

ERAVAMO TANTO PUNK

Il primo ricordo è Genova, 1981.

Un festival alquanto meritorio, *Il gergo inquieto* curato da Ester De Miro, nell'ambito di una retrospettiva sul cinema underground americano presenta i film di Amos Poe, Scott & Beth B, Eric Mitchell e altri. E' la prima italiana di una eterogenea pattuglia di film newyorkesi che da un paio di anni ha incominciato a girare per i festival europei sotto la fortunata e discutibile etichetta di cinema "New Wave". L'allusione è doppia: *new wave* come la musica che sta prendendo piede in quegli anni nel post-punk americano, complici le avventure sonore di Talking Heads, Television, Laurie Anderson, Polyrock, ecc.; *new wave* come la traduzione dal francese di *nouvelle vague*, ossia quella generazione di cineasti transalpini che funge da corrente di riferimento e ispirazione per la nuova leva di giovani newyorkesi. In realtà, gli elementi unificanti sono altri e, sotto molti aspetti, poco cinematografici: il fatto di abitare tutti nella parte meridionale di Manhattan; la frequentazione del sottobosco musicale punk, con tutto il suo armamentario di musicisti, droghe pesanti e perverse relazioni interpersonali; il comune desiderio di fare cinema, per altro condiviso da migliaia di altri giovani in quegli anni di esplosione planetaria dell'audiovisivo; l'altrettanto universale mancanza di soldi, che li spinge a girare inizialmente in super 8 o a realizzare documentari musicali fuori-sync come il giustamente leggendario *Blank Generation* di Amos Poe, unica testimonianza filmata dell'epoca germinale del punk americano di Patti Smith, Blondie, Richard Hell, Ramones, ecc.

Non che il cinema non c'entri, per carità. Ma per molti di essi la settima arte è solo una delle tante sfaccettature di un universo pop in cui mitologie mondane, velleità giovanili e ambizioni individualistiche si confondono in una classica parabola warholiana. Semmai è la cinefilia il vero motore di partenza: amano i film di genere, la serie B e la televisione più trash, ma ancor di più adorano miscelare il tutto con citazioni colte e gusto intellettualistico. Si pensi alla mai verificata leggenda che pare abbia generato il tutto: l'annuncio di Amos Poe su un settimanale locale in cui si cercavano "attori, attrici e fonici per un film alla Godard. Niente soldi, ma sicuro divertimento...". E il film che ne venne fuori, *The Foreigner* (1978), del primo Godard non solo scimmiottava

stereotipi e idiosincrasie con gusto tipicamente citazionista, ma arrivava al punto di ripeterne inquadrature come copia carbone. Insomma, è l'alba del post-moderno.

Fatto è che per me, universitario poco più che ventenne, la visione di quei film nella Genova dei primi '80 fu una vera e propria folgorazione.

Alla folgorazione, credo, contribuì pesantemente la conoscenza diretta di Amos. Arrivato l'ultimo giorno e senza un traduttore ad accompagnarlo, il trentenne regista d'origine israeliana si aggirava tra la piccola folla del festival genovese senza nessuno con cui parlare. Difficile non notarlo: cappello a larghe falde, completo chiaro, aria da star. Mi avvicinai e, senza bisogno di presentazioni, mi raccontò del nuovo film che stava ultimando (*Subway Riders*), della sua partecina (tagliata) in *Toro scatenato* di Scorsese, della sua passione per Marcello Mastroianni. Non ricordo se mi resi conto in quella occasione di quanto Amos fosse logorroico, ma certo rimasi affascinato da tutto ciò *emanava*. E poi, più o meno consapevolmente, vedevo in lui (e negli altri che conobbi in seguito) una dimensione pragmatica tipicamente punk, fieramente indipendente, che contrapponeva alla mancanza di soldi e alle ristrettezze tecniche, una voglia di esprimersi e una caparbia organizzativa che non conosceva ostacoli. Esattamente l'opposto, se mi si permette la polemica a posteriori, di quello che (con rare eccezioni) era il cinema italiano dell'epoca, tutto lamentele e salotti.

