

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in Letterature moderne e spettacolo

Tesi di Laurea

Il cinema di Clint Eastwood:
rappresentazione della storia e della cultura americana

Relatore: prof. Gabriele Rigola

Correlatore: prof. Luca Malavasi

Candidato: Andrea Torrielli

Anno Accademico 2021/2022

Indice

Introduzione	pag. 1
Capitolo 1 Stile e tecnica di un cineasta americano	pag. 8
1.1 Origini di un californiano	pag. 8
1.2 Prime esperienze di un giovane determinato	pag. 10
1.3 Una Nazione e i suoi autori	pag. 11
1.4 L'America di Clint Eastwood	pag. 14
1.5 L'approccio alla regia	pag. 17
1.6 Cinema e storia: un binomio inscindibile	pag. 21
1.7 Clint Eastwood: icona maschile nel tempo	pag. 26
Capitolo 2 Il western eastwoodiano: il mito della Frontiera tra cinema e storia	pag. 34
2.1 Il mito della Frontiera	pag. 34
2.2 Clint Eastwood incontra il western	pag. 36
2.3 <i>Lo straniero senza nome</i> : l'eroe vendicativo	pag. 40
2.4 <i>Il texano dagli occhi di ghiaccio</i> : un eroe tra fuga e ricerca	pag. 45
2.5 <i>Il cavaliere pallido</i> : eroe – fantasma di un West spirituale	pag. 50
2.6 <i>Gli spietati</i> : l'eroe tra individualismo e collettivismo in un West crepuscolare	pag. 56
2.7 Esperienze nel western contemporaneo	pag. 61
Capitolo 3 La guerra secondo Clint	pag. 70
3.1 L'America e l'ascesa novecentesca	pag. 70
3.2 War movie e soldier movie	pag. 72
3.3 <i>Flags of Our Fathers</i> e <i>Lettered a Iwo Jima</i> : cinema a doppio sguardo	pag. 73

3.4.	<i>Firefox – Volpe di fuoco: la Guerra Fredda tra azione e avventura</i>	pag. 80
3.5	<i>Gunny: il Vietnam tra cinema e realtà</i>	pag. 82
3.6	<i>American Sniper: l’Odissea del singolo</i>	pag. 87
Capitolo 4	Ispettore Callaghan: decenni d’America in un agente di San Francisco	pag. 92
4.1	Ispettore Callaghan: l’uomo e l’agente	pag. 92
4.2	Un uomo e il suo Paese	pag. 94
4.3	Violenza e contraddizioni nella saga di Callaghan	pag. 96
4.4	Callaghan e la politica	pag. 98
4.5	Le forze di un personaggio: anima e corpo	pag. 103
Capitolo 5	Gli eroi contemporanei del cinema eastwoodiano	pag. 107
5.1	Clint Eastwood e gli eroi: un lungo rapporto tra storia e cinema	pag. 107
5.2	<i>Assassinio sull’Eiger: un unicum nella filmografia eastwoodiana</i>	pag. 110
5.3	Eroi e antieroi: il passato personale di genitori e figli	pag. 111
5.4	Quando l’eroe/antieroe è femmina	pag. 116
5.5	Eroi imperfetti	pag. 118
5.6	<i>J. Edgar: un uomo al servizio del Paese</i>	pag. 123
5.7	I giovani eroi	pag. 124
Conclusioni		pag. 130
Bibliografia		pag. 133
Filmografia		pag. 135
Ringraziamenti		pag. 137

Introduzione

Perché mettersi nel 2022 a scrivere una tesi su Clint Eastwood? La domanda potrebbe essere retorica e la risposta palese ma l'obiettivo non è questo. Qualche anno fa, al termine del mio percorso di studio di laurea triennale in Lettere curriculum musica e spettacolo, completata la tesi inerente all'evoluzione del linguaggio e delle tecniche cinematografiche dalle origini ad oggi, decisi di impegnarmi in contemporanea ad un attento studio storico, culturale, artistico e narrativo sull'ultimo dei grandi classici, il cineasta più americano della contemporaneità. La filmografia di Eastwood è un universo nel quale tradizione e progresso convivono senza, e potrebbe sembrare strano, collidere. Tutto si incastra e non scalfisce. Un po' l'amore incontrastato per la settima arte, un po' la passione per l'artista in questione mi hanno guidato nei meandri di un argomento che sembra non finire mai, un procedere dettato dal fitto contenuto di opere che hanno attraversato il tempo, la cultura mondiale e la storia del cinema sondando generi differenti e modalità di racconto di volta in volta arricchite da nuove prospettive di sguardo (umano e di macchina).

Attraverso il western, il poliziesco, il thriller, l'azione, l'avventura, il biografico e quant'altro, il regista ha studiato sotto prospettive differenti l'essere umano tutto, nei suoi vizi e nelle sue virtù, nel bene e nel male, nelle azioni e nelle riflessioni seguendo la strada di un cinema onesto e sincero con sé stesso e con i dispositivi narrativi che lo compongono.

La critica non sempre ha apprezzato le opere da me analizzate nel corso di questo lavoro, scovandone i punti deboli alle volte a svantaggio di quelli di forza.

Credo sia impossibile trovare un qualsiasi film, totalmente privo del leggendario "Tallone d'Achille". Ad alcuni artisti va però il merito di aver plasmato a proprio vantaggio il difetto per spogliare di pregiudizi e prevenzioni varie il pubblico e la critica verso opere ricche contenutisticamente e rappresentativamente.

Il primo capitolo sarà utile per comprendere lo stile di Clint Eastwood e il suo approccio al mezzo e alla sceneggiatura. Attraverso un breve percorso negli "ingredienti" del metodo eastwoodiano cercherò di far comprendere il valore dietro produzioni minori e maggiori, alcune criticate aspramente altre elogiate fino all'assegnazione di prestigiosi premi.

Esse costituiscono un corpus cinematografico rivolto a tutti, caratterizzato da un linguaggio universale e multiculturale che sovente rinuncia a qualsiasi pretesa propagandistica e politica per concentrarsi sul valore profondo delle cose e degli esseri, depurando le pagine di sceneggiatura da elementi superflui a favore dell'essenzialità comunicativa (chiara eredità del western) confluendo in un prodotto finale imparziale e talvolta anarchico. Tornerò su questo discorso, sperando di fornire utili risposte nel capitolo dedicato alla celebre saga dell'Ispezzore Harry Callaghan, detto "la carogna", per i modi e gli atteggiamenti poco ortodossi e comprensivi nei confronti dei

criminali. Ho deciso di legare tra loro film ed argomenti, pur mantenendo una catalogazione e classificazione in base al contenuto e ai generi, attraverso un percorso profondamente plasmato sulla storia americana, dalla nascita del mito della Frontiera il quale coincide anche con gli albori costruttivi di una salda identità nazionale, fino al Novecento, tra conflitti, boom economico, rivoluzioni e radicali cambiamenti sociali.

Se da un lato ritroviamo la mitologia del West quale proiezione di un'epica fino ad allora assente su territorio geografico e culturale americani, dall'altro ritroviamo una serie di opere più o meno recenti popolate di eroi contemporanei, esseri umani dotati di pregi e difetti che nelle loro travagliate vite hanno lottato per sé stessi e per la collettività senza rinunciare a sogni e ambizioni oppure sacrificandoli in nome di un bene maggiore.

L'american way of life segue una parabola che tocca un picco per poi decrescere, fino alla decostruzione del machismo e del maschilismo senza sosta e freni nel recente *Cry Macho (2021)*, un film troppo spesso sottovalutato poiché privo dei classici tratti distintivi del suo regista-protagonista ormai incurvato dalle primavere ma ancora dotato di un'aura epica che scaturisce da una breve cavalcata o da un cappello da cowboy portato con stile.

Tra le rughe del volto di Eastwood si scorge la testimonianza di una vita vocata all'arte del racconto per immagini, nonostante l'età, ancora fresca, semmai più riflessiva e selettiva.

Tutta la sua produzione sia da attore sia da regista è caratterizzata da uno spirito progressista e procede per decostruzione di dogmi, culture, miti e credenze a favore di una visione personale e di un incessante bisogno di riscrittura e rivalutazione.

Ecco, credo sia questa l'essenza del Clint uomo e in contemporanea del Clint cineasta.

Dagli esordi dietro la macchina da presa, all'inizio degli anni Settanta e per tutti i decenni successivi Eastwood continua a stupire il pubblico di tutto il mondo, dallo spettatore medio a quello più colto, da chi si avvicina alla sala per intrattenimento a chi per lavoro.

Come ho anticipato nelle prime righe di questa introduzione egli rappresenta uno degli ultimi grandi classici senza rinunciare ad una prospettiva di sguardo alla contemporaneità e al futuro ma senza eccessi per evitare lo sfumare e la perdita di quell'aura artigianale che più volte nella storia ha rappresentato una questione fondamentale di dibattito riguardo alla settima arte e all'approccio generale con essa. Non è mia abitudine essere prolisso e cerco di evitare ellissi e digressioni narrative, questa introduzione mi è utile per giustificare e fornire risposte alla mia domanda d'apertura. L'universo eastwoodiano è fertile per studi multidisciplinari che al contempo guardano alla storia, alla settima arte e a tutte quelle discipline artistiche ed umanistiche nelle quali l'uomo ha una centralità determinante. Al tempo stesso il mio percorso farà luce anche sull'aspetto antropologico incarnato con sfumature diverse da Clint prima in sella ed errante nell'Ovest,

misterioso cavaliere senza nome, poi nello sfacciato e materiale Ispettore Callaghan e a più riprese nel Bronco Billy, moderno Buffalo Bill, nel conduttore radiofonico di *Brivido nella notte*, nel tistico cantante country di *Honkytonk Man* fino al più romantico e senile Robert ne *I ponti di Madison County* e il Mike Milo, cowboy crepuscolare in *Cry Macho*. Decine di volti e decine di personaggi, ma un uomo soltanto dietro o davanti alla macchina, maestro del cogliere i volti dell'interiorità per denudare il lato più oscuro, celato e melanconico di ognuno di noi.

Esistono ancora gli eroi?

Sì. Clint ce le dice in tutte le salse. Ma quale tipo di eroi? Quelli senza macchia e senza paura?

I protagonisti del mondo d'oggi sono i paladini della prassi, coloro che elevano personalità decise e sicure, spesso afflitte e sofferenti a vessillo di una coerenza che sempre funziona e funzionerà.

Soltanto chi cade e si rialza nelle piccole e grandi occasioni conosce il vero valore della vita. La storia è scritta dagli uomini con duplice funzione, di autori e di narratori. C'è chi sceglie il quotidiano e chi invece affida tutto il talento al mezzo e al linguaggio cinematografici, segnando l'arte e il tempo, imprimendo un volto alla volontà e alla creatività ergendosi involontariamente al mito e alla leggenda.

Tutto ciò sono Clint Eastwood e il suo cinema.

“Ciò che mi interessa più di ogni altra cosa
nel lavoro e nella vita è la ricerca della verità.
Questo percorso mi spinge ancora a dirigere
film”

Clint Eastwood

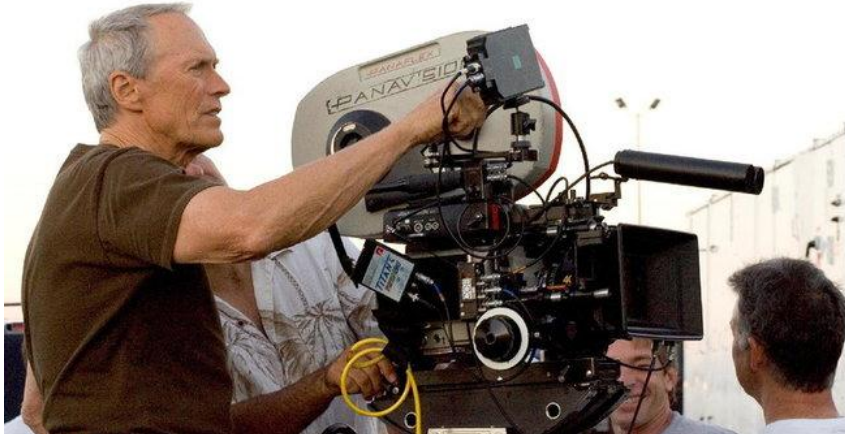
Capitolo 1

Stile e tecnica di un cineasta americano

Ad oggi, nell'epoca dei grandi blockbuster, della proliferazione del cinema asiatico, delle opere dall'esplicito impegno socio - politico, la filmografia di Clint Eastwood appare un caso isolato e quasi unico nel suo genere. Da oltre cinquant'anni instancabilmente continua a dirigere storie ed interpreti in linea col proprio pensiero e con la propria visione sul passato, sul presente e sul futuro.

I primi decenni furono contraddistinti da un'incomprensione verso le sue opere a partire dalla critica americana più progressista in contrapposizione a quello spirito conservatore che risulta uno dei tanti marchi di fabbrica del cineasta in questione.

In questa prima sezione cercherò di attraversare con costanti riferimenti biografici la sua lunga carriera, designando un itinerario volto alla ricerca e alla comprensione dei suoi personalissimi stile ed estetica.



1.1 Origini di un californiano

Il 31 maggio 1930, in un Nord America afflitto dalla crisi, Clinton Eastwood Jr. nasce a San Francisco. Il padre vanta origini anglo scozzesi, la madre irlandesi ed olandesi. La Depressione adombra gli animi, Wall Street è da mesi caduta nel buco nero di un crack finanziario e per tutti gli americani il futuro è incerto.

Hollywood subisce i contraccolpi della storia contemporanea ma al contempo abbraccia i potenziali di una nuova era, quella del sonoro e dello Studio System, declinando il negativo

della realtà in quell'ottimismo e quella rivalse che renderanno grande e produttivo il "Periodo d'Oro/Classico" della settima arte.

Nessuno poteva immaginare che un neonato ancora in fasce originario di San Francisco qualche decennio dopo sarebbe approdato davanti e dietro la macchina da presa a trasformare il cinema americano e non solo. L'America degli anni '30 Clint la conosce appena ma la racconterà nel 1982 in *Honkytonk Man* attraverso gli occhi di un cantante country afflitto dall'alcol e dalla tisi, minato da un società che non ammette cadute, costantemente impegnata alla costruzione di un'identità perfetta e conforme all'immagine mistificata.

L'infanzia di Clint è caratterizzata da continui peregrinaggi da Piedmont a Oakland, da Spokane a Redding. Mossi dalle necessità del padre a rincorrere diversi impieghi lavorativi nel giro di poco meno di un decennio il ragazzo cambierà circa otto scuole. Soffrì le costanti assenze del padre, nonostante le motivazioni più che giustificabili.

Il Clinton adolescente è un ragazzo fisicamente prestante, un classico "american boy", però di contraltare introverso, corazzato di quella timidezza che nel mondo dello spettacolo è più un ostacolo che un pregio di riservatezza. Ha modo di offrire sé stesso per la prima volta ad un pubblico nel corso teatrale della Junior High School di Piedmont e successivamente seduto ad un pianoforte con tanto di microfono in un club di Springfield, patria della country music.

La passione per la musica è un elemento biografico imprescindibile nella vita personale e artistica di Clint Eastwood, da solo o in coppia col figlio Kyle ha curato buona parte delle colonne sonore del suo cinema mescolando generi e stili in un risultato degno di lode. La storia del cinema è caratterizzata da un rapporto solido e sodale con la musica coprotagonista delle immagini e di tutte quelle storie. Le note colmano i vuoti e riescono meglio a descrivere gli stati d'animo laddove non vi arrivano parole e rappresentazioni. Negli anni '50 lo scoppio della guerra in territorio coreano strappa molti giovani dal proprio privato e li consegna al rigore della vita militare. Clinton viene indirizzato al campo militare di Fort Ord, a Monterey. Ottiene qui l'incarico di istruttore di nuoto per i cadetti. Le doti fisiche e sportive lo fanno notare da alcuni militari già inseriti nel mondo dello spettacolo, i quali gli consigliano di tentare la carriera incominciando col sostenere qualche provino.

Tentar non nuoce e talvolta la fortuna sta dietro l'angolo. La carriera di Clint, almeno nel periodo iniziale, è caratterizzata da alti e bassi, da rifiuti, critiche e ruoli poco soddisfacenti sempre più ostinatamente stereotipati da un'industria cinematografica già nella sua fase di declino, oppressa di regole, codici e standard ormai fuori dal gusto popolare e sicuramente poco gratificanti per chi vi lavora.

1.2 Prime esperienze di un giovane determinato

Gli anni '50 rappresentano per il giovane Clint l'inizio del suo percorso nel mondo dello spettacolo. Nel maggio del 1954 firma un contratto di durata poco più che annuale con la Universal International ricoprendo semplici ruoli da figurante o pronunciando semplici frasi in una qualche scena.

Ricordiamo tra gli impegni più noti le quasi irrilevanti interpretazioni ne *La vendetta del mostro* (*Revenge of the Creature*, di Jack Arnold, 1955), in *Francis in the Navy* di Arthur Lubin (1955), in *Lady Godiva* (*Lady Godiva of Coventry*) di Arthur Lubin (1955) e in *Tarantola* (*Tarantula!*) di Jack Arnold (1955).

Nel 1956 interpreta il suo primo western, in un ruolo secondario, *Esecuzione al tramonto* (*Star in the Dust*) di Charles F. Haas.

In seguito alla partecipazione in *L'urlo di guerra degli Apaches* (*Ambush at Cimarron Pass*) Clint viene notato da un dirigente della CBS, il più noto emittente televisivo statunitense, Robert Sparks. Deluso dai primi passi compiuti nel sistema hollywoodiano accoglie la proposta di quest'ultimo e prende parte alla sua prima esperienza televisiva.

In *Gli uomini della prateria* (*Rawhide*), serie suddivisa in otto stagioni trasmesse tra il 1959 e il 1966, interpreta un giovane cowboy in viaggio attraverso le immense praterie americane in compagnia di un gruppo di bovani impegnati nello spostamento di circa tremila capi di bestiame. La serie nasce in un momento di transizione del mondo audiovisivo. La Vecchia Hollywood è ormai un ricordo. Dalle sue ceneri è nato un nuovo cinema, accogliente verso giovani autori formatisi tra la West e la East Coast. Il western, genere americano per antonomasia, ha esaurito le sue cartucce. Il declino stilistico e narrativo lo ha relegato al mondo televisivo se non in rari casi eccezionali da grande schermo sempre e comunque dietro la paternità di autori del calibro di John Ford o Howard Hawks. Non tutto è perduto; passato qualche anno il "cinema di Frontiera" ritornerà più vivo che mai, costringendo anche i più riottosi e reazionari, ad accettare le contaminazioni del neonato western europeo.

Clint Eastwood ne *Gli uomini della prateria* non solo coglie un'occasione economica, ma anche e soprattutto professionale. Scena dopo scena osserva i colleghi, apprende i trucchi del mestiere focalizzando l'attenzione sia su ciò che accade davanti alla macchina da presa, sia su ciò che accade dietro.



Figura 1 Clint Eastwood in una scena tratta da *Gli uomini della prateria*

Egli stesso la definirà “l’esperienza più formativa della sua carriera”: gli permise di lanciare la sua immagine e il suo nome anche oltreoceano. Un semi-sconosciuto Sergio Leone lo notò sul piccolo schermo, rimanendo colpito dalla “apatia” di Rowdy. Abbracciare un’opportunità quasi per caso può portare molto lontano e ciò Clint lo sa bene; lui stesso ricorda quel periodo con queste parole:

dopo diciassette anni passati a sbattere la testa contro il muro, ad aggirarmi per i set, magari a influenzare il posizionamento della cinepresa con le mie opinioni, a guardare gli attori che subivano di tutto senza alcun aiuto e a lavorare con registi bravi e scadenti, ero arrivato al punto in cui mi sentivo pronto a girare i miei film. Ho messo da parte tutti gli errori che ho fatto e tenuto tutte le cose buone...¹.

Senza successo con la produzione, l’attore tentò la proposta di dirigere interamente un episodio della serie. È una chiara testimonianza di come l’arte e il talento siano frutto al cinquanta per cento di una predisposizione innata e al cinquanta per cento dell’osservazione diretta sul campo.

1.3 Una Nazione e i suoi autori

Avrò modo di tornare sulla filmografia di Clint Eastwood e su alcuni aspetti biografici dell’attore-regista nei prossimi paragrafi e capitoli. Analizzerò i film che in oltre cinquant’anni di attività lo hanno reso un mito, un’icona e uno degli autori più apprezzati dal pubblico e in parte dalla critica. Ore ritengo però opportuna una breve descrizione di quello che fu l’ambiente, il sottobosco storico-artistico, nel quale Eastwood mosse i primi passi. Negli anni ’50 gli Stati Uniti portano le ultime ferite di un conflitto mondiale che aveva visto

¹ Robert E. Kapsis e Kathie Coblenz, *Fedele a me stesso*, Roma, Ed. Minimum fax, 2019, pp. 82-83.

il popolo americano in prima linea contro Stati e cultura orientali. Pearl Harbour aveva aperto un varco incolmabile e istigato una reazione senza precedenti.

Il pianeta era in equilibri precario tra due fronti, due economie e due nuove superpotenze: Stati Uniti e Russia. La Seconda guerra mondiale aveva reso gli Stati Uniti “la prima potenza al mondo e avevano iniziato a occuparsi attentamente di geopolitica”².

L’obiettivo dei governi a stelle e strisce, dal secondo dopoguerra in poi, è stato quello di “americanizzare l’America e il resto del mondo”. L’identità nazionale seppur a fatica alla fine degli anni ’40 del ’900 ha un suo profilo. Il boom economico si accompagna al cosiddetto “baby boom”, un incremento esponenziale delle nascite in linea con una cultura improntata alla crescita, al progresso e alla formazione. Hollywood si è liberata di alcune pesanti catene, dal Codice Hays al monopolio degli Studios, ma anche la gloria è sfumata con l’avvento di nuovi concorrenti come la televisione, il turismo di massa, teatri sperimentali e quant’altro e con l’imporsi di una fresca e rivoluzionaria generazione pronta a prendersi i suoi spazi senza la paura di entrare in conflitto aperto con i “padri”. «Fino alla metà degli anni Quaranta, il 60% degli americani andava al cinema almeno una volta a settimana. Negli anni ’60 i consumatori abituali sono meno del 20% della popolazione».³ Presente e passato collidono e al momento decretare che avrebbe avuto la meglio era impossibile.

Le femmine fatali vengono adombrate dalle pin-up, da prototipi di donne dalla fisicità e dalla sensualità esibite. Le cosiddette “maggiorate” si prendono la scena anche in Europa. Gli Stati Uniti avevano Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Jane Russell, Ava Gardner, il ghiaccio bollente Grace Kelly; l’Europa lanciava Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Brigitte Bardot, Lucia Bosè solo per citarne alcune.

La controparte maschile raggiunge nuovi standard: da un lato permane la bellezza elegante, composta, raffinata dallo charme british di Cary Grant, James Stewart, Fred Astaire, Humphrey Bogart e William Holden o quella più carnale e macha di John Wayne e Gary Cooper, dall’altro si impongono modelli giovanili, i belli e dannati James Dean e Marlon Brando o i sognatori eleganti ma rustici come Gene Kelly, Frank Sinatra e ben presto il nostro Clint Eastwood.

L’America ha ancora i suoi autori di un tempo, coloro che tra la severità rocciosa della Monument Valley o le luci e le note dei musical hanno costruito l’epica di un Paese dalla storia ridotta, nato nell’Età Moderna e fondato sullo spirito di conquista tra sogno e ambizione di europei appoggiati dalle Corone del Vecchio Continente.

² Giovanni Borgognone, *Storia degli Stati Uniti – La democrazia americana dalla fondazione all’era globale*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, sesta edizione, marzo 2021, pp. 202-207.

³ G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano contemporaneo*, Bari-Roma, GLF Editori Laterza, 2015, pp. 7-8.

Clint Eastwood ha circa vent'anni quando inizia il decennio del cambiamento, della ricerca, del conflitto culturale e della nuova politica. Nei cinema della West Coast cresce apprendendo l'avventura dei popoli di frontiera, l'ambiguità dei protagonisti del noir metropolitano, i sentimenti esibiti di chi recita a passi di danza e ritmo musicale, il lato forte e tenace di donne disposte a tutto pur di raggiungere l'obiettivo. Sicuramente ha colto l'antesignano girl-power della Joan Crawford eroina del western *Johnny Guitar* (1954).

Il quinto decennio del '900 accoglie ancora il talento di tutti quei Ford, Hawks, Wyler, Wilder, Hitchcock e non solo, che hanno messo a disposizione della settima arte il loro talento nel "Periodo d'Oro" costruendone i fasti e gli onori e raccogliendo l'eredità di pionieri quali Griffith, Porter, Lang, Murnau, i fratelli Marx, Chaplin, Keaton.

Tornando al discorso sul contenuto delle pellicole apro due diverse questioni. La prima riguarda la sceneggiatura. Tra le anime del film, essa è il frutto di un lungo processo di trasformazione dell'idea in prodotto cartaceo. Nei dialoghi e nelle annotazioni risiede l'embrione delle storie che di lì a poco (si spera) prenderanno vita sulla carta. Il Nuovo cinema ha bisogno di storie audaci al punto da affrontare senza troppe remore i problemi e le ossessioni delle generazioni pronte ad entrare nella fase adulta. Il "mondo dei padri" ha lasciato il testimone a giovani dall'animo rivoluzionario, pronti ad assumersi le responsabilità che solo chi è pronto a riscrivere la storia può assumersi. Titoli particolarmente significativi furono e sono tutt'oggi: *Il selvaggio (The Wild One)* di Laszlo Benedek (1953), *L'uomo dal braccio d'oro (The Man with The Golden Arm)* di Otto Preminger (1955), *Gioventù bruciata (Rebel Without a Cause)* di Nicholas Ray. Questa breve mappatura è utile per chiarire in quale ambiente cinematografico si forma Clint Eastwood raccogliendo il vecchio e il nuovo. Anticipo in questo modo anche parte delle motivazione che spingono molti studiosi e critici di oggi a ritenere il regista-attore in questione "l'ultimo dei grandi classici".



Clint Eastwood in una storica foto davanti agli studi della Paramount insieme ad alcune glorie del cinema hollywoodiano

1.4 L’America di Clint Eastwood

Eastwood sincronizza il suo cinema su una cultura che guarda al futuro senza dimenticare l’alto valore degli ideali del “buon americano”. Scomponendo ogni singola opera in sceneggiatura, regia, immagini, cast ci accorgeremo che nulla è lì per caso. Con una linea di continuità più o meno marcata egli segue un percorso di costruzione e decostruzione di un’epica moderna-contemporanea creando e talvolta dissacrando miti ed eroi.

Nella filmografia eastwoodiana non troveremo mai un blockbuster. Clint Eastwood lascia gli effetti speciali e l’artificio ad altri. Preferisce l’autenticità di un prodotto artigianale all’esplosività di universi popolati da supereroi.

I suoi eroi sono individui comuni, in lotta con sé stessi o con un sistema che li trasforma e li conforma a quel potere in costante ricerca di capri espiatori o idoli da innalzare a modello univoco di un’ideologia incline all’apparire senza preoccuparsi delle crepe interne della società segnate in primis dalla storia e dalla sue conseguenze.

L’evoluzione narrativa e rappresentativa dalle prime opere alle più recenti è minima se non inesistente. Come cita anche uno dei libri usciti qualche anno fa, Clint da oltre cinquant’anni è “fedele a sé stesso”, coerente con un’idea di cinema e arte che trascende gli orpelli della fama e preferisce ombra e retrovie pur di non adeguarsi a gusti troppo spesso dettati da chi è incatenato al concetto industriale a discapito di quello di arte e racconto.

Nella sua lunga carriera ha dato volto e voce a personaggi appartenenti a classi sociali ed epoche differenti. Stessa cosa si può dire dei generi cinematografici. Eastwood ha preso parte a western, commedie, polizieschi, drammi romantici, war movie, musical. Ciò spiega la grandezza e l'ampiezza culturale di un maestro dell'immagine conoscitore di tutte le potenzialità del mezzo di ripresa, cogliendo l'essenza della realtà e delle più piccole opportunità offerte da storie con protagonisti individui semplici e spesso marginati, abbracciando la causa di chi ha lottato contro e per il proprio Paese salvando o sacrificando dignità, forze ed energie, piegandosi alla tossicità di sistemi corrotti e semplicistici.

La saga sull'*Ispettore Callaghan* è un'analisi politica, sociologica e antropologica di circa vent'anni di storia americana contemporanea. Le sceneggiature dei cinque capitoli sull'agente di San Francisco dai modi rudi e brutali, individualista e giustiziere in nome di una legge più personale che universale, analizzano gli ammacchi del mandato Nixon e le ripercussioni sui successori alla Casa Bianca, identificando nei personaggi, più che altro negli antagonisti, le parabole politiche di un Paese in mano a due ideologie contrapposte e rivali: democratici e repubblicani.

Le origini del mondo d'oggi dove risiedono? Clint Eastwood lo sa bene, ha capito dove cercarle: nella Frontiera, nelle immense distese desertiche e rocciose sede di lotte, duelli e cantieri. Il Far West non è più il mondo degli eroi contro il comune nemico autoctono. Diversi cineasti tra gli anni '60 e '70 avevano ormai capito dove andare a scovare le radici dei problemi contemporanei, addentrandosi nell'universo parallelo dei cosiddetti "western revisionisti" citando due titoli a caso ricordiamo *Soldato blu (Soldier Blue)* di Ralph Nelson e *Il piccolo grande uomo (Little Big Man)* di Arthur Penn, entrambi del 1970.

Le prime esperienze nel genere di Clint Eastwood non si possono propriamente etichettare come revisioniste, preferendo alla redenzione dei popoli a lungo oppressi, la dissacrazione dei cittadini americani, denudando la corruzione, l'ambizione e la tendenza all'appropriazione di autorità abili a nascondere il marcio dietro la stella di uno sceriffo o un titolo ottenuto dalle alte cariche governative. A questo punto non è per nessun motivo sbagliato vedere nelle plurime "avventure" di Dirty Harry (Callaghan) una versione contemporanea di quel mondo ormai sostituito dalla tecnologia, dai grattacieli, nel quale al posto delle colt troviamo una 44 Magnum.

Da circa trent'anni l'autore ha cambiato orizzonti. Ad oggi preferisce storie reali ed essenziali presentando al mondo intero vicende più o meno note di semplici giovani o maturi impegnati nel tempo a difendere idee e progetti. Guardando ai film recenti troviamo esempi sui quali tornerò a parlare nel dettaglio nei prossimi capitoli, in *Ore 15:17 – Attacco al treno (The*

15:17 to Paris) dinamica parabola di tre ragazzi statunitensi in vacanza attraverso l'Europa. Su un convoglio ad alta velocità diretto a Parigi nel giro di pochi secondi si ritrovano a sventare un attacco terroristico perpetrato da un radicalista di origini mediorientali, salvando decine di vite umane. Da semplici cittadini al servizio del proprio paese in una manciata di settimane sono stati posti al livello di eroi nazionali. Un Paese ha sfruttato così il potenziale dell'immagine di tre giovani, presentandosi al mondo come un "Messia contemporaneo" garante della libertà e della giustizia. Un'analogia a quanto accaduto negli anni '40 a Iwo Jima e consegnato alla storia sempre da Eastwood nel bellissimo *Flags of Our Fathers* uscito nella sale di tutto il mondo nel 2006 e coadiuvato dalla versione "del punto di vista dei giapponesi" *Lettere da Iwo Jima (Letters from Iwo Jima)*. Il dittico rappresenta un caso interessante sia nella filmografia dell'autore in questione sia nel panorama cinematografico contemporaneo. In sequenza Eastwood gira due film elevando col primo il mito di un ristretto gruppo di soldati impressi nella staticità di una fotografia (non si ha la certezza che fosse così casuale) a simbolo della potenza militare statunitense, col secondo smentendo molte questioni. Entrambe le opere sono un resoconto delle vicende post - Pearl Harbour e un'analisi di quanto c'è di vero e quanto di falso dietro lo sfruttamento debito/indebito delle immagini.

Clint Eastwood fin dalle prime esperienze ne ha colto i vantaggi tralasciando la fertilità iper - tecnologica di alcune comuni pratiche contemporanee e preferendo ad esse quei sistemi ancora tradizionali e forse molto più incisivi nel rapporto diretto col pubblico.

Un'ultima questione da affrontare prima di passare al prossimo paragrafo riguarda la politica. Una consistente fetta della critica americana a partire dagli anni '70 già coglieva l'aspetto sfacciatamente politico di alcune opere eastwoodiane. Parleremo più avanti della critica nello specifico, ora mi limito a una breve descrizione delle ideologie dietro le opere di Eastwood. Analizzando pezzo per pezzo i cinque capitoli di Callaghan ci accorgiamo che in realtà la linea politica del protagonista e dei suoi antagonisti non è univoca e costante bensì muta film dopo film. Apertamente repubblicano e nazionalista nel primo film, l'ispettore ritroverà dalla parte opposta, nelle vicende successive, una volta i repubblicani una volta i democratici. Scomponendo il profilo di Harry e accostando da parte rudezza e atteggiamenti fascisti, troveremo un comune uomo americano con i connotati del suo interprete. In occasione infatti di più interviste Clint ha ribadito il suo essere un "libero pensatore", capace di cogliere i pro e i contro del "partito" in carica pur non celando simpatie verso i repubblicani e il loro sguardo verso un "ritorno ai fasti e alla gloria delle origini".

Svestiti i panni di Dirty Harry assumerà toni politicamente e rappresentativamente più moderati costruendo nuove figure di agenti e poliziotti. Due su tutti sono i casi emblematici, *Corda tesa (Tighrope)* di Richard Tuggle e *Debito di sangue (Blood Work)* diretto ed interpretato da Clint Eastwood.

L'America di ieri e di oggi è protagonista di tutta la filmografia eastwoodiana. Con onestà, senza rinunciare a qualche inflessione politica, il regista-attore si muove verso un'unica direzione, la "ricerca della verità" cogliendo ogni singolo e irrilevante elemento a favore di una narrazione vocata all'essenzialità.

La storia entra a pieno titolo nella linea registica di un uomo mosso dal talento e dallo studio di un Paese e i suoi eroi/antieroi.

1.5 L'approccio alla regia

"Se fai il regista devi essere tenace. E devi progredire, non importa quante porte chiuse incontri". Kathryn Bigelow, quarta donna nominata agli Academy Award nella categoria "Miglior regista" e prima ad ottenere la statuetta, nel 2013, in occasione di un'intervista pronunciò queste semplici parole rendendo chiara e inconfutabile la missione che si cela o comunque dovrebbe celarsi dietro ogni buon regista.

Clint Eastwood sa bene cosa significhi metaforicamente il ricevere "porte in faccia". Questo paragrafo è fondamentale nel mio percorso per anticipare il ruolo e l'approccio del protagonista di questo studio all'arte del dirigere film. Eviterò ampie digressioni sul concetto di autore e di artigianalità del cinema, ma il percorso non privo di ostacoli di Eastwood rivela l'ostinazione e la tenacia di un uomo pronto al rischio pur di non cedere alle imposizioni di un'industria orientata al profitto e alla quantità troppe volte a discapito della qualità.

Nella lunga carriera di Clint Eastwood egli stesso si è concesso a prove più standard e di genere. Alla fine degli anni '60 ormai conosceva la complessità del sistema hollywoodiano, la rigidità di pensiero e sguardo dei produttori. Due esperienze hanno coinciso con l'ultimo passa che lo separava dalla macchina da presa.

Una sicuramente riguarda l'esperienza italiana con Sergio Leone. La seconda riguarda la prima collaborazione con l'amico e sodale Don Siegel ormai veterano del cinema fin da quel 1942, anno in cui curò il montaggio insieme a Owen Marks del capolavoro *Casablanca* di Michael Curtiz.

Questa seconda esperienza si inserisce tra due war movie vecchio stile entrambi diretti da Brian G. Hutton: *Dove osano le aquile* (*Where Eagles Dare*, 1968) e *I guerrieri* (*Kelly's heroes*, 1970). Clint Eastwood non le ricorda come esperienze di grande influenza sulla sua filmografia successiva, però produzioni del genere, ad alto budget e nate nell'ottica del "Rinascimento hollywoodiano" rappresentano un momento fondamentale nella vita professionale di un uomo pronto ad assumersi le responsabilità di un'opera cinematografica.

Nel 1967 Eastwood fondò la Malpaso Production grazie alla sicurezza economica fornitagli dai ricavi dei tre western italiani.

La produzione arrivò prima della regia ma bastò a completare un percorso di indipendenza e libertà creativa svincolandosi dalle catene del sistema capitalistico della West Coast ed incentrandosi su storie nuove ed ispirate ad idee di rappresentazione e racconto nuove per un paese ancora segnato dalla crisi del settore iniziata quasi due decenni prima.

Il primo film prodotto dalla Malpaso fu *Impiccalo più in alto* (*Hang 'Em High*) con la regia di Ted Post.

Ma ora veniamo all'incontro effettivo tra Clint Eastwood e la regia, all'origine di un percorso fatto di volontà instancabile da oltre cinquant'anni. L'interesse per la macchina da presa egli lo maturò negli anni '50 durante le riprese de *Gli uomini della prateria* (*Rawhide*). Il mondo dietro l'obiettivo coinvolge un giovane ragazzo ritrovatosi quasi per caso nel complesso mondo del cinema.

Prassi hollywoodiana, ieri come oggi, è la ricerca di un ingrediente univoco adattabile a quello che produttori e pubblico vogliono da te in quanto autore o star. Clint non l'ha mai pensata in questa maniera. Trattare i suoi film come un pezzo d'artigianato, dotato di libertà espressiva e creativa gli ha permesso di sopravvivere alle tendenze e alle critiche più aspre mantenendosi al centro di un proprio stile e alla periferia dell'affollata produttività californiana.

Merita un'approfondita analisi il concetto di essenzialità che si rifà sia alla recitazione sia alla tecnica registica di Clint. In più interviste, alcune reperibili nei contenuti speciali delle edizioni home video dei suoi film, ribadisce l'importanza del realismo unito al naturalismo delle immagini, perseguibili esclusivamente se predisposti all'accettazione di una fotografia pulita e onesta. Gran parte dei suoi western sono stati girati nel corso dei mesi autunnali, per esaltare colori e sfumature tonali amplificate dalla naturalezza con la quale i raggi solari intiepiditi e non più roventi toccano la natura e gli edifici.

Possiamo prendere ad esempio la varietà cromatica del film *Il texano dagli occhi di ghiaccio* (*The Outlaw Josey Wales*) del 1976. La direzione della fotografia è qui affidata al sodale per

lunghe anni Bruce Surtees. I paesaggi di alcuni stati americani come l'Arizona, lo Utah e il Wyoming sono evidenziati all'interno di inquadrature che come quadri naturali sono racchiuse nella cornice dello schermo e rinunciano a qualsiasi artificio umano e tecnologico.

Anche riguardo agli interni Clint nutre la stessa idea e non viene mai meno la sua filosofia "mostrare solo il necessario" evitando l'eccessiva e innaturale illuminazione dei set (interni ed esterni) e focalizzando obiettivo e occhi del pubblico sugli elementi unicamente funzionali al racconto. Percorrere questo genere di creazione e cattura delle immagini avvicina in parte il nostro autore in questione a quel cinema europeo post-bellico e di nuova tendenza, come la Nouvelle Vague, senza però precludersi sperimentazioni e dinamismi più conformi all'estetica oltreoceano.

Anche riguardo ai personaggi Clint è molto rigoroso. Durante le riprese di *Per un pugno di dollari*, Eastwood rivolgendosi a Sergio Leone disse: "Manteniamo i personaggi nel mistero e facciamo solo qualche allusione a quello che è successo in passato". Il regista italiano gli negò questa proposta in quanto il cinema italiano narrativamente e rappresentativamente tende a mostrare anche più dello stretto necessario, guidando passo per passo lo spettatore e qualche volta precludendogli la possibilità di dar maggior sfogo all'immaginazione e frenandolo nella ricerca di eventuali sottotesti scenografici e biografici dietro vicende e personaggi. Di per sé il film sopra citato non eccede in questo frangente poiché prendendo il personaggio di Clint Eastwood, la genesi del "cavaliere senza nome", esso plasma una personalità misteriosa, dal passato e dal presente sconosciuti, che agisce su richiesta più che per istinto.

L'aura misteriosa che avvolge questo modello diventò di lì a poco fonte di ispirazione anche nel cinema americano, applicandolo a generi differenti e a partire dagli anni '70 anche alla fantascienza nell'eterogenea narrativa dell'universo Star Wars di George Lucas, nei recenti spin-off seriali della saga e nei thriller contemporanei.

