FALSOPIANO CINEMA

20

Alessandro Borri

**MICHAEL MANN
FRAMMENTI DI
UN AUTORE**

Ringrazio, per l'insostituibile aiuto, Dante e Marcella Spinotti.

Ringrazio chiunque mi abbia fornito consigli e suggerimenti, soprattutto alcuni amanti italiani di Mann: Pier Maria Bocchi, Michela Carobelli (W Kate), Andrea Cassini, Luca Guadagnino, Giona A. Nazzaro, Alberto Pezzotta (anche per la cassetta), Roberto Pisoni (chapeau!), Andrea Tagliacozzo, e tutti a "Close Up On Line", particolarmente Valentina Arcucci, Pedro Armocida, Luca Franco, Claudio Gnessi (fan onorario di Manhunter), Chiara Lenzi, Francesca Leonardi, Fabrizio Liberti, Riccardo Protani, Giovanna Quercia (per le idee sull'enfasi), Roberta Saiardi, Elena Vecchia.

Ringrazio, doverosamente, Serafino Murri e Giovanni Spagnoletti.

Ringrazio, amichevolmente, Alessandro Amato, Alessia Brandoni (e il "filmaccio"), Stefano Ciuffi, Maria Coletti, Leonardo De Franceschi, Roberta Jarratt (per Dante), Silvia Lazzarini, Emanuele Luzi, Emiliano Marchetti, Fiorenza Melani (e "Lui"), Aurora Palandrani, Laura Palandrani (of course), Alvaro Pellegrini, Michela Polini (W Val), Marilena Pontrandolfi (enjoy the silence), Simona Santori, Francesco Stefanucci, Paola Vecchia.

Ringrazio, per la musica, Radio Rock, e in particolare Claudia McDowell.

© Edizioni Falsopiano - 2000
via Baggiolini, 3
15100 - ALESSANDRIA
[http:// www.falsopiano.com](http://www.falsopiano.com)

Per le immagini, copyright dei relativi detentori
Progetto grafico: Falsopiano
Impaginazione e stampa: Impressioni Grafiche S.C.S. a r.l. - Acqui Terme
Prima edizione - Dicembre 2000

INDICE

Introduzione	pag.	7
I cavalieri della Nuova Hollywood		7
Chi è Michael Mann e perché parlano male di lui		10
Il <i>Mann touch</i>		13
Cap. I Piccolo, grande schermo: <i>Jericho Mile</i>	pag.	16
I primi anni		16
Film carcerario, film sportivo		19
Tv e (o) cinema		26
Cap. II Soggettiva criminale: <i>Strade violente</i>	pag.	31
Sul post-noir		31
Il crimine: lavoro e mito		39
Sguardi, blocchi, “suites”		45
Cap. III Sul perturbante: <i>La fortezza</i>	pag.	50
A Film Apart		50
La mescolanza dei generi		56
La forma inquietante		63
Cap. IV <i>Blow-up</i> di un omicidio: <i>Manhunter</i>	pag.	69
A proposito di draghi rossi		69
Identificazione di (con) un assassino		79
Segmenti e frantumi		106
Cap. V La reinvenzione del serial: <i>Miami Vice e Crime Story</i>	pag.	117

Cap. VI Le sorgenti del mito: <i>L'ultimo dei Mohicani</i>	pag. 134
Sul neo-western	134
Nascita dell'America e del <i>romance</i>	143
La riscoperta del classicismo	152
Cap. VII Il thriller wagneriano: Heat	pag. 163
La summa del genere	163
Il crimine: tecnica e rito	175
La visione globale	203
Cap. VIII Lo splendore del vero: Insider	pag. 212
La coscienza ferita dell'America	212
L' <i>action</i> interiore	224
Un tocco di zen	235
Filmografia	pag. 247
Elenco dei film citati nel testo	pag. 258
Bibliografia essenziale	pag. 267

Alla memoria di King Hu (Hu Jinquan)
(Pechino 1931-Taipei 1997)

e

Samuel Fuller
(Worcester, Massachusetts 1911-
Los Angeles 1997)

INTRODUZIONE

*“L’immagine è una sorta di equazione
che indica il rapporto esistente tra la
verità e la nostra coscienza limitata
dallo spazio euclideo.”*

Andrej Tarkovskij

I cavalieri della Nuova Hollywood

“Io sono le immagini di Godard, di Mizoguchi, di Kurosawa, di Ford, di Bergman, di Fellini. Io non sono che immagini cinematografiche. Io non sono io. Io sono il cinema di Welles...di Chaplin...di...di...di...”

(George Lucas)

Quello che una volta si chiamava Nuovo cinema americano ha da tempo conquistato il mondo, i suoi esponenti hanno dominato gli schermi e le riflessioni critiche dagli anni Settanta ad oggi, e un altro paio di generazioni gli ha usurpato la qualifica di “nuova onda”, ma i suoi rappresentanti non mollano la presa e la loro gioventù creativa si esprime ancora oggi nella pellicola. I nomi sono tanto noti che pare tautologico ricordarli: il gruppo centrale (per la sua compattezza e visibilità, diremmo) comprende il quintetto Coppola, De Palma, Lucas, Scorsese, Spielberg, con l’aggiunta degli outsider Milius e Schrader; poi, in ordine sparso, ricordiamo Cimino, Friedkin, Bogdanovich, Walter Hill, la nutrita pattuglia dell’horror, Woody Allen,

se vogliamo, e molti altri. Su tutti, Altman a fare da padrino. Ultima delle *vague* anni sessanta a emergere, prima a fare del “cinema giovane” un fenomeno commerciale senza precedenti, critiche inevitabili e gelosie annesse.

Come porre, ora, l’oggetto di questo libro nel contesto appena delineato? Michael Mann (1943, l’anno di Cronenberg) sembra inserirsi anagraficamente nel gruppo citato, ma in realtà debutta tardi, già alla fine del decennio che ha visto l’affermazione dei suoi coetanei. Forse è questa una delle ragioni che ne hanno impedito l’immediato riconoscimento critico, facendone “il più sottovalutato dei registi Usa degli ultimi quindici anni”¹.

