

LA NEW HOLLYWOOD.

IL DECLINO DELLO STUDIO SYSTEM E IL RINNOVAMENTO DELLE STRUTTURE PRODUTTIVE

- Dopo la II guerra mondiale l'industria cinematografica statunitense entra in un periodo di crisi e trasformazione al contempo
- Fino al 1946 il numero degli spettatori che ogni settimana si recano al cinema cresce in maniera costante. **Il '46, per la precisione, registra gli incassi più alti nella storia del cinema americano.**
- Inoltre, in questo periodo Hollywood allarga il suo mercato internazionale: verso la fine del conflitto, gli studios trasformano la divisione estera della MPPDA in una nuova organizzazione commerciale, la **MOTION PICTURE EXPORT ASSOCIATION OF AMERICA (MPEAA)**, deputata al coordinamento delle esportazioni dei film americani.

- Le società americane esportano i guadagni in modo indiretto, investendo in film stranieri e importando negli Stati Uniti.
- Inoltre, spesso Hollywood spende fondi “congelati” girando film nei Paesi che impediscono l’esportazione di valuta, evitando così astutamente gli alti costi del lavoro in America.
- Mentre alcuni Paesi europei si sforzano di ricostruire la propria industria cinema, **la Hollywood del secondo dopoguerra cerca di potenziare al massimo l’esportazione** (teniamo presente che prima del conflitto soltanto un terzo degli incassi dell’industria cinematografica proveniva dall’estero. Verso la metà degli anni ‘60, invece, tale percentuale raggiunge il 50%, proporzione che da allora è rimasta costante).

- **Dopo il 1946, però, le fortune di Hollywood cominciano progressivamente a declinare:**
- I 98 milioni di spettatori settimanali del '46 calano a 47 milioni già nel 1957.
- Oltre 4000 sale sono costrette a chiudere.
- La produzione e i profitti crollano e una delle cinque grandi, la RKO, viene più volte ceduta (sarà controllata tra gli altri anche dal magnate Howard Hughes) prima di cessare definitivamente l'attività nel 1957.

A chi e a cosa dobbiamo imputare la crisi dell'età aurea degli studios, iniziata sotto i migliori auspici negli anni Dieci?

L'IMPATTO POLITICO DELLA GUERRA FREDDA SU HOLLYWOOD: LA CACCIA ALLA STREGHE

- Durante gli anni '30 **molti intellettuali di Hollywood avevano simpatizzato per il comunismo sovietico**. Alcuni risultavano anche effettivamente iscritti al Partito Comunista americano. Inoltre, durante la seconda guerra mondiale l'alleanza tra USA e Unione Sovietica nella guerra contro i Paesi dell'Asse aveva rafforzato tale tendenza.
- Dopo la guerra, però, **il timore dell'espansione del controllo comunista sul mondo produce negli Stati Uniti un clima di sospetto politico**: sul finire degli anni '40 i servizi segreti iniziano ad avviare indagini su individui sospettati di essere spie, sovversivi o anche semplicemente simpatizzanti comunisti.

- La comunità hollywoodiana, che contava appunto numerosi simpatizzanti o veri e propri iscritti al partito, si ritrova dolorosamente colpita da questo clima di sospetto e paranoia.
- Le cose si aggravano quando nel 1947 il Congresso istituisce una commissione – la **House Un-American Activities Committee (HUAC)** – con l'intento di scovare i presunti “sovversivi” all'interno dell'industria hollywoodiana. **È l'inizio di una “crociata” per ripulire l'industria dai “rossi” che si compie attraverso due serie di udienze.**
- Nel settembre del 1947 il repubblicano **J. Parnell Thomas** presiede la prima udienza al fine di dimostrare che i comunisti dominano la **Screen Writers' Guild (SWG)**, il sindacato sceneggiatori.



**J. Parnell Thomas presiede l'udienza HUAC,
settembre 1947**

- Vengono così chiamate a testimoniare quarantatré personalità attive a Hollywood.
- I testimoni “**non ostili**”, “amici” del Commitee, capeggiati da Jack L. Warner della Warner Bros., denunciano come comunisti diversi sceneggiatori; star come Gary Cooper, Ronald Reagan, Robert Taylor e altre esprimono preoccupazioni rispetto ai possibili contenuti di sinistra delle sceneggiature.
- Ai testimoni “**ostili**” viene di rado concesso di esprimere il proprio punto di vista. Molti rifiutano di abiurare le proprie idee invocando la libertà di espressione garantita dal Primo Emendamento.
- Alla fine delle udienze, in dieci (gli “**Hollywood Ten**”, 8 scrittori, un regista e un produttore) sono accusati di vilipendio alla Corte perché si sono rifiutati di dichiarare se sono (o siano mai stati) comunisti.



L'udienza della HUAC in corso



**J. Parnell Thomas e Robert Taylor,
22 ottobre 1947**



**Bertolt Brecht davanti alla Commissione nel
1947**

- Il *Committee* non riuscirà mai a provare che Hollywood abbia prodotto film sovversivi. Ciò che davvero gli interessa è dimostrare che **gli Stati Uniti stanno debellando tutte le possibile minacce comuniste presenti nella società.**
- Sebbene la reazione sdegnata di una parte dell'opinione pubblica costringa il Congresso a sospendere le udienze per quattro anni, di fatto i dieci testimoni finiti sulla “**lista nera**” saranno da questo momento in poi estromessi dall'industria. Per la maggior parte di loro diviene impossibile lavorare, almeno “ufficialmente”, nel mondo del cinema.
- Tempo dopo, **Edward Dmytryk**, uno dei registi “blacklisted”, collaborerà con la HUAC e sarà quindi stato reintegrato nell'industria hollywoodiana.



