

# **LA NEW HOLLYWOOD:**

## **IL CONTESTO POLITICO-SOCIALE**

- Il periodo compreso tra gli ultimi anni '60 e la metà o fine degli anni '70 ha assunto **un'importanza quasi mitologica** nella storia di Hollywood.

**«Verso la fine degli anni Sessanta si assiste a quello  
che quantitativamente è probabilmente il massimo  
tentativo di rinnovamento del cinema americano dai  
tempi del sonoro» (F. La Polla).**

- Al punto tale che si parla di un “nuovo cinema americano” o di una “rinascita del cinema americano”. Alcuni preferiscono al termine “**New Hollywood**” quello di “**Hollywood Renaissance**”.

- L'avvento della New Hollywood è segnato dall'uscita e dal dirompente successo di tre film:

\_ *Gangster Story* (*Bonnie and Clyde*, 1967) di Arthur Penn.

\_ *Il laureato* (*The Graduate*, 1967) di Mike Nichols.

\_ *Easy Rider* (1969) di Dennis Hopper.

- Secondo alcuni commentatori, in questi anni nascerebbe il **“film d’arte americano”** inteso come opera capace di superare le regole formali, narrative e ideologiche tipiche del cinema classico.
- Altri studiosi, invece, mettono l’accento su come il cinema di questo periodo presenti una prospettiva ideologica fortemente in sintonia con **le istanze più eversive della società americana.**

- **N.B.:** in realtà, abbiamo già visto come molti cambiamenti nel cinema americano siano dipesi dal mutamento delle strutture produttive avvenuto a partire dagli anni '50.
- Tuttavia, per molti commentatori i film della New Hollywood sono anche il prodotto del tumultuoso contesto storico-sociale che caratterizza l'America tra la fine dei '60 e l'inizio dei '70.

«Alla base del giudizio che si sente spesso dare di parecchio cinema americano contemporaneo c'è un'ottica di critica alquanto parziale che porta a definirlo come cinema della violenza e di conseguenza – soprattutto – a leggerlo come in diretta e unica chiave di costume contemporaneo. La violenza del cinema americano dei nostri giorni, insomma, sarebbe l'inevitabile conseguenza della violenza che l'America sta innegabilmente vivendo da una quindicina d'anni a questa parte, la registrazione di una condizione specificamente attuale della nazione, il marchio distintivo di un cinema che è anche lo specchio di una società. Questo ha certo una sua parte di verità; e tuttavia non può non avere il sapore di una superficiale semplificazione» (F. La Polla, 1978).

«Del resto, chi può dire che gli anni della grande crisi non siano stati astrattamente altrettanto violenti di quelli che ha vissuto l'America post-kennedyana? [...] Evidentemente il discorso da fare sta anche altrove. E in particolare, una volta ancora, va fatto sul versante della qualità, non della quantità. Vale a dire, converrà analizzare che tipo di violenza è quello che ha popolato e popola indubbiamente gli schermi americani contemporanei, e contestualmente anche quali sono le forme e le tecniche della sua messa in atto. Solo così la lettera della violenza si mostrerà nella sua evidenza reale, qualificandosi [...] per quello che essa è, sia storicamente che esteticamente» (*ibidem*).

Fine anni '60 – inizio anni '70: è il momento di massima contestazione nei confronti dell'autorità dai tempi della **Depressione**. Una serie di eventi segna questi anni:

- movimento per i diritti civili
- rivolte razziali e radicalizzazione del *Black Power*

- affermazione della **controcultura giovanile**, termine generico che allude a una vasta serie di comportamenti alternativi come
  - \_ **libertà sessuale**
  - \_ **passione per la musica rock**
  - \_ **esperimenti di vita comunitaria**
  - \_ **uso della droga in nome di una maggiore autocoscienza**
  - \_ **pacifismo**
  - \_ **identificazione con la New Left americana**



*Black Power*



*Hippies*

- **Opposizione alla guerra del Vietnam (1964-1975):**

- \_ nascono organizzazioni, come la **Student for a Democratic Society**, che si scagliano contro la guerra.

- \_ dalle **semplici manifestazioni** si passa a **forme di resistenza più aggressive**: rifiuto della chiamata alle armi oppure gli attivisti bloccano i centri di reclutamento.

- Ma l'opposizione al Vietnam è solo l'apice di **una spinta sempre più radicale al cambiamento** che include, per esempio, anche un'aspra critica dell'università in quanto braccio destro della società capitalista.

