

FALSOPIANO

CINEMA

13

Massimo Benvegnù
Roberto Lasagna

**I FILM DI
MICHAEL CIMINO**

Gli autori desiderano ringraziare:

Sandro Benvegnù, Antonio Maria Guerra, Poldo Zanetti e Target, l'Istituto di Storia del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Padova, il dott. Alberto Faggiotto e il Centro di Cinematografia Scientifica e Audiovisivi dell'Università di Padova, Alessandra Cozzolino, Ginny Amejka, Massimo Bran e la redazione di "Venezia News", Robert Israel, Samuele Beggio, Kurt Magherman & Museum of Nihilism (Ghent), Sandro Toni e la Biblioteca della Cineteca Comunale di Bologna, Peter Bary & Vincent Van Osta (Cinematheque Royale de Belgique), Anna Fiaccarini, Germaine De Haan, Chiara Mastellarò, Roel VdW & Eddy Wally, Alex G. Menin, David Nicholson, Heather, Luis Yrache Jimenez, Meri Fiengo, Ronald Shedlo, Steven Bach e Kris Kristofferson per la loro cortesia e disponibilità, Emma Davie, Constance Moss, Renato Venturelli, Roberto Santagostino, Nuccio Lodato, Paolo Romano

Un caro ringraziamento a Giuliana Callegari, alla quale va il nostro affettuoso ricordo..

© Edizioni Falsopiano - 1998
via Baggiolini, 3
15100 - ALESSANDRIA

Per le immagini, copyright dei relativi detentori
Progetto grafico: Falsopiano
Impaginazione e stampa: Impressioni Grafiche s.c.s. a r.l. - Acqui T.
Prima edizione - Ottobre 1998

CIMINO'S WAY

Di Renato Venturelli

C'è stata a Hollywood una generazione che ha dissipato i suoi registi? Forse sì, se pensiamo a quel che è accaduto dopo gli anni '70, alla progressiva emarginazione di Michael Cimino e John Milius, all'eclissi di un talento rimasto tutto da verificare come quello di Terence Malick, e in parte anche a John Carpenter e Walter Hill, che hanno conosciuto un momento di forte crisi a metà del decennio successivo, proseguendo poi la loro carriera in un tormentato rapporto con l'industria. E magari ricordando sullo sfondo le figure, quasi specularmente contrapposte, di Francis Coppola e George Lucas: in un caso, la sopravvivenza del grande regista al crollo delle sue ambizioni produttive; nell'altro, il trionfo del progetto produttivo che coincide col silenzio registico.

Gli storici stanno sempre più insistentemente occupandosi di quel periodo, la fine degli anni Settanta, dell'affermazione e morte del sogno di una presa di potere dell'autore all'interno dell'industria, visto come momento decisivo per la svolta di tutto il cinema statunitense. Una prospettiva in cui l'acme idealmente conclusiva - insieme a *Un sogno lungo un giorno* di Coppola - resta *I cancelli del cielo* di Cimino, film-simbolo di un definitivo inabissarsi di quel sogno, destinato a gravare da quel momento non solo sulla carriera del regista, ma anche sulle interpretazioni critiche cui è stato sottoposto.

Ci pare però che quella fase di crisi e di svolta non riguardasse in realtà solo una questione di potere all'interno dell'industria, ma un aspetto forse più ampio: la crisi e trasformazione del racconto nel cinema statunitense. Anche da questo punto di vista *I cancelli del cielo* costituisce un film-simbolo, ma in chiave non più vittimistico-autoriale, bensì epico-apocalittica, in qualche modo già preconizzata da Turrone quando vedeva ne *Il Cacciatore* la mancanza di quella misura narrativa, che un tempo era magari imposta dai tycoon all'antica, e che sembrava a quel punto sostituita da una sterile libertà "d'autore". Basta non intendere questo discorso solo in chiave di potere tra autore e majors, per vedere come il dittico "epico" di Cimino su quelli che riteneva i due grandi momenti della storia americana (l'indomani della guerra civile e il Vietnam) sia anche la cronistoria della deflagrazione del racconto, non più controllato dalla "misura" -in senso estetico oltre che produttivo- della vecchia Hollywood.

Che il rapporto con la tradizione del cinema americano fosse uno dei nodi cruciali della sua poetica, come del resto accadeva a quasi tutti i registi della sua generazione, Cimino lo aveva dimostrato già col suo primo film, *Una calibro 20 per lo specialista*, non a caso imperniato proprio su un confronto generazionale, che ambisce alla grandiosità paesaggistica del western e ad una non troppo dissimulata ambizione storica. E' una questione di personaggi e di sceneggiatura, innanzi tutto, con il giovane esponente del nomadismo anni '60, del suo ansioso vitalismo e dell'era-Vietnam (Jeff Bridges) che si insinua nella generazione "classica" della guerra di Corea (Eastwood, George Kennedy). Ma è anche significativo che l'architetto Cimino dedichi in fondo scarsa attenzione all'edificio in cui avviene la rapina (proprio mentre molti *caper film*, soprattutto in quegli anni, erano largamente incentrati sulla topografia analitica del luogo del colpo) ed esalti invece i due edifici su cui si apre e si chiude il

racconto, la chiesa tra i campi e la scuola tra i monti. Due edifici di piccole dimensioni, che si inseriscono all'interno di grandi paesaggi, e che sono al tempo stesso due simboli edilizi delle radici e della colonizzazione dell'America. La loro posizione è di grande evidenza, ma è inevitabile notare come si tratti anche di due edifici percorsi dai motivi fondamentali del falso e doppio: il finto prete che predica all'interno della chiesa, la "doppia" scuola ricostruita in un altro luogo in funzione museale, conservando ancora il vecchio nascondiglio (che resta autentico, come a suo modo autentica si rivela la predica del finto prete Eastwood). Come a dire che i luoghi fondanti dell'America sono sempre lì, ma percorsi da contraddizioni, inganni e complessità, allo stesso modo in cui lo è il rapporto di Cimino con la tradizione classica del cinema americano.