In effetti il suo esordio viene a coincidere con quello di una generazione successiva, quella dei Lynch, Raimi, Jarmusch, quella, quindi, del postmoderno e della rilettura più o meno al quadrato del cinema del passato. Ma, pur non volendo erigere steccati rigidi tra categorie perlopiù fumose, saremmo propensi a collegare Mann ai nomi elencati più sopra, in nome di un comune *esprit du cinemà*, non sottovalutando, al tempo, le caratteristiche che lo legano agli anni Ottanta e alla loro *visione*.

La Nuova Hollywood fu la linfa giovanile che ridiede vita a un sistema industriale in crisi ricostruendone la mitologia spettacolare, divistica, economica. Uscita dalle nuove scuole universitarie di cinema, dalla *factory* cormoniana, dalle serie televisive, con una formazione eminentemente tecnica, imbevuta di smanie autoriali e sperimentalismo godardiano, la “generazione cresciuta con le immagini” (secondo una celebre definizione di Truffaut, che la contrapponeva alla propria, cresciuta con le parole) si è poi immersa nella ricerca di una nuova spettacolarità tecnico-intellettuale. Questo percorso si evidenzia con le sue

¹ Alberto Pezzotta, *Heat*, in “Segnocinema”, a. XVI, n. 78, marzo-Aprile 1996.

illuminanti contraddizioni nelle personalità più radicalmente progettuali del gruppo, Coppola e Lucas.

La lezione cormaniana di professionalità applicata ai generi mista alle voglie europeiste di cinema “alto” che si alternano e fondono nel primo; il passaggio dai poemi visivi *avant-garde* alla impressionante creazione di una grandiosa neo-mitografia nel secondo. In entrambi la volontà di agire sul sistema dall’interno: non essere più indipendenti *off-Hollywood*, ma conquistare la possibilità di essere indipendenti nell’industria, di asservire i grandi capitali a un’idea libertaria di cinema. Celebrare quindi il fastoso matrimonio tra commercio e arte. Il relativo paradosso, diventare tycoons creativi, è l’unico modo di portare avanti il sogno di rifondazione dell’immaginario contemporaneo da loro pervicacemente perseguito tra cadute (il fallimento della Zoetrope) e trionfi (la costituzione, assistita dalla Forza, dell’impero Lucasfilm).

Un sogno le cui radici cinematografiche passano tra il senso di soggezione-ammirazione esercitato dagli autori extramericani (Antonioni, Bresson, Bergman, Kurosawa) e la cannibalistica assunzione della loro lezione nel sistema commerciale hollywoodiano da un lato; e la riscoperta dei grandi registi statunitensi (Ford, Hawks, l’Hitchcock americano) mediata dall’esaltazione *Nouvelle vague* dall’altro. Un sogno che si concretizza nell’ambizione al film totale (*Apocalypse Now*, la saga di *Star Wars*), nei megalomaniaci disastri produttivi (*Un sogno lungo un giorno*, *I cancelli del cielo*); negli abissi concettuali e nelle voglie di epopea di De Palma, nell’idealistica esaltazione della fantasia *bambina* di Spielberg, nella lucida coscienza intellettuale di Schrader, nella nostalgia superomistica di Milius, nello scavo antropologico e nel progressivo studio sulle possibilità della regia di Scorsese, ecc. Nella schizofrenia tipicamente americana tra opere commercial-spettacolari da un lato e intimiste-d’autore dall’altro. Nell’essere *gruppo* di questi registi, come cinque – o sette, o più – cavalie-

ri Jedi lanciati all'assalto dell'Impero Cinema. Ciò che non era nella generazione precedente (quella proveniente dalla televisione: Frankenheimer, Ritt, Lumet) e non sarà nella seguente, quella in cui le parole con cui era cresciuto Truffaut si allontanano sempre più.

Qui – 1979: l'anno di *Apocalypse Now* e *1941*, di *Alien* e *Manhattan* – esordisce Mann, isolato dalla corrente principale (ma un anno prima aveva debuttato nella regia il già sceneggiatore Schrader). Anche la sua formazione è eterodossa: ha studiato infatti a Londra, per poi condurre un apprendistato nel settore televisivo. Ma le fonti spirituali e la dialettica economica del suo cinema sono le stesse: la nostalgia dell'apparato mitologico hollywoodiano, messo in crisi e restaurato al tempo stesso; il conseguente percorso dal film indipendente al kolossal, massima espressione dell'*imagerie* filmica; l'esplorazione dei generi in chiave autoriale; il concepire in grande e autonomamente le tappe della propria arte. Ci sentiamo quindi di indicare Michael Mann come l'ultimo grande frutto di una stagione memorabile del cinema americano.

Chi è Michael Mann e perché parlano male di lui

“Preferisce partire da un'idea sua, portando agli studi dei pacchetti già completati: ecco perché fa pochi film. C'è una lunghissima trattativa, perché è uno che esige poi la totale indipendenza.”

(Dante Spinotti)

La dislocazione temporale esaminata non sembra comunque l'unica responsabile della scarsa attenzione esegetica verso il regista. Potremmo aggiungervi la sua applicazione “classica” ai generi e, in parallelo, l'apparente eclettismo stilistico, la scarsa prolificità, la saltuaria applicazione alla televisione (sviante ed evidentemente,

prima di Lynch, squalificante). E, sempre per citare l'illuminante recensione di Pezzotta a *Heat*, "se finora è piaciuto poco ai critici di tendenza, è perché è solo uno che racconta delle storie", aggiungendo in conclusione: "Ma che cosa aspettano i critici, che hanno già banchettato su Clint Eastwood, per rivalutare e canonizzare Michael Mann?" Andiamo con ordine.