Clint Eastwood è più propenso e predisposto a "concludere l'azione", risolvere gli "elementi drammatici"⁴ e consegnare al tempo un personaggio con un futuro più o meno prossimo da definire. Psicologicamente questo discorso è propedeutico ad una maggiore stimolazione e partecipazione dello spettatore, da quello colto a quello medio.

Ogni suo film nasce dalla volontà di perseguire indistintamente, personalmente e pubblicamente la "verità" quale fattore supremo di ogni narrazione per immagini ed emblema di una settima arte che ancora ed inesauribilmente cerca di raccontare più o meno direttamente la realtà dei fatti e della personalità umana, anche in rapporto col passato, col presente e col futuro.

⁴ Robert E. Kapsis, Kathie Coblenz, *Fedele a me stesso – Interviste 1971-2011*, Roma, Minimum fax, 2019, intervista effettuata da Ric Gentry nel 1980, pp. 137-156.

Eastwood non si è mai smentito in questo campo, pur magari incappando in visioni più personali e politiche ma senza rinunciare ad un approccio schietto e conforme a quella fedeltà verso lui e verso gli altri vitale per chi ancora crede nel potere narrativo e rivelativo del cinema.

La passione e la forza di volontà veicolano un cineasta nel lungo e impervio percorso tra l' "istinto originale" e il montaggio, anima e "atto creativo" supremo della settima arte. Il cuore di ciò ha una duplice valenza e trova sede e rifugio in parte nella sceneggiatura, in parte nel talento di chi ha l'arduo compito di tradurre le parole in immagini, la carta in pellicola o codice.

Durante questo gap nel quale trascorre un tempo variabile da mesi ad anni (non nel caso di Eastwood) è fondamentale avere una visione a più orizzonti, mappando le potenzialità intrinseche ad ogni storia e ad ogni personaggio. Nei film che analizzerò capitolo dopo capitolo cercherò di mettere in risalto non solo il legame tra l'opera e un preciso contesto storico, ma anche l'importanza del rigore creativo di un protagonista, dei personaggi secondari e perfino di semplici figurazioni di sfondo. Il fotogramma è il risultato di un ampio processo di organizzazione e raggruppamento di materiali svolto in primis dalla sceneggiatura in secondo luogo dal montaggio, armonizzati e in stretto contatto. Tutto ciò che costituisce il cinema, dalle immagini, alla produzione, alla post-produzione fino alla distribuzione è una fitta rete di relazioni invisibili volte a ricreare un sistema nel quale ogni singola componente è vitale per il funzionamento.

Prima di concludere questo paragrafo vanno affrontate brevemente ancora due questioni: i mentori del Clint Eastwood cineasta e produttore e i tempi di realizzazione.

Sulla prima mi sono già espresso all'inizio di questa sezione, sottolineando l'importanza professionale delle collaborazioni con Sergio Leone e successivamente con Don Siegel. Clint conobbe quest'ultimo in occasione delle riprese de *L'uomo dalla cravatta di cuoio* (*Coogan's Bluff*) datato 1968. Il film come vedremo anticipa di qualche anno il profilo dell'Ispettore Callaghan, qui incarnato nella figura del vicesceriffo Coogan (Clint Eastwood). Su questo vi ritorneremo con più attenzione. Piccole visioni antitetiche iniziali non bastarono a creare attriti tra i due uomini, anzi favorirono la nascita di un'amicizia e un sodalizio duraturi nel tempo. Come affermò lo stesso attore: "È una questione di ammirazione reciproca. Gli piacciono molte mie idee e a me piacciono le sue. Apprezzo il suo approccio registico, è molto diretto. I suoi film hanno sempre una grande energia." A distanza di qualche anno avremmo poi potuto dire la stessa cosa di lui. Dallo stile di Siegel ha ereditato l'energia, l'attenzione ai dettagli e il contenimento da eccessi narrativi, ellissi e parabole di racconto.

Tutte qualità delle quali darà prova concreta nei primi tre lavori dietro la macchina da presa: *Brivido nella notte* (*Play Misty For Me*, 1971), *Lo straniero senza nome* (*High Plains Drifter*, 1973), *Breezy* (1973).



Clint Eastwood sul set del film *L'uomo dalla cravatta di cuoio*

Nei tre sopracitati i personaggi rispecchiano alcuni tratti delle recenti esperienze e collaborazioni del loro regista con altri emblematici autori: personaggi ridotti caratterialmente e biograficamente all'essenziale; stile ed estetica calibrate sulla naturalezza e sul realismo delle immagini catturate con spirito autentico e veritiero dal mondo circostante; ricerca di epicità attraverso micro-azioni di antieroi; stretto rapporto tra contenuto sceneggiatura e storia passata o recente di un Paese in continua evoluzione e costantemente alla ricerca di un'identità.

1.6 Cinema e storia: un binomio inscindibile

Un'altra questione di notevole rilevanza nella storia della settima arte e nel cinema eastwoodiano è il rapporto tra la storia e il cinema. Quest'ultimo dai primi decenni del Novecento si è posto come mezzo prediletto per il "racconto di storie" mescolando finzione e realtà, manualità e artificio, uomo e tecnologia. Ad ogni epoca il suo cinema e ad ogni corrente cinematografica i suoi eventi: basta quest'idea di base per comprendere le infinite opportunità offerteci da una macchina da presa di fronte al mondo circostante. Alle origini del cinema i pionieri hanno sfruttato potenziali e tecnica per girare il mondo alla ricerca di

immagini da catturare e presentare a pubblici di eterogenea estrazione sociale, permettendo una più approfondita conoscenza del pianeta in un'epoca precedente alla diffusione delle vacanze di massa. Bastarono due decenni per portare su un piano differente il cinema e trasformarlo da precursore del documentario moderno a modalità di racconto dotato di propri protocolli e linguaggio, sostituendo la parola con le immagini unite da abili azioni di montaggio.

Ciò a cui non ha veramente mai rinunciato ogni singolo cineasta è il rapporto dell'opera con la storia. Che essa fosse quella antica, quella medievale, quella moderna o contemporanea poco contava e attualmente è irrilevante. Ogni film può essere al contempo “fonte per la conoscenza storica, strumento per raccontare il passato e agente di storia”⁵:

Esso è fonte per ogni tipo di conoscenza storica dal momento in cui attraverso il potere sia rappresentativo sia interrogativo delle immagini consegna al tempo una narrazione focalizzata su un qualsiasi evento storico e assumendo eventualmente un dato punto di vista sul passato più o meno recente. A questo punto esso si trasforma in strumento di racconto, dotato di proprie licenze ma, si spera, sempre in linea con una certa coerenza interpretativa e onestà intellettuale. Esistono migliaia di esempi concreti di opere le quali in qualche modo hanno accolto il pubblico in una dimensione storico-culturale determinata da vari elementi imprescindibili per la realizzazione dell'opera stessa nel presente.

Qualche parola in più ritengo necessario spendere per il terzo fattore di relazione tra cinema e storia. Quando la settima arte si configura nella qualità di “agente di storia”, ogni valenza documentaristica, archivistica e storiografica lascia maggior spazio al potere narrativo dell'arte. Inteso come agente il cinema ed in particolare una singola opera può divenire protagonista di un processo di costruzione e conformazione dell'identità di una qualsiasi realtà locale o nazionale. Laddove non vi arrivano più (sempre che mai vi siano arrivate) le istituzioni, la politica e la società, vi approda il cinema.

Questo è ciò che è avvenuto nel corso del terzo e quarto decennio del Novecento, preceduto solo da qualche caso letterario dell'Ottocento, tra gli autori hollywoodiani. Gli Stati Uniti sono un Paese simbolo di progresso e democrazia, una superpotenza mondiale ma dalla storia relativamente più breve di quella europea. Se l'Occidente del Vecchio Continente a livello identitario e culturale ha le sue radici nella letteratura greca e latina, nell'epica, nella lirica e nel teatro, l'America ha scritto e riscritto la propria biografia soprattutto attraverso il cinema a partire da quella discussa opera di David Wark Griffith *Nascita di una nazione* (*The Birth of a Nation*) del 1915. In seguito è stato l'universo dei western e dei war movie ad aprire

⁵ Giovanni De Luna, *Cinema Italia – I film che hanno fatto gli italiani*, Milano, UTET, 2021, pp. 14-15.

questioni e a cercare di fornire qualche risposta di fronte a certezze ed insicurezze di un Paese in progressione verso un incerto futuro segnato dall'instabilità politica di un pianeta conteso da un ristretto gruppo di capi totalitari.

Altro esempio di incontro tra settima arte e presente lo troviamo nel bellissimo *Furore* (*The Grapes of Wrath*, 1940) di John Ford, una mappatura realista e carnale della drammatica quotidianità di un popolo corroso dalle ferite della recente Grande Depressione. In questo caso sarebbe interessante una comparazione con l'omonimo romanzo di John Steinbeck, del quale il film è un adattamento⁶.

Tra scenari comuni e realtà circoscritte il cinema da oltre un secolo abbraccia la storia e tra le due entità sopravvive un rapporto di reciproco scambio grazie alla comune parentela col tempo e con la memoria. La storia insegna, narra, studia, affronta e risponde; il cinema fa lo stesso coadiuvato dal potere delle immagini.

Ritornando sul tema principale di questo studio, è palese l'avvicinamento tra Clint Eastwood e questi tre criteri di base nel rapporto tra cinema e storia. Ogni film del cineasta americano pur evolvendosi percorrendo strade all'occasione differenti, è in contemporanea fonte, narratore e agente di un dato momento storico. Al centro di queste mappature sul passato e sul presente vi è sempre l'uomo oggetto e soggetto del presente, motore d'azione di qualsiasi meccanismo narrativo e cuore dell'immagine.

La filmografia eastwoodiana è paragonabile a un tomo di storia moderna e contemporanea collegata da vicende umane tra individualismo e collettivismo, nelle quali la linea di confine tra realtà e finzione funzionale al racconto è sfumata fin quasi all'invisibilità.

In cinque opere Eastwood è riuscito ad affrescare origine, ascesa e declino dell'Ovest. L'"uomo senza nome" in sella ad un cavallo o alla guida di un'auto (nel recente *Cry Macho*) dalle limitate informazioni biografiche è il filo conduttore di una lavoro di ricerca ed indagine sul primo secolo di una nazione uscita moderna e riformata da lotte per l'indipendenza e scontri tra Nuovo e Vecchio Continente. L'essere umano scalfito dalla storia e da ripetuti eventi collettivi riflette la propria individualità in storie di violenza, vendetta e redenzione, confrontandosi col mondo dei padri o col mondo dei figli.

Un capitolo di questa tesi è interamente dedicato al rapporto tra Clint Eastwood e la guerra, uno dei soggetti più complessi ed irrepresentabili nel mondo dell'arte. Sottoponendo i conflitti mondiali (in particolare il secondo), la Guerra Fredda, il Vietnam e le guerre del nuovo millennio al vaglio del proprio intuito e relazionandoli all'essenzialità, il regista ha provato a rispondere, almeno culturalmente, a quanto di autentico e di falso si nasconde dietro

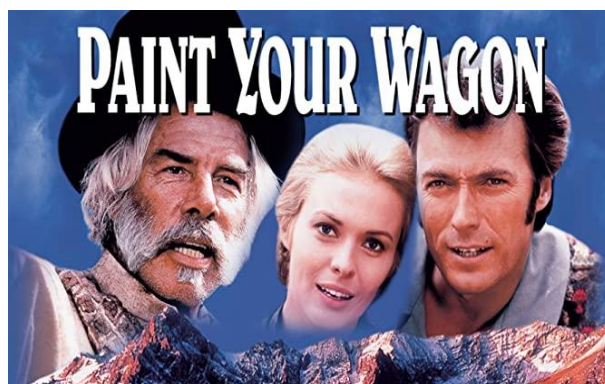
⁶ M. Ferro, *Cinema e Storia – Linee per una ricerca*, Milano, 1979, Feltrinelli economica.

la politica internazionale e al mondo della comunicazione, decenni prima dell'avvento dei nuovi media e del digitale.

Politica e contemporaneità si incontrano anche tra le strade di San Francisco nei cinque capitoli di Callaghan, una delle saghe cinematografiche più soggette al vaglio della critica. Evitando eccedenze di parte analizzate singolarmente le opere risultano una commistione ideologico - culturale complessa e in perfetta linea con l'anarchia politica e il liberismo del loro autore-interprete.

In qualità di attore ha preso parte a numerose produzioni tra thriller, drammi e commedie, compreso un musical attraversando (anche nei primi impieghi in ruoli secondari) epoche e culture, trasformando il concetto di icona in quello di autore per poi ritornare istantaneamente nel primo. In esse ha raccontato con leggerezza, ironia, qualche volta amarezza l'America cittadina e la sua nemesi rurale, il mondo dei ricchi e quello dei poveri prestando volto a personaggi purificati dai pregi e macchiati dai difetti.

Analoga è la situazione con l'universo femminile. Sovente ed erroneamente Clint è stato accusato di maschilismo, forse per gli eccessivi paragoni tra vita privata (da lui sempre difesa fortemente) e vita pubblica. Scorrendo fotogramma dopo fotogramma, film dopo film, le donne hanno sempre avuto un ruolo di primo piano senza sottostare e privando qualche volta la controparte maschile del peccato di sovrabbondanza. In *Dove osano le aquile* (*Where Eagles Dare*, 1968) e ne *La ballata della città senza nome* (*Paint Your Wagon*, 1969) le protagoniste femminili sono determinanti in un caso nella missione dell'esercito americano, nell'altro nelle vicende inerenti alla fondazione di una cittadina tra le montagne californiane, polo attrattivo degli "affamati" cercatori d'oro.



Altro esempio rilevante lo ritroviamo nei diversi personaggi interpretati da Sondra Locke, compagna per molti anni di Clint Eastwood sia dentro sia fuori dal set. Fisicamente l'attrice rispondeva ad un'idea di bellezza conforme alla cultura degli anni '70 e '80, fisicamente sbarazzina e sciolta, emancipata e abile nell'adattarsi a ruoli differenti. Evita la ricaduta nella

zona d'ombra sia in *L'uomo nel mirino* (*The Gauntlet*, 1977) sia in *Filo da torcere* (*Every Which Way But Loose*, 1978) e nel sequel *Fai come ti pare* (*Any Which Way You Can*, 1980). Nel primo citato interpreta una prostituta, testimone di un crimine; spetta all'agente Ben Shockley (Clint Eastwood) trasferirla da Las Vegas a Phoenix per un imminente processo. Sulla loro strada si frappongono numerosi nemici e il rapporto conflittuale all'origine della vicenda matura in una relazione di protezione reciproca sulla base dell'azione costante nella storia.

Negli altri due film citati la Locke presta volto e voce a Lynn Halsey-Taylor, una cantante country eccentrica e dai comportamenti fastidiosi, in fuga da sé stessa e dal mondo circostante. Il suo personaggio riesce a svilire la facciata virile di Philo Beddoe (Clint Eastwood) il quale tutto può contro la svitata banda maschile di centauri da strapazzo, ma meno, se non niente, può contro la giovane.

Più moderata e sentimentale è la Francesca, italo-americana, di Meryl Streep ne *I ponti di Madison County* (*The Bridges of Madison County*, 1995). Il ruolo racchiude tutte le insicurezze, i rimpianti e le pulsioni di una donna matura, calata nel contesto rurale dell'America del secondo Novecento. Il film, interessante nel presentarci la contemporaneità di periferia, fuori dai giochi di potere e dal caos cittadino, è un confronto tra due universi, quello maschile e quello femminile, quello del matrimonio e quello dei sentimenti liberi vissuti alla luce del giorno. La storia è scritta e trasmessa nel tempo dagli uomini e dalle donne, pronti a lottare contro forze avverse e per sé stessi in un costante movimento rivolto al futuro. I veicoli di questa trasmissione sono molteplici e il cinema sicuramente è uno di questi. Grazie alla sua capacità di coniugare immagini, suoni, voci e musica come e più di un quadro dipinto esso riesce a configurarsi con i tempi che racconta e con i tempi in cui nasce.

Esistono infiniti esempi di opere incentrate su un determinato periodo storico ma che prese alla lettera per contenuto e messaggi dicono molto di più sul tempo in cui nascono rispetto a quello che rappresentano. Il cinema arte e medium mantiene in entrambi i casi lo stesso obiettivo e difficilmente non si comporta come agente di storia.

Clint Eastwood nei più recenti *Flags of Our Fathers* (2006), *Lettere da Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2006) e *American Sniper* (2014) non solo ha raccontato le guerre dell'ultimo secolo e del nuovo millennio da più punti di vista, ma ha riscritto le regole di un genere sfruttando il cinema come agente di storia e provando a ricostruire ideologicamente e culturalmente il mondo e la società post – 11 settembre, sintetizzando le insofferenze di un mondo segnato dalle armi e da politici sempre più voraci e indisponibili al dialogo. In queste tre opere ha individualizzato conflitti internazionali proiettandone le ombre nell'intimo di

protagonisti volenti o nolenti vittime degli eventi. Guardando in particolare alla storia dietro *American Sniper* è più facile comprendere le ragioni e i meccanismi del cinema contemporaneo, nato a cavallo tra due decenni (anni '60 e '70) di conflitti, vittorie e sconfitte, nei quali prevalse lo spirito rivoluzionario ma mai così del tutto potente di fronte al sanguinoso bipolarismo che tutt'oggi schiaccia libertà e democrazie nel pianeta, costringendo gli Stati e gli uomini a piegarsi ai crimini e alle ossessioni di chi sfrutta il potere per l'incessante ricerca di gloria personale.

Prima di concludere il paragrafo analizziamo un ultimo aspetto del rapporto tra cinema e storia. L'opera eastwoodiana è un serbatoio di uomini usciti indenni ma con qualche ferita nell'anima e nel corpo dal passato; un passato fatto di errori e cadute. Tre sono le figure, interpretate da un Clint Eastwood senile che sul volto e nel fisico porta i segni del tempo e di una vita in costante attività, al servizio di un linguaggio figlio della tradizione e della modernità: Walt Kowalski di *Gran Torino* (2006), reduce della guerra in Corea astioso e intollerante, diviso in sé stesso e da qualsiasi rapporto di natura sociale; Earl Stone de *Il corriere – The Mule* (*The Mule*, 2018) anziano reduce della seconda guerra mondiale, solitario e in pessimi rapporti con la figlia e l'ex moglie, vocato alla floricoltura finché una proposta "indecente" ma allettante lo porta fuori dalla routine quotidiana; Mike Milo di *Cry Macho – Ritorno a casa* (*Cry Macho*, 2021), un'ex star del rodeo, un cowboy contemporaneo in una frontiera crepuscolare, con un passato segnato dal lutto e dall'alcolismo. Tutti e tre sono la smentita di quanto Eastwood attore ed icona ha rappresentato in passato. Nell'ultimo film addirittura mette in discussione il concetto di machismo tanto caro agli americani più radicali e reazionari, restituendo una filosofia di vita e di pensiero distanti anni luce da tutto quel cinema western classico e contemporaneo, dalle saghe di *Rocky*, *Rambo*, *Arma letale*, *Terminator*, *Callaghan*, *Mission Impossible*, *James Bond*. L'uomo è un monumento al passato, sul fisico e nella mente porta le cicatrici del proprio vissuto, degli errori di gioventù e degli inciampi dell'età adulta. Affidatogli un passato ben connotato e inserito in un preciso contesto storico-culturale, il personaggio può farsi rappresentante dei tre criteri citati all'inizio di questo paragrafo e divenire la linea immaginaria e reale di contatto tra ciò che è la storia e tutto ciò che ne è rappresentazione e fissazione nel tempo.

1.7 Clint Eastwood: icona maschile nel tempo

Prima di dare inizio ad un'approfondita analisi delle singole opere di Clint Eastwood contestualizzandole e scomponendole elemento per elemento, ritengo fondamentale affrontare un aspetto emblematico sull'attore-regista in questione. Egli era, è e sempre sarà un'icona. Il volto, la fisicità e lo stile di Clint sono divenuti nel tempo oggetti del desiderio, fonti d'imitazione, campioni di ricerca non solo nel cinema ma anche nei *Men's studies*, un campo con sbocchi accademici dal carattere interdisciplinare. I principali aspetti indagati da questi studi specializzati riguardano l'uomo in rapporto alla politica, alla società, alla mascolinità, alla moda, alla cultura e alla sessualità.

Non è semplice captare e spiegare le ragioni che rendono desiderabile, non solo sessualmente parlando, un corpo, che sia esso femminile oppure in questo caso maschile. Come non è così scontato trovare le ragioni alla base della trasformazione di un artista in icona per intere generazioni e proiettata in un arco temporale ampio. Pensando ad oggi qual è l'immagine di Eastwood passata come un testimone di epoca in epoca attraverso cinema, riviste, prodotti televisivi e merchandising sembra non siano necessarie indagini e spiegazioni, ma in realtà l'ascesa del giovane ragazzo americano nato nell'America in preda a crisi ed isterie di inizio anni '30 e cresciuto tra lavori saltuari e basi militari, non è stata per nulla facile e scontata. Egli ricorda così i primi incontri con produttori e addetti casting:

“Hollywood è strana. (...) Per anni ho vagato in cerca di un lavoro ed era sempre la stessa storia: avevo la voce troppo bassa, dovevo farmi incapsulare i denti, strizzavo troppo gli occhi, ero troppo alto ... questo continuo tentativo di demolire il mio ego doveva per forza farmi diventare una persona migliore, oppure un perfetto stronzo.”⁷

Negli anni '30 Hollywood non si impose solamente come “fabbrica dei sogni”, nel giro di qualche anno divenne un laboratorio di progettazione e creazione di star, un fenomeno meglio noto come star system. L'obiettivo consisteva nel conformare e standardizzare gli interpreti sia nel fisico sia nelle opportunità professionali in totale corrispondenza con un preciso quadro culturale sempre coerente con lo “status” del perfetto americano. Fu così che al personaggio corrispondeva la star: l'uomo si voleva virile, dotato di charme e sensualità, richiamante una precisa connotazione sessuale; la donna doveva possedere una buona dose di ambiguità per il dramma e un'eccentrica sensualità nella commedia. Anche i più giovani non furono esenti dal complesso meccanismo dei produttori e credo il caso più emblematico resti quello di Judy Garland.

⁷ Robert E. Kapsis, Kathie Coblenz, *Fedele a me stesso – Interviste 1971-2011*, Roma, Millenium fax, 2019, pp. 89-110.

Se in Europa i capi dei principali totalitarismi crearono regole e standard fisici per ambo i sessi, l'America fece la sua parte soprattutto attraverso il cinema. Negli anni '50 con la caduta del trust hollywoodiano e l'avvento del nuovo cinema americano nuovi prototipi iniziano a popolare il grande e il piccolo schermo concorrente. L'eleganza maschile laccata e sensuale dai tratti british dei Cary Grant, Gary Cooper, Henry Fonda, Errol Flynn, Humphrey Bogart, Fred Astaire e William Holden per citarne soltanto alcuni, lascia spazio a nuovi maschi, dalle bellezze più irruente, carnali e rurali, ad emblemi di una gioventù in rivolta in costante prassi contro un sistema ormai troppo gerarchico e patriarcale. Parliamo degli allora esordienti James Dean, Marlon Brando, Frank Sinatra, Anthony Perkins, Rock Hudson invece sembra uno dei pochi eredi della generazione precedente. Analogamente in Europa emergono i belli ed insofferenti Alain Delon, Jean Paul Belmondo, il gelido ma sensuale Helmut Berger, i cowboy all'italiana Franco Nero, Giuliano Gemma e Mario Girotti in arte Terence Hill.

Anche l'universo femminile rimescola le carte in tavola. Due fazioni si contendono la scena. Da un lato troviamo le maggiorate dalle forme sfacciatamente e sessualmente esibite, dai capelli sgargianti e sinuosi, dagli occhi urlanti casti ed eroticamente attraenti allo stesso momento: parliamo delle Marilyn Monroe, Jane Russell, Rita Hayworth, in Italia Sophia Loren, Silvana Mangano e Gina Lollobrigida.

Sul fronte opposto si insediano le femminilità più caste e contenute, fisicamente longilinee, meno avvezze al modellamento di trucco e parrucco. Fu in questa matrice che nacquero Audrey Hepburn, la fidanzatina d'America Doris Day, Tippi Hedren, Grace Kelly, Brigitte Bardot, Claudia Cardinale, Julie Andrews. A metà strada si inserisce un altro astro nascente del cinema mondiale, una Jane Fonda lanciata da piccole produzioni americana e formata ufficialmente nella cinematografia francese grazie soprattutto all'allora marito "creatore di donne" Roger Vadim.

In queste terre di mezzo trova il suo accesso Clint Eastwood, poco corrispondente ai requisiti degli Studios ma fisicamente prestante e americano. Alto, atletico, sguardo sbarazzino e accattivante, sorriso e sguardi accennati e ristretti in due fessure metafore della descrizione che da sempre lo contraddistinguono. Nel privato ha sperimentato su sé stesso e sulle donne il desiderio carnale ed erotico senza mai rispecchiarlo del tutto nei suoi lavori se non in casi eccezionali come *La notte brava del soldato Jonathan* (*The Beguiled*, 1971) di Don Siegel e in forma notevolmente più casta e accennata ne *I ponti di Madison County*. Due epoche differenti e due Eastwood anagraficamente opposti sono l'oggetto del desiderio di una controparte femminile che a tratti gli ruba la scena. Se nel primo desiderio ed erotismo sono i prerequisiti ad un climax che sfocia nel grottesco e nel crimine, nel secondo attrazione e atto

sessuale servono a sconvolgere e riavvolgere l'esistenza di una donna che si riscopre viva e ancora attraente, conscia di quell'infelicità nella quale la routine l'ha relegata.

Drucilla Cornell nei suoi studi sulla mascolinità e il concetto di icona eastwoodiana seguendo una linea storico-culturale con parentesi sociali e filosofiche ricostruisce per gradi cambiamenti e mantenimenti di mascolinità di un uomo come tanti ma unico al contempo, un maestro nell'aver saputo rendere pubblica e per tutti la propria immagine senza ricadute nell'eccesso e nel volgare, adeguando sé stesso come attore e personaggio pubblico a quanto ha sempre avuto da raccontare e rappresentare attraverso le sue opere⁸.

Clint Eastwood ha vissuto una doppia vita cinematografica, da un lato quella plasmata sul proprio corpo come attore, dall'altro quella elaborata su interpreti e rispettivi protagonisti dei numerosi film diretti a partire dall'inizio degli anni '70.

In ogni ruolo lui ha sempre giocato con sé stesso ponendosi nella duplice veste di tesi ed antitesi rispetto modelli preconfezionati, mettendo a nudo debolezze e insicurezze dell'americano medio e non sempre uscendone vincente dal confronto con schemi opposti. Nel dittico di cui ho già parlato in precedenza, *Filo da torcere* e *Fai come ti pare*, rappresenta un caso emblematico di alterni processi di costruzione e decostruzione della mascolinità del suo protagonista. Quando Clint decise di prendervi parte nel 1978 agenti e collaboratori gli scongiurarono vivamente il progetto per paura di un tonfo al botteghino causato da una delusione di pubblico e di critica. Egli agendo secondo il proprio istinto accettò percependo il potenziale dietro una storia divertente e condita con quel tanto d'azione necessaria a non smentire del tutto la condotta professionale del più americano in circolazione. L'icona/attore da fisicamente il meglio di sé durante una serie di combattimenti clandestini utili a fargli racimolare quel tanto che basta per sopravvivere alla dinamica quotidianità dell'America on the road. Forza e coraggio vengono meno dal momento in cui il protagonista si accosta davanti alla cinepresa alla scimmia coprotagonista oppure alla controparte femminile interpretata da Sondra Locke. I film sembra vogliano dirci quanto sia precaria la virilità maschile, quanto ansimi nel resistere al fascino delle imperfezioni e del diverso in un continuo alternarsi tra rivelazione ed enigma, accettazioni e tabù.

Meno esibita ed imposta è la mascolinità di Clint in *Fuga da Alcatraz* (*Escape from Alcatraz*, 1979) diretto dopo otto anni nuovamente da Don Siegel. L'eroe/antieroe in questione è un detenuto, tale Frank Morris (Clint Eastwood) dotato di certe qualità intellettive che gli permettono di mettere a punto un piano di fuga. Fino a qualche decennio prima codici e moralità avrebbero aberrato una storia così empatica e catartica nei confronti di un criminale,

⁸ Drucilla Cornell, *Clint Eastwood and Issues of American Masculinity*, New York, Fordham University Press, 2009, First edition.

ma quando quest'ultimo porta i connotati dell'eroe di intere generazioni, diventa impossibile non fare il tifo per lui, in particolare nei momenti di suspense costruiti con attenzione e rigore. Vincent Canby scrisse all'epoca sul *New York Times* una recensione significativa, lodando le qualità intrinseche al linguaggio cinematografico dietro un'opera che ha segnato gli anni '70, un decennio particolarmente significativo per la storia di un medium ormai ad alta velocità verso nuovi orizzonti iconografici e tecnologici:

“Un film d'azione di prim'ordine. Terribilmente emozionante. C'è più conoscenza del linguaggio cinematografico in una sua qualsiasi inquadratura di quanta ce ne sia nella maggior parte degli altri film americani in circolazione attualmente. Eastwood assolve le esigenze del ruolo e del film come probabilmente nessun altro attore potrebbe fare”⁹.

Tra le esigenze citate dal critico cinematografico vi è appunto quella di mettere al servizio di una storia di fuga e redenzione il proprio corpo. Qui l'icono offre volto e voce ad un personaggio che non fugge al cattivo, non deve salvare la donna o la famiglia in pericolo; egli scappa dalla giustizia, vuole estirparsi da un sistema nel quale non riesce a riconoscersi. Attraverso il lavoro di squadra e un'approfondita analisi delle situazioni diventa modello antitetico di quanto di più comune e tradizionale uno possa trovare nel proprio contesto sociale.

Clint Eastwood in questo caso può allora essere accostato a tutti quei modelli imperfetti, talvolta macchiati nell'anima e nello spirito da un passato corrosa dall'errore e dal risentimento, dall'ingiustizia e dall'incomprensione, in un boomerang metaforico di continua vestizione e spoliatura del corpo eletto cinematograficamente e culturalmente a emblema di una perfezione pur imperfetta.



Clint Eastwood in un fotogramma tratto da *Fuga da Alcatraz*

⁹ Alberto Castellano, *I film di Clint Eastwood*, Roma, Gremese, 2010, pp. 137-139.

L'ossimoro è forse la figura retorica che meglio rende l'Eastwood pubblico e privato: eroe imperfetto nei film, eroe imperfetto nella vita di tutti i giorni, amante delle donne ma al tempo stesso impossibilitato a tener fede a promesse e vincoli, in continua ricerca di una controparte solida e tenace nel far fronte alla grandezza dell'icona costruitagli su misura dal mondo dello spettacolo. Forse proprio perché riottoso e intollerante verso l'invasività del gossip, è riuscito a preservare un'immagine di sé composta e mai edulcorata, preferendo un'esistenza discreta e svincolata dal primo piano giornalistico. Vantaggio di tutto questo? L'essere dalla bellezza di novantuno anni padrone di sé stesso fisicamente e nelle proiezioni a livello dei personaggi. Non ha mai accolto su di sé il "costume" dell'eroe invincibile, quello senza macchia e senza paura, quello testosteroneico all'eccesso con muscolatura rocciosa alla Arnold Schwarzenegger o alla Dolph Lundgren, preferendo a tutto questo un corpo con le sue imperfezioni, un volto segnato dalle rughe ai margini di occhi e bocca, le palpebre pressate in due lievi fessure quasi a dire al mondo "costantemente studio ed indago la realtà", tutti segni che portano i tratti del tempo e dell'esperienza e di quest'ultima tanta ne ha avuta l'attore-regista.

Dopo oltre sessant'anni di attività sul grande e sul piccolo schermo, nel 2020, Clint ha capito che ormai era giunto il momento di rivalutare per intero l'immagine di sé per sé stesso e per gli altri offrendocene una rilettura comparativa e se vogliamo anche poetica in *Cry Macho – Ritorno a casa*. Gli aspetti narrativi, storici e culturali li analizzerò nel prossimo capitolo, qua mi limito al concetto di mascolinità. Il film, quarantesimo lungometraggio da lui diretto, ha trovato finalmente un suo posto nel cinema dopo i falliti tentativi di altri divi hollywoodiani. La sceneggiatura, pur con le licenze narrative del caso, è adattata al romanzo scritto e pubblicato da Nathan Richard Nusbaum nel 1975.

Il film si presenta allo stesso tempo come la sintesi tra il classico road movie di formazione e un western contemporaneo crepuscolare. La vicenda si svolge negli anni '70 e vede Mike Milo, ex star del rodeo segnata dall'alcol e dalla perdita degli affetti familiari, impegnato in una missione affidatagli dall'ex capo Howard Polk: andare in Messico a recuperare il figlio adolescente Rafo per salvarlo da una madre malavitosa e alcolizzata.

Gli ostacoli e gli attriti iniziali tra l'anziano protagonista e il ragazzo pian piano sfumano per configurarsi in un più comune rapporto padre-figlio. L'intera essenza del film è racchiusa in una parte del dialogo tra la coppia in fuga. Rafo si rivolge a Mike dicendogli: "Un tempo tu eri forte, macho". E l'uomo risponde: "Un tempo ero un sacco di cose, ma ora non più. E poi dammi retta: questa storia del macho è sopravvalutata. È solo qualcuno che vuole fare il macho per dimostrare che ha fegato, ma rimane con un pugno di mosche. È come per tutto nella vita, pensi di avere tutte le risposte, poi invecchiando ti rendi conto che non ne hai

nessuna. Tutti dobbiamo fare delle scelte nella vita, tu devi fare la tua”¹⁰. In circa cinque righe di dialogo c'è il testamento di un'intera vita al servizio del medium cinema e del pubblico. Quello che era non è più ma volente o nolente rimane, grazie ad opere che hanno sperimentato e ripulmato più volte l'immagine di un uomo americano nel fisico e nella mente, ma fortemente libero e controcorrente nell'anima, in continua lotta con gli standard uscendone diverse volte vincitore dalla tenzone con stereotipi ereditati da un passato cinematografico mai del tutto scomparso. Quel machismo che critica, pubblico e artisti hanno accostato alla sua immagine viene qui presentato come un elemento effimero, passeggero, limitato ad una fase biografica e artistica ormai immateriale, mantenuta viva attraverso l'oggetto-soggetto immagine, incarnata in modelli passati insieme ad un tempo lontano e apparentemente indefinito. Di scelte nella vita Clint Eastwood ne ha fatte tante, anzi tantissime, di volta in volta calibrando la propria visione del mondo con quella delle aspettative altrui, affermando e subito smentendo puntualmente sé stesso. Grandi qualità della sua persona erano e rimangono tutt'oggi la schiettezza e la coerenza con un progetto che trascende la pura e semplice funzionalità delle immagini di sé e di ciò che ha creato, per imprimervi un assetto vitale, sfruttandole come veicoli linguistici sovente in sostituzione delle parole.

Si conclude qui una prima analisi globale del Clint Eastwood personaggio, attore e cineasta. Nei successivi capitoli sarà mia premura affrontare al meglio e più approfonditamente opera dopo opera, confrontandole non solo con idee ed ideologie del suo interprete e creatore, ma anche comparandole alla storia che esse affrontano e a quella a loro contemporanea. Ne uscirà, almeno spero, un'attenta ricostruzione delle potenzialità storiche e linguistiche dietro a film che hanno più o meno apertamente segnato la storia del cinema e della cultura americana. Inoltre film dopo film sarà ancora più chiaro ed approfondito il discorso inerente al rapporto cinema e storia. Eastwood in ogni singola tappa della sua carriera si concentra sul ruolo documentaristico e sullo status di spazio di indagine e studio della settima arte.

¹⁰ Dialogo tratto dal film *Cry Macho – Ritorno a casa*.

“Leone era provvisto in egual misura di un grande senso dell’umorismo e di una tendenza alla visionarietà. Era estremamente naturale. Non aveva paura di fare qualcosa di nuovo.”
Clint Eastwood

Capitolo 2

Il western eastwoodiano:

il mito della frontiera tra cinema e storia

Il western da quasi un secolo rappresenta l'equivalente americano della letteratura epica occidentale. Sceneggiatori e cineasti hanno lavorato incessantemente a partire dall'epoca del muto per ricostruire più o meno onestamente il passato di una nazione nata con gli europei mossi da ragioni economiche, politiche, commerciali e religiose ad avventurarsi oltreoceano, scoprendo le potenzialità di una terra ancora vergine ed inesplorata. Il cinema di frontiera ha contribuito alla costruzione di una mitologia con i propri eroi. Gli anni '60 rappresentarono un punto di svolta, rivoluzionando la narrativa e l'approccio al genere, revisionando la storia in cerca di una verità fin troppo deformata per "rispetto" di un'ideologia americana volta all'esaltazione e monumentificazione dell'uomo bianco, antitesi degli autoctoni.

Chiusa l'epoca del west fordiano e di altri autori classici, nuove personalità si affacciarono sul cinema per provare a raccontare una verità nuova e differente, onesta e prorompente in una società magmatica e ideologicamente fluida.

2.1 Il mito della Frontiera

È letteralmente impossibile pensare all'America senza un richiamo mentale alle immagini che la letteratura e il cinema ci hanno regalato fino ad oggi in tutta quella produzione che racchiudiamo sotto l'etichetta di western. Le prime cinque/sei decadi del diciannovesimo secolo rappresentano per la storia americana un periodo di importanti sviluppi economici e demografici. I governi di Washington hanno ripetutamente finanziato opere pubbliche quali edifici, commerci e vie di comunicazione, in primis la ferrovia, in linea con una politica espansionistica dinamica e con uno spirito di conquista alla base dell'intricato processo di costruzione identitaria concluso parzialmente nel secolo successivo. Grazie alla via ferrata Est e Ovest vennero collegati; gli oceani Pacifico e Atlantico trovano finalmente un punto di contatto attraverso stati, catene montuose e deserti. La cultura statunitense inizia a prendere forma, coadiuvata da leggi e fitte relazioni sociali autorevolmente condotte da amministrazioni competitive ma reattive, sensibili agli stimoli dei singoli e delle masse. Ad oggi pensare a quella che fu e che è ora l'identità americana è difficile capire dove finisce l'individualismo e inizia il collettivismo, ben personificato in coloro che hanno sacrificato tempo, denaro e vite per il bene dell'altro, salvando volto e anima di una nazione caduta

troppe volte nei buoi dei propri errori e corrosa da una corrente capitalista intontita dalla quantità e dal progresso e di conseguenza poco avvezza alla conservazione di tutto quel patrimonio all'origine di una civiltà moderna e contemporanea.

Natura e macchine si fondano in un embrione del futuro prossimo: diligenze, convogli ferroviari fumanti, battelli, imbarcazioni di piccole dimensioni, cavalli e mandrie di bestiame popolano ogni singolo stato del mosaico statunitense, sfruttando le possibilità delle distese pianeggianti, dei laghi e dei fiumi.

Nell'Ottocento gli Stati Uniti diventano sempre più americani e sempre meno europei. Ormai essi sono pronti a scriversi da soli la propria storia e a liberarsi definitivamente dal giogo monarchico del Vecchio Continente per aprirsi ad un secolo di profondi cambiamenti e di totale riassetto mondiale. Il nuovo ordine sociale non può più fare a meno del Nord America.

I primati nelle comunicazioni garantiscono a quella notevole porzione continentale un posto principale nella geopolitica e nella storia contemporanea.

Quello che ancora mancava è un patrimonio culturale che ne raccontasse le origini, pur declinato a fattori ed ideologie di convenienza e facciata più che rispettoso di una verità assoluta ed autentica. Qualche autore letterario percorre i primi passi per poi lasciare definitivamente il testimone ai cineasti, veri autori/artigiani dell'epica americana attraverso un approccio al cinema come documento, strumento di racconto e agente di storia.

Se ci facessimo carico dell'ardua impresa di analizzare per filo e per segno tutti i film western alla base di quanto poi cambiò nel corso degli anni '60 attribuiremmo l'intera produzione allo status di agente di storia, proprio per il fatto di essere riuscita ad influenzare la mentalità internazionale con un'immagine notevolmente distorta della realtà dei fatti, presentando il bianco come eroe e l'indiano come il cattivo. A cambiare la direzione saranno i già citati western rivoluzionari ed in parte anche la produzione eastwoodiana.