Non è certamente un caso se la figura della chiesa, e il tipo di costruzione, tornerà anche all'inizio de *Il Cacciatore* e ne *I Cancelli del cielo*: l'ossessione dei luoghi, di cui parla spesso Cimino, non riguarda evidentemente solo il caso più macroscopico dei grandiosi paesaggi di montagna. Così come torna insistentemente nei suoi film successivi il contrasto con l'altra dimensione spaziale e architettonica: quella legata all'edilizia moderna, ai tempi concitati e brutali di una vita violentata dalla dimensione urbana. Può essere l'appartamento della reporter cinese in *L'anno del drago*, il tribunale di *Ore disperate* e tutto lo shock stilistico della parte iniziale, o ancora l'ospedale di *Verso il sole*, dove i ritmi visivi diventano quasi rabbiosi, secondo la divaricazione tipica di tutto il suo cinema di riflessione sulla classicità, tra tendenza ad una narrazione magniloquente ed ampia (i celebri inizi dilatati per entrare nei luoghi, nei personaggi, nei volti e nei corpi) e le contropunte nevrotiche, la stilizzazione anti-classica che va a porsi come dissonante *tempo* interno del racconto e la contrapposizione di stili diversi in uno stes-

so film.

Tutta la poetica di Cimino sembra d'altronde insistere sul motivo centrale dell'identità divisa, che riflette il suo rapporto col cinema classico e magari si raggruma attorno al dilemma dell'essere americani, in una ricerca mai unitaria ma sempre problematica e contraddittoria. E' una dinamica proiettata verso una dimensione che è fatta di grandiosità e purezza d'aria: verso la Natura, verso i movimenti ampi ed ariosi della macchina da presa, verso il canto e il ballo come liberazione collettiva, ma anche verso la Bandiera, che esibisce in *I cancelli del cielo* sentendone tutta la contraddizione. "Penso che anche alla fine del film, è curioso, a dispetto delle circostanze e malgrado il finale, si sente in fondo una certa nobiltà in questa bandiera" ha detto "E' folle, ma è così; trascende, in qualche modo, quel momento (...) E per me, vedere quella bandiera che sventola, in quei luoghi là, è un po' magico"¹. E' l'aria, l'apertura, il mito, il sogno di una gioia pura, con tutta la sua irrazionalità storica, ma anche in tutta la sua fisicità: perché è una tensione verso un altrove che tende sempre ad essere fortemente *fisica*.

I punti di partenza cinematografici di questa poetica sono noti, anche perché citati dallo stesso regista: a cominciare da Ford e Minnelli, ovviamente, e poi Kurosawa, Visconti, David Lean, King Vidor. Così come i suoi riferimenti pittorici, che nelle interviste ha sottolineato con molta più forza: Degas, Kandinskij, Turner... La formazione figurativa, sempre evidenziata da Cimino insieme a quella drammatica, procede del resto di pari passo col suo voler ostentare il fatto di non aver studiato cinema: un modo per richiamare un'altra estraneità, quella che riguarda la linea di registi anni '70 scaturiti dalle scuole di cinema e rispetto ai quali Cimino sembra voler sottolineare le

1 Intervista a Bill Krohn, in *Cahiers du cinéma*, n. 337, juin 1982, p.7.

distanze.

Ma c'è un altro riferimento, forse marginale, probabilmente da non trascurare. In un'intervista, parlando del film progettato su Frank Costello, ha detto di aver scritto una sceneggiatura in cui "mostrava come lui desiderasse ad ogni costo essere americano, essere assimilato, era come un secondo Gatsby. (...) C'era una linea di demarcazione molto sfumata tra la realtà e le sue aspirazioni, i suoi fantasmi". Il grande Gatsby, già. Lo ricorda anche a proposito di un suo nuovo progetto, *An American Dream* ("un film che in qualche modo si rifarà a *Il grande Gatsby* e *Casablanca*"), e in quel ritratto di Frank Costello ci ritroviamo in parte anche il Mickey Rourke di *L'anno del Dragone*, il suo conflitto speculare non a caso con un altro "straniero": è tutto il discorso dell'essere americani come slancio ed ambizione, ma anche lacerazione ed estraneità, che ritroviamo ne *I Cancelli del cielo*, nelle sue comunità straniere e in quelle de *Il Cacciatore* o *L'anno del drago - ne*. Non dimentichiamoci inoltre che in una recente intervista su "Cinecritica", Oscar Iarussi nota come, durante la conversazione, "Cimino, parlando degli americani, dice sempre *they*, loro, e mai *we*, noi". C'è probabilmente qualcosa di profondo in quel voler rappresentare Frank Costello come il grande Gatsby: il filo dell'americanità inseguita e lacerata, la contraddittoria empatia con la Bandiera, il discorso su società e natura, la continua tensione a cercare le radici dell'America fin dal suo primo film, il riferirsi poi agli americani come a "loro". E questo senza volerci avventurare in territori più capricciosi, come lo schema narrativo de *Il Grande Gatsby* che effettivamente riecheggia in tante amicizie di Cimino (un personaggio che osserva l'amico, la sua ricerca d'identità e il suo destino di morte: Eastwood-Bridges, DeNiro-Walken,

2 Intervista a Robert Benayoun, in *Positif*, n.222, settembre 1979, p.16 (poi in *Positif - dodici interviste*, Arcana, Roma 1980).

Harrelson-Seda).

