

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

di Lorenzo Marras

§1: *Cool Now!* (<https://www.giornaledistoria.net/rubriche/contrappunto/the-stealer-of-dreams-tarantino-sixties-or-filming-the-void-parte-1-cool-now/>)

§2

Sublime Now! *Days of Future Past: l'ascesa del «dionisiaco americano»*

Bisogna togliere il mito dalle mani degli intellettuali fascisti e riconvertirlo all'umanesimo.

T. Mann a K. Kerényi, 1941¹

The event will be dance, an ecstasy, and the audience will perform along with members of the Group. Our Bacchanale will not be completely celebratory: that would not be true to our social context. We hope to explore the 'politics of ecstasy', which is so important to many young people today.

R. Schechner, 1969²

Ceremonies, Theatre, dances/ To reassert Tribal needs & memories/ a call to worship, uniting/ above all, a reversion,/ a longing for family & the safety magic of childhood.

J. Morrison, 1969/1971³

§2.1

Intro

La lunga e presto uggiosa elencazione che terminava la sezione precedente teneva conto quasi esclusivamente di tutto quel materiale che è considerabile come, in qualche modo, "tarantiniano", evitando i grandi avvenimenti ed i fondamentali processi culturali dei *Sixties*.⁴

¹ T. Mann, K. Kerényi, *Dialogo*, trad. it. E. Pocar, Il saggiaiore, Milano, 1973, p. 85.

² R. Schechner, *The politics of ecstasy*, in R. Schechner, *Public Domain: Essays on the Theater*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1969, p. 228.

³ J. Morrison, *Wilderness. The Lost Writing of Jim Morrison*, Vintage Books, New York, 1989, Vol. 1, p. 14.

⁴ Una delle ricostruzioni più celebri dei *Sixties*, di certo tra quelle più dibattute, è del sociologo Todd Gitlin, e che nei 1960s fu anche tra i principali attivisti politici della *New Left*, in T. Gitlin, *Sixties. Years of Hope, Days*

Anche perché, si potrebbe forse obiettare, non necessariamente ogni volta di nuovo si dovrebbe renderne conto in un film ambientato nei 1960s. E solitamente questo è vero. Non così però, crediamo noi, quando un film si propone come un “omaggio” (diretto o indiretto che sia, magari anche per dissomiglianza) a quell'epoca. Soprattutto non è così proprio perché è quell'epoca, i *Sixties*, e non un'altra, cioè l'epoca forse più “esplosiva”, dal punto di vista sociale, artistico e culturale, della storia novecentesca degli Stati Uniti e nella quale da sempre è complicato separare i processi culturali da quelli politici, e quelli politici da quelli estetici, quelli estetici da quelli materiali, tecnologici e produttivi; processi, ad aggiungere ulteriore complessità, che si sviluppavano in maniera convulsa, emergente ed irregolare.

Non riteniamo possibile, allora, mettere a fuoco l'operazione messa in atto da Tarantino in *CVH (C'era una volta a...Hollywood)* dal punto di vista storico, senza aver prima ripercorso il “presente” dei *Sixties*, la storia culturale ed estetica dei 1960s in quanto tali, la radicale (re)visione delle grammatiche della creazione messa in atto in quegli anni, e che, per l'evoluzione storica e formale di Hollywood, sono state decisive. Inquadrare, seppur nelle sue linee peculiari, il progetto estetico dei *Sixties*, ci permette d'inquadrare, per dissonanza e sineddoche, la particolare specificità – sempre storicamente situata – del modo di creazione e/o produzione in cui s'inscrive *CVH* e per estensione, anche la *Rule of Cool*. Da qui, allora, alcune delle ragioni del perché *CVH* può essere letto come una negazione – non solo contenutistica e storica, ma anche poetica ed espressiva – di quello che si vorrebbe celebrare.

of Rage, Bantam Book, New York, 1987. Per una lettura critica della ricostruzione di Gitlin, che oltre ad essere tra quelli che maggiormente ritengono che la *New Left* e in genere i *Sixties* abbiano in fondo fallito, talvolta è stata accusata di leggere la storia dei *Sixties*, e della “*New Left*”, come epoca del dissenso e delle proteste quasi esclusivamente dal punto di vista del radicalismo studentesco bianco e “maschile” della SDS, però mettendo in secondo piano, se non dimenticando, tutta una serie di protagonisti e movimenti (che oltre ai bianchi ed ai neri, dovrebbe comprendere quantomeno i movimenti femministi, i Chicano ed i Nativi Americani) che se presi in considerazione invece declinerebbero – soprattutto dopo il 1968, con la radicalizzazione della protesta – un quadro ben più complesso, e che rimane largamente attivo anche dopo il 1970, per arrivare, a seconda delle interpretazioni, fino al 1975. Si veda E. Martínez, *That Old White (Male) Magic*, in *De Colores Means of Us. Latina Views for a Multi-Colored Century*, South End Press, Cambridge, 1998, pp. 21-30. Il testo di Martínez è interessante anche perché analizza più di ventiquattro testi tra quelli più importanti sul 1968 (fermandosi, ovviamente, a quelli usciti al 1998). Per una dettagliata ricostruzione della radicalizzazione della protesta dopo il 1968 si veda M. Elbaum, *Revolution in the Air. Sixties Radicals turn to Lenin, Mao and Che*, Verso, London-New York, 2002. Anche Elbaum contesta a Gitlin una certa “semplificazione” dei movimenti di protesta dopo il 1968, poiché sembra non dare adeguato peso alla radicalizzazione portata avanti dal «Third World Marxism», per così chiudere la lettura dei *Sixties* in una schematizzazione in certo qual modo manichea, come nettamente divisi tra «Good *Sixties* & Bad *Sixties*». Per un'analisi critica degli ultimi anni dei *Sixties* da un punto di vista globale, e che tiene in conto anche di molte delle criticità sopra accennate, G. Katsiaficas, *The Imagination Of The New Left. A Global Analysis Of 1968*, South End Press, Cambridge, Massachusetts, 1987. Nello stesso senso si veda, per quanto concerne il rapporto dei *Sixties* e delle battaglie per i diritti civili con il movimento femminile e la sua genesi, S. Evans, *Personal Politics: The Origins of Women's Liberation in the Civil Rights Movement and The New Left*, A. A. Knopf, New York, 1979. Cfr. sempre di Evans: S. Evans (a cura di), *Journeys That Opened Up the World: Women, Student Christian Movements, and Social Justice, 1955-1975*, Rutgers University Press, New Brunswick-London, 2003. In quest'ultimo testo, Evans cerca di mostrare in maniera documentale, attraverso le testimonianze di molte protagoniste di quei giorni, come, se all'interno dello SDS le donne non avevano e non avrebbero mai potuto avere un ruolo realmente significativo e paritario, se lo avessero voluto, lo avrebbero potuto trovare nel SCM (*Student Christian Movement*): «a primary site of civil rights and student activism in the 1960s, the SCM trained a remarkable generation of leaders who moved directly into the civil rights movement, the student antiwar movement, and women's liberation. For women in particular, the SCM was a unique training ground that offered both female mentors and a greater openness to female leadership than its secular counterparts in the student New Left». (S. Evans, *Journeys That Opened Up the World*, p. 1).

Perché davvero in CVH è difficile scorgere qualcosa dei 1960s, quelli della corsa allo spazio, della guerra del Vietnam, delle polarizzazioni polemiche (la guerra fredda sì, ma anche quelle culturali, razziali, generazionali, sociali e di genere), delle battaglie per i diritti civili. Oppure gli anni dell'ascesa di Nixon e del nixonismo, del declino della democrazia sociale keynesiana, lentamente sostituita dal monetarismo friedmaniano,⁵ l'avvento e la caduta della controcultura e della New Left,⁶ quelli del dissenso, nei quali regnava un'atmosfera sospesa da "rivoluzione" imminente, quella che era nell'aria tra il 1968 ed il 1970.⁷ Dov'è, e questa è di certo tra le mancanze più curiose, il Pop come manifestazione

⁵ È possibile datare con una certa precisione la scintilla che ha fatto divampare la febbre monetarista, ed è esattamente il 27 dicembre 1967, quando Milton Friedman tenne il suo celebre discorso anti-keynesiano (ed in realtà contro la sintesi/rielaborazione che ne fece Paul Samuelson), *The Role of Monetary Policy* all'«Eightieth Annual Meeting of the American Economic Association» e poi pubblicato nel 1968: M. Friedman, *The Role of Monetary Policy*, «The American Economic Review», LVIII(1), 1968, pp. 1-17. In quello che presto è diventato uno dei più citati e influenti testi dei 1970s, Friedman, a fronte di una crescita economica in declino e all'aumento dell'inflazione, metteva in dubbio il compromesso, il rapporto di scambio a lungo termine (*long-run trade-off*), tra inflazione e disoccupazione, tra stabilizzazione dei prezzi e "full employment", il quale dai 1930s aveva definito gran parte del pensiero economico sociale in America. L'idea di Friedman si basava sulla credenza che fosse possibile mantenere sotto controllo l'inflazione attraverso una costante offerta di moneta basata sulla crescita del prodotto interno lordo. Utilizziamo il sintagma "monetarismo friedmaniano" essendo ben consapevoli che lo stesso Friedman non si trovava a suo agio con il termine "monetarismo" e non vi si riconosceva, quantomeno del tutto. Si veda ad esempio il celebre dibattito sul "monetarismo" con Franco Modigliani del 1977: F. Modigliani, M. Friedman, *The Monetarist Controversy. A Seminar Discussion*, Economic Review Supplement Spring 1977, Federal Reserve Bank of San Francisco, p. 12: «Professor Friedman: I certainly agree fully with Franco Modigliani's basic proposition, that the differences that separate so-called monetarists – a term which I try to avoid using myself, because I don't like it – from non-monetarists are entirely empirical rather than theoretical; and I am delighted to have Franco agree with me on this point». Com'è noto, Modigliani, pur accettando una politica monetaria come eventuale risposta a breve termine ed in particolari situazioni, rifiutava però l'idea di un monetarismo come politica economica in generale ed a lungo termine.

⁶ Non appare inopportuno notare, visti gli equivoci che talvolta permangono ancora nei 2020s, che negli Usa dei *Sixties* controcultura e *New Left* non vogliono indicare la medesima cosa (come, peraltro, anche le significazioni di *Liberal* e *Left* che, e soprattutto dai 1970s, non sempre coincidono, presentandosi in una relazione, per dir così, fluida). E che entrambi non erano movimenti monolitici, bensì al loro interno erano animati da diverse correnti anche ideologicamente divergenti. Come per i *Sixties*, la bibliografia sulla *New Left* è altrettanto sconfinata. Tra gli studi sulla galassia della *New Left* pubblicati dopo il 2000 si vedano: K. Mattson, *Intellectuals in action: the origins of the New Left and radical liberalism, 1945–1970*, Pennsylvania State University, University Park, 2002; V. Gosse, *Rethinking the New Left. An Interpretative History*, Palgrave Macmillan, London, 2005; V. Gosse, *The Movements of the New Left, 1950-1975. A Brief History with Documents*, Bedford/St. Martin's, Boston-New York, 2005. Sulla controcultura in Usa rimane imprescindibile P. Braunstein, M. W. Doyle (a cura di), *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*, Routledge, New York, 2002.

⁷ Per un'analisi storica dell'atmosfera tumultuosa di quegli anni si veda il già citato Elbaum, *Revolution in the Air*. Il Newsweek del 22 gennaio del 1968 scriveva delle recenti proteste come "di un segnale che poteva scatenare la rivolta" («Newsweek», January 22, 1968, p. 28), mentre quello del 19 febbraio del 1968 sosteneva che "all signs point to a grim summer of riots in the nation's cities [...] "nothing can stop it".[...] the nation is "building toward organized insurrection within the next few years." («Newsweek», February 19, 1968, p. 17). Come descritto anche da Katsiaficas, dopo l'assassinio di Martin Luther King «in over 168 cities, the ghettos rioted, and flames reached to within six blocks of the White House. For the first time since the Civil War, federal troops were called in to protect federal buildings, and machine guns were mounted on the Capitol balcony and the White House lawn. The combined forces of the police, army, and National Guard occupied the ghettos, and, as had happened a year before, the forces of law and order ruthlessly suppressed the uprisings. By the time a cease-fire was established, at least forty-six people lay dead, over 21,000 had been injured, and another 20,000 were in jail. In Washington, D.C. alone, more than 7,600 people were arrested, over 13,500 federal troops were needed to restore order, and more damage was done to the city than had been inflicted by the British during the War of 1812. (G. Katsiaficas, *Imagination of the New Left*, p. 78). Si pensi che la situazione era così tesa che il governo arrivò ad istituire il famoso [Garden Plot/Civil Disturbance](#)

ultima e pervasiva della cultura industriale in tutte le sue manifestazioni e giustificazione ultima dell'utopia democratica del capitalismo (cioè quella di rendere tutti uguali davanti alla merce)?⁸

Soprattutto, però, in CVH dove emergerebbe, magari solo un qualcosa, di quella sensibilità estetica specificatamente americana che è possibile definire, al fine di permetterne una tematizzazione, come «dionisiaco americano», e che, come una perfetta tempesta percettiva, ha trasversalmente investito i *Sixties* in una convergenza di cultura, politica, arte, design ed anche di (neo)tecnocrazia, per così dare vita ad un immaginario inedito ed autonomo. Per la prima volta, l'America cercava un “proprio” immaginario, libero dal culturalismo europeo e dalla tradizione classica ed umanistica, sempre di più visti come un semplice punto di passaggio verso un'autentica dimensione – allo stesso tempo primordiale e post-moderna – estetica, antropologica e sociale; espressioni la cui diversità è superata da quell'indifferenziata realtà (idea? mito? simbolo?) chiamata America.⁹

Plan, un piano segreto d'emergenza del dipartimento della difesa per “employ Federal forces to assist local authorities in the restoration and maintenance of law and order in the 50 states and all other districts and territories”.

⁸ Si manifesterebbe, forse, nelle insistenti carrellate sulle insegne luminose dei cartelloni pubblicitari dei film? Crediamo sia troppo poco, probabilmente neanche intenzionale, e la cui funzione appare più in ordine al citazionismo tarantiniano. In ogni caso, non appare inopportuno ricordare che, quantomeno da un punto di vista di storia delle idee, Pop non dovrebbe essere equivocato con Pop-Music e Pop-Art, poiché Pop indica un'intera cultura (basata, come ebbe a dire Reyner Banham, essenzialmente su due paradigmi concettuali; *imageability e expendability, iconicità e consumabilità*) ed una precisa struttura del sentire – geocalmente situata nel mondo anglosassone e con una sua ben precisa cronologia (cioè il 1950s ed i 1960s) – e cui la Pop Art è una sua manifestazione *highbrow*, alta, mentre la *Pop-Music* una sua manifestazione – per dir così, cioè genericamente – *lowbrow*, bassa. Sovrapporre Pop con pop-art, pop-music e quant'altro “pop” è, purtroppo, un errore sia storico sia di storia delle idee cui sovente cade anche molta cultura “alta”. In ultimo, c'è da tenere in considerazione l'equivocazione di Pop con *popular*, cioè come se la cultura popolare fosse sempre, in quanto tale Pop. Da una più attenta analisi storica non sembra essere così, cioè mentre ogni espressione Pop è sempre *popular*, non vale la reciproca, cioè ogni espressione della *popular culture* non sempre è allo stesso tempo Pop. Il Pop, allora, si viene a manifestare non come un semplice fenomeno artistico, bensì come un'esperienza, un'atmosfera, una cultura, un inevitabile spazio vitale in cui si vive e/o che si esperisce; anzi, come un qualcosa che per la generazione dei 1950s/1960s era praticamente inaggrabile, a cui era impossibile sfuggire. Per dirla con le parole di Warhol: «Il pop per questa nuova generazione non rappresentava più un problema o una scelta: era l'unica cosa che conoscevano». A. Warhol, P. Hackett, *Pop. Andy Warhol racconta gli anni sessanta*, trad. it. G. Guarienti, Meridiano Zero, Padova 2004, p. 311. Cfr. anche *Ivi*, p. 231: «Ora tutti facevano parte della stessa cultura. Il pop faceva capire alla gente che l'evento erano loro stessi, che non era più necessario leggere un libro per far parte della cultura: bastava comprarlo (o comprare un disco o un televisore o un biglietto del cinema)». A questo riguardo si veda A. Mecacci, *L'estetica del Pop*, Donzelli, Roma 2011. Per una lettura del Pop nelle sue vicende storiche dopo il 1980s, ci permettiamo di rimandare a L. Marras, *L'autunno del Pop e l'equivoco estetico. Britney Spears at the edge of time*, [qui pubblicato](#), seppure in una sua versione drasticamente ridotta e purtroppo senza il fondamentale apparato iconografico e bibliografico.

⁹ Tale convergenza di politica, cultura ed arte s'inserisce in maniera stringente nelle dinamiche sociali della “Guerra fredda”, al punto che è possibile leggere il tardo modernismo dell'espressionismo astratto, l'emergere delle neoavanguardie ed in genere della controcultura come espressione di una guerra fredda culturale, all'interno della quale l'estetico americano viene utilizzato come una risorsa nella battaglia contro il “socialismo” e/o, più estensivamente, lo stalinismo (keynesiano), strumentalizzando la libertà e la creatività artistiche, appunto facendone – ed anche in questo caso in maniera paradossale solo in apparenza – un'arma di *cultural diplomacy* e *soft power* per la diffusione di una precisa idea della libertà individuale e dell'americanismo. Proprio nell'americanismo l'arte (moderna) troverebbe la sua verità ultima ed il suo compimento, com'è appunto nell'espressionismo astratto, appunto inveramento come espressione di ogni inviolabile libertà individuale e di ogni “free society”. È impossibile, in questa sede, addentrarsi in maniera specifica su tale argomento, che pur appare decisivo per una più completa ricognizione storica e teorica dei *Sixties*. Nei 2000s e nei 2010s Pamela Lee ha estensivamente analizzato e storicizzato il rapporto tra politica,

§2.2

L'ascesa del «dionisiaco americano»

Perché anche loro tacciono, i vecchi teatri sacri?/ Perché la danza rituale non gioisce più? [...] Non lo so, e neanche so il perché dei poeti in tempi di crisi.

