

Douglas Fairbanks mi ricevette immediatamente e nel giro di pochi minuti mi ritrovai nel suo bagno turco. Era quel genere di club per soli uomini dell'alta società hollywoodiana [...] un luogo dove oziare, sudare e ascoltare pettegolezzi. Quel giorno, oltre a noi c'era Jack Pickford, il fratello di Mary, pallido e paffuto, ma inequivocabilmente un Pickford, un indiano pellerossa dalla strana reputazione chiamato Capo Lungalancia, e alcuni magnati di cui non farò il nome per la loro scarsa avvenenza. In effetti, la vita sedentaria e il successo li avevano resi vecchi e grassi come sono io ora.

Ivor Montagu,
With Eisenstein in Hollywood

INTRODUZIONE
di David Mamet

Tutti i fiumi sfociano nel mare. Eppure il mare non si riempie. Il cinema, nato come l'ultima trovata commerciale in fatto di divertimento popolare, sembra essere tornato al punto di partenza. I giorni della sceneggiatura volgono al termine. Al suo posto troviamo una premessa alla quale appiccicare le varie gag. Questi eventi, che una volta non erano che ornamenti della storia vera e propria, sono ormai quasi l'unica ragion d'essere del film. Nei thriller gli eventi sono le scene d'azione e le esplosioni; nei film dell'orrore gli squartamenti; nei polizieschi e nei film di guerra le sparatorie e i bombardamenti. Il cinema basato soltanto sui «punti culminanti» è figlio del cinema porno.

La disgregazione del film come dramma rappresenta la fase discendente di una parabola la cui fase ascendente è stata l'avvento del film di genere. Il film di genere aveva un effetto rassicurante sul pubblico che, sapendo già cosa l'aspettava, andava a vedere Bette Davis, Joan Crawford, l'ispettore Callaghan, James Bond, John Wayne e Sylvester Stallone proprio come si sarebbe potuto recare in un cinema a luci rosse o, se è per questo, a una corsa di stock-car.

Bambi contro Godzilla

Oggi le case di produzione puntano tutto sui *franchise movie*,¹ vale a dire sul richiamo di un pubblico che si è già creato autonomamente. Ed è sempre più difficile collocare sul mercato film non quantificabili, man mano che il modello del franchising prosegue la sua avanzata verso il controllo totale dei budget delle case di produzione e, quindi, del mercato. Tutte le attività industriali migrano infatti verso il monopolio, e la ridotta concorrenza provoca inevitabilmente un calo di qualità.

I fenomeni se non possono crescere si riducono. Ci sono ingranaggi negli ingranaggi: è la fede a muovere l'ingranaggio più grande mentre, come sappiamo, quello più piccolo gira per grazia divina. Gli imbonitori che inventarono i primi cinema e i pubblicitari che ne amministrano l'incarnazione odierna hanno molto in comune; noi, gli artisti e gli artigiani, allora come oggi, ci flagelliamo e ci stracciamo le vesti lamentandone l'incompetenza e la mostruosa cupidigia.

Dopo la grande catastrofe, negli ultimi anni di vita del genere umano, si ritroveranno gli artisti che dipingono le volte delle caverne e i sensali che, come sempre, cercano di sottrarre la selvaggina ai cacciatori onesti. E chissà se qualcuno ricorderà ancora, o riuscirà a credere, che un tempo i due gruppi erano inestricabilmente legati.

1. Negli Stati Uniti, già da molto tempo l'industria cinematografica si occupa di *franchise movie*, film in grado di fornire un prodotto cinematografico che può essere reimpiegato all'infinito dai produttori; questi ultimi elaborano contestualmente un piano di marketing molto accurato, finalizzato a mantenere vivo l'interesse del consumatore tra l'uscita di una pellicola e la successiva della stessa serie, fornendogli un ampio spettro di gadget, videogame e quant'altro sia legato al marchio del prodotto venduto. [n.d.t.]

La brava gente di Hollywood

IL DURO LAVORO

Lo diceva Billy Wilder: sai di aver finito di dirigere quando non ti reggono più le gambe. Così riflettevo alla fine di una ripresa piuttosto impegnativa.

Il copione prevedeva circa cinque settimane di riprese notturne, e non potevo prendermela che con me stesso: ero stato io a scriverlo.

