

Ritratto di un cineasta contrabbandiere

*Ancora oggi mi chiedo quali siano i requisiti per diventare
un professionista o anche solo un artista hollywoodiano.*

*Come si sopravvive al conflitto costante fra
espressione personale e imperativi commerciali?
Che prezzo si deve pagare per lavorare a Hollywood?*

Martin Scorsese, 1997

New York: un luogo immaginario, un nugolo di quartieri dove musiche, classi ed etnie s'intrecciano, dove perfino i singoli isolati sono mondi estranei l'un l'altro. Grandi viali affollati che congiungono l'oceano ai grattacieli dei *businessmen* e vicoli che emanano aria di provincia, dove la sopravvivenza è un'abitudine che si ripete da oltre un secolo. Un grande bluff, insomma, la città di tutti e di nessuno, dove la sensazione è di vivere ai margini del "set della Storia", in bilico tra fallimento e successo. È questa solitudine corale a fare di New York una leggenda, a trasformare l'ordinario in mito e la storia di chiunque in necessità fatale, storia di tutti. In questa provincia intellettuale dei miti di Hollywood ha visto la luce il cinema di Scorsese. Il suo cammino di cineasta inizia negli anni Sessanta, quando a New York imperava il glamour antagonista di *factories* come quella del pittore, cineasta e produttore discografico Warhol, tra sogni di rivoluzione poetica e il cinismo di chi è pronto a tutto pur di "arrivare". Anche il genio del "ragazzo di Little Italy" è figlio di questo spirito d'invenzione a tutti i costi: la spinta all'emulazione spiega, più del mito nostalgico dell'*italianamerican*, il suo stile ossimorico, audace e retrò, ingenuo e scaltro. Ripercorrere le tappe del suo cinema vuol dire affrontare il senso furbesco dell'arte americana del dopoguerra, quell'impasto per metà (quella economica) industriale, e per l'altra metà (quella culturale) artigianale, dove alto e basso, vile e sublime, popolare ed elitario si fondono in una spettacolare, spesso qualunquista rapina poetica. Scorsese è riuscito a puntare la macchina da presa sullo squallore, la disperazione e la volgarità che circondano potere e successo, mettendo in scena la tragedia di chi è senza identità, quell'ibrido dolce e mostruoso che è l'americanismo nella sua "inescenza", che confina con la vertiginosa libertà di essere "qualunque cosa". Il Sogno Americano come paranoia maniaco-depressiva di una società dove lo Spettacolo ha preso il posto della Storia è il contenuto più radicale di questo

cinema non sempre ispirato o riuscito, che si arresta sulla soglia della retorica guardandola negli occhi e, nel suo sincero pessimismo, sa dirigersi al cuore dell'“illusione”.

Scrivere un saggio sul cinema di Scorsese oggi è impresa meno ovvia di una decina d'anni fa, quando il regista è stato eletto ultima reincarnazione della sparuta schiera di “autori” americani, da Welles a Kubrick a Cassavetes, virus dell'arte filmica nel corpo di fenice dell'*entertainment business*: vuol dire riscoprirne limiti e ingenuità, cogliere quel parlarne “attraverso” e “nonostante” Scorsese. Il suo cinema raffinato e incolto, figlio di una generazione di anti-conformisti, abbozza un'istintiva denuncia dell'aggressività sociale che si irradia dagli ambienti più o meno “mafiosi” su cui si regge la fabbrica di illusioni americana: ma la critica di Scorsese è nostalgica e morale, non politica. Se qualcosa di folgorante albeggia nei suoi film, si trova nell'elemento più reazionario e accademico: la tecnica. Ad alimentare il suo stile è un'idea di cinema che nel suo *Viaggio personale con Martin Scorsese attraverso il cinema americano* il regista ha definito «del contrabbandiere», di chi scava nelle crepe del Sistema giocando con i codici fino a smontarli e a piegarli contro la loro banalità: «I registi negli anni Quaranta [...] potevano introdurre tocchi inusuali, tessere motivi inaspettati, e qualche volta trasformare il materiale di routine in un'espressione molto più personale. In un certo senso diventarono contrabbandieri. Imbrogliavano e se la cavavano sempre». Allo stesso modo, Scorsese “imbroglia” giocando con il fascino minoritario del torbido, dà voce ai micro-mondi degli esclusi – vera cellula sociale dell'America – con una rassicurante padronanza dei mezzi e un sentimento del mondo cristico, sempre dalla parte dell'errore e del peccato, che ricorda l'idea di contrabbando di un altro “figlio di siciliani”, Frank Capra: l'invenzione feroce e ironica dell'*Happy Ending*. Dietro le sue storie si rivela in filigrana l'utopia della Contestazione come “sindrome del diverso” in tutta la sua fragilità, la stessa che ha mosso il Beat, la Pop Art, la *rock poetry* da Dylan a Patty Smith, i raduni musicali del Flower Power, l'antagonismo di Berkeley e il gusto “alternativo” del Greenwich Village: il desiderio di un'arte universale di massa che porti al successo da antagonisti. Per questo, occuparsi del cinema di Scorsese vuol dire aprire uno spaccato su cosa abbia significato negli ultimi vent'anni fare cinema da indipendenti in America scendendo a patti con la mecca industriale, per scoprire, al di là dei luoghi comuni, che un cinema con la “C” maiuscola, a Hollywood più che altrove, non esiste: esistono i film, con la loro storia da scrivere ogni volta daccapo. Scorsese è l'esempio di come l'industria si regga sulle vite-ingra-