L'incontro con Amos fu la classica scintilla incendiaria. Nel giro di due anni inseguii per i festival italiani, dove venivano invitati in virtù del loro momento di gloria presso la critica specializzata europea, tutti i registi indipendenti americani che transitavano per il Belpaese. A tutti rivolgevo la medesima perentoria richiesta: se potevo assistere alle riprese del loro prossimo film come assistente volontario. Tutti risposero di sì, forse più che altro ispirati da compassione o per togliersi dalle scatole uno sgradevole seccatore. Solo due furono di parola e mantennero una corrispondenza epistolare: Amos, probabilmente complice il suo amore per l'Italia e la sua natura apolide, e Jim Jarmusch.

Quello con Jim fu il secondo incontro decisivo del mio rapporto con il cinema indipendente americano degli '80. Nel 1982 a Salsomaggiore, Jim e la sua compagna/produttrice Sara Driver erano venuti a presentare la prima parte di *Stranger Than Paradise*, in cerca di contatti e soldi per terminarlo. Li approcciai con la medesima richiesta e, fin dal modo riflessivo e cauto con cui mi risposero, capii che qui la storia era diversa. Rispetto ad Amos, di cui era ottimo amico, e pur proveniendo dal medesimo alveo punk, Jarmusch rappresentava l'altra faccia di quella scena: silenzioso, colto, rigoroso come quei 30 minuti in bianco e nero presentati a Salsomaggiore che raccontavano non tanto una dipendenza cinefila, quanto un mondo, un universo di segni che solo a lui appartenevano. Se Amos era l'anima warholiana della New York cinematografica di quegli anni, Jim incarnava quella decisamente più lanciata verso gli '80, a metà tra *self made man*, calvinismo espressivo e esistenzialismo zen. Ora, con il senno del poi, mi sembra sempre più evidente che fin dal loro incipit professionale era iscritto il destino delle loro differenti fortune.

Nell'estate del 1983, quindici giorni dopo la laurea, parti per Manhattan con l'intenzione di restarci alcuni mesi, assistere alle riprese dell'imminente film di Amos Poe (*Alphabet City*) e tornare in Italia pronto a trasformare quell'esperienza in un trampolino di lancio per chissà quale futuro registico.

Non fu così. Dopo aver lavorato (pagato!) su *Alphabet City* e *Stranger Than Paradise*, a New York ci rimasi sette anni e quella storia mi segnò da tutti i punti di vista. Ho lavorato soprattutto con Jim Jarmusch e Amos Poe, e ho conosciuto bene Tom Dicillo, Sara Driver, Bette Gordon, Beth B, Spike Lee, Eric Mitchell e tutta una coorte di produttori, direttori della fotografia, fonici, ecc. a loro legati. Ma, soprattutto, ho respirato con forza l'aria di una stagione molto creativa del cinema americano. Un periodo in cui è sembrato possibile, per alcuni aspetti, creare un'alternativa credibile a Hollywood. Un periodo breve, sotterrato nel giro di una dozzina d'anni sotto lo strapotere degli avvocati yuppie diventati padroni delle *major* e della chimera di una industria dell'immaginario che non ha pari nella storia umana.

Il cinema indipendente americano, in quegli anni, era due entità distinte, accomunate da uno spirito di autonomia imprenditoriale, ma in tutto il resto lontane e diverse.

Da un lato, c'era il cinema *indie* legato alle piccole case di produzione che vivevano ai margini di Hollywood, come la New Line o la Cinecom, in grado di produrre film dal budget medio-basso, fatti con capitali americani, spesso e volentieri di provenienza anomala, eppure dentro la grande macchina produttiva dell'*entertainment*. E' il caso, parlando di cineasti di quel periodo, di Paul Bartel, Jonathan Demme, e, appunto, del nostro Sayles. Questa corrente seguiva la tradizione avviata nei '60 dai vari Roger Corman, George Lucas e Francis Ford Coppola, sempre in bilico tra indipendenza e collaborazione con la grande industria.