Allora: Mann è un "regista di genere". Qualifica forse insufficiente, se non desueta, ora che tutti sono considerati *autori*. Definiamolo allora un regista "classico", che applica le sue eccezionali doti di *metteur en scène* a delle solide narrazioni, senza sovraccaricare la storia con impalcature metalinguistiche, come è ormai pratica dominante dalle parti del cinema "alto". Una pratica inaugurata proprio dalle *vague* come omaggio ai maestri, continuità con il loro insegnamento e superamento concettuale al tempo stesso. La citazione è forse il segno più lampante della modernità cinematografica, tanto che il farne a meno può indurre al paradossale pensiero che si abbia poco da dire. Questa fiducia nell'affabulazione diegetica tradizionale per certi versi accomuna il regista alle esperienze di neoclassicità consapevole dei suoi coetanei, ma a guardare bene lo spinge ancora più indietro nel tempo, verso gli "artigiani" degli anni Quaranta-Cinquanta, quei piccoli (grandi) maestri dei generi che hanno fatto grande il cinema americano prima di essere riscoperti come autori dai "Cahiers du cinéma": vedi l'omonimo del nostro, Anthony Mann, e poi Don Siegel, Robert Siodmak, per non parlare delle bandiere Hawks-Hitchcock o dei prediletti Ray-Fuller. Ma lo stile con cui Mann interpreta questo ruolo in fondo anacronistico è del tutto nuovo: produttore, sceneggiatore, regista, all'occorrenza operatore, autore completo dei suoi film. Una figura, anche questa, portata operativamente in auge dalla *Nouvelle vague* e poi ripresa e riprodotta in scala monumentale dal Nuovo cinema americano. Proprio con questo accentramento di funzioni si compie

gran parte del passaggio di consegne dai vecchi *directors*, impegnati a nobilitare le commissioni affidategli, alla coscienza dei nuovi *authors*. Dal fare i film che *ti fanno* fare a fare quelli che *vuoi* fare: il passaggio della *politique des auteurs* dalla filosofia alla pratica produttiva. Nemmeno questo sembra aver indotto in sospetto le grandi schiere critiche, in particolare affanno quando si tratta di distinguere una confezione professionale, *routiniere*, dal vero genio di messa in scena. Anche adesso, nonostante l'attenzione critica sia nettamente aumentata, mentre si continua a delirare per Lynch o Scorsese, per Mann si nota un'antipatica tendenza a dire sempre: "Sì, ma...". Comunque (abbandonando le secche pericolose della critica alla critica) pare ormai indubbia l'appartenenza del regista americano alla categoria degli "autori" tout-court, e non parliamone oltre.

All'interno dei generi, Mann si è andato negli anni caratterizzando come un esperto del thriller, ma la sua carriera registica appare singolarmente stratificata, cosicché a ogni esperienza ne è seguita un'altra dalle sembianze inaspettate, o un cambio di prospettiva o di mezzo espressivo spiazzanti. Difficile è stato ricostruire una fisionomia unitaria oltre le prove divergenti (ma non è in fondo così per ogni regista non monotematico, da Billy Wilder a Coppola a Tsui Hark?), un, diciamo così, progetto estetico fatto di ossessioni, approfondimenti, ricorrenze stilistiche. Certo può sconcertare il presentare *La fortezza* dopo *Strade violente*, *L'ultimo dei Mohicani* dopo *Manhunter*; così il lasciar scorrere sei anni tra gli ultimi due titoli non ha aiutato la messa a fuoco della personalità manniana, il tutto complicato dal fatto che in quel periodo il regista era impegnato nella realizzazione di *Miami Vice* e *Crime Story*: telefilm, addirittura. La pratica televisiva, da cui Mann proviene, può essere sembrata un peccato da scontare (con lo stesso atteggiamento misto di diffidenza e malcelato snobismo si sono per lungo tempo guardati i registi provenienti

dalla pubblicità e, poi, dal video-clip, con la parziale eccezione di Ridley Scott), senza considerare come quella fosse una delle più importanti esperienze di svolta in un altro fondamentale settore dell'immaginario mediatico.

Anche lo stile, la firma autoriale di Mann è particolarmente prensile alla materia trattata, il suo approccio cambia da film a film (dalla forma perturbata della *Fortezza* al rinnovamento del classicismo dell'*Ultimo dei Mohicani* al particolarissimo amalgama di cristallizzazione visiva e fiammate visionarie nei vari thriller). Solo col tempo è stato possibile individuare un peculiare e potente *Mann touch*, di cui fanno parte integrante il perfezionismo, la concentrazione su preparazione e realizzazione dei propri progetti e la relativa parsimonia creativa.

Il *Mann touch*

“Probabilmente non è errato affermare che quella di Mann è oggi l'unica forma di classicità tardomoderna ipotizzabile: il cinema più necessario del momento. Il nostro cinema.” (Giona A. Nazzaro)

Itinerando per le opere di Mann si scopre una serie di temi e figure in continuo dialogo, in progressiva precisazione. Temi archetipici: la prigionia, la caccia, il duello, il doppio, la coppia, il confronto razionalità-caos, l'amicizia virile, l'amore contrastato e/o impossibile nelle più varie forme, l'analisi entomologica del microcosmo criminale. Costanti narrative: il confronto-scontro tra un eroe romantico “solista” (solitario nonostante sia a volte capo di un *little bunch* composto da donna e amici) e un nemico (o un gruppo di nemici) a lui intimamente legato per diverse vie (schema che trova forma sintetica in *Strade violente* e speculare raddoppiamento in *Heat*); cantore dell'uomo solo e infelice, Mann usa immergere le sue opere in un tipico

spleen esistenziale, un umanesimo malinconico e venato di ossessioni che è la sua cifra più caratteristica. Figure linguistiche: l'uso della musica per svelare atmosfere, esaltare momenti topici, legare le sequenze in vere e proprie "suites" audiovisive; l'uso del ralenti per sottolineature emotive, figurative, dinamiche; l'amore per le strutture basate sulle "azioni a catena". Peculiarità autoriali: il rapporto con la letteratura; la maniacale cura dei particolari; la sensibilità coppoliana per il casting; l'amore per le geometrie e l'attrazione per il vuoto e l'informale; la rara capacità di caricare di senso ciò che è compreso nella visione; l'analisi delle aporie della stessa; il gusto dell'immagine *glam* che, per forza di stile, riesce a non anchilosarsi in estetismo. E, soprattutto, una convinta fiducia nel cinema-cinema, emozionante e massimalista: storie a tutto tondo, personaggi *bigger than life*, sguardo raffinato e spettacolare. Un modello di lucidità emotiva.