C'è un'altra citazione, però, da ricordare. Sono parole pronunciate da Woody Allen nel 1979. "Per me i sopravvalutati -diceva a Robert Benayoun² - sono piuttosto tutti quei registi americani che i miei amici francesi portano alle stelle, come John Ford, Raoul Walsh o Joseph Mankiewicz. Sono uomini di talento che hanno fatto film molto piacevoli, ma che non sono in alcun modo dei maestri del pensiero. Non sono né dei Buñuel né dei Renoir. Ripensando a Cimino, è un uomo di talento e di tecnica se ne intende, ma non pensa in modo intelligente". Un epitaffio che indicava, sul limitare degli anni '80, una delle strade senza ritorno che il consumo del cinema avrebbe poi imboccato da quel momento, sacrificando ed emarginando chi, come Cimino, si poneva nel solco di una tradizione splendidamente inattuale. Accostarlo idealmente a Ford e Walsh, come faceva Allen, è il più sublime tra i complimenti che gli si possano tributare. Condannarlo per questa parentela è l'indizio delle direzioni che molto cinema statunitense stava per imboccare, e ci ricorda come una delle sue linee vincenti, dopo la generazione che ha o avrebbe dissipato i suoi registi, è stata almeno in parte quella di un'intelligenza spesso gratuitamente ostentata e poco sostanziale, nutrita di trovate culturalmente ad effetto. La grande linea epica del cinema americano, da allora in poi, sarebbe stata sempre più circoscritta e soffocata: anche nella riscrittura problematica e post-classica che ci offre Cimino.

CIMINO TALKS

INFLUENZE

“Godard, sicuramente. C’era sempre qualche nuova direzione in cui andava. Visconti, per la stessa ragione. Fellini, in particolare i primi films. John Ford è stata una forte influenza. I suoi films contengono emozioni reali. E amo il lavoro di Vincente Minnelli - la sua attenzione per il dettaglio, specialmente nei musicals -. Poi ci sono alcuni fantastici fotografi americani con cui sento una forte affinità, uomini come Walker Evans e Robert Frank. Hanno immortalato questa nazione in maniera più vivda di quanto abbiano fatto i nostri registi. Eugene Smith, per esempio, ha descritto perfettamente la città di Pittsburgh con le sue foto. Quando ci penso, mi rendo conto che il lavoro di questi uomini ha avuto una influenza quasi maggiore su di me rispetto ai films che ho visto.” (“The films of Michael Cimino”, New Jersey, 1985).

SAM PECKINPAH

“Sam capisce la vita e la morte. E’ uno dei pochi registi che lo fa. C’è una scena in *Pat Garrett and Billy the Kid* dove Slim Pickens viene colpito. E’ seduto su una roccia ai bordi di un lago e sua moglie è seduta su un’altra roccia vicino a lui. Sta morendo. Non ci sono parole, ma è una scena magnifica. La comprensione muta tra i due è oltre ogni possibile descrizione.” (Ibidem).

SOLITUDINE

“Credo che tutti i miei film abbiano un tema comune, cioè l’amicizia, e il grande tema americano della solitudine, il grande dilemma che uccide più persone di qualsiasi altro. Se dovessi definire il problema gli americani con una sola parola, sarebbe ‘solitudine’.” (“Cahiers du Cinéma”, n. 503).

PAESAGGI

“Per me il paesaggio è un attore del film, agisce sullo spettatore anche se lui non se ne accorge. Sono sempre sensibile al genio di un luogo. Per me deve avere una qualità spirituale, un valore nuovo e diverso.” (“Il siciliano”, R. Andò, 1987).

EMOZIONI

“Credo che la grande qualità in Ford sia al di là della tecnica. E’ l’emozione che importa. Penso che l’opera di Ford resti attuale non a causa della sua straordinaria padronanza formale, ma perché i suoi film sono fatti col cuore. E questo che più conta per me, ed è la sola maniera di lavorare senza mai avere dei rimorsi. Bisogna mettere in un film tutto quello che si ha. Non si è mai sminuiti dallo sforzo. Si è sminuiti solamente quando si tenta, quando si economizza. Quando si dà tutto quello che si ha, non ci possono essere rammarici per il lavoro che si è compiuto. La gente mi chiede ‘come sei sopravvissuto a *I Cancelli del Cielo?*’ C’è una semplice verità: più si dà, più si diventa forti. E credo che Ford sopravviverà, Kurosawa sopravviverà, Visconti sopravviverà, che essi continueranno ad avere un impatto profondo per la qualità del loro cuore, non per una loro

superiorità tecnica, ma perché loro hanno il cuore al posto giusto.” (Ibidem)

AMERICA E AMERICANI

“Siamo il frutto di un incredibile melange culturale e razziale. E più accettiamo questo, più siamo forti, più rifiutiamo questo e più siamo deboli. Dobbiamo ancora imparare a vivere insieme, in America.” (“Cahiers du Cinéma”, n. 503).

IL WESTERN

“C’è un bel western intitolato *Monty Walsh*, con Jeanne Moreau, Lee Marvin e Jack Palance. Lee Marvin e Jack Palance interpretano due cow boys che hanno passato tutta la loro vita all’aria aperta, nei grandi spazi dell’Ovest. Una sera, dopo una lunga giornata di viaggio, mentre sono seduti a fumare e a guardare il paesaggio, Jack Palance dice a Lee Marvin: ‘Monty, ho deciso di sposarmi. Voglio abbandonare questa vita. Vado a chiedere la mano della vedova del padrone del negozio. Voglio andare a vivere in città.’ Jack Palance va in città, si toglie il suo cappello e i suoi stivali da cow boy, e diventa un commerciante. Per la prima volta nella sua vita dorme sotto un tetto. E viene ucciso da un ladro che cerca di derubarli il magazzino. Poco dopo, qualcuno propone a Monty di partecipare ad uno spettacolo da circo, di diventare una sorta di Buffalo Bill, di diventare una caricatura di se stesso, insomma, portare un cappello bianco e un vestito con le frange. Monty accetta. Ma quando si vede davanti allo specchio vestito come una parodia di un cow boy, si rende conto che se lo facesse, sarebbe come gettare via tutto quello che aveva fatto in precedenza. Quindi butta via tutta quella

paccottiglia, monta a cavallo e si mette a galoppare verso la luna piena. E dice: ‘può essere che non ci sia più il West, può essere che non ci siano più i cow boys, ma io me ne frego. Vorrà dire che sarò l’ultimo cow boy’. Sottoscrivo in pieno tutto.” (“Cahiers du Cinéma”, n. 439).