Sull'altra costa, invece, la generazione della cosiddetta New Wave aveva come punto di riferimento produttivo soprattutto l'Europa, almeno fino al 1982. Prima di quell'anno, la maggior parte dei film dei cineasti newyorkesi erano prodotti *no budget* frutto di collette o lavori alternativi (Michael Oblowitz, ad esempio, era un direttore della fotografia/ regista di pubblicità) o erano finanziati da borse di studio o, infine, da produttori e televisioni europee (la tedesca ZDF in testa). Sotto i tutti i punti di vista, questo rapporto privilegiato con l'Europa e con i suoi festival ha contribuito alla fortuna critica di quei film nel Vecchio Continente, ma li ha condannati alla pressoché completa invisibilità in patria, se si eccettuano alcuni cinema d'essai delle grandi città.

Nel 1982, con la presentazione in concorso a Cannes di *Smithereens* la situazione muta. Il piccolo film della Seidelman, furbo e giovanilista, dimostra ai produttori hollywoodiani che si possono girare film indipendenti a basso budget e con alti margini di profitto. Non che questo non fosse già accaduto nel passato. Nel 1971, proiettandolo clandestinamente di città in città, Melvin Van Peebles aveva fatto con *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* il film con il miglior rapporto costo/incassi della storia del cinema americano. Ma Van Peebles era nero e non esattamente pronto a salire a *qualunque costo* sul carro hollywoodiano, cosa che invece buona parte dei cineasti della New Wave era, forse inconsciamente, pronta a fare fin da subito.

Rimane il fatto che, da *Smithereens* in avanti, con l'eccezione di Jarmusch e pochi altri che mantengono saldi i legami con l'Europa e restano in qualche modo produttori di sé stessi, la fortuna dei registi della New Wave si misura solo più nell'ambito dei loro rapporti con Hollywood e l'industria ufficiale. La Seidelman mette in cassaforte il *blockbuster* *Cercasi Susan disperatamente* che scopre la Madonna attrice; Poe gira per la Atlantic Releasing *Alphabet City*; Spike Lee, ultimo della nidiata e più vicino a Jarmusch che agli altri, fa distribuire dalla neonata Island il suo fortunato *Lola Darling* e poi vola alla Columbia per farsi produrre *School Daze*; Becky Johnston passa dall'aiuto regia di Eric Mitchell nel *cult* *Underground USA*, al montaggio di *Born in Flames* della femminista radicale Lizzie Borden, per finire alla scrittura del debole *Under The Cherry Moon* con Prince targato WB; la stessa Borden va a girare per la nascente mini-major Miramax il coraggioso *Working Girls*; Sayles stesso, dopo varie sceneggiature per Hollywood, gira *Baby It's You* con i soldi della Paramount.

Insomma, tutti pronti a mollare il carro dell'indipendenza per i 15 warholiani minuti di celebrità? Dov'era finita la battaglia punk per l'autonomia creativa? Si era trattato di una generazione di cineasti arrivisti e senza coerenza?

Facciamo una rapida ricerca in Internet e scopriamo che della generazione del cinema newyorkese dei primi '80, con la succitata eccezione di Jarmusch, di Tom Dicillo e di Spike Lee, quest'ultimi arrivati dopo e comunque non di matrice punk, questo è quel che è rimasto:

Susan Seidelman: non dirige un film per il cinema dal 1989 (il poco fortunato *big budget* *She Devil*). E' passata alla televisione dove ha diretto, tra gli altri, il primo episodio della fortunata serie *Sex and The City*.

Lizze Borden: dopo *Love Crimes* del 1992, dirige soprattutto per la tv.

Eric Mitchell: non dirige un film dal 1986 (*The Way It Is*). Dopo esser vissuto in Francia, ha recitato alcune piccole parti in film minori ed è stato produttore esecutivo nel 1999 dell'inosservato *The Annihilation Of Fish* di Charles Burnett per una società minore di Los Angeles.

Sara Driver: non dirige un film dal fallimentare *When Pigs Fly* del 1993. Non è più produttrice dei film di Jarmusch.

Amos Poe: dopo il disastro del suo primo film a grosso budget (*Rocket Gibraltar*, 1988), da cui è stato licenziato dopo due settimane di riprese, ha diretto l'autoprodotto *Triple Bogey on a Par Five Hole* nel 1991 e due film di serie B per le indipendenti hollywoodiane, *Dead Weekend* (1995) e *Frogs For Snakes* (1998).