\_ **Movimento per la libertà di parola di Berkeley (1965).**

\_ **Critica alla cultura occidentale.**

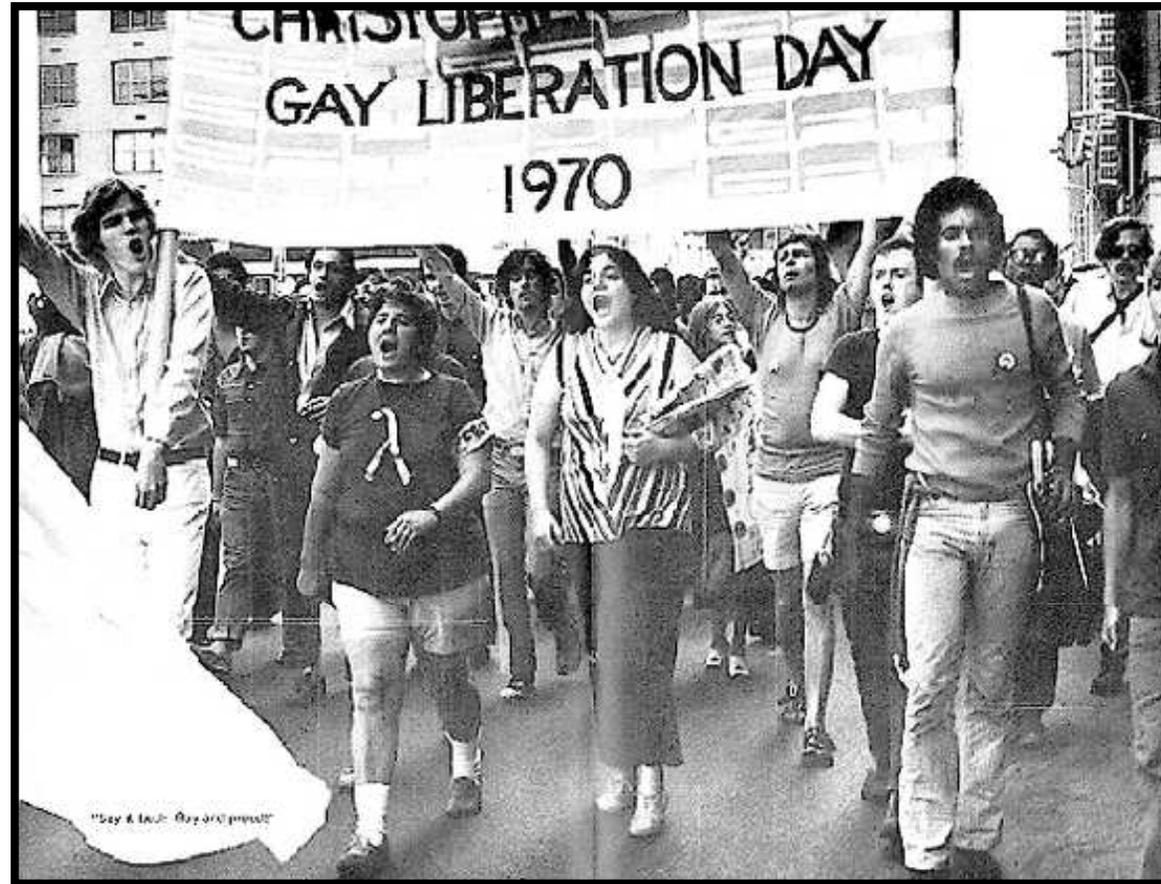
\_ **Una nuova ondata di femminismo e richieste di riconoscimento dei diritti degli omosessuali.**



**Manifestazione contro la guerra in Vietnam**



*Women's Liberation Movement*



**Gay Pride, San Diego 1970**

- Una rapida accumulazione di drammi politici:
  - \_ 22 novembre 1963: assassinio a Dallas **del Presidente John Fitzgerald Kennedy.**
  - \_ 4 aprile 1968: assassinio a Memphis di **Martin Luther King.**
  - \_ 16 marzo 1968: **massacro di My Lay** nei pressi di Saigon.
  - \_ 6 giugno 1968: assassinio del candidato alla Presidenza **Robert Kennedy.**
  - \_ 30 aprile 1970: Nixon estende il conflitto al Laos e alla Cambogia.
  - \_ 4 maggio 1970: uccisione di 4 **studenti all'università del Kent State (Ohio)**

- **Scandalo Watergate:** scandalo politico scoppiato nel **1972**, causato da alcune **intercettazioni abusive**, effettuate nel quartier generale del Comitato Nazionale Democratico, a opera di uomini legati al Partito Repubblicano e vicini alla Casa Bianca.
- Lo scandalo – che porterà alle dimissioni dell'allora Presidente **Richard Nixon** – prende il nome dal *Watergate Complex*, il complesso edilizio di Washington che ospita il **Watergate Hotel** dove furono effettuate le intercettazioni che diedero il via allo scandalo.



