei grandi spazi	61
2.6 Tracce d'identità	64
2.7 Nothing gold can stay	69
2.8 Eredità d'autore	70

<u>Capitolo III</u>	79
<i>Rumble Fish</i>	
3.1 Analisi del testo filmico	80
3.2 S.E. Hinton - F.F. Coppola, sottrazioni e moltiplicazioni	84
3.3 L'altra metà del viaggio, l'universo daltonico	92
3.4 Il tempo ossessivo e liquefatto	96
3.5 I pesci combattenti	101
3.6 Eredità d'autore	104
<u>Capitolo IV</u>	114
<i>Gioco di specchi</i>	
4.1 Analisi incrociata dei testi filmici	115
4.2 Differenze d'approccio alla riduzione cinematografica dei romanzi di S. E. Hinton	120
4.3 Le due facce della morte	125
Conclusioni: oltre la linea	128
Appendice I: Le schede dei film Appendice II: Lista delle sequenze	131
Appendice III: Cronologia delle opere	
Bibliografia	169

CAPITOLO I

Francis Ford Coppola, nascita di un gigante

1.1 La fine della vecchia Hollywood, la nuova Hollywood, tracce di un nuovo cinema¹

La fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta vedono l'inarrestabile declino della vecchia Hollywood. Etichetta intorno alla quale alcuni generi cinematografici codificati dominavano la scena, organizzati intorno al ruolo del produttore, il quale assumeva un controllo totale del prodotto. Il produttore assumeva in se sostanzialmente tutte le decisioni ed impostava secondo linee già tracciate e rodiate il suo lavoro. La centralità del fine del successo economico portava con se budget altissimi e una riduzione molto forte dei fini artistici, perno delle produzioni era la reitazione di generi collaudati con il pubblico (*Western*, gangster, melodramma ecc.). Un ruolo fondamentale lo svolgeva lo *Star System* grazie al quale, ingigantendo e ponendo al centro del processo produttivo il ruolo dell' attore, si raccoglievano folle di spettatori, i quali a loro volta si riunivano in gruppi di fans organizzati, alimentando rafforzando così il sistema produttivo che poteva contare su un pubblico che diventava veicolo di crescita grazie all'effetto quasi proreitico che ne derivava. "[...] Le star erano una necessità economica [...] nella star il vostro produttore non ha soltanto un valore 'di produzione' nella lavorazione della pellicola, ma anche un valore 'di assicurazione', che sono quanto mai validi ed efficaci nel garantire la vendita con profitto del prodotto in questione al pubblico pagante."² "Nulla ha caratterizzato meglio il modo di produzione hollywoodiano dello *Star System* [...] Thalberg (capo produzione MGM) pensava che se bastava una stella a garantire il successo di un film, una

¹ Questi alcuni dei testi italiani di riferimento:

FRANCO LA POLLA, *Il nuovo cinema americano 1967-1975*, Lindau, Torino, 1996

AA.VV., *Hollywood 1969-1979. Cinema, cult ura, società*, Marsilio, Venezia, 1979

AA.VV., *Hollywood 1969-1979. Immagini, piacere, dominio*, Marsilio, Venezia, 1979

AA.VV., *Hollywood in progress. Itinerari, cinema, televisione*, Marsilio, Venezia, 1984

² HALSEY, *The Motion Picture Industry as a basis for Bond Financing, in The American Film Industry*, a cura di Tino Balio, Stuart and co, Madison Wis., 1976, pag.179

galassia di due, quattro o otto star ne avrebbe accresciuto le possibilità [...] se un artista sembrava promettere qualcosa, il produttore lo scritturava per parti diverse e misurava la reazione del pubblico ad ogni apparizione. La posta dei fans, le anteprime e le valutazioni dei distributori indicavano la risposta del mercato, così come facevano le recensioni sulle riviste specializzate e gli incassi al botteghino. Una volta trovata la formula di presentazione azzeccata, l'immagine della star poteva dirsi fissata."³ Il grande schema dentro il quale lo *Star System* si muoveva era lo *Studio System*, una struttura piramidale all'interno degli Studios in testa alla quale c'erano gli executives, poi i capi di produzione che sottoponevano il progetto in forma di trattamento a quest'ultimi, progetto che una volta approvato diventava sceneggiatura ed in seguito scaturiva la scelta di regista e star. Il regista si limitava a girare le sequenze del film che poi veniva messo insieme da montatori che lavoravano spesso senza il regista, seguendo un canovaccio che plasmava prodotti sostanzialmente simili.

Il clima politico era quello del *New Deal* (il discorso di Franklin D. Roosevelt del *New Deal* risale al 2 luglio 1932 a Chicago, nell'ambito dell'accettazione della nomina a candidato per la presidenza degli Stati Uniti d'America) e le sue promesse di un *welfare* sociale, di una ricchezza spartita più equamente sotto il controllo sollecito dello stato federale, garante degli interessi di tutti e limitatore dello strapotere dei gruppi industriali. Speranze che andavano perdute quando il tentativo di conciliare capitalismo e giustizia, lo sforzo di razionalizzazione e programmazione del sistema, non potevano che cedere di fronte alla necessità organica di espandere continuamente l'area di mercato, anettere nuove frontiere economiche per un organismo produttivo che produceva più di quanto il mercato interno fosse capace di assorbire. La tenuta di

³ TINO BALIO, VITO ZAGARRIO (a cura di), *Arte e merce nella Golden Age Hollywood, in Hollywood in progress*, Marsilio, Venezia, 1984, pag.21

questo sistema dà i suoi primi segni di cedimento durante la presidenza Eisenhower e con la politica maccarthista che, con la sua pressione e conseguente caccia ai fantasmi del comunismo, tende a vanificare la fioritura di correnti rinnovatrici e progressiste nate negli anni del *New Deal* di Roosevelt. Il cinema, come altri settori, subirono questa caccia alle streghe, la conseguenza del maccartismo è un neutralizzare o letteralmente togliere di mezzo tutta una serie di istanze di rinnovamento che stavano naturalmente emergendo in seno al sistema, questo provoca un'accelerazione di quel processo di invecchiamento che comunque aveva iniziato a colpire lo *Studio System* e lo *Star System*.

Al di là del fisiologico ricambio generazionale, che comunque parallelamente al processo appena descritto svolge un ruolo determinante, tre grandi linee tracciano e storicizzano il passaggio dalla vecchia concezione del cinema alla nuova. Tre linee che si intrecceranno tra loro in un processo lento ma irreversibile:

1) “La neonata televisione trova chi pensa a lei ai margini del cinema, alle periferie della fiction hollywoodiana. Si chiude il capitolo della live-television e la tv si sposta da New York a Los Angeles, si scopre la dominanza seriale.”⁴ Il nuovo mezzo spinge il cinema a ripensarsi al suo interno, si occupa di un intrattenimento a larga scala e toglie così una grande fetta di pubblico al cinema, in questo senso riservandogli compiti più adulti, esattamente come in passato fece il cinema con il teatro.

⁴ Questa la visione di Coppola dello spostamento sulla *west coast* della TV: "In questo paese negli anni quaranta abbiamo vissuto l'era dell'oro della televisione. I buoni scrittori si diedero anima e corpo alla Tv. Portarono ispirazione, argomenti, talent°. Poi la televisione si spostò: dalla costa est, dove regnava la cultura, emigrò in California, dove prosperavano lo spettacolo, la volgarità e i soldi facili. Oggi possiamo vedere dappertutto la stessa cosa: l'ossessione per la conquista dell'ascolto. E per abbassare la quanta."

IGNACIO CARRION, *Nella cantina di Hollywood*, in "II Venerdì di Repubblica", 13-20 dicembre 1997

2) Crisi dello *Star System*. Le grandi stelle di un tempo sono ormai in declino, da una parte per un fisiologico invecchiamento, dall'altra per l'incalzare del nuovo cinema, i tentativi di lanciare nuovi volti (ad esempio Sandra Dee) falliscono. Il cinema che sta nascendo non era più quello fatto in studio, l'America di Walt Whitman e dei grandi spazi silenziosi e polverosi prendeva il posto dei vecchi divi. L'estemporaneità del nuovo modo di concepire il cinema dei nuovi autori non poteva più essere vincolata ad un volto e tantomeno alla lenta macchina che lo accompagnava.

3) Tra la fine dei '50 e soprattutto l'inizio dei '60, Hollywood celebra la fine della sua età classica, da Parigi i *giovani turchi* della *nouvelle vague* ne riscoprono i maestri, un'operazione che se da una parte celebra alcuni autori della vecchia Hollywood poco apprezzati in patria, dall'altra storicizza un intero periodo mandandolo in pensione. L'amore intellettuale per gli Howard Hawks e gli Alfred Hitchcock, le gallerie dei buoni e i cattivi, divengono, da una parte riconoscimento di una lezione, dall'altra rivolta, nuovi proponimenti sulle basi della consapevolezza delle forti radici riscoperte.

La vecchia Hollywood, in questa fase di transizione, praticamente orfana della produzione seriale passata alla TV, storicizzata dai nuovi intellettuali registi che la rendono materiale di studio, da un ultimo, forte e suggestivo segno di presenza, si lancia nell'ultima avventura: il Kolossal. "Per contrattaccare la televisione, Hollywood tira fuori il suo esercito, la regia come scienza militare, il cinema epico-colossale, De Mille insomma, quando la guerra non l'ha dichiarata nessuno. Il Kolossal esibisce lo spreco, ultimo festino per il vecchio cinema, e si celebra tra le rovine."⁵ Tutti i grandi vecchi si cimentano nel genere: Cecil DeMille (*I dieci comandamenti*, 1956)

⁵ ADRIANO APRA', *Hollywood la conclusione degli anni sessanta*, in AA. VV., *Lungo gli anni sessanta*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1984, pag.15

Joseph Leo Mankiewicz (*Suddenly Last Summer*, 1959) Nicholas Ray (*King of Kings*, 1961), Anthony Mann (*The Fall of the Roman Empire*, 1963), e perfino John Huston (*The Bible*, 1966) e Stanley Kubrick (*Spartacus*, 1960). "C'è indubbiamente nel Kolossal una messa a nudo del modo di produzione, dei codici e dell'ideologia di Hollywood: dell'immagine che essa vuol dare di se. L'esibizione del codice accomuna la vecchiaia alla giovinezza di un'arte: con abbondanza e ridondanza nella fase senile."⁶ Alcuni registi sfuggono al crepuscolo affinando il proprio genere, come Jerry Lewis e Alfred Hitchcock, o rinnovandosi come Stanley Kubrick e Billy Wilder, e diventano punti di riferimento, maestri a cui i giovani registi statunitensi guardano, come i loro colleghi francesi, nella nuova consapevolezza di un cambiamento ormai alle porte ed ineluttabile.

In questo quadro i giovani arrivano al cinema con un'altra coscienza, con un'altra storia, con altre prospettive. La nuova Hollywood si costruisce nelle università dove il cinema diventa ormai materia accademica, nei cineclub sotto l'esempio dei François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, centrale in questo senso il ruolo di Langlois e della Cinemateque Française. Si costruisce alla scuola pratica dei ribelli di Hollywood come Roger Corman, padre dei *B movies*, dei film fatti in brevissimo tempo ed a bassissimo costo, che terrà a battesimo, arrivando a finanziarne i primi lavori, la nuova scuola di "auteurs" che si va delineando, tra gli altri: Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, Brian De Palma e Francis Ford Coppola. Nascono numerose produzioni indipendenti, con piccoli budget che, dentro e oltre le proposte contro-culturali del periodo, saranno dei grandi film, come il John Cassavetes di *Shadows (Ombre)*, 1959) o la coppia Frank-Leslie di *Pull my Daisy (Id)*, 1959)⁷ vere

⁶ ADRIAN() APRA', op. cit., pag.15

⁷ Un'analisi accurata della genesi culturale dei due film in: JONAS MEKAS, *Cinema of the New*

testimonianze di un nuova concezione del cinema che si andava delineando e delle molteplici influenze che andavano convergendo, dalla letteratura e poesia della *Beat Generation*, all'attenzione verso le nuove tendenze dell'avanguardia artistica, da Andy Wharol a Pollack, le numerose proposte editoriali, da *The Oracle* di San Francisco al *Village Voice* di New York, la *City Lights Books* (nel nome l'omaggio al cinema di Charlie Chaplin) di Lawrence Ferlinghetti che raccoglieva gli scritti e le poesie delle giovani voci della Beat Genration o le pubblicazioni del *The Living Theatre* e dell'*The Open Theatre*. Il tutto in un clima politico in cui la bomba sociale esplodeva definitivamente con la guerra del Vietnam e con gli assassini di Martin Luther King e Malcolm X.

In questa situazione di profondo rinnovamento e tumulto sociale, i nuovi autori scoprono, partendo da dati biografici forti, il pubblico giovanile come dimensione creativa e spinta al nuovo, ad un tempo, luogo di malessere, coscienza, rivolta. Inoltre il pubblico giovanile comincia a rappresentare per produttori e distributori un punto di riferimento per qualsiasi potenziale economico, un bacino d'utenza non più trascurabile visto che comincia a rappresentare da solo la maggior parte del totale degli spettatori.

Nasce dunque il filone degli *youth movies*, film per giovani che, grazie all'uso di moduli paradocumentaristici, la frantumazione del racconto o la sua eliminazione, il basso budget produttivo e la tenue denuncia della societa e dell'establishment, si sono imposti con successo a livello internazionale nel corso degli anni sessanta-settanta e che continuano la tradizione nella produzione indipendente di oggi. Esempio cruciale in questo senso è l'operazione della MGM che produce il giovanilistico e contestatore *The Strawberry Statement (Fragole e sangue, 1970)*, raccogliendo le istanze ormai diffuse in una certa parte del pubblico giovanile che andava

decretando il successo di molti film indipendenti schierati con loro nella contestazione e nel denunciare il disagio. La MGM produce un film che raccoglie queste istanze e le inserisce nella logica di profitto di una *major*.

Non è dunque un caso che quasi tutti i primi film dei più interessanti, ed in seguito affermati, nuovi autori abbiano giovani e dintorni come protagonisti, la realtà del pubblico giovanile aveva ormai una così importante posizione sull'andamento del box office da determinare scelte sia in fase di scrittura che produttiva. Alcuni esempi :

Coppola *You are a Big Boy Now (Buttati Bernardo)* 1967

Nichols *The Graduate (Il Lauereato)* 1967

De Palma *Hi, Mom !* 1969

Scorsese *Street Scenes* 1970

Bogdanovich *The Last Picture Show (L 'ultimo spettacolo)* 1971

Lucas *American Graffiti (Id.)* 1973

Milius *The Big Wednesday (Un mercoledì da leoni)* 1974

Inoltre, la revisione arriva inevitabilmente alla politica e al costume con la diretta messa in discussione dei valori etico-politici del cinema precedente; esempio in questo senso è la revision-rivoluzione del cinema *Western*. Dal neorealismo italiano si importa la rinuncia, comunque mai sistematica, di girare nel chiuso degli Studios per la ricerca degli spazi quotidiani. Sempre più si cerca un taglio documentaristico. Si sperimentano con sempre maggiore frequenza le nuove tecnologie, che arriveranno ad assumere un ruolo fondamentale nel secondo momento di rinnovamento del cinema U.S.A., quella della *New New Hollywood* nata fra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80.

In questo clima le *majors* capiscono la necessità di rinnovamento tematico-formale e se da una parte operano una rigorosa ristrutturazione, dall'altra si appoggiano alle produzioni indipendenti. Ad una rigorosa politica produttiva, che vede anche la riduzione delle produzioni, si accompagna una presenza sempre più forte nel settore televisivo, che sfocierà nei colossali affari di vendita di diritti televisivi dei classici di Hollywood e di film per la tv come *Brian's Song* (1971), che diverranno incredibili successi economici e veri casi sociologici.

"Con *Brian's Song*, il film prodotto per la televisione entra nella maggiore età come genere spettacolare d'intrattenimento [...] tutta l'attuale generazione cinematografica, ha imparato a conoscere e apprezzare la magia (e la genialità) del cinema americano attraverso la televisione. Il fenomeno *Brian's Song* mette in evidenza come in 30 anni, tra il '41 e il '71, la storia dei film in televisione abbia attraversato quattro fasi ben distinte. In un primo momento gli studios hollywoodiani cercarono di tenere lontani dai teleschermi i loro migliori prodotti e di portare avanti la *subscription television* e la *theatre television*. Successivamente avendo bisogno di contante fresco, si adattarono a vendere e a noleggiare i loro lungi e cortometraggi pre '48 alle emittenti locali. Nel 1961 le reti nazionali diedero inizio alla terza fase, cominciando a mandare in onda lungometraggi a soggetto posteriori al 1948 nelle ore di maggiore ascolto. Questa scelta ebbe un tale successo che in breve i prezzi andarono alle stelle e le scorte dei film scesero a livelli preoccupanti. La conseguenza fu che, verso la fine degli anni '60, i network cominciarono a commissionare direttamente i film di cui avevano bisogno."⁸

Conseguentemente al grosso mutamento prodotto dalla televisione si assiste anche ad un decentramento produttivo, nascono produzioni indipendenti dagli Studios che spesso esauriscono la loro storia in breve tempo, produzioni che portano avanti un'idea di cinema antagonista, sperimentale, d'arte. La loro storia è spesso la storia di piccoli film, di tentativi, una galassia che spazia dai propositi d'arte ai *B movies*.

Parallelamente alla nascita di nuovi autori, si andavano riscoprendo registi le cui posizioni *off* avevano precluso l'ingresso ad Hollywood, registi come Sam Peckinpah e Robert Altman. Dalla modernità dei quali la nuova Hollywood mutua il suo nuovo linguaggio, fatto di macchina a mano,

⁸ DOUGLAS GOMERY, *La televisione, Hollywood e l'evoluzione del Made for Television Movie*, in AA.VV., *Hollywood in Progress, Lungo gli anni sessanta*, Mostra internazionale del Nuovo Cinema - Quaderni Informativi, Pesaro, 1984, pag. 31

teleobiettivi e zoom, colore desaturato, immagini sottoesposte o sovraesposte, gestione della messa a fuoco in senso narrativo, montaggio veloce, incalzante, sgrammaticato. Un atteggiamento senza regole sostanziali se non quelle immediate e concrete del problema che la ripresa o il budget di volta in volta poneva, una libertà quasi dilettantesca. In questo senso le sperimentazioni visive dell'underground costituiscono un ulteriore tassello della radicale rimessa in discussione dei linguaggi fino ad allora codificati. Naturalmente la reazione della "sovrastruttura ufficiale" fu, una volta scoperta l'ineluttabilità del processo, di inglobamento in se, come nel caso di *Fragole e Sangue*: assorbire le nuove istanze per poi renderle digeribili al grande pubblico. La fase ultima della *New Hollywood* si può considerare di sostanziale rinnovamento del sistema cinematografico statunitense e non più di rivoluzionarie prese di posizione. Queste istanze che furono di rottura portarono allo svecchiamento, la capacità di inglobare il diverso da se aveva precluso alla *New Hollywood* la rottura definitiva del vecchio sistema, che al contrario ringiovanisce grazie alle nuove idee dei nuovi padroni di Hollywood. "A sua volta la sovrastruttura ufficiale risponde ponendosi nella sua totalità come anticorpo al germe radicalmente innovativo, ovvero fagocitandolo e inserendolo, tale e quale si presenta, in un contesto nel quale esso—quando non diventa funzionale al sistema—rimane puro momento formale, perdendo del tutto la sua formidabile connotazione di elemento inderogabile di una struttura globale originaria, sia in senso strettamente tecnico, che in senso ideologico. Da questo punto di vista, il giovane cinema americano ha operato proprio in senso di una svirilizzazione di alcune istanze dell'avanguardia di qualche anno prima ed anche contemporanea. Presentandosi in un primo tempo esso stesso come una sorta di avanguardia, in breve calerà la maschera asservendosi in modo addirittura plateale ai meccanismi del sistema e anzi contribuendo in modo sostanziale ad un suo formale

rinnovamento (ma appunto in quanto sistema)."⁹

C'è dunque una linea di non ritorno, televisione e revisione ideologica dei generi classici, aggiornamento dell'iconografia dei generi tradizionali e integrazione delle nuove tecnologie, superamento e commistione dei generi, amore per il cinema d'autore e studi universitari, avanguardia e inglobamento delle istanze di cambiamento. Su questa base parte il rinnovamento estetico culturale e tecnico del cinema statunitense.

1.2 Francis Ford Coppola

"Ci ha sostenuti tutti me e George Lucas, Willard Huycke e Gloria Katz, Hal Barwood, Matt Robbins. Nessuno di loro può ricambiare il debito che ha con Francis. Lui, indirettamente, è responsabile anche per Scorsese e De Palma.

Non si può tacere l'importanza che ha avuto. Se questa generazione sta cambiando il cinema americano, bisogna dare a lui il merito o il demerito."

John Milius

Francis Coppola può rappresentare per certi versi il nuovo cinema americano, le contraddizioni di un sognatore del cinema che, in una continua ansia di ricerca, spinge alla riflessione tutta una generazione di cineasti, tra consapevolezza e sogno di un nuovo cinema svincolato dagli obblighi delle *majors* e del *box-office*. "E' deprimente che ogni venerdì in questo paese vengano resi pubblici i risultati dell'ascolto come si trattasse di una partita di

⁹ FRANCO LA POLLA, op. cit, pag.23

calcio. Un film è un'altra cosa. Un programma di televisione pure. Sono altri i valori che contano oltre all'ascolto. Anzi, occorrerebbe tralasciare l'ascolto del tutto."¹⁰

In Coppola i percorsi s'intrecciano, gli Studios hollywoodiani e l'autonomia creativa, la figura di *producer-director* tradizionale e quella di autore colto, lo sforzo di entrare nel sistema per cambiarlo dal suo interno, verso una prospettiva di rinnovamento formale ed estetico che coniughi esigenze commerciali ed artistiche, la doppia anima del cinema. Questa doppia anima coincide con altrettanti dati biografico-artistici: da un lato lo studente della UCLA, del cinema come insegnamento accademico e dello studio attento dei grandi classici, dall'altro l'apprendista sui set di Roger Corman.

Se nell'università impara a conoscere la storia del cinema e le sue origini, con Corman Coppola impara, oltre agli erudimenti del mestiere, la concezione commerciale del cinema e l'insegnamento cormaniano del fare un film in una settimana e di saperlo fare con il minimo dei mezzi possibili, la capacità di gestione del budget oltre che quella di guardare nella *loop*. Ejszensteijn e i dollari, l'espressionismo tedesco e il mito del successo americano, commistione che formerà il cineasta che, come nota Vito Zagarrìo, sarà a cavallo di tre decenni, "e se *Easy Rider* del 1969 può essere visto come il termine *ad quo* della *New Hollywood*, *Apocalypse Now* 1979 ne è il termine *ad quem*."¹¹ Di qui nascerà la *New New Hollywood* della sperimentazione elettronica e dello strapotere economico ed ancora Coppola ne sarà un pioniere con *One from the Heart* i successivi *The Outsiders* e *Rumble Fish* sino *Dracula* punto di partenza per un nuovo rinnovamento.

Tre decenni che scandiranno ad ogni morire di decade un nuovo momento artistico ed un'

¹⁰ IGNACIO CARRION, op. cit.

¹¹ VITO ZAGARRIO, *Francis Ford Coppola*, Il Castoro, Milano, 1995

evoluzione in Coppola, un passaggio ed una nuova aspirazione al cambiamento.

1.3 Gli anni '60, dal soft-porno a Corman sino all'autore

Francis Coppola, Detroit 7 Aprile 1939, figlio di italiani, conserva per tutta la sua vita le sue origini come forti radici sulle quali costruisce il suo lavoro. Suo padre musicista per la NBC symphony di Toscanini, sarà in seguito inserito dal figlio nei suoi lavori a partire da *Il Padrino* nel quale affiancherà Nino Rota, sino a divenire in alcuni casi, come in *The Outsiders*, autore delle musiche. Praticamente tutta la sua produzione vede la presenza della famiglia sotto ogni forma, il figlio Roman e il fratello Giancarlo come produttori associati (a quest'ultimo sarà dedicato *Rumble Fish*) la figlia attrice in *The Outsiders*, *Rumble Fish* e *Il Padrino parte III* e sceneggiatrice dell'episodio di *New York Stories Life without Zoe*, la moglie Eleanor perno centrale e punto di riferimento della sua vita, autrice del documentario su *Apocalypse Now-Heart of Darkness*, nel quale documenta le titaniche lotte del marito contro tutto e tutti nel produrre il famoso capolavoro.¹² Famiglia, senso religioso e sacrale della vita, approccio sanguigno, forme diverse di eredità culturali e radici italiane. Su queste basi il giovane Coppola coltiva il mito bohemien dei caffè e della cultura europea, legge Goethe e Camus, Joyce e Mann, coniuga quest'ultimi con Fitzgerald, Miller, Kerouac, coltiva il sogno di una vita passata a "...scrivere per tre ore poi sedersi ad un caffè e raccontare aneddoti su Proust a Mouriac che mi sedeva accanto, poi andare a teatro, calar giù a vedere come se la passavano i ragazzi alla

¹² FAX BAHR, GEORGE HICKENLOOPER, ELEANOR COPPOLA, *Heart of Darkness a Filmmakers Apocalypse*, prodotto da George Zaloom e Les Mayfield, distribuito da Life International

rivista, poi un altro caffè ...".¹³

Nelle prime tracce della filmografia coppoliana, tra il 1960 e il 1962, troviamo tre cortometraggi *Aymonn the Terrible*, *The Pepper the Wide Open Spaces*, *The Belt Girls and the Playboy* e un lungometraggio *Tonight for Sure* (*Stanotte di sicuro*, 1962). Esordi sotto la comune matrice del soft porno con risvolti puritani come in *Tonight for Sure*. "They gave me money just to do a sellable package of nudes, we devised a plot gimmick where both characters meet and tell their stories, and that's how we'd unveil the two films, under the title *Tonight For Sure*. Sixty, seventy per cent it was not my work but minutes from another nude picture about a cowboy who hits his head and sees naked girls instead of cows, but I was so eager for recognition that I shot the credit sequence and printed 'Directed by Francis Ford Coppola' up on the screen!"¹⁴ Ci sono due modi per accostarsi a questa prima opera giovanile, questa sorta di collage di nudi propri ed altrui, cercare i segni precoci del talento, compito per altro difficile, oppure inserirlo e considerame la posizione nell'ambito del genere soft porno. In quest'ultimo caso non si può non notare, come a differenza fondamentale dal genere soft porno, il finale che condanna i due protagonisti 'sporaccioni,' un monito puritano che il cattolico e solo ventiduenne Coppola sembra non poter evitare.

Questi esordi possono considerarsi semplici esercitazioni, che saranno comunque utili quando, nel 1963 sotto il patrocinio economico di Roger Corman, girerà *Dementia 13* (*Terrore alla tredicesima ora*, 1963), con la clausola di terminarlo in sette giorni. È l'esame di maturità dell'allievo di Corman, stare nel budget e nei tempi stabiliti. La lezione pratica del maestro, con il quale aveva collaborato con tutte le mansioni (collaborazione ai dialoghi, produttore associato, direzione dei dialoghi, fonico, operatore, regista seconda unita) in *The Premature Burial* (*Sepolto*

¹³ AL MADSEN, *The New Hollywood. American Movies in the 70's*, Crowell, New York, 1975

¹⁴ PETER COWIE, *Coppola*, Faber and Faber, London-Boston, 1990, pag.22

vivo, 1962), *The Tower of London* (*La torre di Londra*, 1962), *The Young Racers* (*I diavoli del Grand Prix*, 1963), *The Terror* (*La vergine di cera*, 1963). I ricordi di Coppola sono quelli di un allievo che cerca di farsi apprezzare. "I have tried to impress Roger, I'd deliberately worked all night so when he'd arrive in the morning he'd see me slumped over the moviola."¹⁵ Corman con \$20.000 dollari dà la possibilità a Coppola di andare in Inghilterra e chiedere una distribuzione del film che sarà poi girato in sette giorni in Irlanda, così Coppola descrive il suo progetto: "It must be an exploitation film. *Pyscho* was a big hit and William Castle had just made *Homicidal*, and Roger always makes pictures that are like other pictures. So it was meant to be an horror film with a lot of people getting killed with axes and so forth."¹⁶ *Dementia 13* è un piccolo *B movie*, un horror che usa i linguaggi codificati del genere inserendoli in un contesto produttivo a basso costo, Coppola non rinuncia allo sguardo moraleggiante di *Tonight for Sure* attraverso una quasi-denuncia della logica del profitto dell'era capitalista. Interessante notare come lo spirito sanguigno e lo sguardo talvolta iperrealista che lo accompagnerà in seguito (come un segno della sua firma) è qui in luce, sia per l'obbligo di una visione forte data dal genere sia per un già concreto delinarsi di una personale visione del mondo e del cinema.

Nel 1964 è ingaggiato dalla Seven Arts come sceneggiatore. Da questa collaborazione nascono una quindicina di copioni, di cui ne vengono accreditati tre, *This Property is Condemned* di Sidney Pollack (*Questa ragazza è di tutti*, 1966), *Is Paris Burning* di Rene Clement (*Parigi brucia?* 1966) e *Reflections in a Golden Eye* di John Huston (*Riflessi in un occhio d'oro*, 1967). *Dementia 13* sarà autocitato nel successivo *You are a Big Boy Now* (*Buttati Bernardo*, 1967). Anche

¹⁵ DAVID THOMSON, *A Biographical Dictionary of the Cinema*, Secker and Warburg, London, 1975, 43

¹⁶ JOSEPH GELMIS, *The Film Director as a Superstar*, Secker and Warburg, London, 1971, pag. 67

questo film diventa un esame, il secondo esame che lo congeda dall'altra sua scuola, verrà presentato alla UCLA come tesi di laurea. Il cinema come business (Corman) e il cinema come forma d'arte e di studio critico (UCLA), la biografia di Coppola si delinea subito con la capacità di coniugarli al di là delle facili contrapposizioni.

You are a Big Boy Now, tratto dall'omonima novella di David Benedictus, è ispirato a *The Knack* (*Non tutti ce l'hanno*, 1965) di Richard Lester, Palma d'oro a Cannes nel 1965. "I'd seen *The Knack* when we had done *You are a big boy now*. I tried to use certain disciplines in the film that Lester chose not to. I allowed only one filmic extravagance, which was the jumpin' cut."¹⁷ Inoltre voleva essere un tentativo per un "*Catcher in the Rye* kind of film, because I had to run away from military service and wandered around the city and a lot of funny, bitterseeet things had happened to me."¹⁸. *You are a Big Boy Now* si presenta come un film dai due volti, un approccio tanto diverso tra la prima e la seconda parte del film da essere la massima sintesi della filmografia futura. Un gioco d'equilibrio tra spinte di sperimentazione e capacità di gestire un linguaggio comunque rassicurante che stia dentro la linea consolidata delle commedie *dall' happy end*. Prima parte d'autore e seconda da *director* hollywoodiano in cui, come abbiamo detto, i soliti ingredienti delle commedie della vecchia Hollywood vengono distribuiti con cura. Prima l'azzardo, il tentativo di giocare con il linguaggio cinematografico, poi la rassicurante chiusura e l'equilibrio narrativo. Il film sarà selezionato dal Festival di Cannes e Geraldine Page arriverà alla *nomination* all'oscar, Coppola riceverà dalla UCLA il suo Master of Fine Arts degree, "It was a point of pride for me that it was my thesis. All the other guys at UCLA used to talk about making a feature, but I was always more of a doer than some of the intellectuals. For me to go to the Cannes Film Festival, which I had read about, and to be received as well as we all were, meant

¹⁷ PETER COWIE, op. cit., pag. 33

¹⁸ Radio intervista con Gerald Pratley per la CBS-Toronto, in onda nel 1967

that those were some of the great days of my life."¹⁹

Dunque Coppola, passando i suoi esami con le sue due scuole formative, Corman e l'università, è pronto per Hollywood, verrà chiamato a dirigere l'anno successivo *Finian's Rainbow* (*Sulle ali dell'arcobaleno*, 1968), avrà la superstar Fred Astaire e si confronterà con gli studios, raccogliendo poco, al di là di un primo contatto con quel mostro contro cui e per cui combatterà negli anni successivi e con il quale sarà destinato a fare i conti per il resto della sua vita.

Coppola (con un budget di \$3.500.000 contro i \$10.000.000 di un musical di allora) inizia il suo film che terminerà venti settimane dopo. Coppola racconta così *Finian's Rainbow*: “[...] a couple of guys sitting around at Warners had the idea of hooking Fred Astaire into doing a very cheap re-do of *Finian's Rainbow* on the old *Camaleot* set. I, who liked studios, was the one to suggest that we take a company down to Kentucky and shoot the film outside. That's when I found out that they had very specific ideas about how they wanted to make it. At least I could do a three-week rehearsal, in this funny small building at Warners Brothers, and in the round, with an audience. My dad came with this flute, and we had a pianist and a drum, and we ran through the intire *Finian's Rainbow* with Fred Astaire, even if it did look like an Omaha School Production”²⁰

Una sorta di baraccone nobilitato dalla presenza di Fred Astaire. Il caos della genesi produttiva arriva anche al prodotto finale che si presenta come un punto di incontro di una serie di propositi, che insieme non diventano nulla. Nonostante "la regia di Coppola cerca di infondere vitalità, il film rimane inquinato da un'aria di riesumazione."²¹ Film nato sulla base di forti contraddizioni, sia produttive che di contenuto (il musical di Broadway da cui è tratto non prevedeva che il personaggio di Fred Astaire cantasse). *Finian's Rainbow* è comunque il

¹⁹ Intervista di Peter Cowie con Francis Coppola in "World Journal Tribune", 21 march 1967

²⁰ Intervista di Peter Cowie con Francis Coppola in "World Journal Tribune", 21 march 1967

²¹ STEPHEN HARVEY, Fred Astaire, Milano Libri, Milano, 1978, pag.123

viatico per uscire dai pericolosi entusiasmi degli inizi verso una più matura e completa coscienza della macchina cinema. Coppola comunque imparerà, oltre che la gestione di un set difficile, il senso del ritmo qui obbligato dal genere, la capacità di costruire il racconto cinematografico con una unità ritmica, vero perno su cui ruoterà il lavoro futuro, una capacità di "sentire il cinema" in quanto mezzo di riproduzione d'immagini prima che di narrazione, un'abilità che sosterrà in futuro anche i suoi film più deboli e meno convincenti.

Coppola raccoglie comunque il denaro utile per lanciarsi nella successiva avventura. Nel 1969, associando due attori che saranno tra i volti del suo cinema futuro, James Caan (che veniva dall'incredibile successo del tv movie *Brian's Song*, film già citato come un vero spartiacque di due ere televisive quella dell'assalto al cinema e quella dei tv movie; ancora una volta le vie che portano al nuovo si incontrano), e Robert Duvall, si lancia in uno dei suoi tipici giochi al rialzo investe tutto quello che ha e gira con \$740.000 *The Rain People (Non torno a casa stasera, 1969)* vero *cult movie* della *New Hollywood*.

