

THE STEALER OF DREAMS TARANTINO'S SIXTIES, OR FILMING THE VOID

di Lorenzo Marras

§2: *Sublime Now!* (<https://www.giornaledistoria.net/rubriche/contrappunto/the-stealer-of-dreams-tarantinos-sixties-or-filming-the-void-parte-2-sublime-now/>)

§3

Apocalypse Now!

*Days of Twilight Past: una elegia dionisiaca come commiato dai
“real” Sixties*

Colui che non vuole scendere in se stesso, perché è troppo doloroso, naturalmente rimane alla superficie anche nello scrivere. [...] Per filosofare devi scendere nel caos primordiale e lì sentirti a casa.

L. Wittgenstein, 1938;¹ 1948²

An absolute masterpiece was not an excellent work, it was an impossible one.

H. Belting, *The Invisible Masterpiece* (2001)³

Au cœur des ténèbres est l'un des plus grands textes de la littérature occidentale, je pense, simultanément et indissociablement, à deux choses: à sa puissance mythique et à ce qui le constitue en événement de pensée. Il est impossible, en droit, de faire la séparation: le mythe de l'Occident, que récapitule ce récit (mais pour signifier que l'Occident est un mythe), est littéralement la pensée de l'Occident: ce que l'Occident « raconte » qu'il lui faut bien penser de lui-même: qu'il est l'horreur.

P. Lacoue-Labarthe, *L'horreur occidentale* (2007)⁴

Nella prima sezione abbiamo accennato della difficoltà nella datazione esatta della fine dei *Sixties*. E se, come dicevamo, si può essere d'accordo sulla data di nascita, il 1955,⁵ sulla loro fine il consenso è meno unanime, variando tra il 1969 ed il 1974/1975, con la caduta di Nixon (e di Saigon) e soprattutto l'estinguersi, negli Usa, dei grandi movimenti di massa e con il declino della classe operaia, della lotta di classe e della produzione industriale quale motore dell'economia. Un declino, questo, che è sì stato favorito sia dall'ascesa della finanzia, ma che essa stessa, la finanziarizzazione, è stata a sua volta favorita dal declino della produzione

¹ L. Wittgenstein, *Recollections of Wittgenstein*, a cura di R. Rhees, Blackwell, Oxford, 1984, p.174: *Wer in sich selbst nicht heruntersteigen will, weil es zu schmerzhaft ist, bleibt natfirlich auch mit dem Schreiben an der Oberflache.*

² L. Wittgenstein, *Culture and Value*, a cura di G. H. von Wright, University of Chicago Press, Chicago, 1980 p. 65: *Beim Philosophieren muß man in's alte Chaos hinabsteigen, und sich dort wohlfühlen.*

³ H. Belting, *The Invisible Masterpiece*, p. 12

⁴ P. Lacoue-Labarthe, *L'horreur occidentale*, «Lignes», 22, 2007, pp. 222-234

⁵ Ad esempio, il critico letterario Bruce Bawer ha scelto di datare la nascita dei *Sixties* al 1965 per farli terminare nel 1974. Ha così potuto leggere gli anni tra il 1960 ed il 1965 (con particolare attenzione alla cultura popolare ed all'*American Way of Life*) [come *Other Sixties*](#), cioè come un preludio spirituale, culturale e creativo dei *Sixties* in quanto tali.

industriale e del lavoro.⁶ Il lincolniano «government of the people, by the people, for the people» si andava così tramutando in un qualcosa di sempre più simile ad una *governance* finanziaria.

È però possibile, come vorremo fare noi, leggere quello che mediamente è ritenuto come l'anno della fine dei *Sixties* (e come visto non solo per motivi cronologici), cioè il 1969/1970, come l'anno in cui in realtà è *iniziata la loro fine*, in una lenta eclissi che si è protratta per gran parte dei “long seventies”, per così arrivare al 1979.

Anno, il 1979, durante il quale due eventi occorsi a distanza di solo un mese – uno politico ed uno artistico – possono essere letti come ciò che ha pubblicamente ratificato nella coscienza collettiva americana la fine del “sogno comune”, del sogno che l'uguaglianza, la giustizia, l'equità e la libertà (cioè un'autentica democrazia) derivassero dalla cooperazione dell'un per l'altro;⁷ fine, sì, ma allo stesso tempo inizio (o “riscoperta” per usare il termine

⁶ Cfr. J. R. Cowie, *Stayin' Alive, The 1970s and the Last Days of the Working Class*, The New Press, London-New York, 2010. Una delle principali tesi di Cowie è proprio che l'epoca del *New Deal Liberalism*, quella che ha sostanziato il discorso politico/sociale americano fino a Carter, sia crollato a causa del progressivo indebolimento della classe operaia e della lotta di classe. Sulla lotta di classe in Usa nei 1970s si vedano le pp. 127–166. Sulla deindustrializzazione dei 1970s, il declino del sindacalismo americano, cfr. anche K. Moody, *An Injury to All. The decline of American Unionism*, Verso, London-New York, 1988, pp. 3-4: «The fragmentation of collective bargaining and the wage deceleration of the 1980s were both symptoms and contributing causes to a more fundamental tendency in American society – the long-term decline of organized labor. The figures are unambiguous. The proportion of union members in the total nonfarm workforce fell from 32,5% in 1953 to 17,5% in 1986. In manufacturing, the density of unionization collapsed from 42,4% in 1953 to 24,8% in 1985. For transportation the comparable figures were 79,9% to 37,0%; for construction, 83,8% to 22,3%; for all kinds of mining, 64,7% to 14,6%». Moody ha anche ben descritto (p. 139) una delle cause del successo di Reagan, cioè lo spostarsi, già a partire da Carter, del centro della “sinistra” americana dalle questioni del welfare a quelle del *business*: «The success of the Reagan administration in carrying out this agenda was guaranteed by the power shift already apparent in US society and by the move of the Democrats away from their traditional concern with social welfare and toward the concerns of organized business». Passaggio, com'è noto, poi compiutosi con la “terza via”, neoliberista, della “sinistra” democratica di Clinton. Sull'ascesa della finanza come motore dell'economia a partire dai 1970s/1980s cfr. anche G. R. Krippner, *Capitalizing on Crisis, The Political Origins of the Rise of Finance*, Harvard University Press, Cambridge-London, 2011. Per un primo approccio a come la crisi della classe operaia statunitense s'inserisca in una più ampia rimodulazione dei rapporti tra il lavoro ed il capitale all'interno delle dinamiche internazionali cfr. B. Silver, *Le forze del lavoro. Movimenti operai e globalizzazione dal 1870*, trad. it. L. Fantone, Bruno Mondadori, Milano, 2008. In particolare, in riferimento al periodo storico qui in oggetto, si vedano le pp. 159-213.

⁷ In realtà si dovrebbe aggiungere anche un terzo evento accaduto nel 1979, e di cui abbiamo fatto un rapido cenno nella precedente sezione, ma che anche qui possiamo affrontare solo di sfuggita. Ci riferiamo all'adozione, nell'ottobre del 1979, delle politiche del monetarismo in seno alla *Federal Reserve*, adozione che ha ulteriormente favorito la finanziarizzazione, per così ratificare ancor più esplicitamente il predominio della finanza sull'industria ed il lavoro. Nell'ottobre del 1979, infatti, Carter si “decise” ad accettare misure, per dir così, “neoliberali”; fu anche perché nel 1978 la minaccia di una devastante “tax revolt” si era fatta sempre più concreta. La retorica di Laffer sulla riduzione delle tasse come stimolo alla crescita, infatti, aveva cominciato ad attecchire sulla maggioranza silenziosa e, soprattutto, fallirono tutti i tentativi “keynesiani” per arginare l'inflazione (che, com'è noto, in genere viene considerata accettabile solo finché non superava il 6%, ma nel 1979 raggiunse la media dell'11,3%, il dato più alto dal 1947 dove si raggiunse la media del 14,4%, per poi arrivare nel 1980 alla media del 13,5%). È a quel punto che Carter si decise a chiamare alla FED Paul Volcker (era il 6 agosto del 1979) al fine di “slay the inflationary dragon”. A questo riguardo, nell'ottobre del 1979, Volcker optò proprio per un radicale cambio nella gestione della politica monetaria dell'istituzione, appunto annunciando pratiche più vicine alle teorie monetariste (negli anni precedenti proprio la FED fu uno dei bersagli polemici di Milton Friedman, accusata di essere una, se non la causa principale dell'inflazione galoppante). La chiamata di Volcker, e le sue decisioni, crearono diversi malumori all'interno del partito democratico, con una sua parte che accusò Carter di uno spostamento verso posizioni “conservative”. Nonostante ciò, Alan Greenspan (anch'egli, dal 1986 al 2006, direttore della FED) ha definito la “svolta” di Volcker, talvolta indicata come

con cui [l'11 gennaio 1989 Reagan, nel suo discorso d'addio](#), volle riassumere la sua presidenza) di un altro.⁸ Altro inizio che, per coloro che avevano vissuto i 1960s come un'epoca di speranza e cambiamento, assomigliava però più ad un "incubo individuale", dove (come vogliamo dire insieme a MacReady, il protagonista de *La Cosa* di John Carpenter del 1982) ognuno, sempre più prostrato, è portato a pensare unicamente a se stesso e nessuno si fida più di nessuno, convincendosi così di potercela fare da solo, di riuscire a salvarsi, e magari salvare anche il mondo, per conto proprio. Un sogno/incubo dove, di converso, la povertà non veniva più intesa come un problema sociale al quale – come nel keynesismo – il governo doveva trovare una qualche soluzione, ma un qualcosa che attiene esclusivamente all'individuo in quanto tale, che diventa il solo responsabile del proprio destino e quindi della propria situazione sociale ed esistenziale. Dopo quarant'anni si abbandonava, cioè, ogni idea di *collective enterprise* e si ritornava al valore dell'individualismo (*individual enterprise*) come perno dell'identità culturale americana, dando così di nuovo vita ad un'autentica *enterprise culture*. Nel 1979, in neanche dieci anni, l'America era diventata tutto un altro mondo.⁹

«Volcker Shock», come «the most important change in economic policy in fifty years [...] But the medicine required to do this was thought to be extremely harsh [...] It would almost certainly mean more unemployment, probably a deep recession, and possibly a major outbreak of social unrest. [...] The consequences of his policy were even more severe than Volcker had expected. In April 1980, interest rates on Main Street USA climbed to more than 20 percent. Cars went unsold, houses went unbuilt, and millions of people lost their jobs, unemployment rose to near 9 percent in mid-1980, on its way to near 11 percent by late 1982. [...] Still, it would take three years before inflation was fully in check». A. Greenspan, *The Age of Turbulence. Adventures in a New World*, The Penguin Press, New York, 2007, pp. 85-86. Alla disamina di Greenspan si dovrebbe aggiungere che tali conseguenze furono (ovviamente) il frutto anche della stessa politica economica di Reagan, la quale, tra le varie cose, determinò anche l'aumento vertiginoso del tasso d'interesse reale (dalla media dell'1% degli anni precedenti al 1976 all'incredibile 7% del 1984) e, soprattutto, quello altrettanto vertiginoso del deficit (con il 6.3% rispetto al PIL), grazie ai tagli delle tasse e, allo stesso tempo, all'aumento delle spese militari. Aumento di deficit che contraddiceva proprio il cavallo di battaglia con cui Reagan aveva affrontato le elezioni del 1980, cioè appunto la guerra al deficit, che però al 1979 era di molto minore rispetto al 1989, quando si concluse la sua presidenza. Al punto che la politica economica di Reagan è stata appellata da Franco Modigliani come "folle", al punto da considerarlo l'inventore stesso del "deficit" nella politica economica Americana. F. Modigliani, *Avventure di un economista. La mia vita, le mie idee, la nostra epoca*, a cura di P. Peluffo, Laterza, Roma-Bari, 1999, pp. 132-133. Che poi – come notato sempre da Franco Modigliani, come anche da Martijn Konings – la scelta di Volcker sia stata dettata da una strategia nelle "public relations", più che da una sua effettiva convinzione dell'efficacia delle teorie monetariste, è cosa interessante all'interno della convergenza storica in cui s'inserisce, ed anch'essa forse meriterebbe un approfondimento che, però, qui è impossibile affrontare. F. Modigliani, *Avventure di un economista. La mia vita, le mie idee, la nostra epoca*, pp. 133-134: «Nella realtà, a Reagan riuscì soltanto uno dei suoi obiettivi, certamente importante: l'abbattimento dell'inflazione. Ma sono in grado di dimostrare che fu il risultato di una politica monetaria, gestita da un uomo scelto da Carter, Paul Volcker, che sotto una maschera monetarista adottò strumenti e politiche assolutamente non monetaristi. [...] Insomma in un contesto politico che gli imponeva un linguaggio ed una mascheratura monetarista, Volcker condusse un'eccellente politica discrezionale, mettendo sotto controllo il reddito monetario». Cfr. anche M. Konings, *The Development of American Finance*, Cambridge University Press, New York, 2011, pp. 131-152, e in particolare p. 139: «The Volcker shock did not eradicate inflationary pressures but made them more functional to U.S. financial power. Liquidity creation was embedded in a reconfigured institutional regime that served to redirect credit flows in a way that ensured a more coherent expansion of the network power of American finance». Cfr. anche W. C. Biven, *Jimmy Carter's Economy: Policy in an Age of limits*, University of North Carolina Press, Chapel Hill-London, 2002, pp. 185-251.

⁸ Ronald Reagan: «They called it the Reagan Revolution, and I'll accept that, but for me it always seemed more like the Great Rediscovery: a rediscovery of our values and our common sense».

⁹ Per una ricostruzione dell'impatto e dell'esperienza del passaggio dai *Sixties* agli *Eighties*, raccontato con piglio narrativo attraverso gli occhi disincantati di un adolescente che, dal 1960 al 1980, per ben due volte in soli venti anni si è ritrovato in tutto un "altro mondo" rispetto a quello dei 1950s prima, e poi rispetto a quello evocato nel 1960 da Kennedy (come anche da Nixon), si veda L. Wright, *In the New World. Growing Up with America from the Sixties to the Eighties*, Vintage Books, New York, 2013².

È, questa, la realtà che nel “[Crisis of Confidence Speech](#)”, ma passato alla storia come il “Malaise Speech”, Jimmy Carter ha “sbattuto in faccia” ad ogni cittadino americano il 15 Luglio del 1979. Il “Malaise Speech” il quale avrebbe dovuto cambiare gli Usa, ma che al contrario ha decretato la fine della sua presidenza e spianato la strada al *market fundamentalism* di Ronald Reagan;¹⁰ quegli anni, a cavallo dei 1980s, che sono stati ben fotografati da *Joker* di Todd Phillips del 2019, attraverso una New York già “Drop Dead”¹¹ a causa della bancarotta del 1975 e sempre più neoliberalizzata, decadente, imbruttita ed incattivita dalle drastiche misure di *austerity*, fiscali e nel welfare, attuate praticamente da un giorno all’altro.¹² D’altronde, e non solo per il protagonista di *Joker* e per molti cittadini della New York dei primi 1980s, cos’è in fondo l’«austerity» se non il *mood* politico di una

¹⁰ Nella §2 notavamo come l’avvento della “febbre” monetarista e/o in genere neoliberalista in economia può datarsi il 27 dicembre 1967, con il discorso di Milton Friedman *The Role of Monetary Policy*. Sulla nascita e sviluppo del “monetarismo” tra i 1960s ed i 1970s cfr. D. Stedman Jones, *Masters of the Universe. Hayek, Friedman, and the Birth of Neoliberal Politics*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2012. In particolare si vedano le pp. 180-272. Va da sé che la battaglia contro il keynesismo ed il New Deal in America non poteva aver successo soltanto grazie all’intervento di pur carismatici intellettuali ed economisti, e neanche solo ad influenti “Think Tank”, cioè senza il supporto del mondo degli affari (tra gli altri, colossi quali DuPont, General Electric, General Motors), e precisamente di quello più conservatore e libertario. Tale movimento, ed è questo il punto da notare, si è andato sviluppando fin dalla fine della seconda guerra mondiale. Kim Phillips-Fein ha cercato di ricostruire la storia e lo sviluppo del mondo degli affari dell’ultra-destra economica e *conservative*, il quale, fin dal 1945 e muovendosi quasi di nascosto, ma in maniera sempre decisa ed partecipe, ha gettato le basi per l’ascesa ed il trionfo del *market fundamentalism* dei 1970s/1980s; trionfo del conservatorismo sociale ed economico che, quindi, ad un’analisi più attenta non è (solo), come talvolta si sostiene, il risultato di una “reazione” ai *Sixties*, alle sue conquiste ed alle sue radicalizzazioni, ma (anche) di una “crociata” degli uomini d’affari conservatori contro il New Deal, e, quindi, cominciata ben prima dell’avvento formale dei *Sixties*. Cfr. K. Phillips-Fein, *Invisible Hands. The Making of the Conservative Movement from the New Deal to Reagan*, W. W. Norton, New York-London, 2009.

¹¹ Il New York *Daily News* uscì il 30 ottobre del 1975 con il memorabile titolo [«FORD TO CITY: DROP DEAD»](#), che riassumeva icasticamente la decisione del presidente Ford (consigliato, tra gli altri, dal suo *Chief of Staff*, Donald Rumsfeld, e dal suo principale consigliere economico, Alan Greenspan) di non concedere alcun aiuto federale a New York sull’orlo della bancarotta. Attraverso quella drammatica decisione si voleva anche lanciare un messaggio (che, però, appariva anche come un “avvertimento”): le politiche “liberal”, soprattutto quelle di sostegno al welfare (e da New York applicate in maniera decisa dal 1960), non funzionano e spesso portano alla bancarotta. Questo era, come riteneva l’America più *conservative*, il costo doloroso delle buone, ma utopistiche, intenzioni; quelle appunto di credere nella possibilità che massicci investimenti governativi nella spesa sociale, soprattutto nei sussidi e nell’assistenza (*federal entitlement*) possano condurre ad una “crescita”, ad un miglioramento sociale. C’era bisogno, così credevano Ford ed i suoi consiglieri, di una sana *Austerity* federale e di una maggiore responsabilità ed iniziativa “individuale” (*individual enterprise*). Nonostante Ford non abbia mai pronunciato le parole «Drop Dead», egli stesso in seguito ammise che fu anche quel titolo che contribuì in maniera decisiva alla sua sconfitta contro Carter nel 1976; perché, ed in particolare in quegli anni, perdere New York significava perdere uno dei tasselli fondamentali per essere eletti, e Carter colse l’occasione al volo, affermando in campagna elettorale (e, non a caso, al *Madison Square Garden*), che non avrebbe mai lasciato che New York “Drop Dead”. Lo stesso Ford, insieme al suo staff, lo comprese quasi immediatamente, tant’è che qualche mese dopo il governo federale concesse ingenti prestiti alla città di New York. Anche soli due mesi dopo, però, era già troppo tardi, soprattutto in un’epoca in cui il titolo di un quotidiano da due/tre milioni di copie al giorno poteva diventare facilmente un meme ed allo stesso tempo un virus. Per una storia, *conservative*, dei «Federal Entitlement» negli Usa: J. F. Cogan, *The High Cost of Good Intentions. A History of U.S. Federal Entitlement Programs*, Stanford University Press, Stanford, 2017.