F. Hölderlin, *Pane e vino*¹⁰

È possibile utilizzare, come qui vorremmo fare, la figura del “dionisiaco americano” come focale per leggere i *Sixties*, immaginarli da un *vantage point* propriamente percettivo. Da qui, però, anche quanto dicevamo all’inizio della sezione, cioè della difficoltà, rispetto ad altre epoche storiche, di estrapolare un processo culturale, estetico, sociale o politico, senza far riferimento agli altri, poiché, più che in altre “decadi” – dove, sì, le loro diverse espressioni si echeggiavano nelle altre, senza, però, identificarsi del tutto l’una con le altre – nei 1960s essi emergevano, nascevano ed anche morivano ad un ritmo incessante, in un reciproco ed inestricabile influenzarsi, ognuno essendo sempre espressione degli altri, ad essi sempre mutuamente residuale, ma ognuna con una peculiare identità mai realmente irriducibile alle altre e ad esse sempre differente.

«Dionisiaco americano» ... una sensibilità che dice della metodologia espressiva dei *Sixties* appunto come di una commistione dove "rock", attivismo e (neo)avanguardie¹¹ si nutrivano reciprocamente, in un processo che era sempre in divenire, incompiuto,

economia, estetica, scienza e tecnologia (cibernetica ed informatica) nelle realtà anglofone ben oltre i 1960s (dove solitamente le ricerche su tale argomento si concludono), estendendolo ben oltre il “postmoderno” e così leggendo una continuità tra le (neo)avanguardie dei *Sixties* e l’arte post 1980s, in particolare il modo con cui la “nuova” arte americana, fin dai suoi primordi alla fine dei 1940s, sia spesso diventata un catalizzatore culturale del nascente “credo” neoliberista, uno strumento di legittimazione delle sue politiche e delle sue ideologie. Ci limitiamo qui P. M. Lee, *Chronophobia. On Time in The Art of the 1960s*, The MIT Press, Cambridge-London, 2004; P. M. Lee, *Think Tank Aesthetics: Midcentury Modernism, the Cold War and the Neoliberal Present*, MIT Press, Cambridge-London, 2020; J. Beck, R. Bishop, *Technocrats of the Imagination. Art, Technology, and the Military-Industrial Avant-Garde*, Duke, University Press, Durham-London, 2020. Per una lettura più generale si vedano S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago, 1983; F. S. Saunders, *The Cultural Cold Wars. The Cia and the World of Arts and Letters*, Norton & Company, New York, 2000; M. L. Kreen, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit. American Art and the Cold War*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill-London, 2005; G. Barnhisel, *Cold War Modernists. Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*, Columbia University Press, New York, 2015.

¹⁰ «Warum schweigen auch sie, die alten heiligen Theater?/ Warum freuet sich denn nicht der geweihte Tanz? [...] Weiß ich nicht, und wozu Dichter in dürftiger Zeit». F. Hölderlin, *Le liriche*, a cura di E. Mandrizzato, Adelphi, Milano, 1993, p. 524. Mandrizzato traduce in maniera leggermente diversa: «Perché tacciono anche gli antichi sacri teatri? / Perché più non gioisce la danza rituale? [...] E non so intanto che dire che fare e perché siano poeti in tempi di privazione». (p. 525).

¹¹ Sul rapporto, sempre più stretto nei *Sixties*, tra arte ed attivismo politico si vedano: J. Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, University of California Press Berkeley-Los Angeles-London, 2009; M. Israel, *Kill for Peace: American Artists against the Vietnam War*, University of Texas Press, Austin 2013. Sulle avanguardie artistiche dei *Sixties*, viste nella loro stretta connessione con gli avvenimenti culturali, sociali e storici della loro epoca, si veda T. Crow, *The Rise of the Sixties*, Laurence King Publishing, London, 1996. In questa ricostruzione, come in altre (e purtroppo anche in questa nostra breve ricostruzione) poco spazio è solitamente riservato a tutti quei movimenti artistici dei 1960s/1970s che sono espressione delle diverse nazionalità ed etnie, come il *Black Arts Movement* o gli equivalenti chicani, asiatici o portoricani. Per una ricostruzione del Black Arts Movement nei 1960s/1970s si veda J. E. Smethurst, *The Black Arts Movement, Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*, University of North Carolina Press, Chapel Hill-London, 2005.

improvvisato, caotico ed estatico (Dioniso non è forse il dio che viene, il dio dell'avvenire, di ciò che verrà?) Una sensibilità, i *Sixties*, la cui costellazione, però, non è mai totalmente riassumibile in una formula (e, quindi, neanche nel sintagma “dionisiaco americano”); costellazione della quale, appunto perché non sintetizzabile, non possiamo che offrire un'immagine parziale e semplicisticamente schematica, limitandoci a ripercorrerne alcune delle pratiche estetiche, ognuna delle quali da intendersi come oggetto allo stesso tempo storico e teorico. Immagine parziale, nel duplice senso del termine, cioè allo stesso tempo limitata ed arbitraria; semplicisticamente schematica, perché ogni schematizzazione, per quanto precisa e ben fatta possa essere, non potrà mai rimandare alla complessità dello sviluppo di una realtà storica.

«Dionisiaco americano» ..., perché a guardarli obliquamente, i 1960s negli Usa – quelli della controcultura, della rivoluzione sessuale, del dissenso e della critica all'autorità ed alle “verità” socialmente consolidate – cosa sono stati, nel loro sogno e nella loro utopia, se non un tentativo di trasformare le strutture del sentire di un'intera epoca, – di una società che, pur dopo l'esperienza traumatica della seconda guerra mondiale, appariva politicamente e culturalmente “bloccata” –, sulla base della logica ed i caratteri essenziali, rituali, di un “baccanale”, quello delle antiche feste sacre dionisiache. Quelle feste, cioè, dove si esprimeva il rovesciamento delle norme stabilite, la sacralizzazione della trasgressione, l'oltrappassamento di ogni divieto, la promiscuità sessuale, i contatti più imprevedibili, l'annullamento, l'inversione e contestazione delle differenze gerarchiche familiari e sociali stabilite e la negazione della loro morale. Annullamento ed inversione che si ritrova anche a livello percettivo “nell'accompagnamento estetico” della festa, nella diffusione ubiqua di “colori discordanti”, nel ricorso al travestimento, presenza nelle strade di “folli” vestiti in “maniera variopinta” e che, cantando, ridendo e danzando lungo le strade in maniera estatica – un po' come nelle danze convulsive del XIV secolo –, farneticano e vaneggiano di “una società in cui l'abolizione della povertà e della fatica si concluda in un universo dove il sensuale, il giocoso, il calmo ed il bello diventano forme d'esistenza e pertanto la forma stessa della società”.¹² Ma anche, come in ogni rovesciamento dei valori prestabiliti, di un lato più violento e conflittuale, dove nelle strade potevano “imperversare disordini e la contestazione”, e subitaneamente ci si ritrovava come rapiti in delirio – in stato di rapimento, da *raptus* che è sempre più dell'estasi, poiché vi aggiunge sempre anche un qualcosa di “violento” –, persi in un edonistico consumismo che sempre di più faceva dimenticare della sacralità del lavoro, e dove appariva sempre meno chiara la differenza tra «barricata e pista da ballo».¹³ Perché essere rapiti dal passaggio di Dioniso vuol sempre dire essere rapiti dal fuoco, un gettarsi nel fuoco (“Jetzt komme, Feuer! Begierig sind wir...” come canta, aorgicamente, Hölderlin ne *L'Istro*) “rabbrividendo nel desiderio” («schauderndem Verlangen» sempre Hölderlin, ma in *Empedocle*¹⁴ e poi ripetuto, leggermente modificato, nella prima stesura de *La morte di Empedocle*: «Schauderndes Verlangen!»).¹⁵

¹² H. Marcuse, *Saggio sulla liberazione*, trad. it. L. Lamberti, Einaudi, Torino 1969, p.38.

¹³ *Ibidem*

¹⁴ F. Hölderlin, *Empedokles*, in F. Hölderlin, *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano, 1978², p. 226.

¹⁵ F. Hölderlin, *Der Tod des Empedokles (Erste Fassung)*, in F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, trad. it. C. Lievi, I. Perini Bianchi, Einaudi, Torino, 1990, p. 116. I traduttori optano, invece, per «una brama che fa rabbrivire».

Se poi si volesse seguire la narrativa degli “anni della speranza e dei giorni della rabbia” di Gitlin (od anche quella della “rivoluzione nell’aria” di Elbaum), allora i *Sixties* non sono forse stati, come nella tragedia delle “Baccanti”, una «festa che "prende una brutta piega"». ¹⁶ Perché Dioniso è, sì, il dio della speranza, ma allo stesso tempo è anche quello del dolore e del sacrificio. ¹⁷

Ma non solo questo, perché, se si vuole dare credito alla tesi di Girard (che riprende un’intuizione di Rohde) – secondo la quale *l’analisi propriamente testuale [delle Baccanti] confermerebbe le ipotesi che fanno del culto dionisiaco la conseguenza di grandi scosse politiche e sociali* – ¹⁸ è possibile leggere ¹⁹ l’affacciarsi nei *Sixties* del dionisiaco come un tentativo di risposta ad una “crisi di legittimazione” (e/o, nei termini di Girard, “crisi mimetica”), di una improvvisa ed “infinita mancanza” di senso, ad un disagio rispetto ad un politico non più in grado di “determinare un consenso sul significato della vita individuale e collettiva”; un politico trasformatosi, cioè, in repressiva macchina burocratica, quella denunciata dalla rivolta di Berkeley e [dall’iconico discorso di Mario Savio del 2 dicembre 1964](#). ²⁰ È durante queste crisi di legittimazione (ed i *Sixties* lo sono stati) che, come in un varco in cui poter passare, il mito tende a riproporsi come fattore coesivo e di senso, quantomeno come la speranza di una nuova epoca, una nuova sensibilità, nata da una palingenesi sociale e comunitaria e governata da una «politica dell’estasi» e da un «ethos estetico». Nuovo inizio, di cui Dioniso è quasi sempre stato considerato – dalla crisi

¹⁶ R. Girard, *La violenza ed il sacro*, trad. it. O. Fatica, E. Czerkl, Adelphi, Milano, 1980, p. 171. Da questo testo riprendiamo anche, seppur rielaborandola, l’elencazione delle caratteristiche della festa dionisiaca greca. R. Girard, *La violenza ed il sacro*, pp. 161-189. Cfr. anche R. Caillois, *L’uomo ed il sacro*, trad. it. R. Guarino (riv. C. Colangelo, U. M. Olivieri), Bollati Boringhieri, Torino, 2001, pp. 89-118.

¹⁷ Ciò che Huizinga nel 1935 ebbe a dire a proposito della crisi culturale seguita alla prima guerra mondiale, riteniamo possa essere valido anche per le “speranze infrante” di gran parte della generazione *Sixties* (infrante nella disgregazione dei movimenti, nella violenza e nell’ascesa e trionfo, nei 1970s, del più radicale degli individualismi, quello che genericamente viene appellato come “reaganismo”): «La storia non può profetizzare nulla, tranne una cosa: che nessuna trasformazione nei rapporti umani s’avvera mai nella forma che gli uomini dell’età immediatamente precedente si sono immaginata. Sappiamo di sicuro che le cose vanno diversamente da come possiamo pensare. Nella risultante di un periodo c’è sempre una componente che, dopo, si capisce essere stata il nuovo, l’inatteso, l’inconcepibile a priori. Questa incognita può significare la rovina. Ma finché la previsione può oscillare tra rovina e salvezza, è dovere dell’uomo sperare». J. Huizinga, *La crisi della civiltà*, trad. it. B. Allason, Einaudi, Torino, p. 146.

¹⁸ R. Girard, *La violenza ed il sacro*, p. 180. Cfr. Rohde, *Psiche. Culto delle anime e fede nell’immortalità presso i greci*, trad. it. E. Codignola, A. Oberdorfer, Laterza Bari, 1970, Vol. II, pp. 372-434. Jeanmarie ha criticato la tesi di Rohde di un’origine “sociale” del culto dionisiaco (come anche quella della sua origine estranea che irrompe improvvisamente nella perfezione apollinea della religiosità greca) in H. Jeanmarie, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, trad. it. G. Glaeser, Einaudi, Torino, 1972, pp. 84-87. A sua volta Girard, sempre in *La violenza ed il sacro*, ha contestato la validità della critica di Jeanmarie.

¹⁹ Lo facciamo anche seguendo alcune delle analisi di Manfred Frank sulla persistenza ed attualità del mito. M. Frank, *Il dio a venire. Lezioni sulla nuova mitologia*, trad. it. F. Cuniberto, Einaudi, Torino, 1994.

²⁰ Per un’istantanea dello *Jetztzeit* della rivolta di Berkeley, la nascita del *free speech movement* e del movimento studentesco cfr. H. Draper, *Berkeley. The New Student Revolt*, Grove Press, New York, 1965. Quel movimento studentesco, e non ci sembra superfluo ricordarlo, che poi è diventato il bersaglio polemico che ha lanciato la carriera di Ronald Reagan. Reagan ottenne il primo mandato come governatore della California (1966-1970) anche con la promessa di “clean up the mess in Berkeley” (è possibile ascoltare un documento di quella polemica [in questo video del 1966](#)), battaglia che ha continuato anche negli anni a seguire e culminata nella sua celebre “one liner” sugli Hippie: “A hippie is someone who looks like Tarzan, walks like Jane and smells like Cheetah”. Cfr. G. J. De Groot, *Ronald Reagan and Student Unrest in California, 1966-1970*, «South Pacific Review», 65(1), 1996, pp. 107-129.

romantica fino a quella dei primi 1900s, e seppur in guisa sempre diversa – come l'araldo spirituale del suo imminente avvento.

È difficile, lo accennavamo, approfondire nel dettaglio tali complesse questioni, ma riteniamo che sia qui sufficiente sostenere che, seppur per difetto,²¹ il dionisiaco americano possa essere visto come un riflesso estetico dello *Zeitgeist* dei *Sixties*, il suo tempo storico sublimato nell'«arte».²²

Dionisiaco americano ... quello percorso da Pollock nei 1940s/1950s,²³ il quale, trasformando il processo della creazione artistica in una “trasformazione” (*Wandlung*, nel senso junghiano), in un rituale magico, in una danza sciamanica, in un certo qual modo orgiastica – diventando il gesto creativo un viaggio in cui l'autore è nell'opera²⁴ per “rappresentare (non rappresentandolo)” il proprio inconscio (l'archetipo) – compie l'arte moderna, ne è il fine e la fine, dando inizio alle (neo)avanguardie americane. L'inizio, cioè, di quel progetto estetico, e non solo artistico, che si proponeva di far sfumare ogni divario tra arte e vita, per dirla con Kaprow o, per utilizzare invece una delle espressioni più celebri del Rauschenberg del 1959, lavorando nel gap che le separa: *painting relates to both art and life. Neither can be made. (I try to act in that gap between the two)*.

Dionisiaco americano ... quello, appunto, dell'estetica americana dopo Pollock e nata come rivolta verso il culturalismo artistico europeo (il moderno e/o il modernismo) di cui

²¹ Per “difetto” anche perché come in ogni fenomeno complesso, i *Sixties*, lo abbiamo accennato più volte, sono la convergenza di diverse esperienze culturali, estetiche e sociali, ognuna delle quali influenza le altre e contribuisce alla definizione del tutto. Quindi, il dionisiaco americano è sì un'espressione estetico/artistica dei *Sixties*, che però, come in ogni relazione biunivoca, esso stesso ha contribuito a determinare.

²² *Dionysus' presence can be beautiful or ugly or both. It seems quite clear that he is present in today's America, showing himself in the hippies, in the “carnival spirit” of black insurrectionists, on campuses; and even, in disguise, on the patios and in the living-rooms of suburbia. There is a qualitative link between the Oroko Fire Fight, the Greek chorus, and our own folk-rock discotheques. LSD is contemporary chemistry, but freaking out is ancient. I take this special, ecstatic quality to be essentially theatrical.* R. Schechner, *The politics of ecstasy*, in R. Schechner, *Public Domain: Essays on the Theater*, pp. 217-218.

²³ Sul dionisiaco americano di Pollock cfr. A. Mecacci, *Il dionisiaco americano: Jackson Pollock*, in V.M. Bonito, N. Novello (a cura di), *Età dell'inumano. Saggi sulla condizione umana contemporanea*, Carocci, Roma 2005, pp. 93-98.

²⁴ Quella dello «stare nell'opera» nel senso degli *happeners* è un'idea che si è andata affermando dopo la morte di Pollock, ma che più che derivare dalle sue opere in quanto tali (quantomeno non solo), sembra sia stata ispirata dalle foto e in [brevi filmati](#) che tra il 1949 ed i primi 1950s Hans Namuth e la rivista «Life» fecero di Pollock mentre dipingeva, e nei quali emergeva la sua, per così dire, “dance dripping”, la teatralità del gesto e dell'azione ed appunto il suo «stare nell'opera» in una assoluta fascinazione, per dirla con il Wittgenstein delle «Note sul “Ramo d'oro” di Frazer», per i «dintorni di un modo d'agire»; insomma, quasi un Pollock *happener ante litteram*, ripreso mentre realizza una sorta di *happening*, dove l'opera emergeva dal gesto più che da un'idea, diventava la rappresentazione di un evento, per dirla con Jasper Johns, il quale nel 1980 arriverà a sostenere che l'arte non dovrebbe esprimere un'idea, soprattutto non dovrebbe esprimere quel qualcosa che viene variamente definito come l'Io dell'artista: *Well, you mean meaning of images? I don't like to get involved in that because I [...] tend to like to leave that free [...] the idea is often simply a way to focus your interest in making a work. The work isn't necessarily, I think a function of the work is not to express the idea. The idea focuses your attention in a certain way that helps you to do the work.* J. Johns, *Writings, Sketchbooks Notes, Interviews*, a cura di K. Varnedoe, C. Hollevoet, The Museum of Modern Art, New York, 1996, pp. 210-211. Sull'importanza decisiva della rivista «Life» sulle vicende e la ricezione dell'espressionismo astratto e di Pollock: B. R. Collins, *Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948-1951*, «The Art Bulletin», 73(2), 1991, pp. 283-308. Su Namuth in particolare B. Rose, *Hans Namuth's Photographs and the Jackson Pollock Myth: Part One: Media Impact and the Failure of Criticism*, «Arts», 53(7), 1979, pp. 112-119. Cfr. anche [S. Boxer, The Photos That Changed Pollock's Life, New York Times, December 15, 1998](#).