Il film ha una radice lontana in un piccolo avvenimento nella vita di Coppola, poco più che bambino, quando la madre dopo una lite con il padre decide di sparire per qualche giorno. Questo piccolo avvenimento adolescenziale unitamente alla forte influenza del lavoro di Tennessee Williams e alla voglia di lavorare con Shirley Knight, fanno nascere *The Rain People*. "It's the story of a human being becoming more and more responsible towards another human being. It's like a woman sitting next to the kid she's going to have."²² Coppola è in rivolta contro il suo ultimo lavoro, lavorare in un set disastroso come quello precedente della Warner lo spinge lontano. "Ho fatto *Non torno a casa stasera* per reazione a *Finian's Rainbow*. Ero così furioso di essere stato costretto a lavorare negli Studi per questo film e per quella atmosfera della Warner, che tutto

²² JOSEPH GELMIS, op. cit., pag. 84

quel che mi premeva era di girare un film in esterni con qualche amico, in giro per il paese. Ho cominciato a girare ancora prima di finire la sceneggiatura."²³ Film estremamente libero, condotto con una tecnica *in progress* che ricorda quella di *Apocalypse Now*, un'idea, qualche pagina di sceneggiatura e la capacità di costruire un film libero e personale. C'è l'influenza del cinema europeo, del Bergman di *Persona* (*Persona*, 1966) uscito negli Stati Uniti l'anno prima, o di Lindsay Anderson con *The Sporting Life* (*Io sono un campione*, 1963) a cui le scene del campo di football sembrano debitorici. "I wanted the film to be at once an understanding of those issues in a woman that would cause her to want her own freedom, and yet at the same time trying to collide them with a sense of family."²⁴ "When we made *The Rain People* we had this unusual format, a very small caravan that could strike anywhere. We began to feel like Robin Hood and his band, we really had the filmmaking machine in our hands and it didn't need to be in Hollywood, it could be anywhere. So then we thought, well, if we can do it successfully on the road out of a few cars and things, imagine if we went to a beautiful city like San Francisco and implanted ourselves as a filmmaking community. We would have independence, and we'd still be close enough to Los Angeles to be able to draw on talent from there."²⁵ Il film va comunque incontro ad un insuccesso economico, il primo di una serie che saranno una delle costanti del suo lavoro. Ma da questa voglia di autonomia creativo-finanziaria dagli studios nasce l'American Zoetrope. Coppola la costruisce investendo tutto quello che possiede, si sposta da Los Angeles per l'europea e avanguardista San Francisco dei Ginsberg, Ferlinghetti e Kerouac. La Zoetrope è una sorta di grande centro di aggregazione delle nuove intelligenze cinematografiche nordamericane, meta di pellegrinaggio dei grandi vecchi come Kubrick e Welles e di pianificazione di sogni dei giovani

²³ Intervista su "Ecran", numero 27, luglio '74

²⁴ BBC-TV Profile, England, 6 april 1985

²⁵ Intervista di Peter Cowie con Francis Coppola in "World Journal Tribune", 21 March 1967

autori la cui vena creativa non doveva subire le pressioni dei grandi studios, una tappa storica della nascita della *New Hollywood*. Fred Ross produttore di molti film della Zoetrope pone l'accento sul concetto di autonomia: "It was intended as an alternative place where people could make their pictures with very little interference". Walter Murch sottolinea le facilità tecniche: "The one big capital investment, the non-moveble investment, was the sound system, the idea being that if we could mix our films up in the Bay Area, we'd be free of a certain link to Los Angeles. Francis had had some frustrating circumstances mixing his earlier films in the big studios, and he intuitively knew that there was a lot more you could do with sound."²⁶

Con *The Rain People* si chiude il primo decennio, quello del definitivo tramonto della vecchia Hollywood, e della nascita del nuovo cinema degli indipendenti e delle avanguardie. Il cineasta percorre tutte le tappe storiche del cambiamento, dalla flessibilità del mezzo (uso sgrammaticato della macchina da presa), alla scelta di girare *on the road*, sino all'esercitazione sul nascente genere dei *Youth Movies*. La sua filmografia comincia a dividersi tra film commerciali ed esigenze d'autore. Con la parentesi d'apprendista dei B movies di *Dementia 13*, abbiamo un film che è esattamente a metà strada tra commercio e arte, *You are a Big Boy Now*, e due film nei poli opposti *The Rain People* nato su forti spinte creative e *Finian's Rainbow* prodotto commerciale medio patrocinato da una grande *major*. Dall'apprendistato di Corman alla cultura cinefila universitaria, il percorso degli anni sessanta si chiude (al di là dei corto e medio metraggi degli inizi, cinque film segnano il decennio coppoliano: *Tonight for Sure* 1962, *Dementia 13* 1963, *You are a big boy Now* 1967, *Finian's Rainbow* 1968, *The Rain People*

²⁶ PETER COWIE, op. cit, pag 53

1969) per lasciare posto ad una rinnovata e matura concezione del cinema, in cui il dualismo cultura-denaro verrà superato in una concezione degli Studios come strumenti funzionali e funzionalizzati ai propri propositi ed idee.

Coppola sintetizza così gli sforzi di quel periodo della sua vita: "non mi andava di pormi ai margini del sistema, ma volevo tentare di farne parte, per 'superarlo'. Intendevo dire che avevo intenzione di utilizzare il potere per poter fare quello che volevo. A quell'epoca, non ero proprio sicuro di quello che volevo fare [...] Tentavo con grande foga di sfondare nel cinema e conquistare un po' di potere per realizzare dei film un po' più ambiziosi."²⁷

1.4 Gli anni '70, nascita di un gigante

Gli anni settanta rappresentano la consacrazione e direi l'investitura del grande pianificatore, del giocatore d'azzardo e dell'autore Francis Ford Coppola. Il decennio si apre con un oscar, quello per la sceneggiatura del film *Patton* (*Patton generale d'acciaio* di Franklin J. Shaffner, 1970). Immediatamente dopo Coppola è coinvolto per conto della Paramount in una colossale operazione commerciale che nelle intenzioni avrebbe dovuto essere una produzione medio-alta da lanciare sul mercato. Coppola gira nel 1971 per la Paramount, dopo alcuni tipici giochi al rialzo per gli attori e le *locations*, *The Godfather* (*Il Padrino*, 1971), tratto dall'omonimo romanzo di Mario Puzo, che rinnova i fasti dei kolossal come *Gone with the Wind*, in questo senso creando un curioso corto circuito con il declino della vecchia Hollywood. Allo stesso tempo impone un altissimo livello artistico, un esempio di eleganza formale e di asciuttezza che chiaramente rimandano (sia pure in uno schema proposto da una major) al *cinophile* della UCLA. Coppola impone di girare in Sicilia, a Taormina, alcune parti del film. "It's a little resort, but within a radius of fifty to eighty miles we

²⁷ *Chaiers du Cinema*, numero 302, juillet-aout, 1983

could find teeny, teeny towns [...]Taormina is not like Palermo, for a hundred years it's been a tourist place and the reactions of the sicilians in Taormina and all around Etna are different, it's not a particular hotbed of Mafia activity. Of course Corleone is a little town in Sicily, near Palermo. Don't forget that Mario Puzo based *The Godfather* on genuine documents, he had access to all Valachi papers and so on."²⁸ La scelta della Sicilia e l'imposizione di Marlon Brando unitamente alla non didascalica visione della violenza, fecero oscillare lo sgabello di Coppola, la Paramount era pronta a sostituirlo con Elia Kazan. "I kept dreaming that Kazan would come to the set and would say to me 'hey, Francis I've been asked to...' Paramount felt I was great on character relationship and too timid with violence"²⁹ Scosse d'assestamento per quello che si rivelerà poi una vera investitura. *The Godfather* ha nell'equilibrio narrativo e nella messa in scena, per così dire aristocratica, i suoi punti di forza, il film visto oggi sembra nella sua straordinaria asciuttezza un omaggio al cinema europeo, al cinema di Luchino Visconti, al di là dei facili accostamenti con i *gangster movies* da *Scarface* (*Scarface*, 1931) a *Public Enemy*. La capacità formale dell'equilibrio nell'inquadratura, l'assenza della sanguinolenta fine a se stessa unitamente alla forte presa di posizione narrativa, fanno di *The Godfather* un film da consegnare alla storia del cinema. Coppola amplia i suoi confini e si confronta con un minutaggio ampio, e nel farlo allarga i confini del genere stesso, il *gangster movie* appunto, va oltre fin dentro le piccole manie a scandagliare, nel rispetto del rigore formale del film, le nebbie dei personaggi, le loro certezze, la forza delle tradizioni come puntello psicologico. L'essere fuori legge è quasi legittimato dal concerto di ribellione che c'è sullo sfondo, ribellione dai propri destini e da un sistema troppo codificato da essere accettato da gente tanto diversa. Una violenza che propone una moralità sotto traccia, quella del rifiuto di una collocazione sociale predefinita e quella della

²⁸ MARIO PUZO, *The Godfather Papers and Other Confessions*, Putman's Sons, New York, 1972, pag. 57

²⁹ "City Magazine", San Francisco, Vol 7, numero 54, december 1974

ribellione dalla propria storia. Una morale del gangsterismo, questo il fatto nuovo, per restituircela Coppola si serve dell'eleganza della messa in scena, dell'asciuttezza formale a cui si alludeva prima, guarda davvero all'esempio di Luchino Visconti al suo rigore e alla sua raffinata concezione del cinema, in particolar modo come sottolineato in precedenza, all'equilibrio formale viscontiano nell'inquadratura. La solennità degli assassini, sottolineati dall'organo di Bach, l'aria grave del primo incontro tra Apollonia e Michael, le tradizioni, in tutta la sua durata il film ha una forte unità che lo restituisce, più che come un affresco o una saga, come un monumento ad un'epoca e alla realtà della mafia.

Il film, oltre a sbancare alla notte degli oscar, sarà un incredibile affare per tutti, per la Paramount che risorge dalle sue ceneri (le sue azioni in borsa saliranno alle stelle) per gli attori che al di là del divo Marlon Brando verranno definitivamente consacrati, da Al Pacino a Robert Duvall, a James Caan, da Diane Keaton a John Cazale, e soprattutto per Coppola che a questo punto può imporre i suoi progetti e quelli dei suoi fidi della Zoetrope come George Lucas. Coppola produrrà *THX 1138 (L'uomo che fugge dal futuro, 1971)* e *American Graffiti (American Graffiti, 1973)* di George Lucas appunto e più tardi *The Black Stallion* di Carroll Ballard (*Black Stallion, 1979*).

Sulla scia del successo fonda la Director Company con Peter Bogdanovich e William Friedkin, l'esperimento rappresenta un altro tassello importante nella storia del rinnovamento artistico del cinema statunitense. La compagnia, sotto il protettorato della Paramount, ha vita breve ma riesce a produrre quattro film, due di Peter Bogdanovich *Paper Moon (Luna di carta, 1973)* e *Daisy Miller (Daisy Miller, 1974)*, uno di William Friedkin *The Bunker Hill Boys (I ragazzi di Bunker Hill, 1972)* e *The Conversation (La conversazione, 1974)* di Francis Coppola, anche se il proposito era che sotto la comune bandiera della *Director Company* ognuno avrebbe diretto due film e ne avrebbe prodotto uno agli altri. Il simbolo della compagnia apparirà solamente nel caso di

Paper Moon e The Conversation.

La conversazione rappresenta una nuova vetta della filmografia coppoliana, vecchio sogno nel cassetto e vera perla che s'impone nella critica europea vincendo il Festival di Cannes del 1974. Film d'arte costruito con grande equilibrio, *La conversazione* è un film che con estrema semplicità narrativa porta alla luce le ombre del *watergate* e dello spionaggio industriale con un'eleganza formale di stampo europeo. "It all started with a conversation with director Irvin Kershner. We were talking about eavesdropping and bugging, and he told me about some long-distance microphones that could overhear what people were saying."³⁰ Ispirato a *Blow up* (1966) di Antonioni (l'omaggio iniziale del mimo in Union Square (quasi una citazione diretta) e ai romanzi di Hermann Hesse (il nome del protagonista, Harry, è un omaggio al romanzo *Il lupo della steppa*) il film ha la capacità di restituire la mostruosità dello spionaggio attraverso la graduale trasformazione della realtà in incubo. Coppola in collaborazione con il montatore del suono Walter Murch, da considerarsi in questo senso un co-autore, fa un notevole lavoro sulla banda sonora, avendo un primo più complesso contatto con quelle nuove tecnologie che rappresenteranno in futuro una delle sue battaglie più impegnate ed importanti. Coppola imposta il lavoro sulla completa fiducia a Walter Murch. "Listen I am going to go straight from shooting *The Conversation* to pre-production on *Godfather part II*. I won't be around, the way a normal director is around. You take the mix, do what you think right, and then show it to me when you think it's ready to be shown."³¹ Dunque una collaborazione aperta, nella stima reciproca, che si protrarrà per un anno di lavorazione in post-produzione. *La conversazione* è il suono, vero reagente chimico, l'esaltatore dei sentimenti che tanta ferocia distruttiva mette in concorrenza tra loro. La sottile alchimia del suono, il suo

³⁰ BBC-TV Profile, England, 6 april 1985

³¹ PETER COWIE, op. cit., pag. 82

assemblaggio, la sua lavorazione oggetto di una disarticolazione e di una ricomposizione finalizzata a contenere l'ineluttabilità del processo in atto (in un paradosso continuo). Il suono è l'elemento essenziale con cui Coppola inizia il suo corpo a corpo con lo spettatore. Uno stordimento furioso, garanzia di comunicazione reale in quanto prefigura una resistenza al cinema corrente, una salubre volontà di non rassegnarsi alle consuetudini dei film che semplicemente raccontano delle storie.

Tutto ciò che è stato pianificato e sognato si avvera, il regista coniuga cinema d'autore e produzioni hollywoodiane, cambiando quest'ultime al loro interno attraverso le loro regole, grossi progetti vengono usati come viatico per altri più piccoli e personali. Il cinema si presenta come percorso di rinnovamento, la grande capacità di rilancio, la necessità di non arrestarsi e di rendere dinamico il proprio ruolo al di là delle realtà consolidate della macchina cinema e delle sue regole codificate. Un'opera di svecchiamento, prima che delle strutture del cinema (l'attenzione verso le nuove tecnologie è solo all'inizio), dei ruoli del cinema e dei limiti dati dal ruolo stesso, una sorta di vulcanica capacità di rinnovamento, spesso involontario e caotico ma comunque fortemente voluto.

Restando a questo gioco produttivo, nello stesso anno Coppola gira *The Godfather part II (II padrino parte II, 1974)* raro caso in cui un prodotto serializzato riesce a superare il punto di partenza, "what I wanted to do was Part Two, literally designing the second half so that some day they could be played as a six-hour movie. It's really not a sequel, it's very novelistic in its construction. The aim was to make each scene in such a way as to recall a shot or a moment from *The Godfather*. It's something in the direction, or in the dialogue, or in the mood of each scene, it's like a harmony where one note echoes another. As a whole the first film ought to hunt

the second like a spectre."³² Il film si presenta sotto vari punti di vista con due volti, da quello narrativo (la scelta del doppio livello temporale) al linguaggio filmico (respiro epico, lunghi carrelli e focali lunghe nella parte del giovane Vito Corleone, quasi cronachistico con un montaggio più spezzettato e una scelta di focali corte nella parte di Michel Corleone). La capacità di Coppola è ancora una volta quella di sentire i due piani del racconto (Vito Corleone-Micheal Corleone) dal punto di vista del linguaggio cinematografico prima che nell'equilibrio e nel rigore narrativo, la sua capacità di creare distanze (spazio-temporali) attraverso l'uso del mezzo prima che degli orpelli del cinema, l'uso diverso della macchina da presa come prioritario che va poi a determinare le altre scelte.

L'operazione rinnova i consensi di pubblico e critica, Coppola viene di nuovo incoronato alla notte degli Oscar, sei statuette contro le sei del primo *Godfather*. Ora è ricchissimo, da questo momento in poi si chiude in un silenzio di cinque anni durante il quale si ha notizia di alcuni fallimenti come il *City Magazine*, rivista da lui fortemente voluta dove lavorerà per mesi prima del fallimento; un flop è anche la scuola di recitazione *Little Fox* dell'omonimo teatro da lui acquistato, e dove porta in scena da regista *La dolce intimità* di Noel Coward e *La visita della vecchia signora* di Gottfried von Einem, entrambe del 1972 (l'unica regia teatrale accreditata a Coppola prima di queste del lontano 1955 quando mise in scena *Un tram che si chiama desiderio* nell'ambito della sua iscrizione con la scuola teatrale di Hofstra). Flop è anche l'acquisto della radio KMPX, "I'll be broke and back to zero in a few years, so I might as well have fun."³³ Nelle intenzioni Coppola voleva allargare il circuito della Zoetrope, "I thought if we had a theater and a

³² "City Magazine", op.cit.

³³ "American Film", november 1975

radio station, we could try out writing and ideas that might become the basis for films later," riguardo al suo *City Magazine* "if there were a publication that tried to have its pulse on the people, that would be a tremendously healthy principle for the motion picture company (Zoetrope).³⁴

In realtà dopo tre anni Coppola si lancia in quella che sarà la sfida della sua vita; va nelle Filippine e inizia a girare *Apocalypse Now* (1979), monumentale affresco sulla follia della guerra del Vietnam costruito intorno al libro di Joseph Conrad *Heart of Darkness*. Il film, oltre a subire una serie incredibile di disastri e sventure durante le riprese, rappresenta, in tutta la sua apocalittica carica, il volto del suo autore, la sua tenacia e la ferma voglia di rimettersi in gioco totalmente, fisicamente ed economicamente. "Questo film non è il più costoso della storia del cinema e, sia chiaro, quando l'ho cominciato non immaginavo affatto che sarebbe costato una tale somma. Un giorno un tifone ha ucciso numerose persone e devastato un set da 300.000 dollari. Ci sono occorse cinque settimane per ricostruirlo. Non avrei mai potuto supporre che un tifone potesse dividersi in due e andare a distruggere due nostri diversi set separati l'uno dall'altro da una distanza di cinquecento chilometri. Chi avrebbe potuto prevedere che il protagonista del mio film, Martin Sheen, avrebbe avuto una crisi cardiaca e che io non avrei potuto girare per due mesi? Ero veramente come l'America nel Vietnam: ci siamo rimasti troppo a lungo, abbiamo superato i costi e abbiamo lavorato in pieno caos."³⁵ Il film ci parla contemporaneamente di mito, melodramma e cultura delle droghe degli anni sessanta. La sensazione è che non si arrivi mai da nessuna parte nel risalire quel fiume. Coppola mostra i muscoli con una storia "impossibile," tra schizofrenia e follie

³⁴ "San Francisco Chronicle", 26 August 1975

³⁵ "Positif", Parigi, numero 220-221

smembrate, che ci portano in un vagabondaggio "orribile" attraverso i meandri di una ragione ormai dissoluta. *Apocalypse Now* è un percorso mostruoso dove si mescolano orrore e paura, una storia che galleggia per andare alla deriva in un mondo deleterio di angosce ed ombre. In un ambiente cosparso di morte, Coppola propone i *topoi* di una generazione: l'assurdo della guerra, le droghe, il sesso e le nuove libertà, collocandoli nel folle mondo della guerra in Vietnam. Per condurci in questo universo "orrendo", crea il paradosso delle pluralità e gira con una macchina da presa che non più univoca, ma possiede diversi linguaggi in un uno solo. Una prospettiva totalizzante dell'audiovisivo in cui i giochi d'influenza dei van e i linguaggi sono funzionali alle identità parallele dei personaggi. All'inizio la macchina da presa è come un narratore assente dal film che resta comunque il punto di contatto tra la realtà cinematografica e la nostra, come in un romanzo in cui il narratore è un fantasma onniscente e mediatore, grazie al quale la lettura diventa possibile. La macchina da presa di Coppola ci fa penetrare nel mondo del protagonista e ce lo racconta ma allo stesso tempo la macchina da presa è una sorta di passaggio dello spirito, uno sguardo "oltre" che riprende personalmente i limbi e le nebbie che invadono la mente di Martin Sheen. Infine la macchina da presa è diretta come una soggettiva prolungata e lisergica animata di vita autonoma, come un personaggio nascosto che abita nelle stanze, nei luoghi, nei personaggi. La forza di *Apocalypse Now* è sia nell'intelligenza e nell'elaborazione della recitazione, sia nell'estrema apertura del linguaggio filmico. Opera in perpetua metamorfosi, in cui lo spettatore violentemente scivola dentro come in un'imbutto.

Il lungometraggio, vincerà ex-quo il Festival di Cannes del 1979 con *Die Blechtrommel* di Volker Schlöndorff (*Il tamburo di latta*, 1979) e chiuderà il decennio coppoliano firmando la fine della *New Hollywood*. Altre sfide premono con sempre maggiore forza, le sperimentazioni con l'elettronica e il rinnovato confronto con il nuovo gigante televisivo. Coppola, con *Apocalypse Now*,

porta la sua generazione al limite estremo, la confronta con fantasmi e nuovi miti, la mette in una prospettiva totalizzante, nel portarla ad un punto morto indica la via del rinnovamento.

Nel corso degli anni settanta nasce il gigante Francis Ford Coppola, con quattro lungometraggi (*The Godfather* 1971, *The Conversation* 1974, *The Godfather Part II* 1974, *Apocalypse Now* 1979) attraversa e chiude un'era, sconvolge e rinnova vecchi schemi produttivi ormai obsoleti ed incapaci di rispondere alle nuove prospettive dell'audiovisivo. Pone il concetto di autore come imprescindibile da quello di *director*; costruisce, realizza prospettive di assoluto cambiamento ed è pronto per le sfide degli anni '80, dall'elettronica e al postmoderno.

1.5 Gli anni '80, il sogno di un cinema totale

"Secondo me il cinema è l'arma più potente dell'epoca moderna. E lo è tanto più quando si considera che è destinato a cambiare radicalmente negli anni a venire. È destinato a diventare elettronico, digitale e creerà i sogni e le allucinazioni del futuro. Sono convinto che il cinema sia qualcosa di più che un semplice spettacolo di immagini in movimento per vedere il quale si paga qualche dollaro. È destinato a diventare sempre più la coscienza collettiva, il legame che ci unisce tutti."

Francis Coppola

In una continua ansia produttiva, Coppola si lancia negli anni '80, scopre l'importanza dei nuovi mezzi elettronici (già chiari ai tempi della nascita della American Zoetrope) e li sperimenta in un film-trattato, che nell'entrare nel cuore del problema dell'evoluzione dei linguaggi audiovisivi sfonda un'altra porta, quella del post-moderno. Di nuovo con un dispiegamento di forze

economiche impressionanti, nel 1982 gira *One from the Heart* (*Un sogno lungo un giorno*, 1982). L'idea è quella di raccontare in forma di musical i dolori di una storia d'amore e gli sbandi che ne conseguono. "Everyone knows that this kind of situation is no joke. Love can kill [...] So I made the film in this particular way because I couldn't talk directly about a break-up, having lived through it myself. The days or nights of twelve hours of crying, the suicide attempts, were still present in my memory, and I wasn't interested in tackling them. I preferred - in the religious manner to locate an equivalent of this experience in the form of a ritual. There's no doubt I selected this type of distance because the real story was still so fresh in my mind."³⁶ Il film è la summa del pensiero coppoliano di fronte agli enormi cambiamenti in corso, del suo stupore di fronte al potere totalizzante di un *fictional universe* che ha dissolto in se ogni residuo di storicità. Lontani gli anni settanta e i grandi affreschi storici de *Il padrino* e di *Apocalypse Now*, non c'è più tradizione, non ci sono sopravvivenze mitiche o ipotesi progettuali, ma una storiella da fotoromanzo che diviene centro del mondo. In questo universo post-moderno, le sperimentazioni di Vittorio Storaro e dell'elettronica sono funzionali ad una scrittura filmica che lavorando contro l'impressione di realtà propria dell'immagine cinematografica, ottiene l'effetto prodigioso di cogliere, nella estrema apparenza e artificiosità della rappresentazione, "un'ontologia possibile del mondo." Coppola è già dentro il decennio dell'edonismo reganiano con il primato di comprenderlo.

Lo stesso tema della dimensione dell'esistenza, dove la perdita dei referenti è data come fatto compiuto, e della simulazione che si perpetua all'infinito e in cui il soggetto assiste impotente alla messa in scena della sua infondatezza e delegittimazione, è al centro della duplice operazione dell'anno successivo—*The Outsiders-Rumble Fish* oggetto d'analisi nei capitoli

³⁶ PETER COWIE, op. cit., pag. 159

successivi. Coppola, ancora una volta investito da un disastro economico³⁷, quello di *One from the Heart*, inizia un piccolo progetto propositogli da un gruppo di adolescenti, si tratta di un libro-culto scritto da una giovanissima autrice, S.E. Hinton: *The Outsiders (I ragazzi della 56a strada, 1982)*. In Oklahoma, durante le riprese del film, ne nasce un altro tratto da un racconto della stessa autrice, *Rumble Fish (Rusty il selvaggio, 1982)*. Nasce così l'operazione che più di tutte, in due film minori, rappresenta i due volti di Coppola. Due film tanto diversi da divenire identici, “*The Outsiders* è il colore, *Rumble Fish* è il bianco e nero, il primo è il realismo il secondo l'antirealismo, il primo è prosa il secondo poesia, uno è il negativo l'altro il positivo, uno è il reversal dell'altro”³⁸ Un viaggio nell'universo giovanile che continua la sperimentazione elettronica e consolida le tematiche del postmoderno, due film costruiti come due omaggi, da una parte la grande tradizione del melodramma hollywoodiano e la TV, dall'altra un viaggio dall'espressionismo tedesco alle radici del cinema, che assume tanta più forza quando viene nel momento in cui gli sconvolgimenti nell'audiovisivo, portati dall'abbattimento dei costi con l'elettronica, vedevano il regista in prima linea. Coppola, attraverso i personaggi dei due film, ci parla della quotidiana lotta di sopravvivenza nelle sperdute province americane, nella quale si sviluppa, magari inconsapevolmente, un io assoluto sino alla morte, un assoluto che non lascia fuori di sé il proprio limite ma lo pone in sé fino all'autodistruzione. Il luogo di questo porre è il dopo-storia, il post-moderno.

Nel 1984 riprendendo la collaborazione con Mario Puzo de *Il padrino*, gira *The Cotton Club (Cotton Club, 1984)* vero grande omaggio all'età del jazz e ai suoi sogni senza freni, torna sulle tracce del Fitzgerald, di cui ha sceneggiato nel 1973 *The Great Gatsby*, su richiesta del

³⁷ Per una storia del regista statunitense dal punto di vista dei modi di produzione: JON LEWIS, *Whom God Wishes to Destroy*, Duke University Press, Durham and London, 1995

³⁸ VITO ZAGARRIO, op. cit., pag.99

produttore Bob Evans, (l'uomo che contro tutte le regole di durata della Paramount acconsente ad allungare di 25 minuti *The Godfather*), scrivendo a Parigi, in tre settimane, nell'albergo *L'Hotel* nella stanza che fu di Oscar Wilde, la sceneggiatura dal libro di Fitzgerald. Nella stesura si basa anche e soprattutto su altri libri di Fitzgerald primo fra tutti *This side of Paradise* e gli articoli pubblicati dall'*Esquire* nel 1936 e pubblicati nel 1945 da Edmund Wilson, con il titolo *The Crack up*.³⁹ Dalla sceneggiatura nasce il brutto film di Jack Clayton *The Great Gatsby (Il Grande Gatsby, 1974)*. *Cotton Club* riprende quel lontano discorso, rende omaggio all'età del jazz appunto e al cinema, da Chaplin al divismo, con strani echi del *Living Theatre* attraverso la presenza di Julian Beck. Il *Cotton Club*, storico locale newyorkese che ha cambiato le relazioni sociali tra bianchi e neri, è qui rivisitato tra il 1924 e il 1934. I toni sgargianti e sgangherati dei bagni nelle fontane, "le formidabili pazzie della musica Jazz,"⁴⁰ che tutto scaricava e tutto sembrava riunire in una sorta di universo parallelo fatto di improvvisazione ritmica e libertà ritrovate, il sapore acre e folle dei romanzi di Fitzgerald, emergono chiaramente sullo sfondo della New York incantata con le sue 'tenere notti' che si abbandonava ad ogni genere di follia. Troviamo il crollo di *Wall Street*, i cui echi ci riportano agli articoli pubblicati dall'*Esquire*, alla poeticità travolta dalla storia che nel film di Coppola sembra rinascere nella cronaca di piccoli amori nostalgici. Il *Cotton Club* di Coppola è il luogo filmico dove tutti i legami con la realtà sono stravolti a favore di una completa identificazione del cinema come puro immaginario, messa in scena grandiosa, circo visivo. E' l'immagine, che non si preoccupa del trucco pur di mostrare il "mito" del locale, non fa che proseguire le linee del piacere visivo. Liberatosi del legame con la realtà, Coppola costruisce la sua opera intorno al perseguimento del principio del piacere

³⁹ In Italia editi con il titolo *L'eta del Jazz*, Mondadori, Milano, 1990

⁴⁰ JACK KEROUAC, *Sulla Strada*, Milano, Mondadori, 1990, pag 78

del cinema. Il piacere tutto cinefilo del rimando, della citazione, della parodia.

Un recupero nostalgico è alla base del successivo *Peggy Sue Got Married* (*Peggy Sue si è sposata*, 1986), commedia anticipatrice dei successivi viaggi nel tempo di *Back to the Future* (*Ritorno al futuro*, 1987) che propone un omaggio allo scrittore Jack Kerouac, di cui detiene i diritti di *On the Road* (*Sulla strada*, 1957) da anni, ritagliando un personaggio (il primo amore di Peggy Sue) sull'eroe della *Beat Generation* Neal Cassady, protagonista del libro. Il film, successo inaspettato al *box office*, è l'ennesima dimostrazione della capacità camaleontica di Coppola. Per aiutare il tono surreale del film Coppola concorda con lo scenografo Dean Tavoularis colori morbidi e toni pastello ispirati ai quadri impressionisti, per cercarli si sposta nella Sonoma County, regione vinicola a nord di San Francisco. *Peggy Sue got married* mostra ancora una volta la capacità di Coppola di alternare film personali a film per il grande pubblico, nel farlo dimostra una leggerezza nel racconto e un buon gusto nelle scelte. Mostra di nuovo la capacità di essere per il *box office* ma di esserlo nei limiti di una coerenza di sperimentazione filmica e narrativa che non viene mai meno nemmeno quando siamo di fronte ad una sceneggiatura debole come nel caso di *Peggy Sue Got Married*. Negli Stati Uniti il film è stato associato per la leggerezza del racconto a Frank Capra e Vincent Minnelli, ma sembra però più debitore del modo di sentire di certi TV movies anonimi che di una vera tradizione cinematografica. Il talento di Coppola è nel rendere cinema un materiale tutto sommato prevedibile e di basso livello, la sua capacità di 'sentire' il cinema, come si diceva in precedenza, al di là dei riferimenti, nella sostanza del problema pratico di far funzionare un racconto per il grande pubblico, al di là di qualsiasi dispositivo intellettuale da cui scaturisce, un pragmatismo determinante per comprenderne il successo economico oltre le aspettative.

Il 1987 si apre con la tragedia della morte del figlio, Coppola che stava girando *Gardens of Stone* (*Giardini di pietra*, 1987), riempirà il suo film di echi di dolore profondissimi, quel senso della famiglia di cui tutta la sua storia è debitrice, conosce probabilmente la sua pagina più buia. Tratto dal romanzo di Nicholas Proffit, *Gardens of Stone* rappresenta l'altra faccia di *Apocalypse Now*, il volto minimalista della profonda tragedia vietnamita, un cinema decisamente sotto le righe che nel decennio coppoliano rappresenta una sorta di aggancio al passato e al suo dolore come punto di fuga dall'azzeramento in corso, un cinema tradizionale che ci propone un Vietnam urbano, minimale e dolorosissimo. "One of the things that touched me when I read the script was the drill and ritual that give the Old Guard its splendour. There is a certain beauty and honor in being part of an exercise hundreds of other people are performing the exact same drill in absolutely perfect armony."⁴¹ Dean Tavoularis pone l'accento sul concetto del film come storia senza tempo nel raccontare la scelta scenografica dei cimiteri della Virginia e di Washington "These cities are rich with Greek and Roman architecture which we use to give the film an eternal look and feel. The architecture helps complement the story which, itself, is timeless."⁴² *Gardens of Stone*, al di là del pur significativo flop al *box office*, ci mostra una malinconia privata, quella data dal dolore della perdita del figlio che come ogni dolore profondo sfugge, ed il film sfugge alla visione, non si lascia afferrare, rimane distante e per certi versi difficilmente comprensibile, una sorta di viaggio all'interno di sensazioni private che rendono il film inafferrabile.

Nel 1988 il regista parla di se stesso con *Tucker, a Man and His Dream* (*Tucker un uomo e il suo sogno*, 1988). Nel sognatore di automobile che tenta la sfida alle *majors* delle macchine, Coppola

⁴¹ Dalla Brochure di presentazione del film della TRI-STAR Picture

⁴² Dalla Brochure di presentazione del film della TRI-STAR Picture

vede un po' la sua vita tra entusiasmi, grandi sfide, vittorie, amare sconfitte e soprattutto tentativo sempre e comunque di andare oltre i risultati raggiunti e di rimettersi in discussione. "I like him, because he feels human, the lovable american con man, the used-car sales man with his heart in the right place. In his way he was a charlatan. He wore those brown and white pointy shoes, and he was handsome and good with the ladies. He talked fast. He was a little stinky. Yes, it was that beautiful gleaming car that took my imagination, but it was also something else, the whole notion of what our country was going to be like in twenty or thirty years, based on our new position in the world, our technological inventiveness."⁴³ Oltre ad essere un tributo al sogno americano, il film rappresenta un manifesto del carattere sanguigno e combattivo del suo autore, un'opera partorita nel quadro di un progetto che si iscrive sotto il segno (sia pure di rimando) di una intensità quasi autobiografica, e trae da questa sua condizione il fascino maggiore. Coppola, nel rendersi omaggio, pone una lucida consapevolezza dei prezzi pagati, dei rischi presi e da prendere. Con il tono della favola la vita di Preston Tucker e la vita di chi vince anche perdendo, solo per aver avuto la capacità e l'intensità dei sognatori. Quel che conta è il sogno al di là dei risultati reali, quel che conta è fare il possibile per renderlo reale, poi si può anche perdere tutto perchè comunque si è sempre vincitori, come Coppola appunto. Una favola che ci informa delle difficoltà delle favole. Coppola gira il suo film con soluzioni sceniche non realistiche (ad esempio il carrello sulla comunicazione telefonica tra Vera e Tucker; il lancio del cappello e il balzo temporale che ne segue), si abbandona alla fiaba, dimostrando che anche sul terreno di altri (George Lucas in particolare, nel film produttore esecutivo) si sa muovere in agilità, con la capacità istrionica di chi conosce il cinema. Nel 1989 gira l'episodio di *New York Stories Life without Zoe* (*New York Stories, La mia vita senza Zoe*, 1989) gioco di parole che allude alla momentanea perdita della

⁴³ "The Atlantic Montly". August 1976

American Zoetrope, nelle parole di Coppola *Life without Zoe* “It's the story of a little girl about twelve years old who lives in Manhattan. It's these little girls who have credit cards and eat at the Russian TeaRoom, and live in hotels and apartments in New York. It's a sort of like *Pippi Longstocking*, except that she's twelve. It's about the daughter-father relationship, and about the loyalty of the daughter and a father. That was meant to be the relationship with a man that makes it possible for the daughter to go off and have a husband.”⁴⁴ Il risultato è sicuramente di basso livello, soprattutto se collocato nel contenitore originario, c'è poca fluidità narrativa, Coppola punta ai sentimenti semplici, alle emozioni primarie, non lontano dai ritmi dello sceneggiato televisivo. Non c'è slancio nella messa in scena e l'esplorazione dei vani i *décors* inespica nella facile analogia interni-interiorità di chi li abita.