L’ULTIMA TENTAZIONE

(a proposito di *L’anno del Dragone*)

“Io filmo soprattutto quello che ho scritto e elimino molto poco durante il montaggio. Mi piace molto la scena della rottura, prima che lei sia uccisa. Lei dà al personaggio un rilievo che generalmente non si trova in questo genere di film polizieschi; rivela veramente l’alienazione di Stanley in rapporto a tale relazione. Egli le dice: ‘Io tengo a te più che a tutto il mondo’, ma non le dice ‘ti amo’. Questo mi ricorda un po’ un passaggio di ‘Christ in Concrete’ di Kazantzakis. Il Cristo è crocefisso, inchiodato alla croce e ha una visione, un’allucinazione. Vede cosa sarebbe stata la sua vita se non avesse seguito questa via. Si vede come un uomo con dei nipoti, in un luogo assolato, circondato di vigne. Per un attimo egli arriva quasi ad averne nostalgia, poi si riprende e riassume le sue responsabilità. Spero che questo sia ciò che si vede sul viso di Stanley alla fine del film quando si alza... E’ venuto in questo luogo volontariamente, si è preso le sue responsabilità e non gli resta che questa realtà.” (“Cahiers du Cinéma”, a cura di M. Chevré, J. Narboni e V. Ostria, n. 377).

SET

(a proposito de *I Cancelli del Cielo*)

“Uno dei problemi più difficili è stato mettere assieme un numero sufficiente di artigiani in ciascuna categoria di

produzione. A un certo punto avevamo quattro squadre di costruzione al lavoro, due nel Montana (una ad est del Continental Divide, l'altra ad ovest, ambedue su terreno montuoso), un'altra a Denver (alla costruzione del treno che fu poi trasportato nel Montana e nell'Idaho), e una quarta squadra, la più grande, a Wallace, nell'Idaho, dove si costruiva il set più importante, la città di Casper. Oltre a questi c'erano i cow boy (che raggiungevano le 80 o 90 unità), più il regolare organico di produzione. Penso che il totale si aggirasse sui 400. Abbiamo avuto problemi enormi nel trovare così tante persone dotate e competenti, specialmente quando si trattava di specializzazioni in cui non c'è stata attività negli ultimi tempi: costruttori di ruote, sellai, gente capace di costruire carri. Il numero di quel tipo di artigiani sta diminuendo, e si stanno anche disperdendo perché non sono più concentrati nell'area di Hollywood. E' un problema che affligge un po' tutta la nuova Hollywood, anche in altri generi, come la fantascienza e gli effetti speciali. I produttori devono sempre affrontare la possibilità di dover assumere personale ormai non più attivo per fare lavori speciali."

"Nel Montana il tempo era talmente variabile che spesso nello spazio di una sola giornata ci poteva essere il sole, nevicare, piovere, fare caldo e gelare. A volte sembrava anche che le quattro stagioni si susseguissero nel corso di una mattinata. Nevicò per la maggior parte di giugno, luglio e agosto, e fu incredibilmente caldo in ottobre e novembre. Si poteva avere trovato il luogo più incredibilmente bello e avere il rischio che il cielo diventasse nuvoloso. Le nuvole si muovono col vento che le soffia, mentre il sole è lassù nel punto più perfetto oltre la montagna, e la montagna ti fa aspettare, e tu ti siedi lì e devi decidere se girare con la luce che non c'è, o aspettare che migliori, il che potrebbe anche non succedere. Quando si devono rispettare dei limiti di tempo e di soldi, e si hanno centinaia di persone attorno, bisogna prendere decisioni del

genere tutto il tempo.”

“La città si chiamava Sweetwater ed era stata costruita sulle sponde del Two Medicine Lake, che si trova appunto nel Glacier National Park. E’ lì che abbiamo costruito un insediamento di emigranti, completo di chiesa, pista di pattinaggio, tende varie, bar e ristoranti. Per proteggere l’ambiente naturale del Parco si dovette posare l’intera città, strade comprese, su di una piattaforma sollevata di un metro dal suolo: non era possibile costruire direttamente sul terreno e il lavoro fu complicato e difficile. Naturalmente, alla fine delle riprese dovvemmo smantellare tutto, e riportare il luogo allo stato in cui era prima del nostro arrivo.”

“Il copione richiedeva un albero di notevoli dimensioni, e il cortile dell’unico college di Oxford che soddisfacesse alle nostre esigenze ne era privo. Fortunatamente riuscimmo ad accordarci con la direzione del college per sistemarne uno. Ma ci serviva di dimensioni tali (15-20 metri) da superare largamente quelle concesse dai regolamenti britannici sui trasporti stradali. Così l’albero dovette venire segato in centinaia di pezzi e rimontato con viti e tiranti sul luogo della scena. Lo si dovette numerare tutto, pezzo per pezzo, e per tenerlo in piedi occorsero circa 40 tonnellate di cemento. Fu proprio un lavoro imponente, e ci vollero diversi mesi per trasportarlo sul luogo e rimontarlo tutto.” (“American Cinematographer”, n. 11, novembre 1980).

ESTETICA

“Non penso si possa partire da un predeterminato carattere estetico, si comincia a lavorare ad ogni elemento del film in tutti i suoi particolari ed il carattere comincia ad evolversi. Si comincia a lavorare sul guardaroba e, con le scelte dei tessuti, dei colori e dei disegni, gran parte del

colore del film viene determinato automaticamente. Quando le scene vengono costruite, pitturate, rifinite ed arredate, il colore continua a prendere forma, il che non vuol dire che non ci sia un senso estetico, ma di solito non viene articolato. E' una specie di scelta dettata dall'inconscio, un istinto più che una decisione specifica ed obbiettiva." (Ibidem).