Pollock stesso è stato considerato l'espressione ultima, compiendo il moderno nella distruzione del pittorico («È pittura, questa?»)²⁵ si chiedeva Pollock di fronte alle proprie opere).²⁶ Così facendo, e seppur involontariamente, Pollock ha posto un'intera generazione di artisti sotto scacco: continuare ad offrire una pallida imitazione dell'espressionismo astratto e della pittura automatica, di più o di diverso in quel momento appariva impossibile, oppure abbandonare la pittura ed i limiti e la sacralità della “tela”, ultimo baluardo – così in molti ritenevano – della “dittatura” estetica culturale del moderno, ed in cui i valori estetici erano come esiliati nella prigione della cultura “alta”, senza un reale contatto con la vita (e la storia).²⁷ Gran parte degli artisti scelse la seconda possibilità, imbarcandosi in un viaggio alla ricerca di una specificità estetica e percettiva propriamente americane nell'essenziale, nel primitivo, nell'incontaminato, nel rito e anche nella magia,²⁸ oltre il bello classico, greco, oltre l'ideale dell'armonia e della perfezione. In altre parole, lo abbiamo accennato in principio, si cercava un immaginario in grado di mettere tra parentesi tutto ciò che, nell'«arte», era compreso tra la Grecia e la modernità (il modernismo), facendo un passo allo stesso tempo prima (dei greci) e dopo (il moderno), in un ritorno al reale,²⁹ nella concretezza e nell'immediatezza delle emozioni, in un evento,³⁰ non in un illusionistico passato o in un astratto ideale di perfezione, per l'appunto slegato dalla vita: il bello è nella vita, è la vita, quella vita che non è (sempre) perfetta, armoniosa: *the sublime is now*.³¹ L'America diventa

²⁵ L'affermazione di Pollock è riportata dalla moglie, Lee Krasner, e viene citata in J. Pollock, *Lettere, riflessioni, testimonianze*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 2002, p. 104. Cfr. anche «Do you think i would have painted this crap if i knew how to draw a hand?», citato in D. Solomon, *Jackson Pollock. A Biography*, Cooper Square Press, New York, 2001, p. 240.

²⁶ Come scrisse Allan Kaprow, in quello che è diventato uno dei manifesti principali dell'Happening (*The Legacy of Jackson Pollock* del 1958), Pollock «created some magnificent paintings. But he also destroyed painting». Si veda anche B. Rose, *Jackson Pollock e la morte della pittura*, in B. Rose, *Paradiso Americano*, trad. it. T. Albanese, Libri Scheiwiller, Milano, 2008, pp. 260-268. Come già visto poco sopra, Barbara Rose si è più volte soffermata sull'importanza per le (neo)avanguardie americane delle fotografie e dei film di Namuth su Pollock.

²⁷ Sempre Kaprow in *The Legacy of Jackson Pollock*: «What we have then, is a type of art which tends to lose itself out of bounds, tends to fill our world with itself, an art which, in meaning, looks, impulse, seems to break fairly sharply with the traditions of painters back to at least the Greeks. Pollock's near destruction of this tradition may well be a return to the point where art was more actively involved in ritual, magic and life than we have known it in our recent past. If so, it is an exceedingly important step, and in its superior way, offers a solution to the complaints of those who would have us put a bit of life into art. But what do we do now? There are two alternatives. One is to continue in this vein. Probably many good “near-paintings” can be done varying this esthetic of Pollock's without departing from it or going further. The other is to give up the making of paintings entirely, I mean the single, flat rectangle or oval as we know it».

²⁸ Quello che all'epoca Kaprow non immaginava, e che in parte ha messo in questione questa sua forse rigida schematizzazione bipolare, è, ovviamente, l'avvento di Warhol e della Pop-Art.

²⁹ Cfr. H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del novecento*, trad. it. B. Carneiglia, Postmedia, Milano, 2006.

³⁰ «The relationship between the object & event. Can the be separated. Is one a detail of the other? What is the meeting? Air? An Object that tells of the loss, destruction disappearance of objects. Will this object be destroyed? It is the representation of an event. Find one way to describe the event & the objects. Not a drawing. An object that tells of the loss, destruction, disappearance of objects. Does not speak of itself. Tells of others. Will it include them?». J. Johns, *Writings, Sketchbooks Notes, Interviews*, p. 50.

³¹ Se *The Sublime is Now* di Barnett Newmann del 1948, con il suo «rifiuto» dell'estetica greca del bello e la ricerca di uno specifico americano, ha rappresentato la scintilla che ha dato il via alla rivolta, poi nuovamente formulata da Allen Kaprow proprio in *The Legacy of Jackson Pollock* ed in *Notes on the Creation of a Total Art*, ed in “ultimo” essere compiuta da Donald Judd con il celebre *Specific Objects* del 1965, e nel quale si vuole abbandonare completamente ogni riferimento al culturalismo estetico europeo. B. Newmann, *The Sublime is Now*, in John O'Neill (a cura di), *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, Alfred A. Knopf, New York 1990, pp. 171-173; A. Kaprow, *Notes on the Creation of a Total Art*, in *Essays on the Blurring of Art and*

l'immagine di un viaggio senza una direzione precisa, senza una meta, portando con sé soltanto una mappa del possibile e dell'immaginabile; un viaggio attraverso un paesaggio (una metafora?) non solo specificatamente geografico,³² ma soprattutto interiore ed archetipale.³³

Dionisiaco americano ... quello della trasformazione dell'Io freudiano in Ego dionisiaco portata avanti dal Norman O. Brown di *La vita contro la morte. Il significato psicanalitico della storia* (1959) e di *Love's Body* (1966), davvero popolari nei 1960s, e non solo all'interno della controcultura; "trasformazione" che, e non casualmente, nel 1991 ha poi trovato una sua conclusione e ricapitolazione in quel *Dionysus in 1990* che, con lo sguardo aperto sulla "fine della storia", conclude *Apocalypse and/or Metamorphosis*:³⁴ l'Ego liberato dalle catene della negazione,³⁵ che ha abolito ogni forma di repressione e abbattuto ogni

Life, a cura di J. Kelley, University of California Press, Berkeley, 1993, pp.10-12; D. Judd, *Specific Object*, in D. Judd, *Complete Writings. 1959-1975*, New York University Press, New York, 2005, pp.181-189. Cfr. anche B. Rose, *L'America come paradiso*, in *Paradiso Americano*, pp. 43-98. Anche Hans Belting, seppur da un diverso punto di vista, ha tracciato la linea che demarca la fine del progetto dell'arte moderna nei 1960s con l'avvento delle avanguardie estetiche americane. Per Belting l'arte, in senso moderno, "finisce" non perché non c'è più o non si farà più, bensì perché viene a modificarsi il canone, come anche il processo produttivo, che diventano qualcos'altro, qualcosa non più basato esclusivamente sul concetto di opera come espressione, creazione assoluta dell'io dell'artista – dell'autore che ricerca l'opera assoluta, sciolta da ogni rapporto con il pubblico ed il mondo, cioè il capolavoro – spostandosi, le metodologie di produzione artistiche, sulla creazione/organizzazione di una esibizione e di uno spazio scenico, di oggetti e/o performance per una "mostra" che dove includere interattivamente lo spettatore, coinvolgendolo attivamente nello stesso dispositivo espressivo dell'opera; cosa, si potrebbe aggiungere, che nei 1960s ha trovato una sua manifestazione privilegiata nel «minimalismo artistico», il quale – soprattutto dopo l'evento/mostra/party/show/installazione "Primary Structure" del 26 Aprile 1966 al Jewish Museum di New York – fu enfaticamente salutato, tra gli altri da Hilton Kramer, come "l'estetica del futuro". Nonostante ciò, sconfessando tali profezie, anch'esso non è riuscito a sopravvivere ai *Sixties*, riducendosi ad un passaggio quasi episodico delle varie vicende del design (per poi trovare nei 1980s/1990s una seconda vita, "rimediandosi" particolare figurazione del design, cioè quella del design informatico ed interattivo, esperienziale. Sulla concezione moderna della produzione artistica, cioè dell'opera come creazione assoluta, ed il cambio di canone estetico nella prospettiva della produzione a partire dai 1960s, dove l'opera si apre all'altro, alla vita, allo spazio ed anche alla critica sociale e culturale. H. Belting, *The Invisible Masterpiece*, trad. eng. H. Aktins, Reaktion Books, London, 2001. Sulle vicende del minimalismo nei *Sixties* si veda J. Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven-London, 2001.

³² Oltre al già citato B. Rose, *Paradiso Americano*, cfr. anche J. Baudrillard, *L'America*, trad. it. L. Guarino, Feltrinelli, Milano, 1987. Sull'ecosistema losangelino dei 1960s (decisivo in CVH) si veda il classico R. Banham, *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*, Allen Lane, London, 1971. Per l'evoluzione del design industriale californiano dai 1930s ai 1960s (probabilmente il più importante "laboratorio" americano di «progressive architecture and furnishings» della seconda metà del XX secolo, le cui innovazioni «in consumer goods helped transform modern American life») W. Kaplan, B. Tigerman (a cura di), *Living in a Modern Way. California Design 1930-1965*, MIT Press, Cambridge-London, 2011. *Living in a Modern Way. California Design 1930-1965* vorrebbe prendere «the California of our collective imagination – a democratic utopia where a benevolent climate permitted life to be led informally and largely outdoors – and demonstrates how this image was translated into a material culture that defined the era» (W. Kaplan, B. Tigerman (a cura di), *Living in a Modern Way. California Design 1930-1965*, p. 21). Cfr. anche A. Mecacci, *L'estetica del pop*, pp. 80-103.

³³ Utilizziamo qui l'Hillman de "Il ritorno alla Grecia", per descrivere il (tentato) passo, solo in apparenza contraddittorio, del dionisiaco americano oltre la «greicità» apollinea. J. Hillman, *Saggio su Pan*, trad. it. A. Giuliani, Adelphi, 1977.

³⁴ N. O. Brown, *Dionysus in 1990*, in N. O. Brown, *Apocalypse and/or Metamorphosis*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1991, pp. 179-200.

³⁵ «E, come coscienza che cerca di liberarsi dalle catene della negazione, essa rappresenterebbe un passo verso quell'Io dionisiaco che non nega più [...] E forse i nostri figli riusciranno a vivere una vita piena, e a vedere ciò che Freud non ha potuto vedere: nel vecchio avversario, un amico. Cfr. N. O. Brown, *La vita contro la morte. Il Significato psicoanalitico della storia*, trad. it. S. Besana Giacomoni, Adelphi, Milano, 2002, p. 401.

limite e confine;³⁶ la presa di coscienza dionisiaca (*dionysian consciousness*) diventa una “liberazione”, la via d’uscita – oltre Marx come anche oltre Freud - da una società «bloccata» in un dualismo senza dialettica del desiderio.³⁷

Dionisiaco americano ... quello celebrato dal *Living Theatre* di Julian Beck e Judith Malina, che voleva portare il teatro nelle strade, fuori dal palcoscenico (in fondo, come uno dei *topoi* preferiti della loro produzione, un’altra “prigione”), cercando di far confluire in una arte, vita ed azione diretta, in un qualcosa che aveva a che fare più con gli *Happenings* che con il teatro, ma che, a differenza degli *happenings* era anche una dichiarazione politica. Con il Living Theater la messa in scena assume l’aspetto di rituale di Guerrilla Theatre.³⁸ Non appare essere un caso, crediamo, che tra le opere più famose (e forse più riuscite) del *Living Theater* ci sia la rilettura anarchica dell’*Antigone* di Sofocle (portata in scena nel 1967),³⁹ nella versione che Brecht rielaborò dalla traduzione di Hölderlin.⁴⁰ In questa versione *Antigone* è un’anarchica posseduta dal “desiderio”, dallo spirito aorgico (dionisiaco) dell’*antitheos* ed in delirio sacro assume, nell’opporsi alla formalità della legge (Creonte),

³⁶ Cfr. N. O. Brown, *Love's Body*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, p. 161: «Dionysus, the mad god, breaks down the boundaries; releases the prisoners; abolishes repression; and abolishes the *principium individuationis*, substituting for it the unity of man and the unity of man with nature».

³⁷ Liberazione – non ci sembra superfluo porne l’accento – è termine ubiquitario nei 1960s, decisivo nella definizione di una presa di coscienza verso una realtà e una “cultura” viste come bloccate e limitanti. Il termine ha trovato una sua concrezione critica nel Luglio del 1967 a Londra nel Congresso “Dialettica della liberazione”, voluto dalla psichiatria alternativa (anti-psichiatria) di Laing, Cooper insieme a Berke e Redler, ma che coinvolse studiosi di diversa specializzazione. Gli interventi principali sono stati pubblicati in Bateson, Cooper, Carmicheal, Sweezy, Laing, Marcuse, Gerassi e altri, *Dialettica della Liberazione. Integrazione e rifiuto nella società opulenta*, a cura di D. Cooper, trad. it. L. Grande, Einaudi, Torino, 1969.

³⁸ The Living Theatre, *Paradise Now: notes*, «TDR», 13(3), 1969, p. 99.

³⁹ Cfr. C. Rosenthal, *Antigone's Example. A View of The Living Theatre's Production, Process, and Praxis*, «Theatre Survey», 41 (1), 2000, pp. 69-87. Rosenthal, che utilizza l’*Antigone* del 1967 come espressione privilegiata del Living Theatre, sottolinea (p. 70) che «Finally, although the Living Theatre seemed to be about effecting political change, and the company clearly identified with "the Movement", in the last two decades of the twentieth century the Living Theatre has not undergone significant development, growth, or change. The history of the Living Theatre, and specifically, its production of *Antigone* are rife with contradictions. Some have been fruitful and productive, and others ultimately destructive to the impact and efficacy of the company's aesthetics and politics». Cfr. anche E. Marinai, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, ETS, Pisa, 2014. Lo spettacolo è stato riproposto nel 1979-1980 con un cast – a parte Beck e Malina – completamente rinnovato rispetto ai 1960s, ed anche nel 1984 al Joyce di New York. [Qui è visionabile la rappresentazione in Italia nel febbraio 1980 a Bari](#) al teatro Petruzzelli. Esiste anche una registrazione radiofonica dello spettacolo del maggio 1967 a Roma al Teatro delle Arti, una delle poche che si è conservata in maniera da essere comprensibile. Sulle vicende, la riscoperta e l’importanza di questo raro documento storico cfr. [E. Marinai, Il corpo sonoro del Living Theatre per Antigone, Mimesis Journal, 3 \(2\), 2014, 90-114](#). La rappresentazione di 1984 a New York, invece, fu un fallimento, pesando anche la decisione di riproporre a 17 anni di distanza l’opera esattamente per come era stata concepita e messa in scena nel 1967, quando gli Usa, nel pieno della rivoluzione reaganiana, erano tutto un altro mondo rispetto a quelli dei Sixties.

⁴⁰ Sofocle, F. Hölderlin, B. Brecht, *Antigone*, trad. it. G. L. Radice, trad. ted. F. Hölderlin, adattamento da Hölderlin di B. Brecht (trad. it. M. Carpitella), Einaudi, Torino, 1996. La traduzione in inglese è di Judith Malina, che ha creato una sorta di amalgama delle tre versioni a cui s’ispira (traduzione, non è irrilevante notarlo, a cui Malina ha cominciato a lavorare in prigione nel dicembre del 1964, quando fu incarcerata insieme a Beck con l’accusa di evasione fiscale della loro compagnia ed altri crimini connessi). In seguito Malina ha pubblicato la sua traduzione dell’adattamento di Brecht: B. Brecht, *Sophocle's Antigone*, trad. eng. J. Malina, Applause Books, New York, 1984. La scelta di Sofocle, Hölderlin e Brecht probabilmente fu dettata anche dal fatto che il Living Theatre (come molta della controcultura) – ed esattamente come Hölderlin, prima di loro – era «convinto di essere, come Sofocle, poeta di un periodo di crisi, di dislocazione temporale e di rivoluzione». G. Steiner, *Le antigoni. Un grande mito classico nell'arte e nella letteratura dell'Occidente*, trad. it. N. Marini, Garzanti, Milano 1990, p. 84.

l'aspetto di una pazza ma santa, di una senza legge che è contro dio, colei che, "inflexibilmente giusta" (*unbeugsam Gerechte*),⁴¹ si oppone alle leggi ed il diritto della città in senso divino (*in Gottes Sinne, wie gegen Gott sich verhält*),⁴² in nome di una giustizia al di là della legalità ufficiale. Gli spettatori, allora, diventavano i cittadini di Tebe, tant'è che l'eventuale applauso finale li avrebbe potuti rendere corresponsabili della tragedia, perché, di fronte a quello capitato ad Antigone e che, di converso, quotidianamente stava accadendo a tutti noi, che accadeva nel mondo, tutti i cittadini/spettatori erano responsabili e avrebbero dovuto inorridire ed agire, non limitarsi ad "applaudire".⁴³ Con il Living Theatre emergeva, ed in maniera esplicita, appunto come il bello greco – una volta che il politico veniva fatto convergere con l'estetico, e l'estetico con la vita (l'arte come vita, più che la vita come arte) – non poteva più funzionare come espressione privilegiata della dimensione percettiva, appunto estetica.⁴⁴ Diventando, così, il Living Theatre una perfetta espressione, forse quella assoluta, dei *Sixties*.⁴⁵

Dionisiaco americano ... quello dell'*Environmental Theater* del Performance Group di Richard Schechner ed animato da una visione del teatro come esperienza collettiva e rituale. Dionisiaco, quello proprio della prima opera (non a caso di matrice rituale) del Performance Group, e che, fin dal titolo, riusciva a cogliere in un lampo lo spirito del tempo: *Dionysus in 69*.⁴⁶ Quel Dioniso, cioè, che viene "candidato", contro Nixon, alla Presidenza degli Stati

⁴¹ Sofocle, F. Hölderlin, B. Brecht, *Antigone*, pp. 332-333.

⁴² F. Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, in F. Hölderlin, *Antigone de Sophocle*, trad. fr. P. Lacoue-Labarthe, Christian Bourgois, 1998, p. 166. Lacoue-Labarthe traduce, a p. 167, «D'une part ce qui caractérise l'Antithéos, où l'un des personnages, dans le sens de Dieu, se comporte contre Dieu». L'insistenza, che qui facciamo valere su Hölderlin e la sua "traduzione" dell'Antigone (con la sua saldatura di ribellione e rifiuto dell'autorità, dionisiaco/aorgico e tragedia), è legata, ma dovrebbe essere evidente, all'oggetto in essere, cioè i *Sixties*. Come dovrebbe essere evidente anche la scelta di utilizzare la traduzione/interpretazione di Lacoue-Labarthe, la quale deriva da una messa in scena teatrale che s'inserisce anche, così riteniamo, nell'onda lunga dei *Sixties* (è stata performata nel 1978 e nel 1979). Sul teatro di Hölderlin cfr. P. Lacoue-Labarthe, *Métaphrasis, suivi de La théâtre de Hölderlin*, Press Universitaires de France, Paris, 1998.