¹² «New York’s epochal fiscal crisis from 1975 to 1981 brought the first major neoliberal restructuring undertaken in democratic conditions. The city cut its workforce by 60.000 positions; closed hospitals, firehouses, and subway lines; and ended free public higher education». J. Krinsky, *Neoliberal Times: Intersecting Temporalities and the Neoliberalization of New York City’s Public Sector Labor Relations*, «*Social Science History Review*», 35 (03), 2011, p. 382

“speranza” squallida e desolata.¹³ In solo un decennio, così anche il discorso voleva denunciare, il paese del “We” si era trasformato nel paese del “Me”¹⁴ – «Me Decade» è appunto un altro sintagma utilizzato per descrivere i 1970s – quello dove, con le stesse parole di Carter, «troppi di noi ora tendono ad adorare se stessi e il consumo. L'identità statunitense non è più definita da ciò che si fa, ma da ciò che si possiede. Abbiamo anche scoperto, però, che possedere cose e consumarle non soddisfa il nostro desiderio di senso, di un significato. Abbiamo imparato che l'accumulo di beni materiali non può riempire il vuoto di vite che non hanno né fiducia [nel futuro] né scopo».¹⁵

I cittadini, però, non l'hanno pensata così. Dopo qualche giorno – nei quali il coraggioso discorso di Carter aveva ottenuto diversi consensi e anche suscitato una certa ammirazione, facendo salire l'indice di gradimento nei suoi confronti dell'11% –¹⁶, gli americani, molti dei quali interpretando il discorso come un tentativo del proprio presidente di «scaricare» su di loro la responsabilità per la drammatica situazione economica, gli hanno voltato le spalle, scegliendo di votare non solo per Reagan, ma soprattutto contro la *Great Society* ed il *New Deal Liberalism*, alle quali venivano attribuite molte delle responsabilità per la grave situazione economica e sociale. A leggerla più attentamente, infatti, nella sua prima elezione Reagan vinse non solo per un reale *appeal* e consenso – come invece fu nel 1984 –, bensì

¹³ Utilizziamo, rielaborandola, la bella definizione di Kim Phillips-Fein: «For a woman like Lyn Smith, austerity meant not only budget cuts but a political mood of bleak hopelessness». K. Phillips-Fein, *Fear City. New York's fiscal crisis and the rise of austerity politics*, Introduction (E-book edition).

¹⁴ È opinione comune che il discorso di Carter sia stato influenzato dal celebre testo di Christopher Lasch *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, uscito proprio nel 1979. Successivamente Lasch ha negato che ci fosse una vera e propria corrispondenza tra il suo libro ed il discorso di Carter, il quale, almeno secondo lui, conteneva anche delle incomprensioni lessicali. In particolare, usando il termine “selfishness” come se fosse lo stesso di “narcissism”, quando secondo Lasch invece poco aveva a che fare con quella *self-indulgence* che invece emergeva nel discorso carteriano. In questo senso, la critica di Carter alla cultura dell'io sembrava riprendere più di un qualcosa anche da un altro celebre testo sui 1970s di Tom Wolfe, *The Me Decade and the Third Great Awakening*, nel quale si cercava di mostrare come il concentrarsi su di sé, sulla propria felicità e sulla propria realizzazione abbia presto sostituito l'attivismo sociale dei 1960s.

¹⁵ Sul discorso di Carter si veda K. Mattson, “*What the Heck Are You Up To, Mr. President?*”: *Jimmy Carter, America's 'Malaise' and the Speech that Should Have Changed the Country*, Bloomsbury, New York, 2009. Qui vogliamo aggiungere che il «*Malaise Speech*» può essere inserito, e così in qualche modo anche essere letto, all'interno del costante e progressivo intensificarsi, di cui abbiamo più volte fatto cenno, delle politiche “conservative” all'interno dell'amministrazione Carter, soprattutto quelle del “less government”; quelle, cioè, per cui non deve essere «il governo a risolvere i nostri problemi». Altrimenti detto il diventare, l'amministrazione Carter, sempre meno «liberal» nel senso del discorso politico statunitense, nel senso, cioè, di coloro che ritengono che il governo dovrebbe intervenire direttamente nel favorire un cambiamento sociale, politico, economico e culturale. Nel discorso sullo [Stato dell'Unione del 19 Gennaio 1978](#), infatti, Carter già cominciava a far scricchiolare alcuni degli elementi strutturali della *Great Society*, affermando «We need patience and good will, but we really need to realize that there is a limit to the role and the function of government. Government cannot solve our problems, it can't set our goals, it cannot define our vision. Government cannot eliminate poverty or provide a bountiful economy or reduce inflation or save our cities or cure illiteracy or provide energy. And government cannot mandate goodness»; ma subito aggiungendo: «Only a true partnership between government and the people can ever hope to reach these goals». Nello [Stato dell'Unione del 1979](#) ed [in quello del 1980](#), invece, le concessioni alle politiche *ante litteram* reaganiane si facevano ben più decise: «Business and labor have been increasingly supportive. It's imperative that we in government do our part. We must stop excessive government growth, and we must control government spending habits» (1979); «We must also fight inflation by improvements and better enforcement of our antitrust laws and by reducing government obstacles to competition in the private sector» (1979); «America has the greatest economic system in the world. Let's reduce government interference and give it a chance to work» (1979); «Second, as we continue to work with business to hold down prices, we'll build also on the historic national accord with organized labor to restrain pay increases in a fair fight against inflation. Third, we will continue our successful efforts to cut paperwork and to dismantle unnecessary Government regulation» (1980).

¹⁶ Solo qualche settimana prima, nel giugno del 1979, Carter aveva toccato [il punto più basso della sua presidenza, scivolando ad un drammatico 28%](#).

perché una buona parte dell'elettorato scelse di votare per chiunque che non fosse Carter.¹⁷ È anche per questo che non è esagerato sostenere, come abbiamo fatto, che le elezioni del 1980 in Usa, più che sui candidati, espressero un giudizio sulle politiche economiche della nazione, trasformando la competizione in una sorta di scontro tra diverse visioni economiche antagoniste, quelle di Keynes/Samuelson e Milton Friedman, per decretare con la vittoria di Reagan la sconfitta del keynesismo – non più in grado, tra le varie cose, di rendere ragione di quella che nella sua logica era considerabile come una sorta di *monstrum* al limite dell'impossibilità (cioè la stagflazione) – ed il trionfo del *market fundamentalism*. In questo senso non è esagerato definire le presidenziali del 1980 anche come «Inflation Election».¹⁸

¹⁷ G. Troy, *The Reagan Revolution. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, 2009, p. 21: «Nevertheless, the victory appeared more definitive than it was. The electorate's volatility offered one hint. Voters' negativity offered another. More than half the voters said the choices were made based on "negative views of the candidates," the New York Times claimed. The referendum, such as it was, was more anti-Carter than pro-Reagan, making 1980 an "Anybody but Carter," election. One national poll estimated that nearly four of five Reagan voters supported him because of Carter's poor performance. "This wasn't a reluctant Ronald Reagan vote we were seeing," one politician insisted. "It was an enthusiastic anti-Carter vote". The great conservative realignment of 1980 was chimerical. Only 28 percent of the electorate identified as "conservative," only 13 percent as strong Republicans, only one Reagan voter in ten identified Reagan's conservative ideology as a key motivator. Americans were not more conservative on questions of welfare, abortion, or the Equal Rights Amendment. Yes, voters wanted lower taxes and fewer regulations, but they still looked to government to solve social, political, and cultural problems. The historian Richard Wade bluntly concluded: "This is no big cosmic thing. Carter was a lousy President." And the Great Society had proved to be a major disappointment». Sul cambiamento dell'umore politico e sociale degli americani nei 1970s, mutamento che poi ha contribuito a determinare la vittoria di Reagan, si veda R. Perlestein, *The Invisible Bridge. The fall of Nixon and Rise of Reagan*, Simon & Schuster, New York-London, 2015. Cfr. Anche P. Jenkins, *Decade of Nightmares. The End of Sixties and the Making of Eighties America*, Oxford University Press, New York, 2006.

¹⁸ Nonostante la sconfitta di Carter sia stata in gran parte, anche se non solo (ci sarebbe da aggiungere, ovviamente, la questione degli ostaggi in Iran), segnata dalla crisi economica e dall'inflazione – di cui egli fu ritenuto quando non direttamente responsabile, di certo inabile a farvi fronte –, quali furono le sue reali responsabilità effettive è oggetto di controversia. Reagan, in un celebre discorso alle presidenziali del 1980, accusò Carter di aver portato l'America in un'altra depressione, la "Carter Depression", cosa che fu criticata anche dagli stessi repubblicani e costrinse i suoi consiglieri (Alan Greenspan e Marty Anderson) a doverlo correggere per sostenere che egli con "depressione" voleva invero intendere "a sever recession"; cosa che poi portò lo stesso Reagan a precisare, ma rincarando la dose, in una delle sue più celebri *one-liner*: «A recession is when your neighbor loses his job. A depression is when you lose yours. And recovery is when Jimmy Carter loses his!». (A. Greenspan, *The Age of Turbulence*, pp. 86-87). In ogni caso, nonostante la dialettica elettorale senza esclusione di colpi, le reali responsabilità di Carter, come anche quelle di Ford, per la crisi inflazionistica dei 1970s rimangono appunto oggetto di discussione. Come recentemente sostenuto anche da Comiskey e Marsh in uno studio sul rapporto tra i presidenti Usa, i rispettivi partiti e la problematica questione della crescita e dell'inflazione: «We initially defined the "pre-1970s" period as the years from 1957 to 1972 and the "post-1970s" period as 1981 to 2014. These definitions exclude the highly inflationary period from 1973 to 1980, which occurred mainly under Presidents Gerald Ford and Jimmy Carter. We took this step because of the abundant evidence that Ford and Carter bore little or no responsibility for the spectacular inflationary spikes of 1973–75 (mainly under Ford) and 1978–80 (under Carter). The inflationary burst of 1973–75 resulted largely from the quadrupling of oil prices during the Arab oil embargo of 1973–74 and the inflationary catchup that occurred after the April 1974 lifting of the price controls President Nixon imposed in 1971. Similarly, Carter inherited a six to seven percent annual inflation rate that would actually qualify as the postwar inflationary peak except for the two inflationary spikes just preceding and following it. That subsequent inflationary peak of 1978–80 occurred after largely uncontrollable run-ups in food prices starting in Carter's first year and spiking oil prices during the "second oil crisis" of 1979–80; little of it resulted from stimulating the economy beyond its productive capacity». M. Comiskey, L. C. Marsh, *Presidents, Parties, and Inflation, 1957-2014*, «Presidential Studies Quarterly», 47 (2), 2017, pp. 248-249. Alle ragioni qui indicate aggiungiamo, anche in questo caso seguendo la lettura di Franco Modigliani, quella per la quale «quando la guerra [del Vietnam] finì, si fecero i conti. [...] Quello economico [includeva] una spesa stimata di circa 125 miliardi di dollari, di allora. C'erano poi i costi indiretti, che interessano particolarmente all'economista: l'ondata inflazionistica iniziata nel 1966. Si trattò di un'inflazione che non va attribuita al fatto che la guerra fosse in sé troppo costosa, da non potersi

Quel Reagan, *The Great Communicator*,¹⁹ che, proprio grazie alla sua invidiabile abilità retorica, è stato in grado di sfruttare a suo favore – a favore, cioè, della metaforica sull'*American Greatness* e *l'American Exceptionalism*, e per i quali un americano non dovrebbe mai giustificarsi o chiedere scusa –²⁰ tutte le equivocità e debolezze del *Malaise Speech* di Carter, per trasformarlo, così, in un perfetto *boomerang* politico.²¹

Non è qui possibile addentrarsi nel merito storico, talvolta trascurato, dell'importante discorso di Carter,²² come neanche in una disamina generale delle vicende che hanno portato

finanziare con il prelievo fiscale e l'ordinato ricorso al debito pubblico. No, l'inflazione nasce per la decisione del presidente Johnson di non ricorrere tempestivamente all'aumento di tasse e all'aumento del costo del denaro, in modo da nascondere deliberatamente al pubblico il vero costo dell'operazione ed evitare così che la sua volontà potesse essere bloccata da un'opinione pubblica sfavorevole». F. Modigliani, *Avventure di un economista. La mia vita, le mie idee, la nostra epoca*, pp. 123-124.

¹⁹ Com'è noto, Reagan riusciva ad affascinare anche i rivali e la stampa avversa, arrivando anche a trasformare la percezione pubblica delle drastiche politiche fiscali neoliberali, per renderle avvincenti come se si fosse trattato di un'avventura hollywoodiana, espressione della sostanza stessa del mito americano. Ed ecco, allora, uno dei principi della narrativa anticarteriana (ed antikeynesiana) reaganiana: in campagna elettorale, infatti, si sarebbero dovute evitare il più possibile parole come *austerity*, *sacrifice*, *suffering*. L'*austerity* diventava "crescita", il sacrificio assumeva l'aspetto della "prosperità", anche la sofferenza e le restrizioni erano in ordine al "piacere" ed allo stesso tempo al "dovere" di essere "americani" (cfr. R. Evans, R. Novak, *The Reagan Revolution*, E. P. Dutton, New York, 1981, p. 83). Reagan, sempre nel suo discorso d'addio: «And in all that time I won a nickname – "The Great Communicator." But I never thought it was my style or the words I used that made a difference – it was the content. I wasn't a great communicator, but I communicated great things, and they didn't spring full bloom from my brow, they came from the heart of a great nation – from our experience, our wisdom, and our belief in the principles that have guided us for two centuries».

²⁰ Quelli dell'*American Greatness* e dell'*American Exceptionalism* sono *topoi* ricorrenti nella metaforica e nella narrativa di Reagan; qui ci limitiamo ad alcune ricorrenze sul non "dover mai scusarsi" tratte dai discorsi ufficiali durante gli anni presidenziali: «We apologize to none for our ideals or our principles, nor the prosperity that we have made for ourselves and shared with the world» (14 giugno 1983); «To speak so is not to threaten any people or nation; it is only to renew mankind's most sacred hope and oldest dream: a world where material wants are satisfied, where human freedom is enshrined, and peace and fellowship among nations prevail. Those goals should be celebrated and those truths should be pursued with no apologies to anyone» (10 aprile 1987); «Many who turn to abortion do so in harrowing circumstances, and we must remind those who disagree with us, and sometimes even ourselves, that we do not seek to condemn, we do not seek to sit in judgment. Yes, we must take our stand without apology. Yet at the same time, it is our duty to rise above bitterness and reproach, to call upon all Americans to come together in a spirit of helping and understanding» (30 luglio 1987); «And we are against totalitarianism. We're for freedom and democracy – for them without hesitation or apology, and virtually, I would venture, without division. This is the first great truth to keep in mind. There may be divisions within our countries as to methods, but there are none as to fundamental goals» (13 giugno 1988). Cfr. D. B. Frost (a cura di), *Ronald Reagan in Quotations. A Topical Dictionary, with Sources, of the Presidential Years*, McFarland & Company, Jefferson-London, 2012. I passi sono, rispettivamente, a p.14; pp. 98-99; p. 4, p. 100. Da notare che l'incipit del celebre discorso A [Time for Choosing](#) del 27 ottobre 1964, cioè l'atto di nascita della carriera mediatico-politica di Reagan, esordiva in questo modo: «[I am going to talk of controversial things. I make no apology for this](#)». Sulla retorica e la narrativa di Reagan, cioè sull'essere l'arte dello *storytelling* coestensiva al suo discorso politico, cfr. J. Hanska, *Reagan's Mythical America. Storytelling as Political Leadership*, Palgrave Macmillan, London, 2012.

²¹ Richard Wirthlin, lo stratega delle campagne presidenziali e consigliere politico di Reagan, ha ricordato che il 15 Luglio 1979 fu il preciso momento in cui comprese che Reagan poteva quasi certamente sconfiggere Carter. Citato in K. Mattson, *"What the Heck Are You Up To, Mr. President?": Jimmy Carter, America's 'Malaise' and the Speech that Should Have Changed the Country*, p. 167.

²² A proposito del discorso di Carter – discorso che, lo vogliamo sottolineare, s'incentrava tanto sulla crisi energetica quanto su quella ambientale – vogliamo aggiungere una ulteriore notazione. Ci riferiamo al fatto che in esso si può rintracciare l'eco della tanto celebre quanto pessimistica analisi *The Limits of Growth* del 1972, la quale all'uscita segnò un mutamento radicale rispetto all'umore utopistico dei *Sixties*, con la sua speranza nel progresso infinito verso un miglioramento del «mondo», al contrario introducendo il pubblico alla possibilità che

al trionfo di Raegan, ma per più di un rispetto si possono leggere questi eventi come l'atto pubblico della fine "politica" dei *Sixties* e, insieme ad essi, la fine di "Camelot", dell'utopia kennediana²³ e della *Great Society* johnsoniana, già nei primi 1980s un ricordo di un passato lontano che già si era fatto leggenda. Dall'epoca dell'uguaglianza, della speranza che una sempre maggiore uguaglianza avrebbe portato al progresso sociale ed economico, all'età della disuguaglianza, della speranza che attraverso «l'istituzionalizzazione» della disuguaglianza²⁴

al ritmo di crescita dei 1960s/1970s entro cento anni il pianeta non sarebbe riuscito più a garantire le risorse necessarie all'umanità. *The Limits of Growth* ha creato un dibattito che va avanti ancora oggi sui limiti dello sviluppo economico, l'inquinamento, lo sfruttamento delle risorse, la crescita demografica, le ricadute sull'ambiente e, soprattutto, sulla sopravvivenza della specie umana. *The Limits of Growth* fu un testo che parlava di un qualcosa che in quel momento, soprattutto negli Usa, nessuno voleva ascoltare, ed infatti in pochi, quantomeno tra il pubblico *mainstream*, lo lessero e/o ne erano a conoscenza. Sono stati sufficienti pochi anni perché le analisi di *The Limits of Growth* non fossero più ignorate, appunto come secondo noi evidente – seppure sottotraccia – proprio dal discorso di Carter. D. H. Meadows, D. L. Meadows, J. Randers, W.W. Behrens III, *The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*, Universe Books, New York, 1972. Va da sé che uno dei cavalli di battaglia della retorica di Reagan fu quello di proclamare che per un americano non c'era e mai ci sarebbe dovuto essere alcun limite alla propria crescita ed a quella della nazione.