PRODUTTORI

(a proposito de *Il cacciatore*)

“Temevano assolutamente tutto di questo film, le scene di guerra, il matrimonio, la tortura, la caccia, la conclusione, la violenza dell’insieme. Non c’è scena che non li abbia messi in atroce imbarazzo. Li ho combattuti aspramente, utilizzando ogni sotterfugio. Tagliavo quello che volevano e di notte ce lo rimettevo: è stata una vera guerra, ancor più violenta di quella del Vietnam!” (“Positif”, a cura di R. Benayoun, M. Ciment, M. Henry, aprile 1978).

MICHAEL BRONSKI

“Quando si scrive un film ci si divide un po’ fra i personaggi, ma evidentemente mi sono identificato soprattutto con Michael. Michael ha delle reticenze verso i suoi amici, è un leader naturale, ma soprattutto è un uomo di principi, ha un’etica di vita ben definita, che esprime del resto quando parla della caccia, quando parla dell’unico colpo. Si sente spesso tra i cacciatori quest’importanza dell’uccisione ‘pulita’, fatta secondo le regole. Michael ha un’affinità spirituale con il cervo. Non si è mai un buon cacciatore se non si è la preda stessa, se non ci si identifica con il cervo. Tenta di condividere la sua etica con uno degli amici, ma il suo tentativo fallisce. Non può tenerla per lui

solo, ma non la può realmente condividere.” (Ibidem).

STILE

(a proposito de *Il cacciatore*)

“Ha richiesto una lunga preparazione, in particolare per la festa, perché c’erano dialoghi e musica. Il coro doveva provare prima, bisognava conoscere la struttura esatta della cerimonia e abbiamo fatto una cosa insolita, in questa scena particolare: il dialogo, la musica e i rumori di fondo sono stati registrati simultaneamente e ciò che si sente lo dimostra. Non c’è stata post-sincronizzazione salvo che per una o due frasi. Come potete immaginare, il montaggio è stato difficile e complesso ed è durato quasi otto mesi. Non m’importava che brani di dialogo fossero chiari, in un certo senso costringere lo spettatore a fare uno sforzo per sentire ciò che dicono i personaggi gioca a suo favore. Valeva la pena di affrontare questi problemi, perché in tal modo nel film non vi è nulla di artificiale; se guardate la gente che applaude e balla sullo sfondo, vi accorgete che sono in ritmo, cosa che non accade quando si registra tutto in studio. Nella scena del bar, George Dzunda suona veramente Chopin. Ha dovuto studiare il pianoforte per tre o quattro mesi e non sarebbe capace di suonare altro che il brano scelto per il film! Volevo che fosse la sua emozione personale a trasparire nella musica e non quella di un professionista registrato in play-back. Abbiamo trascorso molto tempo a mettere a punto la colonna sonora. Per esempio, ci sono voluti circa cinque giorni per ottenere il passaggio sonoro che volevamo tra la scena del bar e quella dell’elicottero. In pratica, il rumore dell’elicottero è composto da un suono a cinque livelli diversi ed è stato faticoso ottenere un equilibrio soddisfacente. Se vedeste il film a 70 mm in stereofonia, su sei piste, notereste un gran numero di particolari nella colonna sonora.” (Ibidem).

COME LA PITTURA

“Non si fa altro che riprendere le stesse cose spingendole più oltre ad esempio quello che capita all’amicizia. Ma il mio prossimo film sarà prima di tutto la storia di una donna. E, contrariamente a quanto si creda, *The Fountain - head* è più la storia della donna che non dell’architetto. Lui non cambia fino alla fine del film. Ma lei sì. Questo è per dirvi che non sono ossessionato dall’amicizia: si è presentata come il tema dei miei primi due film, questo è tutto. Ma credo che, inevitabilmente, quando si parla dell’America, si arrivi inconsciamente a gravitare intorno al tema dell’amicizia. In un film metti quello che ti piace, quello che ti preoccupa, e avanzi fondamentalmente in modo intuitivo; solo più tardi comprendi quello che hai fatto. Quando dipingi, metti un certo colore sulla tela senza darne una spiegazione razionale. *Agisci*, e poi capisci che questo fa parte di un disegno. Ma se dall’inizio sei troppo cosciente del tuo disegno, ciò rischia di rivelarsi troppo, d’essere insistente.”

“Un film esprime un uomo senza razionalizzarlo. Il film sei tu, rappresenta il tuo inconscio più di qualsiasi altra cosa.”

“Ci si aspetta troppo da un regista al di là del film, si pensa che abbia una spiegazione nello stesso tempo globale e dettagliata della sua opera. Ma non si farebbero le stesse domande ad un pittore o ad un musicista. Si interroga il cineasta come se fosse un uomo politico o un giornalista, in particolare se il tema trattato parla di un presente o di un passato prossimo conosciuto da tutti. Si dimentica che si tratta d’invenzioni, che è un’arte surreale piuttosto che reale.” (Ibidem).

Capitolo Primo

INNOCENZA E CAOS

Michael Cimino e il suo cinema: un mondo poetico sanguigno e fantasmatico la cui complessità richiede oggi nuove ipotesi e reali verifiche, confronti precisi e rimandi puntuali alle fasi storiche che hanno ispirato una filmografia così ieratica e vistosamente anti-establishment. Una prima asserzione riguarda la centralità dell'autore nell'epoca che lo vede emergere, dopo un breve apprendistato come sceneggiatore, tra i nuovi e più originali cineasti della sua generazione. Si potrebbe accogliere l'istanza che Cimino sia sempre stato affascinato e profondamente coinvolto dai più combattivi ed energici autori del cinema americano classico. Così avvinto da quel modo narrativo e disinvolto di raccontare, di esprimere la visione del presente e del cambiamento propria di cineasti come Ford e Wyler. Ma si può parlare soprattutto di centralità o perlomeno di contiguità con i più rappresentativi testimoni del rinascete cinema USA degli anni Settanta. Lontano dalla poetica del meraviglioso di registi come Lucas e Spielberg, Cimino sarà presto avvicinato a Coppola, Scorsese e De Palma, oltre che per l'origine italoamericana, in virtù dell'ambizione estetica che sostiene le sue opere. E certo la vicinanza con Coppola apparirà come la più sensibile e profonda, anche se i riferimenti al cinema di Martin Scorsese (di cui Cimino ha tuttavia asserito di non sentirsi particolarmente vicino) e di Brian De Palma (ravvisabili soprattutto nelle impennate stilistiche di alcuni film, come

ad esempio *Il siciliano*) non rappresentano una semplice occasione speculativa.