Dirigere un film, soprattutto in notturna, ha a che fare principalmente con la gestione della fatica. Il corpo rifiuta di alzarsi, avendo dormito così poco; né vuole spegnersi e andare a letto alle dieci del mattino.

Così si passa una parte di ogni giorno ad aspettare con ansia una serie di amichetti: la caffeina, l'alcol, un sonnifero di tanto in tanto.

Il sonnifero è un aiuto sporadico, non un'abitudine, perché nessuno alla fine del film vuole ritrovarsi intossicato. Così torna alla mente Nietzsche: «Il pensiero del suicidio è un grande consolatore. Molti hanno trascorso una notte insonne in sua compagnia».

Ma si affronta il giorno o la notte anche con un senso di responsabilità verso i propri collaboratori, e con il terrore di deluderli.

Perché la gente che lavora a un film si spacca il culo.

Qualcuno protesta? Della troupe, nessuno.

L'attore protagonista può protestare, e spesso lo fa. Viene coccolato, giustificato e incoraggiato (con tanto di compenso in denaro) a coltivare la mancanza di controllo dei suoi impulsi. Quando la star fa una scenata, la troupe, sempre beneducata, reagisce come il bravo genitore al supermercato quando il figlio di un altro, nella corsia accanto, combina un disastro.

La troupe rimane impassibile e il regista, io, osserva quello straordinario autocontrollo e pensa: «Ti ringrazio, Signore, di questa lezione».

Il regista, gli attori, il produttore e lo sceneggiatore sono sopra la riga; tutti gli altri sono *sotto*.

Esiste un sistema a due livelli nel cinema, proprio come nell'esercito. Chi sta sopra la riga si presume contribuisca al finanziamento o ai potenziali proventi del film molto più delle «maestranze» – cioè i tecnici – che lavorano sul set, in ufficio o nei laboratori.

In America, sul set ci si rivolge tradizionalmente al regista maschio chiamandolo *sir*. Può essere un'espressione di rispetto. Ma può anche essere una finezza linguistica: una volta un assistente mi ha spiegato di aver imparato ben presto che *sir* sta per «stronzo». E, in effetti, sul set abbondano le occasioni di comportamenti esecrabili ma tollerati.

Parlavo di cattivi comportamenti, qualche film fa, con l'attrezzista capo. Lui mi raccontò di aver lavorato con una star maleducata che, per rallegrare l'atmosfera o in un accesso di buonumore, si era messa a ballare con gli anfibi sul tetto di una Mercedes nuova di zecca. «Fece quasi diecimila dollari di danni», mi disse l'attrezzista, «e ci rimasi davvero male, perché avevo rinunciato al mio giorno libero per cercare un attrezzo di scena; neanche ero pagato».

In alcuni divi non c'è solo belligeranza, ma anche la tendenza a litigare. Ne ho visto uno misurare con un metro a nastro la propria roulotte perché sospettava che non fosse *perfettamente* uguale (come da contratto) a quella del suo coprotagonista.

E intanto, l'attrezzista rinuncia al suo giorno libero per garantire che, lunedì, il portafoglio, il coltello, la valigetta o l'orologio siano perfetti.

Questo, secondo la mia esperienza, non è un esempio isolato, bensì la norma nel mondo del cinema. Mentre la star esce in ritardo dalla sua roulotte, mentre il produttore sbraita al cellulare gridando oscenità all'assistente che, con ogni probabilità, ha fatto un errore nel prenotargli il ristorante, la gente sul set dà il massimo per realizzare un film perfetto.

Non credo di esagerare.

Nevil Shute ha scritto uno strano libro, *Round the Bend*.

Il suo protagonista è un meccanico di aerei indonesiano talmente dedito sia al suo lavoro che all'ideale della manutenzione degli apparecchi che intorno a lui si sviluppa un culto religioso. Dapprima viene preso ad esempio come maestro e poi come l'incarnazione di una nuova religione. Il meccanico ha trovato Dio (e Shute conclude insinuando che potrebbe essere *diventato* Dio) nella pratica del suo mestiere.