²³ A onor del vero, la fine di "Camelot" è stata sancita non tanto dalla sconfitta di Carter contro Reagan, bensì dal drammatico scontro, in seno al partito democratico, per la candidatura alle presidenziali del 1980. Il [7 novembre 1979 Ted Kennedy](#), infatti, annunciò ufficialmente di voler competere contro Carter per la candidatura democratica; Carter che, come abbiamo visto, dopo il 1979 aveva cominciato a vedersi considerato, da una parte del partito e dallo stesso Kennedy, sempre più "conservative". La sconfitta di Kennedy contro Carter può essere vista, allora, come la definitiva eclissi politica del "mito" Kennedy e, quindi, di «Camelot». Cfr. J. Ward, *Camelot's End. Kennedy Vs Carter, and the Fight That Broke the Democratic Party*, Twelve, New York-Boston, 2019. Eclissi, quella incarnata da Ted Kennedy, che può essere letta anche come il declino dello stesso partito democratico, almeno per come inteso fino a Carter; quello, cioè, che si differenziava dal partito repubblicano per una maggiore attenzione ai problemi del welfare e del lavoro, privilegiandoli rispetto agli interessi del *business* e della finanza. La "riforma", per di così dire "reaganiana", del partito democratico attuata da Clinton nei 1990s, e di cui abbiamo già fatto cenno, ha ratificato la nascita di un nuovo modo di intendere il concetto di "liberal" e di "sinistra americana". Si potrebbe dire, però, come hanno scritto anche Alan Greenspan e Adrian Wooldridge, che Clinton «had replaced outmoded ideologies – Republican ideology that saw all government intervention as pointless and Democratic ideology that tried to protect all jobs from economic change – with a new pro-growth consensus». A. Greenspan, A. Wooldridge, *Capitalism in America. A History*, Penguin Press, New York, 2018, Chapter 10 (Ebook Edition). Per un'altra lettura delle cause della sconfitta di Kennedy e, quindi, una rilettura del *realignment* dell'elettorato anche democratico su posizioni più *conservative* e meno *liberal*, T. R. Stanley, *"Sailing against the Wind": A Reappraisal of Edward Kennedy's Campaign for the 1980 Democratic Party Presidential Nomination*, «Journal of American Studies», 43 (2), 2009, pp 231-253.

²⁴ È questa l'agenda politica che Milton Friedman rese evidente fin dal suo primo grande, iconico testo, cioè *Capitalism and Freedom* del 1962: uguaglianza e libertà, *social welfare* e democrazia non vanno d'accordo, cioè se si vuole essere davvero liberi ed aspirare ad un'autentica democrazia non si può allo stesso aspirare all'uguaglianza e ad un utilizzo estensivo di *federal entitlements*, di sussidi statali. M. Friedman, *Capitalism and Freedom*, University of Chicago Press, Chicago-London, 2002, p. 195: «The egalitarian will go this far, too. But he will want to go further. He will defend taking from some to give to others, not as a more effective means whereby the "some" can achieve an objective they want to achieve, but on grounds of "justice". At this point, equality comes sharply into conflict with freedom; one must choose. One cannot be both an egalitarian, in this sense, and a liberal». Seppur espressione di un diverso *background*, tale lettura riecheggia quella proposta da un altro premio Nobel per l'Economia "neoliberista", cioè Hayek, che, seppur da un punto di vista più generale, cioè quello di una sorta di evolucionismo culturale, ha affermato che gli individui non sono tutti uguali, ed il loro valore dovrebbe basarsi sulla loro "utilità": «The requirement of preserving the maximum number of lives is not that all individual lives be regarded as equally important. [...] Some lives are evidently more important in that they create or preserve other lives [...] And the highly productive may be more valuable to the community than other adult individuals [...] Much the worst use of 'social', one that wholly destroys the meaning of any word it qualifies, is in the almost universally used phrase 'social justice' [...] Thus use of the term 'social' becomes virtually equivalent to the call for 'distributive justice'. This is, however, irreconcilable with a competitive market order, and with growth or even maintenance of population and of wealth [...] Mankind could neither have reached nor could now maintain its present numbers without an inequality that is neither determined by, nor

– quella, seppur qui semplificando, proposta dalla cosiddetta *trickle-down economy* reaganiana – lo sviluppo economico avrebbe ripreso a correre.²⁵

Esattamente un mese più tardi, il 15 agosto del 1979 *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola fa il suo debutto nei cinema statunitensi,²⁶ contribuendo a ratificare nell'immaginario

reconcilable with, any deliberate moral judgements». F. A. Hayek, *The Fatal Conceit. The Errors of Socialism*, University of Chicago Press, Chicago, 1989, Chapter Eight (Ebook Edition). Non appare superfluo, in questa sede, notare anche come il successo delle politiche neoliberiste friedmaniane nei 1970s sia ascrivibile anche alla grande capacità mediatica di Friedman, in grado di veicolare un discorso astratto e complesso come quello economico in maniera mediatica, accattivante, popolare e *mainstream*; qualità messa in mostra fin dal 1966, quando Friedman diventò uno degli editorialisti di punta del «Newsweek», e culminata poi nella realizzazione della celebre serie televisiva *Free to Choose*, andata in onda a partire dal gennaio 1980 sul canale pubblico PBS e pensata (anche) come risposta all'altrettanto celebre *The age of Uncertainty* di John Kenneth Galbraith, che fu trasmessa nel 1977. Nel 1980 Friedman fece anche uscire un libro dallo stesso titolo e scritto insieme a Rose Friedman. Non è indifferente sottolineare l'anno, il 1980, poiché, ovviamente, è quello della vittoria di Reagan, per il quale il tema del *choosing* segnò la sua politica fin dall'esordio (come già visto con il celebre *The Speech* del 27 ottobre 1964: *A Time for Choosing*). Per una prima analisi sulla genesi, la produzione, la struttura e la logica della serie TV *Free to Choose* nel contesto culturale e/o televisivo dei 1970s/1980s cfr. S. Brandes, *The Market's People: Milton Friedman and the Making of Neoliberal Populism*, in W. Carlson, Z. Manfredi (a cura di), *Mutant Neoliberalism. Market Rule and Political Rapture*, Fordham University Press, New York 2020, pp. 61-88.

²⁵ La semplificazione sta nel fatto che al monetarismo si dovrebbe quantomeno accostare la politica fiscale della “supply-side economics” e diventata famosa nei 1970s attraverso la formulazione della cosiddetta “curva di Laffer”. La “curva di Laffer” nacque dalle teorie proposte, nei 1960s/1970s dall'astro nascente dell'economia Arthur Laffer, e poi diventata uno dei capisaldi della politica fiscale reaganiana (d'altro canto Modigliani ha ritenuto che la “curva di Laffer” non abbia mai trovato alcun reale fondamento in economia). I fautori della “supply-side economics” ritenevano che tagli radicali alla spesa pubblica, e soprattutto alle tasse, avrebbero rafforzato la crescita economica, al punto che proprio il taglio alle tasse avrebbe aumentato lo stesso gettito fiscale. Le “innovative” proposte di Laffer furono ignorate sia da Ford, sia da Carter, e così il suo *memorandum* rimase chiuso nei cassetti dello Studio Ovale dal 1974 fino all'arrivo di Reagan, che subitaneamente le rese effettive con un [discorso televisivo alla nazione nel luglio 1981](#). C'è da notare, anche, che la “supply-side economics” rappresentò una novità assoluta perfino all'interno del Partito Repubblicano, diventando ciò che differenziò la politica fiscale ed economica di Reagan da tutti i suoi predecessori repubblicani dopo il 1945; ad esempio, il poi vicepresidente George H. W. Bush, durante le primarie del 1980 definì la supply-side come “voodoo economics”. All'epoca, infatti, Bush riteneva che un taglio delle tasse del 30% (quello proposto da Reagan su suggerimento del *supply-sider* Jack Kemp) avrebbe determinato un drammatico aumento dell'inflazione.

²⁶ Il 15 agosto 1979 *Apocalypse Now* uscì per un mese in sole tre sale, tra le poche all'epoca che avevano uno schermo in 70mm, l'unico in grado di far risaltare i particolari cromatismi della fotografia “spirituale” di Vittorio Storaro, e di un sistema audio adeguato al rivoluzionario sonoro, in parte basato sull'idea del *Sensurround* di Cerwin-Vega/Universal Studios dei primi 1970s (e di cui Coppola non riuscì ad ottenere i diritti di utilizzo). Il *sound design* di Walter Murch per *Apocalypse Now* era progettato per renderlo un'esperienza sensoriale totalizzante e fargli assumere le dimensioni di un evento partecipativo e sinestetico, capace di coinvolgere il pubblico nella sua stessa rappresentazione, e così rendendolo attivamente partecipe degli accadimenti che stava guardando. Si cercò di farlo attraverso una colonna sonora e un *sound editing* a sei tracce, che per l'epoca furono un qualcosa di tecnologicamente rivoluzionario, richiedendo, da soli, sette mesi di lavorazione e il coinvolgimento di un numero incredibile di tecnici ed artisti. Peraltro, il termine “sound design”, ora di uso corrente, è stato coniato proprio per il lavoro svolto da Murch su *Apocalypse Now*. È proprio in questa versione che, seppur con tutti i limiti imposti dallo “schermo”, è possibile definire *Apocalypse Now* come l'ultima grandiosa opera realizzata sulla scia dello spirito dell'arte totale di Kaprow e che abbiamo già incontrato nella §2; quell'arte che fu formalizzata esattamente venti anni prima, nel 1959, e voleva includere lo spettatore nell'opera, farlo uscire dai limiti percettivi di “un guardare a” e portarlo ad “esperire in”, “vivere in”: «In the present exhibition we do not come to look at things. We simply enter, are surrounded, and become part of what surrounds us, passively or actively according to our talent for “engagement”, in much the same way that we have moved out of the totality of the street or our home where we also played a part». A. Kaprow, *Notes on the Creation of a Total Art*. Cfr. anche l'idea dell'*Environmental Theatre* di Schechner: «What happens to a performance when the usual agreements between performer and spectator are broken? What happens when performers and spectators actually make contact? When they talk to each other and touch? Crossing the boundaries between theater and politics, art and life, performance event and social event, stage and auditorium?»

popolare la fine dei *Sixties*, del dionisiaco americano, della *Great Society* e del *New Deal Liberalism*,²⁷ lo ha fatto attraverso un vero e proprio delirio di onnipotenza estetica, un baccanale cinematografico che allo stesso tempo è anche un'elegia della fine. E ciò è evidente fin dalle primissime e memorabili immagini, quelle di un sogno allucinato dispiegato sulle note di *The End* dei Doors,²⁸ una canzone sulla fine di una storia d'amore, su di un addio, forse ad una ragazza oppure all'infanzia, chi lo sa, e sull'inizio di un nuovo viaggio; note che si confondono con il taglio sonoro (sintetizzato elettronicamente) dei motori degli elicotteri e sul napalm che brucia la giungla vietnamita, in quel *cul-de-sac* – la guerra del Vietnam – che ha portato alla fine della storia d'amore di un intero paese con il suo futuro. Un sogno allucinato, quello [dell'intro di Apocalypse Now](#), un sogno sul sogno collettivo che va in fiamme; un sogno che, come si è anticipato poco sopra, diventa sempre di più egoistico, personale, e nel quale lo sviluppo individuale e la crescita personale, non sono più sentite come frutto di cooperazione con gli altri, interdipendenti da quelle della comunità e della società. L'altro, e questo fin dai primi 1970s, cominciava a non venire più percepito come ciò che rendeva possibile, facilitava, la propria ed altrui (auto)realizzazione, che garantiva la propria ed altrui libertà, bensì, della propria (auto)realizzazione²⁹ e libertà l'altro sempre di più assumeva l'aspetto di un ostacolo, un limite, financo un pericolo, mentre la vita quello di una competizione di tutti contro tutti per arrivare al successo individuale.

1969-1979, gli anni del crepuscolo del sogno comune:³⁰ da *Paradise Now* del Living Theatre³¹ – un avanguardistico atto di resistenza ed un inno alla vita ed alla speranza del

Audience participation expands the field of what a performance is, because audience participation takes place precisely at the point where the performance breaks down and becomes a social event. In other words, participation is incompatible with the idea of a self-contained, autonomous, beginning-middle-and-end artwork». R. Schechner, *Environmental Theater*, Hawthorn Books, New York, 1973, p. 40. *Apocalypse Now* ha poi avuto una distribuzione più ampia – nazionale e mondiale – soltanto il 10 ottobre dello stesso anno, ma solo in 35mm e, soprattutto, senza poter usufruire, lo spettatore, del rivoluzionario *sound* a sei tracce, facendogli così perdere gran parte della sua totalizzante e partecipativa esperienza multisensoriale.

²⁷ Sull'avvento e la fine del *New Deal Liberalism* – in quella che viene letta come la prima vera svolta a destra della politica americana dai 1920s – S. Fraser, G. Gerstle (a cura di), *Rise and Fall of the New Deal Order, 1930-1980*, Princeton University Press, Princeton, 1989. Van Goose ha cercato, rispetto alla lettura proposta da *Rise and Fall of the New Deal Order*, di leggere altrimenti l'avvento del reaganismo in *Postmodern America. A New Democratic Order in the Second Gilded Age*, in V. Gosse, R. Moser (a cura di), *The World the Sixties Made. Politics and Culture in Recent America*, pp. 1-36. Sulla grande stagione del *New Deal Liberalism* cfr. anche T. Patterson, *Grand Expectations. The United States, 1945-1974*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1996. È possibile leggere la ricostruzione di Patterson anche come un affresco sui *Sixties*, la cui "genesi", seppur con qualche forzatura, potrebbe essere (retro)datata alla fine della seconda guerra mondiale.

²⁸ Da notare anche come la versione di *The End* presente in *Apocalypse Now* fosse una registrazione "inedita" e particolare.

²⁹ Peraltro come avviene, almeno in parte, nelle stesse dinamiche di gruppo dei protagonisti durante il film, in cui ognuno, più ci si addentra nella giungla primordiale, cioè nel proprio sé, più sembra isolarsi dagli altri ed intraprendere una "propria" strada. Infatti, *Apocalypse Now*, nella rappresentazione della dissoluzione della squadra di Willard, in cui ognuno lentamente comincia ad isolarsi, a cercare la strada per sé e non insieme agli altri sembra in qualche modo, seppur in maniera abbozzata, manifestare un qualcosa appunto di quella traiettoria dei *Sixties* descritta da Wolfe nel già citato *The Me Decade*, e che ha portato, nei 1970s, molti attivisti a credere di poter trovare la felicità in sé, chiudendosi nel proprio sé, al di fuori di ogni rapporto comunitario. Traiettorie che in un certo qual modo mostra quella capacità unica del capitalismo di assimilare sempre le proprie contraddizioni, la sua particolare resilienza.

³⁰ Riprendiamo qui il bel titolo che Todd Gitlin ha dato al suo testo sullo sgretolarsi dell'identità della *New Left* in una miriade di posizioni antagoniste, le quali, invece di concentrarsi collettivamente sulla risoluzione di un determinato problema, diventavano esse stesse, nel loro cercare d'imporsi sulle altre, lo scopo in quanto tale, il fine in sé: ogni espressione "culturale", così, da risorsa si trasformava in problema. Senza un sogno collettivo condiviso, uno scopo comune, però, la *New Left* in quanto tale (e, per estensione, l'ideale *liberal* e "democratico", quello "progressivo") perdeva la propria specificità rispetto al partito repubblicano, cessando di

cambiamento radicale da realizzare collettivamente,³² tutti assieme (autori, pubblico, società),³³ un cambiamento, però, non (solo) da predicare, ma soprattutto da incarnare e vivere come se fosse già accaduto –³⁴ ad *Apocalypse Now*,³⁵ un'elegia dionisiaca ed una

esistere come preciso e connotato attore politico. T. Gitlin, *The Twilight of Common Dreams. Why America Is Wrack by Cultures Wars*, Henry Holt and Company, New York, 1995.

³¹ *Paradise Now* è stato rappresentato tra il 1968 ed il 1970, ed anche in Italia. Julian Beck descriveva lo spettacolo anche in questo modo: *Life, revolution and theater are three words for the same thing: an unconditional NO to the present society*. [Qui è possibile vedere un raro estratto della rappresentazione italiana del 1969](#) e nel quale si può ascoltare Julian Beck rivolgersi al “pubblico” con: “che cos’è l’anarchismo?”. “Paradise now” è anche il titolo del celebre articolo di John Passmore per *Encounter* del 1970, ed in cui si riassume e criticava la controcultura in quanto tale, che, letta attraverso le lenti di Norman O. Brown, si rivelava per il contrario di quello che professava, come un «nuovo misticismo», individualista, reazionario e, quindi, tutt’altro che progressista (è la strada che, lo abbiamo visto, prenderanno i 1970s e molti esponenti della controcultura, quello di un paradossale, perché radicalmente *capitalista*, “socialismo in una sola persona”). J. Passmore, *Paradise Now. The Logic of the New Mysticism*, «Encounter», 35(5), 1970, pp. 3-21. Il *Living Theatre* è citato da Passmore a p. 12.

³² D'altronde il teatro per il Living Theatre è un “mezzo” per “rivitalizzare” (re-vitalize), dare vita di nuovo si potrebbe dire, alla collettività/comunità. Cfr. E. Bilder (a cura di), *Theandric: Julian Beck's Last Notebooks*, Harwood Academic Publishers, Chur-Philadelphia-Et al., 1992, p. 1: «The theater is a ceremony whose objective is to re-vitalize the community. If it were less than that it would be no interest to anyone. As a form it would have long ago disappeared».

³³ Il coinvolgimento del pubblico come atto politico era uno degli argomenti delle discussioni all'interno della compagnia sulla messa in scena di *Paradise Now*: «Rufus Collins: The whole thing, the whole hippie thing is a search for... Julian Beck: A concern with primitive and mystic rituals. Steven Ben Israel: To make good more interesting than evil. Cal Barber: Are we doing this play for people who are sitting in their seat so does the audience have the possibility of participation? SBI: The recurring process: take it and put it on the stage and call it Paradise Now. Steve Thomson: Paradise Now would create an open atmosphere and clean air so that the audience can rise up and fill the space in the theatre, the temple. CB: There must be the possibility of liberation in the space. SBI: What do we want the audience to do? RC: To drop out. JB: To change. To start the Revolution [...] JB: The work is to make everyone artists, into their rightful state as creative beings». *The Living Theatre, Paradise Now: notes*, p. 97; p. 100.

³⁴ Il *Living Theatre*, infatti, voleva oltrepassare ogni confine tra teoria e prassi, tra arte e vita, tra politica ed estetica, un po', come nel Cinismo antico descritto da Blumenberg in *Elaborazione del mito*, p. 410: «La teoria dei cinici aveva subito lo stesso destino di analoghi teoremi che nascono dall'indignazione per la divergenza tra teoria e prassi: essi vogliono essere una teoria della prassi stessa - un tipo di teoria che si dà la forma più efficace come teoria del disprezzo della teoria e risparmia però se stessa, rendendosi invisibile con lo stratagemma di praticare la negazione della teoria in generale come negazione di altre teorie. A ciò si accompagna il rituale di comportarsi secondo regole nelle quali la trasformazione del mondo viene simulata come un evento già realizzato. Il Socrate di Platone aveva mostrato come far ciò rendendo il filosofo ridicolo per il suo ambiente; il cinico era andato ancora più in là, cercando di costringere il proprio ambiente, col disprezzo ostentato per i suoi pretesi valori, a disprezzarlo nel suo preteso non valore».