**Il Watergate Hotel**

- **Questa serie straordinaria di eventi finisce ovviamente per offuscare il mito dell'America come terra di libertà e democrazia.**

«Diciamo allora che la vera struttura profonda, sottesa in pratica a tutti i film che in qualche modo sono ascrivibili a una vera e propria poetica della violenza, è la sfiducia nelle istituzioni e nei valori tradizionali sia della società che del cinema americano passato» (Franco La Polla).

«Nel cinema americano contemporaneo il grande imputato è l'America stessa e la sublimazione del suo potenziale di violenza nel consumo della violenza degli altri. [...] Il confronto del ribelle con l'istituzione diventa regolarmente occasione di voyeurismo, sguardo che elimina la propria violenza delegandola all'altro. Sarà bene notare come il modello rientri nella mitologia folk del fuorilegge inteso come rappresentante delle istanze popolari [...]; quel che vi è di più è la spettacolarizzazione della trasgressione e delle sue conseguenze» (*ibidem*).

- **N.B.: Nella maggior parte dei casi i film della New Hollywood non rispecchiano questi eventi in modo diretto, ma spesso si servono di richiami impliciti.**

- Un altro elemento fondamentale dei film della New Hollywood è **la centralità assegnata al tema dell'alienazione e/o contestazione giovanile.**

- *Gangster Story* si richiama a una vicenda reale degli anni '30. Tuttavia i due eroi, interpretati da **Warren Beatty** e **Faye Dunaway**, evocano il desiderio di libertà ed evasione di molti giovani contestatori degli anni '60.

- *Il laureato* affronta in maniera più esplicita il tema non tanto della controcultura quanto dell'alienazione giovanile. Ben (**Dustin Hoffman**) è in fuga dal mondo consumistico dei quartieri ricchi e dal mondo ipocrita dei genitori.

- **Il nuovo cinema americano è spesso popolato da personaggi incerti e perdenti, autentici antieroi.**

«La riduzione dell'individuo eccezionale a termini di normalità e anonimità si iscrive del resto in una tendenza che è tipica di quasi tutto il cinema hollywoodiano contemporaneo, mediata dal romanzo americano nel quale già da qualche tempo era in voga. L'apparenza e spesso la sostanza di questi personaggi è quella dello *shlemiel*, classico antieroe della narrativa di origine ebraica. [...] Incerto, insicuro, pauroso, dimesso, disorientato, in balia di forze e persone più grandi di lui, a questo personaggio nulla è chiaro se non la propria impotenza davanti alla vita, alla società, agli affetti, al successo. [...] Fallito a priori, *born loser*, egli è l'immagine tipica dell'uomo anonimo prodotto dalla società dell'industria e del capitale, cresciuta sul terreno dell'individualismo, ma in realtà spietata produttrice dell'uomo-massa»

(F. La Polla)

- In realtà, tutta la narrativa americana, sin dalle sue origini, è popolata di antieroi. Pensiamo alla narrativa di Edgar Allan Poe o a un romanzo come *Le avventure di Huckleberry Finn* di Mark Twain.

- La galleria di ritratti antieroiici comincia ufficialmente nel 1967 con *Il laureato* di Nichols. ***Duel* (1972) di Spielberg prosegue in questa direzione.** Pur molto diversi fra di loro, i protagonisti di questi film hanno in comune l'incapacità di comprendere una serie di circostanze avverse, ma non casuali, che si abbattono su di loro (cfr. F. La Polla).

Il cinema della New Hollywood «riprende dalla letteratura una tematica [...] che si configura come un'ulteriore e più ampia forma di poetica della violenza ai danni di un personaggio-chiave, classica vittima non tanto di una violenza tangibile, riconoscibile a occhio nudo, ma di quella, ben più surrettizia, delle istituzioni, delle abitudini, dei doveri socialmente imposti, o magari delle tacite leggi del proprio specifico gruppo» (*ibidem*).

- Anche *Easy Rider* parla di personaggi vittime della violenza insita in una parte retrograda della società americana. Ma il film è anche altro ancora: **una celebrazione dello stile di vita hippy e “on the road”**. Qui il tema della controcultura è più esplicito.

- Tutti e tre questi film risultano affascinanti per la loro evocazione della giovinezza, del senso di libertà e di ribellione. Tuttavia, **ciascuno di essi è attraversato anche da un clima di incertezza, di precarietà e perfino di morte.**

- **Un cinema dell'incertezza:** «Mentre i film dell'epoca degli studios generalmente mostrano fiducia nel potere della narrazione di dare un ordine agli eventi e di suggerire che praticamente tutti i conflitti, personali o sociali, possono trovare una soluzione soddisfacente, molti film degli anni '60 e '70 non possono esplicitare una fiducia simile» (Art Simon).