Michael Oblowitz: dopo *King Blank* (1983) riemerge nel 1997 con *This World, Then the Fireworks* tratto da Jim Thompson, poi si specializza in thriller/horror di serie B per piccole società californiane.

Beth B. : dopo aver diretto con soldi tedeschi il thriller *Two Small Bodies* (1994) e il documentario *fetish Visiting Desire* (1996) non ha più realizzato film.

Becky Johnston: dopo aver scritto *Sette anni in Tibet* (1997), non ha più firmato nulla.

Bette Gordon: sono intercorsi 15 anni tra *Variety* (1983) e *The History of Luminous Motion Shown* presentato a Locarno nel 1998. Quanti anni prima del prossimo?

Non si hanno più notizie di Scott B, Charlie Ahearn, Vivienne Dick e James Nares. Howard Brookner, autore del significativo documentario *Burroughs* (1983), è morto di AIDS nel 1988. Il suo primo lungometraggio di fiction, *Bloodhounds of Broadway*, è uscito postumo nel 1989. Per la Columbia.

Quali conseguenze trarne: una generazione sopravvalutata e incapace? No, semplicemente, una generazione inadeguata alla sfida (velleitaria) che aveva creduto di lanciare. Oserei dire una generazione che, con tipica negatività punk, ha cercato (inconsciamente e in fin dei conti senza troppi clamori) la propria autodistruzione cercando di farsi accettare da quel cinema ufficiale che aveva proclamato ai quattro venti di voler osteggiare. Stritolati più dalla loro ambizione e fragilità che dalle pur tenaci maglie del sistema, la maggior parte dei cineasti indipendenti newyorkesi degli

anni '80 hanno finito per andare ad Hollywood e soccombere, o restare a casa propria e soccombere tout court.

Sono passati quasi vent'anni da quella stagione del cinema indipendente. Pochi nomi sono diventati noti al pubblico internazionale: Susan Seidelman, John Sayles, Tom Dicillo, e, soprattutto Jim Jarmusch e Spike Lee. Una manciata di film significativi, magari poco visti ma molto citati, più in Europa che in patria. Dal punto di vista della *scuola*, in effetti, hanno lasciato poco o nulla. Anche perché, a ben vedere, mai di *scuola* si trattò, tanto diverse erano le individualità in gioco, tanto differenti gli stili e i respiri dei singoli. Eppure, quasi impercettibilmente, dopo di loro il cinema americano non è mai più stato lo stesso.

In primo luogo, essi hanno abolito, almeno come principio, la distinzione tra *underground* e cinema ufficiale. Mentre la generazione dei Warhol, dei Brakhage e degli Anger aveva fatto della marginalità linguistica la propria bandiera, i nostri hanno spinto per l'integrazione, non solo in nome del carrierismo, ma anche dello svecchiamento espressivo e narrativo dell'industria cinematografica intesa in senso complessivo. Dopo di loro, i cineasti *off* hanno incominciato a pensare nell'ottica dei lungometraggi di *fiction*, per un pubblico allargato, fuori dagli angusti confini della cinefilia. Dopo di loro sono venuti il Sundance e Quentin Tarantino.

Grazie a loro, insomma, oggi *esiste* un cinema indipendente americano che, in fin dei conti, si muove ancora all'interno delle coordinate tracciate in quel periodo. Ma più che ai loro film, gli indipendenti statunitensi dei '90 e di oggi hanno tratto ispirazione dal loro atteggiamento, da quella miscela di arroganza imprenditoriale e frequentazione delle mode giovanili che li portava a realizzare film a bassissimo costo che finivano poi a Cannes e sui mercati di mezzo mondo. Da quella loro dualità esistenziale che li trascinava con identica naturalezza nei meandri della sperimentazione e nelle sfere del pop più mondano. Che santificava sull'altare della fretta giovanile l'intuizione del punk: *Do It Yourself*, fallo da solo, senza attendere legittimazioni dall'alto, senza aver paura di sbagliare.

Guido Chiesa