Una griglia di caratteristiche, questa, che può trovare singoli riscontri in maestri come Antonioni o Kubrick, nella "scuola inglese" (i fratelli Scott, Alan Parker) o negli autori di genere che hanno debuttato negli anni Ottanta (Bigelow, Cameron, Mc Tiernan), ma che trova in Mann una misura affatto particolare grazie a ciò che da Godard in poi è divenuto complemento ineludibile della tecnica cinematografica: una forte morale della visione. Questa ferrea moralità ha accompagnato Mann nel suo percorso inquieto, più che eclettico, che lo ha portato dalla TV al cinema, dai serial polizieschi ai serial killer, dalla seconda guerra mondiale alle guerre coloniali americane, partendo dalla soggettiva fissa di *Strade violente* per approdare alla magistrale polifonia di sguardi di *Heat*, dalla narrazione secca ai racconti stratificati e complessi, dalla ricostruzione del classicismo alla sua imponente frammentazione. Possiamo anche considerare i film del regista a coppie, ognuna con il suo discorso estetico progressivamente precisato: la sobria e potente personalizzazione del genere (*Jericho Mile-*

Strade violente), il tuffo postmoderno nel caos (*La forza-Manhunter*, con l'appendice televisiva di *Miami Vice*), la classicità che domina il caos in nome di un'armonia superiore (*L'ultimo dei Mohicani-Heat*, col prodromo televisivo di *Crime Story*), fino alla sorprendente vena sperimentale di *Insider*. Come dice Dante Spinotti: "Viene fuori nel suo cinema una grandissima morbidezza, all'interno di questa estetica quasi fredda c'è un fluire bello, umano."

Capitolo Primo

PICCOLO, GRANDE SCHERMO: *JERICHO MILE*

I primi anni

Michael Mann nasce a Chicago il 5 febbraio 1943. Cresce vicino al “Patch”, una delle zone più difficili della città. “Era molto aggressivo, molto mascolino e molto eterosessuale”, secondo Mann ².

Studia all’Università del Wisconsin, e il film che attizza il suo interesse per il cinema è *La via senza gioia* di Pabst. A metà degli anni Sessanta si trasferisce in Inghilterra, iscrivendosi alla London Film School: da lì usciranno, tra gli altri, Mike Leigh, Ann Hui, Ang Lee e Tak Fujimoto, il direttore della fotografia di Jonathan Demme. Una volta conseguito il diploma rimane per circa sei anni in Europa, creando una piccola compagnia produttrice di documentari e pubblicità per la televisione, oltre a lavorare come assistente alla produzione per la Twentieth Century Fox. La sua idea all’epoca, come per molti altri, era di creare “esposizioni di due minuti e mezzo, totalmente simboliche, della natura della realtà, di cui vergognarsi dieci anni dopo”. Grazie all’amicizia con i leader del movimento, documenta le rivolte studentesche del ’68 a Parigi, con immagini che saranno acquistate dalla NBC. *Insurrection*, si chiama l’opera che apre la filmografia manniana, e pare giusto che

² Questa e altre informazioni in: Michael Sragow, *Mann Among Men*, www.Salon.com.

nella formazione del regista ci sia la componente ribellistica sessantottina. Nel '72 Mann torna negli Stati Uniti per ritrovarne, come spiega col suo linguaggio musical-pittorico, “i disegni e i ritmi, i toni e le frequenze”. Dirige il documentario *17 Days Down the Line*, seguendo un viaggio che attraversa l'America da Chicago a Los Angeles, due poli basilari nel futuro del suo cinema. Possiamo notare il passaggio per le classiche tipologie di quella stagione formativa per il nuovo cinema americano. In questo caso siamo dalle parti del *road movie*, del *bike film*, forme paradigmatiche dell'ansia libertaria che infiammava il dopo-'68, con la loro visione critica e progressista della retribuita società americana.

Nel proseguo del decennio Mann abbandona gli esperimenti registici per applicarsi alla sceneggiatura, soprattutto in ambito televisivo. Le sue doti di *screenwriter* si affinano sui serial polizieschi che accompagnano la rinascita cinematografica del genere. Lavora alla serie *Police Story* (per Mann “la Rolls-Royce degli show televisivi”), scrive e dirige, nel 1978, il pilot della serie *Vega\$*. Nel frattempo trova il tempo di partecipare, come attore, a *M.A.S.H.*: è il sergente Glassberg nell'episodio *Major Topper*, andato in onda il 27-3-1978.

Soprattutto, scrive quattro episodi di una serie che debutta nel '75 e si prolunga in 88 episodi fino al '79: *Starsky and Hutch*. Serial tra i più famosi prodotti da Aaron Spelling (il re del *prime time* USA), fondamentale per la definizione del genere, con le sue costanti tipizzate riprese all'infinito. La coppia di sbirri (uno bello, l'altro simpatico), le sapide scaramucce dialettiche, le battute sapienziali da chiosco di hot-dog all'angolo della strada, il capo burbero, l'informatore scemo, l'ironia a fare da collante tra una sparatoria e un inseguimento. Mann, per la precisione, scrive il secondo episodio *Texas Longhorn* (data di trasmissione 17 settembre '75), il decimo *Lady Blue* (12 novembre), il diciannovesimo *JoJo* (18 febbraio '76), il trentacinquesimo *The Psychic*

(seconda stagione, 15 gennaio '77). Volendo individuare anticipazioni rivelatrici, segnaliamo che il protagonista di *Texas Longhorn*, Zack Taylor, è un venditore di auto usate, come Frank in *Strade violente*, mentre *The Psychic* tratta di un medium che aiuta Starsky e Hutch a ritrovare una ragazza rapita, dal che si possono trarre le ovvie analogie con *Manhunter*. In quest'ultimo episodio compare Edward James Olmos, poi tenente Castillo in *Miami Vice*. Inoltre due episodi della serie sono sceneggiati da Anthony Yerkovitch, l'ideatore del serial cui è prevalentemente legata la fama televisiva di Mann, e in uno dei due recita Philip Michael Thomas, anni prima di diventare Rico Tubbs. Non dimenticando che Paul Michael Glaser (Starsky), passato alla regia dirigerà vari episodi di *Miami Vice*.