Alcuni uomini d'affari ritengono di poter realizzare un film perfetto (vale a dire con un buon ritorno economico) *in generale*, facendo a meno del rispetto, dell'abilità o dell'umiltà necessari, e ispirati e sostenuti soltanto dall'amore per il denaro.

Il tecnico, invece, crede davvero, come dice il leone della Metro-Goldwyn-Mayer, nell'*ars gratia artis*, ed è fiero di tendere alla perfezione attraverso *la perfetta esecuzione di compiti umili e specifici*. Come l'eroe di Shute.

I capelli dell'attore sono della lunghezza giusta? (Il pubblico assiste alle due scene a distanza di pochi secondi, ma sono state girate a distanza di mesi. Se i capelli sono diversi gli spettatori subiranno un effetto di straniamento.) Gli occhi del cattivo sono truccati alla perfezione? Il coltello mostra il giusto grado d'usura?

Mi torna in mente il vecchio adagio: in migliaia hanno lavorato negli anni per erigere le cattedrali, e nessuno ha messo il proprio nome su una sola di quelle costruzioni.

Noi, ovviamente, apprezziamo i film per il lavoro degli identificabili, gli attori, ma non *potremmo* goderne se non fosse per il lavoro degli anonimi, la troupe.

La troupe lavora al servizio di un ideale. E rimane impassibile di fronte all'intransigenza, alle scorrettezze, alla maleducazione o alla semplice stupidità da parte di quelli che sono «sopra la riga».

Una reazione che potrebbe essere scambiata per indifferenza da qualcuno poco attento o troppo concentrato su se stesso. È, in realtà, compassione.

Ho imparato presto l'oscuro segreto dell'industria cinematografica: *tutti* i film rendono. I soldi, di fatto, scendono dall'alto e più si è vicini alla vetta, più se ne fanno. Più si è lontani dalla fonte e più si è poveri. È questo il significato del termine «profitto netto», che si può tradurre liberamente con «ah, ah, ah».¹

E come c'è l'oro in cima (là dove sgorga il reddito), c'è l'oro nella riduzione dei costi. Questa riduzione richiede una legittima supervisione economica ma si può estendere perfino, a quanto mi hanno detto, alla vera e propria malversazione di fondi.

Sappiamo anche che il faraone sottoponeva gli israeliti a un lavoro duro e incessante per fabbricare i mattoni destinati ai suoi palazzi. E a un certo punto decretò che dovessero procurarsi da soli la paglia necessaria. Come fece l'amministrazione Reagan quando diresse il movimento sindacale americano.

Le corporazioni e i sindacati dell'industria cinematografica statunitense conservano una certa forza e hanno (almeno in teoria) il potere di proteggere i propri lavoratori dalla rapacità dei dirigenti nell'eterno calcolo terroristico: Dirigenti: Accettate o andremo a girare tutti i film in Ungheria. Lavoratori: Accettate o sciopereremo.

Gli imprenditori di ogni settore, infatti, sarebbero ben felici di far lavorare le maestranze per nulla; anzi, lo considerano un loro diritto. Nel cinema americano, come nell'industria pesante, sarebbero

stracontenti di vedere i lavoratori competere tra di loro al ribasso per poi, dopo averli ridotti in miseria, portare il lavoro all'estero. (Come in realtà già fanno le case di produzione americane girando altrove, credo, la maggior parte delle pellicole.)

I sindacati, oltre a proteggere i propri iscritti dal capitale, devono proteggerli anche dal loro stesso amore per il proprio lavoro. Nella pratica di questo mestiere si coglie infatti il diffuso amore degli americani per il lavoro manuale; e proprio come il vero attore ama recitare, il vero falegname o la vera sarta amano l'angolo o la piega perfetta.

Per me, l'icona americana è *Rosie the Riveter*. Il capolavoro, realizzato da Norman Rockwell durante la guerra, mostra una giovane operaia dell'industria aeronautica che, in tuta da lavoro, consuma il pranzo. I suoi mocassini scalcagnati poggiano su una copia del *Mein Kampf*.

Rosie la rivettatrice ha sconfitto Hitler. O, con minore enfasi – e per non sminuire il merito degli inglesi, coinvolti anche loro, come tutti sanno, in quella sgradevole impresa – esiste un vero e ammirevole istinto americano a «fare le cose per bene».