⁴³ Judith Malina e Julian Beck hanno discusso della versione dell'Antigone di Holderlin/Brecht del Living Theatre in L. Phelps, *Brecht's Antigone at the Living Theatre*, «TDR» (1967-1968), 12 (1), 1967, pp. 125-131

⁴⁴ «L'Antigone di Judith Malina incarna una femminilità soggetta per millenni agli oltraggi e alla condiscendenza del maschio, esclusa. Nessun uomo potrebbe intraprendere la sua missione né uguagliare la sua lucida disperazione. La cecità e la barbarie maschili hanno portato l'umanità sul ciglio dell'autodistruzione. È ora che le donne agiscano, che spingano la vita anarchica e sfrenata a scagliarsi contro le convenzioni della morte che le guerre, il capitalismo, i «principi di realtà» dominati dal maschio incarnano. La ronda bacchica selvaggia che accompagna, e quindi maschera, l'esecuzione di Antigone nell'allestimento del Living Theatre è simbolo della falsa unione dell'uomo e della donna nel sistema sociale tradizionale. Solo l'autentica liberazione della donna, solo il rifiuto assoluto del *notre sexe imbécile* di Ismene spezzeranno il cerchio infernale». G. Steiner, *Le antigoni*, p.171.

⁴⁵ Com'è stato ben espresso dal ricordo di Schechner del *Living Theatre*: «They [Living Theatre] were both a barometer measuring what was happening in the 1960s and an instigator, making things happen. The Living rolled up into one ball the African-American freedom movement, the anti-Vietnam War movement, the youth radicalism of the Students for a Democratic Society, sexual liberation, LGBT rights, and Artaud's call for martyrs "signalling through the flames"». R. Schechner, *Performed Imaginaries*, Routledge, London-New York, 2015, pp. 38-39.

⁴⁶ *Dionysus in 69* fu una memorabile «decostruzione» estetico-politica de *Le baccanti* di Euripide rappresentata tra il 1968 ed il 1969 e che era suddivisa, più che in "scene", in una serie di "rituali". D'altronde, come già accennato, quale testo classico, meglio de *Le baccanti*, può rappresentare al meglio molto dei *Sixties*? Come ebbe a dire Steiner, in questo caso con una punta d'ingenerosità e semplificazione, «la «controcultura» dei drogati e dei figli dei fiori, dell'agitazione maniacale e del comportamento schizoide, ha trovato nelle *Baccanti* un'identificazione immediata, una realizzazione completa e distinta, superiore a ogni altro testo contemporaneo». G. Steiner, *Le antigoni*, p. 317. Come altre opere di Schechner, ed anche questo non sembra essere un caso,

Uniti,⁴⁷ il dionisiaco come programma politico, quello, anche qui, di una rivoluzione che prima di essere sociale era propriamente estetica, un rovesciamento nella “percezione” di tutti i valori.⁴⁸

Dionisiaco americano ... quello reso universalmente popolare, *mainstream*, dai rituali musicali⁴⁹ – sciamanici, teatrali e spesso improvvisati, e, nonostante Artaud, quasi brechtiani⁵⁰ – di Jim Morrison, “The Dionysus of Rock & Roll”, e degli “erotic politicians”

anche Dionysus in 69 è un'opera (programmaticamente) “incompiuta”. Uno degli assiomi dell'opera/performance, infatti, richiedeva che «The audience is in a living space and a living situation. Things may happen to and with them as well as in front of them». Anche qui, la vita ed il vivente, il mondo e la realtà, sono le condizioni della performance, vi si confondono. Il teatro, come diceva anche Julian Beck seppur in maniera forse ancor più radicale, «*deve cercare la vita*», deve, parafrasiamo noi, stare nella vita, non in una astrazione. R. Schechner, *Dionysus in 69*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1970. Per una lettura del dramma al momento dell'uscita, S. Brecht, “*Dyonysus in 69*”, from Euripides' “*The Bacchae*”, «TDR», 13(3), 1969, pp. 156-168. Per una ricostruzione delle potenzialità e dei limiti performativi del teatro rituale di *Dionysus in 69*, nonché della sua attualità, cfr. F. Fiaschini, [Dionysus in 69. Richard Schechner tra teoria e prassi della performance](#) (in particolare si vedano le pp. 243-249 a proposito della “attualizzazione del rituale”). Da notare, a riprova della sensazione suscitata dalla performance alla fine dei 1960s e del suo successo, che dello spettacolo *Dionysus in 69* fu subitaneamente tratto un film diretto da Brian De Palma ed uscito nel 1970. De Palma è poi diventato uno dei registi più celebrati nei 1970s e nei 1980s, e per più di un rispetto una sorta di Tarantino *ante litteram*, ma che non ha mai ridotto i suoi film unicamente alle citazioni-omaggi di cui li costellava. Nel 2009 *Dyonysus in 69* è stato ri-performato ad Austin da [Shawn Sides e Madge Darlington del Rude Mechs](#) (per poi essere messo in scena anche nel 2011 a Princeton e nel 2012 a New York).

⁴⁷ «Before the elections of November 1968, Dionysus announced himself as a candidate for president and each night scattered red, white, and blue buttons, with the legend, ‘Dionysus for President.’ After the elections, more improvisation was in the making». F. I. Zeitlin, *Dionysus in 69*, in E. Hall, F. Macintosh, A. Wrigley (a cura di), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, Oxford, 2004, p. 75

⁴⁸ Per una lettura più tecnica ed approfondita della “seconda” riforma del teatro novecentesco, quella attuata proprio nei 1960s *in primis* dal Living Theatre e da Jerzy Grotowski, si veda F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Roma-Bari, 2007. Per una diversa lettura “estetica” (anche se non sempre condivisibile) del rapporto tra Living Theatre con la greicità (seppur, appunto, un'altra greicità rispetto a quella da noi qui evocata) si veda M. Carboni, *Il genio è senza opera. Filosofie antiche e arti contemporanee*, Jaca Book, Milano 2017, Capitolo quarto: L'esperienza teatrale (Ebook Edition).

⁴⁹ La musica dei The Doors fece irruzione nel panorama musicale americano come qualcosa di “strano”, di estraniante, in un certo senso di “straniero”. Tom DiCillo, [nell'eccellente documentario sui Doors del 2009, When You're Strange](#), descrive egregiamente (ai minuti 19,50-21,52) la stranezza, per così dire, “dionisiaca” della musica dei Doors: «The fact is, the music is strange. It is music for the different, the uninvited. It carries the listener into the shadowy realm of dream. Part of the strangeness comes from their lack of a bass player. This leaves Densmore to hold the beat. But his jazz sensibility keeps it both tight and unpredictable. Krieger's flamenco influences bring another layer of mystery. He never uses a pick, playing rhythm and lead with his fingernails. But the sound needs a bottom. Manzarek discovers an electric piano bass and plays the bass line with his left hand. He uses his right for chords and his Bach-tinged blues runs. The organ carries a hint of the carnival - both childlike and darkly disturbing. It's no accident their second album, *Strange Days*, features circus performers on its cover. But if the band has a surreal fairground air, it is Morrison who is the frenzied trapeze artist».

⁵⁰ «Our work, our performing, is a striving for metamorphosis. It's like a purification ritual, in the alchemical sense. First, you have to have the period of disorder, chaos; returning to a primeval disaster region. Out of that, you purify the elements, and find a new seed of life, which transforms all life, all matter, all personality—until, finally, hopefully, you emerge and marry all those dualisms and opposites. Then you're not talking about good and evil anymore, but about something unified and pure». Jim Morrison, citato in S. Davis, *Jim Morrison. Life, Death, Legend*, Gotham Books, New York, 2006, p.183. Morrison, oltre ai rituali dionisiaci, sembra qui fare eco al Brown di *Love's Body* che abbiamo già citato in una precedente nota.

Doors,⁵¹ come li definì proprio Jim Morrison,⁵² la cui eversiva visione poetica è stata sempre “packaged in sex”, trasformando così l'interpretazione musicale, quasi a prendere alla lettera la celebre chiusura di *Against Interpretation* di Sontag, in una «erotica dell'arte». Dionisiaco, quello del primo marzo 1969 a Miami, dove Jim Morrison tenne il (non)concerto più famoso dei *Sixties*, che lo portò ad improvvisare con il pubblico – ed ecco un esempio, crediamo paradigmatico, di quell'anarchico e reciproco influenzarsi, nei *Sixties*, dei processi estetici e culturali, e di cui facevamo cenno poco più sopra – una sua personale interpretazione del *Living Theatre*.⁵³

⁵¹ J. Densmore, *Riders on The Storm. My Life with Jim Morrison and The Doors*, Dell, New York, chap. 9: *Strange Days* (E-book Edition). Com'è noto, Oliver Stone in *The Doors* del 1991, basato anche sul testo di Densmore (che, però, in seguito criticò la realizzazione), ha schiacciato il personaggio di Morrison su questa identificazione. Purtroppo l'ha fatto attraverso una lettura di Dioniso e del dionisiaco dei *Sixties* che appare – come lo stesso personaggio del film – unilaterale, limitata e un po' macchiettista (così come macchiettisti appaiono molti personaggi di contorno, come Warhol o Nico), non venendo mai inserita in maniera realmente convincente nel contesto socio-culturale ed artistico dei *Sixties*. Stone non sembrava particolarmente interessato alla complessità psicologica sia del mito sia dello stesso personaggio di Morrison, di cui dalla prima all'ultima scena vediamo solo gli aspetti “dionisiaci” (nel senso, però, inteso da Stone). Quasi che la sceneggiatura fosse stata scritta più sulle rimembranze emotive del personaggio Morrison per come percepito nei 1960s dall'autore, allora giovanissimo, che sul personaggio reale. La pellicola, inoltre, è stata incentrata unicamente su Morrison più che sui Doors. Peccato, perché la performance di Val Kilmer fu davvero eccellente, coraggiosa e mimetica (con molte della parti cantate performate dallo stesso Kilmer). Ci sembrava d'obbligo soffermarvicisi, anche perché il film di Stone, proprio nella sua miope e castrante visione di Morrison e considerato il successo ottenuto, ha rappresentato uno dei limiti principali alla possibilità di qualsiasi discorso critico e storico sul «dionisiaco americano» in quanto categoria estetica, *de facto* minandone a priori ogni credibilità, per ridurla quasi ad una parodia. Più interessante, per una ricostruzione meno romanzata e unilateralmente “scandalistica” dei Doors (e quindi non solo di Jim Morrison), il già citato documentario *When You're Strange* di Tom DiCillo del 2009.

⁵² Cfr. A. G. Aronowitz, *The Doors seek Nirvana Vote*, in *New York Times*, November 25, 1967, ora anche in *The New York Times, The Times of The Sixties*, a cura di J. Rockwell, Black Dog & Leventhal, New York, 2014, pp. 897-898.

⁵³ Il “dionisiaco” secondo Morrison raggiunse forse il suo apice proprio durante questo (non)concerto. I Doors, infatti, non riuscirono a suonare perché Morrison si lasciò andare ad una sorta di happening situazionista, boicottando continuamente il gruppo che cercava di suonare con [monologhi “deliranti” e “sovversivi” su di una “rivoluzione” dell'amore e del divertimento scatenato](#), appunto una rivoluzione dionisiaca; provocazioni al limite dell'istigazione a delinquere e spogliarelli improvvisati, per finire accusato e condannato per atti osceni (per poi, nonostante fosse morto da trentanove anni, essere graziato nel 2010). [Al minuto 6.00 e ss. di questa versione di When the music is over](#) si può ascoltare Morrison che smette di cantare e racconta che nelle sere precedenti aveva incontrato delle “persone” che cercavano di fare qualcosa, cercavano di cambiare il mondo e lui voleva fare esattamente come loro. Era appunto il Living Theatre, di cui Morrison aveva visto o, meglio, “partecipato” all'happening theatre di *Paradise Now* del febbraio 1969, rimanendone folgorato. R. Manzarek, *Light My Fire*, Berkley Boulevard, New York, 1999 (E-book Edition), Chapter 15: Miami: «Jim was hooked immediately. The Living Theatre was in town for six performances. He bought tickets for all of them. He went to every show. And he saw young New York theater people who looked like him, confronting the audience just as he did onstage. But they went further. They went even further than Jim. They took their clothes off. They were stark naked in most cities. However, the police in L.A. let them know ahead of time that they would be busted if anyone went nude. So the young players stripped down to jockstraps and bras and panties as they ranted their pleas for freedom. For Paradise Now they shouted, “I am not allowed to travel without a passport, I am not allowed to bathe in the sun, on the beach, as God created me...naked before the world,” they implored. “I must pay taxes to support an unholy war against people who only want to unite their country. I don't believe in the war in Vietnam!” They were in everyone's faces, including Jim's. “We demand freedom! We want the Garden of Eden! We want paradise...now!” Jim was mesmerized. He even joined the troupe onstage for the last performance. Ranting and raving himself. Leaping about the stage and shouting out his cries for freedom and power. “We want the world, and we want it now!»». [Qui è possibile ascoltare](#) Ray Manzarek che racconta come quella sera Morrison volesse fornire la sua particolare versione del *Living Theatre*. Cfr. anche D. Jones, *Mr. Mojo. A Biography of Jim Morrison*, Bloomsbury, London, 2015, pp. 105-108.

È possibile, allora, fotografare lo *Jetztzeit* dei *Sixties* come un'epoca di passaggio, dove c'era qualcosa che stava passando, che attraversava l'aria e portava una voglia di cambiamento, creando attorno a sé scompiglio, fermento ed estatico delirio.

In ogni caso, quel che pare certo è che, nei *Sixties*, Dioniso – il dio del popolo, non dell'*establishment* e delle *élite* – imperversava, li attraversava in lungo e largo come qualcosa di estraneo, di straniero (qui da intendersi più nel senso del tedesco *Fremd*, che non in quello di *Ausländer*) e che, quindi, portava con sé, indicava, qualcosa di nuovo e di diverso. Dioniso è sì il dio che viene, ma viene non per rimanere, bensì per andare, passare, è il dio che passa, che sta tutto nel suo passaggio – “che trascorre nello spettro della sua presenza” per utilizzare un'efficace espressione di Derrida⁵⁴ e la cui permanenza si dà unicamente nel suo sottrarsi e far spazio a ciò che, nel suo transitare, precorre e che vuole – come “tirandolo fuori”, estraendolo dal momento storico – “esemplificare” ed annunciarne l'avvento: il passaggio da un tempo ad un altro, un nuovo inizio, una nuova epoca. Quello di Dioniso, dicevamo, è un passaggio che trascina con sé, e spesso, come in una possessione divina, in coloro che incrocia fa divampare un folle entusiasmo (*mania*); “folli” che, a lui accodandosi, passano insieme a lui, e passano bruciando.

Insomma, Dioniso è un passaggio, il cui carattere “festoso” manifesta, proprio nella giocosa inessenzialità della festa, la massima essenzialità, l'impellenza della storia, ciò che, di quel momento (storico), è più decisivo ed essenziale.⁵⁵ Da qui il carattere sempre eveniente ed eventuale, mai realmente compiuto e sintetizzabile, di ogni mito dionisiaco, il suo continuo morire e, in ogni dove si affaccia una crisi di legittimazione, rinascere ed ottenere (mantenere) una «nuova» identità.⁵⁶ Rinascere come espressione della speranza di cambiamento e di pienezza comunitaria, per la costituzione di una comunità politica fondata su degli ideali di “giustizia” senza tempo, ma che possono venirci incontro solo incarnandosi nel(lo spirito del) tempo, come una traccia di un qualcosa che, però, non esiste se non in quanto traccia, di ciò che ha in sé il destino del suo sparire. È anche in questo senso che si potrebbe arrivare a sostenere che i *Sixties* in realtà sono un'epoca mai finita, che – come in un futuro (mai) passato, in un regno del possibile – non finisce mai e che, proprio come disse Goodman, *haunt us in the present as unfinished business*. Anche per questo, il dionisiaco può essere considerato come “inesauribile”.

⁵⁴ J. Derrida, *Speculare – su “Freud”*, trad. it L. Gazziero, Raffaello Cortina, Milano, 2000, p. 44.

⁵⁵ Se, poi, si volesse trovare un termine in grado, appunto “in uno”, di racchiudere tutta la complessa equivocità delle significazioni del dionisiaco nei *Sixties* che qui abbiamo cercato di evocare, quello forse sarebbe il tedesco hegeliano – difficilmente traducibile in altra lingua, e di certo in italiano – «Beiher spielen»: seppur “traducendo contro”, direbbe forse Hölderlin, è allora ben possibile considerare il dionisiaco come «ein Beiher spielendes». Insomma, per come qui inteso, il dionisiaco vorrebbe richiamare, senza per questo volervi coincidere concettualmente, la catena semantica (che salda in uno e fa equivocare “bei”, “her”, “spiele”, “beiher”) condensata nell'intraducibile «ein Beiher spielendes» dell'Hegel de *Il concetto di religione* delle *Lezioni sulla filosofia della religione*. G. W. F. Hegel, *Lezioni di filosofia della religione*, Vol. I, trad. it. S. Achella, Guida, Napoli, 2008, p. 93.

⁵⁶ Ben siamo avvertiti che quanto sostenuto potrebbe rimandare all'idea, la tentazione diremmo, di una sorta di «dionisismo perenne». Com'è noto, questa idea è uno dei bersagli polemici di Jeanmarie nel suo *Dioniso*, come ben spiega Furio Jesi nella sua introduzione al testo. F. Jesi, *Inattualità di Dioniso*, in H. Jeanmarie, *Dioniso*, pp. IX-XXIV (in particolare pp. XIII-XV).

I *Sixties*, però, appaiono soprattutto come l'epoca del desiderio (di trasformazione),⁵⁷ l'epoca del "sogno collettivo";⁵⁸ un sogno che, come dicevamo poco sopra, voleva stringere in uno il politico, l'estetico, l'etico, l'economico, il sociale ed il civico, finanche il tecnologico: la vita. La vita come un sogno, il sogno come vita, in una dialettica, un doppio movimento ed una doppia percorribilità in cui la messa in scena – l'espressione artistica, la sua «esibizione» – permette di entrare nella vita (nel mondo), e la vita (il mondo) permette di entrare nell'arte, nella messa in scena, deve entrarvi.⁵⁹

§2.3

Tarantino's 1960s vs Hollywood Sixties

Sensibilità, quella del «dionisiaco americano», che, ed è questo il punto che qui più interessa, ha ovviamente influito in maniera decisiva sull'Hollywood dei 1960s e soprattutto dei 1970s, sui suoi costumi, sul modo di fare cinema e sulla sua metaforica, al punto, si potrebbe dire, da arrivare a salvarla da se stessa.⁶⁰ In *CVH* semplicemente non ce n'è traccia, se non nella voyeuristica fantasia del regista. In *CVH*, insomma, appare difficile percepire qualcosa del proteiforme spirito "dionisiaco", il quale pervadeva ubiquitariamente l'atmosfera culturale, sociale e soprattutto estetica – quindi anche quella cinematografica ed hollywoodiana – dei *Sixties*, ed in particolare del 1969. Quel Dioniso spirituale, il dio "mimetico", il cui passaggio lasciava aperto lo spazio al possibile, apriva un varco alla realtà del sogno; lasciava, cioè, un vuoto che li saturava, i *Sixties*, con un eccesso del possibile.