- I personaggi della New Hollywood si caratterizzano per **«una sensazione quasi fisica di un'azione non consequenziale, senza fine e senza scopo, uno scetticismo radicale, in breve, circa le virtù americane dell'ambizione, del sogno, dello spirito d'iniziativa»** (Thomas Elsaesser cit. in A. Simon).

- Analogamente a quanto accadeva nell'epoca classica, i film del periodo **non si preoccupano di collegare l'alienazione giovanile a specifiche storture delle strutture sociali o economiche americane.**
- Certamente la società borghese è mostrata come una realtà corrotta, ma i **protagonisti non cercano di cambiare l'ordine sociale vigente e la loro ricerca di salvezza è più personale che politica.**

- **Inoltre, il grande successo di un film come *Easy Rider* dimostra che le pellicole sulla ribellione giovanile possono essere molto fruttuose per il botteghino.**

«Innocuo nella sostanza, appetibile nella forma e nell'iconografia, *Easy Rider* non soltanto ha dato la stura ai vari film su hippies, centauri giovani e più o meno disadattati, ma soprattutto ha dimostrato che fare film "esistenziali" [...] sulla condizione del *misfit* americano contemporaneo, e non più vecchio di vent'anni, poteva essere un affare estremamente vantaggioso» (F. La Polla).

- Inoltre, i tre film che aprono la New Hollywood si inscrivono nel solco di mitologie che già le tradizioni narrative e di genere del cinema classico avevano ampiamente divulgato:

\_ *Gangster Story* ed *Easy Rider* riprendono **il vecchio mito della conquista della frontiera**. Richiamo ai western classici e alla figura classica dell'*outlaw hero*.

\_ *Il laureato* riprende l'antichissimo mito del principe che deve salvare la principessa prigioniera. Nella seconda parte, il film assomiglia molto a **una commedia romantica tradizionale.**

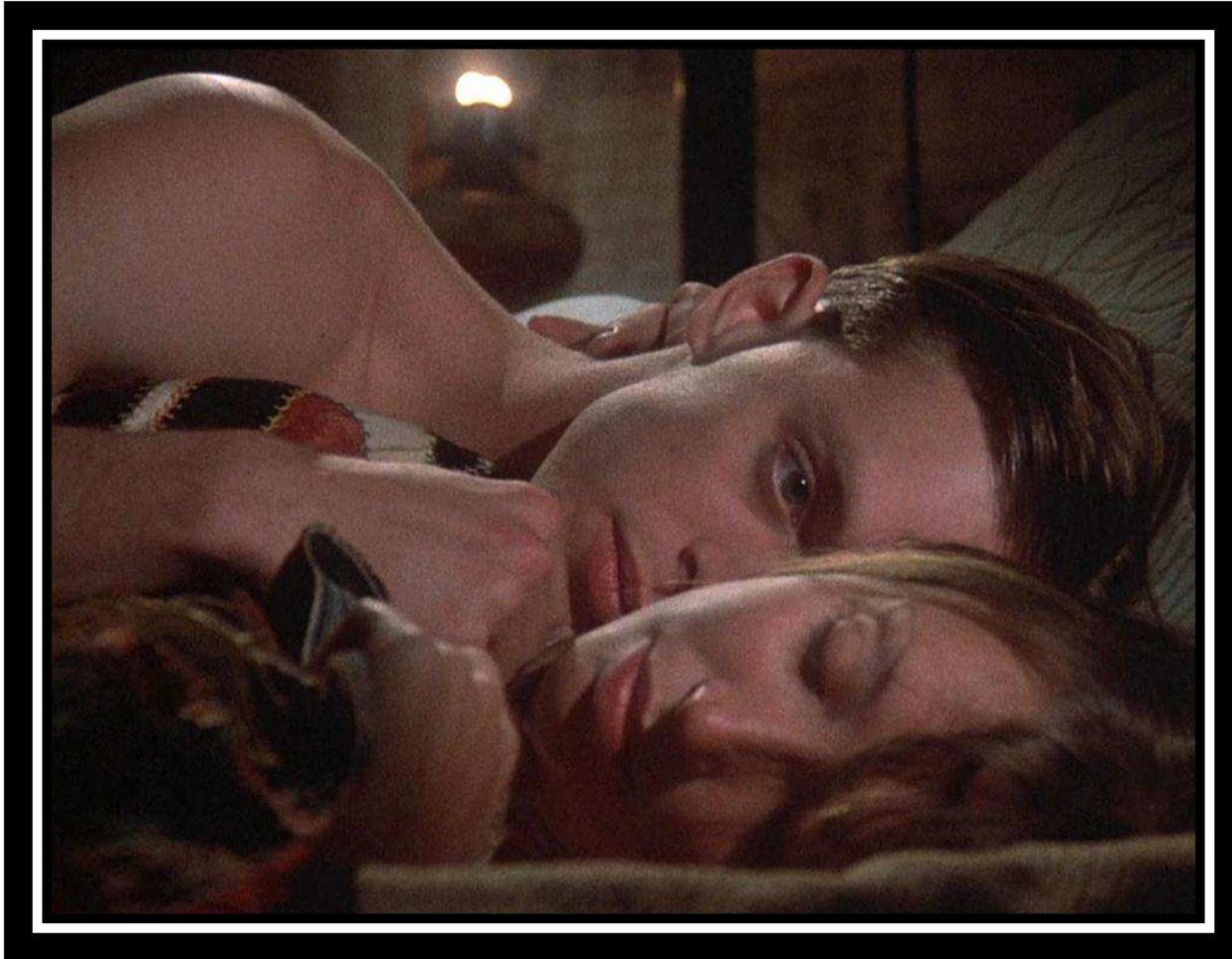
- Detto questo, è altrettanto vero che il cinema della New Hollywood si è spesso caratterizzato per una propensione non solo alla **rivisitazione dei generi**, ma anche alla **decostruzione dei generi**.