Pensando al Far West la prima cosa che ci viene in mente è la violenza unite a cospicue dosi di avventura e azione. In realtà, come avrò modo di dimostrare con i film in analisi, il western fu anche questo ma non esclusivamente. Pistolieri, banditi, sparatorie, impiccagioni, esecuzioni al tramonto sono elementi imprescindibili e immancabili, ma dietro alla facciata materialistica di tutti questi dispositivi vi è un profondo sottotesto morale e un tentativo di rappresentazione storica imperniato in una vocazione nata dalla necessità di raccontare al mondo intero quanto forti ed eroici fossero gli americani.

Se la violenza fosse stata l'unica filosofia quotidiana dell'800 americano probabilmente metà della popolazione sarebbe stata sterminata in nome di una nazione neonata e ancora troppo arretrata per comandare metà del pianeta. Alla base di tutto questo cinema vi è comunque una

tendenza alla grandiosità, tutto viene moltiplicato ed elevato. Campi medi, lunghi e lunghissimi, grandangoli e panoramiche manipolano la natura rendendola immensa con una capacità di spingersi oltre il visibile anatomico e trasportandoci in una dimensione oggettiva aperta a qualsiasi forma di interpretazione.

Pensiamo alle distese montuose, agli aridi deserti del Nevada e del New Mexico, alle praterie assetate del Texas, alle mandrie di bisonti come nella memorabile scena di *Balla coi lupi* (*Dances with Wolves*, 1990) di Kevin Costner, ai campi lunghi de *I cancelli del cielo* (*Heaven's Gate*, 1980) di Michael Cimino o a quelli di *Soldato blu* (*Soldier Blue*, 1970) di Ralph Nelson. Sembra che ogni storia posseda un metaforico magma interiore, un bisogno di evasione che trova ristoro nella grandiosità offerta dalle infinite possibilità del dispositivo immagine.

Eppure in tutto ciò vi è qualcosa di ingannevole. Ogni singolo film appartenente al genere western, nel novanta per cento dei casi ci dice molto di più sulla storia contemporanea che non su quella in cui la sceneggiatura è ambientata. Capolavori del genere come *Ombre rosse* (*Stagecoach*, 1939), *Il massacro di Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948) entrambi di John Ford, oppure *Mezzogiorno di fuoco* (*High Noon*, 1952) di Fred Zinnemann e *L'uomo che uccise Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) di John Ford ci dicono molto più sul tempo in cui sono stati prodotti piuttosto che quello della contestualizzazione storica della vicenda. Quasi tutti i prodotti del grande schermo sorti nel ventennio tra gli anni '40 e gli anni '60 sono l'evocazione di quell'evasività e quella ricerca volte a colmare il gap socio-culturale tra individualismo e società. L'uomo attraverso piccole o grandi imprese quotidiane riesce a scrivere la storia di sé e del suo popolo corrispondendo alla perfezione a regole e codici di comportamento e atteggiamento richiesti dal sistema.

La questione inerente al rapporto tra storia e cinema in tutte le sue forme è ben strutturata in *Giù la testa* di Sergio Leone, nel quale la rivoluzione messicana di inizio '900 è metafora dell'insofferenza multi generazionale e popolare dell'Europa di fine anni '60 tra proteste giovanili e riassetto politici.

2.2 Clint Eastwood incontra il western

L'incontro effettivo tra Clint Eastwood e il cinema western risale al 1958 quando prese parte al film *L'urlo di guerra degli Apaches* (*Ambush at Cimarron Pass*) di Jodie Copelan, nonostante in precedenza avesse già preso parte a *Esecuzione al tramonto* (*Star in the Dust*, 1956) di Charles F. Haas in un piccolo ruolo nemmeno accreditato. *L'urlo di guerra degli*

Apaches è un'opera senza grandi pretese ancora impostata secondo un modello classico e su una sceneggiatura più volte reimpastata a seconda delle esigenze: il protagonista è il sergente Blake (Scott Brady) in collisione con la tribù degli Apaches; per sfuggire agli indiani si unisce ad un gruppo di cowboy lungo le distese centrali degli Stati Uniti. In una recente intervista Clint ha dichiarato di non sentirsi soddisfatto di quell'esperienza ma probabilmente lo ha avvicinato ad un universo a lui in futuro particolarmente caro.

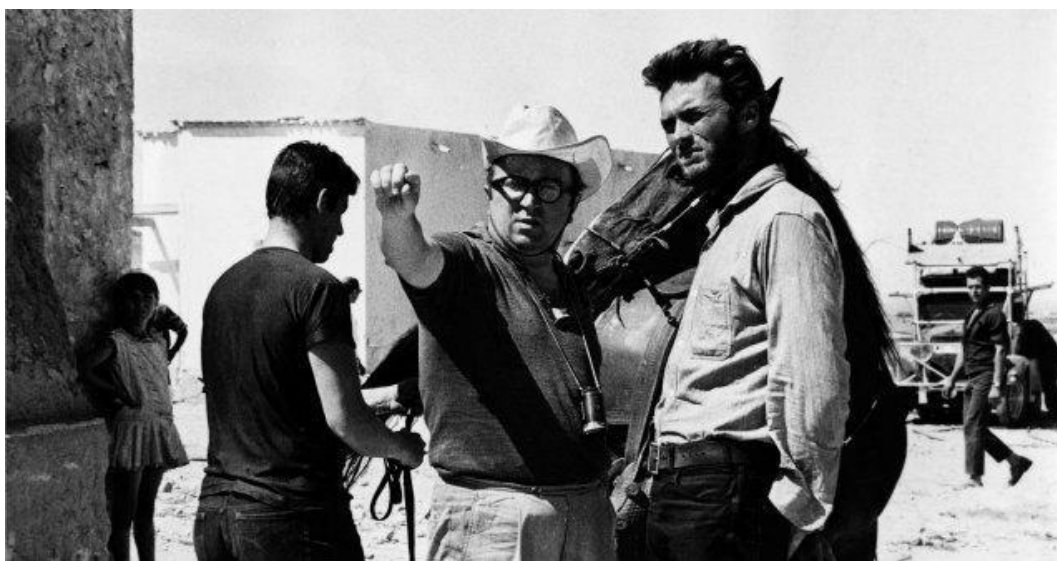
Il contatto definitivo col mondo dei pistoleri e mandriani riguarda le otto stagioni de *Gli uomini della prateria* (*Rawhide*, 1959-1966) sul quale ho già avuto modo di parlare. Le sceneggiature dei singoli episodi sono incentrate su esperienze brevi collegate da un'unica linea narrativa: l'impresa di un gruppo di mandriani nel spostare lungo gli Stati Uniti i capi di bestiame. Anche in questo caso l'impianto è classico e privo di orpelli artificiosi ma a Clint bastò per capire il potere comunicativo ed espressivo di una macchina da presa e di quel rotolo di pellicola che in essa scorre.

Entrambi i lavori gli permisero di infoltire il curriculum e di presentarsi per caso tramite il piccolo schermo agli occhi accorti di un giovane regista italiano con recenti esperienze nella seconda unità di produzioni anche hollywoodiane come *Ben Hur* di William Wyler. Sto parlando di Sergio Leone. Nel 1963 ha già in cantiere un nuovo progetto, destinato a cambiare per sempre il western europeo e anche quello americano grazie ad una portata epico - rivoluzionaria mai vista prima. La sceneggiatura riprende la struttura narrativa di quell'Arlecchino de *Il servitore di due padroni* di Carlo Goldoni. Qualcuno aveva già trattato l'argomento, tale Akira Kurosawa ne *La sfida del samurai* (*Yojinbo*, 1961); tutta la diatriba giudiziaria seguita alla produzione è storia a sé. Quello che ancora mancava a Leone era il protagonista maschile, un interprete che fisicamente portasse sul corpo e sul volto i connotati di un classico cowboy americano e che interpretativamente registrasse una totale compostezza espressiva senza uscire dalle linee. Durante la visione di un episodio de *Gli uomini della prateria* notò Eastwood. Ricorda così quella folgorazione:

“Nell'episodio in questione non diceva una parola. Si spostava lentamente. Davvero, molto lentamente. Mi piaceva questa attitudine indolente, ma lo trovavo un po' troppo giovane. Troppo ben rasato. Troppo pulitino... Tuttavia sapevo di poter mascherare tutto ciò. Gli proposi il ruolo. Accettò...”¹¹.

¹⁰ Gian Luca Farinelli, Christopher Frayling, *La rivoluzione Sergio Leone*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2019, pp. 28-30.

Le parole del cineasta racchiudono il profondo senso della malleabilità di un uomo qualsiasi e unico in contemporanea, un giovane di bella presenza, silenzioso, capace di starsene ai margini di una scena ma inconsapevolmente così preponderante a tal punto da convergere su di sé tutte le attenzioni. Quelle che ironicamente Leone intendeva come le uniche due espressioni di Clint, “una con il cappello e una senza il cappello” sono divenute culturalmente il manifesto della rivoluzione del genere western però inaspettatamente originatasi su suolo europeo e non americano. *Per un pugno di dollari*, *Per qualche dollaro in più*, *Il buono, il brutto e il cattivo* non sono film di genere ma la rivoluzionaria rottura con la tradizione interna ad un genere. Clint non si ritenne soddisfatto di ogni singolo risultato dell’esperienza ma riuscì a coglierne il potenziale, o meglio, i potenziali traducendoli nel linguaggio cinematografico americano neonato e gradualmente portando il pubblico oltreoceano all’accettazione di essi.



Sergio Leone e Clint Eastwood durante la preparazione di una scena

L’elemento più rilevante rimane l’eroe/antieroe senza nome, un cavaliere errante dalla precisa connotazione fenotipica ma “geneticamente” ambiguo o se vogliamo polivalente, senza il minimo accenno ai sottotesti biografici, consegnandolo alla storia e allo spettatore come una tabula rasa sul quale sfogare immaginazione e riflessioni.

Nelle tre pellicole sopracitate l’attore americano incarna tre figure praticamente analoghe che prendono parte a vicende ambientate nel fermento degli Stati Uniti ottocenteschi. Su di esse Sergio Leone concretizza volontà e stimoli inclini alla sperimentazione rinnovando il cinema non dall’interno ma dall’esterno, ricorrendo a fonti letterarie e culturali attraverso millenni di

patrimonio occidentale¹². Quello che egli toccava, quasi in automatico diveniva epico. A Leone bisogna riconoscere il merito di aver saputo coniugare sceneggiatura, letteratura ed immagine in un equilibrio lirico, sfruttando le plurime potenzialità del montaggio a ritmo di una delle colonne sonore più indimenticabili firmate dal genio di Ennio Morricone. In un'intervista a Clint Eastwood, condotta da Christopher Frayling, l'attore-regista conferma la nascita dello "stile Eastwood" nel contesto della *Trilogia del Dollaro* in più aggiunge che secondo lui questi film "(...) abbiano cambiato lo stile, l'approccio ai western. Li hanno "operisticizzati", se così si può dire. Hanno ingigantito la violenza e le sparatorie, e usavano stupende musiche e un tipo nuovo di colonna sonora." La musica sembra aver compiuto un processo, non così scontato fino ad ora, di unione armonica tra elementi compositivi dell'immagine, restituendo un climax in continuo accrescimento alternato al declino della tensione drammatica. Narrativamente strumenti e note hanno compensato la mancanza di alcuni stilemi ereditati dal passato e sopravvissuti alla "caduta della Hollywood classica" grazie ad opere quali il bellissimo *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*, 1956) di John Ford, un capolavoro di linguaggio cinematografico. Eastwood rimase folgorato dal potere comunicativo ed evocativo dello stile di Morricone e le loro strade ebbero modo di incrociarsi nuovamente nella produzione de *Gli avvoltoi hanno fame* (*Two Mules for Sister Sara*, 1970) di Don Siegel, un western di incontro-sovrapposizione dei due sessi; a tenere testa al protagonista maschile, una giovane prostituta in fuga, sotto mentite spoglie interpretata da Shirley MacLaine. Gli spunti offerti dal film appena citato sono molti, ma mi limiterò ad analizzare nello specifico esclusivamente i western diretti da Clint.

Quest'ultimo ha modo di tastare il terreno rivoluzionato e rimodellato del genere anche nel cinema statunitense, prima della regia de *Lo straniero senza nome* (*High Plains Drifter*, 1973). Dopo l'esperienza italiana lo aspettano diverse produzioni, tre delle quali ambientate in un West distante anni luce dall'universo fordiano: *Impiccalo più in alto* (*Hang 'Em High*, 1968), il già indicato *Gli avvoltoi hanno fame* e *Joe Kidd* (1972). I personaggi si fanno più silenziosi; espressioni e colonna sonora (musiche, suoni, voci e lamenti) compensano laddove necessario alcune lacune del linguaggio, e la violenza si libera dalle catene di vincoli per troppo tempo imposti da un moralismo esibito e poco autentico nei fatti.

L'Italia lanciò un nuovo modello ma nel momento in cui quest'ultimo trovava spazio e consenso nelle terre d'origine del genere, gli autori nostrani stavano già sperimentando il "western all'italiana" contaminato dalla commedia. I cowboy utilizzavano ormai le colt per giochi di atletica e prestigio, sostituendo le pallottole con scazzottate e duelli coreografati e

¹² Gian Luca Farinelli, Christopher Frayling, *La Rivoluzione Sergio Leone*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2019, pp. 41-50.

sfacciatamente slapstick. Massimo esempio resta indubbiamente il binomio *Lo chiamavano Trinità... e ...Continuavano a chiamarlo Trinità* prodotti tra il 1970 e il 1971 entrambi diretti da E. B. Clucher.

Concluso questo breve excursus nella formazione attoriale e registica di Eastwood analizzeremo nello specifico le cinque opere western dirette da Clint Eastwood nell'arco di circa cinquant'anni: *Lo straniero senza nome* (*High Plains Drifter*, 1973), *Il texano dagli occhi di ghiaccio* (*The Outlaw Josey Wales*, 1976), *Il cavaliere pallido* (*Pale Rider*, 1985), *Gli spietati* (*Unforgiven*, 1992), *Cry Macho – Ritorno a casa* (*Cry Macho*, 2021).

2.3 *Lo straniero senza nome: l'eroe vendicativo*

Il cinema di Clint Eastwood e gli eroi hanno un rapporto stretto. Dal momento in cui ha preso la maturata decisione di rendere “propri” i film in qualità di produttore, regista e interprete ha avuto le idee ben chiare riguardo la costruzione di figure che rispecchiano precisi paradigmi storico-culturali.

Lo straniero senza nome (*High Plains Drifter*, 1973) inaugura un progetto di rinnovo e riscrittura del genere western, adottando contenuti ed elementi linguistici dalla controparte europea declinandoli in una rappresentazione ed un'estetica consone ad un Paese che insieme alle sue arti e ai suoi media stava correndo decisamente verso il futuro.



Locandina del film *Lo straniero senza nome*

Nel film in questione convivono due visioni antitetiche sulla realtà: quella religiosa e quella laica. Alcuni paradigmi della cultura cristiana si palesano fin dai titoli di testa. Un'immagine fluida e sgranata apre la vicenda. Improvvisamente una persona a bordo di un cavallo irrompe

in lontananza. Sembra un'immagine dantesca: è difficile distinguere se il soggetto in questione sia un uomo oppure uno spirito.

Riguardo all'ambiente circostante trovo interessante un'osservazione di Nicoletta Leonardi, nata da una riflessione che in contemporanea ha abbracciato l'arte e la letteratura: "Il paesaggio americano evocò tanto l'Eden, paradiso riconquistato colmo di abbondanza, l'Arcadia e la ricomparsa di Atlantide, quanto lo stato originario selvaggio della terra come si credeva fosse al momento della creazione"¹³. Secondo questo punto di vista tutto l'impianto esotico dietro la variegata gamma di paesaggi consacrati dai film western si riconfigura nelle montagne e nelle praterie idealmente o ideologicamente riplasmate in relazione ad un sistema di valori religiosi.

Lo straniero senza nome in parallelo alla linea appena descritta, persegue un secondo obiettivo, quello decisamente più laico, memore di quali ingredienti servano per la costruzione di un eroe: abbigliamento, obiettivi d'azione, elementi scenografici. La scena iniziale viene interrotta da uno stacco di montaggio che in un campo medio, con inquadratura laterale al soggetto ci avvicina al protagonista. Un uomo atletico campeggia aitante sul dorso di un cavallo, avvolto in un cappotto marrone. Il viso appare parzialmente celato dietro una folta barba e i capelli costretti al contenimento da un cappello a tesa larga. Nel complesso la figura riassume su di sé i chiaroscuri e le sfumature di carattere ed intenzioni che scena dopo scena si riveleranno allo spettatore.

L'essenzialità colma l'immagine in un'apparente semplicità. In realtà le opere eastwoodiane ingannano in questo senso poiché i sottotesti sono plurimi e stimolano una riflessione costante di fronte a ciò che guardiamo. Tutto ciò è testimonianza di quanto il cinema superi il mero aspetto dell'intrattenimento a favore di protocolli linguistico-iconografici.

Proseguendo l'analisi dell'opera seguiamo l'eroe/antieroe in un viaggio attraverso una natura immobile, statuaria, opposizione raffigurativa della mobilità cadenzata e composta del cavaliere errante. Giunto alle rive di un lago, più precisamente il Lago Mono in California, una nuova inquadratura segue il protagonista di spalle in procinto d'entrare in una lignea cittadina. Cromaticamente l'intera sequenza rispetta dei paradigmi precisi: dal marrone scuro al marrone chiaro contrastati dall'azzurro/blu opaco del bacino acquatico.

Eastwood commenta così la scelta della location:

¹³ Edoardo Sant'Elia, *L'età degli eroi – Filosofia e mitologia "dell'umano" nei western diretti da Clint Eastwood*, Roma, Edizioni Studium, 2021, pp. 14-15.

“Nella sceneggiatura il paese si trovava in mezzo al deserto, come nella maggior parte dei western, ma questa convenzione mi dava fastidio perché, persino nel West, una cittadina non poteva svilupparsi in assenza di acqua. Ho scoperto il lago Mono per caso (...). Il tasso di salinità è così alto che nessuna imbarcazione può solcarne le acque (...). Niente barche, niente esseri viventi, solo i rumori naturali del deserto”¹⁴.

L’idea fu quella di un paesaggio lunare, celeste, fuori da quanto ci possa essere di più umano e celeste. Clint volle ricreare quest’impressione.

Bastano i primi minuti per avere di fronte una duplice presentazione: quella dell’icona Eastwood, ormai da qualche anno prototipo/figura del cinema western; quella del contesto. Ogni entità strutturale del fotogramma contribuisce a ricreare metaforicamente una versione terrena dell’ultraterreno. Ad un certo punto l’Eden cambia volto. Gli abitanti dell’immaginaria cittadina Lago sono pronti all’esecuzione, a combattere il male incarnato da un gruppo di malviventi da poco usciti di prigione, rozzi e vendicativi.

Prima di spiegare però la conclusione della vicenda apro una breve parentesi legata alla trama. La sceneggiatura ripercorre il viaggio di un eroe, entità umana o angelica che sia, fino all’approdo in una qualsiasi cittadina incastonata nel roccioso paesaggio della California. Tutto tace, come un deserto interrotto dalla presenza di un lago. L’immobilità e l’apatia del luogo trovano un’antitesi nella presenza di acqua, fonte di vita e della ristretta popolazione del luogo.

Gli stacchi di montaggio spostano puntualmente l’attenzione su tre criminali fuggiti dalla prigione e diretti a Lago. I locali accolgono con diffidenza lo straniero. Nessuno sa nulla e Eastwood si guarda bene dal rivelare particolari che potrebbero compromettere suspense e il corso tra ambiguità e rappresentazione della vicenda.

Alcuni flashback, qui presentati come incubi nel sonno, affliggono il protagonista: un uomo riverso a terra ha il volto e il corpo ricoperti di sangue. Alcuni uomini armati di frusta lacerano il corpo della vittima. La folla assiste impassibile alla scena, permettendo il misfatto. Nel momento in cui lo straniero acquista la fiducia di parte dei locali organizza la controffensiva trasformando visivamente il villaggio. Tutti insieme dipingono la casa con vernice rossa e all’ingresso del paese collocano un’insegna con la scritta Inferno. I colori tenui e pastello lasciano spazio ad una variante cromatica vermiglia, secondo una cultura che vuole l’Inferno rosso fiammante. Se pensiamo velocemente alla *Divina Commedia* di Dante Alighieri ritroviamo, almeno nella prima cantica, tutti gli elementi dell’ambiente infernale

¹⁴ Robert E. Kapsis, Kathie Coblentz, *Fedele a me stesso – Interviste 1971 – 2011*, Roma, Edizioni minimum fax, 2019, pp. 191-194.

propostoci nel film: il lago, le rocce, un'amalgama di figure che in sé racchiudono peccati e cadute morali.

Lo straniero di Eastwood sembra raccogliere il testimone di Enea, San Paolo e poi Dante: da vivo riesce ad attraversare una proiezione reale e concreta degli universi ultraterreni. Egli si fa carico e guida di un paese afflitto e macchiato per portarlo alla salvezza. Il bene trionfa sul male ma il prezzo da pagare non fa sconti.

Nulla è semplice, tutto è catartico. Anche noi spettatori guardiamo con sospetto, contemporaneamente agli abitanti di Lago, quell'uomo affascinante ma rivestito da ambiguità e complessità fisiche, etiche e intenzionali. Il montaggio alterna primi piani sull'uomo a primi piani sui volti di un ristretto popolo diffidente e sul chi va là. Nessuno riesce ancora a stabilire se quell'uomo è un novello Messia, emblema e strumento di giustizia (terrestre o divina ?) oppure un qualsiasi criminale pronto a imporre il proprio potere e controllo sulla città. Probabilmente soltanto il pubblico all'epoca e ancor più oggi era ed è l'unico soggetto in grado di comprendere la vera natura dell'uomo. Sappiamo che dietro a cappotto e cappello si distingue Eastwood, attore feticcio del western del nuovo cinema americano, un eroe che per quanto antieroe possa apparire agirà sempre in nome di quanto più giusto possa esserci nella realtà storica e sociale. Non rinuncia alla violenza ma egli è in grado di proiettare nel giusto anche gli ammacchi dell'agire umano e della volontà troppo spesso offuscata da personalismi ed individualismi che talvolta collidono con un'ideale preciso di identità nazionale.

Questo, all'epoca, era il punto più caldo del talento di Clint Eastwood, una matura e consapevole capacità di calibrare i singoli elementi narrativi nell'impianto generale del racconto, traducendo con minuzia e volontà parola per parola nel linguaggio visivo, sfruttando tutte le proprietà insite nel montaggio ai fini di una narrazione fluida ma ristretta, priva di orpelli funzionali sicuramente alla grandiosità cinematografica, ma "tossici" all'essenzialità e all'obiettivo di spingere lo spettatore alla riflessione.

Eastwood non ha mai fatto un cinema rivolto al pubblico intellettuale e nemmeno opere di semplice e sfacciato intrattenimento. Egli ha posto e tutt'ora pone la massima attenzione a chi sta di fronte ad uno schermo, per coinvolgerlo nel giusto modo nella vicenda, consegnandoli poco per volta gli strumenti necessari alla comprensione. Può così rispettare un progetto estetico ed interpretativo ben delineato: mantenere costante l'attenzione del pubblico sulle immagini, sulla storia e sulla psicologia dei personaggi.

Il paragone dantesco tra l'opera del Sommo poeta e *Lo straniero senza nome* rende più comprensibili i paradigmi culturali utilizzati nel ricostruire elemento dopo elemento credenze

e suggestioni dell'Occidente, mescolando letteratura, teologia e folklore in un risultato finale degno di una settima arte magmatica e in costante rinnovamento.

La dicotomia eroe – antieroe la ritroviamo in versione cristologica nel binomio Messia – angelo vendicatore, costantemente alternati nell'ambiguità e nel contenimento espressivo dell'attore protagonista. La schiera di entità tra il comico parodico e lo spettrale che lo circonda affonda le radici in una produzione culturale che trascende ed anticipa di secoli il cinema.

Sul piano stilistico invece Kaminsky definì *Lo straniero senza nome* come: “un western di Siegel-Leone che Eastwood fa proprio. (...) Il film è un'originale commistione di elementi della tradizione western con moduli di tipo italiano, ma è anche un passo avanti nella definizione del tipico personaggio di Clint Eastwood”¹⁵. Con quest'ultima frase il critico e saggista anticipava sicuramente a quanto già in parte ho scritto nelle pagine precedenti: l'impassibilità alternata ad un sottile sarcasmo. Serietà ed ironia sono i due volti dell'Eastwood attore, due maschere che poi tanto maschere non sono. Anche nella vita privata Clint ha sempre offerto disponibilità ed ironia, senza eccedere nel ridicolo, a tutti coloro che lo hanno incontrato nel percorso sia professionale sia privato.

La grande novità del film appena analizzato risiede in due particolari, o meglio in due fonti di ispirazione: il cinema e la letteratura. Per il primo penso di aver già speso molte parole; lo straniero in questione attinge a Leone, a Siegel, a *I sette samurai* (*Shichinin no samurai*, 1954) e *La sfida del samurai* (*Yojinbo*, 1961) entrambi diretti da Akira Kurosawa. Meno dettagliato è lo sguardo rivolto al western più classico, nonostante l'attività ancora all'epoca recente di John Ford o Howard Hawks.

Clint Eastwood si inserisce così in un progetto di rinnovamento e riscrittura di un genere uscito sofferente dal riassetto hollywoodiano e non più così in voga in patria. Offrendo la sua immagine, soggetto e oggetto imitabile e desiderabile per entrambi i sessi, ha riattratto il pubblico di fronte allo schermo, spingendolo più o meno volontariamente a riconoscersi nei suoi personaggi, al contempo così irraggiungibili e così umani.

Ne *Lo straniero senza nome* non vuole esentare la vendetta dalle schiere del peccato e di quanto di più sbagliato voglia esserci, ma riabilita il personale e l'individuale nel contesto della collettività. Per ripulirsi dal cinismo e dall'azione crudele nei confronti di uomini cinici e a loro volta crudeli, sfrutta nuovamente il potenziale iconografico ed evocativo del cinema come linguaggio.

¹⁵ Alberto Castellano, *I film di Clint Eastwood*, Roma, Gremese, 2010, pp. 109-111.

La scena finale inquadra e rivela tutto ciò che fino ad ora è stato tralasciato o perlomeno appena accennato attraverso vie secondarie. Qui si congiungono i due anelli, quello del passato e quello del presente. I primi piani sulla popolazione sono differenti nel finale. I volti hanno nuove espressioni. In lui hanno distinto l'eroe, il novello Messia tra i residui di una storia con i suoi pro e i suoi contro.

L'inquadratura che precede i titoli di coda è nuovamente quella iniziale. La prima pagina ritorna, ma questa volta in veste di conclusione. Il cavaliere è di spalle in sella al cavallo. È spedito verso uno sgranato ignoto, pronto a nuove avventure. Narrativamente e cinematograficamente l'immagine preannuncia la disponibilità del personaggio-interprete a ritornare in linea ad un progetto che farà del progredire cronologicamente e linguisticamente i suoi cavalli di battaglia, attraversando il tempo come un ignoto viaggiatore.

2.4 Il texano dagli occhi di ghiaccio: un eroe tra fuga e ricerca

Il nuovo eroe in questione nasce dalle ceneri di quello precedente, accogliendone i connotati ma respingendo alcuni paradigmi ideologici e d'azione. Il cinema incontra nuovamente la letteratura, commissionando l'epica, quella classica e quella cavalleresca di matrice culturale e iconologica medievale, e il romanzo, autentico e mordace prodotto della cultura ottocentesca, a sua volta erede di un patrimonio letterario millenario.

Il protagonista de *Il texano dagli occhi di ghiaccio* (*The Outlaw Josey Wales*, 1976) è un uomo ferito nell'anima in cerca di vendetta come unica motivazione per sopravvivere ad un passato insanguinato dal lutto e dal crimine. La vicenda si colloca nel periodo immediatamente precedente alla guerra di secessione americana, uno dei maggiori conflitti del secondo '800. Un gruppo di disertori dell'esercito mette a ferro e fuoco la fattoria di Josey Wales, tra il Missouri e il Kansas. Durante il misfatto, l'uomo non è presente ma a rimetterci la vita sono moglie e figlio.

Il protagonista si avventura nella natura americana in compagnia di un giovane sognatore e avventuriero, all'anagrafe Jamie. Inseguiti dalla banda dei criminali colpevoli del delitto, fuggiranno attraverso l'America, incontrando personaggi e paesaggi differenti. Il cuore del personaggio interpretato da Eastwood accoglie rancore, malinconia e una costante proiezione ad un futuro di rinascita. Prima di tutto dovrà rivedere sé stesso e imparare a convivere con le cicatrici di un passato ingombrante e difficile da dimenticare.



Fotogramma tratto dal film *Il texano dagli occhi di ghiaccio*

Questa è la premessa ad un film sul quale potremmo scrivere decine di pagine di riflessioni e analisi. La varietà interpretativa è ciò che ancora oggi rende unico il cinema firmato ed interpretato da Clint Eastwood. I valori cristiani costituenti gran parte del precedente film qui vengono sostituiti da un discorso nel quale prevalgono e si confrontano epica ed epopea.

Erroneamente spesso tendiamo a confondere i due termini sopra indicati. Il genere western è sempre stato un terreno di prova per comprendere ciò che è epico e ciò che è epopea. Forse è più corretto e sincero ammettere che l'una senza l'altra non potrebbero esistere e sopravvivere alle evoluzioni insite al mondo culturale¹⁶.

L'epica fin dalle origini affronta storie ed episodi nei quali la scena è dominata dagli eroi, costruiti sul mito e sul patrimonio nazionale di una data comunità o popolazione. L'eroe epico è se non totalmente almeno quasi del tutto umano. Esso soffre, piange, prova dolore per il malessere altrui, vince, perde, compie atti gloriosi ma è anche sensibile ed incline all'errore. Credo sia impossibile scovare nel pantheon eroico-letterario un solo personaggio privo del leggendario "Tallone d'Achille".

Il cinema deve inoltre all'epica uno degli schemi di base nelle sceneggiature, il "viaggio dell'eroe", un'universale declinazione realistico-metaforica dell'Odisseo/Ulisse omerico.

L'epopea è una versione, se volessimo, più pratica ed applicativa del mondo epico. Essa nasce nel contesto di opere guardano ad un passato epico assoluto, ben teorizzato e poi messo in pratica da autori tedeschi quali Goethe e Schiller. Il passato è l'universo descrittivo e costitutivo dell'identità storica, culturale e sociale di un paese, di una civiltà. Esso è il "tempo degli eroi" tanto cronologicamente distante quanto emotivamente vicino a chi sente proprio un quadro di valori inderogabili per il sentirsi parte di un sistema.

Il cinema western è la traduzione nello stile e nell'estetica della settima arte di quel mondo letterario nato e sviluppatosi nell'antichità ed alimentato fino ad oggi dal talento e dalla

¹⁶ Edoardo Sant'Elia, *L'età degli eroi – Filosofia e mitologia "dell'umano" nei western diretti da Clint Eastwood*, Roma, Edizioni Studium, 2021, pp. 42-45.

visionarietà di innumerevoli autori. Esso è esplorazione, ricerca, lotta, incontro e scontro tra mondi opposti, persone con motivazioni contrastanti, culture distanti o vicine. Se fino agli anni '40 i due poli sono uomo bianco e indiani, dagli anni '50 e in particolare '60 l'attenzione mette a fuoco nuovi punti di vista.

Il texano dagli occhi di ghiaccio è un western rivoluzionario ma non per questo può rientrare nella corrente "revisionista" delle opere e degli autori pronti a rivalutare gli autoctoni. Il film di Clint è un'analisi antropologica sul marcio dietro l'immagine che da sempre l'America tenta, a fatica, a dare di sé; esso è la prova e controprova ai colori di un sogno americano cinematograficamente inzuccherato da abiti, musiche e coreografie nel musical o virilizzato dai cowboy sterminatori di masse etnicamente inferiori secondo gli standard di un paese da sempre vocato allo status di superpotenza.

Durante la sua fuga attraverso il cuore degli Stati Uniti Josey Wales trova appoggio e saggezza nella figura di un indiano, anziano marchiato sul viso dai segni del tempo. La pelle solcata da rughe proietta luci e ombre della storia moderna ma al contempo esse sono sede e testimonianza di conoscenza e intelletto derivanti dall'esperienza. L'uomo in questione porta la ferita di un rifiuto da parte della sua gente, per essersi fidato dei bianchi sbagliati. Il rapporto tra lui e il protagonista sembra una contemporanea relazione intellettuale e culturale tra due generazioni etnicamente e tempisticamente opposte, non un classico rapporto padre e figlio, nemmeno un divario sociale come quello proposto da Turgenev in *Padri e figli* con tanto di teorizzazione nichilista.

La coppia segna la rottura tra un prima e un dopo che potremmo limitare alla storia del cinema e di uno dei suoi generi più prolifici.

L'individualismo del protagonista che cerca vendetta e riscatto personali, nei confronti dei suoi simili inaspettatamente nemici, diviene nuovamente terra vergine per la coltivazione di una visione universalistica sull'uomo e sul suo rapporto con la storia. Preso più globalmente il film è un inno alla tolleranza dai toni mistici e utopistici. L'utopia investe l'intero progetto narrativo alla base della scrittura di soggetto e sceneggiatura del film. L'universalismo dei risultati umanitari di un singolo uomo non è possibile nella complessità della realtà storica o contemporanea di un intero paese. È interessante e più concreto invece l'aspetto metaforico dietro la rappresentazione e i dialoghi talvolta ridotti all'essenzialità ma incisivi grazie alla collaborazione attiva delle immagini.

In apertura all'opera Eastwood si presenta in modo differente rispetto al film precedentemente analizzato e rispetto a quelli che incontreremo successivamente in questo capitolo. Un uomo adulto con un cappello rurale e un abbigliamento adatto al contesto, livido di sudore e fatica,

sta arando un piccolo appezzamento di terreno. Solo perché quel volto e quelle espressioni sono note a livello mondiale grazie al suo interprete noi comprendiamo il ruolo e il futuro di quell'anonimo agricoltore, ma se ci liberassimo da conoscenze ed informazioni iconografiche egli non possiede nessuna anticipazione a quanto accadrà.

Cappello, stivali con speroni, cavalli, colt non sono in scena. L'eroe non ha il suo "costume". Nulla è ancora accaduto per tramutare il suo status. Una donna chiama il bambino, il quale allontanatosi dal padre rientra a casa. Il climax cambia vertiginosamente indirizzo quanto gli antagonisti, la nemesi dell'eroe, irrompono nel campo di ripresa. Un raccordo tra sguardo del protagonista e un suono, un persistente boato, cambiano lo svolgimento dell'azione. Il pericolo si palesa prima sonoramente poi visivamente. La corsa dell'uomo termina di fronte all'abitazione in fiamme, tra le urla e lo strazio degli affetti. Egli tenta in tutto e per tutto di salvare la famiglia, ma nulla può nei confronti del prevalere di chi ha abbandonato la via maestra in nome di un libero arbitrio troppo spesso sopravvalutato ed utilizzato come scudo davanti al lecito e alla giustizia. Josey si risveglia tra il fumo e l'odore di legna arsa. Una cicatrice solca il suo volto corruciato e colpito nell'anima. Nell'esatto momento sopra descritto rinasce dalle ceneri la Fenice/eroe, pronto a spiccare il volo verso un progetto di rinascita etica e morale, armato di ricordi, forza fisica e di quella vendetta terribilmente presente nell'animo di chi ha fatto i conti con qualcosa di rivoluzionario.

Il texano dagli occhi di ghiaccio è il modello/prototipo del "viaggio dell'eroe": un uomo tranquillo e ordinario cura la propria terra insieme ad una giovane moglie e un bambino nel pieno dell'infanzia. La tranquillità viene interrotta dall'antagonista, qui entità collettiva. L'incontro col proprio opposto sviluppa la trasformazione del personaggio e riformula intenzioni ed obiettivi. Nel suo viaggio, contemporaneamente fuga e raggiungimento di una meta, incontra personaggi caratterialmente diversi, ognuno contraddistinto da un proprio sottotesto narrativo. Questo incedere a tappe, dai tentativi di fuga a quello di attraversamento delle acque, dai cambi scenografici agli scontri a fuoco, determina una maturazione nel personaggio, avvicinandolo seppur parzialmente a quei romanzi di formazione frequenti nelle letterature ottocentesche e novecentesche.

Potremmo anche in questo caso ricollegarci all'opera dantesca, sia quella propriamente poetica sia quella del poema capolavoro. Le nemesi del protagonista ricalcano fiere e peccatori dell'universo infernale, cedendo ai ricatti del corpo e della mente a discapito dell'integrità dello spirito. Avidità e cupidigia non hanno qui il volto di una fiera ma semplicemente di esseri umani personificanti il malessere sociale e l'egoismo di chi giorno e notte lotta per la propria grandezza scalfendo diritti altrui.

Su questo punto il ragionamento è perpetuo, dagli albori della società al futuro più lontano.

Di fronte a questo decadimento l'uomo quanto può fare? La risposta risiede nelle microazioni di Wales. Una scena emblematica riguarda il suo rapporto con un giovane compagno di viaggio (qui si può davvero parlare di rapporto padre-figlio). Già nel primo incontro quella gioventù tanto vicina e tanto distante dalla sua maturità adulta rievoca le immagini del privato. Il ragazzo racconta il peso dell'assenza della madre e il doppio ruolo del padre nell'unione del ristretto nucleo familiare. Josey Wales, nel drammatico momento della fine del giovane, contraccambia quel piccolo ma significativo aiuto riservandogli cure ed attenzione in uno spaccato sociale simboleggiante la fragilità e l'oppressione di chi cerca ancora di portare avanti sogni, obiettivi e sviluppi di un sistema corrotto e scollato da qualsiasi valore civile e umanitario.

Mi limiterò ad analizzare ancora una scena, quella finale. Musica e montaggio ritmano e cadenzano lo scontro definitivo tra bene e male a suon di pallottole e tattiche di sopravvivenza. Gli eroi devono ora dimostrare unità e spirito collettivo di fronte all'orda incivile di chi semina distruzione e anarchia, anche a costo di mettere in pericolo la propria incolumità.

L'ultimo nemico, ostacolo alla libertà, da combattere spetta a Wales. Una scena è particolarmente incisiva. Il capo della cosca di fuorilegge è ormai solo davanti all'uomo al quale ha distrutto la famiglia e l'abitazione, privandolo di tutto. Da una parte splende caldo e lucente il sole mentre l'antagonista è relegato alla zona d'ombra, ormai fuori gioco. Improvvisamente uno stacco di montaggio repentino abbandona momentaneamente l'oggettività di sguardo a favore di una soggettiva. Noi diventiamo Josey Wales. Se fino ad ora ci siamo immedesimati nelle motivazioni intime del protagonista istantaneamente vediamo addirittura con i suoi occhi. La canna della colt compare sfumata tra il nero e l'argento metallico. Liberamente la nostra mente si prefigura due alternative: lasciarlo alla giustizia e alla legge oppure premere quel grilletto e calare il sipario su una circoscritta triste pagina della storia di un americano qualsiasi.

Pochi secondi dopo un'altra soggettiva ci cala negli occhi dell'antagonista. Di fronte a noi impassibilmente feroce, scusate l'ossimoro, si staglia l'eroe. Le braccia tese sorreggono due pistole. Il ticchettio dei grilletti si accompagna ai flashback sul crimine iniziale finché Clint adotta due inquadrature prettamente leoniane: dettaglio sugli occhi dei duellanti. L'odio e il terrore traspaiono e lottano ancor prima dell'azione finale, conclusiva e risolutiva della vicenda, con l'obiettivo di ristabilire un certo equilibrio. Escluse le armi da fuoco il duello si conclude con l'esibizione di una spada contesa e bloccata a forza dalle due unità antitetiche

della scena. Il West lascia spazio ad una breve ma significativa parentesi epico - cavalleresca dove tutto è l'opposto di tutto, dai protagonisti alle forze fisiche e gravitazionali.

La suspense è stata costruita con minuzia, grazie ad un occhio attento alle immagini e al loro rapporto prima e dopo la congiunzione del montaggio.

L'eroe si congeda nuovamente dal presente dritto e spedito verso il futuro. In questo specifico caso nessuna immagine sgranata ma semplicemente una figura in contrasto nell'oscurità del crepuscolo nutrita dal pallido calore giallo-arancio di un sole autunnale al tramonto pronto a risorgere per nuove avventure.