naggio di singoli uomini e *outsiders*, e di come accanto alla passione, alla lucidità e all'ostinazione dei maestri, i capolavori abbisognino della scommessa, degli incontri giusti, del corpo a corpo cialtronesco con il caso, del salto nel buio di cinici commercianti. Di come il *making movies* possa alimentarsi della maliziosa mediazione con il mercato, sfruttando gli anonimi eserciti di maestranze che sopravvivono a qualsiasi progetto, e lo star-system, con le sue martellanti imposizioni da una parte all'altra del globo, per fare strada a un'idea, una sensazione, un desiderio di "fare cinema", per quanto commerciabile, segnato dal crisma di un gusto personale.

Melting pop: l'underground di un enfant prodige senza ingaggio

Martin Scorsese nasce il 17 novembre 1942 a Flushing, Long Island, secondogenito di Charles Scorsese e Catherine Cappa, figli di catanesi emigrati a New York intorno agli anni Dieci. I due, sposatisi a pochi anni dal Venerdì Nero di Wall Street, dopo un periodo di grazia nel quartiere piccolo borghese di Queens per far fronte alle ristrettezze economiche tornano nel pugno di *blocks* della Lower East Side di Manhattan noto come "Little Italy" per l'alta concentrazione di italiani, quasi tutti operai: a Elizabeth Street. L'educazione del futuro regista ne riceve stimoli contrastanti: da un lato l'innocuo provincialismo difeso dai genitori come legame con la madrepatria italiana, dall'altro l'oscura seduzione dell'ambiente della marginalità newyorchese. La passione di spettatore di Scorsese comincia presto, favorita dalle crisi d'asma da cui è affetto dall'età di tre anni: i genitori preferiscono farlo svagare al caldo dei *movie theaters* che lasciarlo in strada con i coetanei di quartiere: il cinema, come per gran parte dei bambini della sua generazione, è una dolce baby-sitter. Il piccolo Scorsese sogna di diventare pittore, ma la passione di telespettatore lo porta a disegnare *flip-book*, cartoni animati fatti di disegni in successione su blocchetti di carta da scorrere con le dita, dove copia i fumetti preferiti e le scene di film visti in replica nel ciclo *Million Dollar Movie*: classici americani, qualche film inglese sdoganato dal protezionismo hollywoodiano e l'ultima moda d'oltreoceano, il neorealismo.

Il cinema televisivo, interrotto da spot e diffuso in rassegne, come una grande enciclopedia del divertimento consumata nell'intimità familiare, è per il regista più importante del brivido della sala di fronte all'imponenza del Cinemascope. Sul finire degli anni Quaranta Scorsese frequenta le elementari nella scuola cattolica Saint Patrick, dove la messa mattutina è di rito, e si fa affascinare dal-