Durante il decennio Coppola continua anche ad essere produttore, cinque i lungometraggi prodotti, *Hammett* di Wim Wenders (*Hammett indagine a china town*, 1980), *Black Stallion Returns* di Robert Dalva (*Il ritorno di Black Stallion*, 1983), *The Escape Artist* di Caleb Deschanel (*La fuga dell'artista*, 1982), *Mishima* di Paul Schrader (*Mishima*, 1985), *Barfly* di Barbet Schroeder (*Barfly moscone da bar*, 1987) e *Tough Guys Don't Dance* di Norman Mailer (*I ragazzi dun i non ballano*, 1987), un'intensa attività sotto la bandiera della American Zoetrope con risultati alterni ed alcune delusioni come l'incontro con Wim Wenders. Coppola, inoltre, distribuirà negli Stati Uniti *Kagemusha* di Akira Kurosawa (*Kagemusha*, 1980), *Hitler* di Syberberg (*Hitler*, 1984), *Save qui peut la vie* di Jean Luc Godard (*Si salvi chi può...la vita*, 1980). Sempre in questo periodo finanzia il restauro di *Napoleon* di Abel Gance (*Napoleon*, 1927) e ne organizza la proiezione al Radio City Music Hall di New York nel 1982. Inoltre dirige in cinque giorni il mediometraggio *Rip Van Winkle* (*Rip Van Winkle*, 1985) per

⁴⁴ PETER COWIE, op. cit., pag. 224

conto della HBO nell'ambito della serie *Fairy Tale Theatre*, tratto dalla novella di Washington Irving ed interpretato da Henry Dean Stanton e la sorella Talia Shire.

Tornerà al cortometraggio per la Walt Disney con *Capitan Eo* (*Capitan Eo*, 1986) prodotto dalla LucasFilm (ed interpretato da Michael Jackson), lavoro di sperimentazione in collaborazione con la Eastman Kodak, con una doppia macchina che può girare contemporaneamente da due angoli diversi simultaneamente in 65mm creando un senso di profondità spaziale unico. Esperimento che diventa semplice fenomeno da baraccone nell'ambito del villaggio turistico Disneyland.

Gli anni ottanta si chiudono, Coppola li percorre con otto lungometraggi (*One from the Heart* 1981, *The Outsiders* 1982, *Rumble Fish* 1982, *Cotton Club* 1983, *Peggy Sue Got Married* 1986, *Gardens of Stone* 1987, *Life without Zoe*, *New York Stories* 1988, *Tucker a Man and his Dream* 1989) e nell'attraversali coglie le nuove sfide, prova ancora una volta ad essere pioniere. Un'instancabile ricercatore attento alle nuove istanze dell'audiovisivo e alle sue innovazioni tecnologiche.

Gli anni novanta sembrano aprirsi sotto nuovi auspici di cambiamento e ricerca, Coppola accetta dalla Paramount la proposta di girare *The Godfather part III* (*Il Padrino parte III*, 1990); per l'ennesima volta la sua strada si incontra con quella di una *major*, ed un grosso film si alterna ad uno più piccolo e personale. “*The Godfather part III* deals with this kind of American family that functions almost like royalty. This family is famous from the other two pictures and there are many generations within it. Sometimes the younger members are more into the past than the future, and sometimes the older folks are concerned more with the future than the past. When you talk about money in some stories it may be the microfilm that the Russians want to buy, or some thriller involving a 20 lbs of heroin. I was

more curious about pure wealth, pure power, on a much grander scale.”⁴⁵ Coppola usa il film e l'alto budget previsto per sperimentare con le nuove tecnologie date dall'immagine elettronica; in particolar modo affina la già sperimentata gestione diretta ed immediata sul set del girato attraverso il controllo video con il quale poter fare già un pre-montato che faciliterà la postproduzione facendola partire già in fase di ripresa dando al regista gli strumenti per comprendere le eventuali lacune dei giornalieri. Finalmente può fare quello che aveva iniziato con la Zoetrope con la differenza di poterlo fare in una macro struttura. Queste le parole di Coppola in una lettera al presidente della *Sony Corporation* Akio Morita: “The movies have always been impacted by technology. They were born because of technology. At Zoetrope, we experimented with a lot of small low-budget pictures but now we can use those same implements on a big film. Pre-production, production, and post production are rapidly turning into a single, very powerful phase instead of being separate entities.”⁴⁶ L'instancabile voglia di comprendere il nuovo mezzo e la necessità di fare questo film per tirarsi fuori dai soliti problemi economici e per creare un viatico al successivo film, non precludono al regista, trascinato dal suo senso di grandezza e melodramma, un importante risultato artistico. L'eleganza formale, la stessa dei primi due atti della famiglia Corleone, rimane un punto fermo così come la capacità di gestire il mezzo in termini prettamente cinematografici: emblematica in questo senso la costruzione, in montaggio alternato con la *Cavalleria Rusticana*, dell'assassinio della figlia di Michael Corleone.

Nel 1992 Coppola gira *Bram Stoker's Dracula* (*Dracula di Bram Stoker*, 1992). Il suo Dracula vuole porre l'accento su ogni circostanza sottolineata dal libro di Stoker, Coppola ha voglia di fare il film definitivo, l'ultimo sull'argomento. Lamenta la scarsa

⁴⁵ PETER CONNIE., op. cit., pag. 230

⁴⁶ PETER COWIE, op. cit. pag. 231

conoscenza del testo e la debolezza degli altri film nel metterlo in scena, film che come nel caso di quello del 1931 con Lugosi e del 1979 con Langella, erano tratti dall'adattamento teatrale di Hamilton Deane e John Balderstone, di qui la necessità di un recupero del testo di Bram Stoker. Operazione programmatica sin dal titolo che rende omaggio all'autore. "Quando avevo diciotto anni, ero responsabile di un gruppo di ragazzini sui nove anni e avevo l'abitudine di leggere loro qualcosa per farli addormentare. Ho sempre pensato che Dracula di Bram Stoker fosse molto adatto per i bambini [...] Ho visto più volte il famoso film Dracula quello con Lugosi, e non penso che sia forte quanto il romanzo [...] Spesso si crede di conoscere a sufficienza un soggetto famoso anche se in realtà non è così. Tutti parlano di Dracula, ma quanti sanno che era un aristocratico rumeno chiamato Vlad Dracula, famoso perchè impalava i turchi?"⁴⁷ *Bram Stoker's Dracula* rappresenta e preannuncia davvero, per dirla come Vito Zagarrìo, l'incestuosa commistione di televisione, prodotti audiovisivi di ogni genere e grande cinema. Sembra essere il logico punto di arrivo, in questi anni novanta, di un autore che, come i protagonisti del duo *The Outsiders* e *Rumble Fish*, realizza lucidamente il dramma di un produrre qualcosa che non sia prodotto che per essere superato. In un saggio pubblicato in *Il nuovo mondo dell'immagine elettronica*, Coppola usa queste parole "Le spinte innovatrici sono inarrestabili e ciò che deve accadere, accadrà, magari con un ritardo di dieci o venti anni. Solo allora il sistema sarà standardizzato e tutti potranno ascoltare le trasmissioni nella propria lingua. Adesso guardo a quel mondo che sarà il mio quando sarò vecchio, e rinuncio al mondo attuale con il quale non riesco più a covinvere. Mi sembra di essere una pulce tra due blocchi di granito, senza

⁴⁷ "Cinemafantastique", dicembre 1992

spazio. È orribile."⁴⁸

È da questa consapevolezza che nasce l'incestuoso *Dracula*, da questa ricerca dobbiamo aspettarci il cinema del futuro. Nel post-moderno, nel dopostoria in cui viviamo, Coppola traccia una via artistico-etica di consapevolezza e punti di fuga, in un rinnovato dinamismo il cineasta statunitense si pone ancora una volta come punto di riferimento del cambiamento. Nei successivi quattro anni Coppola produce, con i soliti risultati alterni, quattro lungometraggi, *The Secret Garden* di Agnieszka Holland (*Il Giardino Segreto*, 1993), *Mary Shelley's Frankenstein* diretto da Kenneth Branagh (*Frankestein di Mary Shelley*, 1994), *Don Juan de Marco* di Jeremy Leven (*Don Juan de Marco maestro d'amore*, 1995) e *My Family* di Gregory Nava (*La mia famiglia*, 1995).

Dopo quest'assenza dalla regia durata quattro anni, il regista si lancia in un nuovo progetto, *Jack* (*Jack*, 1996), che racconta la storia di un bambino colpito da sindrome di precoce invecchiamento. *Jack* si pone come una nuova digressione di Coppola nel terreno della fiaba, sia pure amara e drammatica, riporta alla luce le antiche ferite (la morte del figlio Giò) e, a fronte di scelte forse troppo convenzionali di messa in scena, si ha una strana sensazione di tenero coinvolgimento al di là della storia stessa. Il concetto dell'amore aleggia sul film, la gioia che porta l'amore (qui soprattutto amore materno) è legata al superamento di ogni disordine, l'amore viola la realtà nera delle circostanze, è al di là di ogni divieto (fisico e morale) e la felicità che riversa sulla storia è più forte dell'ombra dell'ineluttabile dolore. Se un'esistenza è fatta di handicap irreversibile, l'amore che la circonda può rovesciare il dolore in amore. Coppola si spinge su un terreno dove prima non si era (quasi) mai posto, il risultato è

⁴⁸ GUIDO ARISTARCO, a cura di, *Il nuovo mondo dell'immagine elettronica*, Dedalo, Bari, 1985, pag. 123

decisamente interessante anche se contraddittorio, non si ferma all'orrore della perdita preannunciata ma (forse riferendosi ancora a se stesso) pone con estrema lucidità la posizione dell'amore familiare di fronte alla morte. Il linguaggio filmico è forse troppo trattenuto, rimane a metà tra slanci visionari e schema narrativo rassicurante, la mancanza è qui nel trattenere la macchina da presa relegandola in una posizione defilata, poco incisiva.

The Rainmaker (L'uomo della Pioggia, 1997) è l'ennesimo film tratto dai romanzi di John Grisham, sette in tutto, con *The Firm* di Sidney Pollack (*Il Socio, 1993*), *The Pelican Brief* di Alan Pakula (*Il Rapporto Pelican, 1993*), *The Client* di Joel Schumacher (*Il Cliente, 1994*), *A Time to Kill* di Joel Schumacher (*Il momento di uccidere, 1996*), *The Runaway Jury* di James Foley (*L'ultimo appello, 1996*), di Robert Altman (*Conflitto di interessi, 1999*). Forse troppo aderente al romanzo d'appartenenza, il film ci mostra il Coppola *director* impeccabile che ancora una volta si serve di un film per farne un altro. "Ho fatto *The Rainmaker* perchè con i soldi che guadagnerò potrò fare un film più personale. Non so se avete notato che metto sempre il nome dell'autore con il titolo dei miei film, *Il Padrino* di Mario Puzo, *Dracula* di Bram Stoker, *The Rainmaker* di John Grisham, lo faccio perchè spero che un giorno potrò mettere il mio nome come autore di un mio film. Sono grato per l'opportunità di *The Rainmaker*, un film con un tema che mi appartiene, quello di un giovane uomo che non vuole vendersi al sistema."⁴⁹ Coppola ribadisce di nuovo due punti determinanti della sua intera carriera: primo servirsi di alcuni film per farne altri più personali; secondo la sua natura contro, contro il sistema e le sue regole. *The Rainmaker* offre echi autobiografici come molti dei suoi film, come *Jack* del resto, il film rinnova la fama di Coppola come talent scout: Matt Damon, qui al suo primo ruolo importante. Anche gli ultimi lavori dunque, *Jack* e *The Rainmaker*, rappresentano nel loro iscriversi nel saldo prodotto medio alto

⁴⁹ "La Repubblica", 3 novembre 1997

hollywoodiano, il solito duplice segno, d'autore (*Jack*) e di director (*The Rainmaker*).

Il secolo volge al termine (negli anni novanta quattro film, *The Godfather Part III* 1990, *Brain's Stoker Darcula* 1992, *Jack* 1996, *The Rainmaker* 1997) e se certi meccanismi sembrano arruginirsi, “Io credo di non interessarmi più alla carriera, non ho più le stesse spinte di un tempo”⁵⁰, c'e da augurarsi che la massima di Bunuel, ‘Basterebbe che la bianca palpebra dello schermo potesse riflettere luce propria, per far saltare l'universo, ma per il momento possiamo dormire tranquilli, dato che la luce cinematografica è accuratamente dosata e controllata’, sia l'augurio di una possibile rinascita di una nuova curiosità per poter vedere finalmente ‘la palpebra bianca dello schermo riflettere luce propria.’⁵¹

⁵⁰ "La Repubblica", 6 novembre 1992

⁵¹ LOUIS BUNUEL, citato da PINO BERTELLI, *Cinema e anarchia. Nell'età della falsificazione e del conformismo sociale (1992-1998)*, Edizioni La Fiaccola, Ragusa, 1998, pag. 39

CAPITOLO II

The Outsiders

2.1 Nascita di un progetto

Il 21 marzo 1980 Coppola riceve, presso la Paramount, una lettera scritta da Joe Ellen Misakin, bibliotecario alla Lone Star School della contea di Fresno, e confermata da un gruppo di studenti, allegata alla missiva un libro di Susan Eloise Hinton, *The Outsiders*, scritto all'età di 16 anni, nel 1967, per la Viking Press. La richiesta è trarre un film dal romanzo della giovane autrice. “We have a student body of 324” scrive il bibliotecario “I feel our students are representative of youth of America. Everyone who has read this book, regardless of ethnic or economic background, has enthusiastically endorsed this project.”⁵²

Coppola, favorevolmente colpito, gira il libro al suo produttore Fred Ross, “I bet kids have a good idea of what a movie should be, chek it out Fred if you want to.”⁵³ Fred Ross ricorda così il suo approccio al testo: “I said to myself that I'd give it ten pages. I ended up reading it from cover to cover, and I agreed with the kids it was a movie.”⁵⁴

In un'intervista a *Positif Coppola* alla domanda come siano nati i due progetti risponde: “Per quanto riguarda *The Outsiders* tutto è iniziato perchè avevo ricevuto una lettera da un gruppo di ragazzi di tredici anni che mi dicevano che il loro libro preferito era *The Outsiders* e che gli sarebbe piaciuto se ne avessi tratto un film. La lettera era firmata Mary, Joe, Sam [...] Ero molto colpito e diedi da leggere il libro a Fred Ross. L'autore era una ragazza di sedici anni e l'opera era una sorta di *Via col vento* per adolescent [...] È una storia molto sentimentale che tutti i liceali adorano e che si studia in classe. Volevo

⁵² A.AVV, *The spira of Zoeiropo*, Santa Fe Film Festival, Santa Fe, 1983

⁵³ "New York Times"- "San Fransisco Chronicle", 28 Marzo 1983

⁵⁴ ⁵⁵ PETER COWIE, *op. Cit.*, pag. 234

lavorare non più per i genitori ma per i loro figli. Dunque sono andato a Tulsa e ho girato il film in modo molto classico, quasi tradizionale usando il cinema elettronico ma senza sperimentazione. Tutti gli attori avevano quindici, sedici anni [...] sono stati meravigliosi. Il budget è stato rispettato [...] L'autrice del libro S.E. Hinton ha seguito tutte le riprese. È una persona straordinaria. Ha scritto in seguito un altro libro *Rumble Fish* [...] Il suo messaggio è che talvolta, per sopravvivere, bisogna lasciare quelli che amiamo e l'eroe è un ragazzino che idolatra il suo fratello maggiore. Mi venne, allora, l'idea di farne un film d'avanguardia per adolescenti, cosa che praticamente non esiste.”⁵⁵

Nel 1982 Coppola viene travolto dal clamoroso insuccesso economico di *One from the Heart*, e la Zoetrope Studios è sul punto di fallire. “When the crises had hit at Zoetrope there were two ways for me to go. One was just to shed it all and let go of everything and basically quit the film business, and the other was to fight back to being as productive as I could be and make one film after another.”⁵⁶ Nonostante il clamoroso deficit in cui *One from the Heart* lo ha trascinato, Coppola riprende il progetto *The Outsiders*, trova nuove risorse economiche nella Chemical Bank e nella Britain's National Film Finance Corporation, le quali garantiscono per la Zoetrope Studios alla Warner, dopo che la Columbia aveva rifiutato il progetto. “To anyone aware the recent history, the Warner Brothers deal was a surprise for several reasons. The studio had expressed some interest in *The Outsiders* when, in January 1982, it half heartedly bid on the domestic distribution rights to *One from the Heart*, but Coppola and Warners had dealt with each other before, and in the past it had never turned out particularly well for either party. Back in the late 1960s, it was Warner Brothers that lent Coppola

⁵⁵ "Positif", Parigi, numero 311, janvier 1987

⁵⁶ BBC-TV Profile, England, 6 Aprile 1985

\$600,000 to set up American Zoetrope in San Francisco and then, approximately a year later, demanded its money back. Warners was also the studio of record on Coppola's three A features: *You are a Big Boy Now*, *Finian's Rainbow*, and *The Rain People*, none of which did well at the box office. Most recently, in 1981, it was Warners that secured domestic distribution rights for both *Hammett* and *The Escape Artists*, two films that by 1982 seemed to suggest that Coppola could no longer behave reasonably or predictably as a movie producer. In sum, of all the studios Coppola had or dealt with in the past, Warners seemed to have the best justification for not working with him again. But in Hollywood, it's best to have short memory."⁵⁷ Contemporaneamente, acquista i diritti cinematografici del libro della Hinton per 500 dollari dopo che la scrittrice ne aveva richiesti 5000, sulla base del quale Kathleen K. Rowell scrive la sceneggiatura.

Nel marzo 1982, il regista si trasferisce a Tulsa, città dell'Oklahoma in pieno Mid West dove il romanzo è ambientato, con un equipaggiamento tecnico ridotto all'essenziale, fermo restando il supporto elettronico da Coppola sperimentato in *One from the Heart*, utilizzato per le prove con gli attori per poi fare un premontaggio computerizzato che gli permette di avere un'idea del prodotto finale. Nel viaggio per Tulsa, nello spirito indipendente degli esordi di *The Rain People*, troviamo un gruppo di giovani attori quindicenni e sedicenni che costituiranno in seguito l'ossatura degli attori della *New New Hollywood*: tra gli altri Matt Dillon, Ralph Macchio, Rob Lowe, Patrick Swayze, Tom Cruise, Diane Lane, C. Thomas Howell, Emilio Estevez, oltre che il cantante Tom Waits. Durante le *location* Coppola ha l'occasione di leggere un altro romanzo della Hinton, *Rumble Fish*, che ripropone fondamentalmente le stesse atmosfere del primo. Immediatamente decide di farlo

⁵⁷ JON LEWIS, *op.cit.*, pag. 98

diventare un film e di rimanere a Tulsa, dove anche questo romanzo è ambientato. Insieme alla stessa autrice, durante le riprese di *The Outsiders*, ne scrive la sceneggiatura. Chiede a Matt Dillon di rimanere nella città dell' Oklaoma, il regista è entusiasta del giovane attore, “one of the best young actors to emerge since the Brando-Dean era.”⁵⁸ Chiama Mickey Rourke, mantiene altri personaggi tra cui Tom Waits, lancia altri due giovanissimi attori Christopher Penn e Nicholas Cage. Con lo stesso supporto tecnico, con gli stessi collaboratori, praticamente nelle stesse *locations*, gira *Rumble Fish*, film gemello di *The Outsiders*, realizzando il progetto di divenire “as productive as I could be and make one film after another”, per non “quit the film business.”

Nel Settembre 1982 terminano le riprese dei due film.

Un mese dopo, *The Outsiders* esce a pioggia in tutte le sale degli Stati Uniti, dai grandi centri alle piccole provincie, riscuotendo un notevole successo economico. Nell'ottobre dello stesso anno *Rumble Fish* fa la sua apparizione tra i fischi al New York Film Festival. “By September 1982, shooting on both films was complete, on schedule and on budget. However, Warners, who were luke warm about the rough cut of *The Outsiders*, were not intrested in distributing a second teen picture, and Coppola had desperatly to find another distributor quickly. Luckily, Universal agreed to take *Rumble Fish* as a two-picture deal with Abel Gance's 1927 *Napoleon*, the rights of which Zoetrope had obtained in 1979.”⁵⁹ Fin qui la genesi del progetto, ora nei successivi due capitoli l'approfondita analisi filmica e critica dei due lungometraggi.

⁵⁸ "Positif", Parigi, numero 262, décembre 1982

⁵⁹ RONALD BERGIVIAN, *Francis Fora' Coppola-The making of his movies*, First Thunder's mouth press- Close-up, New York, 1998, pag. 69

2.2 Analisi del testo filmico

The Outsiders prima parte del doppio viaggio di Coppola nel disagio giovanile statunitense di inizio decennio. Film contraddittorio che, a fronte di evidenti spinte verso un prodotto commerciale, mostra chiaramente le radici del progetto successivo più chiaramente d'autore.

Il film ha una durata di 1h e 28m, per un numero complessivo di 708 inquadrature, è strutturato nel più classico dei modi, con un prologo, un epilogo e nel mezzo il film è diviso in tre parti. Un approccio lineare a cui fa riscontro una costruzione drammaturgica altrettanto lineare, operazione programmatica sin nella riduzione del romanzo della Hinton (come vedremo più specificatamente a breve).

Vediamo in dettaglio la suddivisione del minutaggio del film:

Prologo	3 min
Prima parte	28 min
Seconda parte	18 min
Terza parte	33 min
Epilogo	2 min 30 sec

Al sostanziale equilibrio con cui viene distribuito il minutaggio fa riscontro un sostanziale equilibrio nella distribuzione delle inquadrature.

Vediamo il dettaglio, avendo individuato all'interno delle tre parti principali delle macrosequenze a cui seguono sottosequenze.

Le tre parti principali corrispondono narrativamente a due luoghi legati tra loro: nella prima parte Tulsa con la presentazione dei personaggi, nella seconda la campagna dove fuggono i protagonisti, nella terza di nuovo Tulsa dove troveremo la morte di Dallas e Johnny. Alle 256 inquadrature della prima parte seguono le 170 della seconda, mentre nella terza parte 258; è del tutto evidente quindi il sostanziale equilibrio dei tagli tra prima e terza parte, a cui fa eco l'equilibrio tra prologo (Ponyboy che scrive il suo diario e la sequenza di foto ingiallite sui titoli) 14 inq. ed epilogo (ritorno su Ponyboy e il suo diario) 11 inq.

Visualizzando:

PROLOGO	TULSA	CAMPAGNA	TULSA	EPILOGO
3min	27min 36sec	18min 4sec	33min 6sec	2min 30sec
14 inq.	255 inq.	170 inq.	258 inq.	11 inq.

Siamo di fronte ad uno sviluppo narrativo lineare a cui fa riscontro una scrittura filmica altrettanto lineare. Quel prodotto medio da lanciare sul mercato per sollevare le finanze del regista statunitense ha già, nella semplicità della struttura, un perno centrale su cui Coppola costruisce sapientemente, dosando tempi e ritmi dei suoi tagli, il suo film.

I Pre Drive-In	2 mm n 20sec	21 inq.
Drive In	11min 44sec	104 inq.
La notte	13min 32sec	130 inq.

Continuando nella scomposizione del film, scopriamo una distribuzione di sequenze non altrettanto lineare. Il film ci si presenta, al di là dell'epilogo e del prologo, con le prime due parti (da considerarsi una sorta di macro-macrosequenze) divise sapientemente in macrosequenze e la terza (altra macro-macrosequenza) frastagliata da una serie di microsequenze funzionali all'impennata del ritmo e alle tragedie narrative imminenti.

Dall'analisi del film possiamo così visualizzare le tre parti del film:

Prima parte: Tulsa Macrosequenze: La notte si divide a sua volta in 6 sottosequenze:

Litigio genitori	2min 45sec	11 inq.
Sogno	24sec	4 inq
Litigio fratello	1min 27sec	20 inq.
Assassinio social	3min 40sec	54 inq.

Post assassinio	2min 5sec	18 inq.
Casa Buck	3min 11sec	23 inq.

Seconda parte: campagna

Macrosequenze:

Fuga-attesa	9min 34sec	77 inq.
ArrivoDallas-incendio	8min 30sec	93 inq.

La fuga-attesa si divide in 5 sottosequenze:

Fuga	53sec	5 inq.
Arrivo-sogno	1min 41sec	14 inq.
Taglio capelli	3min 5sec	15 inq.
Attesa	1min 50sec	25 inq.

Poesia Frost	2min 5sec	18 inq.
--------------	-----------	---------

Terza parte: Tulsa

Microsequenze:

Ambulanza ospedale	1min41sec	18inq.
Casa-risveglio	4min 25sec	25inq.
Incontro Randy	3min 37sec	27inq.
Ospedale	5min4sec	21inq.
Incontro Cherry	3min28sec	27inq.
Pre-rissa	2min24sec	14inq.
Rissa	4min49sec	53inq.
Morte Johnny	4min13sec	33inq.
Morte Dallas	3min35sec	29inq.

È dunque del tutto evidente, dati alla mano, la funzionalizzazione del linguaggio filmico: da una parte ad una fruizione facile del prodotto, costruendo il testo con sapiente equilibrio, dall'altra saper rompere quest'equilibrio al suo interno. Un minutaggio a cui corrispondono tre parti, in cui quella centrale funge da anello di congiunzione tra le due più grandi, il cui numero di tagli è pressochè identico, 255 contro 258, ma alla linearità del prima parte (3 macrosequenze, una "d'appoggio" a favorire la presentazione dei personaggi) fa riscontro il frastagliamento della terza, dove l'infittirsi della narrazione viene continuamente spezzettata in microsequenze.

Coppola opera un crescendo: la prima parte è funzionale alla presentazione dei personaggi, della loro quotidianità e dei loro disagi, uno sguardo d'insieme sino alla tragedia (morte giovane Social da inq. 175 a 229); la seconda si porta con sé i personaggi in fuga e in attesa, quest'ultima è funzionalizzata alla dichiarazione di poetica attraverso le parole di Robert Frost (da inq. 320 a 338) e che fungendo da *trait-d'union* ci porta più a fondo nelle personalità dei fuggiaschi; la terza è un crescendo di microsequenze sino alla doppia morte di Johnny e Dallas (rispettivamente da inq. 658 a 691 e da 692 a 721).

Un dato minore ma altrettanto evidente si impone nell'analisi del testo: l'uso dei primi piani, sulle 708 inquadrature totali 231 sono primi piani, praticamente un terzo del totale. Questo largo uso dei primi piani fa sì che Francis Coppola si trovi a risolvere intere sequenze praticamente solo attraverso primi piani. Un uso tanto imponente da rappresentare una vera dichiarazione di poetica, che vede un progressivo discostarsi dal paesaggio, vero *topos* della *New Hollywood*, a favore dei giovani volti dei protagonisti (più diffusamente nel paragrafo 2.4). Vediamo il dettaglio, nei casi più importanti, dell'uso dei primi piani, tra macrosequenze, microsequenze e sottosequenze:

Drive In	104 inq.	40 pp
Assassinio social	54 inq.	20 pp
Ambulanza-ospedale	18 inq.	8 pp
Incontro Randy	27 inq.	14 pp
Ospedale	21 inq.	16 pp
Incontro Cherry	27 inq.	23 pp
Morte Johnny	33 incl.	17 pp
Epilogo	11 inq.	6 pp

Se da una parte esce prepotentemente il forte uso dei pp, d'altro canto si può constatare un doppio uso delle dissolvenze nel film. Il film presenta infatti ben 46 dissolvenze di cui 42 incrociate e solo 4 al nero. La dissolvenza, nel lungometraggio di Coppola ha una doppia funzione, da una parte il tipico uso didascalico a segnare il passaggio di tempo, dall'altro un uso enfatico, di sottolineatura, fino ad essere in alcune circostanze quasi come un eco di presenze lontane, sono infatti ben 21 i casi di dissolvenze accennate che poi scompaiono lasciando posto all'inquadratura da cui emergono (volti, fogli, tramonti). Anche in questa circostanza (così come aveva fatto attraverso l'uso dei primi piani) il film risolve intere sequenze con il solo uso di dissolvenze incrociate e comunque in altri casi ne costituiscono il perno centrale.

Vediamo il dettaglio dei casi di sequenze risolte da un uso enfatico

della dissolvenza:

Prologo	14 inq.	10 diss.
Sogno	4 inq.	4 diss.
Fuga	5 incl.	3 diss.
Attesa	25 inq.	4 diss.
Poesia Frost	18 inq.	6 diss.
Epilogo	11 inq.	8 diss.

Interessante notare che sia il prologo che l'epilogo sono costruiti attorno a dissolvenze, sottolineare ed enfatizzare il racconto come veicolo per dare un respiro epico al lungometraggio.

In definitiva Coppola fa vertere su 5 linee di messa in scena il suo lavoro:

1. Divide in 3 parti principali il film, accompagnate da un prologo ed un epilogo.
2. Al sostanziale equilibrio della distribuzione del minutaggio e delle inquadrature non fa seguire un equilibrio nella distribuzione delle sequenze.
3. Completamente assenti i piani sequenza, il film in 1h e 28m vede la presenza di 708 inquadrature.
4. Fa un largo uso dei primi piani.
5. Costruisce il film attorno ad un ampio numero di dissolvenze.

Fin qui un'analisi dei numeri del film, più in là una più dettagliata analisi della messa in scena dal punto di vista della costruzione registica.

2.3 S. E. Hinton-F.F. Coppola, moltiplicazioni e sottrazioni

Continuando l'analisi, spostiamo l'attenzione dal testo filmico al testo letterario da cui ha origine.

Alla domanda di come sia nato il progetto dal romanzo della Hinton lo stesso Coppola ribadisce le parole del produttore Fred Ross (nel Capitolo I):

“Per quel che riguarda *I Ragazzi della 56a strada* tutto è iniziato perchè avevo ricevuto una lettera da un gruppo di ragazzi di tredici anni che mi dicevano che il loro libro preferito era *The Outsiders* e che gli sarebbe piaciuto se ne avessi tratto un film. La lettera era firmata Mary, Joe, Louis, Sam [...] ero molto colpito e diedi da leggere il libro a Fred Ross. L'autore era una ragazza di tredici anni e l'opera era una sorta di *Via col vento per bambini* [...] E' una storia molto sentimentale che tutti i liceali adorano e che si studia in classe. Volevo lavorare non più per i genitori ma per i loro figli. Dunque sono andato a Tulsa e ho girato il film in modo molto classico, quasi tradizionale, usando il cinema elettronico ma senza sperimentazione. Tutti gli attori hanno quindici, sedici anni [...] sono stati meravigliosi. Il budget è stato rispettato [...] L'autrice del libro S.E. Hinton, attualmente trentenne, ha seguito tutte le riprese. È una persona straordinaria. Ha scritto in seguito un altro libro *Rumble Fish* [...] Il suo messaggio è che talvolta, per sopravvivere, bisogna lasciare quelli che amiamo e l'eroe è un ragazzino che idolatra il suo fratello maggiore. Mi venne, allora, l'idea di farne un film d'avanguardia per adolescenti, cosa che praticamente non esiste.”⁶⁰ Il bestseller di Susan Eloise Hinton, costruito su dodici capitoli, è un piccolo romanzo con echi della letteratura di Salinger, improntato con un linguaggio diretto, privo di spessore ma abbastanza fluido da permetterne una fruizione piacevole, romanzo nato intorno al luogo comune dei buoni sentimenti associato a dei giovani teppisti di strada. Coppola lascia il compito della sceneggiatura a Kathleen Knutsen Rowell, senza prima però aver tracciato le sue coordinate all'interno del romanzo.

L'operazione del regista statunitense verte fondamentalmente su quattro linee principali:

- 1) Taglia il “superfluo romanzesco” proprio della prosa della giovane americana.
- 2) Quando segue il testo, e lo fa praticamente sempre, è molto fedele sino nei dettagli.
- 3) Asciuga gli spesso lunghi dialoghi del testo.

⁶⁰ "Positif ", Parigi, luglio-agosto 1987

- 4) Mantiene la struttura con un narratore, asciugando a breve prologo ed epilogo, narratore che nel film è implicito e non esplicito come nel romanzo.

Vediamo in dettaglio l'operazione del regista statunitense:

Capitolo I	Assente nel film, rimane la frase iniziale usata come prologo ed echi del pestaggio dei socials su Johnny	da inq. 1 a inq. 14
Capitolo II	Corrisponde con l'inizio del film Sostanzialmente identico percorre lo stesso filo narrativo asciugando i dialoghi Assente il flashback del personaggio di Johnny	da 15 a 150
Capitolo III	Sostanzialmente identico Restringe ad uno solo l'incontro-scontro con i socials	da 151 a 186
Capitolo IV	Sostanzialmente identico	da 187

	Assente l'incontro con il contadino	a 282
Capitolo V	Sostanzialmente identico	da 283 a 377
Capitolo VI	Sostanzialmente identico Asciuga i dialoghi	da 378 a 459
Capitolo VII	Assente l'incontro con i giornalisti Assente la second story di Sodapop con la ragazza Risveglio, pre-rissa, incontro con Randy identici	da 460 a 517
Capitolo VIII	Sostanzialmente identico Assente l'incontro con la mamma di Johnny Spettacolarizza la posizione sul lettino d'ospedale di Johnny	da 517 a 565
Capitolo IX	Sostanzialmente identico Asciuga i dialoghi	da 566 a 665
Capitolo X	Uguale fino all'omicidio di Dallas che	da 666 a 694

	corrisponde alla fine narrativa del film Assente lo svenimento e la commozione celebrata di Ponyboy	
Capitolo M	Completamente assente	
Capitolo XII	Completamente assente tranne la lettera di Johnny a Ponyboy e Ponyboy che inizia a scrivere sul suo diario, quest'ultime corrispondono all'epilogo nel film	da 695 a 708

Dunque un'operazione sul testo altrettanto lineare che nella messa in scena, Coppola prende tutto ciò che cinematograficamente ha un potenziale spettacolare eliminando tutto ciò che ne potrebbe rallentare il ritmo. Anche lo svilupparsi del testo filmico come è facilmente comprensibile dalla progressione delle inquadrature, va di pari passo con il testo letterario.