³⁵ Il titolo *Apocalypse Now* nasce come una sorta di rovesciamento sarcastico che John Milius volle fare di uno degli slogan della controcultura dei *Sixties*, cioè “Nirvana Now!”, che è andato ad indicare l'idea di poter compiere il viaggio verso di sé e raggiungere – attraverso le droghe o il sesso – il nirvana in maniera semplice ed immediata, diretta, saltando tutti i complessi e faticosi stadi di ogni pratica “mistica”, come mostrato, anche in maniera caustica, da Passmore nel già citato *Paradise Now*: «One can only too easily understand why, when “loves” are understood as “toil”, the new mystics reject every form of care involving cherishing love, in favour of an immediate anxiety-free enjoyment. Paradise Now, to be obtained by drugs, if in no other way. [...] The road to Paradise, one might conclude, is simple: It does not involve a prolonged agony through a night of the soul; all one need do is to take off one's pants» (J. Passmore, *Paradise Now. The Logic of the New Mysticism*, p. 7 e p. 12). Racconta Milius che alla fine dei 1960s si è ritrovato una delle allora onnipresenti spillette con il simbolo della pace e la scritta “Nirvana Now!”, per poi rovesciarla ed aggiungere alcune linee al simbolo al fine di fargli assumere la *silhouette* di un bombardiere B-52, per poi sostituire la parola *Nirvana* con *Apocalypse*; da qui il titolo, che non è più stato cambiato, nel frattempo guadagnando ulteriori significazioni e, secondo alcune interpretazioni, andando a giustificare le scene c di alcune versioni dei titoli di coda. Coppola ha poi raccontato che uno dei primissimi titoli del film fosse “The Psychedelic Soldier”. Da notare, in ultimo, come nel titolo *Apocalypse Now*, tutto sembra in qualche modo connettersi ai *Sixties*; difatti, come ha raccontato Aronowitz nel già citato articolo sui Doors per il New York Times del 1967, «Jim Morrison is a pop star with a vision. The

lamentazione sulla fine del sogno americano in una giungla a diecimila miglia lontano da casa.³⁶ Un epico viaggio (nel tempo) che è allo stesso tempo un commiato, una discesa nell'«inferno», *nékyia*,³⁷ fin negli strati più profondi e primordiali della psiche, nel cuore della tenebra, alla ricerca del proprio sé e di quello americano nascosti nell'inconscio collettivo di una nazione allo sbando, segnata dall'orrore di una guerra senza senso e senza onore, ed in cerca soltanto di uno scopo per andare avanti, di una nuova «missione», una qualsiasi.³⁸ Una guerra, quella immaginata in *Apocalypse Now*, che, ed in maniera forse ancor più esplicita che in *Cuore di Tenebra*, ha mostrato agli americani, ed al mondo intero, che l'orrore si annida nel cuore dell'occidente, è l'Occidente.

vision is packaged in sex. His campaign motto is “Nirvana now”». A. G. Aronowitz, *The Doors seek Nirvana Vote*, p. 898. Non è possibile approfondire qui la questione, ma vale la pena notare come non sia un caso, crediamo, che il viaggio verso di sé dei *Sixties* (un viaggio spesso alluciante), seppur passato per la revisione dei 1970s, abbia poi trovato la propria nichilistica, anarchica e disincantata incarnazione nella cultura popolare dei 1980s-2000s (ma già a partire dai 1970s) con i viaggi nei mondi simulati e/o virtuali della tecno-informatica, quelli presentati in molta Science-Fiction di successo, ma formalizzati solo con il genere «Cyberpunk», termine prima coniato [nel 1980 da Bruce Bethke](#) e poi popolarizzato da Gardner Dozois (che precedentemente utilizzava il termine «punk science fiction»), ma che è stato categorizzato come genere solo nel 1984 con l'uscita di *Neuromancer* di William Gibson. Nel 1986, poi, il termine è diventato mainstream con l'uscita dell'antologia curata da Bruce Sterling, *Mirrorshades. A Cyberpunk Anthology* (Arbor House, New York, 1986) e contenete racconti di William Gibson, Rudy Rucker, Lewis Shiner, John Shirley e lo stesso Sterling. Ci siamo soffermati su tale questione anche perché il futuro tecno/sociale evocato dalla media della Science Fiction dei *Sixties* (ad esempio quello di *Star Trek* e/o di *2001: Odissea nello spazio*) – quello dove la tecnologia è al servizio dell'umanità in quanto specie, della sua evoluzione e della risoluzione dei conflitti –, non si è avverato, mentre invece sembra essere prossimo proprio quello del Cyberpunk – meno solare e speranzoso, appunto tecnonichilista, dove esiste solo l'individuo, lasciato a se stesso ed alla propria capacità di sopravvivenza, in un mondo spietato ed invaso dalla pubblicità, dove il benessere è a scapito di pochi e, soprattutto, la tecnologia informatica e quella cibernetica sono ubique e pervasive; tecnologia che, appunto, non è al servizio dell'umanità, bensì di poche corporation che la sfruttano per intensificare una pervasiva e divisiva mercificazione di ogni cosa e soprattutto dell'umano (la cui “natura” e/o “anima”, quella definita dalla modernità ed ora sempre più fusa con la “macchina”, è sempre di più “negata”). Futuro dalle tinte, quello del Cyberpunk, il quale, però, sembra rispecchiare ben più mimeticamente della Sci-Fi dei primi *Sixties* molti aspetti che già ora, nei 2020s, definiscono la realtà. Al di fuori della cultura letteraria, di quella cinematografica ed Anime, nonché di quella (più di nicchia) degli RPG da tavolo (nella quale spicca *Cyberpunk 2.0.2.0. The Roleplaying Game of the Dark Future* di R. Talsorian Games/Mike Pondsmith del 1988/1990), e considerando unicamente la cultura popolare *mainstream* dei 2010s, il Cyberpunk nel senso qui evocato è stato reso popolare dalla rappresentazione del 2077 del serial *Continuum* di Simon Barry del 2012, come anche al 2027 del videogioco *Deus Ex Human Revolution* di Eidos Montréal/Jean-François Dugas del 2011.

³⁶ D'altronde lo stesso *Cuore di tenebra* potrebbe essere letto in senso dionisiaco, magari attraverso il desiderio mimetico di Girard: R. Girard, *La violenza ed il sacro*, pp. 190-221. Cfr. anche N. Lawtoo (a cura di), *Conrad's Heart of Darkness and Contemporary Thought. Revisiting the Horror with Lacoue-Labarthe*, Bloomsbury, London-New York, 2012. In particolare, di quest'ultimo testo, si veda H. Staten, *Conrad's Dionysian elegy*, pp. 201-220.

³⁷ *Au cœur des ténèbres est une sorte de «saison en enfer» ou de descente au royaume des morts, sur le modèle de la nékyia homérique*. P. Lacoue-Labarthe, *L'horreur occidentale*, p. 233. In *Apocalypse Now* questo riferimento è filtrato attraverso l'*Inferno* di Dante (III, 70-129), nella scena dell'arrivo della barca al confine con la Cambogia, al ponte Do Lung – quel ponte ogni giorno (ri)costruito ed ogni notte di nuovo distrutto – e dove al suo passaggio diversi soldati, come anime perdute, si gettano in acqua chiedendo di essere fatti salire a bordo e portati via da lì, riportati a casa. [Qui la breve clip nella versione originale in italiano.](#)

³⁸ Come dovrebbe oramai essere evidente, com'è stato per i *Sixties* e il dionisiaco americano, leggiamo *Apocalypse Now* anche attraverso quello che Belting e Kamper hanno definito come «il secondo sguardo»; uno sguardo, così lo interpretiamo noi, non orientato unicamente all'aspetto artistico dell'immagine e/o ai mezzi della sua rappresentazione, ma anche a ciò che dell'immagine non si «vede», non viene a mostrarsi: la manifestazione del proprio tempo nell'assoluta presenzialità dell'immagine, il (proprio) tempo appreso, condensato “attraverso” l'immagine, in ciò che non si vede, che si mostra celandosi. H. Belting, D. Kamper (a cura di), *Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2000.

Coppola, alla presentazione del film al Festival di Cannes nel maggio del 1979, affermò che *Apocalypse Now*, non era un film sul Vietnam e neanche un film, ma era il Vietnam, esattamente come è stato (un delirio dettato dall'onnipotenza, militare nel caso della guerra, estetica nel caso del film, economica in entrambi i casi)³⁹ e quello che è stato per davvero, cioè un "Luna Park della mente" (ed anche da qui, nelle immagini e nei suoni, la sua intenzionale "dimensione psichedelica"). Questo perché, [ha raccontato Vittorio Storaro](#), l'intenzione era di far percepire quella sensazione per la quale dovunque gli Americani vanno, tutto viene trasformato in un gigantesco e surreale show, uno spettacolo ambulante, in una Disneyland dove realtà e finzione si sovrappongono continuamente.⁴⁰ Così è stata la guerra del Vietnam e così è stata la realizzazione di *Apocalypse Now*, così è *Apocalypse Now*. Perché Coppola ha realizzato *Apocalypse now* esattamente come gli Americani hanno condotto la guerra in Vietnam. Senza distanza critica, per dirla con la lettura che ne fece Baudrillard,⁴¹ identificandosi completamente con l'oggetto rappresentato, e che non era, quantomeno non solo, la guerra del Vietnam.

A quarant'anni di distanza, riteniamo che non sia un'esagerazione riformulare l'affermazione di Coppola e sostenere che *Apocalypse Now* non è un film sui *Sixties*. E non è neppure un «film», è i *Sixties*, la loro sublimazione – per il tramite di un titanismo percettivo wagneriano e dionisiaco – in ipnotiche e simboliche immagini ed in rituali sonori, che, intelaiati in un meccanismo narrativo mitologico e culturale, rituale,⁴² vogliono essere sempre portatori di senso,⁴³ «traboccare di senso».⁴⁴ *Apocalypse Now* è, allora, figlio non solo di

³⁹ Queste le parole esatte di [Coppola a Cannes nel 1979](#): «My film is not a movie. My film is not about Vietnam. It is Vietnam. It's what it was really like. It was crazy. And the way we made it was very much like the way the Americans were in Vietnam. We were in the jungle. There were too many of us. We had access to too much money, too much equipment, and little by little, we went insane».

⁴⁰ In una scena Lance, l'asso del Surf interpretato da Sam Bottoms, riceve una lettera dalla famiglia dove gli si racconta che sono stati a Disneyland per poi chiedergli se esiste un altro posto nel mondo uguale a Disneyland. Lance, tra sé e sé, risponde: «si, esiste, è qui, è proprio qui. [...] Disneyland? Qui è molto meglio!».

⁴¹ J. Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Édition Gailée, Paris, 1981, pp. 89-90

⁴² Nei 1970s Schechner ha ricordato come molte delle avanguardie teatrali, e non solo teatrali, dei *Sixties* fossero influenzate da concezioni rituali primitive ed orientali: «The birth ritual of *Dionysus in 69* was adapted from the Asmat of West Irian; several sequences in the Living Theatre's *Mysteries* and *Paradise Now* were taken from yoga and Indian theatre; Phillip Glass's music draws on gamelon and Indian raga; Imamu Baraka's writing is deeply influenced by African modes of story-telling and drama. The list could be extended, and to all the arts. [...] Today's cross-cultural feed is mainly in the area of performances; the shows have been seen intact; the originators of the performances are former colonial peoples, or peoples who were considered inferior by populations around the north Atlantic basin. In other words, it is logical that today's influences should be felt first in the avant-garde. [...] A very clear and provable Asian influence on contemporary Western theatre is seen in Grotowski's work, particularly its "poor theatre" phase, from around 1964 to around 1971. [...] Ever since I learned some of these exercises in 1967, I felt they were influenced not only by yoga, which Grotowski acknowledges, but by the south Indian dance-theatre form, Kathakali» [...] Barba brought Kathakali exercises to Grotowski in Poland-they form the core of the plastique and psychophysical exercises. When Barba founded his Odin Teatret, he used these exercises-as modified by the Polish Lab-as the basis of his own work. [...] This move from theatre to ritual marks Grotowski's work and that of the Living Theatre. But the rituals created were unstable because they were not attached to actual social structures outside theatre». R. Schechner, *From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad*, «Educational Theatre Journal», 26(4), 1974, pp. 476-477; 479-480. Schechner riporta qui anche ciò che Eugenio Barba scrisse nel *visitor's book* della scuola Kathakali Kalamandalam a Kerala, dove ringraziava proprio per gli esercizi li appresi, quelli che poi avrebbero appunto contribuito alla nascita della metodologia drammaturgica dell'Odin Teatret.

⁴³ Non si riducono, cioè, a voler stordire lo spettatore con una «grandeur coatta» fine a se stessa. Si pensi al solo finale, quello in cui si compie il rituale "sciamanico" e il sacrificio di Kurtz, e dove si condensa, così è apparso a noi, appunto molto della *poiesis* dei *Sixties*; e, come visto nelle varie convergenze tra le forme artistiche ed estetiche dei 1960s, non bisogna essere marxisti per comprendere che senza i *Sixties*, senza il "dionisiaco americano" postpollockiano come base storica e materiale (ed in particolare la più volte ricordata riscoperta del

un'esigenza estetica o critica, politica, culturale, ma principalmente di un'urgenza storica, la quale riesce a stringere in uno le varie esigenze dei *Sixties*. *Apocalypse Now*, parafrasando le parole di Schechner spese per il Living Theatre, «rolled up into one ball all the many souls of the time [...] it's a barometer measuring what was happening in the 1960s». La logica espressiva e l'immaginazione narrativa e sensoriale di *Apocalypse Now* (come quella di ogni arte che voglia proporsi attraverso una poetica del visibile) hanno più a che fare con la logica della poesia che con quella della letteratura;⁴⁵ il cinema, infatti, come la poesia, cerca sempre di esprimere qualcosa di altrimenti indicibile in altro modo, attraverso un altro mezzo, cercando di “dirlo” (iconicamente) senza mai dirlo (discorsivamente), per evocazione, esprimendo e non esponendo, “mostrando” senza mai, però, “spiegare”. La poesia attraverso figure retoriche che possono arrivare a “violentare” la logica del linguaggio discorsivo, persino a rovesciarla; il cinema attraverso un'immaginazione narrativa e/o sensoriale e una composizione d'immagini appunto simboliche, mimetiche nel senso originario del termine, cioè autenticamente aristotelico,⁴⁶ quello – detto in maniera solo apparentemente ridondante –

valore del primitivo e del rituale), il finale di *Apocalypse Now* difficilmente sarebbe stato non solo realizzabile, ma probabilmente neanche pensabile ([qui la scena finale nella sua interezza](#)). Il rituale sacrificale, il ritorno al primitivo, il dionisiaco, appunto il dio che muore e rinasce, il dio che viene, lo psichedelico e – di nuovo – la musica sciamanica di *The End* dei Doors, la danza come teatro vivente, come teatro della vita e, quindi come rituale sacro di una dialettica, sempre sublativa, tra morte e rinascita, una dialettica che è il cuore non delle tenebre, ma della vita e del dionisismo; quella dialettica della vita che, come abbiamo già detto, è al centro dell'essere dei *Sixties*. Attraverso parole pienamente “frazeriane” lo stesso Coppola (riferendosi non solo al film, ma anche a come il processo della sua realizzazione abbia impattato su di lui in quanto persona) ha espresso questi concetti: «You use a word like self-purgation or epiphany, they think you're either a religious weirdo or, you know, an asshole college professor. But those are the words for the process, this transmutation, this renaissance, this rebirth, which is the basis of all life. The one rule that all man, from the time they first were walking around, looking up at the sun, scratching around for food and an animal to kill, the first concept that, I feel, got into their head was the idea of life and death. That the sun went down and the sun went up. That the crop, when they learned how to make a crop, it died. In the winter, everything died. The first man, he must have thought, “Oh, my God, it's the end of the world!” And then all of a sudden, there was spring, and everything came alive, and it was better! I mean, after all, look at Vietnam. Look at my movie. You'll see what I'm talking» ([qui la clip nella versione doppiata in italiano](#)). Laurence Coupe ha discusso in maniera estensiva del rapporto tra *Apocalypse Now* ed il mito in L. Coupe, *Myth*, Routledge, New York, 2009². Coupe ha qui cercato di analizzare in dettaglio proprio la connessione tra la logica del mito di Coppola e quella del Frazer de *Il ramo d'oro*, che, com'è noto, è anche direttamente citato nel film attraverso una precisa inquadratura del libro (nella sua edizione ridotta in un volume, l'originale era in tredici volumi) nel *compound* di Kurtz. Coupe, però, ha forse legato in maniera troppo stringente il film su di tale connessione, non considerando, così sembra, che essa è davvero valida principalmente per il finale. L'idea di utilizzare Frazer e la sua logica del sacrificio, infatti, è stata presa in considerazione solo durante l'ultimissima fase della lavorazione del finale, ed è avvenuta quasi per caso. Coppola non riusciva a trovare un finale davvero convincente e lo riscriveva continuamente, ad un certo punto, parlando con Dennis Hopper, l'attore che interpreta “Il fotografo”, egli gli ha accennato a Frazer, Weston, Eliot ed a tutte altre questioni concernenti la mitologia, i riti sacrificali di morte e rinascita, il motivo della *wasteland* e dell'eroe ecc. Coppola ha poi approfondito l'argomento (com'è evidente anche dalla citazione sopra riportata), ed ecco che improvvisamente ha trovato il finale che stava cercando. È in questo senso che il testo di Frazer, soprattutto nel già ricordato quarto volume *Il dio morente*, permette di comprendere meglio la logica e la mistica del sacrificio alla base della conclusione del film. Da notare come il tema della morte e della rinascita, seppur diversamente declinato, fosse anche al cuore del *Guerrilla Theatre Ritual* del Living Theatre e, quindi, della sua «rivoluzione culturale»: «The Revolution of Cultures. The culture must be changed. Perception must be changed. So that the usefulness of the revolution can be comprehended [...]. The vision of the death and resurrection of the American Indian». The Living Theatre, *Paradise Now: notes*, p. 99.

⁴⁴ Anche in questo caso, per dirla sempre con la “logica” delle immagini e dei suoni del Living Theatre. P. Biner, *Il Living Theatre*, trad. it. I. Pizzetti, De Donato, Milano, 1968, p. 162.

⁴⁵ Lo afferma anche lo stesso Coppola nel commento che accompagna l'edizione in Blue-Ray Disc del 2011.

⁴⁶ Infatti, guardando alle vicissitudini storiche della ricezione della Poetica: «At the most fundamental level, Aristotelian mimesis lost its significance as a philosophical notion of poetry's potential to embody general conceptions in the portrayal of particulars: mimesis was blandly reduced to the 'imitation of nature' (but without

di una «mimesis del possibile» (Aristotele, *Poetica*, 1451, a36-38). Il cinema, così inteso, assume allora l'aspetto di un mezzo per percepire il non dicibile (è di cui il manifesto più compiuto – *2001: Odissea nello Spazio* – è forse un caso che sia uscito nel 1968? Ed è anche un caso che per Kubrick le porte della percezione si aprano oltre Giove, nell'infinito?), per “pensare”, cioè sentire ciò che non si vede, e quindi, ed in maniera solo apparentemente paradossale, “osservare” il non visibile, tutto ciò che, si potrebbe dire, in un film è sempre “fuori campo”.⁴⁷

È proprio in questa sua dimensione “poetica”, in questo suo voler pensarsi come opera d'arte totale, che è possibile definire *Apocalypse Now* come l'ultima grande opera del “dionisiaco americano”, il culmine di un cinema, quello dei *Sixties*, che, potremmo dire, era “sorto dai cori delle feste dionisiache”:⁴⁸ *the last Poem of the last Poet*.⁴⁹ L'ultima opera o, il che è lo stesso, l'opera definitiva – quantomeno tra i grandi film *sperimentali* ad altissimo

the original content of this Aristotelian principle for all “techne”), and its universalising capacity was turned into the much more emollient notion of idealisation, which plays a more limited role in Aristotle's thinking». S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Duckworth, London, 1986, p. 297.