Un apprendistato, questo nella catena di montaggio delle produzioni TV (un sistema narrativo ed economico surdeterminato), nelle strutture brevi degli episodi, che lascerà tracce non indifferenti: l'interesse per il mezzo, a cui Mann tornerà più volte; il gusto per la rapida tipizzazione dei personaggi e la condensazione dell'azione (anche in vista di una sua negazione). Ha detto Mann che "per struttura, niente batte le serie televisive". Pure il passaggio verso il cinema è mediato dal medium televisivo: dopo la collaborazione, non accreditata, alla sceneggiatura di *Vigilato speciale* (Ulu Grosbard, 1978), poliziesco "sociologico" sui prediletti temi di carcere e rapine interpretato da Dustin Hoffman, Mann torna alla regia dirigendo il suo primo lungometraggio. Rimane in realtà a metà del guado, perché *The Jericho Mile* (*Jericho Mile*, 1979) viene in origine realizzato per la TV (rete ABC), e solo successivamente esce nelle sale statunitensi. Il film è presentato al festival del cinema americano di Deauville. Vince un Emmy e un premio della Director's Guild a Mann come miglior regista.

Film carcerario, film sportivo

“Sempre la stessa merda. Piovono un sacco di coltellate.”
(Okla, *Strade violente*)

Nel carcere di Folsom, California, la situazione è quella classica: le *lobby* di potere dislocate per etnie, i traffici illeciti, i favori incrociati. Su quest’ambiente tipico si erge la figura speciale di Larry “Rain” Murphy, ergastolano col pallino della corsa, suo unico pensiero e bisogno, cui si applica nell’ora d’aria. Quattro volte intorno ai bidoni del cortile fanno un miglio. Preso per matto da tutti, l’unico con cui lega è il nero Stiles, vicino di cella e compagno di corse. Il consulente Janowsky nota il suo talento, i suoi tempi, e lo segnala al direttore Gulliver. Messo a confronto con atleti professionisti, “Rain” vince. I due “pigmaliوني” decidono di affidarlo alle cure di un allenatore, Jerry Beloit, per affinarlo lo stile e farlo partecipare alle gare preolimpiche. Sarebbe un magnifico spot per le capacità rieducative dell’istituto, un esempio per tutti, ma “Rain” rifiuta, teme il contatto con l’esterno. Quando però Stiles, causa uno sgarbo seguito a un pericoloso affare con Doctor D, capo della “mafia” della prigionia, viene eliminato, “Rain” in sua memoria accetta. Dopo aver regolato i conti con Doctor D, iniziano gli allenamenti. Intanto gli accoliti del suo nemico boicottano la costruzione della pista che dovrebbe ospitare la gara necessaria per rilevare un tempo omologato. Inoltre il gruppo afroamericano, imbeccato sempre da Doctor D, accusa “Rain” della morte di Stiles. Resisi conto dello sbaglio i neri, alleatisi coi messicani, rompono il blocco dei bianchi, e inizia l’allestimento della pista. Viene il giorno della gara: “Rain” batte sul filo di lana Davis, uno dei migliori statunitensi sul miglio, segnando il tempo di 3.52.09. Ma il comitato olimpico lo convoca col chiaro intento di impedirgli la partecipazione alle Olimpiadi. “Rain” non rinnega l’uccisione del padre

violento e viene escluso dai Trials. Farà il suo miglio di Jericho sulla pista del carcere, battendo virtualmente Davis fra il tripudio dei carcerati, unici testimoni dell'impresa, uniti nell'ammirazione per il tenace corridore.

Folsom Prison Blues, si chiamava una canzone di Willie Nelson e Johnny Cash. Mann parte da qui: prende una classica messa in situazione carceraria, le sovrappone un racconto sportivo ed esalta il tutto con un velo di anelito libertario. Quasi un suggello agli anni Settanta che vanno a finire, anche, con la tardiva celebrazione di *Hair*, a un decennio battagliero e scandalosamente idealista. La scelta dell'ispirato Peter Strauss, una delle immagini simbolo (*Soldato blu*) della mitologia ribellistica, è emblematica, coi fluenti capelli da Cristo *hippy* e i baffi stile Eagles³.

Un profumo spiccatamente *West Coast* si sprigiona dall'ambientazione californiana: una California tutta rinchiusa dentro Folsom, la California delle ambizioni sbagliate, finita dall'*on the road* alla cattività forzata. Non a caso

³ Apriamo una parentesi sulla scelta e l'uso degli attori in Mann. Un uso plastico che fa leva sull'incisività dei volti, sul loro solcare lo spazio con gesti e movimenti assai caratterizzati. Pensiamo a Caan, a Day-Lewis, a Farina, a De Niro-Pacino, a Crowe. Al carismatico William Petersen, che (dopo essere apparso come un baleno in *Strade violente*) domina *Manhunter* e si propone come una delle più significative icone degli anni Ottanta, prima di uscire inspiegabilmente dal giro grosso (Friedkin gli aveva predetto una carriera alla Newman). Al bel cast de *La fortezza*: Prochnow (che fa il nazista come, più di un decennio dopo, nel *Paziente inglese*), Byrne, Glenn (poi raffinato Crawford nel *Silenzio degli innocenti*; ironie della sorte: Ted Levine, il Buffalo Bill di Demme, già in *Crime Story*, sarà Bosko in *Heat*). Pensiamo alle attrici, da Tuesday Weld alla splendida Alberta Watson de *La fortezza*, da Kim Greist e Joan Allen a Madeleine Stowe e Jodhi May, per non parlare dei folti cast di *Heat* e *Insider*. Una particolarità manniana è poi l'utilizzo di attori teatrali: Robert Prosky, Ian McKellen, Petersen, Stephen Lang, Stephen Waddington (l'Edoardo II di Jarman), Patrice Chereau.

l'incandescente violenza del cinema statunitense anni Settanta è seguita agli omicidi dei Kennedy e di Luther King, al crollo delle certezze e della fiducia delle istituzioni nei *Sixties*. Non a caso l'ansia di libertà di "Rain" è individuale, tenacemente solipsistica, e accompagnata da un saldo senso della sua concreta realtà attuale. La sua corsa, torso nudo e capelli al vento (vedi Daniel Day - Lewis ne *L'ultimo dei Mohicani*) nei campi o sulla pista sterrata nel cortile è il vessillo motorio di una fuga tutta interiore.