Il suo film più celebre e popolare, *Il cacciatore*, propone una narrazione piana e poetica che ricerca l'effetto empatico con lo spettatore, in questo avvicinandosi, pur con sostanziali differenze che indagheremo, alla solennità della saga del *Padrino*. Ma le assonanze possono apparire più ricche ed enigmatiche qualora ci si affidi ad uno sguardo meno schematico. A ben vedere, Coppola e Cimino, allievi morali di Peckinpah e di Penn (oltre che di Visconti), inaugurano negli anni Settanta l'America della colpa e della non-indulgenza. Solenne il primo, con i toni tragico-irreversibili de *Il Padrino parte II*, film luttuoso, cupo e vertiginoso nel descrivere gli antri autodistruttivi del potente boss Michael Corleone; più poetico e riflessivo Cimino, tanto è partecipe e dolente ne *Il cacciatore* il suo sguardo su di un gruppo di giovani americani di una comunità ucraina, partiti in guerra onorando la causa dell'amicizia e dell'amore per la nuova patria. Un cinema, quello di Coppola e Cimino, che si mostra al suo apparire come epocale e sociologico, ovverosia piuttosto documentato in merito alle vicende che fondano i destini dell'americano contemporaneo. Coppola combatte con il mito, e ne istituisce uno inedito e problematico, amplificando la complessità e l'ambiguità dell'*american way of life*. Così, il cosiddetto sogno dell'americano medio e la rivalsa nei confronti della depressione economica come delle sfortune personali, sono vissuti anche dal siciliano Vito Corleone (Marlon Brando) e da suo figlio Michael (Al Pacino); quest'ultimo, che nella saga de *Il Padrino* diverrà il più spietato assertore delle leggi mafiose, capisce presto che per conquistare la rispettabilità del nuovo mondo occorre costruirsi una strada decorata in apparenza di slanci eroici e di generose profferte verso la collettività. Dunque la sua decisione, ai tempi della Seconda Guerra Mondiale, di partire per il fronte e di combattere

con gli alleati, attitudine peraltro non condivisa dal fratello Sonny (James Caan), testimonia il suo smodato e ambizioso senso dell'orgoglio: lui invero sarà riconosciuto americano anche per questa scelta, qualora in futuro qualcuno dovesse schierarsi contro la sua scalata al potere. E l'insediamento italiano negli Stati Uniti, che il film di Coppola rilegge attraverso le gesta di un personaggio eccezionale ma emblematico, riflette quel tenace radicamento nelle fondamenta di una "terra di nessuno" come appare l'America nei film di molti nuovi cineasti degli anni Sessanta e Settanta. Più avanti, grazie a opere come *I ragazzi della 56^a strada*, *Tucker* e *Peggy Sue si è sposata*, in Coppola sarà l'America più isolata e provinciale a segnare di verità le immagini, per disfarsi di una visione tragicamente presa nelle vicende della Grande Famiglia. Anzi, un film come *Rusty il selvaggio* abbandonerà del tutto il tetto dramma familista, per concedersi completamente alla rappresentazione degli squarci di vita di un'America di *losers*, ribelli frustrati e "senza causa". Ancora una volta, lo sguardo sarà oltremodo cinefilo, perché riconducibile al gusto estetico e al clima umano dell'America di Nicholas Ray.

In Cimino invece, la solennità delle immagini libera subito il suo portato umanamente anticonvenzionale, pur restando la sua opera profondamente radicata alla cultura cinematografica di alcuni maestri della classicità. Si è parlato spesso di Ford, Kurosawa e Visconti, per definire le coordinate del suo approccio narrativo. E per ammissione dello stesso regista sono questi gli autori che hanno animato in lui la passione per il racconto scenografico e per l'affresco epocale. Si tratta di una narrazione, quella de *Il cacciatore*, *I Cancelli del Cielo*, *Il siciliano* e *Verso il sole*, che sincretizza ispirazioni e suggestioni provenienti dalle opere più moderne di quei registi che Cimino adotta come modello di una classicità da trafigurare nello sguardo rivolto con fermezza al presente storico. L'adesione all'U-

topia di Ford si traduce in Cimino nel rispetto per quella vasta marginalità di perdenti dai quali soltanto sembra poter nascere una idea vera, cioè democratica, di comunità. La lezione di *Ombre rosse* (1939) non è dimenticata: la diligenza accoglie un humus di contraddizioni sociali pronto a sfoderare quelle tensioni che si riflettono nelle differenze di costume e di classe; l'amore tra il bandito e la prostituta agita il fantasma di quell'autenticità che manca invece ai portatori della morale benpensante.