- Tra i generi maggiormente ripercorsi troviamo il **gangster film** (*Gangster Story* ne è un esempio, ma anche la celebre saga di *Il padrino*), il **noir** (ribattezzato a partire dagli anni '70 “**neo-noir**”), il **musical** e il **western**.



*Il padrino (The Godfather, 1972)*  
di Francis Ford Coppola

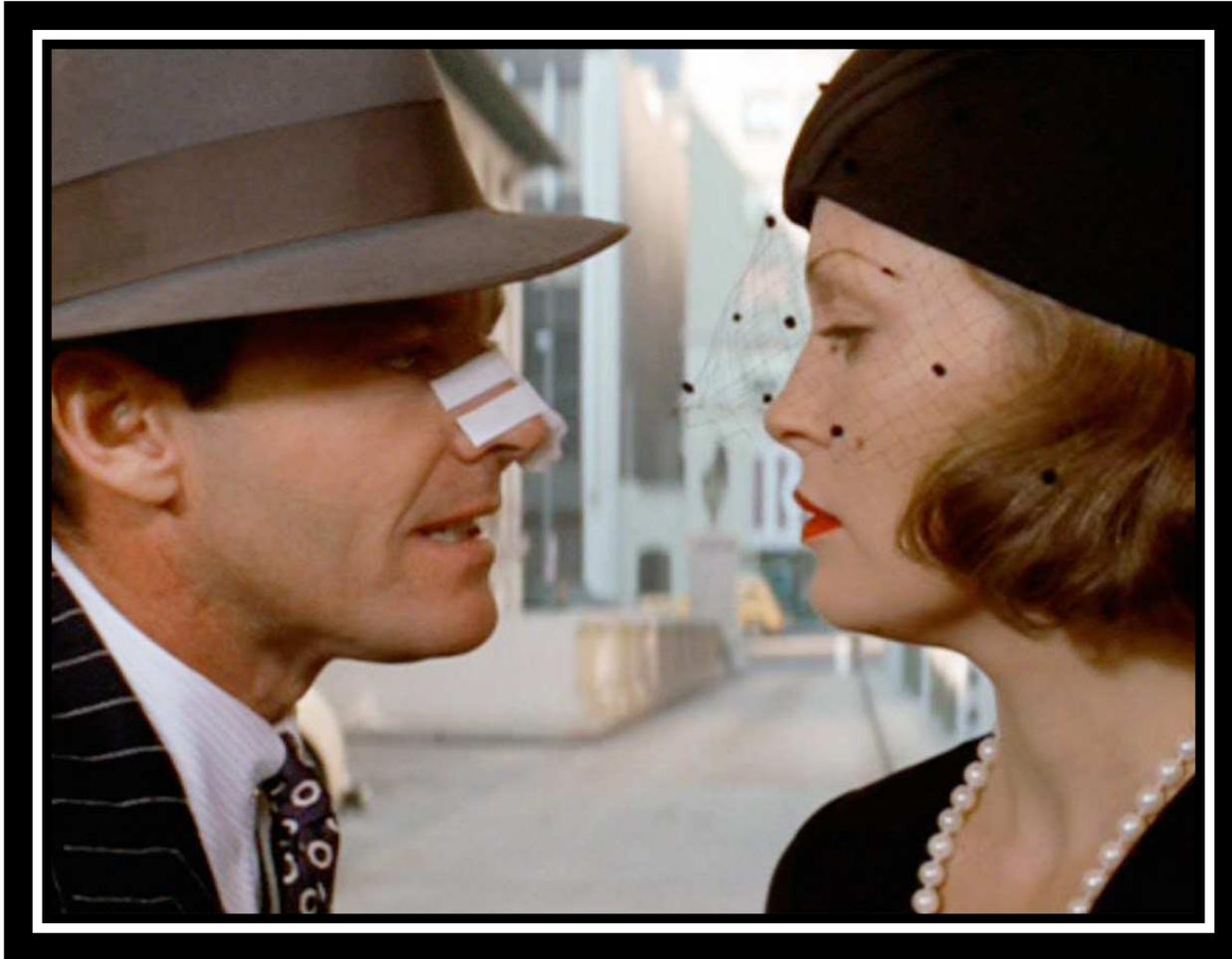
- Alcuni autori della New Hollywood, come **Robert Altman**, hanno costruito la loro carriera in larga misura sulla rivisitazione e decostruzione dei generi.