Critici e studiosi più attenti hanno scovato anche ne *Il texano dagli occhi di ghiaccio* immagini apertamente bibliche, dal già citato passaggio sulle acque o attraverso le acque, come fuga dal male e dall'oppressore, rimembrando l'episodio di Mosè e del popolo ebraico in fuga dall'Egitto. Le acque non fagocitano nell'opera il nemico ma semplicemente la scena si conclude con un'inflexione comica con tanto di musica adatta al contesto. L'eroe stesso proietta su di sé attraverso l'azione la duplice natura di angelo vendicatore e Messia, fonte di riscatto e vendetta ma anche sede impenetrabile di un profondo e per nulla scontato senso di giustizia.

Compiuta la missione egli si lascia alle spalle l'imminente passato. Nel corpo e nell'anima continuerà a portare le ferite del vissuto ma ora è libero finalmente dal fardello della vendetta. Edoardo Sant'Elia, nel già discusso testo, conclude formalmente così l'analisi sul film: "Il contadino, ora, non esiste più. Il guerrigliero appartiene al passato. Il pistolero è stato ucciso in uno scontro a fuoco"¹⁷. L'esperienza rigenera l'uomo permettendogli di risorgere dai propri errori e di ritrovare sé stesso nel confronto con chi è diametralmente opposto a lui.

2.5 Il cavaliere pallido: eroe-fantasma in un West spirituale

Il processo di costruzione e decostruzione dell'eroe di frontiera del cinema eastwoodiano prosegue negli anni successivi con un'altra opera simbolica, nata in un periodo storico di grandi cambiamenti, ovvero la metà degli anni '80. Il decennio della cultura pop, dell'incessante produzione e manipolazione delle immagini, del nuovo divismo musicale e dei primi esperimenti nell'universo del digitale era nel pieno della sua attività.

Il cineasta americano non intende abbandonare la sua linea artistica, continuando a ripensare incessantemente forme e modelli del cinema western, provando ancora una volta a riscrivere

¹⁷ Edoardo Sant'Elia, *L'età degli eroi – Filosofia e mitologia "dell'umano" nei western diretti da Clint Eastwood*, Roma, Edizioni Studium, 2021, pp. 67-68.

storia e cultura americane in un decennio di rivoluzioni e rigenerazioni artistico - culturali e di riformulazione dello status delle immagini.

Il cavaliere pallido (*Pale Rider*) usciva nel 1985. Clint Eastwood sentiva ancora il bisogno di affrontare sia davanti sia dietro la macchina da presa il genere a lui più caro, riportando in superficie la questione religiosa già presente ne *Lo straniero senza nome* ma adattandola ad un impianto registico ormai trofeo di una piena maturità artistica.

Il soggetto e la sceneggiatura, firmati a quattro mani da Michael Butler e Dennis Shryack, lavorano intorno ad un personaggio a metà strada tra *Il cavaliere della valle solitaria* (*Shane*) film del 1953 diretto da George Stevens e il tema dei quattro Cavalieri dell'Apocalisse di biblica memoria.



Fotogramma tratto dal film *Il cavaliere pallido*

La vicenda parte con una premessa, motore dell'azione: tra le catene montuose del Nord America, una comunità di cercatori d'oro si è stanziata sui costoni dei rilievi. Il peso della concorrenza però suscita la reazione di Coy LaHood, incarnazione del capitalismo americano contrapposto all'ascesa degli individui umili e sognatori. Una banda da lui incaricata assalta l'accampamento minacciando e percuotendo il povero Hull Barret. Al termine dell'attacco viene ristabilito un certo ordine. Il recupero dell'equilibrio trova linfa in un atteggiamento contemplativo verso la natura e i suoi elementi, dalla "maestosità totemica"¹⁸, intensa ed incisiva a tal punto da evocare un'immagine a tratti distorta a tratti integra di un Eden terrestre con i suo demoni e i suoi angeli. Bene e Male si scontrano incessantemente in un West nel quale non vi è spazio per buoni e cattivi, una delle parti volente o nolente deve abbandonare intenzioni e dimore.

¹⁸ Bernard Benoliel, *Clint Eastwood*, Parigi, Cahiers du cinema Sarl, 2010, Collana "Maestri del cinema", pp. 49-50.

Il protagonista, tale Predicatore, interpretato da un Clint Eastwood maturo, brizzolato, ma ancora aitante in sella al cavallo ripropone nuovamente l'immagine/icona dello "straniero senza nome" tra materialismo e spiritualismo, identificato nella veste di un religioso.

Un campo lungo stacca l'inquadratura dall'afflizione e dal lutto di alcuni abitanti del villaggio, lanciando lo sguardo nell'immensità di una vallata montuosa intensificata visivamente dai contrasti cromatici tra l'intenso grigiore delle rocce e il candore immacolato di una neve lucente al sole intervallato da silenziose nubi.

Il colore torna in gioco come rivelatore del senso profondo di unità antitetiche protagoniste di una storia sull'azione progressista e repressiva dell'uomo, un essere che troppe volte abbandona i valori etico – morali del vivere civile sovrapponendo loro l'idolo del denaro e della gloria personale.

La prevaricazione dell'individuo, capace di agire collettivamente solo in nome dell'interesse del singolo, è la radice di gran parte dei problemi storico – politici del diciannovesimo e del ventesimo secolo. La Guerra Fredda, ormai ai titoli di coda nel periodo in cui uscì *Il cavaliere pallido* è l'ennesima proiezione dell'individualismo di due culture fondate sulla sovrabbondanza di immagine e di potere, quella americana e quella sovietica.

Ritornando alla scena accennata qualche riga più sopra, l'immobilità dell'insieme trova opposizione in un unico movimento, quello di un uomo a cavallo. L'incedere di quest'ultimo permette allo spettatore di comprenderne via via i connotati. Nella mente due immagini duellano: quella dello sconosciuto, ovvero il personaggio del quale non sappiamo e non sapremo quasi nulla, e quella del suo interprete, presenza rassicurante e messianica. Cambia il nome ma il corpo e l'essenza del personaggio sono gli stessi, quasi come se il protagonista della "Trilogia del dollaro" fosse ancora lì, in viaggio tra mondi ed universi paralleli, come un angelo custode, uno spirito protettore, pronto a farsi carico e risoluzione dei problemi altrui, agendo di istinto secondo un progetto divino. Il cavallo bianco rievoca un'immagine angelica, distinta e rivelatoria, in netta contrapposizione alle tinte scure dell'abbigliamento indossato. Candore e luce di un ipotetico Paradiso terrestre incontrano la durezza tonale dell'Ovest, del cuore identitario e storico di un Paese in fermento, vittima di sofferenze che di per sé non è andato a cercarsi.

Il montaggio sembra rifarsi all'introduzione de *Lo straniero senza nome*: inquadratura frontale con tratti appena accennati; senza alcun stacco la scena scorre focalizzandosi lateralmente sul protagonista concludendosi con l'immagine di spalle, direzionata verso l'obiettivo dell'azione.

Potremmo definire la scena appena descritta come un'anticipazione, una presentazione del protagonista. Il vero e proprio ingresso nella vicenda si svolge intorno allo scoccare del primo quarto d'ora di film. Barret si reca nella cittadina, disposto ad affrontare faccia a faccia, corpo a corpo LaHood e i suoi uomini. La forza del singolo non ha mezzi e resistenza tali da resistere alla prepotenza di chi fagocita e riplasma un potere, muovendo i singoli come pedine su una scacchiera di intenti e soprusi.

Uno stacco interrompe la scena collettiva passando ad un campo lungo, capace di evocare un'immagine quasi pittorica per la tenuità dei colori e la monumentalità del soggetto. Qualche porzione di edifici lignei si apre su una distesa lanciata in corsa verso un monte ricoperto dalla coltre gassosa di una nube. Cielo e Terra sembrano toccarsi in un gioco di ruoli ed elementi. Il punto di raccordo tra le due entità è quell'uomo misterioso in sella al cavallo bianco. È difficile stabilire chi tra lui e la natura in quel dato momento, in una manciata di fotogrammi, abbia tanto peso da rubare il protagonismo della scena.

Il cavaliere errante ha interrotto la sua corsa per osservare da lontano e senza alcun cenno ciò che accade nell'unica via di una qualsiasi cittadina rurale. Ancora non lo sappiamo ma già percepiamo le abilità e le possibilità di quello sconosciuto ormai familiare grazie alle varie riproposizioni in vent'anni di cinema europeo e americano.

I minuti successivi rappresentano uno spaccato semplice e reale della società. I prevaricatori, la vittima e l'impassibilità di chi sta a guardare tra vigliaccheria ed inettitudine ciò che accade nel mondo circostante, partecipando solo passivamente alla storia con la coda tra le gambe. Nella moltitudine di soggetti presenti uno soltanto interviene per ristabilire una giustizia più fantomatica che realistica poiché supportata da leggi prive di contemplazione verso qualsiasi forma di diritto.

Terminata l'azione e messi fuori gioco i burattini del signorotto locale abbandona il "palcoscenico" e si dirige verso il villaggio. Clint sposa quell'essenzialità a lui tanto cara scalfendo i dialoghi ai minimi e affidando la comunicazione al volto, alle macro e micro azioni, lasciando un ampio margine di intesa ed interpretazione a chi sta oltre lo schermo.

Questo rende l'attore – regista rispettoso e speranzoso verso le capacità di un pubblico variegato culturalmente e anagraficamente.

Egli preferisce costantemente realizzare opere con più spunti di interpretazioni, confidando in un processo di analisi e riflessione che il cinema, in ogni caso, dovrebbe offrire.

Il cavaliere pallido è un'opera che da cima a fondo ripropone e rielabora questo aspetto, ponendo massima attenzione a non lasciarsi andare sul piano della rivelazione e

dell'annunciazione, mantenendo sempre quel poco/tanto di ambiguità dietro un personaggio qui all'apice della sua strutturazione cinematografica.

Durante la lavorazione del film, a partire dalla pre - produzione Clint si impegnò anche su un secondo fronte: calcare mano e macchina sugli elementi soprannaturali, universalizzando e cristianizzando la storia a tal punto da sfruttarne ogni singolo elemento. Un percorso di questo genere è reso possibile esclusivamente attraverso la continua evocazione di immagini che centrifugamente il film libera e consegna alla mente di chi ne osserva e pregusta gli ingredienti essenziali.

Gli "addetti ai lavori" tracciarono due linee di collegamento: una generale alla Sacra Bibbia, una più specifica all'Apocalisse. Clint dichiarò: "Non sono un accanito lettore della Bibbia, ma la mitologia delle sue storie e la relazione che esiste con la mitologia western mi hanno sempre affascinato"¹⁹. La trasposizione cinematografica di questa frase risiede nell'impianto generale del film in questione e nella contrapposizione tra la natura spirituale del Predicatore e quella sfacciatamente umana e materialista dell'antagonista e dei cercatori d'oro. Il sovrannaturale popola scena dopo scena consegnandoci un'immagine utopica, mistica, mitica e naturalistica di un mondo nel quale la giustizia si realizza nelle azioni di qualche sconosciuto essere umano che ancora garantisce in sé e per gli altri qualche residuo di valori, sostituendosi alla legge dove essa risulta inapplicabile.

La chiave di lettura parte dal presupposto appena descritto, sviluppando un discorso che trascende la mera rappresentazione cinematografica degli stereotipi di genere affidando la soluzione del caso e dei problemi ad un eroe nuovo, originale a cavallo tra due nature e due mondi. Il cowboy viene liberato dalla classica laicizzazione supportata dalla virilità fisica e caratteriale, cristianizzandosi e ammantandosi di un'aura nei cui limiti si incontrano e dialogano il sacro e il profano.

I western di Clint Eastwood non hanno pretese filosofiche o propagandistiche. Essi sono il frutto di un'accurata analisi sul mondo contemporaneo raccontato attraverso i mezzi del cinema (immagini, sceneggiature, montaggio e suoni) deputati ad un ruolo di cronisti in viaggio tra passato e presente. L'attore – regista ripensa incessantemente a forme e modelli, rielaborando le opere sia dal punto di vista narrativo, sia da quello iconografico.

Il West fordiano è ormai un lontano ricordo, un mistico passato coi suoi eroi, tra pregi e difetti, tra colpe e riscatti, luogo di scontro tra etnie, generazioni e fazioni politiche. Il genere tra gli anni '70 e '80, grazie anche al notevole contributo dei film eastwoodiani, ha ormai rielaborato i propri stile ed estetica, preferendo la sfera umana ed intima al sentimento

¹⁹ Alberto Castellano, *I film di Clint Eastwood*, Roma, Gremese, 2010, pp. 159-161.

patriottico ed identitario di una popolazione costruitasi su un'immagine troppo sovente distorta e artificiale.

Il cinema di fine Novecento raccoglie le sofferenze, i successi e gli insuccessi di una società al preludio del terzo millennio, raccontandone i mille volti tra il reale e il caricaturale, tracciando il corso della storia non più attraverso eventi o grandi imprese, ma attraverso i singoli e vicende dalla portata ridotta.

Edoardo Sant'Elia a proposito de *Il cavaliere pallido* nota come “l'ambiente, la collettività, l'eroe agiscono in un contesto unitario, dove il movimento sembra assente perché l'azione spinge all'estremo o riduce al minimo le pulsazioni di un ritmo organico che può essere percepito solo nel suo insieme, all'interno si uno “spazio – respiro”²⁰.

Questa forma organica, contemplata quasi religiosamente nei western del periodo classico, inizia già a conformarsi ad una versione alterna/opposta in alcune opere di Howard Hawks focalizzate sul singolo e ancor più, fino al superamento totale e definitivo, nei film diretti da Sam Peckinpah, Anthony Mann, Martin Ritt fra tutti ricordiamo *Hud il selvaggio* (*Hud*, 1963) e *Hombre* (1967) entrambi con protagonista Paul Newman, e ancora le opere di Delmer Daves. Essi rappresentano la congiunzione tra due epoche differenti, quella del passato hollywoodiano e quella del nuovo cinema nel quale risiede a pieno titolo Eastwood.

Prima di chiudere il discorso relativo a *Il cavaliere pallido* affrontiamo l'analisi della scena finale. La piccola cellula sociale dei cercatori d'oro viene aiutata dal Predicatore per una sconfitta definitiva del nemico capitalista ed affarista. In uno scontro affidato alla potenza linguistica del fluido montaggio curato dal sodale Joel Cox, il protagonista salva la giovane Megan, precedentemente sequestrata dal figlio di LaHood e in sequenza abbatte gli uomini di LaHood e lo sfrontato capo.

Due scene sono fortemente significative sia sul piano stilistico sia su quello contenutistico, depurate di qualsiasi orpello retorico.

L'uomo abbandona in un dato momento il colletto, simbolo sacerdotale di una consacrazione che richiede certi limiti di atteggiamento ed azione. Svestitosi del sacro può liberamente agire in nome di una giustizia ormai affossata nell'arroganza del signorotto di turno. In sella al cavallo irrompe sulla scena nel momento in cui Megan è vittima di violenza da parte degli uomini di LaHood. Con totale compostezza fisica ed espressiva, come un angelo custode o un Messia che sostituisce alle Parole e ai miracoli le armi e una corazza psicologica ristabilisce, seppur momentaneo, l'equilibrio. Egli ha il potere e la volontà di colpire nel mirino il tossico

²⁰ Edoardo Sant'Elia, *L'età degli eroi – Filosofia e mitologia “dell'umano” nei western diretti da Clint Eastwood*, Roma, Edizioni Studium, 2021, pp. 69-73.

maschilismo di una società preconfezionata dentro un'ideale sfuocato e incomprensibile di prevaricazione.

Il finale riprende lo schema delle precedenti fatiche eastwoodiane. Un campo lungo racchiude un'immagine tra l'idilliaco e l'apocalittico delle scure distese boschive ai piedi di montagne nascoste in parte dalla coltre nevosa in parte da minacciose nubi pronte ad avere la meglio sul mondo terrestre. Sul lato destro dell'inquadratura si lancia al galoppo un cavaliere, a bordo del suo cavallo bianco. La missione è compiuta, ora può ritornare nell'ignoto, in una dimensione intermedia tra il sacro e il profano, tra il celeste e il terrestre.

Una nuova avventura lo attende in quello che ufficialmente sarà il suo ultimo western ovvero *Gli spietati* (*Unforgiven*, 1992).

2.6 *Gli spietati*: l'eroe tra individualismo e collettivismo in un West crepuscolare

Gli spietati uscì nelle sale cinematografiche di tutto il mondo tra il 1992 e il 1993, proseguendo e in parte concludendo quel lungo percorso iniziato circa vent'anni prima con *Lo straniero senza nome* e seguito da *Il texano dagli occhi di ghiaccio* e *Il cavaliere pallido*. Durante la sessantacinquesima cerimonia degli Academy Awards il film ottenne quattro Oscar nelle categorie "Miglior film", "Miglior regia", "Miglior attore non protagonista" (a Gene Hackman) e "Miglior montaggio". L'opera rappresentò al contempo un traguardo e un nastro di partenza per un altrettanto prolifico futuro dell'Eastwood regista. Egli ottenne un riconoscimento per l'incessante attività nell'ambito della settima arte, un'incoronazione al talento indiscusso, pur con i suoi difetti, di un narratore/cantore dell'epopea americana dal passato al presente, viaggiando tra mondi, stili, forme e modelli differenti e talvolta in antitesi netta, ma sapendo coglierne i singoli potenziali a favore di un medium nella terra di mezzo tra modernità e tradizione.

Questa proprietà di Clint gli permise di rappresentare il più alto prototipo di autore "modernamente classico", anarchico del privato e nel pubblico ma totalmente fedele ad una precisa idea sul mondo.

Ma ora veniamo a *Gli spietati*. La vicenda è ambientata a fine Ottocento nel Wyoming. Ormai gli Stati Uniti sono macchiati dal sangue di civili che si scontrano tra Nord e Sud in nome di una rivendicazione di diritti tanto gridata dal popolo quanto taciuta dalle amministrazioni. La prima scena evoca quell'atmosfera crepuscolare ben rappresentata cronologicamente e narrativamente dal film. Un campo lungo è sfumato dai contrasti tra il nero notturno di una piccola abitazione adagiata su un terreno pianeggiante e di un albero spoglio della vitalità di

frutti e foglie, e il tenue ma lucente arancio di un cielo pronto a salutare quel sole nascosto all'orizzonte e predisposto a risorgere nella notte dando vita ad un nuovo giorno.

Tutto è immobile; sembra l'immagine dipinta dal pennello di un anonimo artista. Un uomo sta vangando la terra nei pressi dell'albero. Una scritta scorre e ci preannuncia poche ma significative informazioni sulla contestualizzazione. Uno stacco di montaggio cambia prospettiva, il calore della prima immagine viene sostituito dalle fredde tonalità di monti lambiti da neve e nubi. In linea con lo stile del regista la fotografia delle carrellate successive, discrete e dettagliate nell'accompagnarci tra il legno bagnato di pioggia degli edifici di un villaggio, rinuncia all'illuminazione preferendo i chiaroscuri naturali e rivelando lo stretto necessario.



Fotogramma tratto dalla scena iniziale del film *Gli spietati*

In una stanza del bordello locale tra gemiti e movimenti una coppia è impegnata in un atto sessuale. La donna tra le lenzuola da lì a pochi minuti rimane vittima del mondo maschile. Un cowboy macho nel fisico ma marcio nella morale la sfregia in pieno volto. Clint sfrutta il pretesto per realizzare nelle immediate scene successive una profonda critica all'autorità, dal momento in cui lo sceriffo Little Big Daggett (Gene Hackman) anziché sottoporre al vaglio della legge i colpevoli del misfatto li multa obbligandoli alla consegna di cinque cavalli al gestore del bordello.

Il mondo femminile non resta impassibile all'iniquità della controparte, non accetta una così assurda e blanda applicazione di leggi umane che ancora non tutelano e difendono diritti naturali ed umani. Esse offrono perciò una taglia di mille dollari a colui che avrebbe compiuto giustizia da solo, eliminando il marciume di chi non ha ancora capito l'alto valore dell'essere umano.

Clint Eastwood prende parte al film non solo come regista, ma anche nel ruolo da protagonista. Tale William “Bill” Munny è un cowboy nella fase senile della sua vita fatta di alti e bassi, successi ed insuccessi, un ex pistolero afflitto dal lutto per la moglie e dalla responsabilità verso due figli e verso la sua terra.

In Munny convergono problematiche e dolori di un’America di fronte alla crisi di “fine secolo” nella quale non tutti trovano un proprio spazio per defluire dalle difficoltà del presente. La reticenza iniziale dell’uomo nell’acceptare la proposta di vendetta per la donna sfregiata di un giovane cowboy, Schofield Kid, decade quando subentra a convincerlo l’amico di vecchia data Ned Logan (Morgan Freeman) .

Clint rimarca i classici connotati del suo personaggio più comune e noto, con qualche differenza a favore di una storia nuova, matura e decisamente testamentaria. Lo straniero senza nome ha finalmente dei connotati anagrafici, possiede due figli ed equilibratamente fornisce informazioni su passato e presente, attraverso le relazioni con vecchie e nuove conoscenze.

In una scena troviamo Munny di fronte ad un cavallo bianco sellato. Sullo sfondo le mura di un edificio e i due figli nell’età dell’infanzia. Il cowboy, non più nel pieno vigore della virilità adulta, ma ancora affascinante icona maschile dotata di agilità e di un incontrastato charme di presenza, tenta di salire a cavallo, pronto all’avventura in una non facile impresa contro un potere che cela i suoi profondi difetti dietro una lucente stelletta sul petto dello sceriffo.

L’uomo non riesce a salire sul quadrupede. Tra i due ha origine un simbolico duello; è come se l’animale volesse evitare un ritorno dell’uomo – icona nella rete del West, come se elementi biografici, anagrafici, iconografici e narrativi si frapponessero tra un glorioso passato fatto di piccole e grandi gesta/impreses e un presente apertosi su una nuova pagina di storia. Sembra uno sfacciato preludio al congedo di Clint dal genere a lui più caro, quello che gli ha dato la fama sia come attore sia come regista. Affida questo compito ad una frase, pronunciata dal suo personaggio inerte e quasi rassegnato: “Non sono più da sella neanche’io. Questo cavallo mi sta facendo pagare tutti i peccati di gioventù”. Non è ancora in atto una definitiva decostruzione e smentita del personaggio, come invece accadrà nel recente *Cry Macho – Ritorno a casa*, però quella manciata di fotogrammi basta ad anticipare una nuova linea estetico – stilistica. C’è un prima e un dopo e come un classico spartiacque *Gli spietati* spazia tra due blocchi della filmografia di un autore che per l’ennesima volta è conscio del fatto di aver ancora tanto da dire. L’unico obiettivo che può raggiungere col film è quello di fornire alcune rispose in controcorrente ai plurimi quesiti originati nei primi vent’anni di attività dietro la macchina da presa e rielaborati nella produzione del ventunesimo secolo.

Il film, come ho già detto, nasce all'inizio degli anni '90 sebbene la sceneggiatura fece una prima comparsa all'inizio degli anni '70 immediatamente opzionata per una trasposizione cinematografica da Francis Ford Coppola. Non se ne fece poi nulla, forse proprio perché il potenziale narrativo della versione cartacea attendeva la disponibilità di un maestro del genere e di quel volto così riconoscibile e così autentico.

Il passare del tempo ha segnato Clint Eastwood sul volto, sui caratteri fenotipici, ma non di certo nella mente e nell'anima. Su questo avrò modo di ritornarci nel paragrafo conclusivo del capitolo.

La scena più nota del film è quella finale. Munny, non senza difficoltà, ha già eliminato i due colpevoli del misfatto al bordello. Come in un classico scontro generazionale, tra nichilismo e adeguamento, il cowboy senile armato di colt, esperienza e una saggezza storicamente attribuita a chi da tempo vive e popola il mondo, mette fuori gioco la controparte più giovane, scaltra e avversa al contemporaneo corso storico-culturale.

Il cerchio sembra chiudersi ma l'equilibrio si interrompe nell'esatto momento in cui una prostituta avverte l'uomo che Ned è morto in seguito alle percosse subite.

Il giovane Schofield gli consegna l'arma. Un ritorno e un'inversione tra i "figli" e i "padri" si consuma in pochi secondi. A bordo del suo cavallo nell'oscurità di una notte piovosa Munny approda tra gli edifici di Big Whiskey. La resa dei conti è vicina e rappresenta l'unica via di riscatto per un vecchio ordine di uomini e regole fino a poco tempo prima convinti di aver riscritto le norme del vivere civile, ma prontamente smentite da chi ancora una volta segue la via del sopruso.

Gli abitanti del posto sono relegati, sotto minaccia dello sceriffo e dei suoi uomini dentro la locanda. L'autorità per l'ennesima volta nella storia impone il proprio giogo ad un popolo vittima sacrificale per la sopravvivenza di quel potere inconsistente e moralmente decadente.

Minaccioso e nascosto tra le ombre interrotte da una luce fioca, il protagonista entra nell'edificio. Con dialoghi essenziali, un montaggio cadenzato e dettagliato, e le microazioni del volto di un gruppo di persone che assiste senza alcuna pretesa d'azione alla scena, Clint riesce a rendere epica, in stile leoniano, una sequenza in pericolo di caduta claustrofobica tra le quattro mura lignee di un saloon pressato dalla folta presenza umana. Bene e Male si incontrano nella veste di due uomini appesi a fili mossi dalla storia e dalla regina incontrastata di essa, la politica. Qui non esiste più il libero arbitrio, le scelte sono ormai dettate da un'animalesca lotta per la sopravvivenza a colpi d'arma da fuoco. A vicenda Munny e lo sceriffo recriminano pregi e difetti delle loro figure, denudando gli spetti più profani e corrotti della viltà umana. Il protagonista recrimina alla sua nemesi la scorrettezza nello scontro che

ha portato alla fine di Ned e tutta quella falsità nascosta dietro un titolo caduto dalle alte sfere del potere.

Lo sceriffo non agisce in difesa dei giusti, lavora per sé stesso e per chi lo ha incastonato in una posizione di rilievo nella società di frontiera. Al contempo non è nemmeno un Pilato che si lava le mani di fronte alle questioni personali o collettive. Lui ci mette la faccia, agendo pur sempre nell'errore e nella falsità, appellandosi a ciò che personalmente ritiene giusto ma che in sostanza non lo è.

Campi medi e primi piani, in oggettiva, ci accostano a due universi così uguali così diversi. Lo spettatore coglie la poliedricità di due personalità che portano nell'anima le cicatrici di tutte le azioni scorrette compiute nella vita. L'unica differenza risiede nella risoluzione. Munny ha scelto da tempo la via della redenzione, non dimenticando il vissuto, ma superandolo e affrontandolo giorno dopo giorno.

Il climax drammatico raggiunge l'apice nel conflitto a fuoco per poi interrompersi e riequilibrarsi in una risoluzione amaramente comica, con un Munny stanco ma realizzato che si avvicina al bancone sorseggiando un bicchiere di whisky.

Daggett dotato di ultimi attimi di vita tenta ancora una rivincita ma senza risultato grazie all'intuito e alla prontezza del protagonista. Dalla sua lo sceriffo rivendica l'onore dietro il proprio ruolo e gli obiettivi preposti nei mesi precedenti (stava costruendosi una casa). Munny secco e diretto gli schiaccia sul volto una verità concreta per quanto alle volte inaccettabile. "I meriti non c'entrano in queste storie".

Il finale è significativo e interrompe nettamente col passato. Non c'è più l'immagine del cowboy in corsa verso l'ignoto, verso il futuro e nuovi obiettivi. L'inquadratura è la medesima dei titoli di testa. Panorama al tramonto contenuto nel binomio tra immobilità della casa, dell'albero e del terreno, e la mobilità di una figura umana appena accennata e dei panni stesi al sole. I panni metaforicamente rievocano costumi passati, forse definitivamente appesi al leggendario chiodo e dimessi da chi con onore li ha indossati per un lungo tempo. Le lapidi ai piedi dell'albero sono il monumento al mondo che era e che non è più, la chiara e marcata testimonianza di esperienze, incontri, scontri ed errori una volta per tutte riscattati e rivendicati. L'uomo si ferma contemplativo di fronte a qualcosa che lo ha accompagnato e rappresentato per tutta la vita, fino a quel momento, pur rimanendo anch'egli nella penombra e nell'ambiguità aberrando qualsiasi monumentificazione o celebrazione.

Questo fotogramma è il testamento di un uomo pronto ad affrontare nuove sfide e a spostare lo sguardo su eroi contemporanei mossi da nuovi obiettivi e da prerogative ancorate a paradigmi culturali dell'epoca post-moderna ma eredi di quel patrimonio storico e

cinematografico così presente nella memoria collettiva e di chi vi ha preso parte davanti e dietro la macchina da presa.

Nichola Saada nei *Cahiers du Cinéma* scrisse a proposito del film: “ *Gli spietati* non è un western, è al contrario un film sul West, senza la veridicità documentaria e irritante che caratterizza le recenti incursioni dei cineasti americani nel genere. *Gli spietati* non privilegia la ricostruzione storica ma non gioca neppure con le convenzioni”²¹.



Fotogramma tratto da *Gli spietati*

Clint Eastwood ha sempre evitato le convenzioni, per questo ancora a distanza di cinquant'anni realizza opere interessanti e leggibili da più punti di vista, ponendosi sempre in una posizione a metà strada da il privilegiato e l'anonimo, preferendo lasciare sempre un margine di libera interpretazione a chi il cinema lo vive nell'essenza, non limitandosi alla semplice passività d'osservazione.

Il cinema è un medium che richiede incessantemente un approccio attivo. Soltanto su questa linea possiamo comprendere l'influenza che esso ha avuto nella mentalità collettiva del Novecento e del ventunesimo secolo.

Dopo *Gli spietati* il genere western non è stato più lo stesso, così come la produzione eastwoodiana. Non vorrei essere frainteso, essa non ha perso carattere e vigore artistico, anzi ne ha acquistato di nuovo, semplicemente ha iniziato un percorso narrativamente, esteticamente e stilisticamente nuovo.

2.7 Esperienze nel western contemporaneo

L' 11 settembre 2001 cambiò il mondo interno sviluppando una nuova consapevolezza verso il proprio ruolo sociale e verso l'obiettivo di chi lavora nel mondo dell'arte e dei nuovi media.

²¹ Alberto Castellano, *I film di Clint Eastwood*, Roma, Gremese, 2010, pp. 180-182.

Una folta produzione cinematografica coadiuvata dalla televisione e in tempi più recenti dallo streaming ha perlomeno provato a raccontare le tendenze della contemporaneità.

Il cinema western è ad oggi ridotto al minimo nelle annuali proposte cinematografiche, ma costantemente rientra nel gusto di un pubblico che familiarmente o individualmente incontra e apprezza le opere del passato.

I palinsesti televisivo giornalmente propongono opere maggiori e minori del genere fruibili gratuitamente o dietro abbonamenti. Anche l'home video ha fatto la sua parte grazie a riedizioni in DVD, Blu-Ray e Blu-Ray 4K di film restaurati digitalmente in un'opera di conservazione nel tempo di un patrimonio culturalmente indelebile.

Dopo il 2000 i film western prodotti sono stati relativamente pochi, ma a tal punto significativi da essere entrati negli interessi di critica, pubblico, giurie dei principali premi.

Due su tutti citerò brevemente per il complesso lavoro di decostruzione del mito, del maschilismo tossico e del machismo per poi ritornare su due opere di Clint Eastwood, una degli anni '80 e il recente *Cry Macho*.

Il percorso di riscrittura trova il suo incipit nel capolavoro di Ang Lee *I segreti di Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, 2005). Per la prima volta nella storia del western pistole, bordelli e diligenze lasciano spazio alla struggente e solitaria storia d'amore tra due giovani mandriani omosessuali (Heath Ledger e Jake Gyllenhaal) in un'America cinica, discriminatoria e retrograda. L'eroe ha un'aura più viscontiana che fordiana. Nella tristezza, nelle espressioni afflitte e nell'impossibile relazione vissuta alla luce della società dei due interpreti risiedono i cocci di una gioventù ridotta al silenzio per conformarsi ad un disegno impostato da chi vuole prevalere più nell'immagine che nella morale.

Sul piano più marcatamente psicologico è il recente *Il potere del cane* (*The Power of The Dog*, 2021) di Jane Campion. La corazza del vile e psicopatico Phil Burbank (Benedict Cumberbatch) è composta da vendetta, despotismo, gelosia e instabilità di fronte alla civiltà circostante. Ormai gli uomini di frontiera rinunciano alla gloria personale pronti anche all'autodistruzione pur di difendere un imperante individualismo che li isola dal mondo e dagli affetti.

Totalmente contrapposti e analogamente critici sono due film di Clint Eastwood che trattano il Far West in chiave contemporanea e ormai conscia del superamento degli stereotipi classici.

Bronco Billy è una commedia del 1980 diretta ed interpretata da Clint Eastwood. Bronco è il proprietario del "Wild West Show", un novello Buffalo Bill errante per le cittadine dell'America centrale. Insieme ad un gruppo di artisti tipizzati secondo un impianto circense, si pone l'obiettivo di trasmettere a pubblici di volta in volta differenti l'epopea del West.

In corso d'opera l'aitante macho protagonista dovrà fare i conti con una celata debolezza riemersa dopo l'incontro con una donna, tale Antoinette Lily, aggressiva ed emancipata.

Con ironia, in qualche momento agro-dolce, Clint racconta e smaschera l'artificio dietro una rappresentazione del mito della frontiera plateale e circense, operata da chi ha imposto regole artistiche ed economiche per plasmare un'immagine precisa dell'Occidente con a capo gli Stati Uniti d'America.

Eastwood diviene caricatura di Eastwood. Al pari di altre esperienze nel genere comico, l'attore – regista non teme il ridicolo, non ha paura di calarsi in una parodia di sé stesso e della sua filmografia più gloriosa. Oliver Eyquem definì Bronco Billy come il “motore spirituale più che il capo, di una cellula eccentrica che si muove lontano dalla Storia, o piuttosto ricrea la Storia alla sua maniera consentendo a ciascuna delle etnie che la compongono, frammenti dell'America tutta intera, di coesistere fraternamente”²².



Fotogramma tratto dal film *Bronco Billy*

La questione è colpita nel centro. *Bronco Billy* è un affresco idilliaco di quella che dovrebbe o potrebbe essere l'America, pur rimanendo consci del fatto che si tratta semplicemente di un'utopia. Scardinando il mito dalla sua versione più realistico - naturalistica, assistiamo ad un processo di ricostruzione di esso a partire da un'immagine gloriosa nella quale fratellanza e concordanza trovano lo stesso ed identico spazio.

L'altro film in questione è invece *Cry Macho – Ritorno a casa*. Alla veneranda età di novant'anni Clint Eastwood ha capito una cosa: è giunto il momento di portare sullo schermo il romanzo di N. Richard Nash fin troppe volte accantonato sia da lui sia da altri interpreti.

²² Alberto Castellano, *I film di Clint Eastwood*, Roma, Gremese, 2010, pp. 140-142.

La maturità artistica e l'età anagrafica gli permettono di affrontare sotto una lente particolare una storia. Nell'adattamento cinematografico lo sceneggiatore Nick Schenk si prende alcune licenze rielaborando la vicenda e conformandola all'età del suo protagonista.

Recentemente mi è capitato di leggere il romanzo originale, cogliendo elementi assenti nel film, così come visionando più volte il film mi è capitato di trarre prospettive differenti alle pagine di Nash. La prima sostanziale differenza riguarda l'età del protagonista nel romanzo di qualche decennio più giovane ma analogamente segnato dalla perdita della moglie e di un figlio, pretesto per una caduta nell'alcolismo seguita dall'allontanamento dal mondo del rodeo.

Clint Eastwood probabilmente ha confrontato due linee completamente diverse comprendendo le ragioni personali ed artistiche dietro la scelta di una sceneggiatura per troppo tempo rimasta nei cassetti dello sceneggiatore e dei produttori.

Una frase del romanzo riassume e rivela l'essenza sia dell'opera letteraria sia del film: "E' come ogni altra cosa nella vita. Pensi di avere tutte le risposte. Poi realizzi che non ne hai nessuna"²³. È il motto del lavoro di Clint da decenni a questa parte. Egli ha capito forze, potere e limiti del medium cinema, ne ha compreso l'indole ad informare, intrattenere, interrogare e rispondere, tutti quei ruoli non dispensati dal suono, dagli interpreti o da una troupe di maestranze, bensì dalle immagini. Quello tra loro e lo spettatore è un andirivieni costante senza possibilità di sottrazione da nessuna delle due parti.

Vivere il cinema significa accettarne tutti i paradigmi e concedersi ad un processo tanto involontario quanto imprescindibile. Con *Cry Macho – Ritorno a casa* l'attore – regista lavora in duplice direzione, auto analizzando il proprio passato dietro e davanti la macchina da presa, confrontandosi con un'immagine di sé segnata dalla vecchiaia ma ancora rinchiusa in abiti e stivali texani, col viso adombrato da un cappello la cui banda sovrasta dei tratti corrucati ancora vigorosi e protettivi verso quella verità che è filosofia di vita dell'uomo-icona che li mostra; dall'altra parte Clint rielabora il mito della frontiera intercalandolo nell'America degli anni '70, quella dei ranch, dei rodei, quella in disparte dalle frizioni della Guerra fredda, quella delle periferie e dei deserti, dei cavalli e dei roboanti pickup, quella degli uomini-testamento di una gloria, un vigore e un fascino ormai ineguagliabili, da proteggere e conservare quale sintomo e presupposto della memoria del tempo che fu.

Il pubblico di tutto il mondo fino a quel momento pensava erroneamente che l'Eastwood uomo, attore, regista e produttore fosse semplicemente un monumento in carne ed ossa alla maschilità, al machismo, repubblicano nella mente e nell'anima, sfacciato, burbero, tutto

²³ N. Richard Nash, *Cry Macho*, Milano, Libreria Pienogiorno, 2021.

testosterone e altezza. Clint ci dice “Aspettate un attimo? Siete sicuri?”. Fino all’ultima scena di *Cry Macho – Ritorno a casa* pensiamo di possedere la risposta a questo interrogatorio cinematografico. Veniamo smentiti e lui stesso comprende la vera natura di sé stesso.

A questo punto quanto di più poetico, crepuscolare e armonico risiede nella visione di un uomo novantaduenne sul cinema viene fuori, investe le immagini, i dialoghi, i suoni e la mente. Non si tratta della fase di un acuto decadentismo eastwoodiano quanto più di un rinascimento sotto il vessillo di una maggiore consapevolezza del proprio ruolo di icona e antidivo di un cinema forse mai passato di moda.



Fotogramma tratto dal film *Cry Macho – Ritorno a casa*

La scena finale del film è visivamente e contenutisticamente potente. Mike Milo (Clint Eastwood) ha finalmente espletato la sua missione. Egli è pronto a consegnare il giovane Rafo (Eduardo Minett) al padre Howard Polk (Dwight Yoakam). Prima che i due compagni di viaggio e avventure si congedino il ragazzo consegna un’importante parte di sé a Mike, il gallo Macho filo conduttore della storia. Una dogana segna il confine tra il Messico e il Texas.

Dopo qualche secondo padre e figlio si ritrovano, in un’ipotetica riconciliazione, mentre l’anziano Mike resta in territorio messicano. Quella dogana frapposta tra i personaggi in scena può essere interpretata in vari modi. Essa segna un confine amministrativo ma metaforicamente divide due mondi, quello americano ormai figlio del progresso e quello desertico messicano. Due generazioni proseguono verso una strada ignota, appena accennata, lasciata alla libera fantasia degli spettatori.

Il veterano del West sceglie di rimanere tra la polvere del deserto, di raggiungere la donna che ha risvegliato in lui un lato creduto sopito. C’è chi sale e chi scende. Mike arretra, non varca il confine. Clint sia come regista, sia come interprete principale del film ha superato l’immagine di sé stesso, ha trovato qualche risposta a quel frastornante microcosmo di quesiti, ma al

tempo stesso ha capito qual è il suo universo, il territorio nel quale la vecchia generazione ha scritto l'epica di una nazione insofferente e ripiegata su conflitti interni ed esterni.

L'onestà di Clint Eastwood non viene smentita, neppure sacrificata in nome di un processo di decostruzione e ricostruzione cinematografica.