la vita missionaria, avventura di buoni sentimenti come quella degli eroi del cinema. Così, a quattordici anni inizia gli studi superiori nel seminario del Cathedral College, nella Upper East Side di Manhattan. Ma la sua adolescenza è comune e sguaiata, vissuta attraverso la scoperta liberatoria del rock, i primi innamoramenti e le brighe con i compagni di strada. Dopo un anno, l'aspirante seminarista inverte la marcia e passa alla Cardinal Hayes High School nel quartiere del Bronx, dove studia poco, va molto al cinema, gira e monta con i compagni di scuola parodie di serie televisive di cui firma la regia. I gusti mutano: gli adolescenti dell'America maccartista impazziscono per film come *Fronte del porto* (*On the Waterfront*, 1954) e *La valle dell'Eden* (*East of Eden*, 1955) di Elia Kazan, saghe di strada come *Il selvaggio* (*The Wild One*, di Laszlo Benedel, 1954) con Marion Brando e *Nel fango della periferia* (*Edge of a City*, di Martin Ritt, 1957) con John Cassavetes: immagini dure e attuali, dove giovani eroi maledetti rispecchiano problemi ed emozioni di una repressa classe operaia americana. Nelle salette "d'essai" Scorsese scopre il cinema europeo: è abbacinato da *Il settimo sigillo* (*Det sjunde inseglet*, 1956) di Ingmar Bergman e *Aleksandr Nevskij* (*Id.*, 1938) del bolscevico Sergei M. Ejzenštejn. Il cinema come svago lascia il posto a uno spettacolo che non addolcisca la realtà, che emozioni con i suoi lati più scabrosi. La scarsità del punteggio di licenza superiore non gli consente di assecondare il padre e di iscriversi all'università dei Gesuiti: la vocazione spirituale è definitivamente sostituita da quella per la fabbrica dei sogni di celluloidi.

L'apprendistato registico ha luogo tra il 1960 e il 1964 alla New York University, anni in cui da una sponda all'altra l'Atlantico è agitato dalla più grande ondata di movimenti di rottura del dopoguerra, che in America esprime l'inedita utopia di un cinema indipendente. Il dipartimento Radio, Televisione e Cinema coordinato da Haig P. Manoogian è in un Campus del Greenwich Village, dove si respira il clima underground del New American Cinema in fumosi cineclub, teatri di discussione delle idee della Nouvelle Vague. Scorsese è dalla parte di Antonioni e Godard piuttosto che di Fellini e Truffaut: la rottura degli schemi e la "visibilità" del cinema fanno il paio con il gusto per le sottoculture giovanili, prima fra tutte la musica.

Il raccordo tra estremismi autoriali e un'ironica *exploitation* di linguaggi bassi (dal cartoon alla tv) è alla base della forma ibrida e irriverente dei cortometraggi in 16mm in bianco e nero girati nei workshop estivi alla New York University: un'aggressione iconoclasta del buonsenso che lascia un segno tra critici agguerriti come Andrew Sarris, che nel 1966 su «Film Culture» definisce il gio-

vane talento italoamericano un cineasta di «notevole intuito». L'operazione con cui Scorsese costruisce i suoi brevi film è frutto della cultura del plagio e della riscrittura, che accomuna la serialità pop di Warhol all'estetica rock'n'roll con i suoi "standard" post-jazzistici e la prassi letteraria del "voleur", del ladro di scrittura, predicata dal guru della Beat Generation William Burroughs. La loro forza è nella bozzettistica e ammiccante struttura narrativa, dove confluiscono parodie della comica di Mel Brooks e una cultura cinefila rapsodica che cita a casaccio Powell e Bergman, Fellini e Lang, Truffaut e Renoir (fot. 1). La "povertà" amatoriale del risultato lo rende simile al cinema Beat di Robert Frank o al kitsch a basso costo di Roger Corman, mentre fratture di montaggio come quelle di Godard e Resnais fanno da rimedio "colto" a una tecnica di ripresa ancora incerta. In questi esercizi di stile surreali, discendenti dei filmini amatoriali del liceo, Scorsese svela una volontà di strafare che assieme all'eclettismo delle fonti di ispirazione sarà determinante nel suo futuro, virtuosistico "non stile".

Il primo corto, girato nel 1963 a 21 anni, è *What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?*: il regista lo definisce una «variazione sull'ultima sequenza di *Jules e Jim* (*Jules et Jim*, di François Truffaut, 1962)». Nove minuti ibridi tra muto e sonoro e una narrazione "letteraria" da Rohmer di *La fornaiia di Monceau* fanno esplodere nel diario delle illusioni di un artista di scarsa ispirazione il *non-sense* di una società dai cui binari è impossibile uscire. Una parodia demenziale di toni, frasi e atteggiamenti del linguaggio filmico, dove ellissi a singhiozzo creano uno spazio tra *flip-book*, vignette dei fumetti e spot pubblicitario, e dove una voce off epico-comica, tipica del "no-budget-movie" di Ed Wood e Russ Meyer, spinge lo strampalato documentario delle ossessioni del protagonista (fot. 2).