Sono assenti:

1. Flashback di Johnny su rissa.
2. Incontro con il contadino in campagna.
3. La perbenista madre di Johnny.
4. Il primo capitolo di presentazione dei personaggi.
5. *Second story* di Sodapop con la sua ragazza.

6. Passione della famiglia Curtis per i cavalli e i rodei.
7. Seconda parte del decimo capitolo.
8. Undicesimo capitolo.
9. Dodicesimo capitolo sino alle righe finali escluse, in cui la narrazione si dilata perdendo mordente.

A fronte di queste sottrazioni Coppola non applica che un'unica moltiplicazione: visualizza il momento della morte dei genitori di Ponyboy attraverso un sogno, sfruttando comunque l'imput narrativo della scrittrice americana che racconta dei problemi del suo protagonista con il sognare, un'attività onirica continua, fatta di incubi e visioni felici.

Con una breve sequenza di 4 inq (da inq. 138 a inq. 142) e con una serie di dissolvenze incrociate ci mostra prima la serenità di una famiglia in gita, poi l'incubo distorto di un treno che ne travolge l'autovettura e con lei le vite delle persone al suo interno. Immagine di felicità prima e morte dei genitori di Ponyboy poi, didascalico approfondimento dello stato psicologico del personaggio.

Il regista statunitense legittima la sua operazione commerciale anche nell'aproccio al testo d'origine: niente stravolgimenti ma delle semplici sottrazioni per favorire la fluidità cinematografica e la fruibilità nelle sale. Coppola segue la linea tracciata dalla Hinton, l'intuizione poetica di fondo.

2.4 La storia e gli adulti tra morte e indifferenza

I giovani protagonisti del film sono fuori ed oltre la storia, fuori ed oltre il mondo degli adulti. Il loro universo nasce e finisce nel loro essere adolescenti, quando la storia, termine di paragone dell'assoluto che dovrebbe sottolineare la finitezza del loro essere giovani, fa irruzione nell'immaginario di Ponyboy e Johnny attraverso il romanzo *Gone with the Wind*, apparentemente veicolo di tradizione amato dai due (ma mai finito di leggere da Johnny, come dire che il messaggio della tradizione, sinonimo di tutte le età della vita, non arriva fino in fondo). Quando la storia entra nelle vite dei due fuggiaschi, lo fa in maniera truce, si presenta con immagini di morte. Così il passo del libro *Via col vento*, citato nel film, "Là in quella chiazza di sole centinaia di feriti giacevano sulle rotaie, nei marciapiedi sotto la tettoia, solo i più fortunati erano nel capannone alcuni apparivano rigidi e immobili ma molti si torcevano sotto il sole cuocente, sciami di mosche roteavano sugli uomini e si tuffavano ronzanti su di loro, ovunque c'era sangue bende sudice si udivano lamenti e grida di dolore." Il passato è travolto e filtrato dall'incoscienza disgustata dei personaggi, un'incoscienza storica che diviene coscienza filosofica nella poesia di Robert Frost, coscienza della caducità però, dunque ancora una volta l'immagine del finito arriva potente ad eliminare un momento di apparente serenità, la splendida alba a cui i due assistono. La storia è assente, la storia che non insegna, il ribellismo si pone tra incoscienza culturale e latitanza delle istituzioni. Parallelamente gli adulti, portatori del principio della storia e qui dell'estraneità, si presentano come sagome d'ombra mentre litigano, come fantasmi sorridenti di morti in maniera violenta, come vigliacchi e spaventati nell'incendio dell'asilo, grassi e paternalisti nell'ospedale. L'incoscienza figlia di cattiva coscienza degli adulti, di assenza di

conoscenza degli adulti, di presenza moraleggiante degli adulti, naturale prolungamento del caos d'origine; la mancanza di prospettive nasce e va a coincidere con le mostruosità di grandi e la loro latitanza che diventa parte integrante, direi caratterizzante, di tutto l'immaginario che i giovani protagonisti portano con sé. *Niente che sia d'oro resta* e lo sfiorire dell'età sembra coincidere con l'abbandono di una volontà di capire e capirsi, solo quando si è giovani si ha un momento di coscienza all'interno del quale è presente il gene della fuga o nei migliori dei casi della consapevolezza, la quale quando la si coglie sembra portare inevitabilmente alla morte attraverso l'agonia (le ustioni di Johnny).

Se la Storia con la “s” maiuscola si presenta come irrimediabile catastrofe, questi adulti ci presentano un'immagine da cronaca minore, un grado zero della speranza. In un posto perso ai confini del nulla (Tulsa, Oklahoma) ci si azzuffa, si è indifferenti, non si attende nulla perché nulla deve arrivare, non si ha da insegnare niente, proprio per quest'ultimo motivo, non c'è più la (S)storia.

2.5 Dentro e oltre la tradizione dei grandi spazi del cinema americano

Tulsa, Oklahoma, in pieno *Mid West*, posto che porta subito alla memoria la tradizione dei grandi spazi, congenita a tutta la tradizione letteraria e cinematografica statunitense.

Nel film di Coppola troviamo un'operazione singolare tra modi di produzione e taglio artistico.

Il cineasta americano coniuga le condizioni produttive del *low budget* con le sue esigenze artistiche, restringe lo spazio e lo funzionalizza alla narrazione.

I grandi spazi vengono assorbiti e “ripartoriti” in un universo per certi versi claustrofobico, quello che della città vediamo sono angoli, piccoli giardini, tutto sembra

esaurirsi in spazi contenuti che non fanno mai irruzione, addirittura i giovani protagonisti sembrano dominarli. Il viaggio che li porta fuori città, nella pura tradizione *on the road* con il treno merci preso illegalmente (nella tradizione di Woody Goutrie e i vagabondi d'inizio secolo prima, e Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Peter Orlovsky, Neal Cassady poi), ci fa scoprire spazi comunque circoscritti, lo stesso momento del tramonto vede la presenza di un orizzonte assolutamente determinato che non fa sentire la sua presenza, se non come sfondo emozionale e calligrafico alla poesia di Robert Frost.

Coppola sembra tradire i grandi spazi proprio quando tanta *New Hollywood* li andava riscoprendo e rinnovando di nuovi contenuti, primo fra tutti il Peter Bogdanovich di *The Last Picture Show* (*L'ultimo spettacolo*, 1971) e prima di lui lo Steven Spielberg di *Du! (Du!*, 1972) o il Richard C. Sarafian di *Vanishing Point* (*Punto zero*, 1971). Un valore ribaltato, ridotto, come le piccole rabbie e i piccoli eroismi dei protagonisti.

Se in quella linea narrativa i grandi spazi erano sonnolenti, eccentrici, disarmanti nella loro immobilità, in *The Outsiders* scompaiono, sono cupi ogni volta che si propongono nella narrazione e anche quando sono selvaticamente rassicuranti (il breve periodo di attesa nella vecchia chiesa in campagna, da inq. 288 a inq. 388), lo sono in un ambiente degradato, che se da un lato rimanda ad un'idea selvatica (la fuga del coniglio, inq. 288), dall'altro ci fa vedere un ragno e la sua primitiva legge di sopravvivenza (inq. 293). Quando gli spazi sembrano allargarsi scopriamo immagini di morte, la chiesa distrutta (discutibile metafora), il praticamente suicidio di Dallas (da inq. 669 a inq. 698), l'incendio all'asilo nido (da inq. 352 a inq. 425), la campagna felice stravolta nella macchina distrutta dei genitori di Ponyboy (da inq. 136 a inq. 140). In maniera direttamente proporzionale ad ogni grande spazio corrispondono morte, abbandono, malessere.

Sin dai titoli d'apertura siamo di fronte ad uno spazio storicizzato. Una serie di piani fissi (da inq. 5 a inq. 14) con un colore da vecchie foto ingiallite, foto tra storia e leggenda del vecchio west, non una persona, solo luoghi ingialliti e stanchi, eco di tradizione, vaga testimonianza, angolo di mondo vuoto, non una persona si aggira su strade che sembrano suggerire noia e abbandono.

I grandi spazi sin dall'inizio sono imbalsamati, rimangono solo un ricordo, foto sovrapposte di un tempo imprecisato ed inanimato, i grandi spazi rimangono privi di forza e spinta vitale, non entrano nella narrazione come un personaggio o come spinta ai personaggi, al contrario sono nel migliore dei casi ingombri della memoria, che non sostengono o abbattono. Semplicemente svuotati del loro impatto psicologico, sono ignorati.

Quando lo spazio si restringe ci dà altre immagini di dopo-storia, i numerosissimi e spesso splendidi primi piani disegnano geometrie d'autore, divengono i nuovi luoghi d'America dentro e oltre la tradizione. Luoghi che in sé assorbono ogni residuo di tradizione e nella loro finitezza si pongono come alternativi alla loro cornice, assorbono in loro ogni residuo di speranza e nel farlo la alimentano pur non riuscendo a vincere. Sono i volti dei protagonisti i nuovi luoghi d'America, Coppola piega le condizioni produttive ad una proposta di poetica, se il pp è il taglio meno costoso che si può fare (considerando anche che i giovani sono attori alle prime apparizioni), Coppola lo sfrutta sino in fondo con oltre 144 primi piani (come già sottolineato nel paragrafo 2.1). I giovani volti come alternativa ai grandi spazi d'America. "With hardly an adult in sight, Coppola wholeheartedly enters the world of semi-tough youths, rapturously conceming on the pubescent faces of the upcoming stars. It is also filled with the nostalgia for Coppola's own youth when he was a member of a street gang called Bay Rats, and saw films like Beach Blanket Bingo, which

the kids in *The Outsiders* watch at the Drive In. On the other hand, the idealistic tone is counter balanced by the story of revenge, which leads to a vividly realized rumble in the rain and mud, and violent death.”⁶¹

2.6 Tracce di identità

Se possiamo accettare la massima di fondo di Paolo Vernaglione, secondo la quale “il personaggio, in genere nei film di Coppola è come una scheggia di infinito che risorge dalle ceneri di una umanità distrutta e insensibile al bene come al male, in questo scenario desolato producono le più sincere e passionante elucubrazioni”⁶²; possiamo constatare come in questo senso *The Outsiders* offre una galleria di personaggi la cui sensibilità è modulata sulla assenza di una capacità riflessivo-razionale ma al contrario una tendenza all'elucubrazione nata dal disorientamento di fondo, loro unico terreno d'origine, e da una ipersensibilità.

Coppola scrive i suoi personaggi mostrando attenzione nel giocare con equilibrio la caratterizzazione realistica di fondo: “In cinema in this country, there's a requirement to stay realistic [...] but if you do Oklahoma, characters can't act the same way they do in *On the Waterfront*...I was afraid that if the characters were written as realistic characters there wouldn't be space for the scenery.”⁶³

Dunque siamo di fronte ad un desiderio forte di non creare gabbie intorno ai giovani attori ma al contrario, sin nella stesura del testo, avere come presupposto di fondo un approccio

⁶¹ RONALD BERGMAN, op. cit., pag. 67

⁶² PAOLO VERNAGLIONE, *Francis Ford Coppola*, Germese, Roma, 1997, pag. 34

⁶³ CAROL RUTTER, *Coppola in his own words* in "Irnaue", May 17, 1987, pag. 27

aperto per evitare pericolose limitazioni o peggio imitazioni.

Su questa linea di lavoro emerge il tema centrale in tutto del film: l'identità latente, “La necessità di affondare radici e avere la sicurezza di un'asse centrale, un pezzo di terra, una casa, rappresentata soprattutto dalla società americana tradizionalista e patriarcale, si è continuamente scontrata col senso di intolleranza verso questi stessi bisogni vissuti come vincoli. Il contrasto tra questi due impulsi ha generato le oscillazioni delle migrazioni, dell'asestamento e di una successiva ondata di malessere.”⁶⁴ Nel malessere e nell'assenza di consapevolezza ci si cerca, i protagonisti cercano segnali, miti reali, l'amico più grande e audace Dallas o l'amico più intelligente e sensibile Ponyboy, la diversità attraverso l'amore per una ragazza di altro rango e appartenenza, dell'altra parte della città-universo.

Tutto un enorme e fondamentale filone della letteratura e dell'iconografia americana vede la centralità del concetto di identità latente, fuga, viaggio, giovinezza, un percorso di autori è impossibile da ripercorrere qui nella sua totalità, tuttavia alcuni echi riscontrabili nel film di Coppola vanno sottolineati. Prima di tutto James Fenimore Cooper e il suo concetto di avventura come eterna frontiera da i *Leatherstocking Tales* a *The Pathfinder*. Le fughe dalla civiltà di David Thoreau, in questo senso il romanzo autobiografico *Walden or, Life in the Woods* ormai diventato "una pietra miliare nell'immaginazione americana, tanto da appartenere sia alla letteratura e alla mitologia che alla storia delle idee.”⁶⁵ "I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life. And see if I could not learn what it had to teach, and not, When I come to die, discover that I had not lived. I did not wish to

⁶⁴ KENNETH ALLSOP, *Ribelli vagabondi nell'america dell'ultima frontiera*, Laterza, Bai, 1969, pag. 20

⁶⁵ MARISA BULGHERONI, introduzione a *Walden ovvero la vita nei boschi- la disobbedienza civile*, Oscar Mondadori, Milano, 1970, pag. 25

practice resignation, unless it was quite necessary. I wanted to live deep and suck out all the marrow of life, to live so sturdily and Spartanlike as to put out all that was not life, to cut a broad swath and shave close, to drive life into a corner, and reduce it to its lowest terms, and, if it proved to be mean, why than to get the whole and genuine meanness of it, and publish its meanness to the world; or if it were sublime, to know it by experience, and be able to give a true account of it in my next excursion.”⁶⁶ Se la solitudine è in Thoreau parte fuga, parte idillio e parte esperimento, in Mark Twain di *The Adventures of Huckleberry Finn* l'evasione diviene fuga autentica non solo dal reale ma da pericoli gravi e pressanti: “They were all over tar and feathers, and didn't look like nothing in the world that was human—just looked a couple of monstrous big soldierplumes. Well, it made me sick to see it; and I was sorry for them poor pitiful rascals, it seemed like I couldn't ever fall any hardness against them any more in the world. It was a dreadful thing to see. Human beings can be cruel to one other.”⁶⁷ Nel suo rifiuto delle convenzioni, nella scoperta di un terreno simbolico (il fiume), da contrapporre al mondo borghese, Huckleberry Finn è il progenitore di tanti eroi americani a partire da *The Road* di Jack London, in cui esplose la figura del vagabondo nel contesto storico-economico della fine dell'800 e la nuova era dei trasporti (costruzione ferrovie): “Si conosce la vita attraverso la propria e altrui esperienza che sulla strada non possono che essere dure: nel viaggio d'iniziazione London assiste all'affossamento di un altro novizio (French Kid) che finisce stritolato sotto le ruote del treno [...] L'esperienza della strada— quanto quella della foresta—avviene sotto il segno della

⁶⁶ HENRY DAVID THOREAU, *Walden or, life in the woods*, Mentor Book, New York, 1954, pag. 66

⁶⁷ MARK TWAIN, *The Adventures of Huckleberry Finn*, Rinehart Editions, New York, 1948, New York, pag. 119

violenza che va lucidamente evitata, subita, praticata.”⁶⁸ Il vagabondaggio è anche il tema centrale dell'autobiografico *Bound for Glory* di Woody Goutrie, vero padre dei successivi Kerouac e i poeti della Beat Generation, il cui percorso può essere considerato l'ultimo avamposto, l'ultima radice per gli *outsiders* di Coppola, percorso che diviene più complesso: “Il senso di quel viaggiare senza meta e senza sosta s'accompagna continuamente all'impressione di percorrere all'infinito, non il nuovo e il diverso, ma il già dato e già visto, come in un film eternamente ripetuto: l'andare avanti, l'andare oltre è in realtà l'eterno girare intorno, il movimento non è rettilineo ma circolare e la sensazione è alla fine, non quella di aver varcato e infranto un limite, ma di essersi avvolti in una gabbia, senza via di scampo, senza vie secondarie, una volta che quella strada, quel nuovo canale di conoscenza, si siano affrontati.”⁶⁹

In questo senso nella microstoria in cui i personaggi di Coppola vivono, a fronte del fatto di essere un evidente prolungamento ideale di una tendenza culturale con radici fortissime nella cultura americana, si innesta la consapevolezza del proprio esistere, che assume forme tra commercio e nuovi miti. L'attenzione-interesse va a *Mickey Mouse*, in una maglietta e attraverso la TV, i capelli e la disperazione che ne segue nel stravolgerne la piega e il colore, “certo siamo irriconoscibili, non siamo più noi, è come avere una maschera e non poterla togliere,” la gelatina e i toni scuri del vestire, la propria classe sociale da contrapporre ai ricchi del West Side, i *socials*, lo stare in gruppo.

Una contrapposizione che comunque è subalterna ed ha in sé spie di aspirazione a possedere ciò che i ricchi possiedono: ad esempio le loro automobili, contraddizione-aspirazione che crea l'ibrido che diviene emarginazione, emarginazione da qualsiasi ipotesi di futuro. L'amore e la convinzione delle proprie radici di *greasers* si scontrano con il seme dell'aspirazione ad un modello sotto molti punti di vista odiato. Essere diversi ed emarginati, vittime di aspirazioni che minano l'interesse di partenza, lo

⁶⁸ MARCO VIDETTA, *La fuga impossibile*, Napoleone. Roma, 1980, pag. 25

⁶⁹ VITO AMORUSO, *La letteratura beat americana*, Laterza, Bari, 1969, pag. 43

scontro con i *socials*, ma perseguire una concezione di gruppo d'appartenenza come affermazione di un irriducibile antagonismo. La rassicurazione dell'essere simili ai propri amici come punto fermo su cui far roteare idee ed intenzioni. Ma la stessa appartenenza a una comunità si risolve in Ponyboy come un labile principio di individuazione e come difesa nei confronti di un mondo ostile e riluttante alla comprensione. Non ha niente di autentico da cercare il protagonista, se non i disperati segni di una ricerca d'identità che quando si concretizza porta con se la morte (la lettera dell'amico Johnny e il suo incitamento a restare d'oro).

L'appartenenza al gruppo diventa un effimero simulacro che rispecchia una forma di appartenenza atavica gettata però in una condizione di irreversibile sradicamento. Il mondo di *I ragazzi della 56a strada* fa riferimento ad un ordine impalpabile, nascosto, ma proprio per questo ancora più indiscutibile. È evidente che i *socials*, la banda dei ricchi, sono dei falsi bersagli per i *greasers* e la loro rabbia e viceversa. È evidente che il mondo di Johnny e Ponyboy è un mondo abbandonato dai genitori invisibili e da tutti gli altri. Il bersaglio è invisibile. Il bersaglio è il destino.

Nel loro confuso, e realisticamente banale, discorrere troviamo frasi come “crederanno che siamo scappati in Messico,” “credevo che solo a New York si commettessero omicidi,” stanche eredità dell'immaginario classico della tradizione statunitense. Ancora una volta quell'iconografia classica, quella storicamente inesauribile fonte di ispirazione di molti intellettuali cineasti ed artisti statunitensi, viene messa in discussione, è solo uno stanco eco di qualcosa già ascoltato da ripetere con la forza con cui si ripete un luogo comune, un appiglio lontano, vago.

2.7 Nothing gold can stay

Niente che sia d'oro resta, è il filo che tiene unito l'intero lungometraggio, che lo fa sopravvivere nei momenti meno felici. La prospettiva della poesia di Frost assume, attraverso lo svilupparsi della storia, inaspettate evoluzioni. Se il presupposto poetico è la caducità della vita, qui abbiamo, sul finale e sui piccoli gesti dei protagonisti, un tentativo di superamento del proprio essere finiti.

Nella contrapposizione ai ricchi *socials* e nell'affannosa ricerca di una giusta posizione nel proprio angolo di mondo, è chiaramente distinguibile una inconsapevole ricerca di un punto oltre le logiche prestabilite dall'appartenenza ad un gruppo sociale a favore di un'aspirazione all'oltre, per quanto degradata e inconsapevole; ad un oltre che o si configura come quieto vivere (i tentativi pacificatori di Ponyboy) o come scoperta di orizzonti coinvolgenti che spingono oltre la pochezza dei soliti gesti quotidiani (spinte e mascolinità viriloide), per una prospettiva nuova e nuovi equilibri (la scoperta di Johnny e del suo sentire le cose al di là dell'apparenza prestabilita).

Non è la vecchia logica del "Carpe diem" di whitmaniana memoria, ma è qualcosa di più, è il frantumare l'attimo nella inconsapevolezza, è l'assolutizzarsi nella morte eroica prima, nel omicidio-suicidio di Dallas poi, e infine nel tentativo di lasciare testimonianza della propria presenza, nell'incitamento ultimo a rimanere dorato. Rimanere dorato come prospettiva totalizzante di sopravvivenza, l'attimo che si espande, respira, supera la sua pochezza.

La poesia di Frost è prima appiglio per le speranze di capirsi dei due giovani, poi consapevolezza prima estasiata (il tramonto) poi eroica (il salvataggio all'asilo nido), diviene poi ribaltata ed oscura (la morte di Dallas e Johnny), infine strumento di memoria veicolo per l'arte o per consapevolezze future, seme per una futura fuga (il diario di Ponyboy). Un cambiamento continuo di prospettive che attraversando il film ne illumina i passaggi, focalizza gli stati d'animo dei personaggi e

dell'autore di fronte alla drammatica realtà delle considerazioni frostiane.

Nell'analizzare il film Renzo Trotta rileva che “Nella civiltà cristiana le morti alte sono di due tipi: per ribellione e per sacrificio.”⁷⁰ Quest'origine hanno le morti di Johnny, votato al sacrificio per salvare i bambini dall'incendio, e Dallas, eterno ribelle in fuga. L'agonia di Johnny attraversa tutta la terza parte del film (da inq. 434 a inq. 698) ed è, per dirla con Trotta, “un elemento di atroce fisicità in un mondo favolistico.” Johnny uccide e in un percorso votato al sacrificio va verso l'espiazione delle proprie colpe, “Il sacrificio qui è involontario, e dunque è una sua parodia, perché il patetico Coppola non si struttura attorno al sacrificio, non essendo la morte un punto d'arrivo, un traguardo, un senso, ma una compagna [...] Johnny è vittima ma di un Destino che appare incomprensibile e crudele. Dio è nascosto, ha lasciato sulla terra una sua traccia sacra, la nostalgia dei buoni sentimenti, ma solo per farsene beffe.”⁷¹

La morte pazza ed irrazionale di Dallas è la sintesi più chiara dello stato d'animo di una generazione che fugge, è un'ansia di andare verso il non-ritorno, che cancelli l'ombra della noia e quella più grande ed oscura della morte, che diverrà coscienza dell'oscurità, del silenzio insuperabile, dell'impossibilità della comunicazione desiderata, del ritorno ossessivo a cui ogni partire sembra ricondurre.

2.8 Eredità d'autore

Quello che sembra di ritrovare in questo film è l'allievo di Corman e dei prodotti serializzati, del fare un film in poche settimane e in condizioni produttive *low budget*.

⁷⁰ RENZO TROTTA, *Fancis Ford Coppola*, Le Mani, Genova, 1997, pag. 36

⁷¹ RENZO TROTTA, op. cit., pag. 38

Se la critica ha peccato di superficialità lo ha fatto soprattutto nel fermarsi ad una prima lettura, che potrebbe far presupporre una caduta di stile dell'autore nei modi di produzione rispetto all'aspirazione di fondo. A seguire alcuni dei giudizi critici più rilevanti: "Many reviewers wrote about the film in disdainful terms. David Denby in *New York Magazine* said that *The Outsiders* is heartfelt, utterly humorless, and shocking banal. Vincent Canby of the *New York Times* accused it of being 'spectacularly out of touch, as a laughably earnest attempt to impose heroic attitudes on some nice small characters.' Michael Sragow in *Rolling Stones* concluded that 'Coppola has aimed for the poetry of youth and achieved mere doggerel.' But John Engstrom in the *Boston Globe* hailed it as 'small, sincere and nearly perfectly realized film about adolescence in Oklahoma.' and praised Coppola's 'cool restraint,' while *Variety*, often a down-to-earth judge, regarded the production as being like a 1750s drama about problem kids."⁷² Anche in Italia Grazzini scrive: "Ai più adulti il film potrà dispiacere, per quel tanto di dolciastro che è nel retrogusto, per la mitizzazione della violenza e la corritività dei personaggi, più usciti dalla grande fantasia di una narratrice precoce che dal talento di un regista al quale si era debitori di ritratti robusti."⁷³ Mentre Tullio Kezich afferma: "Una via di mezzo fra *Gioventù bruciata* (ma senza James Dean) e *I ragazzi della Via Paal*, cioè la facile sociologia degli anni cinquanta sovrapposta alla candida stupidità degli anni trenta [...] trionfa il manierismo nell'ambientazione, nella sceneggiatura e nella recitazione. Se non ci fosse la firma prestigiosa di Coppola, lo si direbbe un film di serie B."⁷⁴ Paolo Vernaglione esce dal coro ribaltando le valutazioni precedenti: "Coppola ha ancora una volta in mano le chiavi per dirigere un

⁷² PETER COWLE, op. cit., pag. 169

⁷³ GIOVANNI GRAZZINI, *Cinema '84*, Laterza, Roma-Bari, 1990, pag. 111

⁷⁴ TULLIO KEZICH, *film '80*, Mondadori, Milano, 1986, pag. 112

film sui generis e si appropria dei luoghi comuni cinematografici dedicati dal cinema statunitense alla gioventù bruciata: da *Il selvaggio* di Benedek ad appunto *Gioventù bruciata* di Nicholas Ray, da *I selvaggi* di Roger Corman a *West Side Story* di Robert Wise. Ma con un'intuizione particolare, il regista decide di non rivaleggiare con i suoi antecedenti che andranno a costruire, una volta rivalutati in sede critica, un vero e proprio genere. Il risultato dell'operazione di Coppola sul romanzo di S.E. Hinton è caledeoscopico: la vicenda messa in scena, frantumata in una serie di microeventi, mette a nudo i comportamenti della banda, tenta di riferire una cronaca quotidiana delle azioni di Ponyboy e compagni, esalta la violenza di azioni suicide andando oltre lo stereotipo e confondendo la realtà con la finzione, in un vortice narrativo di rara bellezza.”⁷⁵ Ed ancora dagli Stati Uniti: “Turgida altamente stilizzata versione del best-seller di S.E. Hinton su un gruppo di tormentati adolescenti nell'Oklahoma degli anni Sessanta, visti attraverso gli occhi di un ragazzo che ama la poesia e *Via col vento*. Film ambizioso che evoca *Via col vento* e i melodrammi degli anni cinquanta (assecondato da una debordante musica di Carmine Coppola) ma non sempre ci azzecca, nonostante molte sequenze potenti.”⁷⁶ Ed ancora: “After years of attacking his grandiose epics for their bloated budgets and obnoxious prerelease hype, the critics instead chastied Coppola for making such a silly, unpretentious little film.”⁷⁷ “Vincent Canby of the *New York Times* wrote: 'Francis Coppola's *The Outsiders* coming on the heels, so to speak, of the *One from the Heart*, leads one to suspect that Mr. Coppola is no longer with us, but up with his entourage observing the world from a space platform,’⁷⁸ David Denby, in *New York Magazine*, called the film 'a frightening failure’⁷⁹ and

⁷⁵ PAOLO VERNAGLIONE, *op. cit.*, pag. 75-76

⁷⁶ LEONARD MALTLN, *Video and Movie Guide*, Signet, New York, 1992

⁷⁷ JON LEWIS, *Whom God Wishes to Destroy*, Duke University Press, Durham and London, 1995, pag. 102

⁷⁸ VINCENT CANBY, *The Outsiders: Teen-Age Tioletzce*, "New York Times", March 25, 1983

Gary Arnold of the *Washington Post* wrote that 'Coppola seemed to be in a state of artistic convalescence.'⁸⁰ In questa carrellata di giudizi critici si può facilmente rilevare lo stesso errore, non si tiene conto delle condizioni produttive, del forte legame con l'approccio stilistico dei *B movies* e soprattutto del contemporaneo lungometraggio *Rumble Fish* vero specchio deformante del medesimo sguardo d'autore.

Nello schema della produzione indipendente e a costo contenuto, Coppola inserisce continuamente i segni della sua firma, parallelamente ad una costruzione di regia classica che, se nel genere non può non ricordare classici come *Rebel Without a Cause* (*Gioventù Bruciata*, 1955) di Nicholas Ray, d'altro canto rimanda al cinema di Douglas Sirk, in questo senso preziose sono le riflessioni del duo Chaillet-Viviani: "Chez Coppola, comme chez Sirk, la clarté aigue de l'image a pour effet de décupler le pouvoir des objets et des lignes: lumières, neons, voitures, chromes, miroirs, vitres brillent de tous leurs feux et piegent le heros. Le doré d'un coucher de soleil (*The Outsiders*) trahissent les aspirations secrets d'un personnage."⁸¹

Continuando l'analisi parallela Chaillet-Viviani si soffermano poi sulla comune presenza della pulsione di morte nei due autori: "Coppola, comme Sirk, sous le chatoisement de la surface, decrit un univers desespère, et masque des pulsions de mort." Ed ancora: "Coppola comme Sirk ou Ophuls, sous le chatoisement de la surface, décrit un univers désespéré, et masque des pulsions de mort. Comme tout cinéma baoque, le cinema de Coppola se crispe sous la mouvance et l' exubérance de la forme."⁸²

Un *Gone with the Wind* per le giovani generazioni si diceva, un modello in miniatura del respiro lungo delle produzioni hollywoodiane. Su questo presupposto, insieme allo scenografo Dean

⁷⁹ DAVID DENBY, *Romance for Boys*, "New York Times", Aprii 4, 1983

⁸⁰ GARY ARNOLD, *Greasy Kids Stuff*, "Whashington Post", March 25, 1983

⁸¹ JEAN-PAUL CHAILLET, CHRISTIAN VIVIANI, *Coppola*, Rivages, Parigi 1987, pag. 93-94

⁸² Ibidem

Tavoularis e al direttore della fotografia Burum, applica un colore a campitura su un impianto scenografico essenziale, i colori pastello vanno ad enfatizzare e sottolineare alcuni passaggi narrativi. Il colore sembra spesso stemperare l'asprezza propria dei giovani teppisti, un colore "gentile," morbido, decisamente rassicurante e sognante, Coppola sembra tendere ad associare da una parte l'ingiallimento di vecchie foto (questo è esplicito sin dai titoli di testa), dall'altra il colore dei *series* televisivi come *Happy Days*.

Ancora una volta è una scelta in favore di una fruibilità facile del prodotto cinematografico. Molto attento e duttile l'utilizzo degli obiettivi, da focali classiche si passa a grandangoli, da grandangoli a *fish-eye*, che in alcune circostanze (il sogno della morte dei genitori di Ponyboy) va a fare da punto di partenza per effetti speciali, *fish-eye* che diverrà programmatico nel successivo *Rumble Fish*.

Senza particolari meriti è l'uso della musica, composta dal padre Carmine, un uso spesso semplicemente riempitivo ed in altri casi didascalico come il brano musicato dallo stesso Carmine Coppola cantato da Steve Wonder (*Stay Gold*), brano che non fa altro che doppiare il già presente e forte significato della poesia di Robert Frost, decisamente ridondante soprattutto se contestualizzato nel campo visivo d'appartenenza (il tramonto e le sagome d'ombra di Ponyboy e Johnny). Nei momenti strumentali si tende insomma decisamente all'enfatizzazione facile. Perfettamente riuscito è invece l'utilizzo del brano di Van Morrison *Gloria*, in corrispondenza della presentazione dei personaggi, all'inizio della prima parte. Raccoglie i protagonisti dalla strada e ci introduce perfettamente nella loro condizione di emarginati, una scelta tanto più forte in quanto viene messa in relazione all'approccio *blues* di Van Morrison, ruvido e morbido ad un tempo, come *Dallas* e i suoi.

Coppola non rinuncia, però, a far sentire la sua firma e sembra fare in alcuni casi le prove

generali del film gemello *Rumble Fish*. Salta palese agli occhi l'inserimento di piani con la macchina da presa *fuori bolla* che, contestualizzati in un approccio stilistico tra tradizione della vecchia Hollywood e prodotto televisivo anni '50, appaiono come un'affermazione d'autorialità.

L'uso del *fuori bolla* affiora violento nei momenti più drammatici (l'assassinio del *social*, l'ospedale, la rissa). Il *fuori bolla* è uno sguardo distorto e parallelo dei giovani protagonisti, spia d'inquietudine ed ancora momento di fuori uscita violenta, maleducata, dai toni regolari della messa in scena che li precede. Sguardo distorto ma anche spia della confusione che strordisce, della perdita di gravità, di una gravità che tiene il racconto, per così dire, *in bolla*. Una fuoriuscita dalla gravità-regolarità della messinscena che precede e segue l'intervento dei *fuori bolla*. Dichiarazione di poetica, ma anche e soprattutto funzionalizzazione del mezzo: angoscia-dramma narrativo uguale fuoribolla. Un uso dunque non casuale ma che al contrario trova una giustificazione narrativa prima che stilistica.