⁴⁷ Stanley Kubrick, che, lo abbiamo accennato più volte, ha fatto di tale metodologia la cifra stilistica di un cinema inteso come arte del visibile, e ne ha parlato anche ha proposito del cinema di Krzysztof Kieslowski: «But in this book of screenplays by Krzysztof Kieslowski and his co-author, Krzysztof Piesiewicz, it should not be out of place to observe that they have the very rare ability to dramatize their ideas rather than just talking about them. By making their points through the dramatic action of the story they gain the added power of allowing the audience to discover what's really going on rather than being told. They do this with such dazzling skill, you never see the ideas coming and don't realize until much later how profoundly they have reached your heart». S. Kubrick, *Foreword*, in K. Kieslowski, K. Piesiewicz, *Decalogue. The Ten Commandments*, trad. eng. P. Cavendish, S. Bluh, Faber and Faber Inc., New York, 1991, p. vii. Tale modo d'intendere il cinema appare come il contrario di quello di un regista come Christopher Nolan, che spesso viene accostato a Kubrick, ed ogni volta di nuovo è cosa che ci appare sempre più difficile da comprendere. Infatti, ed almeno a partire da *Batman Begins* (2005), Nolan ha fatto della “spiegazione” (spesso messa in bocca ai protagonisti ed altrettanto spesso con piglio presunto “scientifico”) la sua cifra stilistica, e così convergendo, come abbiamo visto in *Cool Now!*, con quella di molti esponenti della Rule of Cool, che spesso usano “la scienza” per rendere più accattivanti, ed “autorevoli”, le proprie sequenze filmate. Sempre Kubrick aveva già espresso un giudizio, per dir così, “antelitteram” su questo modo di fare cinema. Lo fece parlando, con Frederic Raphael, di *2010 L'anno del contatto* di Peter Hyams (1984): «Sai qual è il problema? Hanno spiegato tutto. Di ogni cosa ti dicono cosa significa. Lo ammazza. Se dici cosa significa, non significa più niente». F. Raphael, *Eyes Wide Open. Nel racconto dello sceneggiatore di Eyes Wide Shut l'ultima occasione per ascoltare «in diretta» la voce di Stanley Kubrick*, trad. it. N. Gobetti, Einaudi, Milano, 1999, p. 76. La cosa curiosa è che, almeno ad uno sguardo attento, tutti i film di Kubrick (tranne, e per ragioni diversissime, alcune parti di *2001: Odissea nello spazio* del 1968, e il postumo, e per chi scrive non autenticamente kubrickiano, *Eyes Wide Shut* del 1999), nonostante non spieghino mai nulla, si seguono facilmente, risultando in una narrazione visiva mai faticosa e perfettamente comprensibile (anche se dotata di una stratificazione di livelli di lettura che giustifica sempre ulteriori visioni); al contrario i film di Nolan, nonostante cerchino sempre di spiegare tutto, risultano spesso difficili da seguire, se non addirittura impervi, nonché confusi (e questo quando non sono affetti anche da incongruenze *et similia*), costringendo lo spettatore a dover lui cercare, e faticosamente, di spiegare e rendere coerente l'azione drammatica a cui si assiste (cosa, questa dello spettatore che deve rendere coerente un'opera che non lo è, anch'essa canonizzata dalla ricezione della Rule of Cool di stampo abramsiano). In ultimo, riprendendo il parallelo Kubrick/Nolan, riteniamo davvero difficile immaginare Kubrick alle prese con un film di guerra “celebrativo” com'è stato *Dunkirk* di Nolan (2017).

⁴⁸ Vogliamo far qui riecheggiare le parole di Erwin Rohde, e che ben ci sembrano adattarsi ad *Apocalypse Now*, come anche a gran parte dell'estetica americana dei *Sixties*: «L'arte, come quella che rappresenta il più alto grado di coraggio e di baldanza di fronte alla vita, riceve un potente impulso dal culto dionisiaco e ne vede smisuratamente allargati i propri orizzonti. Il culmine più alto della poesia greca, il dramma, sorge dai cori delle feste dionisiache». E. Rohde, *Psiche*, Vol. 2, p. 388.

⁴⁹ J. Morrison, *Wilderness. The Lost Writing of Jim Morrison*, p. 119. Non è un caso che *Apocalypse Now* sia stata l'ultima vera grande opera di Coppola, che in seguito, così ci permettiamo di ritenere, non è più riuscito a proporre opere altrettanto potenti e valide, sia per qualità sia per maestosità, di quelle realizzate nei 1970s.

budget, quei film che volevano realizzare l'utopia della New Hollywood, quella di un cinema in cui fosse possibile realizzare un film d'autore «europeo», prodotto, però, con i costi ed i mezzi di un colossale hollywoodiano e distribuito come se fosse una pellicola *mainstream* –⁵⁰ in cui un autore è stato completamente nella sua opera, è sprofondato in essa, trasformando così il progetto e la realizzazione in una sorta di processo d'individuazione junghiano (da qui anche l'uso non casuale dei Doors,⁵¹ gli *Jungian Rockers*, come furono definiti da Ray

⁵⁰ A questo riguardo, un discorso a parte meriterebbero almeno tre film, di cui due non hollywoodiani: *La Recita* di Theo Anghelopoulos del 1975, *Fitzcarraldo* di Werner Herzog del 1982 e il già citato *I cancelli del cielo* di Michael Cimino. *La Recita* di Anghelopoulos è un film diverso dagli altri, di cui è difficile, ad un primo sguardo, scorgere la relazione, ma che riteniamo meriti ugualmente tale equiparazione. *La Recita*, infatti, non è (a quanto ci è dato sapere) un film passato attraverso le vicissitudini produttive di *Apocalypse Now* e degli altri film, come anche il loro *budget* stellare, ma presenta la forse più virtuosa ed incredibile, unica, convergenza dialettica di estetica, storia, politica, mito, psicologia ed analisi critica e sociale che dai 1970s il cinema ricordi; una convergenza dove i piani di lettura storici, politici, mitologici ed estetici si sovrappongono senza mai confondersi ma contribuendo sempre alla sostanza degli altri, in una circolarità sempre organica e concreta. *Fitzcarraldo*, invece, per più di una ragione può essere considerato l'*Apocalypse Now* europeo, quello della *New Wave* cinematografica tedesca dei 1970s, nel suo voler filmare wagneriamente (ovviamente un Wagner filtrato dall'arte e dalla controcultura rock dei 1960s/1970s) il visionario sogno appunto wagneriano del protagonista; il sogno del protagonista si confonde, allora, con il sogno del regista (appunto la dialettica della vita come un sogno, il sogno come vita), cioè quello di realizzare un titanico capolavoro impossibile, qualcosa che non si era mai visto, trasformando l'intero progetto in pura follia. Le vicissitudini produttive (più di cinque anni di lavorazione) e la pericolosa realizzazione (con feriti, l'attore principale che abbandona il progetto dopo aver girato il 40% delle scene, lo scoppio di un conflitto nella zona delle riprese) sono state davvero simili a quelle del film di Coppola e sono state ben documentate nel *making of* che lo ha accompagnato: [Burden of Dreams](#). Diverso, invece, il caso de *I cancelli del cielo* di Cimino, perché se si va oltre alle somiglianze in alcune delle vicende produttive, nei costi aumentati a dismisura ed alle ragioni che le hanno determinate (che non furono simili, ad esempio l'ego smisurato di Cimino e una produzione che non seppe gestire la situazione che pure apparve fuori controllo solo dopo poche settimane dall'inizio delle riprese), a guardarlo attentamente, soprattutto nel suo dispositivo espressivo, *Heaven's Gate* rimanda ad un film molto diverso da *Apocalypse Now*, lontano, così pare a noi, dalla metodologia creativa e produttiva che abbiamo voluto definire come «dionisiaca». In ogni caso, al saldo delle similitudini e delle differenze, tutti i film qui ricordati sono espressione di una precisa convergenza ed emergenza, di un'irripetibile singolarità storica.

⁵¹ Nel primissimo montaggio del materiale girato, la colonna sonora di *Apocalypse Now* era composta quasi esclusivamente dalle canzoni dei Doors. Ci si rese conto quasi immediatamente che la musica dei Doors si sovrapponeva in maniera perfetta alle immagini, arrivando a rappresentarne un commento, cioè a spiegarle o, il che è il problema che si riscontrava, ad esserne ridondante. Perché? Perché assumeva l'aspetto di un linguaggio (musicale) che si sovrappone ad un altro linguaggio (quello visivo). *Apocalypse Now*, non aveva bisogno di ciò, aveva bisogno, invece, di una musica (appunto da film) che non fosse un "linguaggio", la quale avrebbe dovuto accompagnare, accennando, le immagini, non spiegarle. Si voleva, cioè, una musica che, per dir così, fosse più modale che tonale, una musica che, inoltre, facesse un passo allo stesso tempo indietro ed avanti rispetto alla musica "moderna", tornando ad un tempo musicale arcaico e per questo "oltre che moderno". Pur semplificando oltre il dovuto, si può dire, infatti, che la musica moderna possiede un contenuto logico estremamente rigoroso, che è dato dall'attesa e dalla risoluzione, dalla domanda e dalla risposta, che poi è la stessa struttura del linguaggio parlato, dove, cioè, ci sono delle "frasi" che propongono ed altre che rispondono. Nella musica questo si ottiene attraverso il tritono, cioè un intervallo che richiede sempre una risoluzione. Attraverso l'introduzione del tritono (e del sistema ben temperato) la musica è diventata un linguaggio, mentre prima era definibile più come una decorazione, una sorta di arabesco, servendo quasi esclusivamente da accompagnamento (ad esempio durante i pasti od altre attività). Con l'avvento del tritono, nella musica è quindi entrato un elemento temporale, il quale gioca sull'antecedenza e la successione: se si sente questo allora ci si deve aspettare di sentire quest'altro che conclude. La musica, così facendo, diventa rigorosamente logica (appunto un linguaggio, da *logos*) e fortemente esprime (più che esprime, che è cosa diversa), al punto da apparire ai suoi contemporanei anche "violenta" (pensiamo Bach ed i suoi anarchici "cromatismi", che oggi appaiono molto lontano dal suonare "violenti"); cosa che in precedenza non era (almeno non propriamente), appunto perché non contemplava il tritono. La musica antecedente all'introduzione del tritono era definibile, per usare un termine del revival pre-tonale dei primi 1900s, appunto come modale, perché i modi sono le scale che precedono quella che ha il tritono, appunto la scala tonale. Rispetto a quella tonale, infatti, la musica modale ha la capacità di non avere un tempo (o, meglio, di avere una capacità dinamica del tempo molto ridotta), un battito ed un ritmo interiore precisi e si

Manzarek) dove alla fine ciò che viene ad essere “messa in scena” è la dinamicità dell'inconscio. In questo senso, il processo della realizzazione del film diventa un qualcosa – come aveva mostrato Pollock – di più importante del risultato, dello stesso film.⁵² D'altronde,

svolge nella sua dilatata (e apparente) ripetizione, svolgendosi anche in sonorità vuote, senza alcuna reale risoluzione. Questo succede perché la musica cosiddetta modale non contempla il tritono e, quindi, non è un “linguaggio” (tra coloro che per primi hanno formalizzato questa maniera di non concludere ci sono stati Wagner con le sue “risoluzioni evitate” e Respighi). “Sonorità vuote” che tecnicamente vengono definite come «ottave e quinte parallele», e che in genere la musica tonale ha poi cercato quasi sempre di evitare (in armonia e contrappunto, anche “proibite”, poiché equiparate ad “errori”) per ricercare sonorità, invece, pienuissime. Arvo Pärt, autore molto apprezzato anche nell'ambito del cinema, è l'esempio forse più significativo di un compositore contemporaneo che ha deciso, attraverso il famoso stile «tintinnabuli», di rompere (decostruire? distruggere? abbandonare?) con l'uso dei principali elementi tonali moderni, come appunto il tritono, per convergere – come, tra gli altri, nel memorabile *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* – verso un minimalismo sacro allo stesso tempo pre e post moderno, antichissimo e contemporaneo (in una sorta, si potrebbe dire, di «medievalismo postmoderno»); quello stesso Pärt che dopo il 1968 (quando comprese che avrebbe dovuto «combine two different issues; namely, art and life, art and being») aveva compreso «che è sufficiente suonare bene una sola nota». Ovviamente, Arvo Pärt non è classificabile come un autore “modale” in quanto tale, essendo la sua costruzione (nonostante all'ascolto suoni come “semplice”) ben più complicata delle usuali partizioni per il cinema, poiché, attraverso un lavoro davvero arduo ed appunto complicato, egli ha cercato di riscoprire uno stile antico al fine di usare sì la modalità, ma farlo, però, attraverso tecniche tonali; cioè, si potrebbe dire che Pärt abbia cercato di utilizzare una grammatica modale attraverso una sintassi tonale. Non è un caso, ed anche per questo ci siamo soffermati su Arvo Pärt, che egli sia stato omaggiato (rielaborato?) da Hans Zimmer in alcuni pezzi della colonna sonora composta per *La sottile linea rossa* di Terrence Malick (1998), ed in particolare con *Main Theme*, *Silence* e *Witt's Death*, quest'ultima, peraltro, si narra che originariamente avrebbe dovuto essere proprio il *Cantus* di Arvo Pärt. La musica “modale” e/o che non è un linguaggio, insomma, quando utilizzata in un'opera visiva, offre la possibilità di concentrarsi sulle immagini, in taluni casi arrivando anche a focalizzarle meglio, com'è appunto in *Apocalypse Now*. Una musica che è un linguaggio, una musica tonale e/o risolutiva, invece, tende ad attirare l'attenzione e può interferire con il plot e le immagini, arrivando quasi a “disturbare” la visione, poiché vi si sovrappone; si pensi anche all'uso della *Nona Sinfonia* di Beethoven da parte di Kubrick in *Arancia meccanica*, dove, se si presta attenzione, viene ad essere utilizzata principalmente in scene dove gli attori ed i protagonisti si muovono poco o per niente, mentre ad accompagnare l'«azione drammatica» ci sono le partizioni e sonorità “moog” ed elettroniche (vuote?) di Wendy Carlos. Sulla laboriosa realizzazione della colonna sonora e del *sound editing* e/o *design* di *Apocalypse Now* cfr. B. Moog, *Apocalypse Now: The Synthesizer Soundtrack*, in «Contemporary Keyboard», 6, 1980, pp. 47-51 (ora disponibile anche come extra digitale in *Apocalypse Now Collector's Edition*, 3 Blu-ray Disc, Universal Studios, 2011). Sullo stile Tintinnabuli di Arvo Pärt ed il cinema cfr. K. Maimets-Volt, *Arvo Pärt's Tintinnabuli Music in Film*, «Music and the Moving Image», 6 (1), 2013, pp. 55-71; M. Cizmic, *Empathy and Tintinnabuli Music in Film*, in L. Dolp (a cura di), *Arvo Pärt's White Light. Media, Culture, Politics*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2017, pp. 20-48.

⁵² Sempre nel già incontrato documentario di Eleanor Coppola sulla realizzazione di *Apocalypse Now: Hearts of Darkness. A Filmmaker's Apocalypse* del 1991 (in italiano titolato, per noi altrettanto felicemente, *Viaggio all'Inferno*), è stato chiesto a Coppola se avesse mai pensato di abbandonare la realizzazione del film, e lui ha risposto: «E come avrei potuto abbandonare me stesso?». *Hearts of Darkness. A Filmmaker's Apocalypse* è davvero eccellente, e, almeno per noi e seppur obliquamente, si può dire che rappresenti per Coppola un qualcosa di quello che Namuth rappresentò per Pollock): «The film Francis is making is a metaphor for a journey into self. He has made that journey and is still making it. It's scary to watch someone you love go into the center of himself and confront his fears, fear of failure, fear of death, fear of going insane. You have to fail a little, die a little, go insane a little, to come out the other side. The process is not over for Francis» ([qui la versione doppiata in italiano](#)). Stando a quanto siamo andati dicendo, vedendo *Heart of Darkness* non appare chiaro se *Apocalypse Now* è il film uscito nelle sale o la sua realizzazione per come documentata da Eleanor Coppola, dove Coppola appare allo stesso tempo un po' Kurtz un po' Willard, sempre al limite della “follia” creativa. In questo senso si potrebbe affermare che per Coppola, come per molti che vi furono coinvolti, la realizzazione di *Apocalypse Now* non è stata un semplice fare un film, assumendo l'aspetto, invece, di una sorta «rituale». Si veda, sulla realizzazione di *Apocalypse Now*, anche S. Travers, *Coppola's Monster Film. The Making of Apocalypse Now*, McFarland & Company, Jefferson, 2016. Non si può qui non ricordare come Werner Herzog disse un qualcosa di simile quando gli posero la medesima questione per *Fitzcarraldo*: «Se io abbandonassi questo progetto sarei un uomo senza sogni, e non voglio vivere in quel modo. Vivo o muoio con

gli infiniti e mai realmente conclusivi rimaneggiamenti dell'opera sono lì a ricordarci che *Apocalypse Now* in fondo è, in sé e per sé, un infinito “work in progress”,⁵³ nel senso che l'essere incompiuto ne definisce la sua essenza ultima, la sua “compiutezza”, esattamente come nel dionisiaco americano il progetto, l'atto creativo e performativo è appunto più decisivo della sua realizzazione, compendosi come e nella *poiesis*, bruciando mentre si passa.⁵⁴

questo progetto» ([al minuto 14 e ss. del citato documentario *Burden of Dreams*](#)). La stessa affermazione è poi ripresa nella pubblicazione dei diari personali di Herzog durante la lavorazione del film: W. Herzog, *La conquista dell'inutile*, trad. it. M. Pesetti, A. Ruchat, Mondadori, Milano, 2007, p. 171.