Cimino recupera il senso dell'America come vera comunità che traspare in *Ombre rosse* o nell'apologia rooseveltiana di *Furore* (1940), e fa sua l'esaltazione di un'utopica armonia sociale come in *Alba di gloria* (1939), attraverso una precisione formale che aspira a rilanciare definitivamente i connotati di un'America perduta ma recuperabile vitalisticamente negli squarci lirici di una visione non pacificata (*I Cancelli del Cielo*, 1980). Ad ogni modo, sia ben chiaro, la vocazione espressiva del regista italoamericano non si adagia sui rituali della nostalgia tanto cari ad una morale desueta. Forse il film americano a cui Cimino deve di più è *La Folla* (1928) di King Vidor, e in questo senso tutta l'opera del regista si muove lungo i territori tragici di una crisi, umana e sociale (in una parola: epocale), di cui il cinema deve tenere necessariamente conto per riflettere gli inesausti travagli dell'Utopia. Con sconcertante dolore, Cimino riconosce e porta nei suoi film l'amarezza di chi non sa o non può padroneggiare il dilemma agitato dalle immagini del film di Vidor: essere padroni o meno del proprio destino, in altre parole essere o meno vittima delle circostanze attraverso cui la vita si esprime come fatto sociale. E nel "suo" film, *I Cancelli del Cielo*, l'autore recupera di Vidor anche la tensione formale, a partire dal naturalismo scenografico e dalla decisione di ridurre all'essenziale la drammatizzazione, ottenendo di descrivere le tensioni tra i personaggi con una rarefazione drammatica e una com-

mozione che lasciano senza respiro. A proposito di risentimento e sfiducia nei riguardi di un sistema istituzionale che sempre di più inaridisce e mortifica lo spirito comunitario, lo stesso Ford si era espresso, nell'ultima e più pessimistica fase della sua carriera, con opere di cui Cimino dimostra di tenere conto sin dalla sceneggiatura di *Una 44 Magnum per l'ispettore Callaghan* (*Magnum Force*, 1973), scritta assieme a John Milius. Un film commovente come *L'ultimo urrà* (1958), ad esempio, ci dice con straziante veridicità che la scena politica deve registrare la sconfitta dell'epoca dei giusti, mentre *Una 44 Magnum...*, diretto con sobrio mestiere da Ted Post e sorretto dalla sceneggiatura "revisionista" della coppia Milius-Cimino, registra con analogo spirito pessimista la corruzione delle forze di polizia e l'irruzione di una violenza anarchica a cui il sistema finisce per contribuire drasticamente.

Se in Ford la violenza, dapprima lasciata sullo sfondo, si faceva sentire con tratti vistosi e parossistici a partire dai film degli ultimi anni Cinquanta, Cimino esordisce in un contesto, i primi anni Settanta, in cui il mondo, l'America, sono brutalmente cambiati. Ora qualunque pretesa di voler recuperare il sogno di una rivincita collettiva suona come falsa coscienza. Il trionfo popolare de *Il Padrino*, evidentemente, rende conto della diffusa consapevolezza di volere guardare in faccia il male e di cogliere le contraddizioni di cui esso è parte. Non è più l'epoca degli eroi, ma è la volta di Travis Bickle, il reduce di *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). Anche Callaghan, l'ultimo dei giustizieri, viene umanizzato e reso definitivamente un perdente nel secondo episodio delle serie, quello sceneggiato proprio da Milius e Cimino. Non è dunque la giustizia, non sono gli ideali più solidi a vincere. Tuttavia Cimino si inserisce in questo clima pessimista con lucidità e autentico spirito umanista. Dove imperano il cinismo e il disfattismo, il regista rico-

nosce che occorre imparare a fare i conti con la contraddittorietà che risiede in ogni individuo e nei fatti della vita. E' la grande lezione de *I Cancelli del Cielo*. Attraverso l'incombere di eventi che aggrediscono l'individuo mettendo in discussione la sicurezza del suo ruolo sociale, il sontuoso western di Cimino propone una serie di personaggi costretti a ripensare il senso e la funzione del loro essere "cittadini americani". La grandezza tragica delle esperienze vissute dallo sceriffo James Averill (Kris Kristofferson) condensa una pagina unica e isolata nel panorama del nuovo cinema americano. Diversamente da *Il Padrino parte II*, e con un'ideologia la quale non cerca di nascondere l'incontenibile senso di disillusione e di disfatta che attraversa la vicenda, *I Cancelli del Cielo* è un film ieratico e fatale che si serve di Vidor, Ford, Peckinpah, ma anche di Kurosawa e Visconti per dire dell'orrore della Storia e della bellezza di una vita che può risolversi (proprio come in Kurosawa) in una tragica e dolorosa farsa. Come più tardi *Ran* (1985), Cimino lancia il suo urlo di dolore per la cecità della Storia e la tragica indeterminatezza della vita. *I Cancelli del Cielo* avrebbe potuto benissimo intitolarsi *Ran*, che significa appunto caos. E la cifra viscontiana, qui impastata con una tendenza naturalista alla Vidor, riemerge nelle stupende prospettive di massa come nelle eclatanti e animate ricostruzioni dei centri abitati, ma soprattutto attraverso il grave senso di morte e di corruzione del tempo e della Storia, che si respirerà anche nella Sicilia di Salvatore Giuliano ("che tutto cambi affinché nulla cambi" è appunto la regola dei tempi sia de *Il Gattopardo* sia de *Il siciliano*).

Il cinema di Michael Cimino è il cinema della non-innocenza. Ed è tale per la scelta delle vicende e dei personaggi. Stanley White (Mickey Rourke), il poliziotto polacco de *L'anno del Dragone* (1985), incarna un ruolo atipico per il cinema statunitense degli anni Ottanta: è un

reduce del Vietnam che intende rifarsi della guerra perduta fissando la sua rabbia sulle ingiustizie sociali e sui crimini perpetrati a Chinatown dalla “Mafia cinese”. La sua carica distruttrice, che si riflette inevitabilmente su chiunque osi discutere i suoi comportamenti, esplode con irrazionale spietatezza contro un mondo, il quartiere cinese, il quale finisce per incarnare ai suoi occhi il più grande “nemico” insediato nella società civile di New York. Secondo una fobia ricorrente dell’America reaganiana, Stanley è disposto a ripulire l’ambiente seminando morte e dolore. Dinanzi alla furia di questo personaggio, che Cimino riesce a umanizzare agitando nei suoi confronti sia amore che ripulsa, assume dignità la figura di Joey Tai (John Lone), elegante ed abile nuovo principe della malavita cinese. Questi si atteggia con i modi di un “imprenditore” talmente capace e cosciente delle reali situazioni del traffico criminale, da apparire un modello di insospettata fierezza e dignità. Alla resa espressiva contribuisce naturalmente la misurata prova di John Lone (che Bernardo Bertolucci vorrà poi con sé due anni dopo per *L’ultimo imperatore*), un interprete che esprime sottilmente l’aristocratica pacatezza dietro la quale cova la determinazione per il potere.