Pregevole costruzione di regia è la sequenza della rissa tra *greasers* e *socials*: qui troviamo un montaggio ed una costruzione drammaturgica assolutamente esemplari per semplicità e ritmo, nel puro stile del Corman di *The Wild Angels (I selvaggi, 1966)*, pochi elementi funzionalizzati ancora al mito, qui mito della rissa e della rabbia incontrollata. Al ritmo della pioggia Coppola avvolge la narrazione con lunghi carrelli, punti di vista basso-alto ed alto-basso, sapientemente controllati ed equilibrati a dare una perfetta percezione allo spettatore dell'avvenimento. Se da una parte prosegue uno sguardo di ricerca sui volti, dall'altra all'intervento dell'azione movimenti combinati (destra-sinistra, alto-basso e viceversa) sia in panoramica che carrello avvolgono completamente l'avvenimento restituendoci uno sguardo “rubato,” quasi una soggettiva di uno spettatore travolto sul posto che tenta di tirarsi fuori e nel

farlo ruba immagini attraversando il campo di battaglia. “The big fight is more than just another Coppola exercise in montage. The light is lurid, apocalyptic. Smoke from bonfire obscures the struggling figures, and when a storm breaks, the boys movements become sluggish and animalistic, like the soldiers at Shrewsbury in Orson Welles's *Chimes at Midnight*.”⁸³

Il regista statunitense si regala una sequenza di cinema nel cinema, nel passaggio narrativo del drive-in (da inq.24 a inq.128). Usata senza particolare incisività intellettuale ma costruita comunque con piani molto belli, come il fascio di luce del proiettore che illumina il momento sereno dell'incontro tra Cherry e Ponyboy (inq. 82), lo splendido piano (inq. 96) in cui quattro volti sono in fila in una sorta di primo piano da specchio di luna park, che produce l'effetto di vedere la stessa persona per tre-quattro volte in abisso.

Il cinema proiettato sullo schermo è un cinema di serie Z, storie di muscoli e bionde da spiaggia, la fruizione da parte dei protagonisti è distratta, assente. È del tutto evidente l'assenza di un'intenzione forte di significati, non c'è un'intenzione significativa dello schermo cinematografico, piuttosto siamo di fronte ad uno spazio di socializzazione, che è per paradosso terreno fertile di scontro. Nell'introdurci i personaggi avvolti dal cineina, ci introduce nel loro motivo di contesa, nelle loro radici e ai conseguenti scontri. Il cinema, dunque, non adempie né a compiti d'intrattenimento (pressoché totale disinteresse alla programmazione del film) né a quelli di socializzazione, è piuttosto un enorme contenitore dove tutt'intorno scorre il recinto del drive-in, all'interno del quale le comunità giovanili si scontrano (accenno di rissa ripetuto e quasi consumato all'uscita) o si cercano per scontrarsi (la ricerca di Dallas da parte di Billy per una resa dei conti).

Evidente è l'importanza data all'uso dei primi piani che disegnano strane geometrie,

⁸³ PETER COWIE, op. cit., pag. 168

scavando nei volti dei giovani attori. Proprio la sequenza del drive-in ci introduce a quella che è da considerarsi la costante di tutto il lungometraggio. C'è un uso del primo piano insistito, direi innamorato, quasi una dichiarazione di poetica, di nuovo in una doppia funzione, da una parte l'esigenza narrativa, che diviene anche esigenza di modi di produzione, dall'altra la scelta dei volti dei giovani come film tout-court. I volti sono il film, la loro inquietudine è il film e se il film risponde alla massima *niente che sia d'oro resta*, Coppola cerca di raccontarci l'oro nel momento in cui è oro, lo coglie, lo cerca con insistenza.

L'omaggio alla Vecchia Hollywood è riscontrabile soprattutto nella sequenza dell'alba in cui Ponyboy cita la poesia di Robert Frost (da inq. 328 a inq. 346), in un colore da *Gone with the Wind*, aperta e chiusa da una dissolvenza incrociata, dai due giovani in campo lungo ai primi piani, dai primi piani al campo lungo a chiudere. Un respiro epico chiuso nella solita prospettiva di spazi comunque finiti, e quasi a sottolineare l'universo di finzione d'appartenenza. La sequenza è completamente costruita sull'uso della dissolvenza e sulla funzione narrativa volta a restituire un sentimento epico dell'avvenimento. Un omaggio enfaticizzato, enfasi che avvolge sia il riferimento a certi tramonti della vecchia Hollywood, sia la già evidente dichiarazione di poetica per mezzo di Robert Frost.

Il film a fronte di una costruzione drammaturgica da prodotto medio (con le svolte narrative al giusto minutaggio e le relative pause riflessive a seguire, il brano musicale di Steve Wonder, la riflessione di scrittura finale) e di un equilibrio formale quasi mai tradito, presenta le sottolineature d'autore, i contrappunti, le piccole "sgrammaticature." Coppola costruisce il suo film su questa linea, tra costruzione classica del racconto cinematografico e licenze d'autore.

Il film si presenta dunque più come un invito alla commozione che come un'analisi

sociologica delle bande giovanili statunitensi. A questo proposito lo stesso Coppola in un'intervista a *Positif* dice: “*The Outsiders* sarà un film sul tramonto del sole. Può essere banale esprimersi così [...] il tramonto del sole—tenete conto che si tratta di un film sulla giovinezza—è una cosa deliziosa ma che giunge alla sua perfezione nel momento in cui è sul punto di morire, proprio come la giovinezza. Sappiamo dunque che nel nostro lavoro useremo l'idea del tramonto. Io posso anche dire guardate questa immagine questo film esprimerà questo genere d'atmosfera. E subito rientriamo in comunicazione con la sensibilità artistica, l'ispirazione.”⁸⁴ Invito a constatare la strana commistione tra caducità della vita e commozione nel comprenderla e confusioni generazionali dalle lontanissime radici.

Film delle contraddizioni, film testimonianza, macchie d'autore, come il sangue della fontana, omaggio alla tradizione e alla cronaca, angolo di mondo perfettamente chiuso in sé da entrare in una realtà soffocante in cui nemmeno solidarietà e amicizia virile sembrano essere punti di fuga.

Lo scrittore americano Bret Easton Ellis scrive: “Immagini che ho io, gente che impazzisce per il fatto di vivere in città. Immagini di genitori che sono così affamati e insoddisfatti da divorare i propri figli. Immagini di gente, teenagers della mia stessa età, che alzano lo sguardo dall'asfalto per essere accecati dal sole. Immagini così violente e malvagie che sembrano essere il mio unico punto di riferimento.”⁸⁵

⁸⁴ "Positif " Parigi, numero 262, décembre 1982

⁸⁵ BRET EASTON ELLIS, *Less than Zero*, Simon and Shuster, New York, 1985, pag.

CAPITOLO III

Rumble Fish

3.1 Analisi del testo filmico

“*Rumble Fish* will be to *The Outsiders* what *Apocalypse Now* was to *The Godfather*. You could say it's an art film for kids. You could say it's a kind of an existentialist beatnik movie.”⁸⁶ Queste le parole con cui Coppola definisce il suo secondo film nella piccola città dell'Oklahoma, Tulsa, parole che rappresentano una sorta di dichiarazione d'intenti che, come vedremo, sarà rispettata poi al momento della realizzazione del film. *Rumble Fish* rappresenta la seconda parte del viaggio del regista statunitense all'interno del disagio giovanile, un lungometraggio che, come vedremo più in dettaglio nel quarto capitolo, si presenta come diametralmente opposto al primo sotto molti punti di vista (direi quasi tutti), una sorta di doppia visione di un'unica realtà, quella del disagio giovanile appunto, con la conseguente possibilità di un percorso che ci restituisce una visione completa e complessa.

“It is also Coppola's most personal and experimental project where he truly expands as an artist. That is really saying something when you consider the films that this man has done. From the surreal *Apocalypse Now* (1979) to the excessive *Brany Stoker's Dracula* (1992), Coppola has pushed the boundaries, both on-screen and off. He has almost gone insane, contemplated suicide, and faced bankruptcy on numerous occasions, but he always bounces

⁸⁶ RONALD BERGMAN, op. cit., pag. 62

back with another intriguing feature that is visually stunning to watch. Yet, *Rumble Fish* curiously remains one of Coppola's often overlooked films. This may be due to the fact that it refuses to conform to mainstream tastes, stubbornly challenging the Hollywood system with its moody black and white cinematography and non-narrative approach. *Rumble Fish* alienated former head of production for Paramount, Robert Evans who remembers being shaken by how far Coppola had strayed from Hollywood. Evans says, 'I was scared. I couldn't understand any of it.' Apparently many critics agreed with him and *Rumble Fish* was tossed off as a self-conscious art film. However, now that some time has passed, it stands out as a movie clearly ahead of its time: a stylish masterpiece that is obsessed with the notion of time, loyalty, and family. Perhaps the most distinctive feature of Coppola's film is that it presents a world that refers to the past, present and future while remaining timeless in nature."⁸⁷

Coppola costruisce questo secondo lungometraggio su una durata di 90 minuti per un totale di 752 inquadrature. La natura stessa della narrazione è collocata in una sorta di stato mentale alterato sin nella scelta del bianco e nero, che rappresenta una soggettiva amplificata del co-protagonista Motorcycle Boy (il quale non vede i colori), rotta solo dai *rumble fish* e dalla soggettiva di Rusty James sulle percosse della polizia (dalla sua rabbia emergono per pochi secondi i colori della sirena e del suo volto riflesso nel vetro dell'automobile della polizia). Al di là di queste due circostanze, la nostra visione coincide con quella di Motorcycle Boy, in alcuni momenti anche dal punto di vista sonoro i disturbi sensoriali del personaggio interpretato da Mickey Rourke comprendono anche l'udito; spesso i suoni gli arrivano distanti e confusi, come allo spettatore. Un secondo livello di visione in soggettiva può essere

⁸⁷ MARION SHAEFER, *Coppola 's Rurnble Fish*, "Washington Post", 3 september 1996

riscontrato nello stato febbrile di Rusty James (che sin dall'inizio è ferito e sanguinante, e lo sarà per tutto il film). Questo secondo piano di soggettiva va a rafforzare e a dare un più profondo senso a quelle immagini e a quel sapore alterato (febbricitante appunto) che il lungometraggio presenta.

A fronte di una scelta tanto forte abbiamo una narrazione solo apparentemente lineare. In realtà al di là di poche macrosequenze, solo tre in tutto, il lungometraggio è costituito da una serie di microsequenze, complessivamente nove. Coppola applica un frastagliamento delle sequenze per amplificare l'effetto allucinato-lisergico dell'insieme, un filo narrativo le tiene unite, ma la messa in scena le chiude in sé restituendo sin nella struttura un effetto onirico-febbricitante.

Vediamo in dettaglio la divisione:

Prologo	37 sec	6 inq.
Bar Benny	2 mm n 42 sec	21 ing.
Incontro Patty	2 mm n 6 sec	12 inq.
Steve-Rusty	43 sec	4 inq.
Stacco nuvole	20 sec	1 ing.
Casa Patty	5 mm n 10 sec	38 ing.
Rissa	5 mm n 58 sec	128 ing.
In casa ferito	5 mm 2 sec	55 inq.
Incontro mamma Patty	1 mm n 13 sec	1 incl.
Incontro Cassandra	2 mm 21 sec	16 ing.

In casa con padre e M.B.	4 min. 34 sec	22 inq.
Bar Benny 2	27 sec	1 inq.
Orgia in piscine	1 mm n 47 sec	9 inq.
Incontro preside	1 min 7 sec	9 inq.
Incontro Patty	1 mm 53 sec	3 inq.
Stacco sole	11 sec	2 inq.
Incontro Motorcycle Boy	3 min 49 sec	9 inq.
Stacco città	37 sec	9 inq.
Notte in città	15 min 7 sec	160 inq.
Post pestaggio	4 min	34 inq.
Bar Benny 3	5 min 30 sec	37 inq.
Notte assassinio	18 min 22 sec	174 inq.
Epilogo Rusty oceano	46 sec	1 inq.

Dunque un tessuto narrativo decisamente frastagliato, ad isole, a fronte del quale, come si è detto, solo tre delle sequenze sopraindicate possono essere individuate come macrosequenze a loro volta suddivise in una serie di sottosequenze: il ritorno sanguinante di RustyJames a casa, la notte in città e la notte dell'assassinio di Motorcycle Boy. Macrosequenze che comunque preservano al loro interno l'effetto di partenza volto a suddividere il corpo narrativo in funzione della ricerca di una sospensione temporale onirico-lisergica.

Vediamole in dettaglio: In casa ferito:

Arrivo	3 min 24 sec	33 inq.
Sogno scuola 1	28 sec	5 inq.
I In casa	39 sec	9 inq.
I Sogno scuola 2	31 sec	8 inq.

Notte in città:

Incontro Cassandra	2 mm n 21 sec	16 inq.
Passeggiata in città	5 mm n 41 sec	34 inq.
Bisca	2 mm n 49 sec	52 inq.
Pestaggio	4 mm n 16 sec	58 inq.

Notte assassinio:

Negozi animali	3 min. 48 sec	43 inq.
In strada	3 mm n 2 sec	28 inq.
Incontro padre al pub	3 miri 7 sec	20 inq.
In strada 2	2 min 15 sec	24 inq.
Negozi animali 2	2 mm 53 sec	26 inq.
Assassinio M.B.	4 mm 16 sec	33 inq.

Coppola funzionalizza la scrittura filmica all'effetto lisergico voluto, una frammentazione forte allo scopo di amplificare la sensazione di tempo sospeso, di un altrove portatore di un principio narrativo drogato.

Un'incisività che viene continuamente sottolineata da un forte uso di grandangoli estremi (sino al *fish eye* più volte sfruttato), di fuoribolla insistiti (48 in tutto sparsi equamente durante tutto il lungometraggio) e di pianisequenza con macchina da presa fissa su punti di vista anomali (il discorso di Benny sul tempo dietro al suo bancone inq. 296, l'incontro di RustyJames con Patty in presenza della madre inq.257). Anche le dissolvenze (12 in tutto, di cui 11 incrociate) così come i dolly (11) hanno la medesima identica intenzione di messa in scena.

Altro elemento usato al fine di quest'effetto sono le immagini della città deserta, che vanno a sottolineare l'altrove di riferimento narrativo, nuvole che corrono, scritte sui muri, vedute d'insieme attraversate da un sole ora nascente ora morente, degli stacchi insistiti su elementi che, pur essendo dentro la narrazione, creano l'effetto di sospenderla.

Dunque tre grandi linee di messa in scena possono essere individuate:

1. Subordinazione dell'effetto visivo a quello del co-protagonista Motorcycle Boy (conseguente scelta del bianco e nero) e del fratello RustyJames (effetto febbricitante).
2. Ricerca di un effetto narrativo onirico-lisergico e conseguente frastagliamento delle sequenze.
3. Ricerca di un linguaggio della macchina da presa (ottiche deformanti, fuoribolla, uso extranarrativo della dissolvenza) costruito su punti di vista anomali, non usuali, volta allo

stesso scopo di distorsione della realtà.

Su queste tre linee di messa in scena Coppola costruisce l'altra metà del viaggio intrapreso con *The Outsiders*, ponendosi al centro come *auteur*, abbandonando la veste di *director* indossata nel primo film. Un linguaggio filmico volto a ribadire con forza l'altro volto del regista statunitense, quello di un autore colto ed attento che ricerca e sperimenta nuovi linguaggi e nuovi punti di vista. *Rumble Fish* presenta sin dalla prima analisi del testo filmico tutte le caratteristiche di un'operazione d'arte, riproponendo la complessità della figura di Francis Ford Coppola.

3.2 S. E. Hinton- F.F. Coppola, sottrazioni e moltiplicazioni

Rumble Fish è il terzo romanzo di S.E. Hinton, meno fortunato di *The Outsiders* anche se sostanzialmente di livello equiparabile: gli stessi ingredienti di disagio giovanile vengono qui asciugati in una narrazione se possibile più diretta e semplice del primo romanzo. Una parabola sulle controversie dell'aspirazione ad un modello e il raggiungerlo proprio quando probabilmente lo si era perso di vista, un percorso nelle vie tortuose del disagio dal sapore paternalistico. Coppola trae da questo racconto costruito su dodici capitoli brevi la sceneggiatura insieme alla stessa autrice. Qui, a differenza del primo adattamento, siamo di fronte ad un uso del testo come canovaccio, il regista mantiene lo scheletro narrativo e ma ne stravolge i passaggi. Raccoglie le sollecitazioni visionarie sottotraccia nel testo e le fa esplodere, le amplifica già in sceneggiatura prima che in ripresa, nell'attraversare il racconto il regista si limita a raccogliere degli stimoli. Il testo diviene semplice riferimento narrativo, un "plot" libero da vincoli sul quale applicare intuizioni. Coppola, come vedremo, arriverà a ribaltare il senso e le intenzioni di fondo del

racconto, un cambio di direzione sulla base di una scrittura filmica che raddoppierà successivamente la portata del cambiamento, rendendolo ancora più netto.

Vediamo in dettaglio l'operazione compiuta sul testo:

Capitolo I	<p>Completamente assente</p> <p>Racconta l'incontro tra Rusty/James e Steve in riva all'oceano molti anni dopo la vicenda</p>
Capitolo II	<p>Corrisponde con l'inizio del film Sostanzialmente identico</p> <p>Cambia il personaggio del Nano con il Nero</p>
Capitolo III	<p>Scheletro narrativo uguale</p> <p>Stravolge i passaggi invertendoli ed asciugandoli</p> <p>Aggiunge l'incontro tra Rusty/James e Patty fuori dalla scuola</p> <p>Elimina i molti fratelli minori di Patty riducendoli ad un'unica sorellina</p> <p>Stravolge la rissa, cambia il posto, il numero dei partecipanti, aggiunge la presenza di Steve, muta le modalità dei ferimenti, introduce il personaggio del poliziotto</p>

Capitolo IV	Completamente cambiato
-------------	------------------------

	<p>Assenti nella scuola il poker con Smokey e la richiesta di pestaggio da parte di un professore</p> <p>Nella scuola rimane l'eco dei pensieri di Rusty su Patty nel film ampliati e visualizzati</p> <p>Assente il tentativo di furto e l'inseguimento Assente la second story della mamma di Steve</p>
Capitolo V	<p>Sostanzialmente identico</p> <p>Per la prima volta si parla del poliziotto</p> <p>Inserisce un monologo sul tempo del personaggio Benny</p> <p>Cambia posto ed amplia in orgia la notte brava di Rusty</p>
Capitolo VI	<p>Uguale nella struttura</p> <p>Cambia l'assistente sociale in un preside, completamente diversi i contenuti del dialogo</p>
Capitolo VII	<p>Uguale nella struttura</p> <p>Assenti il cinema porno e la festa</p>
Capitolo VIII	Sostanzialmente identico
Capitolo IX	Completamente assente

	Racconta un incontro con un medico ed un lungo dialogo con Steve
Capitolo X	Uguale nella struttura Assente l'incontro con B.J. Nel film presente il poliziotto nel negozio animali
Capitolo XI	Uguale nella struttura

	Assente il ritorno a casa di Motorcycle boy e Rusty Incontro con il padre a casa e non nel bar Rusty non libera i pesci nel fiume Motorcycle Boy non chiede a Rusty di risalire il fiume sino all'oceano Rusty per un attimo vede in bianco e nero, esattamente il contrario in Coppola
Capitolo XII	Completamente assente Riprende Steve e Rusty dove li aveva lasciati nel primo capitolo e li vede congedarsi In Coppola rimane solo l'oceano in cui arriva Rusty seguendo l'indicazione del fratello

Il testo diventa strumento di un *work in progress*, Coppola costruisce intorno all'esile trama del racconto un viaggio della psiche, nell'attraversare il testo lo priva delle coordinate principali e lo

colloca in un altrove mentale al di là dei facili schemi narrativi della scrittrice americana. Non c'è capitolo che non veda cambiamenti più o meno radicali ad eccezione del IX, dove comunque l'eco dei cambiamenti precedenti arriva a farne ricollocare il senso. A differenza di *The Outsiders*, il regista statunitense applica a fronte delle molte sottrazioni altrettante moltiplicazioni, amplia tanto quanto toglie. Alcuni personaggi che nel racconto rimangono sullo sfondo della narrazione, nel film divengono perni su cui ruota il senso drammaturgico dell'insieme. A fronte dell'ampliamento di alcuni personaggi, Coppola inserisce passaggi nuovi e nuovi elementi di contrappunto (ad esempio la presenza ossessiva di orologi).

Vediamone le più importanti:

a. Sottrazioni	Moltiplicazioni
Prologo ed epilogo (I e XII capitolo)	Crea l'epilogo della fuga verso l'oceano comandata da M.B.
Second story Steve e sua madre	Il Nano diventa il Nero e il suo ruolo ha diverse implicazioni
Poker con Smokey	La figura del poliziotto è ingigantita
Richiesta pestaggio' professore	Tutta la narrazione è contrappuntata da orologi
Tentativo furto ed inseguimento	Moltiplica in ogni sfumatura la rissa
Cinema pomo e festino	Visioni Rusty di Patty
Incontro con Medico	Incontro con la mamma di Patty
Incontro con Steve	Liberazione dei pesci nell'acqua del fiume
Incontro con B.J.	Inverte da bianco e nero a colori il blackout finale di Rusty

Altro macroelemento di moltiplicazione sono senza dubbio le già citate visioni d'insieme della città, che nella prosa della Hinton è poco più che uno sfondo. A fronte di questi casi maggiori troviamo la costante di dialoghi riadattati, asciugati o creati *ex novo* e di personaggi minori cambiati (l'assistente sociale diviene un preside cinico e bigotto, i tre rumorosi fratelli minori di Patty si asciugano sino ad un'unica sorellina invadente, il barista Benny più presente ed inserito nella narrazione). Quasi ad ogni passaggio, Coppola applica un cambiamento più o meno sostanziale, in direzione di un mutamento del percorso drammaturgico.

Un intervento sul testo radicale che, nella messa in scena, diverrà vero stravolgimento e ricollocazione in un altro universo di riferimento. Se con la Hinton siamo di fronte ad un racconto che muove i suoi passi in un realismo con risvolti ammonitori e li resta, con Coppola entriamo nella sfera del surreale, dello spazio mentale, del viaggio onirico. Dunque si tratta di un'operazione che al di là delle sostanziali mutazioni narrative presenta in sé una più importante e significativa ricollocazione del testo, al di là dell'uso canovaccio che se ne fa, siamo di fronte ad un universo di riferimento completamente diverso da quello di partenza. È decisamente questo aspetto a restituirci la complessità del percorso.

Un racconto nato su basi realiste sul disagio giovanile, dai toni vagamente paternalistici, viene stravolto da un punto di vista narrativo e ricollocato in diversi universi di riferimento, privato di qualsiasi tono messianico verso una collocazione delle giovanili irruenze nel campo del sogno. Il surreale e non il reale.

3.3 L'altra metà del viaggio, l'universo daltonico.

“I saw the Motorcycle Boy as a character out of Tennessee Williams or Carson McCullers, a kind of rat who can't find his way out [...] His flaw is his inability to compromise, and that's why I made him colorblind. He interprets life in black and white.”⁸⁸ Francis Coppola diede da leggere a Mickey Rourke, in vista della costruzione del suo personaggio, alcuni romanzi di Camus, ed una biografia di Napoleone. “‘There' s a scene in there when I'm walking down the bridge with Matt; and I'd try and stylise my character as if he was Napoleon.' the actor remembers. The Motorcycle Boy's look was patterned after Camus complete with trademark cigarette dangling out of the corner of his mouth, taken from a photograph of the author that Rourke used as a visual handle. He portrays the character as a calm, low key figure who seems to be constantly distracted as if he is in another world or reality. Rourke ‘methodically’ conceived the Motorcycle Boy as being ‘an actor who no longer finds his work interesting.’ To this end he uses subtle, little movements and often cryptic phrases that only he seems to understand.”⁸⁹

Camus e Napoleone, Coppola introduce l'attore alle due caratteristiche principali del personaggio, l'assurdo contemporaneo che determina l'assurdo esistenziale di un uomo e l'aspirazione ad essere leader, le conseguenti responsabilità e l'ombra della sconfitta. Su questi due punti è costruito l'intero personaggio, e per conseguenza l'intera storia non è che un riflesso di questa scelta di partenza, se non altro (come vedremo più avanti) perché la nostra visione di spettatori altro non è che una visione soggettiva prolungata, alterata dagli

⁸⁸ JUDY STONE, *The greek key in the disign of Coppola's production*, "San Francisco Chronicle", 9 Ottobre 1983

⁸⁹ J D LAFRANCE, *Rumble Fish*, "Los Aneeles Times", 19 July 1983

stessi disturbi che colpiscono il protagonista: suono ora normale ora lontano e deformato ed immagini in bianco e nero, come il mondo visto da Motorcycle Boy vittima di daltonia. È dunque lui il centro, il motore di una visione disturbata sul doppio livello, quello percettivo e quello psicologico, figlio di un'alienazione nata dall'assurdo di spinte esterne al personaggio che, se da una parte reclamano un leader, un eroe di cui parlare e da imitare, dall'altra l'assurdo della non comprensione di un uomo mosso da spinte "alter" che nascono da un'attività intellettuale comunque unica, al di là degli sforzi esterni a comprenderla. Di qui la progressiva mimesi di un uomo che si trascina il suo mito ma allo stesso tempo è lui stesso che lo fugge o che in ogni caso lo porta con sé in quanto alienazione, impossibilità nel suo contemporaneo a far sì che le sue potenzialità diventino altro rispetto all'assurdo, alle contraddizioni, al vivere in cattività. Un potenziale da comandante in un tempo che non ha bisogno di comandi, un tempo che ristagna (più avanti un paragrafo in proposito), le cui spinte ideali sono assenti o nel migliore dei casi canalizzate ad una rissosa visione del mondo, non ci sono guerre, non c'è posto per i comandi e i soldati non sono altro che cani randagi. Nel constatare la situazione, Motorcycle Boy non può far altro che scivolare progressivamente verso l'alienazione, l'autoesclusione, in perenne fuga, stanco, si direbbe l'altra faccia, quella sofferente e angosciata, di un eroe di fine millennio (come *The Big Lebowski* dei fratelli Coen (*Il grande Lebowski*, 1998), qui non c'è stanca disincantata pigrizia di chi nella società del benessere, che tutto livella e tutto dà a chi qualcosa vuole, si gode i dettagli della vita, bere, bowling, amici) entrando dalla porta di servizio nella lista dei vincenti. Qui siamo di fronte all'altro modo di vivere la propria sconfitta, un modo cupo e sofferente fino al martirio per il nulla, come ad un comandante del nulla si conviene. Non ci sono più ideali per cui combattere e comandare e allora si scivola nell'assurdo quotidiano in maniera sempre più brusca e consapevole da trovarsi il modo più nobilmente inutile di morire, i pesci e lo sparo del poliziotto tutore dell'assurdo.

Le scritte disseminate nella città ci introducono al personaggio mattatore, a colui che ha provato su di sé la realtà triviale dell'esperienza, per dirla con Dennis Hopper “colui che potrebbe far tutto ma il cui dramma è non voler far niente” (inq.663). Un eroe vinto e privo, come detto, del terreno proprio degli eroi: lo scopo, una meta concreta e perseguibile, un'assenza questa che stordisce.

Questo nuovo “mito” si muove in una città imbuto che, nello scivolare irrimediabilmente, porta via con sé senza appello o prospettive di cambiamento. La città è un “non luogo” pieno di insidie, fumo, dove il tempo è impazzito e la legalità è un ricordo degli studi del padre ex avvocato, Dennis Hopper. Su questo sfondo di negazione si muove Motorcycle Boy. Le prospettive di fuga vanno a cozzare come contro un muro di ovatta che sembra far rimbalzare, attutire il colpo, per poi inevitabilmente morire. Un universo parallelo lo accompagna, figlio delle huxleniane porte della percezione, che irrompe violento, partorendo nuovi piccoli eroismi qui deformati dall'angolazione daltonica, dalla percezione distorta dei suoni.

Nella saggezza antica e lisergica, di cui Motorcycle Boy sembra essere portatore nel citare *Cassandra*, *Il pifferaio magico*, *Robin Hood*, sembra innestarsi il seme dell'alienazione, dell'incapacità all'azione. Vedere distorto è come vedere oltre l'imbuto alienato della comunità. Così il personaggio nel film riferendosi a se stesso afferma che “anche le società primitive hanno un innato rispetto per gli alienati.” (inq. 520). Un immobilismo radicato, una noia oscura, la ricerca ormai stanca e rassegnata di un ritmo da seguire.

Essere un leader, un trascinatore, in un tempo che non ne ha bisogno o che, pur avendone, non ha direzione. Lo stesso protagonista sentenzia “Se vuoi guidare la gente devi avere dove andare.” “Coppola, pur lamentando il destino di quanti fra la nuova Generazione identificano il sogno americano con la frontiera del disordine, ha introdotto tra le righe almeno una domanda cruciale,

pertinente all'assurdo del vivere contemporaneo: se davvero possa essere accusato di demenza chi ha una percezione tanto acuta e desolata della condizione dell'uomo nella giungla di oggi, da ribellarsi a quella prigionia facendo ritorno ai costumi selvaggi.”⁹⁰

Un “re in esilio,” come lo definisce il padre, il motore della storia, il principio attivo della narrazione; tutto il film è attraversato e dominato dal suo punto di vista, noi vediamo con i suoi occhi il bianco e nero circostante, arriviamo ad ascoltare con le sue orecchie i suoni deformati e più in generale abbiamo una fruizione distorta, sospesa, drogata, perché così è il suo modo di vedere gli eventi circostanti. Una soggettiva prolungata, si diceva, il nostro campo visivo-emozionale coincide esattamente con quello dell'alienato co-protagonista, ne usciamo per pochi secondi per entrare in un'altra soggettiva quella del fratello Rusty James (l'affiorare dei colori durante il fermo della polizia). Entriamo nella seconda soggettiva proprio quando, da una parte Motorcycle Boy è morto (coincidendo dunque la sua morte con la morte della nostra visione in soggettiva), dall'altra Rusty James sta per diventare come il fratello, è dunque in procinto di raccoglierne il testimone, a cavallo della moto va verso l'oceano ripercorrendo la strada che aveva preceduto la narrazione filmica, il viaggio di Motorcycle Boy in California.

Una parte della critica statunitense ha visto nel protagonista Motorcycle Boy una sorta di prolungamento ideale di una figura maschile forte tipica del cinema di Coppola (*The Rain People, The Conversation, The Godfather, Apocalypse Now, Cotton Club*), in particolare Michael Ryan e Douglas Kellner si soffermano sull'aspetto del regresso culturale di cui è portatore la figura interpretata da Rourke: “The leader is someone who brooks no limitation on a triumph of his will, he represents a conservative male’s desire to regress to a narcissistic state

⁹⁰ GIOVANNI GRAZZINI, op.cit, pag. 58

in which all desires are immediately satisfied, especially by the mother.”⁹¹

Un'interpretazione che si estende ai comportamenti viriloidi dei protagonisti: “In *Rumble Fish* the Motorcycle Boy reigns and the gangs are looked back to nostalgically as a time when everyone was loyal and organized.”⁹²

Personaggio che in sé riassume la complessità del film, alienazione e vocazione al martirio, istinto al comando ed assenza di spinte ideali. Visione distorta degli avvenimenti circostanti e coincidente sguardo dello spettatore: sono questi i perni narrativi intorno ai quali Coppola, oltre a costruire il suo personaggio, fa ruotare la costruzione filmica.

3.4 Il tempo ossessivo e liquefatto

Tra tutti i sistemi strutturanti che informano il film, il più forte, o al meno il più significativo, è forse la concezione del tempo. Tempo, durata, ritmi, vengono esplorati. Il tempo è esaltato come motivo strutturale e al tempo stesso significante del film, viene percepito come forma che costruisce il film e che ne diventa contemporaneamente argomento e oggetto. Coppola ha sempre avuto una particolare ossessione nei confronti del tempo, inteso nel senso più ampio del termine, che emerge chiara in tutta la sua filmografia, una costante ricerca a coglierne il senso profondo, una ricerca di comprensione del raggio d'azione del tempo, se non coglierne il segreto per capire dove arriva lo spazio d'intervento dell'uomo, quanto ampio sia il raggio d'azione dell'uomo nei confronti del tempo, un passaggio in particolare dei suoi *Diari* ci dà la dimensione della sua riflessione: “19 ottobre 1987. Idee. Se un

⁹¹ MICHAEL RYAN-DOUGLAS KELLNER, *Camera Politica. The pohtics and ideology of coniemporary Hollywood Film*, Indiana UP, Bloomington-Indianapolis, 1990, pag. 73

⁹² Ibidem

secondo fosse un miliardo di anni, e il mondo che conosciamo, questa bella terra con le sue creature, esistesse per un milionesimo di secondo, quale privilegio sarebbe quello di averci vissuto. È qualcosa che supera qualsiasi leggenda, che in questo vuoto imponderabile sia esistito un posto come questo, ed esseri come noi."

Il tempo è in *Rumble Fish* il vero tamburo del film, svolge un ruolo fondamentale, una sorta di raccordo tra l'alienazione di Motorcycle Boy e la nostra visione. Il tempo viene reso cosciente di sé, diventa un ingranaggio che mostra i suoi stessi meccanismi, una forma che vuol significare se stessa in quanto percezione alterata. Nel suo scandirsi, riproporsi ossessivamente, il tempo sembra assumere una prospettiva totalizzante e deforme, un mostro onnipresente e totalizzante. Troviamo orologi di tutte le forme, da enormi sino a quelli da polso, prendono dei toni surreali, il punto di arrivo sembrano essere gli orologi liquefatti di Salvador Dalì. Il tempo che da giudice assoluto va verso l'annullamento, tanta segnalazione di tempo in uno stesso luogo sembra annullarsi, per far nascere una percezione atemporale del film, in perfetta sintonia con il dopo-storia, il personaggio di Tom Waits, Benny, in una splendida inquadratura fuori bolla dall'alto (inq. 305) con la macchina da presa piombata verso il basso, dice: "...Il tempo è una roba strana, eh si c'ha certe sue particolarità, quando sei giovane c'hai tempo, c'hai solo tanto tempo, batti via un paio d'anni qua, un paio d'anni là, intanto invecchi e dici ma quanto mi resta, 35 estati, pensa te 35 estati...". Il tempo non solo provoca sudori, attese, ma sembra scomporsi dopo essersi manifestato, appunto tanto ossessivo e presente da perdere quelle valenze di caducità, verso una prospettiva surreale tra facezia e dramma. In una delle sequenze più importanti del film, il volo di Rusty James dopo il colpo ricevuto durante un'aggressione, il tempo è addirittura negato, Coppola fa volare il suo personaggio sospeso tra la vita e la morte, Rusty James semplicemente

fluttua in assenza del tempo, "quant a RustyJames il peut s'abstraire du réel. Dans un scène d'un force poetique rare, on le voit flotter dans les airs, entre la vie et la mort, témoin de ce que les gens pensent réellement de lui. RustyJames est un imaginatif. En tout cas, l'aventure de RustyJames nous montre à quel point les héros de Coppola vivent e survivent de rêves."⁹³, astrazione dal reale, concetto di sogno, tempo negato. "Il sogno di Rusty James il cui corpo si innalza in *Rusty il selvaggio*.