In *CVH* ci si ritrova, invece, in una Hollywood che – pur passata attraverso tutta l'artificiosa e fumettistica ultraviolenza tarantiniana o, forse, soprattutto per quella – in fondo è una Hollywood *disneyzzata* e, come dicevamo poco sopra, osservata attraverso uno sguardo velatamente reazionario; è un caso, infatti, che dalla retorica delle immagini di *CVH* – e nel momento culmine della controcultura e della *new left*, dei movimenti studenteschi, artistici, musicali, quelli per i diritti civili, quelli contro la guerra, degli Hippie ecc. – le varie espressioni del dissenso vengono "sintetizzate" attraverso gli sbandati, concitati come

⁵⁷ Quella, come accennato a proposito di Pollock, descritta dal processo d'individuazione junghiano, e che proprio nei *Sixties* aveva ottenuto una crescente popolarità, culminata nel 1967 con la pubblicazione (in inglese) ed il successo della sintesi dell'ora classico dello junghismo, J. Jacobi, *The Way of Individuation*, trad. eng. R. F. C. Hall, Harcourt, Brace & World, New York, 1967.

⁵⁸ Quello che animava anche il testamento letterario di Martin Luther King, cioè *Where Do We Go from Here: Chaos or Community?* del 1967. Un testo il cui solo titolo racchiude molto delle speranze dei *Sixties*, soprattutto quello di un sogno che è un viaggio che si deve fare tutti assieme, altrimenti potrebbe trasformarsi in un incubo, nel caos.

⁵⁹ Abbiamo voluto parafrasare, qui, le parole di Julian Beck del 1962: «Bisogna entrare nel teatro attraverso il mondo. È la missione sacra che redime il teatro [...] Si entra nel teatro attraverso il mondo, mondo che è sacro, mondo che è imperfetto, si entra nel teatro attraverso la consapevolezza di una bruttezza indistruttibile. La bruttezza della vita. Si abbraccia questa bruttezza e si dimentica ciò che è bello. La strada della trascendenza. L'Acropoli, tutto quel lottare, tutto quel lottare per il mito della perfezione, si dissolverà nella massa dell'esistenza che è bontà». J. Beck, *La vita del teatro*, trad. di F. Mantegna, Einaudi, Torino, 1975, p. 9 e p. 11. Anche in questo caso è possibile notare la messa in questione, la trasfigurazione dell'ideale della bellezza greco, classico, ed il bisogno di elaborare un'altra estetica o, meglio ancora, un'estetica «altra», non basata unicamente sul canone della perfezione e dell'armonia classici e moderni.

⁶⁰ Cfr. P. Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls. How the Sex-drugs-and-rock 'n' roll generation saved Hollywood*, Simon & Schuster, New York, 1998.

vagamente "Hippie", della cosiddetta Manson Family? È come se si volesse in qualche modo implicare, surrettiziamente, una lettura dei *Sixties* per la quale l'intima verità del movimento Hippie⁶¹ e, per estensione, dell'intera controcultura, si fosse compiuta e rivelata nella sua verità appunto nella Manson Family;⁶² una lettura, che in fondo, a guardarla perspicuamente, sembra coincidere con la medesima che ne fece Ronald Reagan nei suoi anni da Governatore della California. E se all'indomani dell'eccidio di Cielo Drive, con il diffuso clima di paranoia e terrore che aleggiava negli Stati Uniti, si poteva comprendere il meccanismo psicologico (o sociale, politico e mediatico) di una siffatta equiparazione, a cinquant'anni di distanza, e dopo un intero universo di analisi storiche, sociali e culturali è cosa criticamente inaccettabile; quantomeno lo è in un film che si vuole definire d'autore e che è armato di un potere com'è quello dell'immagine, in grado, nella sua tanto seducente – tattile – quanto ubiquitaria immediatezza, di creare e diffondere modelli culturali di riferimento, determinare, organizzare e riconfigurare le strutture, sociali e non, del sentire.⁶³

⁶¹ Sul movimento Hippie nella cultura Americana si veda T. S. Miller, *The Hippies and American Values*, University of Tennessee Presse, Knoxville, 2011. Per una storia degli Hippie: J. A. Moretta, *The Hippies. A 1960s History*, McFarland & Company, Jefferson, 2017.

⁶² Come peraltro voleva appunto una certa rappresentazione reazionaria dei movimenti giovanili dei 1960s diffusasi subito dopo l'incriminazione di Manson. Si pensi che a dicembre del 1969, appena annunciato – dopo mesi e mesi in cui si era brancolato nel buio – che si era ad una svolta delle indagini sull'eccidio di Cielo Drive e ci fu l'incriminazione della «Manson Family», agli occhi di gran parte dell'opinione pubblica dei primi 1970s l'intero movimento Hippie, ed in genere della controcultura, fu associato a Manson (che poi neanche è mai stato, ed è difficilmente possibile considerarlo, un Hippie, e lo stesso vale per la sua "Family"). Da qui la convinzione, in essere fin dai primi 1970s, che la strage di Bel Air e l'incriminazione di Manson e dei suoi seguaci abbiano contribuito in maniera decisiva a mettere fine al movimento Hippie, alla *Summer of Love* e con essa, forse, ai *Sixties* in quanto tali, trasformando, nell'immaginario dell'americano medio, l'idealismo in paranoia, la gioia in paura, il sogno in un incubo. A questo riguardo si pensi a come il 12 dicembre del 1969 il Time Magazine («Time», 94, n.24) uscì con alcuni articoli dagli inequivocabili titoli – "Hippies and Violence" e "The demon of Death Valley" – in cui si cominciavano appunto a fare paralleli – tanto più stringenti quanto spesso aleatori ed aneddotici – tra la cultura Hippie e la violenza; anche l'altrettanto popolare magazine «Life», il 19 dicembre, sempre del 1969, usciva con in copertina la foto di un allucinato Charles Manson ed un titolo dove si lasciava intendere un collegamento tra l'essere Hippie, la violenza ed il terrore: *The Love and Terror Cult. The Man was their leader. The Charge of multiple murder. The Dark edge of Hippie Life*. Si deve ricordare, però, che pochi giorni prima dell'incriminazione della *Manson Family* (cioè l'8 dicembre), il 4 dicembre si svolse il celebre concerto di Altamont, pubblicizzato come una sorta di Woodstock sulla costa occidentale, il quale però si risolse in un totale disastro, funestato da incidenti, risse, violenze ed anche un "omicidio". Anch'esso è entrato nell'immaginario come uno dei marcatori della fine dei *Sixties*. Va da sé che nello stretto giro di pochissimi giorni, agli occhi dell'opinione pubblica il movimento Hippie subì un danno d'immagine devastante, alimentando appunto l'idea di una stretta connessione tra gli hippie e la violenza, e così – soprattutto grazie ai numerosi e disparati racconti, inchieste, reportage su Manson e la Family che incessantemente si sono ubiquitariamente susseguiti attraverso tutti i media – generando, dopo l'agosto del 1969 ed almeno fino alla conclusione del processo Manson, un quotidiano e pervasivo clima di paranoia. Clima che, se andato scemando durante la prima metà dei 1970s, nel 1978 è tornato alla ribalta con la [tragedia di Jonestown](#), la comunità fondata dal pastore Jim Jones in cui si consumò un suicidio di massa di più di 900 persone, riaccendendo le polemiche sulla fascinazione di tutti quei "culti" eredità dei *Sixties* e riportando immediatamente la memoria proprio al culto di Manson. Sulla tragedia di Jonestown (inserita anche nel contesto della cultura popolare dei 1960s/1970s) cfr. J. Kutulas, *After Aquarius Dawned. How The Revolutions of the Sixties Became the Popular Culture of the Seventies*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2017, pp. 167-198.

⁶³ Si veda anche quanto, seppur da un altro punto di vista, sostenuto da Kristin Lené Hole: «Film is a medium that has the potential to access large audiences and which engages us in many processes of meaning making that are largely unconscious. In addressing us as spectators, film also constructs us as spectators – it not only caters to desires, it creates them. As a form of mass culture that plays a "key role . . . in the profound restructuring of subjectivity", film is an important site for examining different ways of seeing and for encouraging a more ethical sensibility. Additionally, cinema offers us a sense of the possible. [...] Cinema is able to challenge our way of thinking about the world and to address us differently, making possible different senses of ourselves as viewing

Generazione, quella su ricordata, che ha formato gran parte degli autori proprio della *New Wave* hollywoodiana dei 1970s, quella dei Coppola, Spielberg, Lucas, Scorsese, Lynch, Carpenter, Romero, Friedkin, Rafelson, Altman, Ashby, Cronenberg, De Palma per ricordarne solo alcuni tra i più celebri. Quella della *New Hollywood* che – in un modo o nell'altro, consapevolmente o meno – è considerabile come figlia del proprio tempo, dell'influenza di un certo cinema europeo e giapponese dei 1950s/1960s e della revisione del canone della creazione portata avanti dalla generazione di “artisti” che è succeduta a Pollock, ed espressione, in altre forme, proprio di ciò che abbiamo definito come «dionisiaco americano».

Figlia, al punto che si potrebbe arrivare a sostenere di contro ad una lettura unilateralmente e pervasivamente controrivoluzionaria, reazionaria, dei 1970s, che proprio incanalandosi nella “cultura popolare” dei *Seventies*, lo spirito dei *Sixties* è potuto sopravvivere, continuando la propria “missione” con altri mezzi, allo stesso tempo rendendo possibile la *popular culture* 1970s-1990s per come si è andata categorizzando in molte delle sue diverse forme espressive.⁶⁴ I *Sixties*, in particolare, hanno reso possibile lo stesso cinema di Tarantino.

subjects». K. L. Hole, *Towards a Feminist Cinematic Ethics. Claire Denis, Emmanuel Levinas and Jean-Luc Nancy*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2016, p. 23. Su potere di modellare l'immaginario e la morale del medium televisivo, che tanta importanza riveste in CVH, e che l'autore descrive come il medium *par excellence* al fine d'incarnare la *mimesis* (aristotelica), T. Dant, *Television and the Moral Imaginary. Society through the Small Screen*, Palgrave Macmillan, London, 2012. Ancora più in generale, per un aggiornamento ai 2010s del dibattito critico sul rapporto – tra i 1960s ed i 1990s catalizzato dalle analisi di Debord – tra “moralità, modelli di riferimento dell'immaginario, politica, spettacolo e cultura popolare” cfr. B. M. Lowe, *Moral Claims in the Age of Spectacles. Shaping the Social Imaginary*, Palgrave Macmillan, London, 2018.

⁶⁴ Judy Kutulas ha cercato di sviluppare questa tesi nel già citato J. Kutulas, *After Aquarius Dawned. How The Revolutions of the Sixties Became the Popular Culture of the Seventies*: «Reality, of course, was far more complicated. The baby boom's numerical dominance and its members' particular stage of life in the 1970s practically guaranteed that the nation's attention would be focused on questions of personal identity. Activists did not disappear; the big-ticket protest causes did. The draft ended in 1971, and the last U.S. combat troops left Vietnam in 1973 [...] civic engagement and community activism persisted. The most dynamic phases of the gay liberation and women's movements occurred in the 1970s. The model of activism introduced by the freedom struggle in the early 1960s served liberals and conservatives alike. Americans continued to press for change or defend continuities and to relate to their governments, their communities, their families, and one another [...] The book looks at three overlapping areas where social revolution played out in the 1970s. The first is the remaking of individual gender identities, modeled and reflected in popular music and clothing. The second is more elastic notions of family identity reflected particularly through television sitcoms and dramas. The third is changing ideas about the relationship between subgroups—here an emerging gay and lesbian community and a cult—and everyone else, presented by television and print journalists. Contained within each section are similar themes: individual agency, freedom and its scarier aspects, and the ways 1960s values of tolerance, diversities of various kinds (gender, sexual, racial, ethnic), and beliefs about equality and justice interact with more traditional American institutions, including the family and the economy. No one of these categories is discrete; they overlap and echo one another. Change is messy, incomplete, and complicated». J. Kutulas, *After Aquarius Dawned. How The Revolutions of the Sixties Became the Popular Culture of the Seventies*, p. 3 e p. 12. Per una storia degli effetti dei *Sixties* sui decenni successivi in Usa, che vuole anche andare oltre alla media delle narrative sui *Sixties* e le decadi successive, si veda anche V. Gosse, R. Moser (a cura di), *The World the Sixties Made. Politics and Culture in Recent America*, Temple University Press, Philadelphia, 2003. Roger Kimball, invece, ha letto la storia degli effetti dei *Sixties* in maniera opposta e “strong conservative”, cioè sì come un influsso potente e dilagante negli anni a seguire, ma un influsso nefasto e corrosivo, che nei decenni successivi si è riverberato in ogni aspetto della cultura e dello stile di vita americani, arrivando a minarli e corromperli. Nonostante il testo di Kimball ci sia apparso minato da una serie di generalizzazioni indebite, da ricostruzioni partitiche, parziali e deficitarie, nonché pervaso da molti problemi che egli riscontra negli autori che critica, rimane, però, il punto di fondo, che in un modo o nell'altro i *Sixties* non sono “finiti” nei primi 1970s, ma hanno continuato, e con grande

È, *CVH*, una nostalgica critica all'Hollywood attuale rispetto a quella "di una volta"? No. Anche solo perché, ne abbiamo fatto cenno in principio, esattamente com'è nell'attuale *Hollywood*, quella che *CVH* mostra è una Hollywood rappresentata secondo la medesima logica espressiva dei cinefumetti Disney di fine 2010s, cioè attraverso una superficialità spesso demente ed insensata. E per sostanziare l'affermazione, è d'obbligo ripetersi: quale differenza ci sarebbe, dal punto di vista autoriale, tra un film di Tarantino e la trionfante demenzialità di un cinefumetto di Disney *et similia* successivo al 2015? Entrambi, infatti, presentano strutture isomorfe, nutrendosi della stessa (s)grammatica poetica, appunto quella della *Rule of Cool*, quella delle giostre, dei caroselli; quella che, anche in questo vogliamo insistervi, ha dato vita ad un nuovo canone dello sguardo, più adeguato al modo di percezione dei 2000s, e ad un nuovo codice "normativo" nella creazione e nella produzione, settando lo *standard* del fare cinema "commerciale"; un canone che è diventato espressione di un cinema sempre di più ad una dimensione, e le cui differenze – tra cinema d'autore, commerciale e pubblicità – sono da rintracciare unicamente nelle rispettive e dichiarate velleità.⁶⁵

Peraltro, la Hollywood di *CVH* ci viene presentata attraverso la curiosa eliminazione di ogni distinzione gerarchica tra cinema e televisione, tra cinematografico e televisivo, come se nei 1950s e nei 1960s, le produzioni western televisive e gli «*A Western*» per i cinema si equivalessero; cioè, come se il citato *Wanted Dead or Alive* avesse lo stesso statuto, valore normativo, di un western di Ford, Mann o Peckinpah; oppure come se nel 1969 non fossero mai usciti iconici film western – *Butch Cassidy*, *Il mucchio selvaggio* ed anche *Il grinta* – dei quali peraltro, nonostante le infinite citazioni di opere anche secondarie del 1969, in *CVH*, per quel che abbiamo potuto scorgere noi, non sembra farsi menzione. E sembra (volersi) dimenticare anche di tutta la trasfigurazione del western avvenuta nella seconda metà dei 1960s. Non è casuale, infatti, che il 1969 sia stato anche l'anno della crepuscolare e disincantata rilettura del mito "western" di *Midnight Cowboy* di John Schlesinger (in italiano titolato *Un uomo da marciapiede*), che – nonostante si vide assegnare un divieto ai minori equivalente a quello per i film pornografici – pure vinse l'Oscar come miglior film e che non solo cambiò il modo di percepire, anche nel pubblico generalista, il cinema "metropolitano" americano. Con *Midnight Cowboy* è come se si fosse anticipata (quantomeno nella costa est) la fine dell'utopia della rivoluzione "dionisiaca" californiana, losangelina e hollywoodiana, quella sessuale e quella della liberazione percettiva catalizzata dalle droghe lisergiche,

"successo", la loro rivoluzione culturale: «Above all, *The Long March* aims to show how the paroxysms of the 1960s continue to reverberate throughout our culture. The Age of Aquarius did not end when the last electric guitar was unplugged at Woodstock. It lives on in our values and habits, in our tastes, pleasures, and aspirations. It lives on especially in our educational and cultural institutions, and in the degraded pop culture that permeates our lives like a corrosive fog». R. Kimball, *The Long March. How The Cultural Revolution of the 1960s Changed America*, Encounter Books, New York, 2000, Introduction (Ebook Edition).