⁵³ Di *Apocalypse Now* si hanno tre versioni “ufficiali” (la [versione uscita al cinema nel 1979](#); la [versione del 2001 definita *Redux*](#); la [versione del 2019, denominata *Final Cut*](#)) e numerose altre mai pubblicate e/o non ufficiali (tra cui la sopra citata versione del “premontato” con le musiche dei Doors della durata di cinque ore, messa in circolazione come *bootleg* e conosciuta come *Workprint*). Si pensi che solo nel 1979 circolarono almeno 4 versioni di *Apocalypse Now*, due solo al Festival di Cannes; cosa che, peraltro, pare gli costò la palma d'oro assoluta (cioè la dovette condividere con *Il tamburo di latta* di Schlöndorff) poiché, come ha ricordato Roger Ebert, ai critici non piacque l'idea che gli si stesse presentando una versione “Work in Progress”, non finita. Nei cinema poi, come ricordato in precedenza, circolavano alcune copie in 70 mm e sonore *surround* a sei canali, ed altre in formato video 35mm con audio semplicemente stereo, le prime con un finale in *fade to black* e senza titoli di coda (veniva consegnato un libretto agli spettatori con tutti credits), altre con i titoli di coda sovrapposti alle immagini [della “base” di Kurtz che esplodeva \(nelle quali è anche possibile ascoltare alcune delle particolari, “strane”, partizioni sonore\)](#); immagini, peraltro visivamente splendide e perfettamente “apocalittiche”, ma che generavano dei fraintendimenti sul significato del finale, che per Coppola, seppur paradossalmente, voleva terminare con una nota contro la violenza e la guerra. Insomma, con i suoi cinque anni di lavorazione – e al 2019 praticamente una decina di versioni – ad *Apocalypse Now* riteniamo che ben si addica la definizione di “Work in progress”, un'opera che in fondo sta tutta nel suo essere perennemente in divenire, compendosi unicamente nel suo non compiersi mai. Per quanto in questa sede possa valere, riteniamo che la versione di riferimento di *Apocalypse Now* rimanga quella originale uscita nei cinema nel 1979, appunto perché irripetibile espressione di un'urgenza esistenziale, estetica e storica, mentre i successivi rimaneggiamenti, al limite del *retconning* involontario, ne facciano perdere molto del fascino e del mistero. La versione *Redux* è sicuramente quella meno riuscita, e le numerose aggiunte non solo non ne modificano la qualità, ma la peggiorano anche. Pensiamo soprattutto alla scelta, davvero “sciagurata”, di mostrare Kurtz/Brando alla luce del giorno mentre commenta alcuni articoli del Time Magazine, ma anche alla scena “comedy” del furto della tavola da Surf. La scena *hot* dell'incontro con le conigliette bloccate dalla pioggia incessante, seppur nelle intenzioni pensata come ulteriore tassello “omerico” della progressione/regressione mitica, ci sembra vada però a pregiudicare la precedente sequenza dello spettacolo di Playboy finito in un delirio estatico collettivo, e che invece riusciva a rendere icasticamente quel dionisiaco che sempre passa, e passa bruciando, generando scompiglio per subitaneamente andare via. La scena della piantagione francese, isolata dalla realtà e dalla storia, rientra anch'essa nella logica mitologica del viaggio a ritroso nel tempo (e nell'inconscio) ed è cinematograficamente splendida (con la felice idea di fotografare la scena come se si fosse trattato della luce di una stella lontana, “ricordo” di un passato che noi vediamo e sperimentiamo, ma non c'è più) e con un'altrettanto splendida Aurora Clément, [che da sola rendeva la scena meritevole di essere reinserita](#). Purtroppo però, la sequenza è risultata essere troppo lunga, non solo facendo perdere ritmo all'azione drammatica, ma presto apparendo anche ridondante, ed in questo senso pleonastica. Per quanto concerne la versione italiana si aggiunga, poi, un ridoppiaggio davvero infelice e realizzato con pressapochismo (soprattutto a proposito delle voci secondarie) ed in più parti finanche, e incomprensibilmente, edulcorato. La versione *Final Cut* appare come un ulteriore e più equilibrato *retcon*, tagliando, fortunatamente, la scena girata alla luce del sole di Marlon Brando, eliminando completamente la scena delle conigliette/antra di Circe e riducendo il minutaggio della scena “francese” che ora, pur perdendo molto del *background* politico che la sostanzia, risulta inserita a perfezione nel meccanismo filmico. A [questo link è possibile leggere](#) una dettagliata analisi di tutte le differenze tra le varie versioni.

⁵⁴ Facciamo qui di nuovo riecheggiare, come già fatto anche in *Sublime Now!* a proposito dello *Zeitgeist* dionisiaco, uno dei versi più celebri di Nanni Balestrini (“mentre passiamo bruciando”), composto, e non a caso, nella singolarità storica del 1968, e riproposta, in una sorta di messaggio verbale, nella copertina del volume del 1976 *Poesie Pratiche*: «con gli occhi del linguaggio / non la riproduzione / dietro la pagina / un vuoto incolmabile / non mima niente / nel paesaggio verbale / l'arte dell'impazienza / sovrappone un'altra immagine / mentre passiamo bruciando». N. Balestrini, *Poesie pratiche 1954-1969*, Einaudi, Torino, 1976. [Qui, invece, è possibile leggere ed anche ascoltare l'originale](#) da *Ma noi facciamone un'altra*.

Non appare essere un caso, in questo senso, che il copione originario ([qui quello ancora in essere nel 1975](#)) sia stato pesantemente riscritto più volte durante le riprese. Cosa, quest'ultima, che accade spesso nel cinema, ma raramente ad un livello così strutturale, al punto che non solo molte scene fondamentali (tra le quali, e non poteva essere altrimenti, l'inizio e la fine),⁵⁵ ma anche la stessa poetica espressiva sono nate sul set; nel 1975, infatti, la “guerra psicadelica” non è neanche sulla “sulla carta”, non era ancora stata immaginata, pensata visivamente, secondo quella precisa grammatica percettiva che è ora possibile ammirare. *Apocalypse Now*, cioè, è stato come “improvvisato” durante la lavorazione, “pensato” nel mentre le si realizzava sulla base delle particolari ed imprevedibili condizioni materiali, storiche, atmosferiche, psicologiche del momento, come anche modificato dalle intuizioni degli attori.⁵⁶ Molte scene che ora si possono vedere, prima di iniziare a girare non esistevano (od erano molto diverse), e così mandando all'aria ogni presunta idea di copione prestabilito da seguire alla lettera e, quindi, ogni idea di planning produttivo (quasi un'eresia nel mondo della pianificazione ipercontrollata hollywoodiana), e da qui anche l'andare fuori controllo delle spese. Appunto, una radicale interpretazione – così ci permettiamo di leggerla noi – dello “stare nell'opera” di Pollock. Come ha raccontato sempre Coppola, “la lavorazione era diventata talmente un caos che alla fine «siamo tutti impazziti» («we went insane»)⁵⁷. Ed ecco, ancora una volta, l'affacciarsi dell'entusiasmo “creativo” dionisiaco.

⁵⁵ Della nascita del finale di *Apocalypse Now* abbiamo già fatto cenno, qui aggiungiamo che quello originale di Milius sarebbe stato molto più convenzionale, per così dire, alla John Wayne di *Berretti verdi* del 1968, con una gigantesca battaglia in cui Kurtz e Willard, ora alleati, combattono, sconfiggendoli, i nord vietnamiti. La sceneggiatura terminava con una scena “conciliatoria”, ma più vicina alla lettera del testo di Conrad, e che vedeva Willard recarsi dalla moglie di Kurtz. Anche l'iconica scena iniziale, però, ha avuto una gestazione “fortuita”. Molto dopo la fine delle riprese, Coppola, entrando in sala montaggio, ha notato un cesto con diversi metri di pellicola scartata, e tra questi c'erano alcune delle riprese secondarie del bombardamento con il Napalm (la cui sequenza fu ripresa da molte telecamere contemporaneamente). Coppola rivedendole, però, vi scorse un fascino che non ricordava possedessero (probabilmente neanche le aveva mai visionate prima di allora) e da qui è nato “il sogno allucinato” di Willard, per puro caso. Qualora si voglia considerare quale fosse al 1975 la scena iniziale – anch'essa molto più convenzionale, miliusiana e “militarista”, il cui *mood*, in questo caso, si confaceva più ad un *War Movie* di serie b del tipo *Missing in Action* di Joseph Zito del 1984 – crediamo si possa comprendere meglio la logica del discorso che qui cerchiamo di portare avanti. Da notare, però, che parte delle inquadrature ancora nel 1975 pensate per la scena iniziale è stata poi ripresa, ripensata e trasfigurata, per andare a comporre uno degli *shot* più iconici del film (e, perché no, della storia del cinema), quello che, nel finale, vede [Willard emergere – trasformato e “purificato” – dalle acque](#) tenebrose che albergano nel cuore dell'uomo, ed in cui si era dovuto immergere, ora perfettamente *camouflaged* da *Psychedelic Soldier* e pienamente consapevole della verità della sua missione, totalmente focalizzato sul ruolo che gli spettava nel rituale che si stava per compiere.

⁵⁶ Questo processo d'improvvisazione, di scrittura e di revisione durante la lavorazione, anch'esso in qualche modo rimanda al processo creativo di molte arti performative e teatrali dei 1960s. In fondo, anche *The End* dei Doors è stata “scritta” di volta in volta, con Morrison che durante le varie esibizioni improvvisava, modificando continuamente le liriche. E come fa notare E. Fischer-Lichte a proposito di *Dionysus in 69* di Schechner: «Here, performing meant undergoing a rite of passage that might lead to a new individual identity which could encompass all the dimensions Schechner listed as lacking in people living in industrial societies. In order to make this happen, the text had to be dismembered. Of the over 1,300 lines in Arrowsmith's translation of *The Bacchae* only 600 were used, some more than once. Sixteen lines from Elizabeth Wyoff's translation of *Antigone* as well as six lines from David Grene's translation of *Hippolytus* were included. The rest of the text – i.e., most of it – was written by the performers, either at home or in workshops. The focus was on the performers' individuality, their personal problems and expression, in order to enable the release of personal Energy». E. Fischer-Lichte, *The Birth Ritual of a New Theatre Richard Schechner's Dionysus in 69 in New York (1968)*, in E. Fischer-Lichte, *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*, Wiley-Blackwell, Hoboken, 2014, pp. 31-32.

⁵⁷ A questo riguardo Eleanor Coppola ha condiviso la registrazione di una interessante conversazione/monologo di Francis Ford Coppola durante la lavorazione del film e poi inserita in “Viaggio all'inferno”: «I can't think of

Apocalypse Now, allora, non può che iniziare col dirci della fine, la fine dei *Sixties* e, di conseguenza, dell'epoca delle grandi narrazioni, quelle che – come ha cercato di ricordare Carter nel suo discorso del luglio del 1979 – dal *New Deal* di Roosevelt alla *Great Society* di Johnson,⁵⁸ passando per la *New Frontier* di Kennedy avevano sostanziato il discorso sociale e comunitario americano dei precedenti quarant'anni. D'altronde, a pensarci bene, il 1979 è stato anche l'anno in cui è stato pubblicato *La condizione postmoderna* di Lyotard,⁵⁹ il quale per primo ha proclamato e cercato di teorizzare in maniera compiuta la fine delle grandi narrazioni (ed in particolare di quella più grandiosa, la filosofia della storia), la loro affidabilità in quanto garanti di legittimazione sociale (di contro al valore, ora assolutizzato, dell'individuo), e con essa, in fondo quella del progetto della modernità.⁶⁰ E cosa sono stati ad oggi i *Sixties*, se non l'ultima vera, esplicita “grande narrazione”, l'ultima (in senso cronologico) grande utopia moderna,⁶¹ quella nata nel 1516 in rottura con le varie utopie antiche con il proclama di Moro “L'uguaglianza è giustizia!”,⁶² appunto l'utopia della possibilità e la speranza di una società più giusta, egualitaria, libera, coesa, creativa e razionale?

anymore dialogue to say. And I am feeling like an idiot having set in motion stuff that doesn't make any sense, that doesn't match, and yet I am doing it. And the reason I'm doing it is out of desperation, 'cause I have no rational way to do it. What I have to admit is that I don't know what I'm doing. [...] I'm saying, “Hey, it's not gonna happen! I don't have any performances. “The script doesn't make sense. I have no ending”. I'm like a voice crying out, saying, “Please, it's not working! Somebody get me off this”. And nobody listens to me! Everyone says, “Yes, well, Francis works best in a crisis”. I'm saying, “This is one crisis I'm not gonna pull myself out of!” I'm making a bad movie. So why should I go ahead? I'd rather ... I'm gonna be bankrupt anyway. Why can't I just have the courage to say, “It's no good?” There's almost anything I'd do to get out of it. I'm already thinking about what kind of sickness I can get. I'm in the rain on the platform thinking if I just moved a little, I'd just fall 30 feet. It might kill me, but it might paralyze me or something. It'd be a graceful way out». [Qui la clip della versione doppiata in italiano.](#)

⁵⁸ *Great Society* non soltanto sottoscritta anche da Nixon, ma da lui addirittura rilanciata ed ampliata in quella che Cogan ha definito come *The Second Great Society*. J. F. Cogan, *The High Cost of Good Intentions. A History of U.S. Federal Entitlement Programs*, Chapter 15 (Ebook Edition).

⁵⁹ J-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979. Il 1979 è anche l'anno in cui Mary Douglas e Baron Isherwood danno alle stampe *The World of Goods*, dove si cercava di pensare altrimenti il consumo di beni rispetto a molte delle polarizzazioni ideologiche dei 1960s/1970s che alternativamente lo vedevano come il bene assoluto e come il male assoluto dei sistemi sociali occidentali tardo moderni. Il consumo veniva, così, inserito all'interno del sistema sociale nel suo complesso e al di là, appunto, delle assolutizzazioni comunitarie ed individualiste, analizzato come un dispositivo di scambio simbolico, di comunicazione e come un rito/rituale per relazionarsi agli altri, come una forma di socializzazione, di integrazione sociale. M. Douglas, B. Isherwood, *The World of Goods*, Basic Books, New York, 1979

⁶⁰ Come abbiamo già notato in *Sublime Now!*, i legami che intercorrono tra l'estetica dei *Sixties*, l'ideologia neoliberale, la scienza (soprattutto quella che girava attorno alla “teoria dei giochi”), l'arte contemporanea ed il postmoderno sono stati investigati da Pamela Lee. In particolare, in rapporto alla categorizzazione lyotardiana del postmoderno, cfr. P. M. Lee, *New Games. Postmodernism After Contemporary Art*, Routledge, New York-London, 2013.

⁶¹ L'ultima grande narrazione “esplicita”, poiché si potrebbe vedere in quello che in vario genere è definibile come neoliberalismo una, seppur paradossale, “grande narrazione”, una grande narrazione, però, tanto pervasiva quanto “invisibile”, individuale in quanto collettiva, e viceversa. Una grande narrazione appunto sostanziata, però, non da una logica della massa, della società e della comunità, ma da una sorta di «Stand Alone Complex», cioè da un processo sociale nel quale un attore – pur agendo individualmente e autonomamente per perseguire un fine che egli pensa essere solo il proprio e di nessun altro (cioè senza aver ricevuto alcun input, istruzione e/o non essendone consapevoli, come neanche avendo concertato il proprio agire insieme ad altri) – si scopre partecipe della medesima azione compiuta da più individui, la quale appare, allora, come essere coordinata e/o eterodiretta.

⁶² Cfr. M. I. Finley, *Utopie antiche e moderne*, in *Uso e abuso della storia*, trad. it. B. MacLeod, Einaudi, Torino, 1981, p. 282. Per un più preciso inquadramento storico e storiografico del proclama di Moro si veda, nello stesso testo, anche la nota 24 a p. 288.

D'altronde, non è neanche un caso, com'è stato notato, che la “nerd culture” (di cui Tarantino è una delle massime espressioni) sia esplosa e sia andata sempre di più acquisendo importanza “critica” anche per il vuoto di “grandi narrazioni” che ha riempito le generazioni a partire dai 1980s.⁶³

Ecco, allora, che *CVH* si appare come il rovesciamento di tutto ciò che è stato *Apocalypse Now*: si presenta come una “esplicita” e compiaciuta rappresentazione dei *Sixties* ad Hollywood e ne propone una subdola falsificazione, poiché l'attua attraverso un rimaneggiamento sornione, nascosto sotto l'apparenza di densi strati ornamentali e *glittering images* “cosmeticamente” *Sixties*.

Apocalypse Now, e la lunga disamina che gli abbiamo dedicato, vogliono mostrare proprio quanto siamo andati dicendo in principio a proposito della trasfigurazione della realtà in immagini simboliche, che se anche non volevano proporre una descrizione meramente imitativa dell'epoca in oggetto, ci si sarebbe aspettati che ne rispettassero (nel linguaggio tarantiniano, “rendessero omaggio”) la verità della loro logica espressiva e culturale, per ricrearne la verità attraverso la fantasia e, configurandosi attraverso un rapporto di sineddoche, ritrovarne l'universale nel particolare. Magari ritrovarlo, ne abbiamo fatto già cenno in precedenza, anche solo per dissomiglianza o per renderne evidenti, se così si crede, le criticità, ipocrisie o falsità.

Questo è quello che in fondo fa, e in grande stile, *Apocalypse Now*. Non una lettura documentaristica ed imitativa del Vietnam,⁶⁴ bensì fantastica – la guerra del Vietnam

⁶³ «All of these answers, and many more, are perfectly correct, of course. Because cultures are messy things that grow and thrive for a host of overlapping reasons. But Aukerman is the first person I talk to who puts the rise of nerd culture in a wider sociopolitical context. “We were the first generation without a draft,” he says matter-of-factly. “We didn't need to worry about life and death, so we channeled all that time and energy into obsessing over this TV show or that comic book.” This blunt theory—let's call it “the Lamest Generation”—is one that hits close to home [...]. G. Weldon. *The Caped Crusade. Batman and the Rise of Nerd Culture*, Simon & Shuster, New York, 2016 (E-book Edition), Introduction, The Way We Nerd Now.

⁶⁴ Assurdo e surreale sono le aggettivazioni che più balenano in mente con il procedere della visione di *Apocalypse Now*. Il IX reggimento del *1st Cavalry Division* che utilizza la musica di Wagner come guerra psicologica e sceglie i suoi obiettivi strategici sul desiderio di trovare un posto dove praticare il Surf, e poi farlo nel mentre si viene bombardati dai vietcong? [Le conigliette che, come baccanti, irrompono al cielo nel mezzo della giungla e creano uno scompiglio dionisiaco tra le truppe?](#) Il ponte di Do Lung che ogni giorno è distrutto ed ogni notte è ricostruito, a segnare un “valico”, il punto di non ritorno verso la Cambogia (l'Inferno?), ed in cui nei contingenti di stanza regnava l'anarchia e la follia? E si potrebbe continuare a lungo con esempi di questo tenore sul Vietnam surreale di *Apocalypse Now*. Da notare, però, che ogni episodio *fantasy* di *Apocalypse Now* è quasi sempre una “trasfigurazione surreale” di un qualcosa che “davvero” era avvenuto in Vietnam. La scena delle conigliette trae ispirazione dagli spettacoli che [Bob Hope ed Ann Margret](#) tenevano proprio in Vietnam, anche se ovviamente non nel mezzo del nulla della giungla come se si trattasse di un baccanale; il surf era praticato in Vietnam, come mostrato anche dal documentario [Between The Lines: The True Story of Surfers and the Vietnam War\(2008\)](#), ma, eventualmente, nel loro (poco) tempo libero con una maggiore sicurezza; di certo non si arrivava a radere al suolo un intero villaggio solo per surfare sulle sue rive, e soprattutto non lo si praticava mentre si veniva bersagliati dai mortai nemici. Il ponte di Do Lung, quello che ogni giorno veniva ricostruito e ogni notte veniva distrutto senza che se ne capisse la ragione strategica, è leggibile come una rappresentazione di quella che da più parti veniva considerata come l'assurda gestione della guerra stessa, e in qualche modo riecheggiando quella che è considerata come il simbolo di tale follia strategica in Vietnam, cioè la battaglia per la Collina 937, e diventata tristemente nota come *Hamburger Hill* (poi nei 1980s immortalata da Hollywood nel discreto, ma didascalico, [Hamburger Hill di John Irvin del 1987](#)). Più di dieci giorni di battaglia su vasta scala (10-20 maggio 1969) e di continui assalti sempre destinati al fallimento, con quasi 80 soldati morti e 400 feriti, per conquistare una collina di cui nessuno ne comprendeva l'esatta importanza strategica e militare e

“alterata” in una guerra psichedelica, dionisiaca e «rock ‘n’ roll», e lo stato di alterazione dei protagonisti come specchio dell’alterazione di una nazione intera –, realizzata per dissonanza, tramite una trasfigurazione epica e simbolica, poeticizzando le immagini.⁶⁵ La struttura filmica e narrativa diventa, così, espressione o, meglio ancora, “rivelazione” della logica culturale ed estetica dei *Sixties*, di un’intera epoca (quella in cui si ambienta il film, cioè a cavallo tra il 1969 ed il 1970)⁶⁶ attraverso una precisa poetica visiva ed un modo di

che, praticamente subito, fu abbandonata (si racconta che sulla cima conquistata un soldato appese un cartello con scritto «Hamburger Hill. Ne è valsa la pena?»). Hamburger Hill, tra le battaglie della guerra del Vietnam, non è stata quella più cruenta e neanche quella più importante o decisiva, ma di certo, almeno tra quelle su vasta scala, la più insensata (appunto incarnando nell’immaginario americano della fine dei 1960s l’insensatezza del come la guerra veniva gestita e, quindi, della guerra stessa), al punto che dopo di tale battaglia gli americani praticamente non intrapresero più alcuna azione su vasta scala, anche perché l’opinione pubblica “costrinse” Nixon a porre un limite e così accelerare sulla vietnamizzazione del conflitto.