Alcuni critici considerano *Cry Macho – Ritorno a casa* il testamento e i titoli di coda di una lunghissima carriera sviluppatasi in un progredire di intenti e sguardi, in un costante ripensamento di forme e modelli. L'opera è contemporaneamente un traguardo e un nastro di partenza: l'eroe smontato pezzo per pezzo è pronto ad essere riassemblato, da sé stesso, dal pubblico, dalla critica, da chi possiede un briciolo di coraggio e onestà di fronte alla grandezza di un universo con un volto e un nome ben precisi.

L'uomo senza nome ha così finalmente scoperto il suo viso, il suo passato, il suo presente ed in parte il suo futuro. Quel varco tra storia, cinema e icona è finalmente stato colmato. Il cerchio apertosi con la Trilogia del dollaro e ufficialmente consacratosi con *Lo straniero senza nome* si è ricongiunto alle estremità. I sei film descritti in questo capitolo del mio studio sul cinema eastwoodiano sembrano essere attraversati da uno stesso ed identico personaggio, mutato semplicemente per ragioni anagrafiche, ma nella sostanza e negli intenti nulla ha perso, anche a distanza di cinquant'anni. Il cowboy silenzioso, a metà strada tra giudice ed angelo custode/vendicatore ha ritrovato sé stesso, recuperando informazioni attraverso esperienze ed incontri.

Se proviamo a pensare alle sole esperienze di Clint nel western è più facile comprendere le sfumature di un incessante ricerca su più piani e contenuti. Smentendo il genere e la proiezione cinematografica di sé ha smentito l'onestà degli uomini di legge, il potere di codici e regole, i doppi fini dietro l'agire umano senza troppo affidarsi ad una corrente edonistica moderna e contemporanea. Al pari di un romanziere dell'Ottocento egli ha condotto un'analisi antropologica, politica, storica e sociale su circa due secoli di storia statunitense, cercandone i paradigmi nell'orbita ridotta di storie di singoli, di periferia e di vinti, utilizzando un'espressione fortemente verghiana.

In conclusione di questo capitolo vorrei aprire un'ultima parentesi. Il confronto che ritroviamo sul finale di *Cry Macho – Ritorno a casa*, tra due mondi e due generazioni, fu anticipato nel 1982 in *Honkytonk Man*. Il film, diretto ed interpretato da Clint Eastwood al fianco dell'allora adolescente figlio Kyle, ci racconta tra dramma e road movie il viaggio verso il festival di Nashville di un cantautore country afflitto dall'alcol e dalla tisi, insieme al nipote Whit. Alla

coppia si unisce l'anziano nonno emblema di un passato ora oscurato dalla recente crisi del '29 e aggravata dalle ferite della Grande Depressione.

Sul tragitto a bordo strada si affaccia sulla scena l'arido e polveroso deserto dell'Oklahoma.

Un campo lungo accompagna lo sguardo sulla scena: una strada sterrata taglia il terreno desertico cosparso di arbusti. Il nonno esorta "Ci stiamo avvicinando" e il ragazzo chiede "A che cosa?". Fermata l'auto scendono e l'anziano con sguardo ricolmo di nostalgica ammirazione osserva le lunghe distese rurali. Coglie così l'occasione per raccontare a Whit di quando nel lontano 1893 insieme a circa un migliaio di coloni partecipò alla "Cherokee Strip", la più memorabile "corsa alla terra" che vide contrapporsi i bianchi ai Cherokee.

La descrizione da personale si fa collettiva e rimembra nel giro di qualche battuta la sua giovinezza e quella di una popolazione alla ricerca di nuovi inizi e nuovi spazi. Bernard Benoliel sottolinea come questa specifica scena riprenda nella forma "il gesto fondante della conquista del West: l'arrivo nella terra promessa"²⁴.



Fotogramma dal film *Honkytonk Man*

Il West per oltre un secolo è stato rappresentativamente e materialmente la terra promessa per tutti quegli europei che cercavano un posto in cui ricominciare, servendosi di risorse, forza lavoro, buoni propositi e intelletto. Il mito, con i suoi eroi, le diligence, i cavalli liberi e selvaggi, le pistole nel cinturone coronato di pallottole, le cittadine, le montagne, i deserti, i corsi e i bacini d'acqua ha rivissuto in quasi cent'anni di cinema accostando immagini nitide di chi ha realmente costruito sé stesso in quel mondo tra violenza, guerre, vittorie ed insuccessi. Un'inquadratura a mezzo busto riprende di spalle il nonno e Whit davanti a una

²⁴ Bernard Benoliel, *Clint Eastwood*, Parigi, Cahiers du cinéma, 2010, Ed. Italiana, pp. 53.

natura verace e silenziosa. Il passato e il presente, il mito e la realtà, la storia e il futuro sono rappresentati essenzialmente in quei pochi fotogrammi, alimentati dalla mitezza di stile e da un dialogo ridotto al semplice racconto melanconico di un uomo nostalgico del suo tempo e sicuro di aver contribuito almeno in parte, una piccola parte, alla fondazione del mondo moderno.

Clint ha colto nel segno questo potere, divenendo il cantore del suo universo e l'emblema di un cinema classico nell'anima e nello stile, dinamico e moderno nella forma e nel linguaggio.

Non devi sminuire il pubblico, non devi pensare
“Meglio rendere le cose un po’ più semplici”

Clint Eastwood

Capitolo 3

La guerra secondo Clint

La guerra è un tema difficile per tutti: per chi ne parla, per chi la vive, per chi la combatte e per chi si assume la responsabilità di rappresentarla e rielaborarla attraverso l'arte figurativa, la letteratura, i media in particolare il cinema.

Le due guerre mondiali hanno fornito nuova linfa ad autori che sentivano il bisogno di raccontare e riformulare secondo il loro punto di vista storia e paradigmi ideologici di una data Nazione o un continente.

Da buon americano moderno Clint Eastwood, nonostante le inclinazioni politiche repubblicane, ha decostruito decenni di eventi storici consegnandoci un'immagine più autentica e realistica di una realtà a lungo distorta dalla tendenza all'eccessivo di amministrazioni statunitensi che hanno sfacciatamente consegnato alle immagini il ruolo di emblema/blasone nazionalista e progressista.

3.1 L'America e l'ascesa novecentesca

Dal 4 luglio 1776 gli Stati Uniti sono una nazione indipendente, slegata dai vincoli monarchici del Vecchio Continente e pronta a scriversi in totale autonomia la propria storia moderna e contemporanea. Nel XVIII secolo e nel XIX secolo però l'America non ha ancora volto e veste di superpotenza. Il progresso è un motore di iniziativa e slancio economico, tecnologico, sociale e scientifico ma non tutti i presupposti permettono già al popolo americano di assurgere al ruolo di potenza mondiale a capo del pianeta.

Ad inizio Novecento tra crisi di fine secolo, rivoluzione industriale, nascita di industrie automobilistiche, meccaniche, editoriali e poco dopo cinematografica, l'America non è esente da arranchi e fatiche in ogni campo della politica e della società. Nel 1917, al quarto anno di guerra, il presidente Woodrow Wilson annuncia la decisione di prendere parte al conflitto mondiale definendo la sua Nazione come “strumento nelle mani della Provvidenza per servire l'umanità”²⁵.

Le parole racchiudono il profondo senso di uno spirito tra il patriottico e l'appartenenza ad un preciso universo identitario immune da contaminazioni culturali e politiche europeiste o asiatiche. Nel giro di un ventennio le amministrazioni di Washington hanno lavorato

²⁵ Giovanni Borgognone, *Storia degli Stati Uniti d'America – La democrazia americana dalla fondazione all'era globale*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Sesta edizione marzo 2021, pp. 153 – 154.

incessantemente per plasmare il proprio Stato come il “garante universale della democrazia”, ancor prima dello status di superpotenza. Quest’ultimo prese forma in contemporanea all’inizio dell’era nucleare drammaticamente originata dal lancio della bomba atomica sulle città giapponesi Hiroshima e Nagasaki su ordine dell’allora presidente Harry Truman successore di Franklin Delano Roosevelt, padre del New Deal e del famoso discorso delle “quattro libertà” alla base della di poco successiva Dichiarazione Universale dei Diritti Umani. L’era Truman segnò profondamente la storia anche per il fatto che aprì il sipario sul secondo Novecento e sulla Guerra Fredda. Gli Stati Uniti hanno ormai un nuovo nemico – concorrente sul panorama mondiale, l’Unione Sovietica (URSS). Per circa dieci decenni la politica internazionale è oggetto/soggetto del moto oscillatorio tra due ideologie che materialmente dividono la città di Berlino (fino alla costruzione del Muro nel 1961) ma formalmente oppongono il pianeta: da un lato il capitalismo, dall’altro il comunismo.

Si trattò, fortunatamente, di un conflitto più ideologico che bellico se non alcuni rari casi di scontri in campo aperto o rischi globali, basti pensare ai missili installati a Cuba e mirati sugli USA. La frizione fu sedata molto velocemente dai rispettivi presidenti grazie anche alla telefonica “linea rossa” che collegava il Cremlino alla Casa Bianca.

La storia di quello che lo storico britannico Eric Hobsbawm definì “Il secolo breve”, nel saggio omonimo, pose le basi per la contemporaneità dagli anni ’90 ad oggi, cambiando drasticamente ed irreversibilmente il mondo, mutando l’approccio alla politica e i rapporti internazionali e scalfendo fino alla mutazione l’identità fisica ed ideologica degli americani e non solo.

In contemporanea il cinema ha dovuto far fronte a notevoli cambiamenti sia sul piano tecnologico sia su quello linguistico, ripensandosi nelle forme, nei modelli, nelle icone e nei paradigmi di rappresentazione, non potendo inoltre più fare a meno delle trasformazioni del pubblico, serbatoio di idee ma soprattutto inderogabile motore di progresso e riuscita dei singoli prodotti. La profonda crisi politica e l’instabilità internazionale hanno investito il settore audiovisivo. La società e la cronaca in parte volontariamente ed in parte involontariamente hanno accolto le opportunità offerte dalla televisione a discapito di tutte quelle sale pronte a differenziare ed ampliare l’offerta grazie anche agli svincoli da codici e bigottismi ormai troppo ostacolanti alla libertà di pensiero e di rappresentazione.

Negli anni Sessanta nuovi autori, molti dei quali indipendenti, si affacciano sul panorama europeo e su quello hollywoodiano fungendo da ponte di collegamento tra due mondi tanto vicini quanto contrapposti, fagocitati dai complessi giochi di potere.

Non sono mancate nemmeno le cadute storiche per gli Stati Uniti, lanciandosi senza certezze e garanzie in conflitti ancora oggi difficili da comprendere e troppo offuscati nella struttura e nell'organizzazione: parlo di quelli in Corea e in Vietnam.

3.2 War movie e soldier movie

Quando si parla di cinema bellico, o più semplicemente “di guerra” è fondamentale fare una distinzione netta e precisa tra il war movie più classico e tradizionale e il soldier movie, un prodotto del cinema contemporaneo coadiuvato dall'evoluzione tecnologica sia nell'ambito dei dispositivi sia in quello dei visual effects.

Il war movie esiste dall'inizio del Novecento con una versione più originaria, nato in concomitanza con gli albori del cinema o perlomeno subito dopo. Da un punto di vista estetico e iconografico esso ha sempre offerto ad autori più o meno noti infinite possibilità, sia sul piano propriamente pittorico dagli echi figurativi, sia sul piano rappresentativo attraverso una incessante spettacolarizzazione e collettivizzazione delle storie filmate dalla macchina da presa.

Maggior successo, il film bellico, lo ottenne nel periodo compreso tra il quarto e il quinto decennio del secolo, a partire dagli anni del secondo conflitto mondiale fino al dopoguerra.

Da sempre anima del cinema, la tecnologia ha permesso un lento e progressivo transitare verso il secondo macrosistema del cinema bellico, quello dei soldier movies, film che integralmente o in parte si consegnano ad inquadrature marcatamente soggettive le cui immagini vengono catturate attraverso l'ausilio di GoPro oppure più tradizionali elmet cam.

Cambiando l'estetica di conseguenza a riformularsi è anche il rapporto tra il pubblico e le immagini. Quest'ultimo è soggetto ad un maggiore coinvolgimento e l'empatia con le storie e i suoi protagonisti via via progredisce in una parziale o totale fusione tra l'universo reale e quello audiovisivo contenuto nella cornice dello schermo.

Per comprendere meglio i paradigmi di questa produzione contemporanea consiglio la visione di *Redacted* film del 2007 di Brian De Palma e *Zero Dark Thirty* diretto nel 2012 da Kathryn Bigelow.

Non mi dilungo oltre sul tema, ma la funzione del paragrafo soprastante è quella di rendere maggiormente comprensibile il complesso universo del cinema bellico all'interno del quale Clint Eastwood si è mosso per interi decenni consegnando al pubblico opere rivoluzionarie e di profonda iscrizione.

3.3 “Flags of Our Fathers” e “Lettere da Iwo Jima”: cinema a doppio sguardo

Negli anni in cui Clint Eastwood lavorò sotto contratto con la Universal Pictures prese parte a produzioni che più o meno realisticamente hanno trattato tematiche di guerra in chiave decisamente più classica e americana. Nel 1958 partecipò all’ultimo film del regista William A. Wellman, *La Squadriglia Lafayette* (*Lafayette Escadrille*) un war movie vestito di tutti gli stilemi hollywoodiani del genere altalenante tra momenti drammatici e commoventi e momenti spettacolarizzati da una versione storico – culturale dei fatti narrati (Prima guerra mondiale) più ideologica e rimaneggiata.

Successivi di qualche anno sono i già citati *Dove osano le aquile* (*Where Eagles Dare*, 1969) e *I guerrieri* (*Kelly’s Heroes*). Nonostante il successo di botteghino restano entrambe per Clint due esperienze importanti ma comunque poco significative rispetto la successiva produzione dietro la macchina da presa.

Lo schema è abbastanza analogo: da una parte gli anglo – americani, dall’altra i tedeschi del Terzo Reich. La scena è corale e popolata da glorie del cinema a loro attuale: Richard Burton e Donald Sutherland fra tutti. Punti a favore e in comune ad entrambe le sceneggiature sono l’azione fluida e rimarcata da interpreti fisicamente adatti al ruolo, l’aura avventurosa dietro le micro e le macro azioni, la spettacolarità delle location, dall’Austria di *Dove osano le aquile* (Werfen e la rispettiva rocca Hohenwerfen, monti del salisburghese) e la Jugoslavia de *I guerrieri*. Ciò che manca è un’effettiva rivisitazione della storia e della cultura americane secondo i canoni estetici, stilistici e narrativi di un cinema ormai svincolato dagli stereotipi di genere nati e cresciuti con lo Studio e lo Star System.



Una scena del film *Dove osano le aquile*



Una scena del film *I guerrieri*

Rex Reed in una sua recensione a *Dove osano le aquile* ne loda le capacità di meravigliare lo spettatore grazie ad una giusta dose di suspense, azione e tensione (ad esempio la scena con

gli attori sospesi sul tettuccio di una funivia) e alla chimica attoriale tra Eastwood e Burton. Questo bastò a colpire nel segno, attraendo pubblico e critica pur senza ricorrere a specifiche pretese intellettualistiche, morali o revisioniste.

Su quest'ultimo punto invece si concentra il paragrafo che sto affrontando. *Flags Of Our Fathers* e *Lettere da Iwo Jima (Letters from Iwo Jima)* sono usciti a distanza di pochi mesi tra il 2005 e il 2006, in un contesto storico e cinematografico rivoluzionato e riplasmato da quella mattinata dell'11 settembre 2001, vero e proprio spartiacque sociale e culturale. I film sul piano narrativo e stilistico riprendono il percorso avviato nel 1998 da Steven Spielberg (coproduttore di *Lettere da Iwo Jima*) con il bellissimo *Salvate il soldato Ryan (Saving Private Ryan)*.

Prima di un confronto tra le due opere protagoniste di questo paragrafo procediamo con un'analisi accurata di entrambe prese singolarmente.

Flags of Our Fathers racconta e rivisita da un punto di vista statunitense la battaglia di Iwo Jima, la prima combattuta su suolo giapponese durante la Seconda guerra mondiale. Dopo ore di sanguinoso scontro, l'esercito statunitense conquistò il Monte Suribachi. Un gruppo ristretto di marines eresse la bandiera nazionale sulla vetta e il momento rimase immortalato in uno scatto di Joe Rosenthal, fotografo della Associated Press, il quale ottenne addirittura il Premio Pulitzer.

Su questa premessa si sviluppa la sceneggiatura del film, scritta a quattro mani da William Broyles e Paul Haggis attraverso un collage di fatti personali e collettivi sul prima, il durante e il dopo della scena.

I giovani protagonisti hanno raccolto l'eredità di quei coetanei che dopo la richiesta della bandiera "originale" da Washington ne issarono una seconda, ricostruendo il rituale dietro l'immagine ormai vessillo di un'America vincitrice sul nemico, sullo straniero e sull'Oriente.

Ryan Phillippe, Jesse Bradford, Benjamin Walker, Adam Beach, Joseph Cross e Barry Pepper, all'epoca giovanissimi hanno abbandonato le vesti proprie di produzioni action, thriller e comedy per calarsi in una storia dal sapore amaro e preposta al tentativo di ricanalizzare uno spaccato di storia troppo ricamato e rimaneggiato.

Le vera guerra raccontata in *Flags of Our Fathers* è quella delle immagini, duplici combattenti tra loro e con l'osservatore. Il governo americano di metà anni '40, retto dalla figura di Harry Truman, sfruttò fino all'erosione e al consumo un'immagine avvolta in un'aura di mistero sul quanto di realistico vi fosse dietro, consegnando la nuova identità del Paese ad un'immagine contemporaneamente picture e image.

Clint Eastwood nei mesi precedenti alla realizzazione del film si documentò cercando e studiando materiali intorno a quella battaglia tanto gloriosa quanto sanguinosa. Questa forza di volontà tra riscrittura e nuova revisione poteva contare su un'ampia cultura cinematografica di Clint, appresa durante gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza. In proposito, ad una domanda rivoltagli nel corso di un'intervista da Amy Taubin la quale gli chiedeva se avesse visto molti film sulla seconda guerra mondiale rispose:

Ne ho visti molti da ragazzo, sicuramente mi hanno influenzato. Erano emozionanti da vedere, a quell'età: si faceva sempre il tifo per qualcuno, in genere per le nostre truppe, e il nemico era sempre rappresentato come malvagio, mentre i nostri erano sempre dipinti come eroi. Ma quell'epoca è finita. Allora era tutto bianco o nero a proposito della guerra, ma non è così che la vedono gli altri, perciò è interessante guardarla da prospettive diverse. I film di guerra dell'epoca erano essenzialmente propagandistici. Vendevano l'idea di un'America potentissima, che aveva e avrà sempre grande successo tra il pubblico²⁶.

Queste parole bastano a capire la volontà del regista di cambiare direzione all'interno di un genere prolifico e proficuo negli introiti, depurandolo dalle intenzioni propagandistiche e provando, pur non senza difficoltà, ad analizzare un fatto tra i più noti e venduti dai media sotto una duplice lente, focalizzandosi su punti di vista contrapposti ma diretti ad un unico orizzonte.

Entrambe le pellicole, al pari dei western di matrice eastwoodiana, revisionano la storia sia sul piano individualistico sia su quello collettivo in un processo che adotta come protagonista indiscussa l'immagine. Una riflessione di questo tipo forse prima dell'attacco al World Trade Center di New York non era possibile o perlomeno contemplabile. Quel giorno i plurimi attentati ci hanno indotto a ripensare a noi stessi, all'Occidente, alle icone, alle immagini e ai media. La forza rivoluzionaria di quell'evento si è potuta rilevare ancor più nei due decenni successivi attraverso produzioni cinematografiche, televisive e letterarie frutti di un processo di mutazione e maturazione nel confronto – affronto tra l'uomo e la sua storia.

Particolarmente importanti in *Flags of Our Fathers* sono le scene nelle quali emerge il malessere interiore di quei giovani consapevoli di ciò che hanno visto, ma inconsapevoli del nuovo ruolo affidato loro dai “gloriosi USA”. Nel giro di poche ore da semplici giovani, mandati in guerra contro coetanei presentati al mondo come nemici, si sono ritrovati eroi

²⁶ Robert E. Kapsis, Kathie Coblentz, *Fedele a me stesso – Interviste 1971-2011*, Roma, Edizioni minimum fax, 2019, pp. 396-397.

nazionali, anzi internazionali, i cui volti e corpi sono diventati merce in vendita attraverso pagine di riviste, quotidiani, immagini televisive.

Il conflitto assume perciò una dimensione intimistica e personale e come luce penetra nelle crepe morali ed etiche di ragazzi afflitti dall'impotenza di fronte ai compagni e agli avversari caduti, alcuni dei quali per mano di pallottole partite dai loro stessi fucili. I nuovi eroi diventano l'emblema di quel profondo e più volte rimarcato processo di americanizzazione degli Stati Uniti e del mondo.

In due film speculari per molti motivi il conflitto tra Occidente ed Oriente diviene una vera e propria "guerra psicologica, ideologica e commerciale"²⁷, non tanto tra uomini quanto tra immagini. Prima ancora del termine della Seconda guerra mondiale in parallelo ebbe inizio la guerra delle e tra immagini che puntualmente si è ripresentata fino ad oggi. Se in essa non vi sono soldati in carne ed ossa a combattere, in sostituzione subentrano l'informazione cartacea e audio-visiva, le arti, i film e le serie tv. Meno scontata è l'effettiva malleabilità dell'oggetto – soggetto immagine. Fino a che punto è possibile riutilizzarle e rimanipolarle? Questo è un tema che ho in parte affrontato nella mia tesi di laurea triennale e che da qualche anno porto avanti personalmente. Per non dilungarmi lascerò da parte questo importante discorso, serbatoio di studi ed informazioni ma accennarlo è utile per comprendere il complesso lavoro dietro a due film che hanno segnato la storia del cinema.

Il processo di interiorizzazione della vicenda in *Flags of Our Fathers* ha il suo principio nella prima scena. Un soldato solo sente le voci strazianti ed addolorate di altri soldati feriti e agonizzanti. Egli vaga apparentemente senza meta. L'ambiente attorno ricorda un deserto roccioso privo di forme di vita e solcato dal fumo di granate e terra bruciata che sorvola silenzioso sulla superficie del suolo come anime che hanno appena abbandonato le spoglie corporee. L'impianto tra il bellico e il religioso richiama l'alternanza tra cielo e terra, tra spirito e materia già trattata nei western analizzati nel capitolo precedente. Un primo piano ottenuto con steadycam ci avvicina all'espressione terrorizzata e smarrita del personaggio interpretato da Ryan Phillippe. L'emotività crescente della scena è resa accuratamente dal raccordo tra suoni (voci e sottofondi vari) e lo sguardo perduto nel vuoto del soldato. Un dettaglio sugli occhi del giovane sfuma fino ad una nuova immagine su un anziano signore in preda ad un incubo svegliato dalla moglie. Questo è un flashback ricorrente e da buon espediente narrativo funge da ponte tra passato e presente quale testimonianza di come il vissuto di una persona si ripresenti attraverso immagini talvolta offuscate.

²⁷ Alessandro Canadè, Alessia Cervini, *Clint Eastwood*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2012, pp. 32-33.

Ad aver aiutato sceneggiatori e regista è l'inderogabile apporto fornito dal libro autobiografico di James Bradley. Le pagine rivivono attraverso fotogrammi naturalizzati da una fotografia il più possibile libera dagli artifici della grafica computerizzata.

Flags of Our Fathers al pari di un campo di battaglia, è il suolo in cui la Storia, il Mito, la Realtà e l'Anima di qualsiasi essere umano si incontrano e confrontano in un dibattito nel quale è difficile stabilire chi ne esce vincitore e chi vinto, in un crogiolo di domande e risposte deputate alle immagini e al loro potenziale comunicativo.

Sul piano del Mito e dell'Eroismo si può dire altrettanto ma ben chiara e netta è la distinzione, pur con le loro analogie, tra i "padri" e i "figli" di una Nazione. Il processo di americanizzazione del pianeta ancora oggi sente e risente di successi ed insuccessi, giorno dopo giorno rimescolati nel fallibile schema della politica, sacrificando le azioni di persone pronte a lanciarsi in cose più grandi di loro per elevarli a pionieri di un mondo nato e cresciuto sotto l'ombra di guerre volute da chi poteva solo trarne vantaggio.

Clint è stato un maestro nel rivelarci la risposta agli errori post – Iwo Jima: i veri eroi sono coloro che inconsapevolmente sono stati sfruttati e consumati dai media e dalla propaganda. Gli eroi creati dalla Nazione sono soltanto i simulacri di quelli reali, una proiezione immateriale, privata di contenuto e riempita di artificio da chi ha come unico fine la versione spettacolarizzata di sé stesso e del proprio ruolo.

Che la storia si ripeta e il fatto che da essa tendiamo a non imparare nulla sono cose risapute e comprovate. Thomas Franklin nel nuovo millennio cercò di riprodurre un impianto iconologico simile a quello di Iwo Jima, immortalando tre pompieri newyorkesi nell'atto di innalzare una bandiera statunitense sul Ground Zero, ciò che resta delle Twin Towers. L'intento, oltre a quello puramente celebrativo, fu molto probabilmente quello di ricreare un impatto visivo e morale analogo a quello degli anni '40, in un fluire di glorie ed onori verso una Nazione poco autentica e riconoscente verso gli eroi, quelli veri, ma inappuntabile nel designare sé stesso attraverso le pictures fino a quella che molti studiosi hanno definito "bulimia di immagini".

Lettere da Iwo Jima è quasi un unicum nella storia del cinema contemporaneo. Girato da Clint Eastwood in sequenza al precedente rifocalizza sguardo e obiettivo su Iwo Jima dando voce alla controparte asiatica, calibrando il lavoro e l'approccio alla sceneggiatura nuovamente sulla dicotomia Storia e Uomo, Collettivismo ed Individualismo.



Fotogramma tratto dal film *Flags of Our Fathers*

I primi fotogrammi collegano il passato al presente, semplici riprese dalla patina amatoriale se non per qualità e risoluzione, si muovono melanconicamente e solennemente tra le testimonianze belliche di Iwo Jima: trincee, cannoni, residui di fortificazioni e filo spinato. Sembrano gli scheletri spettrali di un'esperienza difficile se non impossibile da dimenticare.

Il generale giapponese Tadamichi Kuribayashi coordina il proprio esercito nella costruzione di una complessa rete di tunnel sotterranei per proteggersi e crearsi un vantaggio nella difesa contro gli americani. In questo film si fa ancora più forte la componente interiore, soprattutto a livello di personaggi come Nishi, un tempo campione olimpico di equitazione, e insofferente a dover combattere e uccidere i rappresentanti di una Nazione che fino a poco tempo prima stimava.

Molti critici hanno interpretato *Lettere da Iwo Jima* come lo “sforzo di adesione interculturale alle ragioni degli sconfitti”²⁸, sembrando quasi un paradosso per il fatto che l'opera nasca dall'estetica e dallo stile di un americano “puro sangue” e ideologicamente repubblicano.

Egli non ha esitato a universalizzare la storia, depurandola da americanismi, eurocentrismi e occidentalismi vari, e aprendosi all'ascolto di chi forse aveva e tutt'ora ha qualcosa da dire in proposito alla propria identità civile e storica.

Entrambi i film hanno molto in comune, al di fuori del tema centrale. Le due opere aprono il loro centro nevralgico a tutti quei giovani soldati senza gradi e medaglie appuntate al petto in controparte agli alti ufficiali. Clint predilige la storia di chi sta dietro i grandi nomi, in ombra rispetto ai “condottieri”, a coloro tornati in patria traumatizzati o come corpi su cui piangere se non ignoti.

Il regista – attore ha voluto dar voce a tutte quelle piccole storie dietro “Manifesti” culturali plasmate sul potere intrinseco alle immagini, confrontando inoltre la guerra classica con tutti i conflitti contemporanei combattuti attraverso linguaggi e mezzi differenti.

²⁸ Alessandro Canadè, Alessia Cervini, *Clint Eastwood*, Cosenza, Lucio Pellegrini Editore, 2012, pp. 102-103.

L'interculturalità dell'operazione cinematografica invece è meglio spiegata attraverso due elementi: da un lato le immagini, appannaggio e arma dell'Occidente, dall'altro la tradizionalità della cultura scritta ancora forte e sentita in Oriente. Due linguaggi, due mezzi di comunicazione sono i paradigmi identitari delle antitesi planetarie. Le corrispondenze epistolari tra Kuribayashi e i soldati giapponesi rivivono in un film il cui autore non ha pietà o timore di "sbattere in faccia" al mondo intero le iniquità della sua Nazione, provando a riportare equilibrio nella Storia, un universo troppo spesso scritto secondo una visione unilaterale e convenzionale senza alcuna possibilità di scelta e criticità nei confronti di chi viene presentato senza se e senza ma come il nemico.

Maurizio Cabona, in un articolo pubblicato su Il Giornale ha scritto a proposito del film: «*Lettere* non solo è il primo film di produzione hollywoodiana girato quasi integralmente in giapponese; è anche il primo film hollywoodiano a mostrare, dalla loro parte, la guerra dei giapponesi nella battaglia che costò più perdite americane»²⁹.

Il tempo di volgari esclamazioni quali "musi gialli", di gloriose vittorie a stelle e strisce, di film propagandistici, sia western sia bellici, ormai è finito. La contemporaneità, almeno nel cinema, esige e ricrea l'autenticità di storie che volenti o nolenti devono iniziare ad essere raccontate secondo giuste prospettive, libere da qualunquismi e da distorsioni a proprio vantaggio.

Clint Eastwood nella sua produzione a tema bellico, al pari di quella western, ha ripensato decennio dopo decennio forme, modelli e strutture narrative, per confrontarsi con chi ancora oggi pretende e cerca la verità dei fatti. Che tutto corrisponda al reale sicuramente è da mettere in dubbio ma almeno lui ha avuto il coraggio di rivedere sé stesso, le proprie idee e la propria Storia, calcolando di volta in volta i rischi di un approccio tra l'intimo e l'estetico al passato e ai suoi protagonisti.

In due film ha messo più volte in discussione il carattere artificioso e ambizioso di chi per lavoro o per passione lavora con le immagini rimaneggiandone costantemente i protocolli di lingua e rappresentazione. Egli ha posto sullo stesso piano due avversari specchiandoli a vicenda in due film dall'alto potenziale contenutistico portando il pubblico a riflettere su quanto imparato dai libri di storia e da tutta quella produzione hollywoodiana uscita tra gli anni '40 e gli anni '60.

²⁹ Alberto Castellano, *I film di Clint Eastwood*, Roma, Gremese, 2010, pp. 213-214.



Una scena di *Flags of Our Fathers*



Una scena di *Lettere da Iwo Jima*

3.4 *Firefox – Volpe di fuoco*: la Guerra Fredda tra azione e avventura

Un altro tema frequentemente trattato dal cinema americano e non solo è quello della Guerra Fredda, un conflitto mai combattuto in campo aperto ma che vide la contrapposizione politica, ideologica, economica e militare tra l'Occidente degli Stati Uniti e l'Oriente dell'Unione Sovietica. Il Capitalismo da un lato e il Comunismo dall'altro si sono fronteggiati su ogni piano offrendo immagini e argomenti ad autori della settima arte.

Firefox – Volpe di fuoco (*Firefox*) esce nelle sale di tutto il mondo nel 1982, nell'ultimo decennio di Guerra Fredda, quando ormai le superpotenze portavano in superficie le ferite di errori di calcolo e azione. Il protagonista è Mitchell Grant (Clint Eastwood), un pilota militare reduce del Vietnam. Segnato nell'anima per ciò che ha visto in territorio asiatico da qualche tempo si è ritirato in una baita tra le montagne americane (in realtà austriache). Durante un allenamento sportivo di routine un elicottero solca i cieli e atterra in prossimità della sua abitazione. Alcuni uomini dei servizi segreti americani e britannici lo convincono ad accettare una nuova e pericolosa missione: impadronirsi di un potente velivolo militare russo noto col nome in codice "Firefox". Si tratta di un mezzo unico nel suo genere per potenza, velocità e tecnologia. Il problema principale è rappresentato da un ostacolo difficilmente evitabile, i servizi segreti russi.

Clint era qui all'ottava regia e sceglie una sceneggiatura scritta a quattro mani da Alex Lasker e Wendell Wellman per raccontare attraverso le immagini un conflitto pluridecennale in chiave action. Egli mette a disposizione il modello/prototipo maschile americano fin dalla prima scena: un uomo aitante ultraquarantenne, ancora prestante nel fisico dall'aura del soldato ritiratosi a vita privata. I piani alti ne pedinano la figura imponendosi dall'alto di un elicottero.



Una scena tratta dal film *Firefox – Volpe di fuoco*

Si contrappongono due ambienti differenti: la libertà naturale e montuosa degli Stati Uniti e l'austerità architettonica, resa più scura da un proliferare di scene in notturna, dell'Unione Sovietica, in particolare di una Mosca all'epoca ricostruita interamente a Vienna a causa dell'impossibilità di ottenere permessi per produzioni americane su suolo russo (il primo film a superare questo ostacolo è stato *Danko (Red Heat)* nel 1988).

Se in parte *Firefox – Volpe di fuoco* porta i segni di un antesignano dei moderni blockbuster, soprattutto nelle scene in volo sul potente mezzo sovietico, dai cieli dell'est fino ai ghiacciai dell'estremo nord, in gran parte mantiene ancora uno stile classico dagli echi noir nei chiaroscuri della prima giornata di Mitchell a Mosca. Tutto il film è percorso da un contrappunto iconografico supportato da un gioco di opposizioni costruite attraverso elementi di volta in volta rimescolati tra loro. Anche sul piano della suspense Clint lavora consegnando allo spettatore poche informazioni per volta passando con discrezione dall'action più sfacciato ed hollywoodiano allo spy-movie dal sapore bondiano.

Per gli effetti speciali l'attore-regista scelse come collaboratore John Dykstra, un maestro nel campo grazie ai lavori nelle saghe di *Guerre stellari* e *Star Trek*.

Clint Eastwood rappresenta in chiave decisamente più avventurosa quasi video ludica la contrapposizione USA – URSS nella battaglia finale, un duello nel quale cavalli e pistole vengono sostituiti da manopole, aerei e missili, in un impianto visivo dinamico e a tratti artificioso rielaborando in uno schema apertamente cinematografico una contrapposizione ideologica che tutt'oggi persiste nella politica internazionale pagandone di giorno in giorno le conseguenze.

Una rielaborazione del tema Guerra Fredda ma filtrata attraverso lo sport, a sua volta nettamente contrapposta al modello Eastwood ma analoga su alcuni aspetti, è stata consegnata alla storia e al mito da Sylvester Stallone in *Rocky IV*. Al pari di *Firefox – Volpe di fuoco* l'America ci viene presentata come una terra promessa, difesa e raffigurata dai suoi eroi possenti nel fisico e nelle doti atletiche. Il conflitto in questo caso si dipana attraverso

l'audiovisivo, televisioni, radio e giornali, ma si consuma nello spazio ristretto di un ring. Il pugilato sembra l'unica possibile risoluzione di un odio reciproco tra le superpotenze politiche ed economiche, ben rimarcata dal discorso finale di un Balboa ammaccato, sudato e sanguinante rivestitosi di quella bandiera a stelle e strisce simbolo unico e supremo di democrazia e vittoria.

La contrapposizione tra due mondi differenti rivive e si spiega in una scena, quella dell'allenamento: Rocky fatica tra la neve e le montagne, spaccando legna, sollevandosi sulle travi e trainando carri; Ivan Drago è oggetto di costruzione di un umano i cui connotati vengono sfumati in una versione robotica e meccatronica; il suo allenamento estremo si svolge in palestre ultratecnologiche e la muscolatura viene potenziata da sieri steroidei.

Stallone rimarca le versioni opposte di universi politici e sociali nemici. La naturalezza "innocente" dell'America del secondo Novecento sta sul versante opposto dell'artificiosità cinica e verace dell'ambiente sovietico.

Entrambi i film, che ho cercato di accostare in una mappatura sintetica, rimarkano la tendenza hollywoodiana di partecipare attivamente al processo di costruzione dell'identità e del Mito, talvolta manipolando più o meno onestamente la Storia.

Al contempo la forza di *Firefox – Volpe di fuoco* risiede nella capacità di aver coniugato la tradizione con alcuni stilemi del cinema americano contemporaneo. Mariuccia Ciotta, in un articolo su *il manifesto*, sottolinea come il film "usa i ricordi ed evoca le immagini del cinema classico ma sapendo che non sarà il loro fulgore a suscitare emozione. È un miscuglio di suoni, luminosità e movimenti, una storia spezzettata e poco rassicurante che cattura e seduce"³⁰. Scena dopo scena a percuotere chi osserva è il senso di impotenza e il pericolo di fallimento dell'uomo impegnato in una missione contro un nemico politico che agisce nell'ombra e che sembra udire e riconoscere ogni tuo minimo spostamento. La suspense si impone come co-protagonista della storia.

Clint rielaborando interamente un fitto materiale storico ed iconografico rimodella da capo a piedi la nostra percezione degli eventi di un passato recente e di un presente così rumoroso e visivamente complesso. Il rapporto tra immagini e osservatori a questo punto non si altera, semplicemente vede modificare i suoi protocolli di contatto ed interpretazione fino ad un definitivo capovolgimento cognitivo e riflessivo.

3.5 *Gunny*: il Vietnam tra cinema e realtà

³⁰ Alberto Castellano, *I film di Clint Eastwood*, Roma, Gremese, 2010, pp. 147.

Nei primi decenni successivi alle due guerre mondiali gli Stati Uniti accolsero ogni singola opportunità per costruire “un mondo a propria immagine e somiglianza”³¹ penetrando storia e politica europea e riflettendo in esse quei solidi ideali di democrazia e progresso vitali per l’immagine e la prassi americane. In tutto questo caotico contesto, tra conflitto mondiale, Guerra Fredda, riassetto politici, nel 1945 nacquero l’Onu a San Francisco e la Nato, un’alleanza militare tra le potenze vincitrici.

Sul piano economico gli USA si imposero sull’Occidente con la creazione della Banca mondiale e il Fondo monetario internazionale (Fmi). Su ogni fronte ormai essi vantano un primato, assumendosi oneri ed onori di un new deal internazionale costruito passo dopo passo su basi nazionalistiche pacificamente accostate ad uno spirito progressista.

Il periodo di pace venne ben presto interrotto dalle collisioni con l’URSS e da una nuova guerra in territorio asiatico: quella del Vietnam. Sul campo di battaglia si fronteggiarono le forze insurrezionali filocomuniste e le forze governative appartenenti alla neo – Repubblica del Vietnam nata nel 1954 durante la Conferenza di Ginevra.

Gli Stati Uniti vi presero parte attivamente coadiuvati militarmente dall’Australia, dalla Nuova Zelanda, dalla Corea del Sud, dalla Thailandia e dalle Filippine. Tra le cause remote alcune risalgono alla precedente guerra d’Indocina avviata dalla Francia nel tentativo di riappropriarsi di alcuni territori occupati dai giapponesi.

Nella storia del cinema sono numerosissime le opere incentrate più o meno direttamente sulla guerra del Vietnam, cercando di metterne in luce cause, conseguenze ed impatto sul fisico e sulla mente degli umani coinvolti. La guerra iniziò ufficialmente a metà degli anni ’60 e si concluse circa un decennio dopo. In quel lasso di tempo autori e cineasti hanno raccolto idee, documenti, testimonianze ed ispirazioni varie per rivisitare un tratto di storia a loro così recente e incomprensibile.

Tra i film più significativi ricordiamo *Il cacciatore* (*The Deer Hunter*, 1978), diretto da Michael Cimino, un’analisi radicata nell’esperienza di uomini i cui occhi videro l’amore, la guerra e il lutto, in un incessante processo di ricerca di sé stessi; *Tornando a casa* (*Coming Home*, 1978) di Hal Ashby, un film che tratta il lato umano e connesso al reducismo, in un incedere tra il drammatico e il sentimentale coadiuvato dalle ottime interpretazioni di Jane Fonda e Jon Voight; *Apocalypse Now* (1979) capolavoro lirico e verace di Francis Ford Coppola, acuto nell’addentrarsi tra le maglie di un animo sospeso tra il dovere e il pentimento, avvalorato dal talento dei suoi interpreti in particolare di un Marlon Brando grottesco e a tratti ultraterreno nei panni del colonnello Kurtz. Il film è un profluvio di immagini accostate al

³¹ Giovanni Borgognone, *Storia degli Stati Uniti – La democrazia americana dalla fondazione all’era globale*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2021, pp. 204.

ritmo cadenzato della musica e avvalorate dalla fotografia del Premio Oscar Vittorio Storaro; *Platoon* (1986) di Oliver Stone, un'opera tra autobiografia e necessita di prender voce su una questione personalmente ed intimamente incisiva.