⁶⁵ Nel gennaio 2020, [Tarantino si è espresso in difesa del cinema d'autore contro il cinema "commerciale" dei grandi studios](#) (in particolare Disney con i *cinematic* Marvel e, dal 2015, i seguiti principali di Star Wars), sostenendo di essere felice che in un anno dominato dai blockbuster commerciali, film "d'autore" come il suo, cioè appunto *C'era una volta Hollywood*, siano riusciti a tenergli testa. Nel 2019, ha sostenuto Tarantino, ci sarebbe stata una sorta di "guerra dei film" e, secondo lui, il cinema d'autore avrebbe dimostrato di essere ancora vivo e poter competere con blockbuster "senz'anima". Bypassando le catalogazioni dei rispettivi uffici *marketing*, e come dovrebbe essere chiaro da quanto più volte emerso in questo scritto, risulta davvero difficile comprendere la logica che soggiace alle curiose affermazioni di Tarantino ([se non come coda di una vecchia polemica del 2015 con Disney ai tempi dell'uscita di *The Hateful Height*](#) in concomitanza con l'uscita di *Star Wars Ep. VII: The Force Awaken* di J.J. Abrams), poiché non è ben chiaro dove emergerebbe che film come i suoi siano considerabili film «d'autore» ed in questo si differenzino dai cine-comic Disney.

trasformandosi, il sogno, in un incubo che nella decadente New York del 1969 (la quale era il preludio di quella davvero da incubo segnata dalla crisi fiscale dei *Seventies*) per il protagonista si rivelò nello squallore della prostituzione, della pornografia e dell'epidemia di droghe, soprattutto eroina, che si stava per abbattere sulla città (nel 1969 solo a New York ci furono 900 morti per eroina).⁶⁶ *Midnight Cowboy* aprì la strada proprio ad una riconsiderazione “urban” della metropoli, quella che portò poi al “realismo trascendentale” di *Taxi Driver* di Scorsese e culminò nel “fantasy critico” di *1997 Fuga da New York* di Carpenter, in fondo anch'esso, come, peraltro, molti film del regista e molti film dei 1970s in genere, una rivisitazione “urban” del western.⁶⁷ E che dire di *Easy Rider*, un altro iconico “western altro”, dove i cowboy “hanno barattato i cavalli con delle motociclette” (per esprimersi con le parole di Willard, il protagonista di *Apocalypse Now* di Coppola) e scorrazzano in lungo ed in largo per i sentieri sempre più selvaggi degli Usa della fine dei 1960s, inselvaticiti da una costante tensione sociale e da una latente conflittualità sul punto di esplodere da un momento all'altro, dalla paura e dal sospetto, dalla criminalità metropolitana, dalle divisioni razziali, nonché dalla violenza e dagli orrori che la guerra del Vietnam rendeva manifesti (e che la stessa America, investita da una crescente violenza sempre più efferata, stava covando in sé). Atmosfera di rivolta e violenza metropolitana che fu magistralmente documentata proprio nel 1969 dal cinema verità (à la Godard) di *Medium Cool* (in italiano *America, America, dove vai?*) di Haskell Wexler, uno dei prototipi della *New Wave* americana; per poi, e soprattutto a New York, la protesta tramutarsi e, avendo ora poco a che vedere con la “rabbia” dei *Sixties*, risolversi appunto sempre di più in pura criminalità metropolitana, quella che la trasformò nella tristemente nota “Fear City” della metà dei 1970s.⁶⁸ Livello di criminalità delle bande che, nei 1970s salì alle stelle, ha infine trovato la sua concrezione filmica nella romanzata ed iconica traduzione hollywoodiana de *I guerrieri della notte* di Walter Hill del 1979, nel quale la realtà dilagante della violenza tra le band metropolitane newyorkesi, e forse per la prima volta, non veniva trattata come un “problema sociale”, se non accessoriamente, bensì veniva trasfigurata attraverso una riproposizione fantasy ed anch'essa “urban” – pensata come un *comic book* e diretta, come ebbe a dire Pauline Kael,⁶⁹ come un *visual “neon” rock* – dell'Anabasi di Senofonte.⁷⁰

⁶⁶ Joseph. W. Spelman, *Heroin Addiction: The Epidemic of 1970*, «Archives of Environmental Health. An International Journal», 21(5), 1970, pp. 589-590. La New York dell'eroina, di contro alla Los Angeles delle droghe lisergiche, fu nel 1967 “celebrata” dai newyorkesi [Velvet Underground con Heroin](#) e poi da Hollywood drammaticamente documentata in *The Panic in Needle Park* del 1971 di Schatzberg. Quella dell'eroina e della prostituzione (minorile) fu una piaga che dopo gli Usa, colpì duramente anche l'Europa dalla seconda metà dei 1970s, per poi, nel 1981, essere visivamente immortalata – seppur con diverse semplificazioni rispetto al testo originale ed anche una certa estetizzazione – nell'iconico film di Uli Edel *Christiane F. – Noi i ragazzi dello zoo di Berlino*.

⁶⁷ Com'è noto, molti degli “urban western” dei 1970s hanno avuto come loro “archetipo” *Sentieri selvaggi* di Ford del 1956 (film ovviamente omaggiato anche da Tarantino in *Kill Bill Vol. 2*, 2004). Sul cambiamento nella rappresentazione della città proprio dal 1969 e il rapporto tra cinema e urbanismo, si veda L. Webb, *The Cinema of Urban Crisis, Seventies Film and the Reinvention of the City*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2014. Su New York in particolare, espressione, nei film citati, di una radicale “urban crisis”, si vedano le pp. 75-125.

⁶⁸ Complice anche la crisi finanziaria che portò alla bancarotta di New York ed, appunto, al [tristemente noto opuscolo ufficiale](#) per i visitatori del 1975: [Welcome to Fear City](#). È utile ricordare che l'opuscolo fu realizzato dal *Council for Public Safety* e dalla Polizia di New York anche per protestare sui tagli al personale, sempre di più in numero inadeguato per coprire l'intera area metropolitana. Cfr. K. Phillips-Fein, *Fear City. New York's fiscal crisis and the rise of austerity politics*, Henry Holt and Co., New York, 2017 (E-book edition).

⁶⁹ P. Kael, *Rumbling*, «New Yorker», March 5, 1979, p. 108.

⁷⁰ Per quanto il romanzo originale di Sol Yurick da cui tra ispirazione uscì nel 1965 e l'incipit possa apparire fumettistico, il contesto storico sul quale si basa *I guerrieri della notte* ha poi curiosamente trovato, almeno in parte, una solida base storica nella realtà della New York dei (primi) 1970s, durante i quali realmente si tenne i

Questa, dati alla mano, era l'America della fine dei 1960s e della prima metà dei 1970s, un'America che si rispecchiava proprio nell'Hollywood dei *Sixties*.⁷¹ E davvero una volta a Hollywood, appunto quella della fine dei 1960s, di quel 1969 che negli USA fu allo stesso tempo *annus mirabilis* ed *horribilis*, c'era il grande cinema hollywoodiano ed anche il grande western, magari quello che abbiamo visto trasfigurato in senso “urban”; peccato, però, che questo cinema, il grande cinema d'autore dei 1960s e/o *Sixties*, non è quello che ci fa vedere Tarantino. Quello di CVH invece sì, nella grande Hollywood, nella realissima impostura di Hollywood, proprio non c'era, e se anche c'era, di certo, e non per caso o sfortuna, non sembra aver lasciato tracce indelebili nella memoria collettiva e nel mondo del cinema.

Ed è così che, probabilmente, lo spettatore di CVH, invece, potrebbe essere portato a ritenere (appunto perché il cinema di Tarantino è definito come d'autore) che l'Hollywood del 1969 sia quella “anni '50” descritta da CVH, e che serial come *Bonanza* e *Gunsmoke* siano da considerare allo stesso livello (cinematografico, artistico ed appunto autoriale) di un *The Wild Bunch*. Un qualcosa che, dal punto di vista di una qualsivoglia analisi critica, appare francamente risibile. Tant'è che se il film si fosse intitolato “C'era una volta in televisione”, il “senso” del film non solo non sarebbe cambiato, ma forse sarebbe stato ben più adeguato rispetto a ciò che viene ad essere mostrato allo spettatore. Non così, però, ha ritenuto, invece, molta della “critica” dei 2010s; la quale, invece, ha nuovamente celebrato Tarantino, per così candidare CVH a dieci Oscar, tra i quali migliore film, migliore regia e, soprattutto, migliore “sceneggiatura”.

§2.4

Qual è l'idea? Boh!

Tarantino's (traditional)Western vs Hollywood Sixties (anti)Western

celebre *meeting* per la pace e l'alleanza tra tutte le gang che funge da prologo sia del romanzo sia del film. Si svolse l'8 Dicembre 1971 ed è conosciuto come [Hoe Avenue Peace Meeting](#). Per il resto la “realtà” de *I guerrieri della notte* – ed a differenza del libro a cui s'ispira, che al contrario voleva proporsi come un'indagine sociopolitica delle condizioni che portavano alla formazione delle gang newyorkesi –, pur avendo davvero poco di reale (una New York in preda alle bande, nessuna delle quali, però, utilizza armi da fuoco; una New York dove peraltro sembrano praticamente scomparse le droghe) e molto di fumettistico, è riuscita a rendere iconica l'estetica “gang”. Sulla reale guerra tra gang nella New York (il Bronx) dei primi 1970s si veda l'eccellente [documentario di Shan Nicholson Rubble King](#) il quale, oltre a documentare dell'esplosiva realtà sociale della New York del Bronx della fine dei 1960s e l'inizio dei 1970s, mette al centro proprio il *meeting* di cui sopra e le ragioni che lo hanno determinato.

⁷¹ Per un'analisi dell'influenza dei *Sixties* ed in particolare della controcultura sulla New Hollywood, vista attraverso le vicende della Raybert/BBS Productions (che, tra gli altri, hanno prodotto *Easy Rider*, *Cinque pezzi facili* di Rafelson del 1970, *L'ultimo spettacolo* di Bogdanovich del 1971 e – seppur non usciti sotto il nome BBS, ma prodotti dalla sua mente principale, Bert Schneider – *Hearts and Mind* di Davis del 1974 e *I giorni del cielo* di Malick del 1978): A. Schroeder, *The Movement Inside. BBS Films and the Cultural Left in the New Hollywood*, in V. Gosse, R. Moser (a cura di), *The World the Sixties Made. Politics and Culture in Recent America*, pp. 114-137. Per una lettura globale dell'impatto dei *Sixties* e del «'68» sul cinema si veda R. Stam, *The “Long 1968” and Radical Film Aesthetics*, in C. Gerhardt, S. Saljoughi (a cura di), *1968 and Global Cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 2018, pp. 23-42.

Più si cerca di comprendere quale sarebbe, in quanto presunto film d'autore, l'operazione che *CVH* cerca di mettere in atto, maggiormente aumenta la confusione; è un omaggio oppure no? È un film d'autore oppure no? È un omaggio d'autore oppure no? Insomma, cos'è?

È forse il tentativo di far riscoprire il "valore" di un cinema e di un modo di fare cinema – magari uno artigianale e squattrinato, ma spesso ricco di idee e passione, ad esempio quello portato avanti tra i 1930s ed i 1970s dalla Monogram/Allied Artists Pictures – che per vari motivi è stato obliato da un'altra Hollywood, quella degli Studios e delle produzioni milionarie, com'è già stato fatto, peraltro magistralmente, da Tim Burton nel 1994 con «Ed Wood»? No, ed infatti Burton non ci ha voluto far credere che i film di Wood fossero dei capolavori paragonabili ai film di Orson Welles, film di cui tutti dovremmo provare nostalgia in quanto «opere d'arte» incomprese e cadute nel dimenticatoio; se non, come mostrato in una delle scene forse più belle e toccanti del film, nella “fantasia” dello stesso Wood, quella che lo mostra “sognare” di avere una conversazione da pari a pari con Welles sul senso dell'arte cinematografica.

È una lettera d'amore verso l'Hollywood classica, quella nei 1960s al tramonto e di lì a poco soppiantata dalla New Hollywood? Peccato, come visto, che dell'Hollywood classica non ci sia traccia, come non ce n'è della *New Hollywood* (mentre c'è, appunto, molto del TV movie/serial dei 1950 e 1960s).

Essendo evidente che, nonostante l'uso della formula proemiale “c'era una volta...”, *CVH* non presenta alcunché della fiaba, con quanto si è, pur tra evoluzioni ed adattamenti, codificato come genere fiabesco, si potrebbe, però, sostenere che *CVH* si propone di essere un omaggio – fosse anche inteso come critico – ad un mondo, quello di Hollywood, da "favola", nel quale finzione e realtà, cinema e vita, mito e realtà confondono continuamente i propri confini (Hollywood come *the most unreal place*, quello evocato da Kubrick nel 1980),⁷² in una realtà compiutamente hollywoodizzata? Se anche così dovesse essere, si vorrebbe, poiché essa appare solo come una pia intenzione. Per farlo compiutamente, infatti, forse si sarebbero dovute seguire non le vite di attori (la cui giornata di per sé è hollywoodizzata), quantomeno non solo, e mostrare così una società che, fin nelle sue più intime strutture e nella sua quotidianità, è in sé e per sé, hollywoodizzata; com'è peraltro vero, seppur da un altro punto di vista, nella realtà dei 2010s, anche se più che hollywoodizzato, il nostro mondo appare sempre di più disneyizzato, nelle sue strutture e nelle sue pratiche modellato sulle caratteristiche del immaginario Disney e di quello dei suoi parchi a tema, non a caso a loro volta organizzati come una sorta di microcosmo urbano,⁷³ dove il cliente deve sempre pensarsi come il protagonista di una fiaba, interpretando una parte.⁷⁴ Insomma, una gentrificazione che non vuole essere soltanto urbanistica, ma – considerato anche il quasi totale monopolio di Disney sull'immaginario della cultura popolare dei 2010s –⁷⁵ anche spirituale: una gentrificazione della mente.

⁷² In A. Castle (a cura di), *The Stanley Kubrick Archives*, p. 671.

⁷³ Od anche come un “monetary system” in miniatura, per usare il modello mentale che Robert Lucas utilizzò nel suo memorabile [discorso inaugurale all'Università di Chicago il 9 dicembre 1988](#), e nel quale, peraltro, definì il ruolo degli economisti essenzialmente come quello di “storyteller”. Ora anche in Robert E. Lucas, Jr., *What Economist Do*, «Journal of Applied Economics», XIV (1), 2011, pp.1-4

⁷⁴ Cfr. A. Bryman, *The Disneyization of Society*, Sage, London 2004; G. Semi, *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?*, il Mulino, Bologna, 2015.

⁷⁵ Per riguardo al solo settore cinema, [nel 2019 tra i primi dieci film che hanno guadagnato di più al livello mondiale](#), otto sono Disney (includiamo anche *Spiderman: Far From Home*, che nonostante sia prodotto e

Oppure, *CVH* vorrebbe forse essere – nel suo mostrare “gente” che va in giro per Los Angeles senza un reale perché – un esperimento virtuale di psicogeografia letterista per “interposta persona”?

Alla fine, probabilmente *CVH* è solo il tentativo di “rendere giustizia” ad un cinema autenticamente “americano”, quello western della fine 1940s-fine 1950s, ed in questo di quella che si ritiene essere la vera, “sana” ed ideale, America, entrambi – cinema ed America – poi corrotti dall'estetica dionisiaca, dalla (contro)cultura e dall'attivismo “liberal” dei *Sixties*. Ci si potrebbe chiedere, infatti, il perché, nell'ultimo Tarantino, di questa insistenza per l'*old fashioned western* ed i tv-serial di serie b, mentre, da quel che si è potuto vedere, non altrettanto per quello che ha fatto la storia del cinema dei 1950s/1960s.

La risposta più semplice sarebbe che probabilmente a lui “piace” quel tipo di Western. È possibile, però, fornire anche un'altra lettura. I *Sixties*, infatti, sono gli anni del “declino” del cinema Western classico come codice estetico dell'immaginario americano più tradizionale,⁷⁶ ideologico si potrebbe dire.⁷⁷ Nei primi 1950s il genere western totalizzava il 30% degli incassi dei maggiori Studi cinematografici, nel 1958 uscirono 54 film western, nei 1960s si scese a 15-20 film con il massimo nel 1960 con 28 pellicole, e nel 1977 furono realizzati unicamente 7 film western. Il declino – di cui è possibile datare l'inizio da una parte con l'uscita de l'inedito Ford “noir” di *L'uomo che uccise Liberty Valance* del 1962, dall'altra sempre con Ford, ma con il suo ultimo western, quello “riparatore” nei confronti della rappresentazione hollywoodiana dei Nativi Americani di *Cheyenne Autumn* (in italiano *Il grande sentiero*) del 1964 – divampò proprio nel 1969 con l'uscita, come abbiamo visto, di film quali *The Wild Bunch*, *Butch Cassidy* od anche di western “alternativi”, postmoderni se così li si volesse definire, come *Midnight Cowboy* ed *Easy Rider*, e nei quali l'immaginario del western classico veniva filtrato anche attraverso lo specchio dell'immaginario “liberal” dei *Sixties* (in *The Wild Bunch* tra le righe è possibile scorgere echi della guerra del Vietnam, così come, qualche anno più tardi, anche in *Ulzana's Raid* di Robert Aldrich del 1972) per così

distribuito da Sony, riteniamo il suo successo frutto principalmente dell'immaginario del Marvel Cinematic Universe di Disney), per la cifra record di più 12 miliardi di dollari incassati nel mondo. Considerando anche gli altri film Disney (che nella loro totalità rappresentano quasi il 40% di film usciti in Usa, altro record) gli incassi raggiungono quasi i 13 miliardi di dollari, e in Usa, [dopo l'acquisizione anche della 20th Century Fox proprio nel 2019, quasi il 40% dell'intero Box Office](#). Si pensi che la Warner Bros, al secondo posto, è rimasta ferma al 13% e la Sony al terzo all'11% (e questo sempre se si prende in considerazione il suddetto *Spiderman: Far From Home*, poiché se così non fosse la percentuale scenderebbe ulteriormente). Altrettanto impressionanti le percentuali di crescita di mercato; nel 2008 Disney rappresentava il 10% del mercato Usa e solo nel 2018 il 26%, quindi crescendo del 14% in un anno e del 30% in dieci anni. Tutto ciò, ripetiamo, considerando unicamente il settore cinema; tenuto conto anche del settore fumetti, di quello tv e di quello dei giocattoli, le cifre del predominio sul mercato della cultura popolare probabilmente sarebbero ancora più impressionanti. Gli unici due film che nel 2019 hanno in qualche modo contrastato il dominio Disney sono stati *Joker* della Warner all'ottavo posto e *Jumanji: The Next level* della Sony al decimo.

⁷⁶ Com'è ovvio, qui semplifichiamo e forziamo forse più del dovuto la ben più articolata vicenda storica e culturale del western. Per una più attenta ricostruzione dell'evoluzione stilistica e contenutistica del western americano rimandiamo all'eccellente M. L. Bandy, K. Stoehr, *Ride, Boldly Ride. The Evolution of the American Western*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2012.