*Gang*  
(*Thives Like Us*, 1974) di Robert Altman



*Il lungo addio*  
*(The Long Goodbye, 1973)* di Robert Altman



*Chinatown* (1974)  
di Roman Polanski



*Cabaret* (1972) di Bob Fosse



*La febbre del sabato sera*  
(*Saturday Night Fever*, 1977) di John Badham

- Probabilmente, però, il western è stato il genere più sottoposto a rivisitazione ideologica. Esempio il caso di *Il piccolo grande uomo* (*Little Big Man*, 1970) di Arthur Penn.



*Il piccolo grande uomo*  
*(Little Big Man, 1970) di Arthur Penn*



*Soldato blu*  
(*Soldier Blue*, 1970) di Ralph Nelson

- **È per questo motivo che Franco La Polla parla del nuovo cinema americano come di un «cinema della nostalgia».**

Di norma, si indica in *Gangster Story* l'opera che ha inaugurato la nuova tendenza nostalgica, non solo per quel che riguarda il genere gangsteristico, ma per tutto il cinema della New Hollywood.

«In *Gangster Story*, il passato diventa figura esemplare per indicare una forma di rivolta al sistema, un malessere di allora come di oggi e la reazione ad esso da parte di chi ne ha abbracciato le istanze» (F. La Polla).

«Tutto il gangster film americano, [del passato] [...] ci aveva mostrato il criminale come figura “altra”, bollata, deviata, tarata, nevrotica, alienata e via dicendo. Questa volta Penn ribalta il modello e dei suoi banditi fa degli eroi da film con i quali identificarsi senza traumi e complessi di colpa, senza le difficoltà psicologiche e morali che il manicheismo di sempre comportava per il benintenzionato spettatore» (*ibidem*).

Ma al tempo stesso, «il film di Penn si inserisce in un sistema produttivo di stampo classico, in una fastosa rievocazione di costume, in una grandiosità ricostruttiva che ne fa, al di là di qualsiasi eventuale innovazione, un tipico prodotto hollywoodiano» (*ibidem*).

- È significativo che l'esito narrativo dei film che lanciano la New Hollywood lasci ai personaggi la scelta tra due destini: **la morte o la fuga.**

\_ Bonnie e Clyde muoiono sotto una tempesta di colpi di fucile;

\_ Billy (**Dennis Hopper**) e Wyatt/Capitan America (**Peter Fonda**) sono uccisi da un *redneck*.

- Nel caso dei primi due titoli, le morti violente dei protagonisti possono essere viste come richiami cifrati a quella serie di eventi sanguinosi che caratterizzano la politica americana negli stessi anni, ma che forse hanno da sempre caratterizzato la realtà statunitense.

- *Gangster Story* ha suscitato aspre polemiche per le sue scene di violenza, ma vediamo cosa dice il regista in proposito:

«Credo che **la violenza sia parte del carattere americano**. È cominciato tutto con il West, con **la frontiera**. L'America è un paese di persone che mettono in pratica la propria visione delle cose in modo violento – non esiste una vera tradizione di persuasione, ideazione e legalità.

**Basta guardare alla storia: Kennedy è stato ucciso. Siamo in Vietnam a uccidere persone e a essere uccisi. Siamo sempre stati coinvolti in una guerra in ogni momento della mia vita.** I *gangster* sono fioriti durante la mia giovinezza, ero in guerra all'età di diciotto anni, poi c'è stata la Corea, poi il Vietnam. **Noi abbiamo una società violenta.** Non è la Grecia, non è Atene, non è il Rinascimento – è la società americana e desidero descriverla dicendo che è una società violenta. **E allora perché non fare film a proposito della violenza?»** (Arthur Penn).