Più propedeutico al mio percorso, simile nella struttura e nei personaggi trattati è *Full Metal Jacket* diretto nel 1987 da Stanley Kubrick. Avrò modo poco più avanti di confrontarlo col film protagonista di questo paragrafo.

Nel 1986 Clint Eastwood dirige ed interpreta *Gunny* (*Hearthbreak Ridge*) trattando trasversalmente, almeno nella prima parte, il conflitto su territorio vietnamita e spostando lo sguardo sull'universo disumano degli addestramenti militari statunitensi. L'esperienza collettiva si riduce ad una riflessione interiorizzata nei singoli protagonisti di fronte alle fatiche fisiche e mentali di un incessante processo di costruzione. Quest'ultimo si attua dal momento in cui il futuro soldato si abbandona totalmente ad una negazione dell'umano e all'elevazione dell'oggetto militare. Gunny Highway è un sergente dai modi rudi e feroci, mitizzato ed eroicizzato dalla sua nazione dopo il ritorno dalle battaglie in Corea, un uomo tutto d'un pezzo ferreo ed asciutto. I residui d'umanità non sono percepibili nelle camerate e nelle palestre della base militare. In quei luoghi tutto appare improntato ad una macchinosa decostruzione dell'uomo seguita dall'artificiosa ricostruzione dell'immagine attiva di un Io della Nazione sui corpi sfiniti di giovani lanciati contro un nemico senza chiare ragioni.

Nel corso di tutto il film Clint lavora sull'Eastwood attore relegandolo più volte ad un'immagine ironica e autocritica di sé stesso a tal punto da rendere Gunny un monumento al passato nazionale ormai fuori luogo e demodé tra giovani culturalmente ed ideologicamente differenti. Un tema a lui caro ritorna, anche a distanza di circa quindici anni dalla sua prima regia, ovvero il confronto generazionale. I "padri" della nazione hanno già scritto le loro pagine di storia; i "figli" sono i nuovi pionieri di un mondo che non può più permettersi di tornare indietro ai fasti delle origini. L'attore – regista ha uno sguardo anatomicamente e cinematograficamente parlando lanciato in avanti, verso un orizzonte che grazie al suo contributo diviene più nitido e comprensibile e che non si mette al riparo dal proporsi davanti allo schermo neppure quando le circostanze richiedono un'autoironia amara e burlesca. Come sottolinea Mereghetti a proposito del film in questione, esso non è "né militarista né antimilitarista", si tratta di un prodotto frutto della sua epoca prego di un cinema ormai svincolato dagli stilemi propagandistici e più interessato al lato umano ed individuale della percezione del presente.



Una scena tratta dal film *Gunny*

Quando gli venne proposto il progetto, Clint non fu inizialmente attratto dalla sceneggiatura ma ciò che lo colpì fu il profilo caratteriale, morale ed etico del protagonista. Confrontando quest'ultimo con le storie dei singoli giovani sottoposti all'addestramento poteva nascere un buon film e così fu. *Gunny* più che un film sul Vietnam è un'opera sulla cultura figlia di quel periodo tra crisi identitaria e contrasti sociali declinata alla sfera umana a discapito di quella storica. Al contempo l'intera struttura dell'opera non esalta direttamente l'America e i suoi uomini, non urla alla vittoria e alla leggenda, piuttosto silenziosamente sonda e lambisce gli effetti dei conflitti e della politica sui singoli.

Il risultato finale è un confronto aperto con il potere delle immagini e sulle differenti strade percorribili per costruirle e riplasmarle.

Clint sfrutta e consuma l'ideologia a vantaggio di un cinema nuovo e rinvigorito nello stile e nella narrativa allontanandosi piuttosto velocemente dalle vecchie glorie propagandistiche ripensando forme e modelli del war movie. *Gunny* è leggibile anche sul piano degli eroi. Il protagonista omonimo è la sintesi contemporanea dell'eroe – antieroe, una dicotomia nata col cinema e maturata in decenni di correnti ed evoluzioni sia in Occidente sia in Oriente. Il personaggio riflette su di sé le sofferenze trascinate da quelle secolari tendenze mitizzanti giocando in primis con sé stesso. Lo stesso discorso teorico si può accostare al personaggio del sergente maggiore Hartman interpretato da Ronald Lee Ermey in *Full Metal Jacket* di Kubrick. Il film si ispirò non tanto al *Gunny* di Eastwood uscito l'anno precedente, quanto al romanzo *Nato per uccidere* di Gustav Hasford. Highway e Hartman sono la commemorazione iconica delle radici del Nord America, la riproposizione elevata all'ennesima potenza di chi ha adottato una maschera ferrea e audace a favore del proprio Paese e di quella generazione disposta a passare, forse, una volta per tutte il testimone ai pionieri di oggi e del futuro.

In tutto quanto appena analizzato nel rapporto col cinema, la storia si presenta nel duplice ruolo di agente e fonte. Film del genere hanno provato a favorire la reinterpretazione più umana e realistica di decenni infangati da scandali (Watergate), conflitti e concorrenza.

La settima arte riconferma la sua capacità di abbracciare il tempo e i suoi eventi senza sottostare esclusivamente all'artificio ma connettendo realtà e finzione in un continuo gioco di quesiti e rivelazioni.

Ne sono un esempio i fotogrammi che compongono l'introduzione a *Gunny*. Immagini reali di uomini armati, mezzi bellici e macerie sgranati in un bianco e nero naturale e materiale corrono in sequenza. Esse sono testimoni naturali di uno scomodo ed indimenticabile passato recente; nella loro analogia e nelle sfumature amatoriali rivelano la parziale realtà dei fatti. Tutto ciò che viene dopo è frutto e tassello di un percorso di riscrittura e racconto con un'unica ambizione: andare oltre la superficie del noto e provare a rivelare parte della verità limitandosi ai confini dell'individuale pur con qualche risonanza collettiva.

Tutte le crepe delle azioni politiche si riassumono sulle candide movenze corporali ed espressive di innocenti bambini fino ad un fermo immagine: un essere umano nel pieno dell'infanzia con la bocca pronunciata in un urlo, un grido alla libertà.

Una dissolvenza riprende il movimento, seguita da una panoramica a "volo d'uccello" su edifici severi di una base militare. Tra tanti uomini dietro le ferree sbarre di una cella incontriamo Gunny. Il carattere astioso e impossibilitato all'adattamento lo contrappongono ad ogni essere umano che incontra. Clint accetta di prestare volto e voce ad un uomo che appartiene interamente al passato, ligio ad un unico dovere: addestrare la sue truppe.

Egli non cerca e nemmeno vuole la redenzione, accetta la sua natura pur scalfita dagli errori e dai traumi del passato. Non possiamo nemmeno elevarlo a vessillo della Nazione perché non risponde ai comandi, agli ordini e nemmeno al quadro etico-sociale del "perfetto americano". Costantemente rifiuta i limiti e procede per sottrazioni fino a capirne, almeno in parte, le ragioni dietro quella rigida e insuperabile corazza. L'America da sempre, usando un'espressione pirandelliana, genera ed attribuisce maschere, provando a conformarle in un unico modello ma senza mai riuscirvi.

Ciò è l'essenza di quanto l'Eastwood attore e l'Eastwood regista continuano a dirci da oltre sessant'anni di storia del cinema. Mettere in discussione la propria immagine e quei modelli che il pubblico e i produttori gli hanno cucito addosso rappresentano per lui una delle uniche vie percorribili per la rappresentazione e il racconto della verità.

Ad oggi un film come *Gunny* sembra passato di moda o adombrato dal di poco successivo *Full Metal Jacket*, ma analizzato nel contenuto e nella forma appare molto di più: esso è la

riproposta di un'immagine logorata dal passare del tempo in un difficile gioco di composizioni e destrutturazioni sulla solida base di un Mito storico e culturale sancito come proiezione nello spazio e nel tempo del blasone politico statunitense, sottomesso a regole e leggi non scritte ma imposte da correnti culturali e convenienze socio-politiche.

3.6 *American Sniper*: l'odissea del singolo

Concludo questo capitolo con l'analisi di una delle più recenti fatiche cinematografiche di Clint Eastwood, *American Sniper* da lui prodotto e diretto con protagonista un intenso Bradley Cooper alla sua prima collaborazione con l'attore – regista. Girato in soli quarantotto giorni tra il Marocco e la California il film è un'opera intima che sfrutta tutto il potenziale dell'individualismo di un uomo calato per sua volontà tra le bombe e le pallottole dei conflitti mediorientali in un contesto collettivo e caotico.

Clint raggiunto il bivio narrativo non fa una scelta; in contemporanea percorre entrambe le strade offerte dalle produzioni a tema bellico: i soldati e il reducismo.

Il protagonista è Chris Kyle (autore della stessa autobiografia alla quale lo sceneggiatore Jason Hall si è ispirato) un tiratore scelto di origini texane impegnato in diverse missioni su territorio iracheno tra il 2003 e il 2009.

American Sniper è a sua volta uno dei massimi esempi cinematografici di rielaborazione e riflessione sulla cultura post – 11 settembre, un racconto indiretto di quanto quella mattinata di inizio millennio ha trasformato nella mente della popolazione mondiale, scalfendo certezze, alimentando le insicurezze e rigenerando la spinta verso un futuro con i suoi ostacoli.

La mano eastwoodiana è evidente scena dopo scena. Egli dirige gli attori e sfrutta il potenziale visivo del mezzo cinematografico focalizzandosi ancora una volta sull'essenziale, senza fuoriuscire dal tema centrale e preferendo cogliere i dettagli psicologici di un giovane dalle infinite speranze minato nell'anima da quel profluvio di immagini osservate, toccate e vissute tra le sabbie dell'Iraq.

Un giovane texan, statunitense nel profondo del cuore subisce il contraccolpo delle immagini televisive di quei due aerei che davanti agli occhi di una città immersa nella routine quotidiana attaccano e annullano nel giro di poche decine di minuti il cuore pulsante dell'economia e della finanza occidentale, il World Trade Center. L'immagine si ripresenta come elemento narrativo imprescindibile, al pari di un evento atmosferico o di un'ellissi drammatica scompensa gli equilibri del racconto. Chris da soli due anni è entrato nei Navy

Seals. Anni di allentamento col padre davanti alle lattine fissate su ceppi di alberi abbattuti hanno sviluppato una totale predisposizione alla mira perfetta.

Egli è l'emblema di nuove generazioni pronte a servire il proprio Paese, a sacrificarsi per esso e a difendere quel pantheon di ideali nati coi "padri della Nazione" ed evolutisi una volta ripiegati nelle mani dei "figli della patria". In quella bandiera issata ad Iwo Jima Chris si riconosce; in essa percepisce il riflesso di un intimo senso di appartenenza patriottico ed evocativo.

Al privato Clint alterna le immagini dell'addestramento, almeno nella prima parte del film, e successivamente delle azioni belliche contro i "nemici" del Medio Oriente. I primi piani e i dettagli sulle armi e sugli occhi permettono al regista di cogliere a minor distanza la complessità del suo protagonista, soprattutto nei momenti in cui la sottile e quasi impercettibile linea di confine tra l'orgoglio della divisa e il decadimento della risposta ai doveri si sfuma fino a scomparire.

In qualche caso eccezionale Eastwood adotta un impianto visivo molto vicino all'estetica del soldier-movie, un genere tecnologicamente avanzato che nei due recenti decenni ha preso piede, in alterne rilocalizzazione e rimediazione tra cinema e videogiochi. Al contempo grazie ai nuovi approcci ai mezzi e all'arte anche le immagini sono divenute terreno fertile per costanti processi di risemantizzazione.

La fotografia del film risponde a nuove esigenze. Per almeno una volta Clint Eastwood rinuncia ai chiaroscuri naturali per sottoporre la storia a quella luce in contrasto col buio interiore, sempre più fitto e doloroso nell'anima di Chris Kyle.

Gran parte dei contenuti narrativi presenti nell'autobiografia rivivono in immagini non esenti da violenza e realismo, talvolta incentivate da una mappatura collettiva dell'esperienza di guerra, alternata all'addolcimento dialogico e strutturale dei momenti di incontro fisico e telefonico-vocale tra il protagonista e la moglie Taya, interpretata da Sienna Miller. È difficile individuare una scena più significativa di un'altra poiché tutto il film, pur conscio di qualche imperfezione o licenza registica, lavora sul rapporto tra l'uomo e il suo presente, quel campo di confronto che da sempre è la storia con i suoi autori, ovvero coloro che la plasmano, la vivono e la compiono.

Ciò è stato reso possibile da una totale rinuncia agli intenti propagandistici, pur trattando nel complesso la vita di un autentico "eroe" americano, un giovane la cui vita si è spenta troppo presto a causa della fragilità psichica di un reduce incapace di metabolizzare i colpi dell'esperienza.

American Sniper potrebbe rientrare a pieno titolo nell'ultimo capitolo di questa tesi, ovvero quello dedicato agli eroi contemporanei. L'opera in questione racchiude una duplice analisi sul passato e sul presente, sugli eroi e gli anteroi di un Paese tutt'oggi in preda all'ossessione dell'apparire e della visibilità mediatica e iconica.

Nel suo saggio dedicato a Clint Eastwood, Pietro Bianchi sottolinea come la “preferibile chiave di lettura, sta nella considerazione delle gravi responsabilità morali, che si addossano i soldati, tanto più se è alta la loro specializzazione come in questo caso”³².



Una scena tratta dal film *American Sniper*

Il senso di responsabilità può avere diverse opzioni nella mente di un uomo: se da un lato coadiuva scelte ed azioni, dall'altro ne rappresenta un ostacolo, un limite ad esse. L'eroe in questione è a metà strada tra quello antico e quello moderno rielaborato dalla letteratura ottocentesca e contaminato da correnti romantiche e naturalistiche.

Egli viene colpito se non abbattuto dalla storia. Ne porta all'interno e all'esterno le ferite di questo scontro/incontro a tal punto da consegnare sé stesso al tempo in una continua revisione del vissuto. L'eroe per diventare tale ha bisogno di pagare un prezzo difficile da rielaborare, sempre che ci riesca.

Gli USA vogliono gli eroi, li sfornano giorno dopo giorno, annullandone persino il lato umano pur di incastonarli tra i bordi materiali o digitali di un'immagine.

Le immagini reali, precedenti ai titoli di coda rappresentano l'area di attracco tra realtà e finzione, ammantandosi di un carattere solenne e celebrativo che non collide con la grandiosità esistenziale di chi in esse viene ricordato ed elevato ad immagine di una Nazione fatta di uomini e donne capaci di uscire dall'anonimato pur pagando il prezzo salato di una fama molto spesso scomoda o comunque dolorosa.

³² Pietro Bianchi, *Il cinema di Clint Eastwood*, Bergamo, Lubrina Bramani Editore, 2021, pp. 165.

Clint sfrutta il potere della settima arte per condannare l'inclinazione bellica ed interventista del proprio Paese, costantemente e puntigliosamente presente nelle questione altrui, aggirando l'eroismo e l'altruismo con una mera facciata buonista il cui sottobosco è lacerato dalle fronde di interessi politici ed economici internazionali.

American Sniper è perciò l'odissea del singolo, nel quale possono identificarsi tutti quei giovani davanti alle immagini che scorrono sullo schermo.

Questo percorso nella visione di Clint su quasi un secolo di storia contemporanea spiega in parte le prerogative e le necessità alla base della rivoluzione interna di un genere cinematografico in passato apertamente propagandista oggi sensibilmente revisionista. Se in passato grandi capolavori diretti da colonne hollywoodiane hanno tessuto, fotogramma dopo fotogramma, le lodi agli Stati Uniti e ai suoi presidenti, le opere più recenti, perlomeno dalla fine degli anni '70 in poi hanno rivalutato molte questioni, mettendo in discussione paradigmi culturali e sociali e aiutandoci ad avere una nuova e più realistica ed intimistica percezione della guerra e anche dei più piccoli conflitti esteriori o interiori tra esseri umani.

Clint Eastwood da abile maestro del cinema e acuto conoscitore della sua storia ha posto su un piano prettamente umano stili, forme e modelli narrativi del racconto bellico, riscrivendone le regole o comunque riproponendole in ottiche differenti sempre a vantaggio di quella incessante ricerca della verità.

“Go ahead, make my day...”

Ispettore Harry Callaghan (Clint Eastwood)

Capitolo 4

Ispettore Callaghan: decenni d'America in un agente di San Francisco

Nel 1971 Don Siegel e Clint Eastwood tornano a collaborare nei rispettivi ruoli di regista e protagonista per la quarta volta, dopo *L'uomo dalla cravatta di cuoio* (*Coogan's Bluff*, 1969), *Gli avvoltoi hanno fame* (*Two Mules for Sister Sara*, 1969), *La notte brava del soldato Jonathan* (*The Beguiled*, 1971).

Proprio in quell'anno inaugurano una delle più prolifiche e durature saghe cinematografiche, con protagonista un agente della polizia di San Francisco con la tendenza ad agire "a modo mio", rude nei modi e nell'ideologia. A tratti quella libertà di scelta, intervento e idealizzazione della realtà sembrano confezionarne un alter ego del suo interprete, ma quest'operazione di accostamento sarebbe riduttiva e comunque non del tutto corretta.

In circa vent'anni, attraverso cinque film, l'Ispettore Harry Callaghan dello "Harry la carogna" porta come un novello Atlante sulle sue spalle il peso di interi decenni di storia americana trovando di volta in volta sul suo percorso professionale l'incarnazione umana delle antitesi politiche statunitensi, assumendosi l'onere di descrivere le sofferenze, il razzismo, la violenza, le contraddizioni e le controcorrenti di una Nazione, dinamica e veloce all'apparenza, ma affannata nell'anima.

4.1 Ispettore Callaghan: l'uomo e l'agente

Come ho anticipato nell'introduzione, nel 1971 ha inizio la vita cinematografica di Callaghan, grazie al lavoro di due artisti già rodati nell'ambito della collaborazione e culturalmente preparati ad assumersi la responsabilità di raccontare con e attraverso la settima arte un personaggio complesso e nuovo sul panorama internazionale.

Gli anni '70 sono un decennio storicamente affollato da accadimenti e da un'alternanza tra momenti di inasprimento nella politica mondiale e momenti di rilassamento. Le tensioni del mondo reale si proiettano facilmente in un cinema rinnovato nell'estetica e non timoroso a mostrare quanto di più irrepresentabile vi fosse stato fino a quel momento.

La tecnologia aveva fatto passi da gigante, proponendo al cinema nuovi orizzonti di rappresentazione e confronto e coadiuvandolo con i primi sintomi di tecnologie che da lì a un ventennio avrebbero alzato il sipario sull'era digitale. Clint e Don Siegel scelgono la via della tradizione, abbracciando l'innovazione sul piano narrativo, a partire dalla costruzione del

personaggio, sul piano dell'immagine ma mantenendosi a giusta distanza dalle possibilità di primordiali visual effects.

Per capirci i primi due film di Callaghan nascono in contemporanea alla fase di pre-produzione di *Guerre stellari* (*Star Wars*, 1976) opera particolarmente significativa non solo in qualità di capostipite della saga, ma soprattutto nuova frontiera della fantascienza capace di riscriverne i paradigmi estetici e visuali incidendo a tal punto da divenire un fenomeno di costume.

Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo (*Dirty Harry*, 1971) è un poliziesco anni '70 che non cede a compromessi. Harry è un classico uomo americano che rappresenta il suo Paese dietro vestiti eleganti ed un distintivo conservato nella tasca dei pantaloni. Fino a questo punto non vi è nulla di “iconograficamente e culturalmente sbagliato” nel personaggio se non che impariamo ben presto a conoscerlo più a fondo attraverso l'azione.

I suoi modi sono brutali, non solo con i criminali, anche perché lo spettatore avrebbe potuto ritrovarsi in una sfera catartica con l'uomo abbracciandone la morale distorta e umanamente cinica. Egli non accetta le imposizioni, gli errori di calcolo dei colleghi e dei suoi superiori, non si piega al volere di chi pretende spiegazioni e ammissioni.

La missione con la quale gli sceneggiatori (Harry Julian Fink, Rita M. Fink e Dean Riesner) costruiscono e presentano il protagonista della storia prevede un difficile inseguimento con obiettivo di catturare il killer seriale e psicopatico nascosto dietro l'enigmatico nome in codice di Scorpio, quasi una riproposizione del ben più noto (alle cronache del tempo) Zodiac raccontato molto bene nel film omonimo (*Zodiac*) nel 2007 da David Fincher.

L'America marcia, corrotta, che in nome del libero arbitrio di umanistica memoria ha scelto la strada sbagliata deve fare i conti con la legge, l'America giusta che almeno dovrebbe prestarsi al servizio dei cittadini garantendo loro giustizia e sicurezza. Questa contrapposizione netta, costruita su una drammaturgia fortemente sperimentale dal momento che trae spunto da fonti differenti, non solo reali ma anche cinematografiche, funziona e fornisce il giusto incastro alle scene. Ad interrompere o perlomeno scuotere l'equilibrio non è tanto il villain di turno, quando la giustizia “fai da te” di Harry disposto a tutto e seguace della violenza quando si tratta di estirpare la malavita dalle strade della città californiana.

Sembra quasi rivivere, in parte, l'aura ultraterrena e messianica di tutti quegli uomini venuti da lontano sconosciuti anagraficamente, ma prontamente smentita dalla ferrea mentalità.

Tutta la saga verte su questi punti di volta in volta evolvendoli. L'eroe/antieroe in questione cambia nell'aspetto invecchiando ma mantenendo la virilità figlia del “fascino della divisa” o in questo caso del distintivo, cambia nel pensiero rivelando sempre più sfacciatamente il suo

status di “libero pensatore” dai lievi tratti nichilisti soprattutto nelle scene tra Callaghan e i suoi superiori. La difficoltà nell’acceptare il sistema e nel rendersi tassello della sua fitta trama diventano la corazza e l’arma di un uomo qualsiasi, coadiuvate dalla fedele Magnum che al pari di un’antica ghigliottina è pronta a ristabilire quella giustizia tanto urlata nella propaganda politica quanto assente nella prassi quotidiana.

Tutte queste riflessioni mi portano ad una parziale conclusione: se da un lato Harry la carogna rappresenta su di sé il vessillo iconografico e culturale del Nord America raccontandone indirettamente il volto, dall’altro è la smentita di decenni di bugie e retoriche nate e fruttificate da sofismi, dalla purezza di facciata di amministrazioni responsabili di crimini, scandali e corruzioni.

Mettere in rapporto il protagonista di una duratura saga cinematografica con la Storia aiuta a comprenderne meglio la natura da ambo le parti, ma al contempo tutto gioca a favore di un’evoluzione psicologica del personaggio quale pedina di una drammaturgia fluida e attentamente studiata per mettere in scena elementi potenti ma contrastanti nella percezione di critica e pubblico.

Tutti possiamo identificarci nell’Ispettore, tutti possiamo provare per lui quella giusta empatia e comprensione, ma ogni singolo spettatore può anche distaccarsi, allontanarsi dall’interiorità caotica di un uomo che agisce quasi nell’ombra. Quando egli ha davanti a sé le sue nemesi si avvicina molto di più al Batman di Nolan piuttosto che agli agenti o ai giornalisti di *Zodiac*.

È più facile cogliere in esso i residui dei protagonisti di tanti noir degli anni ’30 e ’40, ovviamente senza le donne fatali di turno, piuttosto che le autorità delle filmografie più recenti.



Fotogramma tratto dal film *Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo*

4.2 Un uomo e il suo Paese

Sul rapporto tra l'uomo/agente e la sua Nazione ho già detto qualcosa nelle righe precedenti. Clint Eastwood, al pari del lungo lavoro portato avanti in decenni di western, anche nella saga dell'Ispettore Callaghan coglie ogni singola opportunità per giocare con sé stesso e per al contempo mostrare il progresso e il decadentismo degli ultimi decenni del '900. La rielaborazione e la rappresentazione del reale sono due parole d'ordine nell'intera filmografia eastwoodiana e sebbene egli non abbia diretto i film dell'Ispettore eccetto uno, da interprete ha saputo cucirsi addosso un volto fortemente caratterizzato, riplasmandolo pellicola dopo pellicola grazie all'arguzia di un occhio fuso con le proprietà della macchina da presa e ancorata alle necessità dell'uomo e della realtà. Rappresentare il passato e il presente non è un'operazione artistica facile. Innanzitutto richiede un'approfondita conoscenza della storia più o meno recente, grazie alla quale il cinema, come ho più volte ribadito, si sottopone al triplice ruolo di fonte, documentazione e agente storico.

Clint già agli esordi aveva capito l'importanza di un approccio diretto ed autonomo al personaggio e la necessità di costruire sempre e comunque un sottotesto. Una volta ottenuto quest'ultimo fondamentale è il processo di filtrazione di cosa è rivelabile e cosa è meglio tenere per sé, anche per rispetto di un pubblico che merita fiducia nelle proprie possibilità e capacità di ragionamento.

Su questo punto è fondamentale quella aderenza alla Storia ribadita sia da elementi documentaristici (ad esempio le fonti) sia da elementi iconografici.

L'evoluzione del personaggio si nutre di questi paradigmi consentendo una continua rimodulazione e soprattutto una decisiva possibilità di smentita nei confronti della critica più ostile. Abbracciando una nuova strada narrativa Clint, in questo caso più come attore che come regista può ottenere dei risultati soddisfacenti nell'ambito della rappresentazione del reale negli atteggiamenti di uno o più personaggi.

Harry Callaghan è la prova e la controprova del buono e del cattivo, del bello e del brutto di un'America alla guida del mondo intero. Egli si autorappresenta come la sintesi delle contraddizioni del passato e del presente, smentendo una volta per tutte l'artificio di facciata del rapporto degli statunitensi con le immagini, ridisegnando i confini di una verità a lungo taciuta e nascosta dietro gli espedienti della sperimentazione e della propaganda.

La San Francisco di *Dirty Harry* e le più piccole realtà dei sequel sono una proiezione contemporanea di tutto quel West attraversato da Clint e dai suoi predecessori cinematografici. I grattacieli sostituiscono gli edifici lignei, le automobili i cavalli e le diligenze, il vapore delle locomotive è sostituito dal roboante risuono di macchine elettriche o diesel; i cattivi portano le stesse crepe ma declinate in una chiave più moderna ed in linea con

i tempi. Le analogie tra il western ed il nuovo poliziesco cittadino risiedono nel contenuto, nell'ideologia traballante tra due colonne politiche. Il tema del razzismo si fortifica e viene rielaborato in chiave novecentesca.

Tutte le insofferenze della nazione nordamericana richiamano, quasi allegoricamente, ampi discorsi intorno al già citato rapporto uomo – storia. Il mondo reale è ormai il protagonista delle storie, con tutte le sue pecche e i suoi misteri, i suoi pregi e i suoi slanci progressisti. È a tutti gli effetti avvenuta invece un'inversione del ruolo: se prima il mondo circostante muoveva le sorti dell'uomo, ora è quest'ultimo ad imporsi come motore di un reale sempre più complesso da spiegare e rappresentare.

Clint e i registi che lo hanno diretto nei cinque film sull'ispettore californiano evitano sofismi, ellissi ed eccessi di alternanze (nella sceneggiatura), adottando un approccio più carnale e schietto nei comportamenti e nelle parole di Callaghan.

4.3 Violenza e contraddizioni nella saga di Callaghan

Il “Far West” cittadino incarnato dai saliscendi stradali di San Francisco e dalle infinite sfaccettature dei suoi abitanti si fortifica sotto la lente della violenza, presente al pari di altri generi cinematografici rivoluzionati nel periodo post – Hollywood classica. L'autorialità eastwoodiana dai forti connotati classici unita ad uno spirito autonomo rendono più evidenti le “ambizioni metalinguistiche”³³ del regista attraverso la penetrazione in generi differenti e di volta in volta raccogliendo frutti da ognuno di essi per una visione d'insieme globalmente nuova ed indipendente. Tutto ciò trova parziale risoluzione nel ripensamento operato da Clint Eastwood su forme e modelli della sceneggiatura e più in generale della complessa macchina produttiva del cinema.

Il tema della violenza può essere preso ad esempio se provassimo a confrontarlo con gran parte della filmografia del regista ed in particolare con gli agenti di polizia ai quali ha prestato volto.

L'agente Coogan de *L'uomo dalla cravatta di cuoio* (*Coogan's Bluff*, 1968) di Don Siegel su certi versi anticipa di qualche anno Callaghan, a partire da quell'autonomia d'azione che lo contraddistingue, abbracciando come scudo la violenza ma non nella totale accezione libertaria del protagonista della saga. La determinazione di Coogan viene mostrata già nelle prime scene dal momento in cui, giunto a New York dall'Arizona, sotto mentite spoglie varca gli ostacoli nell'edificio ospedaliero pur di prelevare James Ringerman ricoverato a causa di

³³ Giulia Carluccio (a cura di) , *Clint Eastwood*, Venezia, Marsilio Editori, 2009, pp. 11-12.

un'overdose di LSD. Nonostante raccomandazioni ed imposizioni dei superiori il giovane americano, emblema di un'autorità vocata alla legge è ligio al dovere pur nella sua cocciutaggine.

Notevolmente differenti sono i ruoli ai quali Clint ha prestato il volto in film quali *Corda tesa* (*Tightrope*, 1984), un moderno poliziotto ammantato di un'aura da vendicatore e protettore di tutte quelle effettive o presunte vittime femminili cadute sotto la crudeltà di un misterioso serial killer. Nel film appena citato subentra un'ulteriore questione importante ovvero, gli affetti familiari sottoposti a rischi e pericoli e tasselli imprescindibili per la costruzione e il rinvigorimento di una suspense plasmata già sulla prima scena, nei dettagli su abiti e scarpe di una donna in rientro verso casa ed inseguita da colui che presto si rivelerà il carnefice.

Tutta la sceneggiatura gioca sul piano dell'ambiguità, non tanto nel killer inizialmente senza volto, quanto sulla figura del detective Wes Block (Clint Eastwood) attraverso piccoli espedienti narrativi intercettati dalla macchina da presa.

L'enigma fortifica in tal modo la struttura del racconto, a sua volta incrementato da una violenza in certi momenti esibita, in altri celata dietro raccordi di sguardo o stacchi di montaggio con successivi dettagli.



Una scena tratta dal film *Corda tesa*

Nell'impianto generale di *Corda tesa* è interessante osservare anche il modo in cui la violenza e l'azione esteriore subiscano un'interiorizzazione tramite l'inconscio del protagonista, afflitto a tal punto da patire apertamente un senso di impotenza misto ad un senso di colpevolezza di fronte a quanto accade.

Il detective Block è l'antitesi, se non la nemesi, di Callaghan; un uomo più attempato e maturo che lotta per la legge ma che vacilla di fronte ad una realtà i cui colpi spesso sono difficili da metabolizzare. Il suo punto di forza nei limiti che si pone di fronte ai superiori e ai carnefici deriva dalla famiglia, da quel bisogno di proteggere chi gli sta accanto, che siano le figlie oppure la donna che ama poco conta.

Un altro film interessante sulla rappresentazione del rapporto che intercorre tra l'uomo e la legge è *Un mondo perfetto* (*A Perfect World*, 1993) ma su questo mi concentrerò nel prossimo capitolo.

In *Debito di sangue* (*Blood Work*, 2002) sembra proseguire il discorso intrapreso con *Corda tesa*. Clint Eastwood oltre al ruolo di regista, ricopre quello del detective Terry McCaleb. Dopo una delicata operazione cardiologica e un lungo periodo di convalescenza ritorna in campo per aiutare una donna messicana. Quest'ultima gli rivela di essere la sorella di colei che però in seguito ad una rapina e che donò il suo cuore al detective per il trapianto. Il senso del dovere, non solo di fronte alla legge, ma in particolare di fronte alla morale e alla vita lo incoraggiano in una corsa contro un criminale enigmatico. La lotta tra il bene e il male ritorna più viva che mai in due figure su versanti opposti ed inconciliabili. Il sapore autoriale del film è notevole, a partire da quel viaggio in parallelo tra violenza e vendetta, sorelle da tempi immemori. Come scrisse Robert Ebert sul *Chicago Sun-Times*, il film “non è semplicemente la storia di una vendetta passionale, ma un'inchiesta poliziesca che ci conduce negli intriganti meandri delle indagini”³⁴. Questo testimonia come in decenni l'autore ed interprete non abbia mai perso il coraggio di giocare col proprio ruolo talvolta risultando amaro e cinico, come nei Callaghan ma senza piegarsi anche laddove il rispetto della legge lo avrebbe richiesto.

La violenza non rappresenta la veste ufficiale, il distintivo, dell'agente californiano, bensì un connotato che ne rimarca la supremazia sul presente e su coloro che giorno dopo giorno scrivono su carta o su schermo il mondo attuale.

4.4 Callaghan e la politica

Il discorso inerente il rapporto tra la figura di Harry Callaghan e la rappresentazione della politica è molto complesso e a sua volta potrebbe risultare terreno fertile per una probabile tesi alternativa. Film dopo film ciò che si conserva è lo spirito da “libero pensatore” dell'agente mentre a cambiare è chi sta dall'altra parte di volta in volta personificazione di un'ideologia differente.

³⁴ Alberto Castellano, *I film di Clint Eastwood*, Roma, Gremese, 2010, pp.200-201.

Nel primo film *Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo* la critica dell'epoca vide nel personaggio di Eastwood il risorgimento di ideali fascisti basati su uno schema impositivo e violento ben ancorato ad un impianto dialogico volto al terrorismo psicologico e fisico sui criminali catturati.

Pauline Keal, una delle più eminenti figure della critica cinematografica statunitense scrisse in seguito all'anteprima del film:

Il film *Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo!* non ci mostra la polizia di San Francisco attuale, ma quella tratteggiata dall'immaginario della destra, ovvero un gruppo ormai svirilizzato per mano di liberal estranei dalla realtà. L'idea del film è che per un breve, glorioso momento, tra quei poliziotti ne compare uno vero. Che viene presto espulso. (...) L'*Ispettore Callaghan* è solo un film d'azione, ma questo genere di film ha sempre avuto un potenziale fascista, che qui ha finito per affiorare³⁵.

Il breve estratto sopra citato rende l'idea di come la critica dell'epoca trovasse modo di scovare elementi narrativi contrastanti nelle opere eastwoodiane. Proprio tra le pagine del Cahiers du cinéma, Bernard Benoliel sottolinea come il difetto principale attribuibile alla complessa figura di Callaghan risieda nel suo status etico e morale: egli stesso è un contestatore, un uomo che sa riconoscere il giusto dallo sbagliato, americano nell'anima ma pur sempre insofferente di fronte alla decadenza della sua città. La San Francisco del primo film e di *Una 44 Magnum per l'Ispettore Callaghan (Magnum Force, 1973)* diretto da Ted Post, è una versione ridotta dagli Stati Uniti, una rappresentazione con precisa contestualizzazione geografica, storica e culturale del panorama nazionale.

Tra le sue strade, il Bene e il Male giocano un'interminabile partita a scacchi abbattendosi l'uno con l'altro ma pronti a rialzarsi istantaneamente per nuove sfide.

Il secondo film accoglie una parziale evoluzione del personaggio: sul versante opposto non c'è più il criminale di colore, mancano le basi per delineare Harry come un razzista, un repubblicano reazionario nascosto dietro distintivi al pari degli sceriffi corrotti del West.

In *Una 44 magnum per l'Ispettore Callaghan* l'agente si scontra con una versione moralmente inquinata della sua fazione politica. Gli antagonisti sono quattro poliziotti freschi di scuola pronti ad imporre la propria visione del mondo su un sistema giudiziario nel quale non riescono ad identificarsi. Il Male ha qui il volto di un ristretto gruppo di individui politicamente molto più vicini alla destra statunitense.

³⁵ Bernard Benoliel, *Clint Eastwood*, Parigi, Cahiers du cinéma, 2010, pp.21.

Harry la carogna si ritrova di nuovo da solo ma pur sempre fedele al ruolo che ricopre da anni, nonostante nella scena finale del film precedente, deluso da uno Stato artificialmente buonista nel tutelare i criminali, abbia gettato nelle acque di un fiume il distintivo. In quella manciata di secondi rivive l'essenza anarchica dell'uomo, libero nella mente ma sotto sotto soggiogato dal sistema.

Nel 1976 uscì il terzo capitolo con il titolo *Cielo di piombo ispettore Callaghan* (*The Enforcer*) diretto da James Fargo. Nelle prime scene l'agente si ritrova faccia a faccia con dei criminali impegnati nell'assalto ad un supermercato. Come garanzia essi trattengono delle donne. Il Bene incarnato da Callaghan ha la meglio ma l'irruenza nell'agire lo porta ad un nuovo ed inequivocabile scontro con i piani alti delle autorità. La nemesi del protagonista in questo caso è un reduce del Vietnam, tale Bobby Maxwell a capo di una cosca di terroristi pronti a prendere il controllo della città. La sceneggiatura si permette di porre un certo equilibrio sul piano dei sessi, affiancando al ferreo agente una donna, Kate Moore. La controparte femminile ha una carica narrativa notevole a smentita di tutti coloro che per troppo tempo hanno rimarcato un approccio maschilista di Clint al cinema.

Ad inasprire la vendetta di Harry subentra il fattore affettivo. Un omicidio diventa il deus ex machina del "terzo atto" del film. La morale di tutta la faccenda risiede nell'ennesima contrapposizione tra l'uomo garante della giustizia ma con una visione di un mondo inconciliabile con la realtà dei fatti, e la percentuale marcia di cittadini colpevoli di un cattivo uso del libero arbitrio.

Inizialmente lo script del film nacque come una storia distaccata e autonoma poi adattata all'ispettore Callaghan dagli sceneggiatori Stilling Silliphant e Dean Reisner già storici collaboratori di Clint Eastwood. Il risultato è un'opera che pur con le sue imperfezioni accompagna lo spettatore di fronte ad un'ulteriore evoluzione dell'agente ormai entrato nella cultura popolare come vero e proprio fenomeno di costume.

Nel 1983 Clint prese totale controllo del personaggio e della produzione intervenendo anche in qualità di regista della pellicola. Quest'operazione significò sia una volontà maturata nel tempo di mettere farina del proprio sacco in uno dei ruoli che più lo ha reso celebre nel mondo sia la capacità di equilibrare elementi classici con una modernità dettata da superamenti e revisioni del più recente passato cinematografico.

Coraggio... fatti ammazzare (*Sudden Impact*) trae il titolo dalla celebre frase "go ahead, make my day" pronunciata da Harry nel primo capitolo della saga. L'opera si apre con una scena avvolta in un buio che ci rivela pochi ma essenziali elementi, dopo una sequenza di

panoramiche “a volo d’uccello” su una San Francisco notturna utile a contestualizzare l’atmosfera della vicenda.

Il cuore della narrazione risiede in un personaggio femminile, tale Jennifer Spencer (Sondra Locke) che dopo dieci anni da un fatto traumatico si sente pronta a mettere a segno la vendetta premeditata. Quest’ultima vuole farsi giustizia in un mondo dalle leggi alterne e precarie, demolendo la virilità tossica di un mondo maschile piegato alla supremazia su quello femminile. La sorella di Jennifer da anni versa in stato vegetativo a causa di una psicologia ormai distrutta in seguito alle violenze subite.

Con due colpi di pistola la donna uccide uno dei responsabili all’interno di un’auto. Clint riprende così un discorso attorno ai temi salienti della violenza e della giustizia, trattandola sia sul versante più naturale e carnale del “fai da te” sia quello più prolisso e burocratico della risposta da parte delle autorità. Alle ingiustizie non vi è mai fine e per l’ennesima volta il cinico ispettore della West Coast deve ritornare in campo per la quarta volta. Il regista ed interprete riconsegna al grande schermo l’uomo al limite del permesso conferendogli sfumature utili a rimarcarne la commistione tra giustiziere e poliziotto.

Harry è fisicamente lo stesso, più invecchiato e brizzolato, ma energicamente potente come nei film precedenti. Ad essere mutato è il rapporto con la realtà, col mondo circostante, con le controparti femminili. Risulta a distanza di oltre un decennio dalla prima apparizione una proiezione del cowboy nel mondo contemporaneo. Tutti e cinque i capitoli hanno la veste di western contemporanei incastonati in un quadro storico-culturale allegoria del tempo che fu e calco fisico e metaforico della contemporaneità.