⁷⁷ Sulla logica e l'ideologia dell'*old fashioned western* dei 1950s che tanto sembra appassionare l'ultimissimo Tarantino si veda S. Corkin, *Cowboys as Cold Warriors: The Western and U.S. History*, Temple University Press, Philadelphia, 2004. L'interessante testo di Corkin – da cui abbiamo ripreso alcune delle statistiche qui riportate sulla produzione dei film western in Usa – vuole rileggere, attraverso la produzione western tra il 1946 e il 1962, le relazioni internazionali statunitensi di quegli anni.

proporre – con grande successo a partire dal gangster-western *Bonnie e Clyde* di Arthur Penn del 1967 – come “eroi” anche fuorilegge e ribelli.⁷⁸ Quello dei *Sixties* spesso è un western “altro”, un «anti-western» come questo “genere” talvolta viene definito, nel senso appunto di *liberal*, nel quale c'è un qualcosa di sociale, ribelle, critico, comunitario, anche qualcosa, e di nuovo, del “sogno comune”. Declino, quello del western, che è poi culminato nell'epico, disilluso e “revisionista” controcanto del mito americano, letto come una gigantesca promessa infranta, de *I cancelli del cielo* di Michael Cimino del 1980. Com'è noto, *I cancelli del cielo* si trasformò un inferno produttivo da quasi cinquanta milioni di dollari, per diventare uno dei più grandi disastri commerciali della storia del cinema (incassò soltanto tre milioni di dollari) e il sinonimo *par excellence* di flop colossale nel cinema.⁷⁹ Mai “realmente” uscito, se non in “mille e mila” versioni che ne hanno castrato le velleità storico-critiche e mortificato lo splendore visivo, *I cancelli del cielo* ha fatto andare in bancarotta la storica casa di produzione (la United Artist) e chiuso da una parte la stagione di quella *New Hollywood* figlia dei *Sixties*, quella dei *director-driven film production*, cioè degli autori/registi liberi di sperimentare e gestire in maniera (quasi)completamente autonoma, senza (particolari) interferenze degli Studios, finanche in maniera dittatoriale (come volle fare appunto Cimino), colossale dai costi stellari;⁸⁰ dall'altra a chiuso anche la stagione del Western come genere cinematografico di successo e di riferimento.⁸¹ Ironia della sorte, la caduta della *New Hollywood* è venuta a coincidere con l'estinguersi del western che essa stessa aveva contribuito a determinare, quasi a voler significare, anche, che ad Hollywood l'esperienza dei registi “cowboy” doveva giungere al termine.

In ogni caso, quel che in CVH sembra evidenziarsi, è che a Tarantino, insomma, questo disincantato western “ribelle”, “critico”, “sociale” e “liberal” – quello dopo il 1962, e che, non

⁷⁸ Andando oltre il genere western, si pensi anche al radicale nichilismo dell'antieroe de *La rabbia giovane* di Malick del 1973, che con tutta probabilità sarebbe stato impensabile in una Hollywood precedente ai *Sixties*. Cfr. anche O. Stone, *Chasing the Light: writing, directing, and surviving Platoon, Midnight Express, Scarface, Salvador, and the movie game*, Houghton Mifflin Harcourt, New York, 2020, Chap. 3, *The Land across the Sea* (E-Book edition): «The movie culture by the '70s was moving off the success of *Midnight Cowboy* and *Easy Rider* in 1969 in a neo-realistic, antiheroic direction. Dustin Hoffman, Jack Nicholson, Bob De Niro, Al Pacino, and Women's Liberation were contradicting the traditional roles movie heroes and heroines had played. Nonetheless, movies had historically, to my mind, stood for action, spectacle, resonance—above all, a feeling that life had a meaning. Even failure had a meaning. And now I had to find meaning in that shitty little war if I was going to write a movie about it».

⁷⁹ E questo sarebbe vero fino al 1995, poiché, successivamente si stima che siano usciti almeno dieci film che hanno generato perdite maggiori.

⁸⁰ In realtà la pietra tombale sulla cosiddetta *New Hollywood* fu messa dal colossale flop di *Un sogno lungo un giorno* di Francis Ford Coppola del 1982. Sulla realizzazione de *I cancelli del cielo*, si veda la ricostruzione della vicende produttive dal punto di vista di Steven Bach, all'epoca “senior vice-president and head of worldwide production for United Artists”: S. Bach, *Final Cut. Art, Money, and Ego in the Making of Heaven's Gate, the Film that sank United Artists*, HarperCollins, New York, 1999 (Updated Edition). Il testo di Bach è stato anche l'ispirazione per il documentario [Final Cut: The Making and Unmaking of Heaven's Gate](#) di Michael Epstein, del 2004.

⁸¹ Nei decenni successivi, infatti, sono stati realizzati ben pochi western e di scarso successo, se non con qualche colpo di coda nei primi 1990s, come con *Balla coi lupi* di Costner (film che si propone come omaggio agli Indiani d'America, ma che, invece, a leggerlo attentamente reitera molti degli stereotipi hollywoodiani pre-*Sixties*) e *Gli spietati* di Eastwood. Il western è anche andato a concludere, in tono minore, una iconica saga sull'*Americanness* come quella di *Ritorno al futuro* di Robert Zemeckis (del 1985-1990), con un taglio quasi televisivo che non si rivelò nel successo sperato (incassò un terzo rispetto al primo episodio, ed un quarto in meno del secondo, anche se i costi di produzione furono divisi con quest'ultimo) e non fece presa su di una *youth generation* che, seppur sempre più “individualista” ed “atomicizzata”, nel mito del west non trovava più un reale *appeal* ed un riconoscibile modello di riferimento.

a caso crediamo, si sviluppa in concomitanza con la riscoperta e valorizzazione, nell'estetica americana, dell'originario, del primitivo, del selvaggio e del tribale – non sembra proprio interessare, probabilmente proprio perché “liberal”, non espressione di quel western autenticamente americano, tradizionale e conservatore, espressione, tramite il mito, dell'individualismo americano più archetipico.⁸²

Cosa s'intende, infatti, con western tradizionale americano? Will Wright ha estensivamente analizzato la storia e la semantica culturale, non solo del genere western negli Usa, ma anche, e soprattutto, del mito del West; l'ha fatto contestualizzando il genere western all'interno di una logica delle immagini culturali, per mostrare, in maniera che riteniamo tuttora convincente, il perché la mitologia western rimanga così iconica nell'immaginario popolare Usa: perché il western non solo rappresenta una immagine dell'America, ma esprime l'idea americana in quanto tale, quella dell'individualismo forgiato e sostanziato dall'idea del libero mercato.⁸³ In un certo senso, in CVH, la controultura è in qualche modo rappresentata secondo gli stereotipi che, ed in particolare nell'*old-fashioned western*, hanno contraddistinto

⁸² Ralph Lamar Turner e Robert J. Higgs hanno così introdotto il loro “The Cowboy Way”: «Is it possible to imagine America without the cowboy? No, that thought is inconceivable, as inconceivable as an America with out George Washington. Like “the Father of Our Country,” the cowboy is part man, part myth, and a wholly indispensable symbol of the many assumptions, presumptions, and beliefs about ourselves and our world». Più avanti hanno poi sottolineato: «Had the cowboy become obsolete in the modern world? Consider that in that same year of the western's eclipse from the movie screen, America elected as president a true celluloid cowboy, Ronald Reagan. Reagan carried more of the symbolic trappings and accoutrements of the cowboy than any president since Teddy Roosevelt, and perhaps more than Roosevelt, given that Reagan had actually starred in western films and television shows. Even after he was elected, Reagan maintained his cowboy aura and mystique, even fashioning a foreign policy around the theme of “standing tall” [...] The western not only gave birth to an industry, but came to represent an image of a nation and its people. ». R. Lamar Turner e R. J. Higgs, *The Cowboy Way. The Western Leader in Film, 1945-1995*, Greenwood Press, Westport-London, 1999, p. IX e pp. 228-229.

⁸³ Il mito del cowboy che si avventura nella frontiera selvaggia «symbolizes individualist ideas. The Westerns that tell his story comprise a myth of social origin, the myth of the Wild West. As he fights for truth and justice, to save the decent citizens, he endorses individualist values. **He fights for a new society, a civil society based on market relations. The cowboy myth explains market relations, the relations of individualism, using cultural imagery.** [...] These implicit commitments include the **need for an open frontier, violence as a civil necessity, white male superiority, and an endlessly productive environment.** As the cowboy tells us about market society, he uses cultural images, not theoretical concepts [...] The cowboy, then, is a market character, a symbol of individualism, not just an American character. As the market has spread around the world, the cowboy has become a global character, expressing the values of individualism. **The American Wild West is the home of the cowboy, but the cowboy represents the American idea, not just American history.** [...] The Wild West is probably the most popular myth of our time. It is celebrated in movies, television, novels, and advertising, as well as in clothes, furniture, art, music, rodeos, vacations, and games. [...] **Political candidates in America often try to suggest honesty and integrity by wearing cowboy clothes. Two recent American Presidents, Richard Nixon and Ronald Reagan, have suggested that Westerns are good models for values and behavior, and another, George Bush, has recommended country-western music as an inspirational source of important ideals**». W. Wright, *The Wild West. The Mythical Cowboy and Social Theory*, Sage, London- Thousand Oaks -New Delhi, 2001, pp. 1-2 (enfasi nostre). Per un'analisi più tecnica della struttura, nel senso di Vladimir Propp, del mito western si veda anche il precedente studio sempre di Wright: W. Wright, *Six guns and Society. A Structural Study of the Western*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1975. Da notare come nello stesso periodo (quello dell'età dell'oro dell'*old-fashioned western*, cioè tra il 1945 e 1962), anche nei fumetti western il mito del West abbia sostanziato quello dell'eroe solitario, coincidendo con l'apogeo di popolarità nel cinema e poi andando declinando in concomitanza con il declino dei film western e l'apparizione di una figura dell'eroe più ambigua e sfuggente. Per un'analisi di questo genere fumettistico, talvolta trascurato anche all'interno dei pur numerosi studi sui comics americani, si veda D. Hixley, *Lone Heroes and the Myth of the American West in Comic Books, 1945-1962*, Palgrave Macmillan, London, 2018.

la rappresentazione degli Indiani d'America, quelli dell'«altro»;⁸⁴ rappresentazione dei Nativi, ad Hollywood messa in discussione proprio a partire dai *Sixties*, e, come visto, seppur in qualche modo già dal Ford di *Cheyenne Autumn*, in particolare con film quali *Il piccolo grande uomo* di Penn e *Soldato Blu* di Nelson, entrambi usciti nel 1970.

Ed ecco, forse, un'altra possibile ragione del perché nei *Tarantino's 1960s* il Western hollywoodiano della seconda metà dei 1960, ed in particolare quello 1969, è come se fosse scomparso, semplicemente cancellandolo dall'immaginario visivo, come se nei 1960s, e di converso anche nei 2010s, l'unico autentico western fosse quello della prima metà dei 1950s, ed in particolare il «*B Western*» e/o quello delle serie televisive dei 1950s.⁸⁵ Cosa che, peraltro, a voler giocare con il Bignami del piccolo decostruzionista, potrebbe essere letta proprio nella lunga scena allo *Spanh Movie Ranch*, dove si produceva il vecchio, classico bel western americano ed ora, alla fine dei 1960s, in declino, come il suo proprietario, ingannata e corrotta da una generazione di sbandati senza arte ne parte, una generazione degenerata, esattamente come l'«arte» che proporrebbe.⁸⁶

⁸⁴ Cfr. P. Turner Strong, *American Indians and the American Imaginary. Cultural Representation across the Centuries*, Routledge, London-New York, 2013. Il testo di Turner Strong affronta la complessa questione del rapporto tra la costituzione di un'identità "americana", della "nazione" America, che cerca sempre una sua specificità in un continuo e sempre rinnovato confronto/contrasto con il "tribalismo" degli "Indiani" e/o "Nativi Americani". Sulla costruzione, anche hollywoodiana, dell'immaginario americano attraverso "pratica" identitaria del "Playing Indians", si vedano le pp. 125-162. Sullo specifico della rappresentazione hollywoodiana degli "Indiani" la bibliografia è vasta; si veda A. Aleiss, *Making the White Man's Indian. Native Americans and Hollywood Movies*, Preger, Westport-London, 2005. Cfr. anche L. Howe, H. Markowitz, D. K. Cummings, *Seeing Red. Hollywood's Pixeled Skins*, Michigan State University Press, Lansing, 2013. In questo testo si mette anche in evidenza come nell'ambito dell'estetica americana, fu Hollywood che prima, fin dai 1910s, si chiese quale fosse l'oggetto specifico "americano" (*What Is an American Subject?* fu uno degli editoriali di «Moving Picture World» del 20 gennaio 1910) e la risposta fu che «Indian and Western subjects may fairly be considered American, because they deal with the aboriginal or original life of the pioneers of the country» (p. 82). È in questo che senso che il western è inteso come l'unico genere autenticamente ed esclusivamente "americano". Cfr. A. Bazin, *The Western: Or the American Film par Excellence*, in A. Bazin, *What is Cinema?*, Vol. 2, trad. eng. H. Gray, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2005, pp. 140-148 (il testo di Bazin fungeva da prefazione a J-L. Rieupeyrou, *Le western, ou Le cinéma américain par excellence*, Les éditions du Cerf, Paris, 1953). Considerando il Western per come inteso da Tarantino, soprattutto nella visione della donna che sembra emergere in *Hateful Eight*, non riteniamo superfluo rilevare come tra le caratteristiche strutturali del western che i *Sixties* non sono riusciti a scalfire, se non in maniera superficiale, ci sia quella del rapporto con le donne, arrivando a veicolare un antifemminismo quasi archetipico e praticamente coestensivo dello stesso mito del West. Mark Wildermuth ha cercato di mettere in discussione tale convinzione, per sostenere, invece, che, seppure sottotraccia, l'evoluzione del genere (l'analisi si ferma al 2001) abbia cercato di riflettere la stessa evoluzione culturale dell'immaginario femminile negli Usa e delle conquiste delle donne. Cfr. M. E. Wildermuth, *Feminism and the Western in Film and Television*, Palgrave Macmillan, London, 2018.

⁸⁵ Anche in questo caso schematizziamo il western in maniera forse ingenerosa, dividendolo in maniera netta tra un western più archetipico ed "americano", quello precedente al 1962, ed un western più ambiguo, liberal ed anche esistenziale si potrebbe dire, nato come eco della controultura e della contestazione dei *Sixties*. In Una più attenta analisi realtà mostra, però, che anche nella *Golden Age* (1940s-1950s) il genere già presentava pellicole ambigue e disincantate, molte delle quali sono state influenzate dalla poetica "crime" del Noir, e di cui, ne abbiamo già fatto cenno, uno dei suoi punti più alti – *L'uomo che uccise Liberty Walance* di John Ford del 1962 – uscì proprio al principio del declino western come modello di riferimento culturale. Su quello che potrebbe ben essere visto come un ossimoro, cioè un «Western Noir», cfr. D. Meuel, *The Noir Western. Darkness on the Range, 1943-1962*, McFarland & Company, Jefferson, 2015.

⁸⁶ Una lettura, questa, che peraltro si può anche far coincidere con la già citata lettura dei *Sixties* di Roger Kimball in *The Long March. How The Cultural Revolution of the 1960s Changed America*.

Peraltro, cotale sorniona equiparazione della qualità di un film d'autore, con quella di un *serial* televisivo di mediocre fattura, appare anche in contrasto rispetto ad alcune passate dichiarazioni dello stesso Tarantino – [come è possibile ascoltare qui](#), oppure [a Cannes 2014](#) – a proposito dell'uso sempre più diffuso del digitale rispetto alla celluloide, che secondo lui avrebbe appiattito il cinema sul *format* televisivo, trasformando il cinema in «televisione in pubblico». Cosa che non è ben chiaro perché – se non perché lo attua Tarantino – non varrebbe per *CVH*, cioè portare il *format* televisivo western (con tutte le sue limitazioni nella qualità "artistica") sul grande schermo, e così appiattirlo appunto su di una qualità (espressiva) televisiva.⁸⁷ Di nuovo, si va al cinema con la speranza di guardare un film d'autore, ed in qualche modo uscirne emotivamente e/o intellettualmente "toccati", e ci si ritrova l'episodio di un telefilm di second'ordine prodotto con un *budget* faraonico. Cosa, questa, che *de facto* Tarantino ha già proposto proprio con *The Hateful Height*, ed evidente soprattutto nella decisione di rilasciarne una versione estesa in quattro episodi – e che quindi maggiormente tradisce la sua sostanziale *serialità* espressiva – su di una piattaforma di streaming digitale.⁸⁸ Che si tratti, però, del mero supporto materiale (la pellicola in celluloide di contro al digitale), come lamentava Tarantino, o della poetica espressiva e visiva (la qualità diegetica, com'è appunto quella da serial tv 1950s/1960s di *CVH* o *The Hateful Eight*), ciò non toglie che in fondo cos'è che i film di Tarantino propongono, se non una "televisione in pubblico", cioè costringere il pubblico a guardare la televisione, il "televisivo", in sala? Oppure si dovrebbe credere, come forse vorrebbe Tarantino, che a *bullshit tv movie* (cioè una "stronzata" televisiva), quando tradotto in 70mm ed in Hyper HD si trasformerebbe solo per questo – come per magia, quasi per transustanziazione e/o transcodificazione – in un tale capolavoro da settare così una nuova visione del mezzo espressivo?

§2.5

Tarantino's «Hero's hanging out» vs Hollywood «Hero's Journey»

We can't map out how to get there because we don't have the map. But we have to make a map. This is the paradox. [...] The essential trip is the voyage from the many to the one.

Judith Malina, *Paradise Now: notes*⁸⁹

Secondo Tarantino, allora, che cosa c'era una volta a Hollywood? Beh ... nulla. In sostanza il film rivela allo spettatore, come se fosse un segreto fin qui nascosto ai più, che ad Hollywood c'erano un attore un po' sfigato che girava telefilm di serie b, la sua controfigura fighissima ed altrettanto sfigata, e la banale quotidianità di un'attrice un po' *naïve* ma sulla cresta dell'onda. E c'era forse bisogno di fare un film da cento milioni di dollari, venduto come d'autore, per "raccontarci" queste scioccanti verità? Oltre a questo, infatti, non succede nulla, i personaggi non evolvono la storia non si sviluppa. *CVH*, infatti, cosa ci dice di loro? Anche in questo caso ... nulla. Si mostrano per quasi tre ore a spicciare faccende e andare "a

⁸⁷ E se non in *The Hateful Eight*, in *CVH* spesso anche visiva, soprattutto nel castrante *aspect ratio* e nella (pseudo)"grana" di molte delle scene tratte dai serial tv e dei film "italiani" di Dalton.

⁸⁸ Quantomeno Tarantino in *Hateful Eight* supera i limiti tecnici dell'*aspect ratio* televisivo dei 1950s (e che sempre condizionano ogni eventuale velleità espressiva), per offrirci uno dei più incredibili spettacoli visivi in 70mm dei 2000s/2010s. Purtroppo, come abbiamo detto più volte, questa è l'unica cosa autenticamente cinematografica che *Hateful Eight* sembra avere da offrire allo spettatore.

⁸⁹ The Living Theatre, *Paradise Now: notes*, p. 91; p.99

zozzo” per Los Angeles senza una reale ragione, ed alla fine del film li troviamo esattamente per come erano all’inizio, perché per loro, come per lo spettatore, non è accaduto nulla.