Mentre riflettevo su questo, pensando alla star, pagata venti milioni di dollari, che rovina il tetto di un'auto, e all'attrezzista, pagato ventimila dollari, che rinuncia al suo giorno libero per la bellezza dell'opera, credo di aver iniziato a capire davvero la teoria marxista del plusvalore: Domanda: Di chi è il film? Passate una giornata sul set e lo saprete. È di tutti quelli che ci hanno lavorato.

1. Domanda: Qual è l'origine del denaro? Risposta: Ricordiamo l'antica saggezza ebraica: «A ben guardare, tutto è treif ["impuro", n.d.t.]».

I PRODUTTORI

Mio padre era un negoziatore nato. Sosteneva che per non urtare i sentimenti di nessuno al tavolo delle trattative si doveva, se possibile, esprimere un concetto negativo in una forma positiva: «poco significativo» anziché «insignificante». Sono d'accordo, perciò dirò che i dirigenti cinematografici di oggi si agitano sì come galline, ma con la testa sul collo.

Siamo seri.

La vita a Hollywood sembra essersi fermata. Abbiamo sempre meno film, e quei pochi sono di scarso valore e presentano costi di produzione sempre più gonfiati. Roba da svenire.

Mentre mi riprendo, penso al mio personaggio preferito, Gérard de Nerval, che passeggiava per Les Tuileries con un'aragosta al guinzaglio. Oh, meglio di Christo, tua pallida ombra, rifletto, sei morto troppo presto, dopo una vita dedicata a squisite rimembranze ma nell'ammirazione di quelli con troppo, troppo poco da fare. Scendi, dunque, mano mia, dal fazzoletto profumato che mi tieni sulla fronte alla bassa e accogliente libreria qui vicino. Vagate,

dita, su quei dorsi, così consunti, così caldi, conforto dei miei anni maturi.

Cosa abbiamo qui?

È un romanzo del capitano Frederick Marryat: *The King's Own* (1830). Guarda come la pagina, manco a farlo apposta, si apre su di un passo che riprende e dirige i miei pensieri:

Dall'inizio del mondo, la storia non è che la narrazione di regni e stati che progrediscono verso la maturità o il declino; l'uomo stesso non è che l'epitome delle nazioni umane. In gioventù tutto energia, nel fiore degli anni tutto intraprendenza e vigore; nella senilità, tutto debolezza e seconda infanzia. Dunque, Inghilterra, apprendi il tuo destino dall'immutabile pagina del tempo.

Ecco i due turgidi volumi di Spengler riassunti in un solo capoverso.

Sostituite «Inghilterra» con «industria cinematografica» ed è tutto chiaro: quell'energia giovanile, quella scaltrezza, sono soggette a un inevitabile declino. Il vigore stesso sarà causa di morte, perché una vita sana genera la concorrenza e la dipendenza da parte di altri; la necessità di continuare a combattere e di far fronte alle legittime richieste esterne distoglie energie dal sano compito originale di crescere, e i muri crollano.

L'industria cinematografica, originariamente *cosa nostra* dei truffatori da quattro soldi, si è evoluta in una serie di feroci fazioni beligeranti che ora competono e ora colludono in una guerra che si combatte non nei teatri di posa ma nei consigli d'amministrazione.

Scorro il manifesto di un film in programmazione e conto i nomi di diciotto produttori.

Sul manifesto?

Badate che il manifesto è tradizionalmente un mezzo per attrarre l'occhio, e quindi la mente, su una novità. I produttori avranno anche dato il loro contributo al film, ma chi mai è andato a vedere un film per il suo produttore? *Nessuno*.

E allora, perché elencarne diciotto?

Ecco il malaugurato sintomo che non sfugge al medico: le guance cadenti, le occhiaie, l'alito pesante, il polso debole, l'araldo di morte: i film, forse, non vengono più realizzati per attrarre il pubblico ma per favorire o rafforzare la posizione del dirigente.

Re Lear (leggasi: Harry Cohn, B.P. Schulberg, Louis B. Mayer, Irving Thalberg) è andato a riscuotere la sua ricompensa, e i furbi hanno notato la sua assenza e ne hanno approfittato. Non è che la volpe si sia impadronita del pollaio; se mi si passa la metafora, è il portiere che si è impadronito del bordello.