E come non sono innocenti Stanley White e Joey Tai, lo stesso vale per il dottor Michael Reynolds, il protagonista piccolo-borghese di *Verso il sole* (‘96). Nel confronto tra personaggi che assolvono ruoli sociali precisi, e che si propongono inizialmente come fortemente connotati nell’immaginario dello spettatore, Cimino rinnova il suo metodo dell’iniziazione alla conoscenza (di sé attraverso l’altro). Qui il giovane medico, vicino alla promozione che lo incoronerà assieme ai padroni della medicina, deve fare i conti con l’inatteso ingresso nella sua vita di Brandon “Blue” Monroe, un giovane Navajo in carcere per l’omicidio del patrigno e malato incurabile di cancro, che lo sequestra e lo trascina in un viaggio disperato attra-

verso la grandiosa bellezza dell'Arizona, alla ricerca di un miracoloso lago che sappia donargli la salvezza. In questo viaggio intimo, serrato ed emozionante, il rito di iniziazione alla conoscenza sovverte i ruoli codificati e permette la liberazione del bianco yuppie e del "gangsta" pellirossa. L'uomo comune, posto in situazioni eccezionali, si comporta come un eroe straordinario. Non è forse questa la ricetta più duratura del "meraviglioso" hollywoodiano? Ma Cimino riduce l'eroismo ad una condizione che non ha molto da spartire con la demagogia del piccolo uomo di Frank Capra, in perenne lotta contro i potenti del capitale; piuttosto, il valore di un personaggio deve cogliersi nella capacità di questi di saper vedere a fondo le motivazioni di chi gli sta accanto. In una simile prospettiva *Verso il sole*, uscito in pieno revival New Age, è la reazione di Cimino all'insolenza antiumanistica e antispirituale dell'America che sin dall'epoca de *I Cancelli del Cielo* (ma anche da prima) rimuove costantemente le proprie origini, la propria bellezza naturale quale emblema fisico, reale, della propria autenticità. Come *L'anno del Dragone* era una "spedizione" nelle strade di un'America violenta che ha assunto come vanto ideologico il *melting pot* razziale ma che nel profondo resta chiusa alle innovazioni ("i cinesi hanno dovuto aspettare il 1943 per ottenere la cittadinanza americana", diceva il capitano White), *Verso il sole* riporta a galla questioni che sembrano agli americani profondamente inattuali: lo sterminio dei pellirosse, i ghetti isolati e multietnici delle metropoli, il predominio della tecnologia e in definitiva del capitale per il quale è lecito sacrificare qualsiasi Brandon Monroe (che, nell'ospedale di Reynolds, rischia anche di finire come cavia per una cura sperimentale destinata ai malati terminali). E l'ansia metafisica di questo inedito viaggio nell'Arizona del mito incontaminato si stempera alla visione delle immagini di un mondo brado e immaginifico che, malgrado ogni falsificazione perpetrata nei decenni, esiste

ancora. Pulsa e rinnova i cicli vitali aldilà di qualsiasi spiritualizzazione *new age*. Così *Verso il sole* non è un ritorno all'ingenuità più candida, ma piuttosto un viaggio-attraversamento nell'innocenza perduta, per poi ritornare alla propria comunità o famiglia (come fa alla fine il dottor Reynolds) magari cambiati nel profondo dell'anima.

Il ritorno alla natura, d'altro canto, significa in Cimino l'invito ad una vita meno alienata e più cosciente della finitezza umana. Il regista, evidentemente, non ama Nietzsche, e i suoi antieroi non sono onnipotenti messaggeri delle Valchirie. Alla domanda circa il ruolo della natura, così presente nelle sue opere, Cimino risponde: "Essa fa parte di noi. L'inizio del film, che si svolge a Los Angeles, è claustrofobico e tecnologico: mondo chiuso e gran parte di formule chimiche, nuove medicine, impianti sofisticati. Poi comincia il viaggio folle del chirurgo e del malato di cancro, e ci si immerge nei grandi meravigliosi spazi americani. Non si tratta di far vedere luoghi nuovi giacché sono da tempo aperti al pubblico. Sono luoghi apparentemente mitici, quelli dove si conclude il viaggio iniziatico 'alla scoperta della verità suprema' del dottore e del giovane criminale. In effetti, sono luoghi concreti. La natura è sempre concreta".

Mostrare la natura in un film, quella natura che riaffiora nelle divagazioni western di *Ore disperate* (1990), significa per Cimino ridare corpo alla pulsione di vita nascosta sotto il peso del conformismo e dell'educazione. Il viaggio del dottor Reynolds e di Brandon "Blue" segue proprio un itinerario di rieducazione alle emozioni della vita, mentre *I Cancelli del Cielo* voleva proporsi come una spasmodica disintossicazione dello sguardo, sempre più incapace di rapportarsi alla fragorosa complessità della Storia. Il cinema, dunque, come esperienza rigenerante e conoscitiva, che attraversa il tumulto del viaggio iniziatico e ripercorre il grande anfiteatro della Storia, indagata a partire dai suoi dati visivi e pittorici per arriva-

re a comprenderne le ragioni profonde nelle motivazioni dei protagonisti. In questo processo magmatico e furente, che richiede la massima partecipazione alle sorti del personaggio, il caos riemerge come elemento centrale di una poetica non ostentata, e fa capolino nella dialettica cultura/natura che informa tutto il cinema di Michael Cimino.