FOT. 1



FOT. 2

Con il sorriso stampato in faccia come in uno sketch pubblicitario l'aspirante scrittore Harry (Zeph Michaelis) soffre di "panico da pagina bianca". Sospirando come una copia di Harpo Marx, fantastica su un quadro che raffigura un uomo in barca. Con il suo entusiasmo da provinciale ingenuo, commenta squallidi still life della periferia di New York, dove va ad abitare, che pian piano si alternano a immagini filmate, illustrazioni della sua incerta parlantina piena di luoghi

comuni: come quando la sua voce dice «I am so sensitive» sulle immagini di un gatto in primo piano, che alludono al "sesto senso" dell'animale (fot. 3). Lo sforzo di ispirazione di Harry, simbolizzato dall'inquadratura ricorrente degli occhi in primissimo piano che scorrono da una parte all'altra dello schermo, come a inseguire un'idea fuori campo, fa da leitmotiv tra una frase e l'altra. Tra gli elementi ciclici che scandiscono questo racconto in forma di "caos organizzato" c'è una trovata piuttosto geniale, con cui Scorsese schernisce la moda della psicoanalisi e mostra l'invasione del super-io collettivo in una società conformista come quella americana: un amico con occhiali neri seduto su una sedia fa da specchio alla coscienza di Harry e al suo buonsenso, e commenta quel che accade nella vita dello scrittore usando le stesse parole che questi aveva pensato poco prima. Dopo due giorni di vuoto, il ricorso alla televisione come alienazione dal dolore dell'impatto creativa per Harry è d'obbligo. In un crescendo brooksiano, Scorsese inscena un posticcio *Late Night Show* con un cantante (Robert Uricola) in kilt e baffetti alla Clark Gable, papillon e gilet, accompagnato da una smilza orchestrina che ricorda quelle dello swinger italo-

loamericano Louis Prima. Harry cambia canale, lasciando intuire che il fatidico "one more time" invocato dal cantante potrebbe andare avanti all'infinito: nel buio della stanza resta solo il suo volto illuminato dal bagliore dello schermo. Stridii di gabbiani suggeriscono la dimensione di un'apertura. L'altoparlante della televisione diffonde un dialogo di King Kong: «Hai mai sentito parlare del Kong?», «Sì, è solo una superstizione del posto», «Superstizione? Ne dubito: c'è quest'impronta, ed è qualcosa di grande, di mostruoso». Il breve *détournement* sonoro è l'ennesima

metafora della disperata ricerca di ispirazione di Harry, tra la "superstiziosa" volontà di credere in qualcosa e il lasciarsi suggestionare, "inseguendo le impronte" di quella cosa enorme e mostruosa che è la creatività. Il quadro dell'uomo con la barca diventa il simbolo del fissarsi delle idee nella mente dello scrittore senza un perché, della gratuità del processo creativo (fot.

4). Gradualmente Harry «non scrive più, non mangia più, non dorme più», sconvolto dall'esistenza del quadro. Per cercare di distrarsi dà una festa, dove, mentre tutti ballano, lui resta a fissare il quadro in una specie di trance, finché non arriva una ragazza (Mimi Stark) che ne copre con il corpo la visuale e comincia a baciare. Su un crescendo musicale grottesco, Harry e la ragazza, con sguardo fisso ed eccitato, si lanciano in un balletto che il montaggio accelera e spezzetta in movenze da *slapstick comedy*. La vita dopo la crisi creativa ricomincia nella sua normalità.



FOT. 3



FOT. 4

Una fotografia in bianco e nero sintetizza l'inevitabile: Harry e la ragazza sono già sposi. Accanto ai loro piedi una piccola tomba, la neonata tomba dell'amore. Scorre l'album fotografico del matrimonio, seguito dalle pose della luna di miele, che Harry e sua moglie trascorrono tra ponteggi e macerie di una zona periferica di New York «sfortunatamente ancora in costruzione»: «Ma non ci importava nulla, io ero pazzamente innamorato», commenta tripudiante il marito. Si vede un particolare della bocca che parla e dice: «Ma tutte le cose buone prima o poi finiscono». Quando marito e moglie si ritrovano a casa, noia, assuefazione e distanza si insinuano nella loro vita; di ispirazione, neanche a parlarne (fot. 5). Lo scrittore progetta un libro di confessioni, la moglie toglie simbolicamente il quadro dalla parete e comincia a dipingere fiori, alberi, uccelli. Ma quando alla parete viene affissa un'immagine acquatica che raffigura il mare, *blow up* sempre più grandi ne sgranano la visione, e dal dettaglio degli occhi di Harry che sembrano seguire un'idea capiamo che qualcosa sta per accadere. Harry ricorda le faticose parole della psicoanalista che diceva: «Se vuoi aiutarti, aiutati da solo: è tutto nella tua mente, ragazzo». La via per la fuga nella fantasia è di nuovo aperta. L'amico dagli occhiali neri non fa in tempo a ripetere le parole della psicoanalista precedute dal consueto «You know Harry...», che il suono di un tuffo in acqua interrompe le sue parole. Harry è entrato nel quadro, tra le onde del mare, lontano dal mondo dei percorsi obbligati e dei buoni consigli: mentre si inabissa, riferisce all'amico che la sua analista gli ha detto che la vita è «piena di pericoli». L'amico si toglie gli occhiali neri per osservare il quadro da vicino, e ripetendo la frase di Harry, stupefatto, gli dà l'ultimo, inutile consiglio postumo.