Sono momenti di sospensione dell'azione in cui viene evocato un intero mondo che era perduto o svanito e che è stato ricostruito dalla memoria. Questo mondo assume il valore fondamentale di risarcimento del presente, nella forma dell'assogettamento della realtà ad una fantasia individuale (e sociale nel caso delle bande di *Rusty il selvaggio* e *I ragazzi della 56a strada*). In tal modo si può forse parlare di immaginario collettivo che destituisce la realtà, la fa sprofondare."⁹⁴

"In *Rusty il Selvaggio* c'è un'intera dimensione verticale dello svolgimento dell'azione, come se tutti gli avvenimenti occorsi alla banda di RustyJames e il suo rapporto nevrotico con il suo fratello Motorcycle Boy fossero ordinati affinché il tempo, incontrandoli, li scandisca, li faccia vivere, li renda, al limite, pensanti, come pensa un organismo vivente. Da quel momento i fatti sono eventi ragionanti, accadere concettuale, forme intelligenti."⁹⁵ il massimo della presenza temporale in un posto che sembra posto assolutamente fuori dal tempo.

Un tamburo che sembra far sentire il suo battito attutito con un eco, come certe frasi arrivano nella testa di Motorcycle Boy, l'eroe figlio del tedio, la cui noia si avvicina alla

⁹³ JEAN-PAUL CHAILLET – CHRISTIAN VIVIANI, op. cit. pag. 36

⁹⁴ PAOLO VERNAGLIONE, op.cit., pag. 32

⁹⁵ Ibidem., pag.30

concezione della noia che aveva Nietzsche, il quale la intendeva come coscienza dell'eternità del presente che ingloba passato e futuro ("Gli dei si annoiano"). Nel film constatiamo la dissoluzione degli ordini cronologici: il presente (l'oggettivo presente degli avvenimenti), il passato (delle bande e della madre fuggita) e il futuro (il ritorno delle bande, la fuga verso la California), si confondono in una contemporaneità assoluta e senza scopo, un'eternità del presente appunto, grande gabbia di noia che rinchiude Motorcycle Boy, schiacciato dalla consapevolezza del meccanismo.

Anche Rusty James vive in un "tempo" in cui non esistono più le bande, ora è in attesa che ritornino, aspetta il passato, il concetto di futuro nel film è completamente assente, la sospensione temporale è totale (fino ad essere sottolineata dall'enorme orologio senza lancette nell'inq. 352): il solo futuro di cui si parla è in realtà un desiderio del passato, un'aspirazione che non fa che accentuare il magma temporale di cui tutta la narrazione è avvolta. Futuro come desiderio di passato, un passato raccontato e forse neanche reale, comunque mitizzato, una sorta di sentito dire che ancora una volta ribadisce una concezione indéterminata del tempo stesso, qui il tempo-storia, vago come il tempo degli orologi.

Anche l'apertura finale della fuga di Rusty James non è che un ritorno. Il ritorno sulle orme del fratello verso l'oceano è un ripercorrere che chiude il cerchio strettissimo di vite senza aspirazione al futuro, o più in generale ad una coscienza del tempo. Anche la fuga finale non dà una dimensione di futuro, riportandoci alla mente il passato di Motorcycle Boy e della sua California, e anche nella sua dimensione filmica di effettivo passaggio temporale in avanti ci porta in un posto che, per quanto sinonimo di apertura e fuga, è pur sempre isolato e ristretto, perché ristretta è la visione dell'obiettivo, un fazzoletto di spiaggia ed un lembo di mare. Le nuvole stesse che corrono via veloci, tambureggianti, sono portatrici del principio d'un

tempo fuggevole, così come il nascere e morire del sole che si specchia sulla facciata di vetri di un grattacielo, presenze che nel tessuto sfasato della narrazione vanno a decomporre, a far impazzire ulteriormente la concezione già "liquefatta" del tempo, rappresentano una sorta di visualizzazione dell'ossessione, la funzione narrativa di passaggio temporale è praticamente nulla se posta di fronte all'effetto significativo che la ricopre.

Dice Coppola in un altro passaggio dei suoi *Diari* in forma di poesia:

"Si può essere immobilizzati nel tempo.

Si può essere oltre il tempo.

Si può essere in anticipo sul tempo.

Si può essere in ritardo sul tempo.

Ma non si può essere senza tempo.

Si può essere in tempo.

Si può essere fubri del tempo...

Giocare col tempo.

Il tempo è una distanza.

Guadagnare tempo.

Appena in tempo.

Al tempo giusto.

Col passare del tempo.

Il tempo della tua vita.

Sospeso nel tempo.

E' tempo.

Il tempo non aspetta nessuno."⁹⁶

3.5 I pesci combattenti

In un luogo in cui l'arrivo della droga sembra aver aperto nuove prospettive di alienazione oltre la tradizione, delle bande ad esempio, i pesci combattenti sembrano essere portatori del principio della lotta, virile ma alienata, nel vivere in cattività. Liberarli e constatarne la natura pacifica è una metafora apparentemente moralistica ma al di là dell'intuizione poetica c'è di più. *I rumble fishes* rappresentano una realtà parallela ai personaggi, alla loro vita, una zona di luce e colore in cui il conflitto latente è dentro se stessi prima che fuori di sé, il proprio doppio fa paura. Mordersi la coda, arrancare, sembra questo un perno su cui roteano i personaggi, come i pesci combattenti in una prigione virtuale, le cui prospettive di fuga sono pressochè nulle, se non nella lontana California ormai comunque logora speranza che si sta perdendo nella propria stessa distruzione.

I pesci combattenti in cattività, un grosso acquario in un grosso negozio d'animali, esattamente quello che RustyJames ed i suoi compagni sono, degli spiriti combattenti che vivono in cattività. RustyJames e Motorcycle Boy sono figli di uno sconfitto per eccellenza (Dennis Hopper), un uomo colto che porta con sé il male dei figli, "Dennis Hopper donne

⁹⁶ FRANCIS FORD COPPOLA, op. cit., pag. 163

l'image la plus achevée de la déchéance d'un père qu'un film de Coppola ait montrée: ivrogne, raté, pitoyable."⁹⁷ Una figura patetica ma cosapevole dei conflitti che circondano lui e i suoi figli, privo di forza si trascina allevando le sue (e per eredità dei suoi figli) frustrazioni, le sue sconfitte e il nulla da cui è circondato.

In questo contesto l'emarginazione di RustyJames e Motorcycle Boy costituisce la materia stessa dell'atmosfera che li circonda. RustyJames vive ai margini sognando l'avvento di una nuova era di eroi in cui, finalmente liberi da acquari di ogni sort, ci si ricongiunga con la propria spinta esistenziale di fondo, l'eroismo primitivo. Renzo Trotta nella sua monografia dedicata a Coppola inserisce il concetto della nostalgia come dominante di fondo a questa perdita: "Matt Dillon, ferito e febbricitante, ha le visioni. In mezzo alle visioni c'è un feticcio, dolce e sussurrante, l'incarnazione di un mondo perduto, degli dei e degli eroi che affollavano le nostre lande e ora le hanno abbandonate, lasciando al loro posto la Nostalgia. La forza del film sta nel far diventare questa dolcezza e questa morbidezza angosciosissime."⁹⁸

La ferita aperta che accompagna RustyJames per quasi tutto il film è sì la ferita di una generazione tradita (da se stessa e da chi l'ha preceduta) ma rappresenta anche un raddoppiamento del significato di partenza dato da Motorcycle Boy daltonico e quasi sordo, il continuo stato di coscienza-incoscienza alterna del protagonista, rafforza l'effetto onirico dell'insieme, rende più forte il surreale di cui è avvolta la narrazione (non è un caso che la ferita di Rusty James si manifesti proprio al momento dell'arrivo di Motorcycle Boy). La ferita di Matt Dillon gli fa portare in giro un malessere indeterminato, che è chiaramente anche un malessere dell'anima. L'effetto è quello di un mondo da favola malata.. e dunque il suo

⁹⁷ JEAN-PAUL CHAILLET – CHRISTIAN VIVIANI, op. cit. pag. 61

⁹⁸ RENZO TROTTA, op cit.. pag.31

malessere è intimamente connesso a lui, alla grande Nostalgia. Ma questo malessere non affiora alla coscienza. Resta lì. Partecipa della natura più inquietante del sogno: la sensazione di estraneità nei confronti del mondo. L'Io onirico qui, non solo vede il 'mondo straniato', come già accadeva al capitano Willard di *Apocalypse Now*, che era purosguardo, qui l'Io onirico è ferito e dolorante e insieme al mondo straniato vede se stesso estraneo nel mondo. Il personaggio nostalgico è un estraneo nel presente, come diceva Szondi delle creature di Checov⁹⁹, il più patetico dei drammaturghi. Come per loro, per RustyJames il futuro sta nel passato: e in mezzo c'è solo la sofferenza."¹⁰⁰ Da una parte un alienato con problemi sensoriali, dall'altra un giovane perennemente ferito, malandato e febbricitante, un doppio fronte con il quale Coppola avvolge la sua stessa scrittura filmica, febbricitante, ferita e con problemi sensoriali. lo stato fisico di RustyJames rafforza l'effetto di una soggettiva prolungata della visione di *Motorcycle Boy* aggiungendo alterazione ad alterazione.

Ai margini di questo viaggio vivono i *rumble fishes*, naturalmente colorati perché paradossalmente portatori del principio di realtà, la normale realtà di un negozio di animali, colorati come il reale. Qui Coppola chiude la metafora, i suoi personaggi non escono dal torpore onirico, i pesci sì, una volta in libertà non combattono come quando erano rinchiusi nel piccolo acquario, c'è tempo per constatarne la natura pacifica ipotizzata da *Motorcycle Boy*. Una sorta di grande metafora che avvolge i protagonisti stessi, la cui aggressività, fuori dall'acquario-società che li rinchiede, probabilmente verrebbe meno. Qui *Motorcycle Boy* si manifesta in quello che è il suo ruolo fondamentale di guida, bussola (nel prossimo paragrafo), vero principio di orientamento nell'assurdo contemporaneo, uno sconfitto la cui consapevolezza di sconfitta lo rende in grado di capire la realtà che lo circonda. Stanco del

⁹⁹ PETER SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino, 1962, pag. 25

¹⁰⁰ RENZO TROTTA, *op. cit.* pag. 32-33

suo ruolo e della sua stessa consapevolezza, manifesta il suo ruolo nel gesto folle per eccellenza della morte. L'assurdo trionfa, la società uccide la sua guida che morendo, attraverso i pesci liberati e non più in guerra tra loro, lascia il suo monito. Ipotizza una società diversa ma nel farlo dichiara la sua suprema sconfitta, l'irrealizzabilità di una libertà fuori dalle regole dell'acquario.

3.6 Eredità d'autore

Le vie che portano alle eredità d'autore sono in questo film numerose, i riferimenti alla storia del cinema sono diversi tra loro, che si parli di luce, focali, posizione della macchina da presa. Coppola rende omaggio al cinema stesso, nel farlo però continua a sperimentare il suo approccio stilistico, pone la "visione" come concetto base su cui fa roteare i suoi riferimenti, le sue citazioni. Visione del film da fare e visione della storia della Hinton, un percorso ora colto, ora sperimentale, la visione del lavoro da farsi, la storia immaginata e filtrata.

In un'intervista, Dean Tavoularis scenografo sia di *Rumble Fish* che di *The Outsiders*, ribadisce: "...Francis wanted a stark and brutal look, the kind of thing you find in old German expressionism films", inoltre Richard Beggs afferma "the sound too, had an unearthly weight to it, almost disembodied, it was ninety-nine percent looped, which gives a great deal of latitude in terms of intelligibility"¹⁰¹ e se l'aggancio al cinema espressionista tedesco è evidente nella scelta luce-bianconero. è altrettanto evidente come

¹⁰¹ JUDY STONE, op. cit. pag. 102

le strutture di scenografia (scale antincendio, ponti...) ci rimandano chiaramente a quelle di *Metropolis* o *Il gabinetto del Dottor Caligari*.

Coppola ci dà chiaramente un saggio di cinefilia: se in *The Outsiders* troviamo l'allievo di Corman, qui abbiamo lo studente della UCLA l'altra faccia storica del personaggio Coppola, "un percorso verso le radici del cinema"¹⁰² da una parte ma dall'altra con forza verso il futuro del cinema, l'unico possibile, quello delle commistioni tra generi alti e bassi, tra elettronica e pellicola, tra colore e bianco e nero. Lo studente, ora maestro, nel cogliere le contraddizioni di un mezzo per certi versi reso obsoleto dal tempo, rimette in gioco il tempo stesso. La storia del cinema, non un semplice omaggio ma un percorso obbligato nella ricerca di un punto di fuga per costruire il cinema di domani. Un'operazione complessa, figlia di un intellettuale il cui sogno è il cinema totale: [...] per me la grande speranza è che con queste piccole telecamere, con questi piccoli apparecchi che abbiamo oggi, le persone che normalmente non farebbero cinema comincino finalmente a farlo e chissà che un giorno la ragazzina 9.,rassottella dell'Ohio non diventerà il nuovo Mozart e magari farà un bellissimo film con la piccola telecamera del papà e quel giorno, finalmente, il cosiddetto professionalismo del cinema sarà distrutto per sempre e il cinema diventerà una forma d'arte...almeno questa è la mia speranza."¹⁰³ L'aggancio più palese alla storia del cinema, la citazione più evidente, è quella all'espressionismo tedesco, come sottolineava Dean Tavoularis, quello storico di Wiene e Lang, nel film di Coppola rivisitato da una macchina da presa spesso fuori bolla, e da un montaggio aggressivo che fa della dissolvenza incrociata uno strumento centrale, il cui

¹⁰² VITO ZAGARRIO, op. cit. pag. 123

¹⁰³ FAX BAHR. GEORGE HICKENLOOPER. ELEANOR COPPOLA. Hean of Darkness a Filmmakers Apocalypse. prodotto da Georue Zaloom e Les Mayfield, distribuito da Life International ¹⁰⁶

uso continuo sembra sospendere l'azione dei personaggi, una funzione narrativa, al di là delle valenze di grammatica cinematografica.

Nella scelta di posizioni della macchina da presa anomale e più in generale di un approccio sgrammaticato ed audace della messa in scena, troviamo il secondo tributo alla storia della settima arte, al cinema di Orson Welles. che vede rivisitato anche un momento tipico della tecnica wellesiana di ripresa, il panfocus: “Each shot arrives at a rakish angle, creating the disorienting, bilious effect familiar from Welles' s *Mr. Aradkin* or *Touch of Evil*. (...) Compositions of this kind give *Rumble Fish* a distinctly wellesian look. People loom into close-up and linger there while other characters talk in the far background, recalling the deep-focus of *Citizen Kane* and the *Magnificent Amberson*. Another little nod to Welles is the crane shot that soars up behind a departing bus, creating a sense of space and vertigo at the same time [...] The fight between Wilcox and Rusty-James might well have been shot by Welles himself, with its giddy angles and syncopated cutting; the violent swinging of overhead lamps is a particular Welles trademark (cf. the whipping scene in *The Trial*) like the Old Master Coppola captures the visual properties of heat Youths loll in languid poses, trapped in a torpor by the summer temperatures. Faces glisten with sweat, alleys glitter with water, much more effectively in monochrome than in colour.”¹⁰⁴Oltre che nel caso dell'autobus, questa ricerca di spazio anomalo attraverso focali lunghe e macchina da presa fuori bolla è una costante, perno su cui ruota l'intera messa in scena dal primo all'ultimo fotogramma, una scelta che si va a sovrapporre alle altre spingendo definitivamente il film in una prospettiva, dal punto di vista dell'impatto visivo, lisergica, figlia di percezioni alterate.

¹⁰⁴ PETER COWIE, op. cit. pag. 174

Su queste prospettive. Francis Coppola costruisce il suo linguaggio. in una direzione claustrofobica che sembra aprirci le porte di un'altra dimensione del suo sentire, più complessa da fruire, che nel percorrere la via dello sconfitto e delle sue allucinate ombre, ci pone al centro di un fondamentale dubbio di spettatore. Vale a dire quanto l'ombra della sconfitta rappresenta una chiave di fuga dal reale. quanto perdere oggi vuoi dire vincere, dove sono i confini tra normalità-inserimento nel tessuto sociale-mondo reale e sconfitta-antagonismo-mondo allucinato? E ancora per cosa oggi si è sconfitti o vincenti? La sensazione è quella di trovarsi in un enorme imbuto-scivolo, come il Welles di *La signora di Shanghai*. una perdita di prospettive che disorienta e pone di nuovo l'assurdo contemporaneo come concetto centrale, avere una sensazione di totale incapacità all'ordine, che per paradosso pone chi ne è vittima (Motorcycle Boy) a comprendere di essere nel mezzo di un incubo reale (sia pur con un percorso terribile). Dunque è il vero portatore del principio della realtà, colui che comprende di essere nel mezzo del nulla e la cui consapevolezza è di per sé una vittoria, una posizione assolutamente portatrice del principio del reale e che nella sua importanza rappresenta una bussola per lo spettatore per orientarsi nel film ed una bussola per la comunità stessa, per i figli inconsapevoli dell'alienazione. Motorcycle Boy è la loro unica possibilità di comprendere la realtà, è la vittima suprema, l'eroe in un tempo in cui non c'è bisogno di eroi, il capo di niente, vittima dell'assurdo, ma con il primato di comprendere tutto e l'intuito di capire che non ci sono vie di fuga. Coppola avvolge il personaggio raccontandolo con una macchina da presa mai banale. La realtà è continuamente destrutturata e ricomposta, non un singolo fotogramma-frammento di

realtà è normale o medio. C'è sempre un' ansia di sperimentazione"¹⁰⁵, un'ansia tecnica che diviene ansia poetica, la macchina da presa rivelandosi continuamente non arriva ad estraniarci ma ci fa scivolare nelle sue sabbie mobili, nella sua mobilità da "vertigine". Lo stesso movimento di carrello finale a scoprire i personaggi al capezzale dell'eroe non è che uno svelamento del mistero del film. uomini privi di orientamento vanno verso il loro unico punto di riferimento, la sublimazione dell'assurdo vuole che chi è privo di direzione distrugga la bussola. Il carrello è prestigioso, il carrello è visionario. Il carrello è ispirato perché è il movimento che unisce la vita e la morte dei personaggi che abbiamo amato. Vicino a *Motorcycle Boy* si è creata un'involontaria composizione funebre bidimensionale, un bassorilievo di corpi accarezzati dal vento. E' il destino che le rende mobili statue del dolore, mentre Matt Dillon fugge via. Il carrello disegna una Pietà. Pietà davanti al destino [...]"¹⁰⁶, ed è il destino di chi ha perso il principio di realtà, la possibilità di fuga o quantomeno di comprensione.

La musica di Stewart Copland avvolge e trasporta: "Coppola envisioned a largely experimental score to compliment his images. He began to devise a mainly percussive soundtrack to symbolize the idea of time running out. As Coppola worked on it, he realized that he needed professional help. And so he asked Stewart Copeland, drummer of the musical group The Police, to improvise a rhythm track. Coppola soon realized that Copeland was a far superior composer and let him take over. The musician proceeded to record street sounds of Tulsa and mixed them into the soundtrack with the use of a Musync. a new device at the time, that recorded film, frame by frame on

¹⁰⁵ VITO ZAGARRIO, op cit., pag. 102

¹⁰⁶ RENZO TROTTA, op. cit., pag. 112-113

videotape with the image on top, the dialogue in the middle, and the musical staves on the bottom so that it matched the images perfectly. One only has to see Copeland's evocative score matched with the film's exquisite imagery to realize how well the musician understood Coppola's intentions."¹⁰⁷

C'è un uso continuo di focali deformanti. in particolare di fish-eye. Largo uso del grandangolo. anche per inquadrature di raccordo, un lavoro sugli obbiettivi che diviene materia stessa del lungometraggio. di pari passo con la scelta della luce, rappresenta un modo di sentire la storia e di porla oltre i canoni di percezione visivi dell'uomo. Una ricerca di sintonia con la lunghezza d'onda del protagonista e più in generale del senso claustrofobico di sconfitta che pervade il film. La macchina da presa può, una volta caricata di pellicola bianco e nero e di focali estreme, posizionarsi anche in modo classico, comunque il suo sguardo sarà allucinato, deviato. Nonostante questo Coppola non rinuncia ad aggiungere anche punti di vista anomali che spingano definitivamente nella direzione "oltre" di tutto il film. Le quattro scelte di bianco e nero, luce espressionista. Focali estreme e punti di vista anomali non rappresentano una semplice caratterizzazione colta di una storia marginale, sono la storia stessa, vanno ben oltre una logica di caratterizzazione cinematografica, rappresentano una materia narrativa indispensabile senza la quale la comprensione stessa del film verrebbe meno. Siamo di fronte ad una forza d'urto per scandagliare un immaginario, porre l'accento sui toni per capirne il significato, un richiamo costante all'incubo degli sconfitti. Al dolore dei diversi, una decisa spinta allo spettatore a "vedere" la storia al di là di ogni fruizione facile. Dunque non marginale maniera d'autore ma colta presa di posizione narrativa, non un modo per

¹⁰⁷ J.D LAFRANCE, *Rumble Fish*, "Los Angeles Times", 19 July 1982

caratterizzare ma un modo per significare una storia.

Rumble Fish ci si presenta come sogno compresso e allucinato dell'autore. Di qui il fondamentale problema (problema assoluto del cinema) da Jean Vigo sintetizzato così: "[...] e dire che bisognerà consegnare al pubblico una piccola cosa che è, di certo, lontana dal suo sogno. Oh, non perché il sogno sia grande ma perché è un sogno." Sono tutti qui i fischi del New York Film Festival.

Palesamente vicino al sogno, il film appare nella sua radicale presa di distanza da esso. Visto e rivisto, il film è un viaggio terribilmente compatto, definito, privo di buchi e vuoti, l'unico vuoto è quello nostro, di spettatori, che avvertiamo rispetto alla visione. È la visione dell'assurdo contemporaneo, visione di disfunzioni sensoriali, di fughe comunque negate, una compattezza che disarmava. Coppola ripercorre la macchina del tempo cinematografico, la sua storia, raccontando una micro vicenda dell'assurdo, il cinema in quanto testimonianza di se stesso e della sua storia è però contenitore della fine della storia, questa la scintilla che accende il film, questo apparente ossimoro ci restituisce la complessità del percorso intellettuale dell'autore. Il film accetta codici e sistemi di segni, di valori e riferimenti culturali e cinematografici per creare uno spazio nuovo ed inaspettato. *Rumble Fish* esprime una vera e propria teoria del cinema, un modo inedito di concepire l'audiovisivo, sia dal punto di vista dell'impiego dei mezzi (dai modi di produzione all'uso dell'elettronica) che da quello della funzione della cultura, che al di là di un valore apparente di testimonianza è reinventata in funzione della narrazione, direi dello stato d'animo della narrazione, un universo di riferimento che nel palesarsi porta oltre le radici di partenza. Il significato di *Rumble Fish* consiste nella percezione del gioco formale all'interno del quale il film si muove. L'oggetto di *Rumble Fish* è l'opera stessa, un libero gioco di strutture compositive. Sia i

sistemi diegetici (racconto, intreccio e archetipi narrativi), sia quelli extradiegetici (il bianco e nero, la musica di Stewart Copland), non sono dunque dei semplici complementi, aspetti accidentali del significante, ma rappresentano piuttosto, nel loro intrecciarsi e comporsi, e soprattutto nel loro mostrarsi, il senso più intimo del film, il suo significato più profondo. "Testo vuol dire Tessuto, ma laddove fin qui si è sempre preso questo tessuto per un prodotto, un velo già fatto dentro al quale, più o meno nascosto, sta il senso (la verità), adesso accentuiamo, nel tessuto, l'idea generativa per cui il testo si fa, si lavora attraverso un intreccio perpetuo; sperduto in questo tessuto, questa tessitura, l'oggetto si disfà, simile ad un ragno che si dissolva da sé nelle secrezioni costruttive della sua tela."¹⁰⁸

Ogni opera in generale (*Rumble Fish* in particolare) attualizza una propria enciclopedia di conoscenze, nozioni, avvenimenti, esperienze, notizie; ogni enciclopedia realizza un proprio ordine gerarchico in funzione del quale ogni elemento del patrimonio enciclopedico ha un'importanza dalla struttura di valori che l'enciclopedia realizza (motivo per il quale identiche nozioni hanno valore molto diverso a seconda dell'enciclopedia che le contempla). Alla luce di queste considerazioni è chiaro che ogni interpretazione è legittima solo se si muove all'interno del formato enciclopedico e ne rispetta l'economia dell'impianto gerarchico. E questo perché le opere sono e rimangono *opere* e non aggregati casuali di elementi pronti ad emergere dal caos in cui sono per concretizzarsi in una forma qualsiasi. Un dizionario, per esempio, che ci presenta migliaia di parole e che attualizza un'enciclopedia infinita e non gerarchica, non è un'opera. L'economia di un'opera consiste nel suo rendersi disponibile a decodifiche infinite, decodifiche che devono però organizzarsi intorno ad una irriducibilità strutturale senza la quale l'opera non può essere

¹⁰⁸ ROLAND BARTHES, *Il piacere del testo*, Einaudi, 1990, pag. 63

definita tale. Ed è questa la ricchezza di *Rumble Fish*, la sua visione complessa di opera aperta.

In conclusione, nel vedere *Rumble Fish* sembra di avere la stessa esperienza che si prova quando ci si sfida a scorgere un'immagine nelle linee di un quadro astratto. Stiamo riconoscendo un'immagine oppure stiamo solo inventando forme e contorni? Wittgenstein si è posto la stessa domanda: "Supponi di dover disegnare, avendo a modello una figura sfumata, una figura nitida corrispondente alla prima. In quella c'è un rettangolo rosso dai tratti imprecisi: al suo posto ne disegni uno nitido. Naturalmente di rettangoli nitidi, corrispondenti a quello non nitido, se ne potrebbe disegnare più d'uno. Se però nell'originale i colori sfumano l'uno nell'altro senza traccia di un confine, non sarà un compito disperato il disegnare un'immagine nitida corrispondente a quella confusa? Non dovrai dire allora: 'qui potevo disegnare tanto un circolo quanto un rettangolo, quanto anche la forma di un cuore; tutti i colori infatti si confondono uno nell'altro. Tutto è giusto e nulla lo è?'"¹⁰⁹

"Tutto è giusto e nulla lo è," questa frase appare come la più completa frustrazione di ogni intento interpretativo, sembra di essere arrivati in fondo ad un vicolo cieco. Comunque una via d'uscita esiste e consiste in un sovrappiù d'attenzione, di scrupolo. E' necessario seguire un tracciato rigoroso che non si abbandoni a facili soluzioni ma che si orienti ad una visione vigile. Non si tratta più di conferire un senso alla cieca, di trovare occhi o spalle in un'immagine astratta ma di descrivere l'astrattezza come un elemento della scrittura, per mettere in luce il suo contenuto, il suo ruolo, la sua economia all'interno dell'opera. Insomma dare un'interpretazione "è così difficile perché si crede che per comprendere i fatti sia necessario integrarli. E' come se uno vedesse uno schermo su cui sono sparse delle macchie

¹⁰⁹ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, pag. 77

di colore e dicesse: così come sono, sono inintelligibili, acquisteranno senso solo se le si integra in una figura. Mentre quello che voglio dire è invece: è tutto qui."¹¹⁰

Bisogna in altre parole concepire la vaghezza o l'opacità di *Rumble Fish* come un carattere fondamentale (che va compreso in quanto necessario). Questa vaghezza deve essere compresa nei suoi motivi e nelle sue scelte di regia e di fuga dalla grammatica cinematografica (nel rispetto storico). In questo senso opacità come carattere costituzionale del film.

¹¹⁰ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi. Milano, 1990, pag. 257

CAPITOLO IV

Gioco di specchi

4.1 Analisi incrociata dei testi filmici

Dall'analisi incrociata dei testi filmici possiamo, in termini reali e numerici, constatare tutte le diversità di linguaggio (e delle differenti aspirazioni) dei due progetti. Mutamenti poi riscontrabili nella semplice fruizione in sala.

L'analisi parte da alcuni dati che sono sostanzialmente identici. *The Outsiders* ha una durata di 1h 28min divisa in 708 inquadrature, *Rumble Fish* ha una durata di 1h 30min divisa per 752 inquadrature. È del tutto evidente dunque il sostanziale equilibrio nei tagli e nel minutaggio. La differenza è nella ripartizione delle sequenze. La suddivisione delle sequenze si presenta lineare in *The Outsiders* dove la costruzione del racconto filmico è dominata da tre macrosequenze che coprono un minutaggio di 1h 28min 46sec per un numero complessivo di 683 inquadrature (Tulsa, Campagna, Tulsa, aperte da un prologo e chiuse da un epilogo), praticamente l'intera durata del film.

Frastagliato, invece, il racconto in *Rumble Fish* dove possono essere individuate solo tre macrosequenze (In casa ferito, Notte in città, Notte assassinio) per un minutaggio di 32min 39sec ed un numero complessivo di 389 inquadrature. Macrosequenze (nel cui interno sono riscontrabili 14 sottosequenze) precedute e seguite da una serie di microsequenze, diciannove in tutto (escluse quelle generate dalle macrosequenze). Proprio nelle microsequenze troviamo il secondo importante dato da considerare. *Rumble Fish* si può considerare costituito da microsequenze, in quanto sequenze autonome non iscrivibili a macrosequenze, visto che la loro durata supera quella delle macrosequenze (1h 2min 23sec contro 28min 37sec).

Al contrario *The Outsiders* non ha microsequenze autonome da macrosequenze. Il film vede sì la

presenza di 25 microsequenze ma non una la si può considerare al di fuori della triplice ripartizione iniziale Tulsa-Campagna-Tulsa. Questo determina, in maniera chiara già in fase di scrittura filmica, la volontà di Coppola di costruire un film (*The Outsiders*) secondo regole consolidate e per così dire rassicuranti, di facile fruizione, e l'altro (*Rumble Fish*) più liberamente, assecondando solo la propria ispirazione al di là di regole narrative codificate.

È del tutto evidente la diversità di approccio nella costruzione dell'ossatura del racconto filmico, le diverse condizioni produttive da cui i due film nascono e le diverse prospettive a cui vanno incontro. Altrettanto evidente è la differenza nell'approccio con la scrittura filmica.

Vediamo in dettaglio l'uso che fa Coppola dei movimenti della macchina da presa:

The Outsiders:

Piani Fissi	596 (di cui 144 p.p., in dettaglio nel cap. II)
Panoramiche	79 (di cui 11 combinate a mov. di carrello)
Carrelli	28
Fuori Bolla	5
Camera a spalla	0
Piani Sequenza	0
Dolly	0
Dissolvenze	46

Rumble Fish:

Piani Fissi	456
Panoramiche	113 (di cui 18 combinate a mov. di carrello)
Carrelli	71
Dolly	11
Camera a spalla	38
Fuori Bolla	48
Piani Sequenza	6
Dissolvenze	12

Dall'analisi di questi dati, emerge più di altri la differenza nell'approccio ai movimenti della macchina da presa. In *The Outsiders* troviamo 107 quadri di movimento, 79 panoramiche e 28 carrelli, completamente assenti i dolly e movimenti di camera a spalla. Completamente diversa la concezione di *Rumble Fish* dove possiamo riscontrare 233 quadri di movimento suddivisi in 113 panoramiche, 71 carrelli, 11 dolly e 38 movimenti di camera a spalla. Siamo di fronte ad un dato macroscopico, Coppola moltiplica i movimenti della macchina da presa, il suo linguaggio filmico si fa più complesso. Se *The Outsiders* è quasi elementare nella sua costruzione e si sottrae ad alcuni linguaggi (dolly, macchina a spalla, piano sequenza), *Rumble Fish* mette in gioco tutte le soluzioni possibili della scrittura filmica, combinandole tra loro.

È interessante notare come Coppola si sia servito di *The Outsiders* come banco di prova per il successivo *Rumble Fish*. Determinate in questo senso l'esempio dell'uso del

fuori bolla appena accennato in *The Outsiders*, solo cinque i casi e tutti concomitanti con un momento narrativo forte (l'assassinio del Social e l'arrivo in ospedale dopo l'incendio dell'asilo), fuori bolla letteralmente dominate in *Rumble Fish*, 48 i casi, senza contare le inquadrature a spalla che subiscono dei fuori bolla. Addirittura Coppola arriva a risolvere intere sequenze con piani fissi fuori bolla (il discorso di Benny-Tom Waits sul tempo, il dialogo di Rusty con Diane Lane fuori la casa della mamma). Una delle riflessioni più ovvie dati alla mano è l'assenza di piani sequenza in *The Outsiders*, al contrario di *Rumble Fish* dove Coppola ne fa un uso costante. Rimane invece sia pure ridotto in *Rumble Fish* l'uso dei primi piani, la differenza è nell'uso delle focali, un regolare 35 per i giovani di *The Outsiders*, focali più ardite per *Rumble Fish*, ardite sino all'uso del fish eye e della sua ottica deformante, il tutto ancora una volta (come nel caso delle dissolvenze) funzionalizzato ad una narrazione che ci parla di sensi alterati (lo stato febbrile dato dalla ferita iniziale di RustyJames), una narrazione lisergica. In questo senso, cioè visione lisergica, è importante sottolineare il diverso uso della soggettiva. Occasionale in *The Outsiders* (lo sguardo roteante al risveglio dopo l'assassinio del Social di Johnny), programmatico in *Rumble Fish*, dove l'intero film è da considerarsi su un doppio piano di visione in soggettiva: la soggettiva di Motorcycle boy che ci fa vedere con i suoi occhi in bianco e nero, e la soggettiva distorta data dal febbricitante RustyJames che ci costringe ad una visione alterata delle cose (fuori bolla, ottiche deformanti).

Un ultimo dato da sottolineare: l'uso continuo sia in *The Outsiders* che in *Rumble Fish* della dissolvenza incrociata e non. Tretacinque il primo, 14 il secondo, ma con scopi diametralmente opposti. Da una parte (*The Outsiders*) l'enfatizzazione della narrazione come ricerca di un coinvolgimento emotivo dello spettatore, dall'altra (*Rumble Fish*) un uso

deformante, onirico, lisergico (evidente nella sequenza della lievitazione del corpo di Rusdames), in un'ottica di libera sperimentazione. Ancora una volta il mezzo cinema va incontro a Coppola che lo sfrutta, lo piega alle sue esigenze ora narrative ora di ricerca sperimentale, il film e il suo doppio.