Nei giorni d'oro delle tenutarie (Harry Cohn, eccetera), la vita delle ragazze forse non era migliore, ma quella dei clienti senz'altro sì. Perché? Perché la tenutaria-proprietaria sapeva che il suo compito era semplicemente e definitivamente quello di *compiacere il cliente*.

Fare un film è un processo di una semplicità spaventosa. Ci vogliono una cinepresa, della pellicola e un'idea (optional). L'industria del cinema, allo stesso modo, non è altro che imbonimento da fiera: trovate un'attrazione, presentatela nel modo più allettante possibile, fateci dei soldi e riprovateci.

Proprio come per girare un film ci vuole poco più di qualcuno dietro e qualcuno davanti alla cinepresa, così il lato economico non richiede altro che qualcuno che prenda le decisioni. Queste però richiedono intuito e/o coraggio, perché i desideri del pubblico non si possono quantificare ma, al più, indovinare. Il tenutario-proprietario, scommettendo i propri soldi, si rende conto di giocare d'azzardo. Può guadagnare molto, può perdere molto, ma *deve* tirare fuori i soldi, cioè puntare. A tal fine, cerca di contenere i costi, accrescendo così le sue chance di restare più a lungo al tavolo da gioco.

I dirigenti d'oggi, tuttavia, sono incentivati a *gonfiare i costi il più possibile*, riducendo così necessariamente al minimo il numero dei film prodotti (le puntate).

Nessuno la penserebbe a quel modo se scommettesse i propri soldi. Ma questa nuova razza di produttori non ha legato le proprie fortune al successo di un film, o di più film, bensì al successo di chi

sta sopra di lei. Sa che i suoi superiori, i capi della casa di produzione, saranno licenziati uno dopo l'altro quando le banche o i colossi aziendali si stancheranno dei loro fiaschi. (Tutti alla fine falliscono, come il giocatore d'azzardo inchiodato al tavolo verde. *Alla fine*, poiché le probabilità sono sempre a favore del banco, si ritroverà senza un soldo. E per le case di produzione le probabilità sono, alla fine dei giochi, in favore del *pubblico*. I capricci del pubblico, cioè, distruggeranno la casa di produzione *se* questa continua a raddoppiare la posta.)

Il giocatore saggio dei bei tempi andati intascava le vincite e si ritirava a giocare a tennis a Malibu con una moglie adolescente. I magnati di oggi, invece, come il giocatore incallito, continuano a raddoppiare ad ogni mano. Continuano cioè ad aumentare i costi di produzione. Ma l'aumento dei costi non va principalmente a vantaggio del pubblico, bensì dei proprietari delle case di produzione. «Come può essere mia la colpa del fiasco di questo film se ho scelto i divi, i set e il regista più costosi?», è la giustificazione del dirigente. «Fatemici riprovare».

La follia di questo sistema è pari a quella di chi perde alla roulette. Punta sul nero, il nero perde, raddoppia la posta e punta ancora sul nero, il nero perde, raddoppia ancora la posta e punta di nuovo sul nero. E perde. Si ripete che il nero *deve* uscire, che le probabilità che il rosso esca cinque, sei, sette volte di seguito sono astronomiche. Il nero *deve* uscire quanto prima.

Nel panico, però, dimentica due cose:

1. Il suo conto in banca non è inesauribile. Sì, alla fine la pallina si dovrà fermare sul nero, ma potrebbe farlo solo un giro dopo che il giocatore ha perso tutto.
2. La ruota della roulette (come il pubblico) non ha memoria: non è consapevole del fatto che il rosso è uscito dodici volte di fila. Le probabilità che si fermi lì al prossimo giro rimangono sempre metà e metà.

Il gioco precipita verso la catastrofe. I film costano di più, l'aumento dei costi attira schiere di parassiti, perché più grande è il budget, maggiore è la possibilità – anzi, la necessità – che ci siano degli sprechi. (Il Pentagono non potrebbe, anno per anno, continuare a gonfiare le spese se, anno per anno, non esaurisse gli stanziamenti.) Questi dirigenti tramano, logicamente, per ingaggiare ognuno il proprio seguito di sostenitori. E alla fine, la portantina ricoperta d'oro abatterà il possente elefante.