Ed in tutto questo che *CVH* dal punto di vista della rappresentazione storica (e, come già detto, a prescindere dallo pseudo “what if” finale) appare come falso; non tanto perché non documenta, “quantitativamente” dell’epoca, e non solo perché non c’è l’Hollywood di “una volta”, ma perché non c’è praticamente nulla di quel “una volta”, dello spirito dei *Sixties*, della sua idea artistica e creativa. In questo, Tarantino non solo rilegge i 1960s, ma in pratica li riscrive. Edward Carr una volta ha ricordato che il 29 dicembre 1950 Samuel Morison disse – in *Faith of Historian* – che in quel momento era difficile trovare una qualsiasi storia degli Stati Uniti che non fosse scritta secondo gli stereotipi “liberal” della linea “Jefferson-Jackson-F. D. Roosevelt” (ed anch’egli si accusava di averlo fatto) e che era venuto il momento di scrivere una storia degli Usa *from a sanely conservative point of view*.⁹⁰ Ecco, sembra quasi che Tarantino abbia, per così dire, preso talmente a cuore tale richiesta, da spingersi anche oltre nella sua lettura “conservative” dei *Sixties*, con un uso surrettizio e “per excessum” della pratica della “cancellazione”.

CHW appare falso, allora, perché – venendoci venduto come «film d’autore»⁹¹ che ritrarrebbe i *Sixties* hollywoodiani – rimaneggia i *Sixties* e l’Hollywood dei *Sixties*, per poi rinchiuderli nella prigione espressiva dei 2010s, quella troppo spesso sostanziata dalla *Rule of Cool*, che invece è la negazione stessa di ogni grammatica della creazione dei *Sixties*; e questo finanche nella versione *proto-cool* di Tarantino, quella anticoncettuale del Pop, per il quale il termine moderno “autorale” rappresenta un’antinomia, poiché, se un film autenticamente, essenzialmente, pop (e quindi non un film infarcito di elementi della cultura pop, che invece sono l’essenza stessa di Hollywood) è difficilmente possibile (a rigore non lo sono neanche Barbarella, i film di Russ Meyer od il serial “camp” su Batman del 1966-1968), un film autenticamente pop, che sia allo stesso tempo autenticamente d’autore, assume davvero l’aspetto di una contraddizione in termini.⁹²

Sixties, allora, traditi, in *CVH* prigionieri di una scintillante superficie in cui, come dicevamo, le tracce vengono a scovarsi unicamente nei suoi aspetti meramente cosmetici e decorativi. Tant’è, già lo accennavamo, che se il film fosse ambientato nei 1950s, probabilmente per lo spettatore poco cambierebbe. *CVH* cosa ci dice dell’Hollywood dei 1960s che ce ne mostrerebbe una differenza di rispetto a quella della fine dei 1950s? Anche in questo caso, nulla o poco, quando invece, nell’ambito dell’estetica e della poetica, l’Hollywood di fine dei 1960s – attraversata da film che ne hanno rivoluzionato la logica e la struttura (da *Psycho* del 1960 ad *Easy Rider* del 1969, passando per *2001 Odissea nello spazio* del 1968) – era tutt’altra cosa (un altro mondo) rispetto a quella della fine 1950s, e non solo

⁹⁰ S. Morison, *Faith of Historian*, «American Historical Review», LVI (2), 1951, pp. 261-275. Le citazioni sono alle pp. 272-273. Quando Morison, a p. 273, parlava di stereotipo “liberal”, utilizzava il termine “neoliberal”, nel senso di una corrente storica che s’inseriva in quello che in questo scritto, ed in maniera generica, facciamo coincidere con il “New Deal Liberalism”. Considerato l’uso che dai 1980s, e quantomeno al di fuori degli Usa, è invalso del termine “neoliberal” nel campo delle politiche economiche e sociali, abbiamo qui preferito renderlo solo con “liberal”, anche se il suo senso sarebbe quello di “neoconservative”.

⁹¹ Anche in questo caso «film d’autore» è sintagma che, soprattutto se inteso nel senso dei 1960s/1970s, veicola e codifica determinate aspettative, che poi non possono essere (o quantomeno non dovrebbero) cognitivamente/percettivamente contraddette.

⁹² Tant’è che il cinema di Warhol è definibile più come un esperimento, per così dire, fenomenologico, che di Pop ha davvero poco, se non nulla.

nei costumi, ma principalmente nella stessa sensibilità e nelle metodologie produttive ed espressive.⁹³ I *Sixties*, si potrebbe dire, hanno “pervertito” la struttura narrativa dei 1950s.⁹⁴ L’evoluzione ed i cambiamenti nell’esperienza e nelle pratiche della produzione e creazione, nello stesso apparato tecnico/tecnologico (materiale), sono andate ad impattare sullo stessa pensabilità del film, sul suo possibile mimetico, e quindi sul modo di intendere la creazione e la funzione dell’oggetto estetico del e nel cinema. Da qui anche il perché della nostra insistenza sugli aspetti materiali e produttivi dell’esperienza, poiché, come disse anche Steiner, senza un riferimento, magari provvisorio, a queste alterazioni, qualsiasi ricostruzione (fittizia, storica, documentaristica o critica) della creazione, del mondo dell’arte e dell’ingegno, sarebbe sempre monca, antiquata.⁹⁵ In *CVH*, allora, da cosa si dovrebbe dedurre che, rispetto ai 1950s qualcosa ad Hollywood è cambiato? Ancora una volta, unicamente da elementi meramente cosmetici e decorativi, perché i personaggi si vestono in quel modo e non in quell’altro, oppure dal design degli oggetti quotidiani che è quello invece di quell’altro. Insomma, *CVH*, e qui si mostra in maniera crediamo più stringente la “verità” di quel che già affermavamo nella sez. 1 – appare come un film sull’Hollywood della fine dei 1950s, decorata, però, come alla fine dei 1960s.

Ecco, *CVH* non sta nei 1960s, non sta – per dirla con Hoffmanstahl – nella vita (dei *Sixties*) ed i *Sixties* non stanno in *CVH*.⁹⁶ E c’è forse qualcosa di maggiormente contraddittorio rispetto ai *Sixties* che non essere nella vita, essergli estranei?

⁹³ «The traditional conventions of the industry were challenged—the rules and norms that had dictated what stories could be told, and how stories could be told. [...] That is, it was characterized by a cohort of films that were noticeably different, especially from their predecessors, and can be understood as a distinct and identifiable era, and one that came and went, like a window opening and closing. The era of the seventies film reflected a shift away from the pristine exposition of linear stories with unambiguous moral grounding, and toward self-consciously gritty explorations of complex episodes that challenged the received normative structure of society. Two interrelated factors contributed to this transition: the end of movie censorship, and changes in the industry and American society that had been developing for some time but became obvious and irresistible by the mid-1960s». J. Kirshner, *Hollywood's Last Golden Age. Politics, Society, and the Seventies film in America*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2013, p. 2.

⁹⁴ Todd Berliner ha cercato di analizzare nello specifico il modo con cui la New Wave americana è andata a modificare le strutture dello *storytelling* dell’Hollywood classica e *mainstream*, per sfidarle con una “narrative perversity”, che è però riuscita ad ottenere un inaspettato grande consenso del pubblico. T. Berliner, *Hollywood Incoherent. Narration in Seventies Cinema*, University of Texas Press, Austin, 2010. In questa “rivoluzione” nello *storytelling* la New Hollywood è stata precorsa da molta dell’Hollywood dei 1940s (che ovviamente è andata, anche per il tramite del cinema europeo del dopo guerra, ad influenzarla), senza però ottenere lo stesso successo mainstream. Cfr. D. Bordwell, *Reinventing Hollywood. How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 2017.

⁹⁵ G. Steiner, *Grammars of Creation*, Faber and Faber, London, 2001, p. 291: «Without reference, however tentative, to these overwhelming alterations in the environment and means of articulate consciousness, of conceptualization and representation, any study of creation and invention would, now, be antiquarian».

⁹⁶ Roger Avary e Oliver Stone, già alla metà dei 1990s, ben colsero quest’aspetto del cinema di Tarantino, cioè il suo “non stare nella vita”. «Quentin knows everything about pop culture. But his greatest strength is his greatest weakness. He is only interested in pop culture ... [The] problem people have with Quentin’s work is that it speaks of other movies, instead of life. The big trick is to live a life and then make movies about that life» (Roger Avary); «I make movies, too. I love movies ... [but] film should be about life experience. When I was in film school, a lot of the kids were doing technically brilliant films, but they based them on other movies. So it’s important for movies to break through that barrier and try to be about your own felt experience ... The question is, can [Tarantino] expand his world view beyond ... the combination of violence and humour? Pop culture icons, references to Madonna and Michael Jackson – it’s fun. But that’s not what you can live on ... You can make fun movies, or pulpy movies, but I don’t know, is there really something being said?» (Oliver Stone). Entrambe le citazioni sono riprese da C. Verevis, *Film Remakes*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006, p. 175.

Quella vita che nei *Sixties* si è sublimata attraverso la sua metafora ultima, inaggrabile, quella del viaggio, della vita come un viaggio, immagine dell'esistenza come movimento, trasformazione, sviluppo, cambiamento, liberazione, evento, emergenza, libertà, ribellione, rivoluzione, nascita e morte.⁹⁷

In *CVH*, i protagonisti si spostano continuamente da una parte all'altra della città ed anche del globo, "viaggiano", ma non c'è alcun viaggio, non viene a loro riservato alcun arco trasformazionale, pur muovendosi continuamente, in loro non "accade" nulla e come li troviamo all'inizio così li ritroviamo alla fine.⁹⁸ Cosa, questa, che non soltanto appare come la negazione della grammatica, finanche elementare, dello *storytelling* nel cinema,⁹⁹ nonché di una delle principali caratteristiche che, almeno secondo Anthony Mann,¹⁰⁰ rendevano grande il western e che, come notò, Bazin, ne definivano la sua epicità, rendendo la conquista dell'ovest l'equivalente americano dell'Odissea omerica;¹⁰¹ e neanche, appare, solo come la sconfessione dello spirito dei *Sixties* e la loro grammatica esistenziale, bensì come il rifiuto stesso del modo di intendere il cinema nato con i *Sixties*, nei quali, con la mitologica junghiana de *L'eroe dai mille volti* di Campbell,¹⁰² quella del viaggio dell'eroe, elevata a

⁹⁷ Nascita e morte, quegli assoluti che, e non a caso, Hans Blumenberg considerava, come gli impensabili ultimi, assoluti, e che se anche impossibilitati ad essere realmente rappresentati, potevano – esattamente come la vita – però essere esperiti, seppur analogicamente, attraverso quella metaforica, altrettanto assoluta, che prende il nome d'immaginario, e che, nella sua costante fusione di realtà, mito e simbolo, permette di "produrre il reale", di leggere il presente, interpretare il passato ed interrogare il futuro. Cfr. H. Blumenberg, *Uscite dalla caverna*, trad. it. M. Doni, Medusa, Milano, 2009. Sulla questione dell'immaginario in Blumenberg si vedano anche H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, trad. it. M. V. Serra Hansberg, il Mulino, 1969; H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, trad. it. B. Argenton, il Mulino, Bologna, 1991.

⁹⁸ «This quest for wholeness, for connection to all the undiscovered parts of our true nature, which includes our relationship with nature itself [...] That we are either moving toward life or away from it is the heart of the human drama.[...] Furthermore, if stories themselves avoid this internal challenge, they aren't simply harmless or shallow: They are tragic as well. A story that lacks any real reflection of a character's inner struggle can only portray the human condition in an idealized state. This means that characters who are "good" were born good and characters who are "bad" or "evil" were born that way as well; neither have any capacity to grow and evolve. This communicates to the audience that virtues like courage, kindness, and compassion aren't choices, but birthrights. Likewise, for those characters aligned with dark forces, there is no way out nor any hope of redemption». D. Marks, *Inside Story. The Power of Transformational Arc*, Tree Mountain Press, Ojai, 2007, pp. 3-4.

⁹⁹ Diverso il caso, se si trattasse di una *sitcom* convenzionale, dove in genere (e quindi non sempre) i protagonisti ricorrenti sono quasi sempre la personificazione di un'astrazione, di un'idea, che devono poi reiterare in ogni puntata, perché quello è il loro "ruolo", la loro funzione all'interno delle meccaniche della commedia.

¹⁰⁰ «And more important - it [the Western] releases the characters. They can be more primitive; they can be more Greek, like Oedipus Rex or Antigone, you see, because you are dealing again in a sweeping legend. This is what I love in picture making, and really what I stand for». C. Wicking, B. Pattison, *Interviews with Anthony Mann*, «Screen», 10(4-5), 1969, pp. 41-42.

¹⁰¹ «The epic and tragic hero is a universal character. The Civil War is part of nineteenth century history, the western has turned it into the Trojan War of the most modern of epics. The migration to the West is our Odyssey». A. Bazin, *The Western: Or the American Film par Excellence*, p.148

¹⁰² J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, trad. it. F. Piazza, Lindau, Torino 2012. A nostro avviso la migliore introduzione breve al testo di Campbell rimane quella di C. P. Estés, *What Does the Soul Want?*, in J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces, Commemorative Edition*, Princeton University Press, Princeton, 2004, pp. XXIII-LXV. È interessante notare come il testo di Campbell abbia da sempre riscontrato maggior interesse nella cultura popolare, nel campo generale dello storytelling ed appunto in quello della scrittura cinematografica, piuttosto che nel campo di ricerca in cui s'inseriva, cioè, come dicevamo, quello della mitologia comparata. La sua tesi principale, quella del monomito, ha, infatti, sì convinto tantissime persone, ma negli anni è stata screditata dagli specialisti. Questa idea – secondo la quale la maggior parte delle religioni che si basano sul

grammatica stessa della scrittura cinematografica, a struttura elementare di ogni film che voglia raccontare una storia che valga la pena di essere ascoltata, il motivo del viaggio assume l'aspetto del Sacro Graal di ogni sceneggiatore hollywoodiano di successo;¹⁰³ Sacro Graal anche, se non soprattutto, di molti film western.¹⁰⁴ Non appare essere un caso, che in seguito il testo di Campbell sarà schematizzato e sintetizzato da Christopher Voegler ad uso proprio degli sceneggiatori di Hollywood, e intitolato *Il viaggio dell'eroe*, per così donargli una notorietà di gran lunga più vasta, *mainstream* e *popular*, di quanto forse avrebbe mai potuto ottenere in quanto “semplice” opera di mitologia comparata.¹⁰⁵

Ma, si potrebbe chiedere, se *CVH* non sta nei *Sixties*, allora quale film di “Hollywood” ci starebbe? Quale film potrebbe essere considerato come l'espressione del modo d'essere, delle modalità di creazione e di produzione del «dionisiaco americano» e, per estensione, dei *Sixties*? Quale film può mostrarsi come contrasto rispetto a tutto ciò che *CVH* secondo noi rappresenta?

Se è vero, e noi crediamo che lo sia, che i 1960s possono essere filtrati attraverso la metafora del viaggio, della vita come viaggio, allora la risposta non può essere che una, poiché c'è solo un film che ha fatto di tale metafora la struttura della sua razionalità immanente e del suo processo creativo e produttivo, diventando, così, coestensiva di ogni suo aspetto, che sia esso critico, estetico, culturale, psicologico, antropologico, mitologico, storico e metodologico: *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola del 1979, l'ultima grande “opera

concetto degli “de morenti e risorgenti” in fondo siano una sola religione – è in fondo la stessa tesi che già fu estensivamente formulata alla fine del 1800s e i primi del 1900s da Frazer (peraltro, nonostante non se ne faccia mai riferimento, con il preciso intento di sconfessare il cristianesimo,) nei due volumi centrali de *Il ramo d'oro*, cioè *The Dying God* e *Adonis, Attis, Osiris*. Come detto, però, verso la fine del XX secolo e con l'evoluzione dell'antropologia come ricerca sul campo, la tesi di Frazer è stata posta sotto un attento esame critico ed in genere abbandonata (e così, quindi, anche quella di Campbell). A questo riguardo si vedano: J. Z. Smith, *Dei morenti e risorgenti* e R. Ackermann, *J.G. Frazer*, entrambi in M. Eliade (diretta da), *Enciclopedia delle religioni*, Vol. 5, trad. it. M.T. Bianchi, A. Borgia, S. Focardi, C. Tartarelli, M. G. Telaro, Jaca Book, Milano, 1995, pp. 72-78 e 200-202. Se la tesi di Frazer/Campbell non funziona più come modello interpretativo della mitologia, funziona però come efficace strumento di scrittura cinematografica, poiché riesce a cogliere, ad intercettare, l'esigenza più intima di ogni spettatore/lettore, quello a cui anela la loro anima come essenziale nutrimento spirituale: storie archetipiche ben scritte e “strutturate”.

¹⁰³ Mitologica junghiana, dicevamo, perché, com'è noto, le tappe del viaggio dell'eroe ripercorrono quelle, altrettanto labirintiche, del processo d'individuazione di Jung. Cfr. J. Jacopi, *The Way of Individuation*, pp. 34-48.

¹⁰⁴ Come notato da Bandy e Stoehr, ed a differenza del western “televisivo” di Tarantino: «In the end, as in the mythical tales of the medieval knight, the story of the westerner is in many cases a story about a journey through landscape and reality toward the goal of self-knowledge. And along the way there is almost always a need to struggle for survival and to fight against others. [...] As the symbolic embodiment of passion as well as compassion, the traditional cowboy hero may be compared with the medieval knight who undertakes self-transforming journeys and adventures, adhering to some code of chivalry. In many cases each gains a sense of moral selfimprovement through his love of a beautiful maiden whom he wants to serve [...] (heroes and eroine) can only learn the truth about themselves and their secret flaws by traveling; the way is difficult and strenuous. Self-transforming odysseys are measured in psychological and moral terms but also by passage through space and time. A character's physical, geographical, and temporal passage is in turn defined by the individual's changing relationship to the earth itself. The external journey through time and across terrain conditions the individual's inner journey while also expressing that transformation symbolically». M. L. Bandy, K. Stoehr, *Ride, Boldly Ride. The Evolution of the American Western*, p. 4; p. 21; pp. 42-43.

¹⁰⁵ C. Voegler, *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*, trad. it. J. Loreti, Dino Audino, Roma, 1999.

totale” dei *Sixties*, sui *Sixties* e *Sixties*, il loro capolavoro impossibile ed espressione del loro compimento nella loro fine.¹⁰⁶

[*Link §3: Apocalypse 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

¹⁰⁶ E questo, ovviamente, non soltanto perché *Apocalypse Now* è stato pensato – dall'autore del copione John Milius e da George Lucas – verso la fine dei 1960s, ma prodotto e girato da Coppola solo nei 1970s.