Ogni spettatore posto di fronte all’azione del poliziotto può scegliere se identificarlo come nemesi o come riflessione speculare di sé stesso. In tutto questo gioco di ruoli e rapporti Clint e gli sceneggiatori proseguono un importante percorso di studio sull’America e sull’immagine accostata ai soggetti che per intellettualismo o per voyeurismo “entrano” nel rappresentabile e nel rappresentato.



Fotogramma tratto dal film *Coraggio...fatti ammazzare*

La scena finale, quella della risoluzione definitiva e del ritorno all'equilibrio, ha un che di hitchcockiano in quando adotta un approccio all'iconografia del luna park, un luogo che senza mezzi termini può passare dal reale al metafisico, ingerendo misteri, ambiguità e complessità tipiche delle relazioni umane. Gli scuri si rialternano alle luci fisse o intermittenti di giostre e stand. Jennifer in seguito al sequestro da parte dell'ultimo criminale rimasto in vita viene salvata da Callaghan, però se analizzata e sequenziata la scena prende un svolta interessante: l'agente non è il "principe azzurro" di periferia che salva la principessa dalle grinfie del cattivo. L'atto di liberazione sancisce la chiusura del cerchio focalizzato sul coraggio di una donna disposta a rischiare la vita pur di farsi giustizia da sola in un mondo di utopie.

L'ultimo film della saga, *Scommessa con la morte* (*The Dead Pool*) uscì nel 1988 diretto da Buddy Van Horn. Clint ritorna a collaborare con il regista dopo il precedente *Fai come ti pare* (*Any Which Way You Can*, 1980); lavoreranno ancora una volta insieme nel successivo *Pink Cadillac* (1989), un film tra road movie e commedia incentrato sul rapporto tra due sessi e due generazioni differenti.

Il quinto capitolo ritorna alla costruzione di un villain simile a quello del primo capitolo. Tutta l'anima conservatrice e reazionaria di Callaghan ritorna nello sfogo verso una complicata e affannosa ricerca di chi minaccia la tranquillità e l'equilibrio sociale della città. L'agente è reduce da una serie di attentati ma il pericolo si ripresenta dietro l'angolo dal momento in cui, un misterioso serial killer compie omicidi in sequenza eliminando persone di una certa fama.

La sequenza delle vittime ha il nome di "Bingo col morto", un "macabro gioco" che prevede una ipotetica vittoria da parte di chi annovera il maggior numero di omicidi. Il cast vanta alcuni nomi in via di affermazione nel cinema americano, da Liam Neeson ad un giovanissimo Jim Carrey.

Nell'ultima avventura Callaghan è ancora un'icona vivente, dinamica e attiva nelle maglie sociali di San Francisco. Nel suo animo per la maggior parte ancora incomprensibile racchiude le cicatrici di un supereroe che preferisce agire nell'ombra ma secondo i propri piani. La città californiana sembra richiamare gli echi grotteschi della Gotham fumettistica e cinematografica dei plurimi remake sul "Cavaliere oscuro" (Batman) di fronte ad un profluvio di Joker anarchici e mentalmente instabili. Il poliziotto, come scrisse Mario Molinari su *Segnocinema* è nuovamente un "baluardo solitario al caos circostante; elimina il cattivo di turno, reso pazzo dalla sua idolatria per il cinema e per le sue visioni da incubo"³⁶.

³⁶ Alberto Castellano, *I film di Clint Eastwood*, Roma, Gremese, 2010, pp. 173.

La riflessione sul rapporto tra opera e spettatore, tra immagini e fruitore, tra realtà e finzione accolgono anche le parentesi prettamente cinematografiche, mettendo letteralmente a nudo il potere incisivo del rappresentato sull'anima e sull'etica di un uomo qualsiasi. L'idolatria è la malattia sociale puntualmente pronta ad infettare le menti fragili ma anche le conseguenze non scherzano.

A Clint Eastwood è doveroso attribuire il merito di aver completato un percorso lungo quasi due decenni nell'ambito di un "mondo di mezzo" tra generi cinematografici e paradigmi estetici seguaci di uno specifico *modus operandi* attento ai minimi cambiamenti della magmatica cultura americana.

4.5 Le forze di un personaggio: anima e corpo

Preso nella sua totale integrità la saga dell'Ispettore Callaghan è un manuale visivo del lavoro dell'attore, degli autori e del regista sul personaggio. Il materiale visivo e cartaceo a disposizione per uno studio sulla figura dell'agente di San Francisco, comparata a quelle nate in altri contesti come la televisione o i fumetti, permetterebbero la stesura di un'ulteriore tesi.

Cast artistici e addetti ai lavori inizialmente non avevano idea del potenziale insito in una figura controversa, eticamente e moralmente discutibile, ma pur sempre accettabile per il modo tutto suo di rappresentare il proprio Paese.

Nel corso di un'intervista da parte di David Thomson e risalente al 1984 Clint affermò a proposito del suo rapporto con i ruoli interpretati fino ad allora:

Credo che nasca dall'amore per la storia. Mi danno la storia, mi appassiono al personaggio e sento che è una sfida. A dispetto di alcuni fan, non posso fare sempre il tizio misterioso che ha tutto sotto controllo. È divertente da interpretare, ma l'ho fatto tante volte (...)³⁷.

Prosegue poi riferendosi nello specifico a Callaghan:

Diversi dei suoi film fanno brevi accenni alla sua sfiducia nell'amore e Harry è decisamente un personaggio solitario e solo³⁸.

In questi due brevi estratti è chiara l'alternanza tra coesione e distacco tra Clint e il personaggio al momento di suo interesse. L'evoluzione applicata ad un agente di San Francisco noto per le

³⁷ Robert E. Kapsis, Kathie Coblentz, *Fedele a me stesso – Interviste 1971-2011*, Roma, Edizioni minimum fax, 2019, pp. 171.

³⁸ Robert E. Kapsis, Kathie Coblentz, *Fedele a me stesso – Interviste 1971-2011*, Roma, Edizioni minimum fax, 2019, pp. 172.

risoluzioni dei casi ma ancor più per il comportamento poco lodevole, risulta completa sia sul piano politico, come descritto nei particolari nel paragrafo precedente, sia su quello narrativo.

La parabola di risoluzione cambia da sceneggiatura a sceneggiatura adottando di volta in volta un moto ascendente o un moto discendente.

A contribuire nell'operazione cinematografica sono subentrati negli anni elementi di vario genere, catturati in primis da una tendenza a sondare oltre la superficie e fino alla profondità generi differenti, dal poliziesco all'horror, dal thriller all'avventura. Il risultato è un vero e proprio western contemporaneo e metropolitano, privo di orpelli visuali, ma potenziato da echi chiaroscurali ereditati dai vecchi capolavori del noir e una simbologia dietro la folla di personaggi riconducibile ad immagini sacre e profane delle quali sono popolati i western eastwoodiani. Al contempo Clint gioca toccando ripetutamente il tasto dell'ironia che raggiunge forse i massimi livelli nel quinto film: tra le vittime del serial killer vi è una famosa critica cinematografica che risponde al nome di Molly Fisher; che si tratti di una "vendetta" ironicamente agrodolce nei confronti di Pauline Keal?

Da circa cinquant'anni l'attore – regista popola le sue opere di quesiti come quello appena citato, stuzzicando la mente degli spettatori e rinnovando film dopo film una tendenza al ripensamento di forme e modelli cocciutamente costante, svecchiandosi ogni singola volta ma senza rinunciare mai e poi mai al sapore classico della tradizione.

Harry la carogna, preso con questo filtro, risulta contemporaneamente un opposto e un'alternativa a tutto il suo lavoro di attore. Sembra che i singoli ruoli interpretati in oltre sessant'anni di carriera siano tutti interconnessi da un obiettivo comune, ovvero quello di narrare con spirito critico, talvolta con il popolare "dente avvelenato", le cadute di stile ed etica degli Stati Uniti d'America, ma non solo. Merito di Clint è da sempre una capacità forse acquisita con l'esperienza o forse innata, a universalizzare linguisticamente e culturalmente i film da lui diretti o interpretati.

Nel capitolo qui affrontato ho cercato di affrontare una piccola ma importante sezione della filmografia eastwoodiana, adottato un approccio differente. Questo per rendere chiara la struttura del poliziotto, emblema di una rivoluzione sia artistica, sia narrativa. Con soli cinque film, Eastwood e i registi che si sono alternati dietro la macchina da presa hanno raccolto i tasselli di un genere per riassembrarli. Per fare ciò si sono avventurati in un duplice percorso: da un lato hanno inserito notevoli elementi di novità, dall'altro hanno commissionato più generi in un risultato degno di nota e attenzione.

Oggi i cinque capitoli per certi aspetti possono risultare indietro con i tempi data l'assenza di visual effects e l'impianto estetico e stilistico ancora classico, ma contenutisticamente essi rappresentano un primo traguardo e un punto di inizio tra il passato e il futuro cinematografico dell'Eastwood regista.

Harry la carogna da cinquant'anni è il simbolo della libertà, di un'idea di giustizia irruenta, istantanea, cocciuta e cinica. Egli è contemporaneamente l'ascesa e la caduta dell'America, l'eroe e l'antieroe di un Paese che rappresenta ma che non comprende. Gli schemi non fanno per lui, così come le imposizioni Poche altre figure cinematografiche hanno raggiunto tale aura. Nella maggior parte dei casi muscoli, missioni impossibili e scene degne unicamente di stuntman hanno preso il sopravvento su un uomo più classico, vecchio stampo e quintessenza del machismo non esibito.

La personalità di Callaghan si costruisce su silenzi, espressioni corrucciate, occhi infuocati e armi puntate. Questa è l'idea carnale e materiale di eroe eastwoodiano e solo accettandone la poliedricità possiamo realmente comprendere la volontà e la meta del cinema di Clint.

Ho visto ogni genere di set. Sono stato su set cinematografici in cui tutti avevano i nervi a fior di pelle. Ma se cominci a urlare, a mostrarti insofferente, a schizzare da una parte all'altra, dai l'impressione di insicurezza. E questa diventa contagiosa. Si trasmette agli attori che diventano nervosi, poi si diffonde tra le maestranze e anch'esse si fanno irritabili, e questo non ti facilita le cose. E se io non sono di buon umore, se non riesco a comunicare questo stato d'animo, posso aspettarmi che gli altri lavorino serenamente.

Clint Eastwood

Capitolo 5

Gli eroi contemporanei del cinema eastwoodiano

Il mondo degli eroi e i film di Clint Eastwood sono due universi paralleli che alla stessa maniera di un processo osmotico da oltre cinquant'anni continuano costantemente a scambiarsi elementi, idee e spunti. Fin dalle sue origini la cultura occidentale è stata una fucina di figure eroiche sviluppatesi attorno al Mito prima e al romanzo poi. Per secoli personaggi e luoghi sono stati oggetti di continue evoluzioni, talvolta anche impercettibili, offrendo un imprescindibile contributo all'estetica, allo stile e agli schemi di storie dall'alto contenuto etico e morale.

L'eroe ancora oggi è una proiezione di valori e azioni di precisi modelli culturali e sociali; al contempo si presenta in senso più pratico come veicolo di messaggi tra opera e fruitore, incarnando uno o più ideali e sviluppandoli attraverso le azioni e le esperienze, quelle che in età medievale venivano definite gesta.

L'intera filmografia eastwoodiana è popolata da personaggi i quali contemporaneamente presentano due volti, due emisferi, quello eroico e quello antierico.

Nei prossimi paragrafi, lungo tutto il quinto capitolo, cercherò di tracciare un breve ma approfondito percorso nei film del regista americano, concentrandomi su tutti quei ruoli contenenti i connotati dell'Eroe.

5.1 Clint Eastwood e gli eroi: un lungo rapporto tra storia e cinema

L'eroe, con i suoi pro e i suoi contro, è l'oggetto d'esame di tutti i film dell'attore-regista americano. Lo stesso discorso potremmo estenderlo a ogni singola opera affrontata nei precedenti capitoli, selezionando film dopo film tutte le personificazioni culturali "catturate" dalla macchina da presa e dall'acutezza di sguardo di un cineasta ossessionato dalla complessità umana e dalle sue mille sfaccettature. L'essere umano non solo è veicolo contenutistico ma talvolta se non sempre è il punto di raccordo tra il cinema e la storia in esso rappresentata.

Tutto ciò è più facilmente comprensibile se osserviamo il ruolo autoriale dell'uomo sul suo presente. A fare la storia non sono gli eventi, ma gli uomini che rappresentano il motore di quanto accade giorno dopo giorno.

Si tratta di un discorso per nulla scontato. L'uomo è l'oggetto di studio di gran parte delle discipline sia umanistiche sia scientifiche: dalla letteratura alla filosofia, dall'antropologia alla psicologia, dalla biologia all'anatomia. Ogni settore ha poi i suoi paradigmi e i prerequisiti

nell'approcciarsi al campo in esame ma il centro, il cuore del ragionamento resta il medesimo. Per ovvie ragioni mi limiterò esclusivamente al cinema ma la premessa mi è utile per evitare fraintendimenti e pregiudizi. La settima arte, forse quella più giovane e attualmente più intimamente magmatica, da oltre un secolo ci intrattiene, ci stuzzica, ci interroga e ci scuote attraverso storie con uomini e donne differenti sui piani etnico, geografico, sociale, politico ed economico. Verrebbe da ribadire la popolare frase "il mondo è bello perché è vario" e di per sé basterebbe a spiegare il testardo, al limite dell'ossessivo, interesse dagli artisti, degli autori e dei cineasti per l'uomo e le sue facce, o maschere.

In una contemporaneità da ormai due decenni popolata di audaci eroi senza macchia e senza paura, sfornati in serie dalle scuderie Marvel, DC Comics e Sony, ancora trovano spazio sul grande e sul piccolo schermo volti e corpi tradizionali, figli dell'emarginazione o della fama più conclamata, nati e cresciuti nell'ombra che nel giro di pochi minuti o poche ore si affacciano sul panorama internazionale per essersi trovati nel posto giusto al momento giusto o semplicemente per aver messo il proprio coraggio al servizio del bene comune.

Clint Eastwood, molto di più nelle opere dirette ed interpretate nel terzo millennio, sa cogliere il potenziale di storie piccole o grandi che siano, rivelando attraverso la comunicazione visiva una sua personale e maturata idea di eroe, viaggiando controcorrente ai prodotti plasmati e venduti dall'America delle più recenti amministrazioni.

Probabilmente ad aver sviluppato in Clint una predisposizione all'eroismo cinematografico è stato il pluridecennale rapporto con l'Ispettore Callaghan, un giustiziere di antico lignaggio caduto tra le strade di un mondo moderno contaminato dal crimine più spregiudicato e antitesi della morale vigente nel suo tempo.

Come ho già avuto modo di spiegare, Harry è un uomo ideologicamente complesso, devoto ad una "religione" personale, ferreo e dalla morale impenetrabile. Il suo unico obiettivo è scovare i criminali e punirli senza preoccuparsi delle regole e delle leggi. Egli sembra la risposta violenta e vendicativa all'irrispettoso approccio alla frase che purtroppo troneggia nei tribunali ma che ancora non si è trasformata in prassi: "La legge è uguale per tutti".

Clint in vent'anni ha incassato critiche, ha visto inasprirsi il rapporto con la critica e con alcune fasce di pubblico, ma non ha rinunciato alla coerenza, non ha negato la sua visione del cinema. L'agente di San Francisco in soli cinque film ha letteralmente "sparato alla morale" con la sua 44 Magnum³⁹ raccogliendo alternatamente il consenso delle fazioni di sinistra e quello delle fazioni di destra, entrando addirittura nell'oratoria presidenziale, ricordando quando nel 1988, l'allora presidente degli Stati Uniti Ronald Reagan citò, in un discorso inerente alle tasse, la celebre frase

³⁹ Simone Regazzoni, *Sfortunato il paese che non ha eroi*, Milano, Adriano Salani Editore, 2012, pp. 15-16.

Go ahead, make my day. Questo è un banale ma interessante esempio di come il cinema abbia ripetutamente inciso nella morale e nella cultura collettiva nella veste di agente di storia, grazie anche all'incredibile contributo di tutte quelle figure, comprese le più discutibili, sviluppatesi entro i contorni dell'inquadratura.



Locandina italiana del primo film sull'*Ispettore Callaghan*

L'irriverenza e l'imperfezione sono due caratteristiche tra le più attraenti per lo spettatore. Quante volte ad ognuno di noi è capitato di vedere un film e sentire una certa attrazione verso i villain di turno oppure di empatizzare con un protagonista nei momenti in cui commette errori, assorbendo gli elementi negativi o decadenti a discapito del reale messaggio?

Non a caso nella memoria collettiva occupa un posto di maggior rilievo Callaghan piuttosto che gli agenti Wes Block di *Corda tesa* (*Tightrope*, 1984), Nick Pulovski de *La recluta* (*The Rookie*, 1990), Terry McCaleb di *Debito di sangue* (*Blood Work*, 2002).

Lavorare sugli eroi significa ottenere risultati nel fertile ambito di studi dell'immagine e della teoria del film, analizzando a fondo, sia dal punto di vista funzionale, sia da quello estetico, la correlazione uomo-immagine. Il potere delle immagini si realizza attraverso i soggetti nati tra le pagine di libri o sceneggiature e resi vivi nelle trasposizioni attraverso le immagini.

L'autore, il cineasta e l'attore hanno perciò in comune un doppio ruolo, quello di Demiurgo e Pigmalione di ciò che creano, rappresentano ed incarnano tramite l'ausilio del mezzo e dell'arte.

5.2 *Assassinio sull'Eiger: un unicum nella filmografia eastwoodiana*

Se in qualsiasi discorso tra appassionati di cinema si accostassero le parole Eastwood ed Eroe, le prime immagini alle quali ricorre la mente sono quelle di cowboy, agenti in divisa o col distintivo in mano, militari nel pieno dell'attività o leggermente attempati ma ancora fisicamente virili. In tutto il pantheon di ruoli rivestiti da Clint Eastwood un unicum è rappresentato dallo scalatore ambizioso e spericolato di *Assassinio sull'Eiger* (*The Eiger Sanction*). Il film uscì nel 1975, nel pieno della Guerra Fredda. Il coraggio nazionale e lo status di superpotenza venivano costantemente esibiti e difesi nei paralleli conflitti ideologici, economici e scientifici, come nel caso della “corsa allo spazio”. Jonathan Hemlock (Clint Eastwood) è un noto sicario al soldo del governo statunitense che nel tempo libero si diletta con elmetto, ramponi e corde sulle pareti rocciose di tutto il mondo.

La nuova missione affidatagli prevede di catturare ed eliminare un agente nemico, autore di un omicidio. L'incarico governativo si ripresenta per l'ennesima volta come il motore dell'azione, una specie di colpo di scena atto all'interruzione dell'equilibrio. Jonathan abbandona momentaneamente la sua zona d'ombra, la sua nuova vita dopo l'abbandono del servizio attivo (ora è professore di storia dell'arte a Zurigo), riconsegnandosi al contempo sia come icona sia come Eroe nazionale pur dietro la maschera di esecutore ad una storia elaborata sull'azione e sulla suspense.

Pur macchiandosi di crimini il protagonista rappresenta il Bene, il giustiziere dal viso rassicurante ed attraente, dal fisico tonico e dal sorriso sornione, colui che schiaccia ed elimina il nemico oppure coloro che cedono al fascino del tradimento.

Assassinio sull'Eiger non è tanto un antesignano di *Cliffhanger – L'ultima sfida* (*Cliffhanger*, 1993) quanto più un film che rielabora il panorama contemporaneo in un contesto ridotto, sportivo e sfacciatamente action. Tornerebbe in questo caso d'aiuto un accostamento al già affrontato *Rocky IV* di Sylvester Stallone.

Quest'ultimo e il film di Clint Eastwood sono due rappresentazioni indirette del clima conflittuale tra USA e URSS, declinati nelle esperienze personali e a tratti corali di uomini-specchio della cultura e della storia di un dato Paese. Jonathan è in senso pionieristico, nella filmografia del regista, l'eroe-antieroe per antonomasia, un uomo apparentemente qualsiasi che in uno spaccato del vissuto, in un'esperienza nella quale assaggia il senso del rischio e del pericolo, si trasforma in un'icona nazionale e porta impressi sul volto i valori di conformazione al modello preconfezionato di “perfetto americano”⁴⁰.

⁴⁰ Alberto Castellano, *I film di Clint Eastwood*, Roma, Gremese, 2010, pp. 122.



Un'immagine tratta dal film *Assassinio sull'Eiger*

Gli elementi in comune tra l'Eroe in questione e quelli dei film che avrò modo di analizzare nelle prossime pagine risiedono in quella sottile patina di ambiguità e quelle cicatrici latenti interiori ai singoli personaggi che in modo più o meno evidente influenzano e condizionano il loro agire e le scelte, comprese quelle sbagliate. La morale e l'etica sono i due elementi costitutivi dell'Eroe eastwoodiano.

5.3 Eroi e Antieroi: il passato personale di genitori e figli

Una delle più celebri frasi pronunciate da Clint Eastwood e soventemente riproposte su gadget o in post sui social è: “Siamo tutti il prodotto di ciò che abbiamo visto nella vita”. Essa è l'ideale apertura del paragrafo in questione poiché con chiarezza e semplicità testimonia l'importanza profonda ed incisiva del vissuto (esperienza) nell'autodeterminazione.

In qualsiasi storia, sia essa cinematografica oppure letteraria, ogni singolo comportamento dei protagonisti delle vicende è giustificato o motivato da qualche ferita subita dal passato e non ancora cicatrizzata.

Nel 2003 Clint Eastwood, in veste di produttore e regista, porta sullo schermo una storia drammatica tratta da un romanzo di Dennis Lehane. La famiglia e l'infanzia sono i due nuclei attorno ai quali si generano i conflitti interiori ed esteriori che vibrano nella tranquillità dei quartieri più periferici di Boston.

La prima scena, non un vero e proprio flashback, ci introduce tra le strade della capitale del Massachusetts a metà degli anni '70. Una sequenza di panoramiche e carrellate mostrano una città nel grigiore di una giornata nuvolosa. Tre giovani ragazzini giocano ad hockey lungo una strada. Su una lastra fresca di cemento incidono i loro nomi perpetrando la loro presenza nel tempo e confermando la loro proprietà di quell'ambiente solitario ma ostile. Da una macchina

nera scende un uomo conteso tra il mistero e l'autorità. Sotto mentite spoglie invita Dave a salire. Da quel momento la vita del ragazzo è destinata a cambiare. Da anonimo eroe dell'infanzia di strada e periferia diventa vittima del mondo adulto. In *Mystic River* generi e linee narrative si intersecano sfumando in toni contemporanei una tragedia dall'impianto classico dai connotati aristotelici. La trama prende la svolta decisiva nel momento in cui, passato più di un ventennio, la diciannovenne Katie viene uccisa. Quest'ultima è la figlia di uno dei tre ragazzini incontrati nei fotogrammi d'apertura, Jimmy interpretato da Sean Penn.

Il varco apertosi nel tempo diviene ricolmo e i tre amici di infanzia si riuniscono. La tragedia di base non solo determina il climax del film, essa continua a mescolare i tratti costitutivi dei singoli protagonisti e li avvicina sempre di più ma non al punto di ricongiungersi.

Il dolore di un padre privato dell'amore e della presenza di una figlia con tutta una vita davanti assume l'ardore e la profondità di quei pilastri genitoriali di omerica memoria intercalati nelle difficoltà del presente tra l'inquinamento sociale delle incomprensioni e della voracità delle periferie.

Alla stessa maniera il rapporto padri e figli è il deus ex machina del tono drammatico di un altro bellissimo film prodotto e diretto da Clint Eastwood nel 2008, *Changeling*. L'eroina della storia è una donna, una madre (Angelina Jolie) single con figlio a carico. In una comune mattina della primavera di fine anni '20 a Los Angeles, una anno prima degli sconvolgimenti della Grande Depressione, Christine saluta come di consueto il giovane figlioletto Walter. Quest'ultimo lavora come centralinista in una società telefonica. La normalità quotidiana e familiare viene improvvisamente sconvolta dalla scomparsa del giovane.



Immagine tratta dal film *Changeling*

Uno dei personaggi più incisivi e potenti della filmografia eastwoodiana resta sicuramente quello interpretato dalla Jolie, effuso di fragilità e forza, ossimoro nel carattere, ma ferrea nella determinazione. Autorità civili e militari collaborano per consegnare a distanza di anni un ragazzo alla donna convincendola si tratti del figlio. Lei sa che non è così. La polizia impregnata dall'ambizione e dalla grandiosità dei risvolti mediatici e giornalistici cerca in tutti i modi, senza limiti etici e morali di sfruttare il potenziale del ricongiungimento tra genitore e figlio.

Nel film Clint mette in relazione due aspetti della cultura internazionale: la rappresentazione dei rapporti di parentela tra sentimentalismo e senso di appartenenza e il processo di costruzione tossica degli eroi a vantaggio del volto di un Paese di fronte al mondo intero.

Alessia Cervini, in una raccolta di saggi su Eastwood elabora un interessante prospettiva di discorso attorno al tema dell'adozione, intesa come emblema di accettazione e riconoscimento, sottolineando come Christine dia "avvio a una lotta ostinata e decisa di una donna per il ritrovamento di suo figlio, una lotta che la vedrà opporsi con tutte le sue forze a un mondo corrotto"⁴¹. La protagonista femminile è l'opposizione alle crepe del reale e del sociale; nonostante il sistema cerchi di ridurla al semplice ruolo di pedina e vessillo di forme e modelli propedeutici all'immagine, lei difende i propri diritti e in primis il proprio status di madre. La politica entra nella vita personale di una donna socialmente umile per sovvertire le leggi naturali e scompensare il normale equilibrio dell'eterno rapporto madre-figlio.

Sempre nel saggio sopracitato è interessante un paragone con la cultura ellenica per spiegare l'inconciliabilità tra gli aspetti che ho appena elencato:

Antigone è forse l'esempio più pregnante di questa inconciliabilità: la necessità dei rapporti parentali, a cui la natura ci assegna, opposta alle leggi umane che sostituiscono a quella natura la forza dello Stato. La perentorietà di un destino imm modificabile costituisce lo sfondo in cui si iscrive un genere come la tragedia.

Alessia Cervini prosegue l'analisi ricollegandosi anche a *Mystic River*:

Mystic River è, in questo caso, la grande tragedia eastwoodiana: ciascuno dei personaggi del film è infatti vittima e artefice della violenza che regola ogni rapporto umano⁴².

La dicotomia vittima e artefice/carnefice comune ai protagonisti dei film appena affrontati rimarca l'approccio attento e costante di Clint Eastwood ad eroi comuni preferendo personaggi

⁴¹ Alessandro Canadè, Alessia Cervini (a cura di), *Clint Eastwood*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2012, pp. 15-20.

⁴² Alessandro Canadè, Alessia Cervini (a cura di), *Clint Eastwood*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2012, pp. 17-19.

dalla vicende alterne e secondarie per costruire un suo personale e perfetto modello di tragedia avvolta il uno schema con precisi riferimenti ma seguendo un percorso in cui la catarsi e l'autoriconoscimento in ciò che noi spettatori osserviamo sono notevolmente facilitati. Donne e uomini sono perciò soggetti ad un'operazione di copertura della sessualizzazione caratteristica del cinema a favore di modelli iconograficamente e linguisticamente universali. Cronaca e realtà sconosciuta sono le fonti alle quali autori e registi attingono per plasmare gli eroi contemporanei. Entrambi i film, coadiuvati da interpreti tra i migliori in campo, urlano al mondo i dolori di una nazione messi in secondo piano dalla politica interna ed estera impegnata nel ruolo di facciata ma classica "non vedo, non sento, non parlo" verso i suoi cittadini.

Sarebbe interessante costruire intorno alle due opere anche un discorso inerente alla rappresentazione della politica e del suo ruolo nell'incontro tra immagini e cittadini a totale svantaggio del benessere e della convivenza pacifica. L'autenticità in entrambi i casi viene immolata all'artificio di chi si mostra per ciò che non è.

La terza figura genitoriale degna di nota e attenzione, in un rapporto totalmente diverso e rivoluzionario rispetto a quelle di *Mystic River* e *Changeling*, la ritroviamo nel pugile senile di *Million Dollar Baby* prodotto, diretto ed interpretato nel 2004 da Clint Eastwood. Dopo una vita passata sui ring nelle qualità di combattente, allenatore e manager di pugili dalla lodevole carriera, Frankie Dunn continua a preparare sportivamente i giovani insegnando loro la sua filosofia di vita: proteggere innanzitutto sé stessi.

Frankie è l'incarnazione di un uomo riottoso in lotta col mondo e con sé stesso, distante dalla figlia con la quale da tempo ha rotto i rapporti e in possesso di un unico amico, tale Eddie "Scrap-Iron" Dupris (Morgan Freeman). Nei suoi progetti non vi sono prospettive di cambiamento o redenzione a meno che non sia la vita ad offrire l'occasione perfetta. Maggie Fitzgerald è la classica ragazza indipendente e tosta che si guadagna da vivere rincorrendo letteralmente il lavoro con la speranza di liberare prima o poi i sogni nel cassetto.

Lo sport e in particolare il pugilato rappresentano il "varco" dal grigiore di un'esistenza infelice e faticosa. L'avvicinamento tra Maggie e Frankie pare inizialmente sia impedito da ostacoli insormontabili generati dalla cocciuta testardaggine di entrambi. *Million Dollar Baby* non cede ai dubbi di un classico bivio di racconto e rappresentazione. Tutte le strade possibili le percorre riflettendo così sul senso dell'amore, sul confronto tra due mondi e due generazioni tanto uguali quanto opposti e soprattutto affrontando il sensibile tema dell'eutanasia.

Maggie non cerca l'eroismo collettivo, non combatte sul ring fino a rimetterci la salute per compiacere qualcosa o qualcuno o per ottenere la gloria del successo sportivo. La ragazza semplicemente vuole aprirsi al mondo e alla vita, dare corpo ad un Io per troppo tempo sopito

nell'universo interiore. Come uno degli eroi di *Flags of Our Fathers* si arma di forza e coraggio e combatte una guerra interiore per trovare quella sintonia a lungo cercata e respinta verso e con il mondo esteriore. Alberto Crespi scrivendo a proposito dell'opera su l' *Unità*, identifica *Million Dollar Baby* come “un ologramma che da un frammento di vita americana, una piccola palestra di periferia, i due vecchi rottami che la dirigono, una ragazza povera e ostinata, ti fa intravedere tutto il Grande Paese che si muove (...) sullo sfondo”⁴³.

Da sempre sperimentale il cinema di Clint Eastwood si interroga forse qui più che in ogni altra opera su questioni a lui tanto care: gli eroi, le icone, la storia, la vita. Tutti questi elementi si concatenano in un ampio spettro d'azione senza edulcoranti orpelli narrativi e preferendo sempre e comunque un approccio semplice e diretto.

Million Dollar Baby è anche un traguardo a quella rivoluzione individuale dell'Eastwood regista iniziata con le prime opere del nuovo millennio, mettendo una volta per tutte in discussione se non da parte, le figure paterne fino ad ora preponderanti e eccetto rari casi vittoriose nel confronto con le nuove generazioni⁴⁴.

I tre film appena descritti rappresentano una specie di testamento genitoriale dell'Eastwood regista maturato attraverso semplici ma dirette operazioni di confronto, collegando tra loro temi universali ma procedendo per riduzione fino ad ottenere l'essenziale in termini di contenuto.



Una scena tratta dal film *Million Dollar Baby*

Mystic River e *Million Dollar Baby* restano ad oggi le due rappresentazioni cinematografiche della tragedia eastwoodiana. I protagonisti sia primari sia secondari rievocano sfaccettature e sfumature del carattere umano e involontariamente le loro esistenze continuano ad incrociarsi in

⁴³ Alberto Castellano, *I film di Clint Eastwood*, Roma, Gremese, 2010, pp. 208.

⁴⁴ Alessandro Canadè, Alessia Cervini, *Clint Eastwood*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2012, pp.21.

uno schema nel quale letteratura e cinema si incontrano e si addizionano vicendevolmente⁴⁵. Clint ha saputo con discrezione e approccio carnale equiparare linee narrative e dispositivi di racconto differenti, adeguandoli al suo cinema ma adattandoli anche ad un lavoro globale di rappresentazione e riflessione sulla storia più recente e sulla cultura americana.

Secoli di cultura occidentale continuano ancora oggi, giorno dopo giorno, a fornire le basi per qualsiasi prodotto culturale grazie ad un'inesauribile adattabilità a forme e modelli differenti.

5.4 Quando l'eroe/antieroe è femmina

Il cinema di Clint Eastwood, un po' per convinzione un po' per pregiudizio viene instancabilmente inteso come sinonimo di maschilismo e machismo. Non riprenderò la riflessione intorno a questi due paradigmi socio-culturali abbondantemente descritti nel primo capitolo, ma nelle prossime righe proverò a smentire questa etichetta.

Le donne hanno da sempre un ruolo particolare nella vita professionale di Clint Eastwood. È vero che i prototipi femminili ridotti a vittime o oggetto del desiderio popolano decine di opere girate dal regista, ma già nella sua prima prova dietro la macchina da presa ha usufruito delle complessità psicologiche ed estetiche femminili per mettere in discussione un universo maschile da sempre presenza massiccia nell'audiovisivo.

Nel 1971 Clint dirige il primo film. *Brivido nella notte (Play Misty For Me)* è un thriller magistralmente costruito e girato, capace di far leva sulla fragilità emotiva del pubblico in un costante ritmo di suspense e sentimenti repressi. Clint Eastwood interpreta Dave Garner, un conduttore radiofonico fidanzato con una giovane ragazza americana, un conglomerato tra la "fidanzata d'America" e la Hanoi Jane della fase Vietnamita della Fonda, che risponde al nome di Tobie. La routine del protagonista prevede un tranquillo viaggio dalla radio alla casa sulle coste di Carmel by the Sea. Durante la diretta ogni volta una donna telefona e chiede la canzone Misty. Quest'ultima, Evelyn, matura in parallelo al climax narrativo un'ossessione morbosa e psicotica nei confronti di Dave.

La complessità mentale del personaggio favorisce la trasformazione graduale da donna attratta e indebolita da quell'erotismo latente stimolato non tanto dal corpo-icona di Eastwood quanto più dalla sua voce, a maniaca con istinti criminali. Essa mantiene lo status di vittima ma ingloba anche quello di carnefice.

In un crescendo di misoginia Evelyn diventa l'incontrastata protagonista del film e in una scena particolarmente significativa sembra abbattere una volta per tutte gli stereotipi maschili. Dopo

⁴⁵ Giulia Carluccio, *Clint Eastwood*, Venezia, Marsilio Editori, 2009, pp.118-119.

aver rapito Tobie, impugnando un coltello si avvicina al ritratto su tela di Dave, sfregiandolo ripetutamente. Quei tagli evocano la potenza di un solco, di uno strappo irreversibile nei confronti di decenni, anzi secoli, di arte maschile se non sempre nei soggetti, ripetutamente però nelle intenzioni.

Due modelli femminili contrapposti diventano un unico sistema in grado di rendere impotente l'aitante maschio di turno di privarlo delle forze di prassi e pensiero.

A recuperare gli equilibri sarà lui ma non è detto che lo spettro pressante di quell'ammiratrice pericolosa lo abbandoni tanto presto.

Jessica Walter conferì al suo personaggio quell'isteria e quell'instabilità necessarie a liberare in contemporanea forze repulsive e forze attrattive verso il pubblico. Il valore aggiunto dell'opera risiede anche in una connotazione estetica classicheggiante ma non per questo stereotipata.



Fotogramma tratto dal film *Brivido nella notte*

Visivamente potenti allo stesso modo, ma istintivamente ed eticamente contrapposte, sono altre figure femminili alcune delle quali già affrontate nel corso di questa tesi. Prima fra tutti la Christine Collins di *Changeling*. Al di fuori degli aspetti narrativi, la madre afflitta e in duplice lotta con sé stessa e col sistema, resiste con ardore e tenacia alla forza propulsiva di un Paese artificioso e più attento ai surrogati che al reale. I surrogati di immagine culturale sono una costante più volte rimarcata all'interno del film a partire dal nucleo centrale del figlio disperso e poi sostituito. La difficoltà che germoglia nei meandri della famiglia è anche la motivazione delle scelte e delle speranze della Maggie di *Million Dollar Baby*. Hilary Swank, vincitrice del Premio Oscar per il ruolo, incarna un modello di donna che fatica giorno e notte per raggiungere obiettivi in un reale distorto e inadattabile ai propri bisogni. La Jolie e la Swank vengono spogliate di sessualità e femminilità prorompente per riflettere su sé stesse la durezza del vissuto e il sapore aspro del presente. Da un lato rappresentano la controparte culturale alla politica

statunitense, dall'altro le eroine giovani di turno, sicure delle proprie idee, pronte ad affrontare la vita a testa alta e a non tirarsi indietro, nemmeno quando sembra che tutto remi dalla parte opposta⁴⁶. In entrambi i casi assistiamo a tentativi di risposta ai quesiti aperti dalle “donne eastwoodiane” in cinquant'anni di cinema, dai ruoli affidati a Sondra Locke tra western, commedie e road movie, alla più romantica e melanconica Francesca di Meryl Streep ne *I ponti di Madison County* (*The Bridges of Madison County*), madre e sposa infelice che sente un profondo bisogno di evasione e che trova una varco di luce in seguito all'incontro col Robert di Eastwood, un fotografo brizzolato che ancora coltiva la fiammella dell'amore dietro un coriaceo sguardo da cittadino del mondo.

In tutti questi frangenti la “battaglia dei sessi” non cede a compromessi ma abbraccia anche le più piccole opportunità di convivenza pacifica e costruttiva.

Altri esempi, che non starò a descrivere nei dettagli ma risultano produttivi per comprendere meglio la rappresentazione del femminile, sono rintracciabili in *La notte brava del soldato Jonathan* (*The Beguiled*, 1971) di Don Siegel, in *Pink Cadillac* (1989) nel tipizzato e frizzante personaggio di Lou (Bernadette Peters) e nella Mickey (Amy Adams) di *Di nuovo in gioco* (*Trouble with the Curve*, 2012) diretto da Robert Lorenz.

Questo breve paragrafo credo sia propedeutico a comprendere la presenza massiccia del mondo femminile nelle opere eastwoodiane e quanto essa rappresenti un vero e proprio motore d'azione.

5.5 Eroi imperfetti

Chi lo dice che gli eroi sono sinonimo di perfezione, che essi siano senza macchia e senza paura e che ne escano sempre e comunque vincitori? Credere in tutto questo è sbagliato e controproducente per chi si occupa personalmente o professionalmente di cinema. In tre opere in particolare Clint Eastwood elabora figure moralmente discutibili di eroi contemporanei, vocati al crimine oppure al di fuori della realtà per un passato scomodo o sofferente.

In *Un mondo perfetto* (*A Perfect World*) Kevin Costner interpreta Butch Haynes, un giovane americano con plurimi precedenti penali. Quest'ultimo, evaso da una prigione del Texas come garanzia prende in ostaggio un bambino di sette anni durante la notte di Halloween. Un apparente dramma poliziesco si trasforma in un road movie molto vicino ai prerequisiti del romanzo di formazione. Guardando l'intero film è chiaro che Butch rappresenta l'antieroe mentre il vero eroe non risiede tra le fila della polizia ma nell'esile corpicino di quel bambino nell'età verde dell'infanzia. Quest'ultimo riesce involontariamente con l'innocenza tipica dei

⁴⁶ Adriano Piccardi, *Clint Eastwood – Un cinema che ci riguarda*, Recco, Le Mani Edizioni, 2012, pp. 65-68.

suoi connotati anagrafici a strappare un barlume di redenzione e cedimento al Bene di un qualsiasi criminale. Non è difficile empatizzare con Butch; d'altronde l'unico suo obiettivo risiede nell'immagine immobile di una cartolina: quelle montagne sono la sua Terra Promessa, la raffigurazione del concetto di libertà. Clint calca la mano su questo aspetto nuovamente intimistico, elaborando tutti gli elementi di sovversione che si risolvono nella scena finale. L'autorità, garante di legge ed ordine, non è più la controparte difensiva, non è più il blasone del Bene. Un errore di calcolo e l'irruenza di una decisione rovesciano le carte in tavola trasformando nell'arco di pochi secondi (il tempo di premere il grilletto) l'antieroe, il criminale, l'uomo imperfetto in un eroe celebrato nel dolore espressivo del suo giovane compagno di viaggio. Il rapporto padre-figlio si inverte più volte cedendo addirittura il posto ad una relazione fraterna in un universo privo di gerarchie ma inviso di etica.