La corsa introduce la tematica sportiva, tasto quanto mai rischioso quando applicato al cinema: un mondo a se stante, dalle regole prestabilite come uno sport, raramente trova un'adeguata trasposizione filmica. Tra le discipline sportive, comunque, la corsa è forse quella che ha più tentato gli uomini di cinema, per la sua dimensione individuale, in cui la sfida è prima con se stessi (e col mondo, semmai) che con gli avversari. Specialmente gli inglesi, popolo di grande tradizione sportiva, ne hanno avvertito il fascino: dal *free cinema* di Tony Richardson (*Gioventù, amore e rabbia*, dove il ribelle Tom Courtenay, rinchiuso in riformatorio, si sfoga nella corsa) al manifesto chic della *British Renaissance*, *Momenti di gloria* di Hugh Hudson. Forse per la sua semplicità di svolgimento, per la componente cinetica o le implicazioni morali (la resistenza, il non dipendere da altro che dalle personali capacità fisiche, il suo essere veicolo di affermazione sociale).

Infine c'è il film carcerario, cornice generale che giustifica gli avvenimenti descritti e li contiene in una tradizione riconoscibile. In particolare, la sinergia carcere-sport richiama un paio di titoli temporalmente adiacenti a quello di Mann: *Quella sporca ultima meta* di Robert Aldrich, tipico *Seventy film* con squadra di football americano di detenuti – da cui ritiene un attore, Ed Lauter nel ruolo di Beloit – e *Fuga per la vittoria* di John Huston, sfida di calcio nazisti-prigionieri, che sfiora coraggiosamente il ridicolo con una squadra che schiera in porta Stallone e in

attacco Pelè. Il materiale è poco per creare un subgenere. In questi film lo sport dà ai reclusi la possibilità di un'affermazione personale, una vittoria sulla costrizione coercitiva della loro condizione, in vista di una fuga materiale o del simbolico crollo delle mura di Jericho.

Ma in effetti possiamo anche considerare i tentativi d'evasione come lo sport più diffuso in carcere, e allargare l'analisi al più ampio filone dell'*Escape from prison*, che proprio nel '79 annovera un classico come *Fuga da Alcatraz* di Don Siegel. Confrontandolo con *Jericho Mile* è possibile individuare meglio i confini tra l'impianto di routine e l'impronta digitale già formata di Mann. La descrizione della violenta vita carceraria è leggera, televisiva, rispetto alla durezza di Siegel: Folsom appare come una prigione permissiva in confronto alla terribile rigidità della Alcatraz anni Sessanta. A Mann non interessa la denuncia dell'istituzione, e al ruvido senso di tragedia, tutto americano, di Siegel, oppone un più eccentrico resoconto di uomini al limite, un caso straordinario come quello del Burt Lancaster ergastolano ornitologo in *L'uomo di Alcatraz* di John Frankenheimer. Allo stile lineare del primo si oppone la compressione manniana che fa emergere la contemporaneità degli eventi. Entrambi focalizzano l'attenzione sul protagonista: il laconico Morris-Eastwood (che ha la stessa concentrazione intellettuale, la morale dell'azzardo, lo spirito di sopravvivenza teso oltre le sbarre del condannato a morte di Bresson); l'altrettanto taciturno Murphy-Strauss, teso alla trascendenza. Mann, pur ancora fedele al "maestro" Siegel, alla sua sinteticità classicheggiante, non rinuncia a presentarsi autonomamente.

Abbastanza scontato, ma a ben vedere tutto all'interno di coordinate care al regista (la dialettica degli schieramenti) il tratteggio d'ambiente. Il sistema carcerario e i sottosistemi divisi in gruppi (precisati nei titoli di coda, come poi in *Strade violente*): Black Brotherhood (alla ricerca della perfetta armonia di mente e corpo "come stabilito dal

nostro profeta Al Rashid”), The Mean Ones (i chicani di Rubio), White People Party (catalizzatori dei traffici sporchi). I giochi di economia (Doctor D si autodefinisce capitano d’industria), i conflitti e le invasioni territoriali, le rivalità e le solidarietà temporanee (la commovente offerta di cibi in mensa, generoso segno di rispetto verso “Rain”). L’inevitabile folklore dei soprannomi: Gambe da corsa (come poi Dente di fata, Occhio di falco), Cotton, Joker, ecc. Le figure di contorno, schizzate velocemente, sono sì stereotipizzate, ma ravvivate sempre da qualche gesto inedito o sviluppo inatteso: Doctor D, l’acerrimo nemico di “Rain”, è il primo a cogliere il senso della sua ultima impresa, le sue Olimpiadi private. (Una puntualizzazione: anche se gli fosse stato consentito di partecipare alle qualificazioni, il boicottaggio americano delle Olimpiadi di Mosca 1980 lo avrebbe escluso dai Giochi, non avrebbe comunque potuto fare il saluto della prigione dal podio. Inoltre il miglio è una distanza particolare, da paesi anglosassoni, convertita alle Olimpiadi nel sistema metrico decimale -1500 metri-). Si capisce però che a Mann preme principalmente il tratteggio del suo tenace, sovrumano – e troppo umano – eroe, che si staglia con forza sul convenzionale quadro che lo circonda e ne fa emergere ancor più l’eccezionalità, come una statua greca in un viale di Downtown L. A.. Murphy, il monaco della corsa, è un oggetto estraneo, su un altro livello rispetto al mondo che gli gira intorno, ancorato alle privazioni, alle necessità materiali. Invece di crearsi in prigione un surrogato ingannevole di vita normale, come gli altri, lui si priva di tutto, tranne che della corsa.

Mann si propone subito come ritrattista di personalità estreme, in questo compagno di Coppola ed Herzog (“Rain” a Folsom è anomalo come Kaspar Hauser nei salotti Biedermaier, mentre la sua fissazione sportiva evoca quella di altri personaggi herzogiani: il saltatore di *La grande estasi dell’intagliatore Steiner* o il Roccia di *Grido di pietra*). “Rain” contiene in germe Frank e Glaeken, Graham e

Hawkeye, Neil e Bergman. La solitudine, il distacco dal mondo (niente tv, famiglia, posta, persone, a parte l'amico Stiles, la cui morte lo separa definitivamente dall'esterno e rafforza la sua volontà): quasi un'atarassia, un'impenetrabilità buddista, infrangibile e limpida come cristallo. La rabbia compressa, la sensibilità trattenuta, condensata nello sforzo fisico, dove pienamente vive. Come gli atleti dei tempi eroici corre su un terreno terroso, con scarpe da basket, senza allenamento. Corre e basta, instancabile come un mezzofondista nordico: la mente religiosamente concentrata, le movenze ieratiche, proteso alla sospensione oltre le soglie del dolore. "Rain" vive in funzione dell'ora d'aria, della bocciata giornaliera di vento e fatica assaporata fino in fondo. Il resto sono intervalli vegetativi. Quando vola sulla pista è un uomo che corre, non un carcerato, un parricida o altro.