\_ In *Il laureato* la fuga finale della “coppia ribelle” è immediatamente segnata **dal dubbio e dalla malinconia.**

- Per quanto riguarda il caso di un **finale aperto** come quello di *Il laureato*, possiamo dire che questo rifiuto di imporre al racconto un esito chiaro diventerà un tratto tipico della New Hollywood.
- Secondo Teresa Grimes, il finale aperto produce due effetti contraddittori:

\_ contribuisce a un maggiore realismo cinematografico  
**negando il classico *happy end* hollywoodiano** e l'idea di una  
risoluzione illusoria dei conflitti.

\_ implica anche «una capitolazione al “pathos del fallimento” o “la consolazione della disperazione”. Incapace, o non desideroso di compiere un’azione positiva, l’eroe può solo ripiegare **su ulteriori vagabondaggi**, e i film possono terminare solamente con **una nota di fallimento e di disfatta**» (T. Grimes cit. in A. Simon).

- **Un cinema “on the road”:** «questo è un cinema in cui i solidi scenari familiari e lavorativi sono sostituiti con luoghi marginali – ristoranti a basso prezzo, distributori di benzina, alberghi, stazioni di autobus, prigioni, diversi ambienti per il gioco d’azzardo, come sale da biliardo, locali per i combattimenti di galli, casinò – e, naturalmente, la strada» (A. Simon).

- Ovviamente, è *Easy Rider* il film che maggiormente celebra **il mito della strada**. Tuttavia nelle peregrinazioni di Billy e Wyatt si possono notare lati oscuri:

\_ appena i due personaggi lasciano la strada per una sosta incontrano dei pericoli e un clima di ostilità;

\_ la loro libertà dipende in fondo dal fatto che lavorano come corrieri della droga;

\_ le loro stesse personalità suggeriscono un contrasto.

- Più in generale, *Gangster Story*, *Il laureato* ed *Easy Rider* suggeriscono tutti e tre l'idea, seppure in modi diversi, che “restare fermi” equivalga a restare invischiati in un mondo familiare e borghese opprimente.
- «**Il movimento tiene a bada l'alienazione**» (A. Simon).

- In fondo, “movimento” è proprio il termine e l’immagine chiave del periodo: movimenti per i diritti civili, per l’emancipazione delle donne, per la fine della guerra...
- Nel suo saggio *The White Negro* (1957), **Norman Mailer** legge in questo bisogno di motilità **una reazione psicologica alle grandi tragedie accadute nella prima metà del Novecento**. Da qui una nuova consapevolezza esistenziale che vuole vivere soprattutto nel presente, andare in cerca del pericolo e accettare anche di perdere le proprie radici.

«È perciò che si trovano parole come **“andare”** e **“farcela”** e  
[...] **“lasciarsi trasportare dal ritmo”**: **“andare veloce”** con  
il senso che dopo ore o giorni o mesi o anni di monotonia, noia  
e depressione, **uno ha trovato finalmente la sua occasione,**  
ha accumulato energie sufficienti **per affrontare**  
**un’opportunità eccitante**, con tutte le sue risorse presenti per  
il gran momento ed è **pronto pertanto ad andare**, pronto a  
rischiare. **Il movimento è sempre da preferirsi all’inazione»**

(Norman Mailer cit. in Art Simon).



*Un uomo da marciapiede*  
(*Midnight Cowboy*, 1969) di John Schlesinger



*Cinque pezzi facili*  
**(Five Easy Pieces, 1970) di Bob Rafelson**



*Strada a doppia corsia*  
**(Two-Lane Blacktop, 1971) di Monte Hellman**



*Sugarland Express*  
*(The Sugarland Express, 1974)* di Steven  
Spielberg

# LO STILE FILMICO

- **Sequenza iniziale di *Gangster Story***: presenta un montaggio molto discontinuo che si ispira chiaramente a *Fino all'ultimo respiro* (*À bout de souffle*, 1959) di **Jean-Luc Godard**, “film-manifesto” della Nouvelle Vague.
- Il film di Godard, pieno di infrazioni alle regole del montaggio classico, si apre analogamente a *Gangster Story* su una serie di primi piani e piani americani privi di un'inquadratura di ambiente.

- **Sequenza del primo omicidio di Clyde:** c'è una certa analogia con il montaggio usato da Godard per la sequenza in cui il suo protagonista, Michel (**Jean-Paul Belmondo**), uccide un poliziotto.
- **Dettaglio degli occhiali rotti di Clyde:** è chiaramente un omaggio al film di Godard.