Un fotogramma del film *Un mondo perfetto*

In gran parte del film Clint, nei panni del ranger Red Garnett, indossa un cappello che rievoca tutte quelle figure di sceriffi ereditati da decenni di esperienze dietro e davanti alla macchina da presa nel cinema western. Cercò così di riabilitare i prototipi di corruzione e agire scorretto in un uomo di legge ligio al dovere ma comprensivo verso chi sta dalla parte opposta. Red non è un giustiziere e nemmeno un uomo di istinto. È un eroe di un mondo che forse non c'è più ma che ancora è connesso alla realtà grazie ad una scala di valori ben precisi.

Un mondo perfetto analizzato nel profondo è un film che parla tanto di eroi quanto di paternità, universalizzata nelle due fazioni autorità e criminali. Pietro Bianchi ha scritto in proposito:

Un mondo perfetto, in effetti, pur nell'assenza fisica dei due genitori, parla molto di paternità: di padri appunto mai conosciuti o fuggiti, di padri maneschi e violenti, di padri

propensi solo a vietare, di padri inutilmente cercati e di altri insperatamente trovati, ma poi nuovamente perduti⁴⁷.

Il finale lascia aperte alcune questioni in merito alla risoluzione effettiva e definitiva del confronto generazionale ed ideologico, sebbene il Butch morente rappresenti la repressione di un senso di libertà che probabilmente continuerà a vivere nella sua proiezione spirituale all'interno dei bordi di quella cartolina che incessantemente osserva e stringe al petto.

Paterno, materiale e carnale è allo stesso modo il Walt Kowalski di *Gran Torino*. Il film rientra a pieno titolo nella filmografia post 11-settembre in quanto indirettamente ci dice molto del mondo dopo lo spartiacque storico di quella mattinata newyorkese. Walt è un veterano di guerra insofferente verso tutto ciò che lo circonda. Potrebbe apparire come una versione senile e iraconda dell'uomo dell'Ovest soprattutto quando Clint ricorre all'iconografia di frontiera nelle serate bagnate dalla calda luce di un sole al tramonto e il "guerriero" riposa sotto il portico col cane ai piedi e una bottiglia di birra in mano. Immobile e con la fronte raggrinzita in rughe interrogative osserva le mosse dei vicini di casa commentandole con poche parole. L'unico barlume d'America in quel quartiere popolato di famiglie asiatiche, latine o afroamericane, sembra essere la sventolante bandiera a stelle e strisce sulla facciata dell'abitazione di Walt.

L'uomo solo porta sul fisico gli echi del cavaliere senza nome, deluso da tutto e da tutti, privato della voglia di agire, aborrendo tutto ciò che si presenta sul suo cammino quotidiano.

Pian piano impara a convivere con i vicini accettandone le prerogative culturali e comprendendo quanto di interessante possa risiedere nella diversità. Quest'ultima è uno dei tanti campi di interesse dell'attore-regista, forse anche grazie alla fertilità artistica e narrativa che da essa può liberarsi.

Il vecchio americano ad un certo punto sembra pronto ad agire, a tornare in campo per ristabilire un ordine e proteggere il diverso. I giovani asiatici vicini di casa sembrano la personificazione di quell'auto Ford Gran Torino gelosamente custodita in garage e difesa. L'aura impalpabile ed inavvicinabile del mezzo colma il vuoto tra due mondi e diventa il punto di incontro tra Est e Ovest e tra i padri e i nuovi figli della Nazione.

Enrico Magrelli su *La Rivista del Cinematografo*, scrisse a proposito del film: "Il personaggio di Walt Kowalski (...) è una variazione crepuscolare di Dirty Harry-Callaghan"⁴⁸; lo spettro della Magnum arma e distintivo dell'agente californiano, rivive e si diffonde dalla mano di Walt con pollice ed indice sollevati ad angolo retto quasi a ricreare il calco visivo e semantico dell'arma da fuoco. Con questo l'operazione cinematografica di Clint non è indirizzata ad

⁴⁷ Pietro Bianchi, *Il cinema di Clint Eastwood*, Bergamo, Lubrina Bramani Editore, 2021, pp.67.

⁴⁸ Alberto Castellano, *I film di Clint Eastwood*, Roma, Gremese, 2010, pp. 217.

un'autocelebrazione bensì ad una riproposizione di Miti ed Eroi in versione decisamente evoluta e naturalistica, quasi a chiudere un cerchio aperto decenni prima e completato dal valore di esperienze nell'ambito della settima arte. L'altra immagine spettrale invadente nella vita di Walt è quella degli orrori di guerra visti e vissuti e inglobati nella frase che egli rivolge al giovane prete della sua parrocchia: "la cosa che tormenta di più un uomo è quella che non gli hanno ordinato di fare"⁴⁹.



Scena tratta dal film *Gran Torino*

La reincarnazione cinematografica parziale e non totale di Kowalski risale a qualche anno fa. *Il corriere – The Mule* (*The Mule*, 2018) rappresenta il ritorno dell'icona Eastwood davanti alla macchina da presa per provare a fornire ancora, quando possibile, risposte su un personaggio che ha attraversato tempi, storia, società e rivoluzioni. La sceneggiatura del film scritta da Nick Schenk è ispirata ad un fatto di cronaca portato alla luce dal *The New York Times* legato alla figura di Leo Sharp.

Clint è Earl Stone, un ultraottantenne residente a Peoria in Illinois. Nella sua vita, segnata dai ricordi della guerra in Corea, vi sono soltanto un pick-up e i fiori che coltiva e vende. Passati dieci anni la situazione risulta analoga. La sedentarietà e la solitudine conseguenza dei cattivi rapporti con la ex moglie e la figlia Iris (interpretata dalla figlia reale Alison) permangono e ad esse si aggiunge la chiusura dell'attività di floricoltura.

Il motore dell'azione è una proposta "indecente" da parte di un amico del futuro marito della nipote Ginny: impegnarsi come corriere della droga tra gli Stati Uniti e il Messico. L'anziano padre della patria si ritrova in perfetto squilibrio tra due facce di sé. È pronto ad abbandonare la veste di combattente per la patria e ad accogliere quella di veicolo tra due mondi macchiati dal denaro e dall'illegalità.

⁴⁹ Bernard Benoliel, *Clint Eastwood*, Parigi, Cahiers du cinéma Sarl, 2010, pp.89.

Date le prospettive economiche accetta e lo spettatore si ritrova davanti ad un “servo di due padroni”: il suo Paese e i magnati messicani. Attorno a lui scorre un mondo apparentemente normale fatto di affetti, dolori, incomprensioni nel quale trovano spazio alcuni agenti pronti a dedicarsi giorno e notte alla risoluzione del problema legato allo spaccio di stupefacenti.

Clint Eastwood ricorre ad alcune tematiche già sfruttate fino al consumo per approfondire lo sguardo sul mondo contemporaneo, cambiato nella forma ma non nel contenuto. Quei pick up alla cui guida siede Earl sfrecciano come cavalli tra le strade del Sud e si sposano visivamente con citazioni alle precedenti fatiche cinematografiche del regista: il razzismo (famiglia di colore a bordo strada), il narcisismo maschilista, l’egoismo nei confronti dei familiari e il rapporto conflittuale con la modernità. Earl è un eroe per sé, per la nipote e per quei malavitosi che credono nella sua onestà e confidano nel suo silenzio.

Il libero arbitrio di un novantenne di provincia porta a conseguenze estreme uscendone sconfitto e segnato: significativa è la scena in cui sanguinate e ricurvo scende dall’auto e rassegnato abbassa la testa di fronte all’agente interpretato da Bradley Cooper.

Basta una scelta per decostruire una vita di attività proiettata all’insegna dell’eroismo nazionale e sacrificata per il Paese che forse mai ti ha accettato per ciò che sei.



Una scena del film *Il corriere – The Mule*

Earl, Walt, Butch sono tre padri americani, bianchi, tosti, con i loro pro e i loro contro che agiscono riflettendo sulla vita e sugli obiettivi senza eccessi filosofeggianti, che guardano avanti ma non riescono al contempo a mollare la presa sul passato. Essi non cercano redenzione o giustificazione, semplicemente sono entità fatte di carne, di ossa e di anima di fronte alle prove della vita. I tempi dei cowboy al soldo del potente di turno oppure liberi ed audaci tra la polvere di montagne e deserti sono un lontano ricordo. Ora gli Eroi pagano il prezzo delle scelte e i segni dell’esperienza rievocano il tempo che fu.

5.6 *J.Edgar*: un uomo al servizio del Paese

John Edgar Hoover ha diretto per circa mezzo secolo il Federal Bureau of Investigation (FBI) imprimendo sguardi e idee nella struttura di uno dei più importanti reparti investigativi al mondo. Clint Eastwood fiutò il potenziale creativo di questa figura così nota e significativa nella storia americana del Novecento dirigendo un film biografico capace di viaggiare in parallelo sul doppio binario del pubblico e del privato di un uomo al servizio del Paese.

Il regista ci accosta alla figura di un Hoover anziano ed affaticato pronto a rievocare un passato complesso e glorioso nelle immagini di una vita fatta di corse contro il tempo, conflitti interiori ed ostacoli apparentemente insormontabili. Leonardo DiCaprio è il protagonista di *J. Edgar* aiutato da un certo momento in poi dal trucco prostetico per segnalare l'evoluzione fisica dell'uomo e lo scorrere incessante del tempo.

La critica all'uscita del film si trovò in disaccordo su più piani, soprattutto in merito alla matrice ideologico-politica del film. *J. Edgar* smentisce molto velocemente gli intenti politici, preferendo le tonalità biografiche attraverso la rielaborazione dell'intimo scandito dagli episodi salienti dell'infanzia, della giovinezza (soprattutto nella repressione dei sentimenti e delle inclinazioni sessuali) e della senilità.

I governi di Washington furono i primi ad intercettare le note positive nella visione intellettuale e razionale di Hoover sulla realtà a tal punto che lo designarono come figura preposta all'organizzazione della difesa e della protezione dei cittadini statunitensi.

In esso si contrappongono le millenarie antitesi sociali, da un lato l'individualismo, preponderante negli attimi decisionali, dall'altro il collettivismo, il costante muoversi con gli occhi puntati ai concittadini. Questa è la premessa alla trasformazione di un giovane dotato di intelligenza e arguzia emotiva in Eroe internazionale, garante e custode dei valori pionieristici e nemico giurato dalla corrente anarchico-comunista lampante in alcune realtà occidentali.

Adriano Piccardi addirittura cerca e trova alcuni punti in comune tra lo Straniero eastwoodiano e J. Edgar. L'icona messianica non viene da lontano, da un mondo sconosciuto e spirituale. L'emblema istituzionale dell'FBI ha i suoi connotati fisici ed anagrafici, conosce ed è conosciuto. Egli non ha bisogno di armi o istinto per una presa diretta sul presente. A lui basta la fiducia dei collaboratori e del governo che lo paga e lo ammira. Pur nelle controversie Hoover ha trovato la giusta via d'uscita, cavalcando l'onda del successo e della fama, ma senza abbandonare lo sguardo idealizzato sul mondo.

Sia lui sia lo Straniero agiscono per il Bene comune, divenendone emblemi, ma se Hoover resta al suo posto senza lasciare la città, il Paese o la sua gente, lo Straniere si lancia verso l'orizzonte e sfuma nella linea di confine tra due mondi⁵⁰.



Leonardo DiCaprio nei panni del protagonista in *J. Edgar*

Le interconnessioni tra figure e personaggi sono emblematiche e di grande interesse teorico nella filmografia eastwoodiana. Capire la complessità dietro questi collegamenti semantici, estetici, linguistici e narrativi può essere oggetto di interessantissimi studi attorno alla teoria del film. L'attore – regista ci invita ad un costante processo di riflessione di fronte alle immagini sullo schermo fornendoci sia le domande, sia gli elementi per rispondere ad esse. Basta saper cogliere il potere dell'opera e liberarci di opposizioni ideologiche per avvicinarci alla natura del rappresentato.

5.7 I giovani eroi

Essere un eroe non è una questione anagrafica. Non credo esistano connotati specifici per configurarsi nella sfera dell'eroismo e dell'eroico. La letteratura prima e il cinema poi ci hanno insegnato a guardare oltre le apparenze, oltre i pregiudizi e i preconfezionati modelli culturali per scovare "l'essere speciale" anche nei soggetti e nelle situazioni più impensabili. I nostri eroi sono i genitori, i nonni, i fratelli e le sorelle, gli amici, le persone amate e tutte quelle icone musicali, cinematografiche e televisive grazie alle quali abbiamo compiuto viaggi, vissuto avventure, toccato il fantastico e visto l'impossibile.

Clint Eastwood al pari di tantissimi altri suoi colleghi si inserisce nella cerchia dei creatori di personaggi eroici, imperfetti, talvolta violenti e cinici, composti, scomposti, conformi e non

⁵⁰ Andriano Piccardi, *Clint Eastwood – Un cinema che ci appartiene*, Recco, Le Mani Edizioni, 2012, pp.62.

conformi al mondo sociale. Quest'ultimo paragrafo lo dedico alle figure giovanili, ragazzi ancora in crescita che per altruismo, coraggio e intraprendenza sono diventati simbolo di un'azione collettiva, ardita, forte e tenace, animati inoltre da un intenso senso del dovere e da una predisposizione al razionalismo.

Cercherò di evitare ellissi prolisse concentrandomi sui punti di forza di tre recenti regie eastwoodiane: *Invictus – L'invincibile* (*Invictus*, 2009 , *Ore 15:17 – Attacco al treno* (*The 15:17 to Paris*, 2018) e *Richard Jewell* (2020).

I rispettivi giovani protagonisti provengono da mondi e situazioni differenti, unico punto in comune l'età verde della gioventù.

Invictus – L'invincibile è l'elegia del Sudafrica di metà anni '90, un Paese recentemente uscito dall'ombra dell'apartheid grazie al coraggio e all'intelligenza emotiva di Nelson Mandela qui magistralmente interpretato da Morgan Freeman. Nel 1995 lo Stato viene insignito del privilegio di ospitare i mondiali di rugby fornendo una nuova opportunità agli Springboks, nazionale sudafricana esclusa negli anni '80 da tutti i campi. Clint evita la via del perbenismo e delle giustificazioni concentrandosi narrativamente e visivamente sulla coppia sportiva composta da Mandela e dal capitano della squadra François Pienaar (Matt Damon). Il film non pretende nemmeno una qualche parola sul piano generazionale preferendo raccontare la realtà storica, forse l'unica volta in cui il regista-attore lascia da parte l'America. di una nazione dolorante per i colpi inflitti da una politica segregazionista e macchiata da uno dei peggiori peccati, la violazione dei diritti umani e delle leggi naturali ad esse connesse.

Mandela, indimenticabile uomo di pace e ragione, non abbraccia la vendetta, non cerca il capro espiatorio, l'unica rivincita risiede nella sua presenza. Una scena è particolarmente significativa. Durante la partita nella quale gli Springboks fronteggiano gli All Blacks neozelandesi l'uomo appare nello stadio con indosso la maglia della nazionale. Gli eroi in campo, giovani, ignari dell'imminente vittoria assorbono parte di quell'energia. Il padre fondatore di un mondo onesto e garante dei diritti è il monumento vivente ad un eroismo vitale e dinamico, privo di richiami fantastici o sovranaturali. A differenza di tanti altri personaggi incontrati nel corso di questo studio su Eastwood, il Mandela di Freeman non proviene da lontano, il suo West è stato quel mondo claustrofobico e opprimente di una cella. Egli non è un uomo di istinto ma un uomo di intuito; non si piega alle convenienze e nemmeno ai rancori, per questo motivo non sfodera armi o pallottole, la sua difesa risiede nella presenza, in quegli occhi che trasudano i valori fondanti di un'umanità a lungo sopita ma per fortuna ancora esistente.

Pienaar sembra una sua reincarnazione giovanile. Tra i due non esistono confini, entrambi non percepiscono colori di pelle o primavere sulle spalle. Il primo è l'emblema e la guida morale, il

secondo ha la responsabilità dei suoi compagni. Il campo da rugby è una versione in scala del mondo reale, un luogo- non luogo nel quale risiedono la concorrenza, il conflitto, il dolore, la gioia, la vittoria e la sconfitta. Clint ricorre a questa visione a metà tra la metafora e l'allegoria del reale circostante per realizzare un'opera convinta nel mostrare ma assolutamente distaccata dalla pretesa di rispondere. Nuovamente il regista ci pone di fronte a quesiti più grandi di ciò che stiamo vedendo da spettatori e da cittadini del mondo.

Il titolo originale del film doveva essere in un primo momento *The Human Factor*, ma fu lo stesso Eastwood a volerlo convertire in *Invictus* ispirandosi alla poesia di William Ernest Henley del 1875 più volte letta da Mandela durante il periodo della prigionia.

Il concetto di invincibilità si confà a due eroi così uguali così diversi. Mandela primo fra tutti grazie a quell'impulso al perdono e al coraggio che gli permise di riprendere le redini di una nazione tanto ostile nel passato verso di lui. L'essenza di tutto ciò è presente in una frase pronunciata dal leader sudafricano nel film: "Il perdono libera l'anima". Il corpo dei giocatori, veri combattenti sportivi, sostituisce la purezza spirituale e metafisica del perdono in un'opera dalla duplice valenza contenutistica.



Immagine tratta dal film *Invictus – L'invincibile*

In *Ore 15:17 – Attacco al treno* ci ritroviamo di fronte ad eroi per caso; una situazione spiacevole, inaspettata e adrenalinica esaurita nel giro di pochi attimi ha "sbattuto" nella cronaca internazionale tre giovani ragazzi americani, amici fin dall'infanzia. Clint in questo caso ricorre ad un'operazione di puro realismo mai pensata in precedenza: nei panni dei tre protagonisti vuole ed ottiene i tre giovani americani che hanno vissuto quell'evento.

Un classico impianto d'azione riesce ad accogliere gli attimi di un'esperienza scandita dal tempo biologico; il risultato è una storia intima, biografica, a tratti amatoriale, semplice nell'essenza ma significativa nell'approccio ai paradigmi linguistici del cinema contemporaneo. Roberto De

Gaetano in un saggio dedicato al film lo definisce come: “uno degli esempi più belli di restituzione impura del modello dell’azione, o meglio di uno svuotamento dall’interno, che si manifesta fin dalla contraddizione tra titolo del film e interpretazione attoriale”⁵¹. Il cineasta ripristina ma contemporaneamente smentisce gli elementi dell’azione più classica sottraendo in un moto centrifugo i tasselli di un linguaggio comune e stereotipato da decenni di storia dei generi cinematografici e ricostruendo così immagini espressivamente potenti coniugate da un montaggio alternato tra il concentrarsi sui volti e l’inseguire i corpi.

La scena dalla quale deriva il titolo stesso ci si presenta energica sia nell’introduzione sia nell’ultimo atto. Il disordine visivo che salta dai passeggeri del treno al complesso ragazzi-attentatore si contrappone alle ultime reali immagini conclusive di repertorio: Spencer, Anthony e Alex vengono insigniti dall’allora presidente francese Hollande in un sistema di condivisione dell’eroe di turno tra l’Occidente americano e l’Europa.

Tre ragazzi qualsiasi, vivaci e temerari già tra i banchi di scuola, intraprendono un viaggio nel Vecchi Continente e quella scelta diviene il *deus ex machina* di un cambiamento esistenziale. Il “viaggio dell’Eroe” si compie in terra straniera, lontano dalla coste e dalle catene montuose dell’Ovest, dai motel di periferia e dai fastfood immersi nella calura del Nevada e degli stati centrali. Il Rinascimento artistico di Roma e Venezia, l’austerità degli edifici tedeschi e i prati olandesi sono le mete di un tour destinato a cambiare non solo la vita ma anche l’immagine pubblica dei protagonisti.

Quest’ultimo sono ignari del loro stesso potenziale di reazione. Clint rimarca per l’ennesima volta il materiale semplice alla radice dell’eroismo comune, distante dai precedenti letterari o quantomeno innovativo nelle proposte narrative. L’aspetto più comune dei tre giovani americani è cinematograficamente raccolto in un compendio di microazioni quotidiane: smartphone per catturare immagini e attimi di vita, sguardi stupiti e trasognanti di fronte a mondi e città fino ad ora percepiti nell’immagine fissa o in movimento ma anteposti geograficamente, nell’organizzazione improvvisata ed economica di un viaggio intercontinentale e nella dinamicità di spostamento su quei treni che anticipano l’apice del climax.

In un sottile gioco di coincidenze, casualità e fuori programma tutto si intreccia per portare i ragazzi di fronte non tanto al nemico, quanto a quella che la politica europea e statunitense ha trasformato come in un’occasione della vita. Il trio rappresenta così la risposta forzuta, macha, occidentale al terrorismo orientale, in una reazione a catena che per forza di cose ha portato all’ennesima crociata mediatica e alla plurisecolare contrapposizione politica, culturale e religiosa.

⁵¹ Alessia Cervini (a cura di), *Il cinema del nuovo millennio – Geografie, forme, autori*, Roma, Carocci editore, 2020, pp. 331.



I tre giovani protagonisti di Ore 15:17 – Attacco al treno

A completare il quadro degli eroi giovani e inaspettatamente veraci quando si tratta di connessione alla collettività Clint nel 2019 opta per una sceneggiatura nuovamente tratta da fatti realmente accaduti. Nel 1996 Atlanta ospita le Olimpiadi. Durante uno degli eventi collaterali, un classico concerto corale di cornice all'evento principale, una guardia di sicurezza tale Richard Jewell riesce a limitare i danni e i feriti in seguito ad un'esplosione determinata da una bomba nascosta in uno zaino abbandonato sotto ad una panchina.

In meno di ventiquattrore il ragazzo si ritrova catapultato dallo status di eroe nazionale a quello di colpevole. Forse l'unica sua colpa è l'onestà coadiuvata dall'altruismo e un profondo senso del dovere. L'apparente cocciutaggine lo aiutò a salvare decine di vite da un evento tanto inaspettato quanto prevedibile.

Richard Jewell è un'opera sull'individualismo eroico e generoso di chi rispetta il proprio ruolo e tutto ciò che esso comporta. In un mondo costantemente alla ricerca di idoli non tutti vengono accettati per ciò che sono. Richard non è il classico americano aitante e testosteroneico, talmente operoso nei limiti delle leggi da risultare austero e controproducente all'immagine del Paese.

Il nemico in questa vicenda non è l'autore dell'esplosione e nemmeno l'indifferenza del popolo. Il nemico è il sistema, quello tossico e corrotto da leggi immorali e auto promozionali. Le autorità non riescono ad individuare un punto di partenza nelle indagini, non comprendendo la sensibilità dell'accaduto perciò l'unica via d'uscita dal pantano mediatico è la costruzione di un capro espiatorio. L'eroe passa in secondo piano in uno schema politico più attento alla propria immagine che alla sicurezza dei cittadini.

Clint ricorre ad una storia poco nota per mettere in chiaro gli ammacchi della su America, divenuta ormai grandiosa solo a parola ma vuota e inconsistente nei fatti. Il cavaliere senza nome ritorna, ma soltanto nella veste di narratore per immagini severo nei confronti della patria e onesto nel riabilitare i figli del vecchio mondo e i padri del nuovo.

François, Spencer, Anthony, Alex, Richard sono novella Achille, Ulisse, Enea, Lancillotto, Orlando in un mondo dove le immagini hanno sostituito arme e amore, onore e gloria, gesta e imprese. La gioventù odierna si configura in prototipi riformulati e ridotti all'essenziale per favorire il processo di correlazione catartica ed emotiva.



Clint Eastwood insieme a Paul Walter Hauser sul set di *Richard Jewell*

Gli agenti della saga dell' *Ispettore Callaghan*, di *Corda tesa*, de *La recluta*, di *Potere assoluto* (*Absolute Power*, 1997) di *Debito di sangue* e tutti i cowboy del western classico e del Rinascimento hollywoodiano hanno passato il testimone alle generazioni fresche di istruzione e di ingresso nell'età adulta. I figli di un tempo sono ormai nella fase matura per potersi riconfigurare nella veste dei padri.

Gli eroi come quelli appena descritti sono l'icona di un'umanità troppo giovane per essere già caduta in errore ma troppo matura per raggiungere un grado di innocenza suprema. Hanno sulle proprie spalle l'esperienza necessaria a leggere e comprendere i messaggi del reale, di un mondo in inarrestabile prassi e rivoluzionato fin nel nucleo.

Clint Eastwood ha ben compreso fin dalle prime esperienze nella regia quale siano gli ingredienti di un cinema sostenuto dalla duplice natura classica e post-moderna, equilibrandosi con gli stilemi di un linguaggio in continuo cambiamento.

Al pari del giornalista protagonista del film *Fino a prova contraria* (*True Crime*, 1999) il Clint regista è ancora oggi, alla veneranda età di novantadue anni un uomo alla ricerca della verità, quella ufficiale e non ufficiosa grazie ad una forza di volontà nel connettersi giorno dopo giorno con le evoluzioni temporali ed estetiche dell'arte a lui più cara.

Conclusioni

Questo studio maturato in anni di università, corsi ed eventi di cinema, visioni personali di film e letture di libri e riviste mi ha condotto a diverse conclusioni in merito all'inesauribile importanza dell'apporto interpretativo e registico di Clint Eastwood alla settima arte. Il suo incontro con la macchina da presa è avvenuto molto prima dell'approccio diretto. L'esperienza su set televisivi e cinematografici ha risvegliato nell'uomo prima e nell'artista poi un magmatico bisogno di ricerca e realizzazione di opere indirizzate verso più obiettivi, tutti interconnessi dalla verità, oggetto e soggetto sempre più compromesso e taciuto nel mondo reale.

Il legame innato di Eastwood con gli Stati Uniti è cosa risaputa e non necessita di ulteriori spiegazioni, ma non per questo nella sua lunga, anzi lunghissima carriera, ha ceduto al fascino dell'artificio e del falso anche a costo di un approccio aspro e ironicamente destrutturante al suo Paese.

In oltre mezzo secolo egli ha impersonato e scritto la storia e la cultura di un mondo scoperto quasi per caso alla fine del Quattrocento e nel giro di quattro secoli divenuto indiscusso cocchiere politico, economico e sociale del pianeta.

Le immagini e i soggetti in esse contenuti hanno sostituito le parole, le figure retoriche, la punteggiatura e le pagine al pari di quanto fece agli albori della civiltà la scrittura nei confronti della tradizione orale. In cinque capitoli ho cercato attraverso l'analisi e lo studio di opere, specifiche scene e strutture di racconto, di rispondere al sempre incisivo quesito sulla natura classica o moderna del Clint regista.

Personalmente risponderei che nella sua mente, nel suo corpo e nel suo orizzonte visivo convivano pacificamente entrambe le nature, in un'associazione simbiotica nella quale ognuna di loro trae vantaggio dalla corrispettiva. Se i suoi film non dimenticano decenni di paradigmi linguistici ed iconografici classici, al contempo abbracciano le novità pur senza un cedimento, o una vera e propria resa all'universo audiovisivo digitale di blockbuster e produzioni ultratecnologiche.

D'altronde uno dei pregi del cinema sarà sempre il suo status di medium tradizionale palpabile e percepibile delle sue fondamenta comunicative la quale come un salvagente lo ha ripetutamente aiutato a rimanere a galla di fronte a rivoluzioni, cambiamenti e temibili concorrenti.

Su Clint Eastwood ho avuto modo di estendere il mio interesse verso più piani, dall'icona alla rappresentazione, dalla sceneggiatura al fotogramma, dalla storia alla cultura, dal passato al presente. In questa giungla di possibilità le scelte e la concentrazione su prospettive precise e maturate mi hanno aiutato a fare chiarezza intorno ad uno degli autori più prolifici del secondo

Novecento e del terzo millennio. La sua grandezza la possiamo tutt'oggi rintracciare nell'aura di evento liberata ad ogni uscita da film, gadget e locandine. L'icona Clint però a differenza di tante altre star o personaggi cinematografici, si è consegnata al mondo non attraverso tecniche di merchandising pubblicitario ma esclusivamente tramite le opere alle quali ha partecipato come produttore, regista e attore. È dunque paragonabile ai cineasti, agli artisti, ai danzatori e ai letterati del passato. Egli vivrà per sempre all'interno di quello scorrere incessante ma ritmato di immagini catturate con arguzia, autenticità ed onestà.

Il suo modus operandi come attore e regista è da sempre legato ad un'inclinazione all'assidua rielaborazione del Mito in chiave eroica, ma con una sottile linea di demarcazione rispetto ai suoi colleghi, scavando alle radici di ciò che può rendere "Mito" e analizzandone i pro e i contro.

Al pari di figure del calibro di Woody Allen, John Ford, Alfred Hitchcock, Federico Fellini, David Lynch solo per citarne alcuni, Clint Eastwood ha sempre contato sul proprio istinto senza troppe presunzioni impositive, ideologicamente parlando, preferendo seguire un percorso in progressione mai troppo esibita.

L'universalità del linguaggio cinematografico ha permesso ad autori di tutto il mondo di approcciarsi direttamente a sceneggiature contenenti storie di vita, capaci di avvicinare la settima arte a qualsiasi scienza nota che ha come unico ed insostituibile obiettivo lo studio dell'uomo e delle sue relazioni con l'altro.

Se ogni disciplina ha i suoi paradigmi allora il cinema ha scelto le immagini e i temi dell'individualismo e del collettivismo per cercare di capire quale ruolo ogni giorno qualsiasi essere vivente si ritaglia e difende nel mondo che lo circonda. Per quanto riguarda il rapporto di totale scambio "osmotico" tra Clint e il suo lavoro, ritengo significativa la risposta che egli fornì a Richard Thompson e Tim Hunter durante un'intervista degli anni '70:

(A proposito della regia). È un percorso naturale se si è interessati ai film. Il concetto di film in generale per me era più importante della semplice recitazione. Avevo lavorato come regista di seconda unità per Don Siegel e l'esperienza mi era piaciuta molto. Non al punto di volerla ripetere per ciascuna pellicola, ma solo nel caso in cui mi restava particolarmente impressa una sceneggiatura. (...)

Scegliere i film da girare è semplice istinto. Se ci stessi troppo a pensare, probabilmente cambierei idea e farei qualcosa di sbagliato. Cerco di ragionare in termini di risultato finale, non del personaggio che interpreto o dirigo. La speranza è che la storia prenda il sopravvento e ti rapisca, così come vuoi che succeda per il pubblico. Se ho un pregio, è la risolutezza: prendo in fretta tutte le decisioni, giuste o sbagliate che siano.

Quest'ultima da oltre mezzo secolo è il punto di forza di un regista rimasto unico nel suo genere, astuto ed autentico nel catturare spesso al primo ciak l'essenza del rappresentato. La miriade di personaggi consegnati alla storia del cinema dal talento eastwoodiano è il testamento a più epoche di ricerca e rielaborazione di un'arte così giovane ma già così ricca di innumerevoli esperienze.

Per ragioni di spazio e per evitare di fuoriuscire da un progetto di studio e ricerca ben preciso, ho dovuto "sacrificare" letterariamente parlando alcuni film importanti quali: *Breezy* (1973), *L'uomo nel mirino* (*The Gauntlet*, 1977), *Cacciatore bianco, cuore nero* (*White Hunter Black Heart*, 1990), *Mezzanotte nel giardino del bene e del male* (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997), *Space Cowboys* (2000), *Hereafter* (2010).

Sarò sempre grato all'uomo e al regista che forse più di altri mi hanno effuso di essenza cinematografica gli occhi, la mente e il cuore, spingendomi a comprendere quanta bellezza stia dietro al cinema e quanto il medium in questione abbia il potere di salvarci dal negativo del reale vibrando nell'anima di chiunque sa aprire ancora gli occhi davanti alla meraviglia.



Bibliografia

Alonge G., Carluccio G., *Il cinema americano classico*, Bari - Roma, Editori Laterza, (2021), dodicesima edizione, pp. 228.

Alonge G., Carluccio G., *Il cinema americano contemporaneo*, Bari – Roma, Editori Laterza, (2021), sesta edizione, pp.220.

Benoliel B., *Clint Eastwood*, Parigi, Cahiers du cinéma Sarl, (2010), edizione italiana aggiornata, pp. 103.

Bianchi P., *Il cinema di Clint Eastwood*, a cura di Alessandra Pozzi, Bergamo, Lubrina Bramani Editore, (2021), pp. 196.

Borgognone G., *Storia degli Stati Uniti. La democrazia americana dalla fondazione all'era globale*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, (2021), sesta edizione pp. 412.

Canadè A., Cervini A., *Clint Eastwood*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, (2012), pp.248.

Carluccio G., *Clint Eastwood*, Venezia, Marsilio Editori, (2009), prima edizione, pp. 175.

Castellano A., *I film di Clint Eastwood*, Roma, Gremese, (2010), pp.224.

Cervini A., *Il cinema del nuovo millennio. Geografie, forme, autori*, Roma, Carocci editore, (2020), prima edizione.

Cornell D., *Clint Eastwood and Issues of American Masculinity*, New York, Fordham University Press, (2009), pp. 216.

Cousins M., *The story of Film*, London, UTET, (2004), *La storia del cinema*, trad. di Fassone R., Novara, (2017), pp. 512.

De Luna G., *Cinema Italia. I film che hanno fatto gli italiani*, Milano, UTET, (2021), pp. 332.

Eliot M., *American Rebel. The Life of Clint Eastwood*, trad. di Borroni M., *Clint Eastwood. Un ribelle americano*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, (2010), pp. 297.

Farinelli G. L., Frayling C., *La rivoluzione Sergio Leone*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, (2019), pp. 310.

Kapsis R. E., Coblenz K., *Clint Eastwood: Interviews*, Jackson (MS), University Press of Mississippi, (2013), trad. Casarini A., *Fedele a me stesso. Interviste 1971 – 2011*, Roma, Edizioni minimum fax, (2019), pp. 467.

Nash N. R., *Cry Macho (1975)*, trad. Puggioni S., Milano, FullDay Srl, (2021), pp. 367.

Piccardi A., *Clint Eastwood. Un cinema che ci riguarda*, Recco, Le Mani Edizioni, (2012), pp. 201.

Raciti M., *Piombo, polvere e sangue. La violenza nella storia del West, 1848-1900*, Catania, Villaggio Maori Edizioni, (2016), pp. 229.

Regazzoni S., *Sfortunato il paese che non ha eroi*, Milano, Ponte alle Grazie, (2012), pp. 119.

Sant'Elia E., *L'età degli eroi. Filosofia e mitologia "dell'umano" nei western diretti da Clint Eastwood*, Roma, Edizioni Studium, (2021), pp. 147.

Filmografia

- L'urlo di guerra degli Apache (Ambush at Cimarron Pass)*, Jodie Copelan, 1958.
- Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964.
- Per qualche dollaro in più*, Sergio Leone, 1965.
- Il buono, il brutto, il cattivo*, Sergio Leone, 1966.
- Impiccalo più in alto (Hang 'Em High)*, Ted Post, 1968.
- L'uomo dalla cravatta di cuoio (Coogan's Bluff)*, Don Siegel, 1968.
- Dove osano le aquile (Where Eagles Dare)*, Brian G. Hutton, 1968.
- La ballata della città senza nome (Paint Your Wagon)*, Joshua Logan, 1969.
- Gli avvoltoi hanno fame (Two Mules for Sister Sara)*, Don Siegel, 1970.
- I guerrieri (Kelly's Heroes)*, Brian G. Hutton, 1970.
- Brivido nella notte (Play Misty For Me)*, Clint Eastwood, 1971.
- Ispettore Callaghan – Il caso Scorpione è tuo (Dirty Harry)*, Don Siegel, 1971.
- Joe Kidd*, John Sturges, 1972.
- Lo straniero senza nome (High Plains Drifter)*, Clint Eastwood, 1973.
- Una 44 Magnum per l'Ispettore Callaghan (Magnum Force)*, Ted Post, 1973.
- Una calibro 20 per lo specialista (Thunderbolt and Lightfoot)*, Michael Cimino, 1974.
- Assassinio sull'Eiger (The Eiger Sanction)*, Clint Eastwood, 1975.
- Il texano dagli occhi di ghiaccio (The Outlaw Josey Wales)*, Clint Eastwood, 1976.
- Cialo di piombo, ispettore Callaghan (The Enforcer)*, James Fargo, 1976.
- Filo da torcere (Every Which Way But Loose)*, James Fargo, 1978.
- Fuga da Alcatraz (Escape from Alcatraz)*, Don Siegel, 1979.
- Bronco Billy*, Clint Eastwood, 1980.
- Fai come ti pare (Any Which Way You Can)*, Buddy Van Horn, 1980.
- Firefox – Volpe di fuoco (Firefox)*, Clint Eastwood, 1982.
- Honkytonk Man*, Clint Eastwood, 1982.
- Coraggio... fatti ammazzare (Sudden Impact)*, Clint Eastwood, 1983.
- Corda tesa (Tightrope)*, Richard Tuggle, 1984.
- Il cavaliere pallido (Pale Rider)*, Clint Eastwood, 1985.
- Gunny (Heartbreak Ridge)*, Clint Eastwood, 1986.
- Scommessa con la morte (The Dead Pool)*, Buddy Van Horn, 1988.
- Pink Cadillac*, Buddy Van Horn, 1989.
- Gli spietati (Unforgiven)*, Clint Eastwood, 1992.

Un mondo perfetto (A Perfect World), Clint Eastwood, 1993.
I ponti di Madison County (The Bridges of Madison County), Clint Eastwood, 1995.
Fino a prova contraria (True Crime), Clint Eastwood, 1999.
Debito di sangue (Blood Work), Clint Eastwood, 2002.
Million Dollar Baby, Clint Eastwood, 2004.
Flags of Our Fathers, Clint Eastwood, 2006.
Lettered a Iwo Jima (Letters from Iwo Jima), Clint Eastwood, 2006.
Gran Torino, Clint Eastwood, 2008.
Invictus – L’invincibile (Invictus), Clint Eastwood, 2009.
J. Edgar, Clint Eastwood, 2011.
American Sniper, Clint Eastwood, 2014.
Ore 15:17 – Attacco al treno (The 15:17 to Paris), Clint Eastwood, 2018.
Il corriere – The Mule (The Mule), Clint Eastwood, 2018.
Richard Jewell, Clint Eastwood, 2019.
Cry Macho – Ritorno a casa (Cry Macho), Clint Eastwood, 2021.

Ringraziamenti

Questa tesi rappresenta la conclusione di un lungo, anzi lunghissimo percorso di studi iniziato all'età di sei anni con quel primo giorno di scuola, un grembiolino nero con colletto bianco e quella logorante ansia da prestazione e da primo giorno di un qualcosa che tutt'oggi rappresenta un prezioso tesoro nella mia vita personale e professionale. Un primo ringraziamento voglio rivolgerlo ai miei genitori, mia fonte di vita e da sempre in primo piano per sostenermi nelle scelte, nelle prove e negli studi. Senza di loro nulla di quello che ho fatto fino ad ora sarebbe stato possibile e sono sicuro che sempre verranno dietro alle mie richieste e ai miei "capricci". Un grazie immenso ai miei professori Gabriele Rigola e Luca Malavasi che in occasione di entrambe le lauree si sono alternati nei ruoli di relatore e correlatore. Il motivo principale per il quale però li ringrazio è la cultura cinematografica e il loro tempo speso a farmi apprendere e comprendere la meraviglia del cinema e delle infinite possibilità offertemi.

Grazie a tutti i parenti e gli amici che hanno compreso le mie scelte e capito quanto importante sia per me il loro appoggio per realizzare sogni e obiettivi.

Un caloroso ringraziamento devo assolutamente rivolgerlo alla mia prof. Mirella, mia fan numero uno e ad un grande amico, Salvatore Basile, eccellente scrittore e sceneggiatore.

Grazie ai miei compagni universitari, persone nelle quali ho trovato amicizia, collaborazione e complicità.

Grazie a Clint Eastwood e a Terence Hill, amico e confidente da quel 24 luglio 2013 nella cui calda mattinata estiva ho capito quanto la regia fosse un tutt'uno con la mia mente e la mia anima. Entrambi mi hanno avvicinato al mondo del cinema con uno sguardo tra curiosità e meditazione di fronte al potere di un'arte inesauribile.

Grazie infine al cinema, a coloro che lo creano da oltre un secolo, a coloro che lo interpretano mettendo a disposizione sé stessi e il proprio talento.

Una cosa l'ho capita in questi anni di studio: la cultura ci rende umani, ci rende liberi e ci fa comprendere quanto la vita, la famiglia, il mondo e tutto ciò che ci piace siano fonte di gioia.