Intorno gli ruotano vari satelliti che tentano, a vario titolo, di parlare per lui. C'è Stiles, l'amico di una breve stagione (amicizia interraziale, che provoca lo scontro con la fratellanza nera), il contatto per una realtà più terrena. Al suo confronto Murphy appare ancor più come una macchina celibe: la classica cella tappezzata di foto agganciate alla vita esterna del primo, la nuda cella bianca su cui si espande una luce azzurrina del secondo, proiezione del suo deserto affettivo. Proprio in memoria di Stiles "Rain" sceglierà di gareggiare, di mettere in competizione il suo solitario eretismo podistico. C'è l'allenatore, accomunato a lui dalla speciale conoscenza delle sensazioni del correre, che ne assume vicariamente il ruolo di *sparring partner*, e vede in "Rain" il campione che teoricamente avrebbe potuto essere. C'è il direttore, che cerca solo il prestigio del proprio istituto, e il consulente, che, unico, sembra veramente interessato a "Rain", al suo vissuto travagliato, all'atto che ha spezzato a metà la sua esistenza.

Atto su cui Murphy è capace di riflettere con lucidità degna, quasi, di un personaggio di Camus, in una spietata requisitoria autoriflessiva sulla responsabilità (doveva fer-

mare il padre, “estirpare quella pianta cattiva”) e l’accezione (“va bene così, è giusto”, “appartengo a questo posto”). In un’umanissima contraddizione dell’animo convivono l’affetto per il genitore (“gli volevo bene a quell’uomo”) e la non riconciliazione, la fermezza e la confusione. Si giustifica ma non si assolve, odia ciò che ha fatto ma non lo rinnega, perché tutto quello che ha è la sua faccia e il suo nome. Al presidente del comitato olimpico che ragiona nei termini astratti di reclusione e riabilitazione, che burocraticamente pretende il nero della colpa e il bianco del pentimento, sa offrire solo il grigio di una insondabile e affatto peculiare condizione umana. Nei personaggi manniani è sempre vigile la coscienza del peccato e del libero arbitrio, laicamente intesi, però, senza le implicazioni catto-calviniste di Scorsese e Schrader.

Solo nella corsa la sofferenza del ragionamento si annulla nella prassi, in reazioni chimiche e motorie misteriose ma perfettamente dominabili. Tutto è più semplice, concentrato in quei quattro minuti scarsi. La ricerca del record diventa allora una sfida a se stesso, a superare i propri limiti, e quelli di un’umanità reclusa e soggetta all’errore (oltre che una ribellione all’autorità superiore che si oppone alla sua vocazione). Le mura che crollano della simbologia biblica non sono quelle esterne del penitenziario, ma quelle interne delle proprie possibilità. Non è un’evasione immaginativa (“io sono qui e in nessun altro posto”), ma un’immersione dentro di sé, come quella di Graham in *Manhunter*. Il miglio di Jericho è una vittoria segreta e definitiva oltre cui non può esservi altro: il cronometro si infrange sulle mura, il tempo vivrà in “Rain”, come tatuato sotto la pelle. Perciò, oltre a essere un film “sulla funzione dello sport inteso come recupero dell’uomo e come veicolo di riabilitazione sociale”⁴, *Jericho Mile* è anche, e soprattutto, una parabola laica di caduta e resurrezione.

⁴ Enzo Natta, *Jericho Mile*, “Rivista del cinematografo”, novembre 1981.

TV e (o) cinema

*“Nella vita di tutti i giorni non importa quali atti effe-
rati compie un criminale. C’è sempre un bambino dentro di
lui, c’è sempre qualcuno che può svegliarsi alle tre del
mattino a Folsom, guardare dentro di se e chiedersi:
‘Come sono finito qui? Come ho fatto a fregarmi così?’”*

(Michael Mann)

L’inizio. Assoluzione dal nero: un detenuto di colore tra-
versa diagonalmente lo schermo, ballando al ritmo di una
musica proveniente dallo stereo che porta in mano. La
musica, una versione strumentale di *Sympathy for the Devil*
dei Rolling Stones, proveniente da una fonte sonora inter-
na alla scena (e in realtà non udibile, perché ascoltata in
cuffia) diventa accompagnamento musicale *over* che lega
tutta la sequenza – tre minuti – montata ritmicamente come
un videoclip del brano. Tanto per dimostrare che lo stile
“clippato” di *Miami Vice*, visto come una derivazione di
MTV, provenga dai primordi del cinema di Mann. Così
come la nozione di “suite”, di piccolo film a sé, di presen-
tazione che vive di puri valori audiovisuali. La “suite” pre-
titoli dell’ora d’aria è già un piccolo gioiello che fornisce
in contemporanea collocazione spaziale e informazioni
narrative, un piccolo big bang che contiene in nuce il film.
C’è tutto: l’universo maschile concentrazionario (le uniche
donne che compariranno sono la finta moglie di Stiles e la
ragazza al comitato olimpico, a cui “Rain” lancia un’oc-
chiata – probabilmente è la prima donna che vede da tempo
immemore) vivisezionato come il murale che lo domina,
scomposto e ricostruito nella sua intrezza. Murale raffigu-
rante la morte che sorveglia i detenuti: causa della loro pre-
senza lì, minaccia sempre in agguato nei corridoi per chi
sgarra. Le attività dei carcerati: frazionate in una serie di
segni visivi autonomi attraverso un *découpage* scandito
come una danza euritmica (protagonisti: tatuaggi, capelli,

pesi, sport vari, scacchi, carte, mazzette che passano di mano, un pugno nel vuoto dolce come un balletto), con un'attenzione antropologica alle culture settaristiche; e ricondotte a un più ampio quadro d'insieme tramite carrelli e allargamenti di campo. Spezzettamento rispecchiante le consorterie etniche che frantumano la composizione sociale del popolo carcerario; unità nel segno di una coatta omologazione di luoghi e situazioni sempre uguali, nonostante i drammi e lo scorrere del tempo.