In conclusione, dall'analisi incrociata dei testi filmici, possiamo rilevare sette punti importanti che rilevano una volta ancora le profonde differenze, la diversa visione del cinema che caratterizza il duplice progetto:

1. Costruzione del racconto filmico lineare in *The Outsiders* attraverso tre macrosequenze, frastagliata in *Rumble Fish* con l'uso di una serie di sottosequenze (nove) non iscrivibili a macrosequenze (due).
2. Moltiplicazione ed ampliamento dei movimenti della macchina da presa da *The Outsiders* a *Rumble Fish*.
3. Uso sporadico delle sgrammaticature del cinema (fuori bolla, focali estreme) in *The Outsiders*, programmatico nel successivo *Rumble Fish*.
4. Assenza di piani sequenza in *The Outsiders* diversamente da *Rumble Fish*.
5. Costruzione in soggettiva (bianco e nero, stato febbricitante di Rusty.lames) di *Rumble Fish*, soggettiva presente solo in una inquadratura in *The Outsiders* e che mantiene una visione oggettiva degli avvenimenti.
6. Diverso uso delle ottiche, in *Rumble Fish* spazia dal fish eye a grandangoli meno 'spinti' sino ad un più normale 35, 35 che è quasi l'esclusiva ottica di *The Outsiders*.
7. Diverso uso delle dissolvenze, lisergico e funzionale ad un cinema di sperimentazione in *Rumble Fish*, enfatico e debordante in *The Outsiders*, a favore di un più diretto

coinvolgimento emotivo.

4.2 Differenze d'approccio alla riduzione cinematografica dei romanzi di S. E. Hinton

Anche nel confronto del lavoro di Coppola sui testi di Susan Eloise Hinton possiamo constatare la medesima strategia di ribaltamento delle intenzioni espresse in *The Outsiders* e nel successivo *Rumble Fish*. Se nella riduzione cinematografica di *The Outsiders* di Kathleen Knutsen Rowell (supervisionata da Coppola) possiamo riscontrare una sostanziale uniformità tra il testo e la successiva messa in scena, in *Rumble Fish* (sceneggiatura dello stesso Coppola insieme alla Hinton) al contrario il testo è usato come un canovaccio, un plot da piegare alle esigenze d'autore della scrittura filmica che Coppola ha in mente.

Nell'analisi di *The Outsiders* abbiamo riscontrato (Capitolo II, paragrafo 2.2) come il testo sia presente quasi nella sua interezza sullo schermo, ad eccezione di pochi tagli funzionali alla fruizione facile in sala a cui Coppola aspira. Nell'analisi di *Rumble Fish* (Capitolo III, paragrafo 3.2) al contrario abbiamo potuto vedere come del testo rimane solo il sapore, la trama.

Vediamo in dettaglio la differenza tra i mutamenti applicati sul primo e sul secondo romanzo:

Cambiamenti su *The Outsiders*

Capitolo I	Assente nel film
------------	------------------

Capitolo II	Sostanzialmente identico Assente il flashback del personaggio di Johnny
Capitolo III	Sostanzialmente identico
Capitolo IV	Sostanzialmente identico Assente l'incontro con il contadino
Capitolo V	Sostanzialmente identico
Capitolo VI	Sostanzialmente identico
Capitolo VII	Sostanzialmente identico Assente l'incontro con i giornalisti Assente la second story di Sodapop con la ragazza
Capitolo VIII	Sostanzialmente identico Assente l'incontro con la mamma di Johnny
Capitolo IX	Sostanzialmente identico
Capitolo X	Uguale fino all'omicidio di Dallas che corrisponde alla fine narrativa del film Assente lo svenimento e la commozione celebrale di Ponyboy
Capitolo XI	Completamente assente
Capitolo XII	Completamente assente tranne la lettera di Johnny a Ponyboy e Ponyboy

	che inizia a scrivere sul suo diario, quest- ultime corrispondono all'epilogo nel film
--	--

Cambiamenti su *Rumble Fish*

Capitolo I	Completamente assente
Capitolo II	Cambia il personaggio del Nano con il Nero
Capitolo III	Stravolge i passaggi invertendoli ed asciugandoli Aggiunge l'incontro tra RustyJames e Patty fuori dalla scuola Elimina i molti fratelli minori di Patty riducendoli ad un' unica sorellina Stravolge la rissa, cambia il posto, il numero dei partecipanti, aggiunge la presenza di Steve, muta le modalità dei ferimenti, introduce il personaggio del poliziotto
Capitolo IV	Completamente cambiato Assenti nella scuola il poker con Smokey e la richiesta di pestaggio da parte di un professore Nella scuola rimane l'eco dei pensieri di Rusty su Patty

	<p>nel film ampliati, visualizzati</p> <p>Assente il tentativo di furto e l'inseguimento</p> <p>Assente la second story della mamma di Steve</p>
Capitolo V	Inserisce un monologo sul tempo del personaggio Benny Cambia posto ed amplia in orgia la notte brava di Rusty
Capitolo VI	Cambia l'assistente sociale in un preside, completamente

	diversi i contenuti del dialogo
Capitolo VII	Assenti il cinema porno e la festa
Capitolo VIII	Sostanzialmente identico
Capitolo IX	Completamente assente
Capitolo X	<p>Assente l'incontro con B.J.</p> <p>Aggiunge il poliziotto nel negozio animali</p>
Capitolo XI	<p>Assente il ritorno a casa di Motorcycle boy e Rusty</p> <p>Incontro con il padre a casa e non nel bar</p> <p>Rusty non libera i pesci nel fiume</p> <p>Motorcycle boy non chiede a Rusty di risalire il fiume sino all'oceano</p> <p>Rusty per un attimo vede in bianco e nero, esattamente il contrario in Coppola</p>

Capitolo XII	<p>Completamente assente</p> <p>Riprende Steve e Rusty dove li aveva lasciati nel primo capitolo e li vede congedarsi</p> <p>In Coppola rimane solo l'oceano in cui arriva Rusty seguendo l'indicazione del fratello</p>
--------------	--

Coppola taglia lo stesso numero di capitoli, tre in tutto, da tutti e due i romanzi, ma se da una parte (*The Outsiders*) si limita a ripulire il testo del superfluo lasciandolo invariato, dall'altra (*Rumble Fish*) lo muta e lo piega alle proprie esigenze, non c'è praticamente capitolo che non veda cambiamenti più o meno sostanziali. Coppola ricolloca l'intera vicenda di *Rumble Fish* al presente (nella Hinton Steve e RustyJames si incontrano anni dopo e ricordano gli avvenimenti), inventa dialoghi interi (cosa che non succede praticamente mai in *The Outsiders*) e ad altri ne sconvolge i contenuti (come nel caso dei dialoghi del capitolo VI). Va a moltiplicare alcune vicende (capitolo III paragrafo 3,2), crea nuove situazioni (anche questo non succede mai in *The Outsiders*) e cambia una serie di personaggi (elimina i sette fratelli di Patty in un'unica sorellina, la figlia Sofia, muta il Nano nel personaggio del Nero, l'assistente sociale diventa il preside della scuola).

I soli cambiamenti riscontrabili in *The Outsiders* al di là del taglio del superfluo cinematografico, sono l'assenza dei capitoli I-XI-XII (comunque iscrivibili alla stessa causale, di cui nell'ultimo mantiene comunque l'unica intuizione poetica: la lettera di Johnny e Ponyboy che inizia a scrivere il suo diario) e l'approccio ad 'asciugare' i troppo spesso lunghi dialoghi del romanzo.

Bisogna sottolineare ancora una volta come Coppola continui la sua operazione di film e il suo doppio. Per la terza volta lo ribadisce (dopo la scelta director-auteur

e dopo la diversa scelta di scrittura filmica) e nel farlo pone con lucidità la sua capacità camaleontica di stare al gioco produttivo, di conoscere le sue esigenze (*Rumble Fish*) e quelle del pubblico (*The Outsiders*), che gli permette grazie alla massiccia presenza in sala di continuare a fare (anche) il suo cinema.

4.3 Gioco di specchi

Il protagonista di questo doppio lavoro di Coppola è senza dubbio la pluralità, l'incessante intrecciarsi delle decodifiche in una doppia opera che rappresenta una vera sfida. I due film di Coppola infatti svolgono una trama, un percorso che pur essendo totalmente leggibile, non si lascia parafrasare. Due pellicole che nella loro straordinaria limpidezza di racconto sembrano porsi al di fuori del dominio usuale dei significati. *Rumble Fish* e *The Outsiders* sono un osservatorio privilegiato con il loro sottrarsi ai sentieri usuali dell'interpretazione e porre ad ogni concetto la possibilità di un contrario, di un doppio.

Così Vito Zagarrìo nella sua monografia coppoliana: *I ragazzi della 56ma strada* e *Rusty il selvaggio* sono due testi filmici assolutamente antitetici. Tanto opposti ed estremi, da essere complementari. *I ragazzi della 56ma strada* è il colore, *Rusty il selvaggio* il bianco e nero. Il primo è il realismo, il secondo anti realismo, il primo è prosa, il secondo poesia. I due film sono a contatto ma specularmente inversi. Uno è il negativo l'altro il positivo, l'uno è il reversal dell'altro."¹¹¹

La prima cosa che salta inequivocabilmente agli occhi, alla luce della filmografia

¹¹¹ VITO ZAGARRIO, op. cit., pag. 99

coppoliana, è come questi due testi ci presentino (per l'ennesima volta) le due faccie dell'autore, quella che viene dai *B movies* di Corman, per evolvere poi nel confronto con gli studios, e quella della passione cinephile dello studente. I due films rappresentano un lungo viaggio nella coscienza giovanile della provincia americana (che poi è provincia del mondo). Un viaggio che si divide in due.

Da un lato un film, *The Outsiders*, che parte come un preciso progetto e con uno scopo dichiarato, uscire in tutte le sale, incassare e risollevarle le sorti del regista dopo il flop di *One from the Heart*. Dall'altro lato un film che nasce sul set come una necessità organica dell'autore di continuare il suo viaggio di esplorare il 'negativo' del 'positivo' che sta realizzando, oltre gli stretti orizzonti che il mercato pone. Due film, come già detto, tanto antiteci da divenire identici, dove *Rumble Fish* rappresenta sì lo stesso argomento 'vomitato dall'autore' ma in una prospettiva che integra l'assunto del film precedente in un tunnel della coscienza, oltre i piccoli eroismi dei personaggi del primo.

La morte, il tempo e la necessità di combatterlo, amicizia, nemici, tutto quello che troviamo in un film lo ritroviamo nell'altro, in un gioco di specchi che ancora una volta ci ricorda l'attrazione del luna park, vedere, scoprire, rimasticare gli stessi argomenti e trovarli di volta in volta 'cambiati, scomposti, deformati, ora aggressivi, ora poetici, ora rabbiosi, ora figli di una tenerezza quasi paterna. Queste le parole di Enrico Ghezzi nel suo *Gli occhi di Coppola*:"Naturalmente, il trascorrere di Matt Dillon da *I ragazzi della 56a strada* a *Rusty il selvaggio* è stato interpretato come la salvazione dell'autore Coppola dopo l'abile operazione di mercato. Estasi addirittura, di fronte alla grazia e all'incanto del pesce rosso che si staglia sul bianco e nero. Poi un po' di esistenzialismo che fa un po' più europa che non Tulsa-Oklahoma, inquadrature a sgimbescio e molte variazioni di focale con uso strano del grandangolo, luce

tedesca, montaggio ellittico, Dennis Hopper nel ruolo del padre (!), la colonna sonora di Copeland/Police, la telecinesi del corpo levitante... Insomma lo sfrenamento delle libertà d'autore -pur raccontando una storia- dopo l'ossequio alle costrizioni di un mercato di ragazzini sgranocchianti pop-corn. Quasi vero. Se non fosse che *Rusty il selvaggio* è la complicazione ulteriore, la visione perversa di un tableau già in partenza assolutamente inquietante. Perversa in quanto visione, in quanto introduce un occhio secondo dentro il primo film scompaginandolo e smontandolo, sdoppiandolo. La struttura del dittico permette a Coppola di superare i propri limiti di 'concentrazione', la propria perenne relativa incapacità di 'montare' e di 'chiudere'; i due film appaiono superbamente chiusi, aperti solo integralmente l'uno sull'altro, imperniati e incernierati sullo stesso bordo, fogli successivi di un bordo illustrato, o specchi disposti a libro."¹¹². Un gioco che nell'informarci sulla realtà sembra informarci delle zone d'ombra di quest'ultima, delle sue infinite e tortuose pieghe, oltre i semplicismi formali, per una testimonianza globale sul pianeta del disagio giovanile.

"Se *The Outsiders* sembra affermare l'immagine (come quasi tutto il cinema moderno), *Rumble Fish* è ovviamente l'inquadratura. Ma poi è soprattutto l'immagine (il pesce rosso) dentro l'inquadratura e viceversa... *The Outsiders* è della memoria, del ricordo concluso; *Rumble Fish*, ovviamente del sogno."¹¹³

Opposta è anche la concezione temporale, se da una parte (*The Outsiders*) siamo di fronte ad un tempo che si manifesta per quello che è con la forte concezione della caducità e della progressive perdita dell'oro dei vent'anni, dall'altra (*Rumble Fish*) il tempo è talmente tanto presente ed ossessivo da annullarsi, non c'è tempo e in assenza del tempo non c'è

¹¹² ENRICO GHEZZI, *Paura e desiderio. Cose (mai) viste 1974-2001*, Bompiani, Milano, 1995, pag. 283, 284

¹¹³ ENRICO GHEZZI 771, op. cit.,

disperazione o presa di coscienza come nel caso di *The Outsiders*. Ancora una volta il reverse l'uno dell'altro, la concezione del tempo cara a Coppola è approfondita dai due punti opposti, la realistica nostalgica visione del tempo che passa e la surreale lisergica visione di un tempo "scoppiato" impazzito, tempo lineare da una parte, tempo anarchico dall'altra.

Coppola ci presenta un serial costituito da due sole puntate, in cui la seconda amplia e rende complessa la prima, mette in scena tutti i punti di vista, la visione alterata onirica di *Rumble Fish* restituisce a *The Outsiders* un valore. Una visione attenta del clinico non può non far ricollocare *The Outsiders* in una posizione di maggior riguardo all'interno della filmografia coppoliana.

Conclusioni: oltre la linea

C'è una linea d'equilibrio sulla quale Coppola costruisce i suoi due film, dove ogni elemento risiede, per così dire, neutro.

Coppola nel raccogliere gli elementi li distribuisce nella narrazione, mutandoli, deformandoli radicalmente nel passaggio da un progetto all'altro.

Agendo sulle personali manie, mette in scena un percorso a trecentosessanta gradi in cui gli ingredienti filmico-narrativi evolvono in una mutazione continua.

Il percorso di Coppola nei due film rappresenta una serie di incroci, di visioni attraverso i mezzi del cinema. Il cinema in bianco e nero e il cinema del colore, la memoria storica del cinema e le sue necessità dirette dal box-office, la musica debordante e quella stilizzata, il racconto in prosa e la realtà onirica, le nuove

tecnologie e lo sfondo di vecchie foto ingiallite, l'oggettività del disagio e della morte, la ribellione fantastica alle regole del gioco e della morte stessa.

Se in *The Outsiders* abbiamo un uso della musica enfatico, a doppiare un significato narrativo già di per sé ridondante, con un'orchestrazione ed una composizione classica, in *Rumble Fish* abbiamo l'esatto contrario, la musica ci restituisce una dimensione ulteriore dei personaggi, ci costringe ad una fruizione forzosamente alterata, primitiva, essenziale. Così la musica. Ma, come abbiamo visto, così è anche il tempo, così sono i personaggi che, se in *The Outsiders* si muovono su un terreno volto ad un tentativo di conquista di una consapevolezza perduta, in *Rumble Fish* siamo oltre questo tentativo, siamo sul terreno dell'alienazione. Se nel primo siamo nel dopo-storia, nel secondo la storia non esiste più, è a un grado zero, siamo 'altrove' in uno spazio anarchico in cui le forze dell'ordine (l'inquietante poliziotto baffuto) sono ribaltate e divengono forze del caos.

Ma *The Outsiders* e *Rumble Fish* sono anche i prodromi della attenzione della tradizione statunitense al disagio giovanile, alla sua insofferenza romantica, al suo rivoltismo istintivo, la tradizione dei pionieri, degli *hobos* come dei giganti della letteratura americana. Un percorso chiuso sotto il punto di vista narrativo, sotto quello della messa in scena cinematografica e della visione stessa che si pone (forzosamente vista la diversità dei linguaggi), con la forza della dialettica, come opera aperta.

La morte che chiude entrambi i film è filmata in modo esattamente uguale, da una parte il carrello finale sulla morte di Dallas, dall'altra il carrello laterale a scoprire i fantasmi al capezzale di Motorcycle Boy. Una morte orizzontale, che accomuna, a dispetto delle molteplici differenze finora sottolineate, i due film. Coppola qui pone i suoi

due film sullo stesso piano, per un identico momento narrativo la stessa scelta di messa in scena, unico caso di uguaglianza tra i due film. Strano ed indicativo allo stesso tempo che sia il momento risolutore (le varie morti) ad accomunare lo sguardo cinematografico di Coppola. E se il cinema, già morte al lavoro, può solo fingere la morte, le morti dei giovani protagonisti del dittico arrivano e si concretizzano, come fa il cinema di Coppola, sul terreno del sogno (*Rumble Fish*), rubandoci il tempo (*The Outsiders*), facendo coincidere il nostro sguardo con la disseccata proposta del tempo stesso (*Rumble Fish*).

Appendice: Cast and Credits

THE OUTSIDERS

Regia: Francis Ford Coppola

Sceneggiatura: Kathleen Knutsen Roewell, tratta dall'omonimo

romanzo di S.E. Hinton

Fotografia: (Technicolor Panavision) Stephen H. Burum

Musica: Carmine Coppola

Montaggio: Anne Goursaud

Scenografia: Dean Tavoularis

Effetti speciali: Robert Swarthe

Suono: Richard Beggs

Costumi: Marge Bowers

Interpreti: Matt Dillon (Dallas Winston), Ralph Macchio (Johnny

Cade), C.Thomas Howell (Ponnyboy Curtis), Patrick Swayze (Darrel

Curtis), Rob Lowe (Sodapop Curtis), Emilio Estevez (Two-Bit

Matthews), Tom Cruise (Steve Randle), Glenn Withrow (Tim Shepard), Diane Lane (Cherry Valance), Leif Garret (Bob Sheldon), Darren Dalton (Randy Anderson), Michelle Meyrink (Marcia), Gailard Sartain (Jerry), Tom Waits (Buck Merrill)

Produttore associato: GianCarlo Coppola

Prodotto da: Fred Roos e Gay Frederickson per gli Zoetrope Studios-

Ponyboy Productions

RUMBLE FISH

Regia: Francis Ford Coppola

Sceneggiatura: S.E. Hinton e Francis Coppola, dall'omonimo romanzo di S.E. Hinton

Fotografia: (bianco e nero) Stephen H. Burum

Musica: Stewart Copeland

Montaggio: Barry Malkin

Scenografia: Dean Tavoularis

Suono: Richard Beggs

Costumi: Marge Bowers

Interpreti: Matt Dillon (Rusty James), Mickey Rourke (Motorcycle Boy), Diane Lane (Patty), Dennis Hopper (il padre), Diana Scarwid (Cassandra), Vincent Spano (Steve), Nicolas Cage (Smokey), Christopher Penn (B.J. Jackson), Larry Fishburne (Midget), William Smith (Patterson), Michael Higgins (Mr. Harrigan), Glenn Withrow (Biff Wilcox), Tom Waits (Benny), Sofia Coppola (sorella Patty), S.E. Hinton (hooker)

Produttore esecutivo: Francis Ford Coppola

Produttore associato: GianCarlo Coppola e Roman Coppola *Produttori:* Fred Roos e Doug Claybourne per gli Zoetrope Studios *Distribuzione:* Universal.

Appendice II: lista delle sequenze

THE OUTSIDERS

Sequenza I) Inqq. 1-2

Interno giorno. La stanza di Pony Boy.

Un ragazzo scrive su un diario.

Carrello in avanti sul MPP di Pony Boy, dettaglio della mano che scrive sul diario.

Dissolvenza incrociata inqq. 2/3

Titoli di testa) Inqq 3-14

Titoli sovrapposti a piani fissi di vecchie foto ingiallite

I cartelli sono seguiti dal brano di Steve Wonder *Stay Gold*.

Su 13 inqq. 10 vanno in dissolvenza incrociata, l'ultima al nero.

Sequenza I) Inqq. 15-36

Esterno giorno. Strade di Tulsa.

Dallas aspetta Pony Boy e Johnny ad un angolo di strada. Al loro arrivo camminano per la città. Infastidiscono un gruppo di bambini. Seguono una rissa di fronte ad un *fastfood*.

Scambiano qualche parola con i fratelli di Pony Boy ad un distributore di benzina.

Ad accompagnarli un brano di Van Morrison, *Gloria*.

Prevale una visione in movimento delle vicende. Molti carrelli laterali combinati a movimento di panoramica a seguire gli spostamenti del gruppo.

Dissolvenza incrociata 36/37

II) Inqq. 37-141

Esterno notte. Un *drive-in* di Tulsa.

Dallas, Ponyboy, Johnny entrano da un buco in una rete nel *Drive-in*, si siedono accanto a due ragazze provenienti dalla parte ricca della città, Cherry Valance e una sua amica. Ragazze della stessa classe sociale dei *Socials*, nemici di Pony Boy e compagni. Dallas le infastidisce e Cherry risponde versandogli una coca-cola addosso. Johnny difende le ragazze. Dallas va via arrabbiato. Pony Boy entra in confidenza con Cherry. Focolai di rissa tra *greasers* e *socials* Il film proiettato sullo schermo del *Drive-In* va avanti ma nessuno lo segue. Un *B movie* di ragazze e spiagge. Uscendo dal *Drive-In* Pony Boy, Johnny e il loro amico *greaser* Two-Bit accennano una rissa con un gruppo *socials*, l'intervento di Cherry evita il peggio.

Qui siamo di fronte ad un larghissimo uso di PP (40 PP e 15 MPP), uso che va quasi a risolvere l'intera sequenza che è solo contrappuntata da qualche CM del *Drive-In* a contestualizzare il posto dove si i ragazzi si trovano.

IV) Inqq. 142-153

Esterno Notte. Strade di Tulsa.

Pony Boy, Johnny e Two Bit vanno verso le loro case. Two Bit trova un cappello spinto via dal vento lo raccoglie e saluta gli altri. Una volta di fronte a casa di Johnny si sente il litigare forte dei genitori. Johnny corre via piangendo, Pony Boy lo segue. Insieme constatano la loro povertà, la loro diversità di classe dai *socials*. Johnny decide di dormire in strada, Pony Boy si addormenta con lui.

Ancora un uso di carrelli laterali a seguire i personaggi in strada e PP dei ragazzi, CM sulla casa da dove arrivano le voci del litigio.

V) Inqq. 154-158

Esterno Giorno.

Sogno di Pony Boy della morte dei genitori. Una coppia felice in macchina per una probabile gita. La macchina si blocca nel mezzo di binari di un treno. Il treno arriva li uccide schiacciadoli.

Quattro CM incrociati tra loro da dissolvenze. Forte uso del *Fish E:ve* a deformare le immagine per dare un effetto onirico.

VI) Inqq. 159-179

Interno/Esterno Notte. Casa di PonyBoy.

Pony Boy si sveglia e decide di andare a casa. Una volta dentro ad aspettarlo il fratello arrabbiato e preoccupato per il ritardo di Pony Boy. Litigano. Il fratello maggiore Darrel

spinge a terra Pony Boy. Cerca subito di scusarsi ma Pony Boy fugge piangendo. Arriva da Johnny. lo sveglia e gli manifesta la voglia di fuggire.

Prevalgono CM del gruppo e PP. movimento di dolly sulla fuga dalla casa.

VIII) Inqq. 180-224

Esterno Notte. Giardino pubblico di Tulsa.

Pony Boy e Johnny camminano un po' per riscaldarsi. Arriva una macchina piena di Socials, la banda rivale. Si avvicinano e provocano i due ragazzi. Loro rispondono ed esplose una rissa. Pony Boy e Johnny sono in numero inferiore e subiscono le percosse del gruppo rivale. Mentre tentano di affogare Pony Boy nella fontana del giardino, Johnny estraе un coltello ed uccide uno dei *socials*. Una macchia di sangue copre lo schermo e dissolve al nero.

Questa sequenza è risolta quasi esclusivamente con l'uso di PP sugli insulti preliminari e CM nel momento della rissa, inoltre alcuni *fuori bolla* e totali della colluttazione.

IX) Inqq. 225-243

Esterno notte. Giardino di Tulsa.

Assolvenza dal nero. Dopo essere svenuto Pony Boy si sveglia e vede Johnny che piange. Subito dopo constata l'assassinio. Si sente male. I due piangono spaventati.

Si alternano ravvicinati sui due e CM del giardino.

Dissolvenza incrociata 243/244

X) Inqq. 244-267

Esterno/Interno notte. Un bar-bisca di Tulsa.

Johnny e Pony Boy spaventati chiedono al barista di entrare per potere parlare con Dallas. I due entrano in un locale con musica e biliardi. Una volta dentro Dallas li porta nella sua stanza e gli dà istruzioni per la fuga, dei soldi ed una pistola.

CL e CM sull'arrivo dei ragazzi al bar, poi PP e MPP una volta dentro.

XI) Inqq. 268-273

Esterno notte. Stazione ferroviaria di Tulsa.

I due giovani entrano furtivamente in un treno merci, eludendo la sorveglianza. Il treno parte e i due in silenzio fuggono. Prevalentemente CM nella stazione e PP all'interno del vagone, un CL del treno che corre. Tre dissolvenze incrociate dall'inquadratura 270 alla 273.

Dissolvenza incrociata 273/274

XII) Inqq. 274-288

Esterno-interno giorno. Una vecchia chiesa abbandonata nella campagna. Pony Boy e Johnny arrivano nel loro rifugio. Arrivando si addormentano. Johnny si sveglia e va via per acquistare i viveri. Pony Boy sogna il fratello Darrel in casa, è gentile con lui.

CM della chiesa e PP dei ragazzi.

XIII) Inqq. 289-304

Interno-esterno giorno. Chiesa abbandonata.

Johnny torna dalle compere e le mostra a Pony Boy, pane, cibo in scatola, una copia di *Gone with the Wind* e un paio di forbici. Johnny convince Pony Boy della necessità di cambiare immagine per non essere riconosciuti. I due si tagliano i capelli.

Di nuovo alternanza CM e PP. un *fuori bolla* sul taglio di capelli di Pony Boy. Dissolvenza incrociata tra la 298 e la 299.

Dissolvenza incrociata 304/305

XIV) Inqq. 305-330

Esterno-interno. Giorno. Chiesa Abbandonata.

I due ragazzi aspettano. Giocano con gli animali, leggono il libro che hanno comprato.

Prevalenza di PP su una serie di CL e CM della campagna, quattro dissolvenze incrociate scandiscono il passare del tempo.

Dissolvenza incrociata 330/331

XV) Inqq. 331-348

Esterno tramonto. Una collina nei pressi della chiesa abbandonata. Pony Boy parla con Johnny e gli recita i versi di Robert Frost da *Nothing Gold Can Stay*.

CL e CM sul tramonto e le sagome d'ombra dei due giovani, MPP sulla poesia, sequenza aperta e chiusa da 6 dissolvenze incrociate del tramonto. 3 in apertura e 3 in chiusura. l'ultima al nero.

XVI) Inqq. 349-359

Interno giorno. Chiesa abbandonata.

Assolvenza dal nero. Dallas arriva e sveglia i due che dormono, gli dà notizie della loro situazione ed una lettera per Pony Boy da parte dei fratelli.

CM del gruppo e PP.

XVII) Inqq. 360-372

Esterno giorno. Il parcheggio di *un fast food*.

Dallas e i due ragazzi Ordinano da mangiare ad un *drive-thru*. Dallas fa apprezzamenti su Cherry. Una bambina si avvicina per chiedere dei soldi. Pony Boy non mangia più per il nervosismo.

CM della macchina nel parcheggio e MPP e PP del gruppo. Dissolvenza incrociata tra la 264 e la 265.

XVIII) Inqq. 373-444

Esterno giorno. Un asilo in fiamme.

Nella campagna un asilo è in fiamme. All'interno molti bambini. Pony Boy e Johnny si lanciano nelle fiamme per salvarli. Fuori gli insegnanti stanno a guardare. Dallas cerca di far cambiare idea ai due

ragazzi. Pony Boy e Johnny salvano tutti i bambini ma rimangono intrappolati nelle fiamme. Dallas li aiuta ad uscire.

L'intera sequenza è costruita su moltissimi tagli prevalentemente di M21³ contrappuntata da una serie di CM. panoramiche a seguire i bruschi movimenti dei ragazzi tra le fiamme.

XIV) Inqq. 445-449

Interno giorno. Il vano di un'autoambulanza.

Pony Boy è all'interno di un'autoambulanza, con lui uno degli insegnanti che gli manifesta la sua ammirazione per il gesto compiuto. PP dei due.

XX) Inqq. 450-464

Interno Giorno. Corsia di un ospedale.

Pony Boy è seduto ed ascolta i commenti paternalistici dell'insegnante. Alcune leggere ustioni sulle sue mani e sul volto. Vengono ricoverati Johnny (gravissimo) e Dallas. Arrivano i fratelli e il gruppo si abbraccia piangendo.

CM sul dialogo con l'insegnante e totale dei fratelli durante l'abbraccio.

Dissolvenza incrociata 463/464

XXI) Inqq. 464-466

Esterno notte. Darrel prende in braccio il fratello Pony Boy e lo porta in casa mentre dorme.

CM della casa e tripla dissolvenza incrociata.

Dissolvenza incrociata 466/467

XXII) Inqq. 467-490

Interno giorno. Casa di Pony Boy.

A casa di Pony Boy gli amici festeggiano il suo rientro, si meravigliano e si esaltano per un articolo di giornale in cui si parla del salvataggio dell'asilo come di un gesto eroico.

Poi quasi tutti escono. Rimangono Two Bit e Pony Boy. Two Bit mangia una grossa torta e beve birra mentre guarda *Mickey Mouse* alla TV.

Una serie di CM e MPP, ancora una volta assenti i movimenti di macchina, fatta eccezione per alcune panoramiche di assestamento.

Dissolvenza incrociata 490/491

XXIII) Inqq. 491-499

Esterno giorno. Strade di Tulsa e parcheggio di un *fast food*.

Two Bit e Pony Boy escono camminano per le strade di Tulsa.

Un carrello frontale li segue da diversi punti di vista, basso alto e parallelo ai volti.

XXIV) Inqq. 500-518

Esterno giorno. Parcheggio di un *fast food*.

I due arrivano fuori un *fast food*, qui Randy, un *social*. vuole parlare con Pony Boy. Non c'è rissa perchè è stata stabilita una tregua fino alla rissa programmata per la sera. Randy e Pony Boy si spiegano al di là delle loro contrapposizioni di banda. Si salutano da amici.

CM nel parcheggio, il dialogo Randy-Pony Boy risolto esclusivamente con l'uso di PP (14).

XXV) Inqq. 519-524

Interno giorno. Camera d'ospedale.

Pony Boy e Two-Bit vanno a trovare all'ospedale Dallas e Johnny. Pony Boy prova a parlare con Johnny che per lo sforzo sviene.

Una serie di PP, prevalenza di una visione dal punto di vista di Johnny, dal basso, sdraiato su un lettino e con il volto verso il pavimento per le ustioni.

XXVI) Inqq. 525-539

Interno giorno. Camera d'ospedale.

Nella camera di Dallas si parla dell'imminente rissa e della voglia di fuggire dall'ospedale di Dallas per parteciparvi.

CM e MPP con macchina in panormica a seguire i movimenti nervosi di Dallas.

XXVII) Inqq. 540-543

Esterno giorno. Fermata dell'autobus.

Two Bit e Pony Boy aspettano l'autobus. Pony Boy è preoccupato per la rissa.

Prendono l'autobus. Two Bit minimizza sul pericolo. CM sull'attesa dell'autobus, CL sull'arrivo.

Dissolvenza incrociata 543/544

XXVIII) Inqq. 544-567

Esterno tramonto. Una collina di Tulsa.

Pony Boy e Two Bit incontrano Cherry. Lei porta messaggi dei *socials*. I due parlano delle cose che sono accadute manifestando punti di vista diversi. Poi si lasciano con la constatazione che il tramonto è sempre lo stesso, sia dalla parte della città abitata dai *greasers* che da quella dei *socials*.

CL in apertura e chiusura, nel mezzo PP dei due ragazzi. 23 il numero che sottolinea ancora una

volta il larghissimo uso che Coppola ne fa. Dissolvenza al nero sull'ultimo CL.

XXIX) Inqq. 568-582

Interno notte. Casa di Pony Boy.

Assolvenza dal nero. Pochi minuti alla rissa. Darrel, Two Bit, Soda Pop e gli altri si preparano.

Pony Boy convince il fratello Darrel a dargli il permesso di andare on loro.

PP e CM aiutati da panoramiche d'assestamento.

XXX) Inqq. 583-633

Esterno notte. Un giardino di Tulsa.

I *grasears* e i *soeials* si scontrano. La rissa coinvolge decine di ragazzi. Piove forte. Arriva anche Dallas fuggito dall'ospedale. I *greasers* hanno la meglio e festeggiano urlando sotto la pioggia la loro vittoria.

Lunghi carrelli (di cui il primo in particolare sui PP dei greasers, inq.586) ad avvolgere la rissa. Dissolvenza incrociata tra la 585 e la 586. CM delle singole colluttazioni. Una lunga serie di panoramiche d'assestamento sui bruschi movimenti dei ragazzi.

XXXI) Inqq. 634-650

Esterno Notte. Strade di Tulsa.

Dopo la rissa Dallas e Pony Boy vanno all'ospedale da Johnny. Vengono fermati da un'auto della polizia, bluffando sulle condizioni fisiche di Pony Boy evitano la multa

e si fanno scortare sino all'ospedale

XXXII) Inqq. 651-667

Interno notte. Stanza d'ospedale.

Pony Boy e Dallas arrivano all'ospedale da Johnny. ormai in fin di vita. Gli raccontano della vittoria. Johnny non si mostra entusiasta e dice a Pony Boy di avere capito il senso delle affermazioni di Robert Frost (tramonto durante la fuga inqq. 331-338) e subito dopo muore.

Dallas fuori di sè fugge dall'ospedale, uscendo mostra una pistola ad un medico esterefatto.

Prevalentemente PP. MPP sulla rabbia di Dallas e i piani d'insieme. *Fuori bolla* sull'arrivo nella corsia dell'ospedale. Lento movimento di panoramica ali ingresso nella stanza d'ospedale di Johnny.

XXXII) Inqq. 675-682

Interno notte. Casa di Pony Boy.

Pony Boy avverte eli altri *greasers* (che sono in casa curandosi le ferite della rissa) della morte di Johnny e della rabbia incontrollata di Dallas.

PP e CM del gruppo sui divani. Panoramiche ad accompagnare Pony Boy e Darrel.