- **N.B.:** più in generale, il cinema della New Hollywood presenta un forte potenziale di rottura rispetto al linguaggio del cinema classico. Di contro, si registra una frequente adesione agli stilemi del cinema di autori francesi come **Jean-Luc Godard, François Truffaut e Alain Resnais.**

- Soluzioni formali tipiche del periodo:

\_ inserimento di **flashback improvvisi o senza spiegazione iniziale**;

\_ uso del **flashforward** per creare bruschi cambi di scena;

\_ uso insistito dello **zoom**;

\_ uso dell'**obiettivo grandangolare panoramico** con effetto deformante.

- Le deviazioni dallo stile classico, da convenzioni come il *continuity system*, non sono prive di conseguenze ideologiche. Il *continuity system* suggerisce **l'idea di un mondo ordinato, "spontaneo" e comprensibile** in cui lo spettatore può agilmente entrare.

- Le deviazioni dallo stile classico possono produrre due effetti sullo spettatore:

\_ creare una **sensazione di disorientamento generico** (lo spettatore sente che il film vuole esprimere un contenuto eversivo, un atteggiamento di tensione verso la realtà).

\_ rendere progressivamente consapevole lo spettatore del **carattere intrinsecamente finzionale** del film in quanto oggetto mediatico.

- **N.B.:** smascherare e scardinare convenzioni cinematografiche usuali, rivelare il fatto che il film poggi su di una finzione ben orchestrata, **può essere un'operazione non solo formale, ma anche ideologica.** Può portare a mettere in discussione l'ideologia dominante che ha prodotto e imposto per molto tempo tali convenzioni (cfr. G. King).

- Dobbiamo però chiederci fino a che punto i film della New Hollywood respingono gli stilemi del cinema classico?
- In realtà, a ben vedere, molte sequenze di *Gangster Story*, *Il laureato* e *Easy Rider* mantengono convenzioni come il *continuity system* e rispettano un'idea di racconto “tradizionale” basata su chiari nessi di causa-effetto.

- **N.B.: il cinema della New Hollywood riesce a introdurre delle innovazioni stilistiche spesso mutuare dalla Nouvelle Vague e dal cinema d'autore europeo, ma non abbandona MAI del tutto la grammatica del cinema classico.**

- Paradossalmente, in questo la New Hollywood si comporta in maniera simile al cinema americano del passato:

\_ lo stile hollywoodiano classico si è sempre caratterizzato **per una grande flessibilità;**

\_ per cui soluzioni stilistiche inedite, estranee – come il montaggio sovietico o l'espressionismo tedesco – **sono state assorbite dal cinema degli studios e sono state assimilate al punto da diventare elementi di repertorio.**

- Inoltre, neppure il cinema classico è stato del tutto alieno dall'esprimere in alcuni suoi prodotti una visione più dubbiosa, critica e perfino tragica della vita, dei rapporti umani e di quelli socio-politici. Si pensi ad esempio ai

**\_ gangster movie degli anni '30**

**\_ film noir degli anni '40**

**\_ film degli anni '50 come *Gioventù bruciata* dedicati al tema del conflitto tra genitori e figli.**

- N.B.: sebbene i film della New Hollywood abbiano assunto posteriori una statura mitica, **non bisogna pensare che questo tipo di opere occupasse l'intero spettro della produzione cinematografica americana di quegli anni.**

- Nel corso degli anni '60 Hollywood continua a produrre anche film dal profilo “più tradizionale”. Durante il decennio escono

**\_ kolossal**

**\_ film in costume tratti da prestigiose opere letterarie**

**\_ sontuosi musical**

**\_ film per famiglie**



*Cleopatra* (1963) di Joseph Leo Mankiewicz



*Il dottor Živago*  
(*Doctor Zhivago*, 1965) di David Lean



*My Fair Lady* (1964) di George Cukor



*Mary Poppins* (1964) di Robert Stevenson



*Tutti insieme appassionatamente*  
*(The Sound of Music, 1965)* di Robert Wise

## **Riferimenti bibliografici:**

\_ David Bordwell – Kristin Thompson, *Storia del cinema e dei film. Dal dopoguerra a oggi*, Il Castoro, Milano 2000.

\_ Geoff King, *La nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Einaudi, Torino 2004.

\_ Franco La Polla, *Il nuovo cinema americano*, Marsilio, Venezia 1978.

\_ Norman Mailer, *The White Negro. La solitudine dell'hipster* (1957), Castelvecchi, Roma 2015.

\_ Art Simon, «La struttura narrativa del cinema americano, 1960-80», in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Il cinema americano, vol. II*, Einaudi, Torino 2006, pp. 1635-1684.