⁶⁵ La [scena dell’incontro con la tigre](#), ad esempio, vuole simboleggiare in maniera fin troppo esplicita che i protagonisti, ben prima dell’arrivo al ponte Do Lung, stavano già cominciando a varcare la linea, abbandonando sempre di più ogni residuo della civilizzazione per addentrarsi nel cuore del selvaggio e del primitivo.

⁶⁶ Il preciso anno in cui le vicende si svolgono non è specificato, ma in una scena uno dei protagonisti (“Chef”) riceve un pacco dagli Usa con la prima pagina di un quotidiano con la foto di Charles Manson ([qui la breve clip nella versione in italiano](#), dove si può anche ascoltare quanto notavamo a proposito di Lance che ritiene il Vietnam un “Luna Park” migliore di Disneyland). Questo potrebbe indurre a ritenere che la data dell’azione nel film concida con la data dell’eccidio di Cielo Drive, appunto il 1969. E forse è anche quello che gli autori volevano lasciare intendere. Nonostante non se ne mostri il nome, dal ritaglio inquadrato siamo però riusciti a ricostruire che si tratta del Los Angeles Times del 3 dicembre 1969, cioè il giorno dell’audizione preliminare di Manson. Tenendo in considerazione, però, il tempo necessario della corrispondenza ad arrivare in Vietnam e da qui raggiungere il posto dove in quel momento si trovavano i protagonisti, non appare assurdo ipotizzare che l’azione si svolga nei primi mesi del 1970 (che poi è lo stesso anno dell’invasione nixoniana della Cambogia, dove si nasconde Kurtz). L’esplicita citazione dell’eccidio e la foto di Manson possono anche portare a chiedersi, come facciamo noi, il perché della loro inclusione nel film. Coppola ha detto, ad onor del vero in maniera piuttosto vaga, che fu inserito perché si voleva indicare che “tutto era connesso”. Senza però specificare in quale senso. Si potrebbe dire, però, che è connesso nel senso di mostrare alcune assonanze di famiglia tra il “delirio” di Kurtz, quello di Manson e quello dell’America tutta del 1969. D’altronde il 1969 oltre che dell’Hamburger Hill è stato anche l’anno delle scioccanti rivelazioni sul massacro di My Lai in Vietnam: il 16 marzo 1968, tra i 200 ed i 400 civili furono assassinati in maniera atroce ed indescrivibile. Ed è qui interessante notare come nel dicembre del 1969 le notizie sulle audizioni del tenente William Calley principale accusato per quel massacro riempivano le prime pagine dei quotidiani assieme a quelle dell’eccidio Manson, scandendo le giornate americane in un’orgia quotidiana di violenza ed orrori. Il 1970, d’altronde, è proprio l’anno dell’invasione della Cambogia e dell’intensificarsi delle proteste studentesche culminate il 4 maggio con la sparatoria alla Kent State University durante una manifestazione proprio contro l’invasione della Cambogia. Gli autori hanno dichiarato che, oltre al personaggio di Conrad, Kurtz era basato su di un militare francese che durante la guerra d’Indocina era andato fuori controllo, cercando di condurre una sorta di “guerra privata”, agendo per conto proprio contro i vietnamiti e per questo lo si è cercato di fermare; riteniamo sia possibile, però, rilevare alcune analogie di Kurtz con Manson, quantomeno quello presentato dalla narrativa di Bugliosi (cosa che non vuole implicare che gli autori lo hanno pensato e abbiano su di lui modellato il personaggio di Kurtz): entrambi erano *Cult Leader*, entrambi erano venerati dai loro “discepoli” come delle “divinità”, ed erano a capo di una sorta di “esercito” di sbandati, entrambi li comandavano da un luogo “sperduto”, ordinandogli di compiere efferatezze, entrambi esprimevano, attraverso discorsi “folli”, “dubbi” sull’ipocrisia e la “moralità” di un paese e dei leader che li guidavano. A quest’ultimo riguardo – oltre alla “malsana”, per dirla con le parole del Generale Corman in *Apocalypse Now*, [dichiarazione processuale di Manson](#) – pensiamo anche alla reazione di Manson a quello che fu definito come un «act of errant stupidity» commesso da Richard Nixon, che il 3 Agosto del 1970 dichiarò pubblicamente colpevole Manson prima che il processo fosse concluso, rischiando d’invalidare l’intero procedimento e quindi farlo scagionare ([qui l’articolo del New York Times](#) che riporta l’accaduto; in questo stesso articolo, di sfuggita si può anche notare quanto dicevamo in una nota precedente sull’equiparazione tra Manson e la cultura Hippie, poiché l’autore definisce Manson un “hippie cultist”). Pare che Manson, saputo di ciò, fece dire ai suoi avvocati: “Here’s a man who is accused of murdering hundreds of thousands in Vietnam, accusing me of being guilty of eight murders” (V. Bugliosi, *Helter Skelter*, p. 442). Anche qui si potrebbe scorgere un qualcosa delle “questioni” morali di *Apocalypse Now*: si può accusare qualcuno di un crimine morale, per quanto orrendo, quando si è allo stesso tempo completamente al di fuori della morale? Non a caso ad un certo punto, riflettendo

produzione – i cui orizzonti poetici, grazie anche all'ascesa del «dionisiaco americano», si erano «smisuratamente allargati» –, e in cui della Hollywood dei 1950s, quella *mainstream*, era rimasto davvero poco.

Perché se qualcosa Coppola con *Apocalypse Now* ha mostrato – e che (con buona pace del postmoderno, del tardomoderno, dell'ultramoderno, dell'ipermoderno o come altro lo si vuole chiamare) – rimane sempre valido di ogni grammatica della creazione (quantomeno quella che non vuole ridursi solo a depravazione commerciale), questo è che la fantasia senza intelligenza è sempre pericolosa, e l'intelligenza senza fantasia è sempre inutile, e quindi noiosa.⁶⁷

Apocalypse Now è un film le cui implicazioni storiche, semantiche e iconiche del solo titolo possono fungere da mappa concettuale per orientarsi all'interno di un'intera epoca storica, culturale e sociale; un titolo, cioè, capace di descrivere un mondo. Di converso, *CVH* – il cui titolo non dice nient'altro che del suo voler essere un'ennesima citazione presunta *cool*, in una vaga evocazione di Sergio Leone, ma che in questo caso risulta un po' sbiadita ed

tra sé e sé, Willard afferma: «[Charging a man with murder in this place is like handing out speeding tickets at the Indy 500](#)». All'inizio di *Apocalypse Now*, inoltre, è possibile ascoltare una trasmissione radio di Kurtz dalla Cambogia, [quella del 30 dicembre 1968](#): «We must kill them. We must incinerate them. Pig after pig, cow after cow, village after village, army after army. And they call me an assassin. What do you call it when the assassins accuse the assassin? They lie ... they lie and we have to be merciful for those who lie. Those nabobs. I hate them. How I hate them...» ([qui la versione originale doppiata in italiano](#)). In ultimo, non è superfluo – in questa curiosa convergenza di avvenimenti – ricordare che il processo a Manson cominciò nel giugno/luglio del 1970, poco dopo la strage di Kent. Sull'episodio Nixon-Manson si veda anche J. Guinn, *Manson. The Life and Times of Charles Manson*, Simon & Schuster, New York, 2013, pp. 362-363.

⁶⁷ Il rapporto tra intelligenza e fantasia nelle grammatiche della creazione che qui cerchiamo di far valere, potrebbe essere anche traducibile in quello tra ordine e libertà, definendo, una tale *poiesis*, una sorta di quadrato i cui lati sono composti da fantasia, intelligenza, ordine e libertà. Se, infatti, si volesse definire l'intelligenza come la facoltà di creare ordine nella libertà, e la fantasia come quella di creare libertà nell'ordine, si potrebbe allora intendere quanto asserito nel senso che l'intelligenza senza libertà è inutile – perché ripetitiva e ridondante, riducendosi ad autoconclamarsi (come accade, troppo spesso, nel citazionismo tarantiniano) – e la fantasia senza ordine è pericolosa, perché può facilmente sfociare nel «non sense», nell'illogico e nell'irrazionale (com'è in molta dell'illogica della *Rule of Cool*). Un quadrato poetico, quello dell'immaginazione narrativa, in cui ogni lato è sempre la ragione degli altri tre, e tutti vengono a convergere in un punto, ad essere legati, messi assieme, da quel qualcosa (un dire? un parlare? un narrare?) che il pensiero greco prima e quello bizantino poi, chiamavano *logos*, e che, così riteniamo noi, non si riduceva ad un ordine del discorso meramente logico e razionale, e di per sé non arrivava a negare piani percettivi ulteriori (e/o anteriori) rispetto a quelli resi possibili dal linguaggio discorsivo e dalla «logica», per dir così, «moderna»; piani di percezione dove «percezione» e «darsi del senso» assumono l'aspetto di due facce della stessa medaglia, dove, per dirla con Wittgenstein, si può mostrare senza «dire», comprendere senza «capire», convergendo in una immaginazione percettiva e sensoriale che non deve confondersi con una sorta di «misticismo estetico». Va da sé, inoltre, che qui utilizziamo in termine fantasia anche per farlo risuonare con l'estetica di *Apocalypse now*. Dal punto di vista più strettamente estetico la sua formulazione potrebbe, e forse dovrebbe, suonare anche: l'immaginazione senza intelligenza è sempre pericolosa, e l'intelligenza senza immaginazione è sempre inutile. Tale equivocità, ovviamente, è anche il risultato delle complesse vicende storiche e semantiche dell'idea di *Phantasia*. Com'è noto nella tradizione aristotelica latina immaginazione e *fantasia* tendono ad equivocarsi (e, non casualmente, *imaginatio* è stata la traduzione latina per rendere il greco *phantasia*), e non vogliono indicare l'ambito di ciò che semplicemente non è «reale», che è illusorio (*fantasy*). A partire dalla modernità, e soprattutto nell'*aetas* kantiana ed in quella romantica, fantasia ed immaginazione hanno cominciato ad assumere significazioni diverse, rendendo la *phantasia* platonico/aristotelica non più facilmente rendibile attraverso le diverse significazioni moderne di immaginazione e fantasia (che variano, e di molto, tra illuminismo – che tende a separarle, se non opporle – e romanticismo, che invece tende a «confonderle»). In ogni caso, nella modernità, la fantasia assume sempre di più un significato creativo e associato all'«arte», quello della creazione di ciò che non è «reale», e che è frutto del genio. Soprattutto, e nonostante il romanticismo, nella percezione media e quotidiana si è andata consolidando una sorta di opposizione tra immaginazione e fantasia.

anche abusata –,⁶⁸ da quel che si comprende vorrebbe essere un tributo ai *Sixties* hollywoodiani, alla loro sensibilità culturale ed estetica, però, e lo abbiamo ripetuto più volte, li propone attraverso la logica espressiva propria dei 2010s, quella *Rule of Cool*, che però è la sconfessione di ogni logica espressiva e produttiva di quell'epoca, trasformando l'omaggio – che dovrebbe essere sempre una forma di deferenza, fosse anche funzionale, paradossale o per *sub contrario* – in un tradimento.

In un'intervista rilasciata durante la lavorazione di *Apocalypse Now*, Coppola espresse in maniera icastica quella che riteneva fosse la differenza tra un film autenticamente d'autore ed uno che non lo è, ponendosi il problema delle domande che continuamente gli presentava lo "stupido" copione di cinque uomini che vanno ad ucciderne un altro (questo in fondo è lo scheletro della storia di *Apocalypse Now*), ed alle quali non riusciva a trovare alcuna risposta. E questo lo portava a comprendere molto bene, inquietandolo, che costruire un film del genere in modo tale da non offrire nessuna risposta (allo spettatore, come anche a se stesso) voleva dire fallire in quanto artista.⁶⁹ *CVH*, e con esso il cinema di Tarantino almeno dai 2000s, quello di *Kill Bill* e *Bastardi senza gloria* (i quali di che parlano se non di tizi che vanno ad ucciderne altri), appare appunto la negazione perfetta, il rovesciamento programmatico della responsabilità dell'artista e dell'autore, quella del cercare sempre di dare un "senso" alla storia, fornire allo spettatore non facili "spiegazioni" che lo disimpegnano da compiere anch'egli, insieme ai protagonisti, il "viaggio" verso di sé. No, come in ogni racconto mitico e/o in ogni fiaba, più semplicemente in ogni bella storia,⁷⁰ quel che si vuole è offrire un sufficiente materiale simbolico (come nella stratificazione di "millemila" livelli di lettura da Coppola evocati per *Apocalypse Now*, dei quali quello qui da noi presentato, e filtrato attraverso il "dionisiaco americano", è solo uno dei suoi possibili) cui poter trovare, ognuno per conto proprio, delle "risposte". Perché cos'è che vuole, o vorrebbe, lo spettatore da ogni bel film se non quella di vivere dentro di esso, rispecchiarsi in esso, ritrovare in esso qualcosa di sé e della sua vita. E ciò diventa maggiormente evidente in un'epoca di crisi, magari quando la realtà che ci circonda appare stretta in tempi plumbei ed opprimenti, di "piombo" di potrebbe ben dire («der bleiernen Zeit» dell'Hölderlin di *Der Gang auf Land*),⁷¹

⁶⁸ Ad esempio dal collega ed amico Robert Rodriguez nel 2003 con *Once Upon a Time in Mexico*. Cosa che, peraltro, era già avvenuta per *Django* di Corbucci, ben prima di Tarantino era stato già omaggiato nel 2007 da Takasii Mike con *Sukiyaki Western Django*, nel quale ha partecipato in veste di attore anche lo stesso Tarantino. In ogni caso, *C'era una volta in Mexico* appare come un mediocre e fracassone film di serie b – anche se in fondo, almeno per chi scrive, divertente – ma che se fosse stato firmato da Tarantino esattamente così com'è stato girato da Rodriguez (magari solo con più magniloquenza e calligrafia a livello estetico), probabilmente avrebbe ottenuto un diverso riscontro critico, con tutta probabilità più favorevole.

⁶⁹ In *Heart of Darkness. A Filmmaker's Apocalypse*: «I want people to come and see it [Apocalypse Now]. But the questions that I kept facing or running into, into the stupid script about four guys going up to kill a guy... But that was the story. But the questions that that story kept putting me, I couldn't answer. Yet I knew that I had constructed the film in such a way that to not answer would be to fail». [Qui la versione doppiata in italiano.](#)

⁷⁰ Abbiamo cercato di sviluppare tale argomentazione anche in [L. Marras, L'Ombra e il femminile nella fiaba Disney. Una lettura di Frozen 2. Il Segreto di Arendelle.](#)

⁷¹ La poesia inizia così: «Komm! ins Offene, Freund! zwar glänzt ein Weniges heute / Nur herunter und eng schließet der Himmel uns ein. [...] Trüb ist heute, es schlummern die Gänge und die Gassen, und fast will / Mir es scheinen, es sei, als in der bleiernen Zeit». «Vieni all'aperto amico! Anche se oggi la luce è poca / e c'è solo un cielo opprimente che ci stringe [...] Oggi è una giornata triste, i corridoi ed i vicoli dormono, / e mi sembra quasi di essere in tempi di piombo». I versi di Hölderlin hanno ottenuto una certa notorietà dopo che sono stati adottati come titolo da Margarethe Von Trotta per il suo *Die bleierne Zeit* del 1981, ispirato alle vicende delle sorelle Gudrun e Christiane Ensslin. Soprattutto, però, grazie alla traduzione fattane per la distribuzione italiana, *Anni di piombo*, è diventato sinonimo dei 1970s e della tragica stagione della lotta armata. Nonostante ciò, [Von Trotta ha in seguito spiegato che con Die bleierne Zeit non si voleva indicare i 1970s, bensì quelli del dopoguerra e soprattutto i 1950s, quegli anni in cui lei stessa, come anche Ulrike Meinhof ed Gudrun Ensslin,](#)

ed alzando, con difficoltà, lo sguardo al cielo si fatica a trovare qualcosa che possa corrispondere al nostro desiderio di senso; quei tempi che nel 1978 facevano dire alla direzione della televisione tedesca di *Germania in Autunno* – al minuto 94 e ss. –⁷² che non era (più) il tempo giusto per Antigone.⁷³

Ed è in momenti come questi che l'arte, esattamente come il mito, può apparire come un rifugio dove trovare – come ebbe a dire Eugenio Barba chiedendo proprio cos'è ciò che chiamiamo mito – «un nocciolo di verità senza tempo, un esempio problematico, una ferita che non cessa di sanguinare in una zona d'ombra nei singoli individui, nelle singole epoche

sono cresciute, ed erano attraversate da un'atmosfera opprimente di silenzio, «unter einer Bleikappe des Schweigens» (in particolare rispetto a quanto accaduto con il nazismo). Il film stesso, che si sarebbe dovuto intitolare “Le sorelle tedesche”, parlava, prima che del terrorismo, dei rapporti generazionali, quelli tra la generazione precedente alla guerra e la generazione del dopoguerra (come anche, attraverso il figlio di Marianne/Gudrun, quella futura). Un'atmosfera, quella dei 1950s, che tra silenzio, negazione, tacita complicità con il passato e mancanza di una reale educazione democratica nelle scuole, ha, secondo Von Trotta, contribuito a far sì che una parte di quella stessa generazione percepisse la possibilità, ritenuta imminente, che lo Stato si trasformasse di nuovo in uno Stato di polizia e abbia così scelto di ricorrere alla violenza, equiparando la ribellione all'azione politica, e l'azione politica alla lotta armata.