XXXIV) Inqq. 668-675

Interno notte. Un *drugstore*.

Dallas strappa una rivista. Si avvicina al cassiere e chiede i soldi puntando una pistola contro di lui. Fugge correndo. Il cassiere gli spara con un fucile ferendolo. Dallas arriva correndo ad un telefono e chiama casa di Pony Boy.

CM del *drugstore* e MPP dei due durante la rapina.

XXXV) Inqq. 675-677

Interno notte. Casa di Pony Boy.

Squilla il telefono, è Dallas che comunica della rapina e dà appuntamento agli altri in strada.

MPP e PP su Darrel che risponde al telefono.

XXXVI) inqq. 682-697

Esterno notte. Strade di Tulsa.

I ragazzi corrono in strada per aiutare Dallas, che ormai è braccato dalla polizia. Non si ferma all'alt dei poliziotti, che sparano ripetutamente uccidendolo, proprio quando arrivavano Pony Boy e gli altri. Dallas muore davanti a loro.

CL e CM dei ragazzi in corsa, carrello laterale combinato a movimenti di panormica sulla morte di Dallas.

XXXVII) Inqq. 698-708

Interno giorno. La stanza di Pony Boy.

Pony Boy scrive ricordando i suoi amici.

MPP di Pony Boy alla scrivania che scrive il suo diario. dissolvenze incrociate di sola sovrapposizione d'immagine dei PP di Johnny e Dallas, altre dissolvenze sul diario (in tutto 8).

Le ultime inq. 707708 in dissolvenza incrociata, tra MPP di Pony Boy e uno sfondo di un tramonto con nuvole, sul quale partono i titoli.

Rullo dei titoli di coda.

RUMBLE FISH

Titolo di testa: 1 cartello

SEQUENZA I) Inq. 1-6

Esterno Giorno. Visioni di una città.

Nuovole che corrono. scritte sui muri. Sguardi distorti sulla città.

Piani fissi, immagini accelerate.

Il commento musicale è affidato a Stewart Copland, una serie di bassi

che costantemente accompagneranno il film.

II) Inqq. 7-22

Interno giorno. Bar di Benny.

Rusty James e alcuni suoi compagni giocano a biliardo nel bar. Benny, il padrone del bar, pulisce annoiato il bancone e si lamenta del linguaggio volgare usato dai ragazzi.

Un loro amico, Midget, comunica rintenzione di un ragazzo di picchiare Rusty James.

Rusty James non mostra paura e cerca appoggio sui compagni per caricare la sfida.

PP con focali deformanti. CM sul bar e carrello a seguire Midget.

III) Inqq. 22-27

Esterno giorno. Strade della città.

Rusty, B.J., Smoky e Steve camminano per la città. Rusty ricorda i tempi delle risse del passato con nostalgia. Passano di fronte ad un acquario con dentro dei pesci colorati.

Le prime tre inquadrature piani fissi da diversi punti di vista (alto, basso), un lungo carrello frontale a seguire i personaggi sull'ultima.

IV) Inqq. 27-39

Esterno giorno. Uscita di ragazze da una scuola.

Rusty James e i suoi amici incontrano Patty, ragazza di Rusty James. Rusty dà appuntamento a Patty per la sera a casa di lei, vista l'assenza dei genitori. Gli amici si

lamentano del fatto che la sera c'è la rissa e non può far tutto, lui non li ascolta.

Carello sul CL della scuola. Carrello a seguire Rusty che cerca di parlare con Patty, su di lei che attraversa l'autobus e i ragazzi che si allontanano. Dolly finale sull'autobus che parte.

V) Inqq. 39-43

Esterno giorno. Una stradina della città.

Rusty James e Steve parlano, Steve chiede a Rusty se è preoccupato per il ritorno di Motorcycle Boy. Rusty evita di rispondere e chiede una sigaretta.

CL dei due, poi campo e contro campo del loro dialogo.

VII) Inqq. 44

Esterno giorno-notte.

Un sole riflesso su un palazzo fa la sua parabola discendente sino al buio.

Totale del palazzo.

VIII) Inqq. 45-83

Interno notte.

Rusty arriva a casa di PaLa sorella minore di lei vorrebbe restare con i due. Patty la sgrida e la manda nella sua camera. I due si baciano. Rusty si addormenta. Si sveglia di colpo e si accorge di essere in ritardo per la rissa. Prende una birra dal frigo ed esce mentre Patty dichiara la sua

preoccupazione e il suo amore per Rusty.

CM della stanza. PP della sorella e dei due. movimento di dolly durante i baci sul divano in dissolvenza incrociata con PP.

IX) Inqq. 83-211

Esterno notte. Il sottopassaggio di una metropolitana.

Rusty arriva in ritardo. Tutti i suoi amici lo attendono. Poi si dirigono verso il luogo della rissa. Rusty prima insulta e poi picchia Beef. Quando ha ormai battuto il rivale arriva Motorcycle Boy fratello di Rusty. Rusty si distrae e Beef lo ferisce al ventre con un vetro rotto. Motorcycle Boy lancia la sua moto in accelerazione contro Beef e soccorre il fratello. La sequenza si chiude con l'arrivo minaccioso di un poliziotto che dimostra di odiare Motorcycle Boy.

Una serie di carrelli, panoramiche d'assestamento e di inqq. con la macchina a mano, piani fuori bolla. una serie fittissima di tagli. 128 in 5 minuti e 58 secondi.

X) Inqq. 212-244

Interno notte. Casa di Rusty.

Motorcycle Boy cerca di curare la ferita di Rusty con metodi che Steve non condivide, reclama che lo si porti all'ospedale, mentre sia Rusty che Motorcycle Boy minimizzano. Poi Steve e Rusty, con Motorcycle Boy lontano, parlano del fatto che non può vedere i colori e sente tutto in maniera attutita.

L'intera sequenza è risolta con la macchina a mano. Sul finale soggettiva sonora di Motorcycle

Boy.

XI) Inqq. 245-249

Interno giorno. L'aula di una scuola.

Rusty sogna di essere in aula ed attendere il suono della campana. Vicino all'orologio che lui guarda continuamente, appare Patty che mostra le sue gambe sopra ad una libreria.

CM della classe e PP di Rusty.

XII) Inqq. 250-255

Interno notte. Casa di Rusty James.

Rusty si sveglia dal sonno febbricitante causato dalla ferita e dice a Motorcycle Boy di essere felice che lui sia tornato. Motorcycle Boy dice che aveva nostalgia di casa indicando il padre ubriaco.

PP e MPP con grandangolo.

XIII) Inqg. 256-268

Interno giorno. Un'aula di scuola.

Rusty sogna di essere in un'aula di applicazione tecnica insieme al suo amico B.J.. Di nuovo sopra ad un armadio appare Patty, questa volta con indossa solo mutande e reggiseno.

CM della classe e PP di Rusty James.

XIV) Ing. 269

Esterno giorno. Fuori la casa di Patty.

Rusty e Patty amoreggiano mentre la mamma porta in casa la spesa. Piano sequenza con macchina fissa che guarda l'intera scena in CM da sotto il cofano aperto della macchina della mama di Patty.

XV) Inqq.270-285

Esterno notte. Sulle scale antincendio della casa di Rusty.

Rusty incontra Cassandra ragazza tossica che gira intorno al fratello Motorcycle Boy. Rusty la disprezza e la tratta male chiedendo di lasciar perdere Motorcycle Boy.

Dolly sulla salita delle scale di Rusty, poi campo contro-campo in MPP dei due. chiusura su una serie di PP.

XVI) Inqq. 285-307

Interno notte. Casa di Rusty James.

Motorcycle Boy cerca di redimere Rusty dall'essere sempre in situazioni pericolose. Arriva il padre sbronzo che solidarizza con Motorcycle Boy e insieme prendono in giro Rusty.

CM della casa e dei tre, PP di Rusty nel finale, solito uso del grandangolare.

XVII) Inqq. 308

Interno giorno. Bar di Benny.

Benny riflette da solo sul tempo.

Inquadratura fissa alto basso con *fish eye* evidenziato dalla presenza ravvicinata di un orologio all'obbiettivo.

XVIII) Inqq. 309-316

Esterno interno notte. Una villa con piscina.

Rusty con un gruppo di amici ed amiche entrano in una villa sfondando la porta d'entrata. Una volta dentro, Rusty fa l'amore con una delle ragazze mentre in piscina il resto dei ragazzi si lanciano in un'orgia.

CM della casa e dei ragazzi in piscina.

Dissolvenza incrociata 329/330

XIX) Inqq. 317-325

Esterno interno giorno. La scuola di Rusty.

Rusty convocato dal preside per il suo pessimo rendimento e comportamento, si arrabbia e va via sbattendo la porta dopo aver provato ad abbozzare una difesa.

CL della scuola, CM nel litigio e PP del preside nel finale.

XX) Inqq. 326-328

Esterno giorno. Una strada.

Rusty va a prendere Patty ad una fermata dell'autobus, lei è furiosa perchè ha saputo della notte nella villa. Lui tenta una giustificazione, poi lei sparisce in un fumo denso, dicendo di non voler vederlo mai più.

Carrelli a seguire i due, combinato a movimenti di panoramica

XXI) Inqq. 329-330

Esterno giorno. Immagini della città.

Un CM della città con nuvole in movimento. La scritta su un cartello stradale *Motorcycle Boy Rigns*.

XXII) Inqq. 331-338

Esterno interno giorno. Un *drugstore*.

Rusty entra in un *drugstore* dove incontra il fratello Motorcycle Boy, lui gli mostra una foto sua su un giornale, fatta durante il suo viaggio in California. I due si scambiano una serie di considerazioni sul fatto

che tutti seguirebbero Motorcycle Boy ovunque, riflessioni che però sfuggono nella confusione mentale dei personaggi.

CM del drugstore. PP e MPP all'interno. Carrello sullo spostamento tra le riviste.

XXIII) Inqq. 339

Esterno giorno. Un camion ricoperto da un enorme orologio.

Rusty e Motorcycle Boy incontrano il poliziotto della notte della rissa il quale minaccia Motorcycle Boy.

Piano sequenza con un movimento di carrello ad avvicinare in CM i tre sullo sfondo dell'orologio.

XXIV) Inqq. 340-348

Esterno giorno-notte. La città.

Una serie di ombre si allungano con il trascorrere delle ore. fino alla sera.

CM di scale antincendio, di un paraurti di una motocicletta e di un acquedotto. Le ultime tre inquadrature in dissolvenza incrociata.

Dissolvenza incrociata 366/367

XXV) Inqq. 349-354

Esterno notte. In un giardino una serie di intrattenimenti da fiera. Motorcycle Boy incontra Cassandra con la quale balla. Rusty lo trascina via con loro l'amico Steve.

CL e CM della fiera. M:PP dei due che ballano e di Rusty e Steve che attendono.

XXVI) Inqq. 355-388

Esterno notte. Vie affollate della città.

Rusty, Motorcycle Boy e Steve passeggiano e bevono da una bottiglia. Motorcycle Boy e Rusty parlano della loro madre. della California e di come Motorcycle vede e sente quello che gli succede intorno. Sequenza quasi interamente risolta con macchina a mano, alcuni carrelli a seguire i personaggi in strada e PP dei due fratelli nel momento in cui parlano della madre.

XXVII) Inqq. 389-440

Interno notte. Una bisca.

Rusty e Steve bevono in una bisca per soli neri, mentre Motorcycle Boy gioca a biliardo. Uno sconosciuto parla benissimo di Motorcycle Boy con i due ragazzi. Rusty si addormenta e al risveglio non c'è più il fratello.

Sequenza completamente risolta con l'uso della macchina a mano.

XXVIII) Inqq. 441-498

Esterno notte. Strade vuote.

Steve e Rusty escono dalla bisca e si infilano in un vicolo dove vengono aaredditi da due teppisti. Rusty prova a liberarsi e riceve una botta in testa. sanguina e cade a terra. Il corpo di Rusty fluttua

nell'aria e va in giro per la città, ascolta e vede i commenti alla sua morte di Patty e degli amici del padre. Poi arriva Motorcycle Boy che picchia e mette in fuga i due teppisti.

Carrelli e movimento di dolly ad accompagnare i due nel vicolo. PP sul momento che precede la

colluttazione. Uso del dolly sul volo del corpo di Rusty. Si chiude con una dissolvenza al nero.

XXIX) Inqq. 499-532

Esterno giorno. Un acquedotto.

Assolvenza dal nero. Rusty si riposa per tutte le percosse subite, ricorda i tempi delle bande come tempi felici e Steve cerca di fargli cambiare idea. Motorcycle Boy rafforza le sue affermazioni antibande.

CL dell'acquedotto, CM dei tre e PP di Rusty e Motorcycle Boy, tutti i piani sono sempre fissi.

XXX) Inqq. 533-569

Interno esterno giorno. Bar di Benny.

Rusty è stanco e ferito. Arriva Patty che ha un appuntamento con Smoky, l'amico di Rusty che l'aveva portato prima nella villa e poi facendo la spia a Patty aveva approfittato del loro litigio. Rusty, che è ferito e si soresgze con una stecca di biliardo, invita Smoky ad uscire. Rusty gli contesta il fatto di averlo messo in una trappola per poter avere Patty. Smoky non nega e afferma che lui tra i due ha lo spirito del *leader*.

CM nel locale, PP di Smoky. Rusty e Patty. Panormiche d'accompagnamento sull'uscita dal locale, d'assestamento all'interno.

Dissolvenza incrociata 599/600

XXXI) Inqq.570-572

Esterno giorno. Una strada.

Nuvole corrono via veloci. Rusty cammina con il suo amico Midget in una strada desolata.

Rusty parla del poliziotto che dà la caccia al fratello.

Piano fisso sui due in avvicinamento da CL a PPP.

XXXII) Inqq. 573-612

Esterno interno giorno. Negozio di animali.

Rusty entra in un negozio di animali dove trova Motorcycle Boy, che sta guardando un gruppo di pesci, i *rumble fishes*. Motorcycle Boy dice che secondo lui una volta liberi non combatterebbero. Il negoziante cerca di mandarli via, poi arriva il poliziotto che li minaccia. I due escono e si siedono di fronte al negozio

CM del negozio, all'interno una serie di PP e PPP. La sequenza vede la presenza del colore, i *rumble fishes* sono la prima cosa colorata che il film mostra.

XXXIII) Inqq. 613-640 Esterno

not-te. Strade.

Rusty segue il fratello che cammina per le strade vuote.

Carrelli a seguire i due, sia sul dettaglio dei passi che su PP e CM.

XXXIV) Inqq. 641-662

Esterno interno notte. Un pub.

Rusty e Motorcycle Boy entrano in un pub, dove il padre è solo ad un tavolo a bere. Rusty chiede al padre se lui è come il fratello, dice che lo diventerà. Il padre nega la somiglianza, dice che è una fortuna visto il labirinto d'alienazione in cui il fratello si trova.

CM sul pub e sull'entrata di Rusty e Motorcycle Boy, quest'ultima combinata a movimento di panoramica a seguire i personaggi. PP e MPP dei tre una volta rivati al tavolo.

XXXV) Inqq. 663-688

Esterno notte. Strade.

Rusty e Motorcycle Boy escono dal pub, Motorcycle ruba una moto. I due vanno in giro per le strade della città. Poi si fermano davanti al negozio di animali, Motorcycle sfonda la porta ed entra, mentre Rusty cerca di convincerlo a non farlo.

CL della moto e delle strade, dettagli dalla strada e PPP dei due.

XXXVI) Inqq. 689-715

Interno notte. Negozio di animali.

Motorcycle Boy comincia a liberare tutti gli animali dalle gabbie. Rusty cerca di fermarlo. Motorcycle Boy chiede al fratello di promettergli di andare fino all'oceano, dopo che lui aveva finito di liberare gli animali. Motorcycle Boy esce con una vasca con i *rumble fishes* e si dirige verso il fiume.

PP degli animali e dei due, CM sui tentativi di Rusty di bloccare il fratello.

XXXVII) Inqq. 716-751

Esterno notte. Il greto di un fiume.

Si sente forte uno sparo. Rusty corre verso il fratello che è a terra morto. Il poliziotto che minacciava Motorcycle Boy si infila la pistola nella fondina. Rusty raccoglie i pesci da terra e li mette nel fiume. Una volta nell'acqua, i pesci non si combattono come predetto dal fratello e se ne vanno verso direzioni opposte. Alcuni poliziotti lo bloccano contro il cofano della loro macchina, il poliziotto che ha ucciso Motorcycle Boy ordina di lasciarlo andare. Lui fugge con la moto. Al capezzale di Motorcycle Boy si radunano tutti i personaggi del film, ultimo il padre che tira un sorso del suo whiskey.

Largo uso di carrelli e dolly. Il colore torna di nuovo, sia nei pesci, che nella sirena della4 polizia. *Fuori bolla* sul poliziotto assassino. Chiude un lungo carrello che scopre tutti i personaggi del film al capezzale di Motorcycle Boy. Dissolvenza al nero.

XXXVIII) Inqq. 752 Esterno

giorno. Oceano.

Assolvenza dal nero. Rusty arriva con una motocicletta ai piedi dell'oceano, mentre nasce il sole.

CL di Rusty e della sua moto sullo sfondo dell'oceano. Dissolvenza al nero.

Parte il brano musicale *Don 't Box Me In* dei *Ponce*, sul cartello che annuncia il nome di Francis Ford Coppola.

Appendice III: Cronologia delle opere

Collaborazioni varie

1962 *The Magic Voyage of Sinbad* regia di Igor Plusko (*Sadko*, 1962), mansione: adattamento dei dialoghi in inglese

The Premature Burial di Roger Corman (*Sepolto Vivo*, 1962), mansione: collaborazione alla sceneggiatura

The Tower of London regia di Roger Corman (*La torre di Londra*, 1962), mansione: direzione dei dialoghi

1963 *The Young Racers* regia di Roger Corman (*I diavoli del grand Prix*, 1963), mansione : fonico. regista della seconda unità ed attore in un piccolo ruolo.

The Terror regia di Roger Corman (*La vergine di cera*, 1963), mansione: produttore associato e operatore della seconda unità

Battle beyond the Sun regia di A. Kosyr (*Nero Zovet*, 1959), mansione: supervisione al doppiaggio

Appendice III: Cronologia delle opere

Collaborazioni varie

1962 *The Magic Voyage of Sinbad* regia di Igor Plusko (*Sadko*, 1962), mansione: adattamento dei dialoghi in inglese

The Premature Burial di Roger Corman (*Sepolto Vivo*, 1962), mansione: collaborazione alla sceneggiatura

The Tower of London regia di Roger Corman (*La torre di Londra*, 1962), mansione: direzione dei dialoghi

1963 *The Young Racers* regia di Roger Corman (*I diavoli del grand Prix*, 1963), mansione : fonico. regista della seconda unità ed attore in un piccolo ruolo.

The Terror regia di Roger Corman (*La vergine di cera*, 1963), mansione: produttore associato e operatore della seconda unità

Battle beyond the Sun regia di A. Kosyr (*Nero Zovet*, 1959), mansione: supervisione al doppiaggio

Sceneggiature

1966 *This Property is commanded* regia di Sydney Pollack (*Questa ragazza è di tutti*, 1966), tratto dall'opera di Tennessee Williams. Cosceneggiatore con Fred Coe e Edith Sommer.

Is Paris Burning? regia di René Clément (*Parigi Brucia?*, 1966), tratto dal romanzo di Larry Collins e Dominique La Pierre. Cosceneggiatore con altri nove sceneggiatori.

1967 *Reflections of a Golden Eye* regia di John Huston (*Riflessi di un occhio d'oro*, 1967), tratto dal romanzo di Carson McCullers. Cosceneggiatore non accreditato con Gladys Hill.

1970 *Patton* regia di Franklin J. Shaffner (*Patton generale d'acciaio*, 1970), tratto dal soggetto di Omar N. Bradley e Ladislas Falago. Cosceneggiatore con Edmund H. North. Vincitore di sette premi Oscar tra cui Miglior Sceneggiatura.

1973 *The Great Gatsby* regia di Jack Clayton (*Il grande Gatsby*, 1973), tratto dal romanzo di Francis Scott Fitzgerald. Sceneggiatore.

Produzione

- 1971 *THY 1138* regia di George Lucas (*L'uomo che viene dal futuro, 1971*)
- 1973 *American Graffiti* regia di George Lucas (*American Graffiti, 1973*)
- 1973 *The People* regia di John Korty, per la televisione statunitense
- 1979 *The Black Stallion* regia di Carroll Ballard (*Black Stallion, 1979*)
- 1980 *Hammet* regia di Wim Wenders (*Hammet indagine a chinatown, 1980*)
- 1983 *Black Stallion Returns* regia di Robert Dalva (*Il ritorno di Black Stallion, 1983*)
- 1985 *Mishima* regia di Paul Sharader (*Mishima, 1985*)
- 1987 *Baifly* regia di Barbet Schroeder (*Moscone da bar, 1987*)
- 1992 *Wind* regia di Carroll Ballard (*Wind più forte del vento, 1992*)
- 1993 *The Secret Garden* regia di Agnieszka Holland (*Il giardino segreto, 1993*)
- 1994 *Maly Shelley 's Frenkestein* regia di Kenneth Branagh (*Frankenstein di Alary Shelley, 1994*)
- 1995 *Don Juan de Marco* regia di Jeremy Leven (*Don Juan de Marco maestro d amore, 1995*)
- 1995 *Aly Family* regia di Gregory Nava (*La mia Famiglia, 1995*)

Filmografia

Cortometraggi e mediometraggi

- 1960 *Aymonn the Terrible*
- 1960 *The Peeper, the wide open spaces*
- 1962 *The Belt Girls and the Playboy*
- 1985 *Rip ran Winkle*
- 1986 *Capitan Eo*

Lungometraggi

- 1962 *Tonight for Sure*
- 1963 *Dementia 13 (Terrore alla tredicesima ora)*
- 1967 *Fou are a Big Boy 11'ow (Buttati Bernardo)*
- 1968 *Finian's Rainbow (Sulle ali dell'arcobaleno)*
- 1969 *The Rain People (Non torno a casa stasera)*
- 1972 *The Godfather (Il padrino)*

Vincitore di tre premi Oscar: Miglior Film, Miglior regia e Miglior

Sceneggiatura non originale

1974 *The Conversation (La conversazione)*

Palma d'oro nel 1974 al Festival di Cannes

1974 *The Godfather part II (Il padrino parte II)*

Vincitore di sei premi Oscar: Miglior film. Miglior Regia. Migliore sceneggiatura non originale, Miglior attore non protagonista, Miglior Scenografia, Miglior Colonna

sonora

1979 *Apocalypse Now (Apocalypse Now)*

Palma d'oro nel 1979 al Festival di Cannes.

Vincitore di due premi Oscar: Miglior Fotografia, Miglior Sonoro.

1981 *One from the Heart (Un sogno lungo un giorno)*

1982 *The Outsiders (I ragazzi della 56a strada)*

1982 *Rumble Fish (Rusty il selvaggio)*

1984 *The Cotton Club (Conon Club)*

1986 *Peg> Sue Got Married (Pegp) Sue si è sposata)*

1987 *Gardens of Stone (Giardini di Pietra)*

1988 *Tucker a Man and his Dream (Tucker, un uomo e il suo*

sogno)

1989 *Life without Zoe (La mia vita senza Zoe) in New York □ Stories (New York Stories)*

1990 *The Godfather part III (Il padrino parte III)*

1992 *Bram s Stoker Dracula (Dracula di Bram Stocker)*

Vincitore di tre premi Oscar: Migliori Effetti speciali, Migliori Costumi,
Migliore Trucco.

1996 *Jack (Jack)*

1997 *The Rainmaker (L'uomo della Pioggia)*

Bibliografia

Maggiori pubblicazioni monografiche Francis Ford Coppola, Italia, Stati Uniti e Francia

AA.VV., *The spirit of Zoetrope*, Santa Fe Film Festival, Santa Fe, 1983

BERGMAN R., *Francis Ford Coppola-The making of his movies*, Close-up, First Thunder's mouth press, New York, 1998

CHATLLET J-P., VIVIANI C., *Coppola*, Rivages, Parigi 1987

COWIE P., *Coppola*, Faber and Faber, London-Boston, 1990, pag. 22

COPPOLA F., *Diari*, 'l'anta, numero 13, 1994

COPPOLA E., *Notes*, New York, Pocket Book, 1980

COSTA F., (a cura di), *Francis F. Coppola*, Dino Audino Editore, Roma, 1982

JOHNSON K.R., *Francis Ford Coppola*, Twayne Publishers, New York 1977

LEWIS J., *Whom God Wishes lo Destroy*, Duke University Press. Durham and London. 1995

PUZO M., *The Godfather Papers and other confessions*. Putman & Sons, New York, 1979

VERNAGLIONE P., *Francis Ford Coppola*, Germese. Roma, 1997

TROTTA R., *Fancis Ford Coppola*, Le Mani, Genova, 1997

ZAGARRIO V., *Francis Ford Coppola*, Il Castoro, Milano, 1995

Alcune interviste ed articoli

ARNOLD G., *Greasy Kids Stuff* Washington Post" March 25, 1983

CANBY V., *The Outsiders: Teen-Age Dolence*, "New York Times" March 25,
1983

DENBY D., *Romance for Boys*, Aprii 4, New York, 1983

DE PAI MA B., *The Making of The Conversation*, 'Film News', numero 7 New
York, 1974

1-1ARMETZ A "New York Times"- "San Fransisco Chronicle", 28 Marzo 1983

LAFRANCE J.D, *Rumble Fish*, "Los Angeles Times", 19 July 1983

RUTTER C., *Coppola in his own words* in "Image", May 17, 1987

SHAEFER M., *Coppola 's Rumble Fish*, "Wasghinton Post", 3 settembre 1996

STONE I., *The greek key in the disign of Coppola's production*, "San Francisco
Chronicle", 9 Ottobre 1983

"The Atlantic Montly", August 1976

"Cinemafantastique" dicembre 1992

"City Magazine" San Francisco, Vol 7, n° 54, december 1974

"American Film", november 1975

"San Francisco Cronichle", 26 August 1975

"Positif", numero 220/221, Paris

"Positif" numero 262, Paris, dècembre 1982

"Positif" numero 311. Paris, janvier 1987

"World Journal Tribune", 21 march 1967

"Cahiers du Cinéma" numero 302, juillet-aout 1983

"Ecran", numero 27, luglio '74

"Sight and Sound", London, Winter 1968-1969

"Sight and Sound". London, Spring, 1969

"Sight and Sound" London winter 1979-1980

"Il Venerdì di Repubblica" 13-20 dicembre 1997

"Filmcritica numero" 373 Roma, aprile 1987

"Cineforum", numero 281, Bergamo, Gennaio-Febraio 1989

Alcune interviste televisive e documentary

AA.VV. *Aluperick*, prodotto dall'American Film Institute e NHK Enterprises, inc., BAHR F.,

COPPOLA E., HICKRNLOOPER G., *Heart of Darkness a Filmmakers Apocalypse*, prodotto da

George Zaloom e Les Mayfield, distribuito da Life International

Intervista rilasciata alla CBS-Toronto, in onda nel 1967

Intervista rilasciata alla BBC, nel programma *Profile*. in onda il 6 Aprile 1985

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE DEL CINEMA AMERICANO 1960-1998

- AA.VV., *Hollywood 1969-1979. Cinema, cultura, società*, Marsilio, Venezia, 1979
- AA.VV., *Hollywood 1969-1979. Immagini, piacere, dominio*, Marsilio, Venezia, 1979
- AA.VV., *Hollywood 1969-1979. Industria, autori, film*, Marsilio, Venezia, 1979
- AA.VV., *Hollywood in progress. Itinerari, cinema, televisione*, Marsilio, Venezia, 1984
- ALLSOP K., *Ribelli vagabondi nell'arnerica dell'ultima frontiera*, Laterza, Bari, 1969
- ARONA D., *Guida al fantacinema*, Gamalibri, Milano, 1978
- BAXTER L., *Hollywwod in the Sixties*, Tantivy-Barnes, London-New York, 1972
- EYLES A., *Hollywwod Today*, Zwemmer-Barnes, London-New York, 1971
- BOGLE D., *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks. An imperative History of Blacks in American Films*, Continuum-Ungar, New York, 1989
- BOOKBINDER R., *The Films of the Seventies*, Citadel, Seaucucus, New York, 1982
- BRODE D., *The Films of the sixties*, Citadel, Secaucus, New York, 1980
- BROSNAN J., *Future Tense. The Cinema of Science Fiction*, St. Martin's Press, New York, 1978
- BOYUM J.G., *Double Exposure: Fiction into Film*, New York, New American Library', 1985
- CAGIN S. DRAY P., *Sex, Drugs, Violence, Rock' n' Roll and Politics. Hollywwod Films of the Seventies*, Harper & Row, New York, 1984
- CALDER L., *There Must Be a Long Ranger. The Myth and Reality of the Wild West*, Abacus, London

1984

CLARENS C., *Giungle americane. Il cinema del crimine*, Arsenale, Venezia, 1981

COSULICH C., *Hollywood Settanta. Il nuovo volto del cinema americano*, Vallecchi Firenze 1978

DITTMAR L MILCHAUD G., (a cura di), *From Hollywood to Hanoi. The Vietnam War in American Film*, Rutgers UP, New Brunswick-London, 1990

EHRENSTEIN D., REED B., *Rock on Film*, Delilah Books, New York, 1982

FADIMAN W., *Hollywood Now*. Liveright, New York, 1972

FRIEDMAN L.D., *Hollywood's image of the Jew*, Ungar Pub Co, New York, 1982

FRIEDMAN L.D., *The Jewish Image in American Film*, Citadel, Seaucucus, New York, 1987

GARTH J., *Film, The Democratic Art*, Little Brown, Boston, 1976

GELMIS J., *The Film Director as a Superstar*, Secker and Warbury, London, 1971

GHEZZI E., *Paura e desiderio. Cose (mai) viste 1974-2001*, Bompiani, Milano, 1995

BALIO T. (a cura di), "The Motion Picture Industry as a basis or Bond Financing" in *The American Film Industry*, Madison Wis, 1976

HILLIER J., *The New Hollywood*, Continuum, New York, 1992

HIGFLAM C., *Hollywood on Sunset*, Saturday Review Press, New York, 1972

HOBERMAN J. ROSENBAUM J., *Midnight Movies*, Da Capo, New York, 1991

JACOBS D., *Hollywood Renaissance. The New Generation of Filmmakers and Their Works*, Delta-Dell, New York, 1980

KEYSER L., *Hollywood in the Seventies*, Barnes-Tantivy, SanDiego-New York-London, 1981

KOLKER R. PH., *A Cinema of Loneliness*, Oxford UP, New York-Oxford, 1988

LASAGNA R. II, *Cinema americano degli anni Novanta. Dimensione istituzionale e figure dell'immaginario*, Graphos, Genova, 1995

- LA POLLA F., *Il nuovo cinema americano 1967-1975*. Lindau, Torino, 1996
- LA POLLA F., *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Laterza, Bari, 1987
- LEVY E., *Small Town America in Film. The Decline and Fall of Community*, Continuum-Lingar, New York, 1991
- LEWIS J., *The Road to Romance and Ruin. Teen Film and Youth Culture*, Routledge, New York-London, 1992
- LOUIS DE PIGENON J., *Le Cinéma américain d'aujourd'hui*, Seghers, Paris, 1975
- MADSEN A., *The New Hollywood. American Movies in the 70's*, Crove, New York, 1975
- MALTIN L., *Video and Movie Guide*. Siwiet, New York, 1992
- MAYERESBERG P., *Hollywood: The Hounded House*, Stein and Day, New York, 1967
- MCCANN, R., *Hollywood in Transition*, Houghton, Boston, 1962
- MELLEN T., *Woman and Their Sexuality in the New Film*, Horizon Press, New York 1974
- MELLEN J., *Big Bad Wolves. Alasculinity in the American Film*, Pantheon, New York 1977
- MONACO L., *American Film Now*, Piume Books, New York 1979
- MANVELL R., *New Cinema in the U.S.A.*, E. P. Dutton, New York, 1965
- MORDDEN E., *Medium Cool. The Movies of the Sixties*, Knopf, New York, 1990
- MORSIANI A., *Scene americane. Il paesaggio nel cinema di Hollywood*, Pratiche, Parma, 1994
- NEWMAN K., *Nightmare Movies. A critical guide to Contemporary Horror Film*, Haimonv Books, New York, 1988
- O'BRIEN TR., *The Screening of America. Movies and Values from Rocky to Rain Man*, Continuum-Ungar, New York, 1990
- PYE VALES L., *The Movie Brats* Reinhart & Wiston, New York, 1979
- PILKINGTON W. T., GRAHAM D., *Western Movies*, New Mexico UP, Albuquerque, 1979

- QUART L. AUS IER A., *American Film and Society since 1945*, Praeger, New York-Westport-London, 1991
- RAY R. B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton UP, Princeton, 1995
- ROSEN R., *Popcorn P Tenus. Women. Movies and the American Dream*, Avon, New York, 1973
- RUSHING I. H., FRENTZ TH. S., *Projecting the Shadow. The Cyborg Hero in American Film*, Chicago UP, Chicago-London, 1995
- RYAN M. KELLNER D., *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Indiana UP, Bloomington-Indianapolis, 1990
- SARRIS A., *The American Cinema, Directors and Directors*, Dutton, New York, 1968
- SCHELDE P., *Androids, Humanoids and Other Science Fiction Monsters. Science and Soul in Science Fiction Films*, New York UP, New York-London, 1993
- SIMONELLI G. TAGGI P., (a cura di), *L'altrove perduto. Il viaggio nel cinema e nei Mass Media*, Gremese, Roma, 1987
- SOBCHACK V., *Screening Space. The American Science Fiction Film*, Ungar, New York 1987
- TASKER Y., *Spectacular Bodies. Genre, Genre and the Action Cinema*, Routledge, London-New York, 1993
- TEOLOTTI J-P., *Replications. A Robotic History of the Science Fiction Film*, Illinois LT. Urbana-Chicago, 1995
- THOMSON D., *A Biographical Dictionary of the Cinema*, Secker and Warburg, London, 1975.
- THOMSON D., *Overexposures. The Crisis in American Filmmaking*, Morrow, New York, 1981
- TOEPLITZ T., *Hollywood and After. The Changing Face of Movies in America*, Regnery, Chicago, 1974

TRAUBE E.G., *Dreaming Identities. Class, Genre, and Generation in 1980's Hollywood Movies*. Westview Press, Boulder-San Francisco-Oxford, 1989

TLTDOR A. *Monsters and Mad Scientists, A Cultural History of the Horror Movie*, Blackwell, Oxford, 1989

VIDETTA M., *La fuga impossibile. Il mito del viaggio nel cinema americano*, Napoleone, Roma, 1980