FOT. 5

What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?, interpretato da un mimo per rendere meglio lo spirito della comica finale (a cui tutto, dai cartelli alla musica, allude), è un esercizio di fantasia meno assurdo e più compiuto di quanto col senno di poi il regista non abbia considerato: la complessità linguistica va oltre il *pastiche*, l'irriverenza con cui stridono particolari dall'illuminazione bergmaniana, come le bocche che col sottofondo della Quinta di Beethoven sussurrano all'orecchio di Harry, stonato da una pianola per bambini, porta in forma grottesca i germi di una fantasia inedita, sfrontata e calligrafica (fot. 6). Del resto, questa sinfonietta dove serio, faceto, bello



FOT. 6

e brutto si intrecciano nella maldestra volontà di fuga dalla monotonia del reale raffigura la normalità come vera allucinazione da cui fuggire: è la prima descrizione di un *loser* il cui desiderio di affermazione si schianta contro il muro della realtà dura, cruda e indifferente di New York.

Qualche mese dopo Scorsese gira *It's Not Just You, Murray!*, scritto col compagno Mardik Martin, suo futuro sceneggiatore e aiuto regista. Murray, l'infingardo protagonista, è un Charles Foster Kane picaresco (al film di Welles ammicca la sigla da cinegiornale dei titoli di testa), *parvenu* dei sobborghi italoamericani, a cui va la palma di primo mafioso del cinema scorsesiano. Dal cinegiornale alla pubblicità, dalla voce narrante modello *La città nuda* (*Naked City*, di Jules Dassin, 1948) al macchiettismo felliniano: un nuovo assemblaggio di *ready-made* linguistici descrive la caricaturale ascesa di un omuncolo di Little Italy, dall'era del proibizionismo agli anni Sessanta.



FOT. 7

Introdotta da una sigla trionfale, Murray, nel suo ufficio con bandiera a stelle e strisce, passa in rassegna i prezzi degli status symbol dell'uomo d'affari che indossa: cravatta, scarpe, vestito (fot. 7). L'aplomb consumista incorre in una brusca rottura della finzione quando la scena in esterni, che mostra la sua automobile di lusso, non riesce come Murray vorrebbe, e l'uomo adirato ordina all'operatore di «tagliarla». *It's Not Just You, Murray!* si rivela dunque una rapsodia comica della corruzione e del clientelismo, clownesca “fili-

steide” sociale sulle gesta di un uomo con “molti amici”. Una foto di Murray da bambino si anima fino a diventare un filmino in Super8: ha inizio l'autobiografia agiografica del boss, spaccata in due tra il tono glorioso delle parole e lo squallore delle situazioni visive. Il background più genuino di Murray è tipicamente italoamericano: la cucina dove la madre Frances (nel primo cameo della vera madre di Scorsese, Catherine), servendo al figlio il canonico piatto di spaghetti, impartisce l'unico insegnamento di cui è capace, che diventa una filosofia di vita: «Murray, eat first», pensa prima a mangiare. Un flashback accelerato su musica distorta e suoni di radio fuori sintonia scaraventa Murray in una rudimentale distilleria clandestina di gin, insieme all'inseparabile compagno di nefandezze Joe. Il ritmo comico della produzione s'interrompe quando a Murray cade dalle mani una bottiglia. Un montaggio sinfonico di ponti, strade e un lastricato percorso da ruote di automobile in corsa, che ricordano Ivens e *L'uomo con la macchina da presa* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929) di Dziga Vertov, fa da preludio all'invasione della polizia nel laboratorio di Murray e Joe, che dà luogo a un inseguimento stile Edison Movies: vediamo Joe battersela e Murray lottare per sfuggire alla polizia, mentre la voce del protagonista continua imbarazzata