⁷² Cfr. B. Honig, *Antigone, Interrupted*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2013, p. 73. Il passo che abbiamo citato è ripreso dal copione che Heinrich Böll scrisse per l'episodio di *Germania in Autunno* diretto da Volker Schlöndorff, dove una possibile versione di Antigone non veniva accettata poiché poteva richiamare i tragici fatti del terrorismo tedesco e della banda Baader-Meinhof, ed in particolare la figura stessa di Ulrike Meinhof. Antigone, infatti, anche nella stessa tragedia di Sofocle, veniva vista dal comitato editoriale della televisione, come una “terrorista” che si oppone alla *Rule of Law*, arrivando a credere che il finale dell'opera – davvero simile a molti dei tragici e recenti avvenimenti – non fosse davvero di Sofocle, bensì una rielaborazione degli autori della trasposizione televisiva ([qui la scena nella versione doppiata in italiano](#)). D'altronde, molto del personaggio (per diversi aspetti tragico) di Ulrike Meinhof si prestava, nei 1970s, a quello di Antigone, tant'è che ancora oggi nella coscienza tedesca ella rappresenta una sorta di ferita aperta. Ed anche la richiesta, da parte dello Stato Federale, come anche di gran parte dell'opinione pubblica, di non concedere una normale sepoltura agli altri storici membri della RAF – Ensslin, Raspe e Baader, morti nel carcere di Stammheim nell'ottobre del 1977 e seppelliti in una “fossa comune” a Stoccarda – riportava alla mente la questione “Antigone”. Lo stesso Böll, d'altronde, definì Ulrike Meinhof come una figura sconcertante, straordinariamente intelligente ed emozionale, al punto, com'è noto, da spingersi, [dalle colonne dello Spiegel](#) del 12 gennaio 1972, a “chiedere” per lei un trattamento speciale, e così attirandosi le ire di gran parte dell'opinione pubblica tedesca, che arrivò ad etichettarlo come simpatizzante del terrorismo, per così mettere a rischio la sua incolumità (*querelle* che in seguito, nel 1974, Böll ha fatto riecheggiare in *L'onore perduto di Katharina Blum*). Può essere letta in questo senso – nel senso cioè di quei cromatismi tragici dell'Antigone che permeavano l'atmosfera tedesca dei 1970s – anche la tanto celebre quanto controversa affermazione attribuita (da Helmut Gollwitzer) all'ex presidente della Repubblica Federale Gustav Heinemann, che alla notizia della morte di Ulrike Meinhof affermò: «Sie ist jetzt in Gottes gnädiger Hand, und mit allem, was sie getan hat, so unverstündlich es für uns war, hat sie uns gemeint» («Ora è nelle mani misericordiose di Dio, e per quanto incomprensibile sia stato, tutto quello che ha fatto, lo ha fatto per noi»).

⁷³ Peraltro, com'è stato proposto da Eric Kligerman, molta della rappresentazione cinematografica dell'Autunno tedesco legge le vicende della RAF proprio attraverso la narrativa “Antigone”: «*Deutschland im Herbst* (Germany in Autumn, 1977), Kluge's *Patriotin* (Patriot, 1979), von Trotta's *Bleierne Zeit* (Leaden Time, 1981), and Petzold's *Innere Sicherheit* (Inner Certainty, 2001). Examined in concert, these films exhibit “tics” through several intersecting poetic repetitions. First, each film investigates the history of the RAF through an Antigone-like narrative of mourning and melancholia, whereby a female heroine occupies the center of a collision between contemporary scenes of political violence and the recollection of National Socialist (NS) crimes. Second, in their representation of the epistemic, ethical, and political import of the RAF's collision with the state, these films rely on G. W. F. Hegel's interpretation of Antigone as it relates to his reflections on mourning the dead and the dialectic structure of history. The New German Cinema's engagement with the German Autumn frequently uses the polis-individual-family triad and a Hegelian conceptual lens to represent the belated historical comprehension that unfolds in relation to the dead. To appeal to Hegel's interpretation of Antigone as a way to read the history of the RAF via the NS past suggests the possibility of an *Aufhebung*, a dialectic progression toward historical consciousness». E. Kligerman, *The Antigone Effect: Reintering the Dead of Night and Fog in the German Autumn*, «New German Critique», 112, 38(1), 2011, pp. 13-14.

[...] è l'arbusto ardente che illumina una faccia della nostra esperienza, quella più intima, più segreta, incomprensibile a noi stessi». ⁷⁴ In tempi come questi, allora, viene a manifestarsi maggiormente quella che riteniamo la verità di un'opera d'arte, la sua autentica artisticità ed esteticità, la autentica bellezza. È in questi momenti, cioè, che il grande cinema è in grado di far percepire un qualcosa della verità del *dictum* dostoevskijano per il quale «il mondo sarà salvato dalla bellezza», ⁷⁵ quando ci rivolgiamo ad essa per parlare con qualcuno che ci ascolti, che ascolti del nostro dolore o del nostro desiderio e non ci faccia sentire abbandonati a noi stessi. ⁷⁶ Non, però, per darci risposte facili e preconfezionate, o per imporci la sua idea, ma per consentirci di avere la forza di cercarle, invitandoci, si potrebbe anche dire, ⁷⁷ a trovarle, ma da soli, autonomamente; permettere, cioè, di aprire lo spettatore all'esperienza del possibile, non di chiuderlo nella sua realtà e/o nella sua quotidianità, di riconoscersi in quei mondi immaginali (*storyworlds*) e così, al termine della visione, non solo di trovare qualcosa di se stessi, ma anche, e soprattutto, sentirsi più compiutamente umani, ⁷⁸ *anthrôpos* (il cui destino, pur essendo necessariamente legato alla terra, è sempre, come ricorda un'affascinante etimologia di Lattanzio, quello di guardare verso l'alto). ⁷⁹ Talvolta, in un film che assume la forma del classico, è come se il cinema trovasse la forza di trasformarsi in “una mano che proviene dal destino per aiutarci a fare cose migliori”, ⁸⁰ ad essere “migliori”.

⁷⁴ E. Barba, *Il prossimo spettacolo*, a cura di M. Schino, Textus, L'Aquila 1999, p. 103.

⁷⁵ F. Dostoevskij, *L'idiota*, trad. it. A. Polledro, Einaudi, Torino, 1994⁴, p. 378. In questa traduzione si fa rendere ad Ippolit la celebre affermazione dostoevskijana – «мир спасет красота» / «mir spaset krasota», la bellezza salverà il mondo – attraverso un'interrogativa al futuro passivo (appunto «что мир спасет “красота”»? / «что mir spaset “krasota”»?): «il mondo sarà salvato dalla bellezza») che, così crediamo, ne amplifica il carico di minaccia e speranza, di fascinazione e mistero (il principe Мышкин già aveva definito, a p. 79, la bellezza come un mistero, un enigma che è difficile giudicare). Le versioni originali russe sono citate da: Ф. М. Достоевский, *Идиот, Роман в четырех частях, Части 1-3*, Издательство Мир книги, 2008, pp. 338-339.

⁷⁶ Va da sé che in questa sede è indifferente che un'opera cinematografica sia *High, Mid, Low Brow*, fantasy, commedia, dramma, noir, *feuilleton*, *cine-verité*, pop, sperimentale, pulp, commerciale, avanguardistica, documentaristica, di animazione etc., poiché la *Rule of Cool* abramsiana mette tra parentesi tutte queste categorie e le bypassa, non rientrando in alcuna di esse, non rientrando neanche nella definizione moderna di “cinema”. Da qui il fatto che uno spettacolo «ruleofcoolizzato» non è solo oltre una definizione del bello, ma anche di quella del brutto. Difatti, almeno fino alla fine dei 2000s, un brutto film, anche quelli dove la sostanza era sacrificata sull'altare di una spettacolarizzazione fine a se stessa e di sofisticati ed ammalianti effetti speciali, era pur sempre classificabile come «un film»; come più volte detto, con l'avvento di J. J. Abrams i film, invece, hanno cominciato sempre di più ad identificarsi con la logica delle giostre di un *luna park*, e da qui la riduzione della loro qualità al grado di stimoli, sensazioni e/o shock sensoriali/sentimentali che suscitano.

⁷⁷ Anche nel senso, che qui facciamo riecheggiare, dell'ambiguità semantica del *terminus technicus* fichtiano «Aufforderung», in particolare quello specifico utilizzato nelle varie stesure della *Dottrina della scienza Nova Methodo* (1796-1799).

⁷⁸ È quello che efficacemente sostiene – di contro ad una visione radicalmente utilitaristica dell'arte e/o della cultura, quella rimodulata e sostanziata, nell'epoca dell'*Ubiquitous Computing* e dell'*Internet of Things*, dalla logica quantitativa dei “like” e del gradimento popolare e/o *social* come metro di giudizio sul valore di un'opera – anche Michael Sandel a riguardo della differenza tra una pur ottima ed intelligente opera della cultura popolare (nel suo caso *I Simpson*) ed un imperituro classico dell'espressività umana (nel suo caso *l'Amleto* di Shakespeare): «[...] i desideri *de facto* non sono più l'unico fondamento su cui giudicare cos'è nobile e cos'è meschino, oramai il criterio che ci guida sacturisce da un ideale di dignità umana indipendente dalle nostre voglie e dai nostri desideri. I piaceri superiori non sono tali perché noi li prediligiamo; noi li prediligiamo perché ne riconosciamo l'intrinseca superiorità; giudichiamo Amleto una grande opera d'arte non perché ci sia più gradita degli spettacoli più ordinari, ma perché impegna le nostre facoltà superiori e ci rende più compiutamente umani». M. Sandel, *Giustizia*, trad. it. T. Gargiulo, Feltrinelli, Milano, 2010, p. 67.

⁷⁹ Lactantius, *Divinarum Institutionum*, II, 1, 16: *Hinc utique anthrôpos Graeci appellauerunt, quod sursum spectet*. Sull'etimologia di Lattanzio si veda M. Perrin, *L'homme antique et chrétienne. L'anthropologie de Lactance 250-325*, Beauchesne Éditeur, Paris, 1981, pp. 408-411.

⁸⁰ [2001 is] «a hand reaching from destiny to help us on to better things». Cit. in P. Krämer, *2001: A Space Odyssey*, Palgrave Macmillan, London, 2010, p. 86.

Ecco, in fin dei conti, la differenza che rende un'opera un classico ed un'altra solo una moda: che un classico apre un immaginario, e lo apre ogni volta di nuovo, anche oltre il proprio tempo storico; un classico è, come in uno dei possibili significati del latino "classis", ciò che conduce (nella romanità precristiana *classis* indicava sì la flotta, ma è poi venuto ad significare anche, della flotta, la nave condottiera), che indica la via e porta verso qualcos'altro, verso nuove rotte, nuovi orizzonti e nuove terre. Altrimenti detto, è definibile come classico un'opera che è inesauribile, sempre in grado di condurre verso nuovi orizzonti, nuovi immaginari; si potrebbe sostenere che un classico non solo può condurre verso il futuro, ma può anche contribuire a renderlo possibile, a plasmarlo. È anche in questo senso che, lo accennavamo, un classico è un'opera in grado di ascoltarci e di leggere il nostro tempo per aiutarci, come una bussola, ad orientarsi in esso.

Diverso il caso di una *coolness* mascherata da *storytelling*, la quale deriva il suo successo dall'essere sostanziata da una logica della moda – appunto un film che è ridotto ad serie di lunghe, eccitanti e esplicite, "pornografiche", scene coatte –, poiché l'immaginario tende a castrarlo, chiudendolo in una prigione, quella di un banale edonismo, il quale impedisce di aprirsi al possibile, di poter «guardare in verso l'alto», verso altre sponde e verso il futuro e che – come in uno spettacolo *Vaudeville* della fine dei 1800s, peraltro uno mediocre –⁸¹ dura appunto solo per il tempo che provoca piacere ed eccitazione, siano essi sensoriali od intellettuali. D'altronde, senza un'autentica storia e/o un vero intreccio – che rappresentano sempre la "verità" del cinema, e soprattutto di quello che è espressione della cultura popolare più autentica – non resta altro che un vago ed effimero eccitamento. Nello *storytelling* una moda, insomma, non "conduce" da nessuna parte, rischiando di far girare continuamente a vuoto, per ritrovarsi sempre allo stesso punto. Soprattutto, una "storia" sostanziata dalla *Rule of Cool* non ci ascolta, appunto rimane come "sorda" al nostro desiderio ed al nostro dolore.⁸²

Ed è così che, guardando il cinema sostanziato dalla *Rule of Cool* capita sempre più spesso di chiedersi: in tempi di crisi, quando la vita appare un labirinto senza uscita e si è alla ricerca della grande arte, sia d'autore sia popolare, affinché "per noi possa essere una luce in luoghi

⁸¹ E questo senza nulla togliere ad ogni autentica *Vaudeville Aesthetic*, la quale ha rappresentato un fenomeno estetico importante per la cultura popolare tutta ed in particolare per il cinema e la commedia hollywoodiana ([qui un'ottima riproduzione degli spettacoli Vaudeville della fine dei 1800s per come immaginata interattivamente nel videogioco Red Dead Redemption 2 di Rockstar Games del 2018](#)). In questo caso, però, non è in questione lo statuto critico di una categoria dell'industria dello spettacolo, e quindi la sua importanza storica come dispositivo estetico. Cfr. H. Jenkins, *The Wow Climax. Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*, New York University Press. New York-London, 2007. Anche perché, proprio utilizzando la stessa logica di Jenkins (ma non coincidendo con essa), riteniamo che la *Rule of Cool* riduca il *Climax* ad *Effect* (poiché non c'è un reale intreccio, un crescendo che solo può condurre ad un climax, magari un autentico *Wow Climax*) e quindi, sparendo il *Climax*, si trasforma lo spettacolo cinematografico appunto in una sequenza di "Wow Effect", con la naturale conseguenza di appiattare l'emozione su di uno shock sensoriale meramente sentimentale e/o un brivido intellettuale.

⁸² «Oggi siamo orfani, ma liberi, nel territorio dell'*a-Logos*. La parola greca diventa *surdus*, in latino. In inglese, un *surd* (numero irrazionale) è una radice algebrica che non può essere espressa in numeri finiti. Si trova al di fuori del commensurabile e del decidibile. Etimologicamente, *surd* contiene il suo più antico significato di "senza voce". A quel punto sfuma verso il non detto ed il muto, nella zona opaca della *surditas*, che significa "sordità" e "assurdità" [...] Le decostruzioni [...] mettono in dubbio sia l'intelligibilità sia la vocazione (l'atto di rispondere alla chiamata). Gioco e silenzio convergono». G. Steiner, *Vere presenze*, trad. it. C. Béguin, Garzanti, Milano 1992, pp. 124-125.

oscuri, quando ogni altra luce si spegne”,⁸³ servirebbe a qualcosa rivolgersi ai “fighissimi” film di Tarantino?⁸⁴

Si provi ad immaginare – come fa anche Clark nel prologo della sua “storia” del modernismo, *Farewell to an Idea* –⁸⁵ una civiltà aliena che in un lontano futuro, e come ultimi resti della nostra cultura, trovasse (per rimanere in tema serial TV post 1990s), una sola delle seguenti serie tv: *The Wire* (2002/2008), *Battlestar Galactica Reimagined* (2003/2009), *Lost* (2004/2010). Ebbene in quale di queste, questa civiltà, potrebbe trovare qualcosa che parla di noi essere umani in quanto specie, che renderebbe giustizia del nostro modo d’essere e/o d’esistenza, al nostro essere “umani”, o che magari permetterebbe di capire qualcosa di quello che stava “accadendo” in Usa nei 2000s? *The Wire* e/o *Battlestar Galactica Reimagined*, oppure il “fighissimo” *Lost* di Abrams?

È anche per questo, così riteniamo, che se si continua a discutere sulla verità dell’iconica affermazione di Dostoevskij sulla bellezza che salverà il mondo, difficilmente lo stesso sarebbe possibile se si sostenesse che il mondo sarà salvato non dalla bellezza, ma dalla *coolness*.

Insomma, quello che per gli “autori” dell’Hollywood classica e moderna era quasi un imperativo, un dovere morale ed estetico, cioè il “senso” della narrazione, per un regista come Tarantino appare solo come un noioso orpello di un’epoca che non c’è più, e forse per lui avere successo, in quanto “autore”, vuol dire offrire allo spettatore “stupidi copioni” che non solo non danno alcuna risposta sulla storia (anch’essa un inutile orpello, utile solo come mezzo per congiungere una scena “cool” all’altra), ma neanche suscitano alcuna domanda, e quindi non devono farli pensare, ma solo “eccitare”. Per poi uscire dalla sala non solo esattamente per come vi si era entrati, senza aver vissuto dentro il film, ma addirittura con qualcosa di meno per come si era prima di entrarvi, talvolta come svuotati, feriti non solo nell’animo, ma anche nell’intelligenza, menomata da una percezione ridotta a mera ed irriflessa sensazione.

Perché, come abbiamo appena sopra visto e così crediamo noi, quello che da sempre fa ogni autentico “classico”, e che dovrebbe fare la grande arte (finanche quella che vuole “distruggere”, rompere con ogni astratta universalizzazione dell’arte), cos’è se non scuotere lo spettatore, “ferirlo” e lasciargli delle cicatrici (siano esse dettate dalla gioia come anche dal dolore, dalla risata oppure dalle lacrime) che nel tempo continuano a risuonare dentro di lui, accompagnarlo come una sorta di basso emotivo anche quando lo spettacolo è terminato, e magari, in una lontana eco del cuore, non se ne serba che un vago ricordo.⁸⁶

⁸³ J. R. R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Harper Collins, London, 1993, p. 367: *It will shine still brighter when night is about you. May it be a light to you in dark places, when all other lights go out.*

⁸⁴ E va da sé che il cinema, l’arte e la poesia, come anche la filosofia, non devono necessariamente “servire”, in senso utilitaristico, a qualcosa. E, forse, è proprio nel loro carattere “disinteressato” che si manifesta la loro libertà ed “utilità”, nella loro “conquista dell’inutile”, per riprendere il titolo del già citato libro di Werner Herzog sulla lavorazione di *Fitzcarraldo*.

⁸⁵ T. J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven-London, 1999.

⁸⁶ Anche solo perché, come già evidenziato nella §1, riteniamo che ridurre la storia ad orpello ed arabesco, l’emozione a shock sensoriale, la percezione a mera sensazione, il senso a non senso, non sia solo per questo un gesto postmoderno e/o decostruttivo, ed al massimo ne costituisce un suo parodistico scimmiettamento. Nel paragrafo 3 dell’appendice a questo scritto, *Postmodern Now!*, ne cerchiamo di spiegare, in parte, il perché.

[*Link §4: Hateful Now!*]

Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036-4938.

Tutti i contenuti pubblicati in questa rivista sono Copyright degli autori e, laddove non diversamente specificato, sono rilasciati con licenza Creative Commons: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Per ogni utilizzo dei contenuti al di fuori dei termini della licenza si prega di contattare l'autore e/o la Redazione, al seguente indirizzo email: redazione.giornaledistoria@gmail.com