L'ora d'aria, specificatamente, è il cuore nevralgico della narrazione, dove sono compressi i fili che sprigionano la storia. Sullo stesso piano sono introdotti, coralmente, i vari abbozzi di plot, dal cui insieme indistinto Mann "zoomma" fino a mettere a fuoco l'oggetto principe della sua attenzione: dal comune affresco carcerario estrae il frutto eccezionale, la corsa di "Rain", che avvolge la "suite" e la chiude. Segue, in appendice, un'estrinsecazione dialogica dei rapporti, della specificità dei gruppi presentati, quindi i titoli possono partire, il film iniziare. E può iniziare il cinema di Mann poiché, analogamente, da Folsom – da quell'ora d'aria – si dipartono le radici narrative che sorreggono l'opera del regista. Da Folsom provengono infatti importanti figure del suo mondo: Frank in *Strade violente*, vari personaggi di *Heat*. Già in *Vigilato speciale* il protagonista usciva dallo stesso carcere nella prima scena. Meno noto dei celeberrimi Alcatraz o Sing Sing, interessati da tutta una tradizione cinematografica, il carcere californiano assume nel cinema manniano una dimensione insieme reale (in quanto vero istituto di pena), simbolica (di una condizione umana), mitica (come serbatoio di storie che entrano ed escono di continuo, concentrate e sparse per il mondo). Il carcere, tema e luogo classico di Mann, assume una valenza esemplificativa di una certa condizione umana, fiera anche nella rovina, che attira costantemente la sua attenzione. Lo status, le reazioni di un uomo quando il futuro, l'esterno sono cancellati, i sogni caduti, i ricor-

di martellano la testa. A Mann interessano il delitto, il crimine, come specchio deformato della vita, in cui tutti possono specchiarsi e vedere quello che avrebbero potuto essere *se...* E anche questa, delle possibilità abortite, del condizionale passato, è una delle ossessioni del regista di Chicago: Dolanhyde avrebbe potuto essere salvato dall'amore di Reba (*Manhunter*); Hanna e McCauley avrebbero potuto essere amici (*Heat*).

Per costruire questa sfaccettata elaborazione morale al regista serve però uno scheletro documentario riconoscibile, sociologicamente attendibile. “Social Technicolor”, come lui stesso, con acuta sintesi, l’ha definito. Il film è girato veramente all’interno di Folsom, con la collaborazione delle autorità carcerarie, con veri detenuti ad interpretare i comprimari. Il set è totalmente aderente alla scena reale dell’azione, secondo una pratica che Mann cercherà sempre di adottare quando possibile, in un processo che dall’unità di luogo di *Jericho Mile* condurrà alle 85 locations di *Heat*. Unità di luogo che fa il paio con l’unità di sguardo che sarà di *Strade violente*, quasi a seguire un progetto che faccia partire il proprio cinema dalle strutture più semplici, unicellulari, per poi farlo evolvere verso forme sempre più elaborate e composite. In questo senso vanno anche l’elementare dicotomia giorno (*Jericho Mile*) – notte (*Strade violente*) e la caratterizzazione sommariamente scultorea di “Rain” e Frank.

L’atteggiamento critico consueto verso gli esordi sta nell’individuazione dei segnali dell’autore in embrione. Così non è difficile individuare qui le prime apparizioni di stilemi tipici del *Mann touch*: la commistione di generi, il ritratto di personalità monomaniacale e, stilisticamente, il montaggio alternato di matrice Peckinpah (“Rain” chiuso a tradimento in cella – Stiles che va verso la morte), i rallenti (usati, in modo ancora prevedibile, soprattutto per dilatare i tempi delle corse), la poetica del gesto (“Rain” che si prepara le scarpe nel pre-gara). Anche il presentare il pro-

tagonista “al lavoro”, impegnato nella sua attività caratterizzante, immergendo subito nel fulcro del racconto, è consueto degli incipit manniani. La scrittura è sicura, ancorché acerba, negli standard professionali e già pronta a personalizzarli, superando per forza di stile l'approssimativa sbrigliatività del *TV movie*. Probabilmente la produzione televisiva contribuisce all'aria aspra, non rifinita, da film indipendente. Rispettando le coordinate del genere (e certe convenzioni: qualche zoom televisivo, il patetismo eroico del *leitmotiv* musicale), vi si inserisce uno sguardo secco e intenso, pienamente cinematografico. Il regista opera specialmente sulle ritmiche (della corsa, del lavoro-vita in carcere). Sul pathos trattenuto che trabocca in alcune scene: Stiles che muore scivolando lentamente sulla grata, con davanti la foto della moglie con la figlia mai conosciuta; il trionfo finale di “Rain”. Sulle costanti visive offerte dalla location: l'effetto split-screen tra le celle di Stiles e Murphy; certe inquadrature informali di quest'ultimo attraverso le sbarre (cfr. Lektor in *Manhunter*).

La costruzione strutturale, concisa e sapiente, ruota intorno a situazioni ritornanti legate a luoghi e rituali canonici della prigione. Il cortile, agorà dei reclusi, luogo di associazioni e scontri dialettici, e, a contrasto, le stanze direttive, gli interni dove si sorveglia e decide. I luoghi di lavoro e di socializzazione, traversati da fluidi carrelli. Le celle “comunicanti” di “Rain” e Stiles, nella prima parte (dove le due storie procedono parallele, con uguale dignità, fino alla morte di Stiles, perno del film); gli allenamenti di “Rain” e Beloit nella seconda, concentrata interamente sul corridore. Il tempo è altrettanto definito, statico, nel suo ripetersi senza variazioni.

Così la scena finale è il compimento dialettico di quella iniziale. Ritornano le attività sparse, la routine giornaliera. La chiusura circolare (espediente amato da Mann) è la trasposizione fedele del tempo ciclico del penitenziario. Tutto rimane identico a se stesso, nonostante le risse, i

morti, le indistinguibili stagioni. Il tempo della detenzione può avere sbocco solamente scorrendo verso l'esterno, verso la libertà, e Murphy, che la libertà non l'avrà mai più, può rincorrerne un fantasma in quei fatidici tre minuti e cinquanta. Il tempo compresso e lineare del suo miglio è l'unica freccia – tesa verso un traguardo nonostante la traiettoria ellittica – che può fendere l'immobilità andando a fingere un impossibile divenire.