**I “dieci di Hollywood” e i loro familiari
durante una manifestazione di protesta**

- Le udienze HUAC del '47 mirano a dimostrare che i soggetti dei film hollywoodiani sono forieri di “dannosi” contenuti comunisti. **Ecco perché il principale bersaglio sono gli sceneggiatori, considerati gli “intellettuali dell’industria”.**
- La commissione riprende le udienze nel '51. Molti ex comunisti o semplici simpatizzanti si salvano facendo i nomi d’altri. Tra questi, gli attori **Sterling Hayden** ed **Edward G. Robinson** e i registi **Edward Dmytryk** ed **Elia Kazan**. I testimoni che si rifiuteranno di collaborare, come l’attrice **Gale Sondergaard**, saranno nuovamente ostracizzati.

- Per poter continuare a lavorare alcuni registi finiti sulla lista nera decideranno di emigrare: il regista **Joseph Losey** si trasferisce in Inghilterra, **Jules Dassin** in Francia. Altri ancora riescono a “sopravvivere” all’interno dell’industria lavorando sotto pseudonimo. Per esempio, Dalton Trumbo firma sceneggiature sotto falso nome.
- La *Black List* inizia a perdere potere a partire dal 1960 quando **Otto Preminger**, nei titoli di testa del suo film **Exodus** (1960) riconosce apertamente a Trumbo la paternità del soggetto. Lo stesso farà Kirk Douglas in veste di produttore e interprete per **Spartacus** (1960), kolossal diretto da **Stanley Kubrick** e sempre sceneggiato da Trumbo.



**Dalton Trumbo rifiuta di collaborare
con la HUAC**

- Si calcola che soltanto un decimo della vittime dell'inquisizione a Hollywood sia riuscita a proseguire la propria carriera nel cinema.
- **N.B:** Le udienze HUAC lasciano così «**un'eredità di sfiducia e di talenti sprecati**» (David Bordwell – Kristin Thompson).
- Al tempo stesso, il fenomeno della caccia alla streghe si fonda su di una supposizione che attraversa l'intera storia del cinema americano classico, ossia l'idea che **i film siano un mezzo di comunicazione di massa capace di influenzare profondamente il sistema valoriale e le opinioni dell'intera società statunitense.**

MUTAMENTI DEGLI STILI DI VITA E NUOVI INTRATTENIMENTI

- Per molto tempo si è attribuita la colpa della crisi di Hollywood all'**avvento della televisione**. Quest'ultima offre un intrattenimento gratuito e di facilissima fruizione. Ecco perché gli spettatori avrebbero finito per abbandonare le sale cinematografiche.
- Questa spiegazione non tiene, però, in conto di un dato fondamentale: **quando inizia il calo degli spettatori, molte zone del Paese non ricevono ancora il segnale televisivo**.
- La televisione diventa una forma di intrattenimento diffusa in tutto il Paese soltanto nel 1952, quando la **Federal Communication Commission (FCC)** assegna le licenze necessarie alle trasmissioni.

- Alla fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50, soltanto un terzo delle famiglie americane possiede un televisore, **ma è proprio in questi anni che inizia la crisi dello studio system.**
- Prima ancora dell'avvento dell'era televisiva sono **i cambiamenti demografici e di stile di vita del secondo dopoguerra a incidere sulla crisi di Hollywood.**
- **Fenomeno della deurbanizzazione:** dopo la guerra, molti reduci desiderano innanzitutto trovare un lavoro e acquistare una casa propria. **Il sogno più diffuso tra i cittadini della classe media è quello di spostarsi lontano dal rumore della metropoli e vivere nei sobborghi periferici in una casa di proprietà.**

- Dopo la guerra, il numero di coloro che abitano in case di proprietà **aumenta del 50% tanto nel primo quanto nel secondo quinquennio.**
- **Fenomeno dei *baby boomers*:** inoltre, in questi anni aumenta profondamente il tasso di natalità. Le donne si sposano molto giovani; le coppie tendono ad avere quattro o cinque figli.
- Quello che un tempo era lo spettatore cinematografico ideale (colto, benestante e borghese) ha ora altre priorità economiche rispetto all'andare al cinema, come il mantenimento di una famiglia numerosa e il mutuo per comprare una villetta propria in periferia.



Nuove case in periferia e aumento del tasso di natalità



Un francobollo dell'epoca

- Negli anni '20 e '30, **la maggior parte delle sale cinematografiche era dislocata presso i punti nevralgici dei centri urbani** in modo che fosse facilmente raggiungibile. Nel secondo dopoguerra, **molte famiglie abitano fuori città, in periferia, dove non ci sono sale.**
- Pertanto, andare al cinema diventa più complicato: bisogna spostarsi in città con la propria auto, oppure usando i mezzi pubblici. Nel frattempo, **nascono nuovi tipi di intrattenimento, più adatti alla vita in periferia, come partite di baseball, barbecue in giardino e tv dopo cena.**



Barbecue in giardino



Una serata in famiglia con la televisione

- Quando le coppie o le famiglie decidono di andare al cinema, tendono a essere più **selettive** rispetto alle generazioni precedenti di spettatori.
- Dato che non si va più al cinema in maniera abituale, quando lo si fa si **preferisce magari un titolo prestigioso, come un film ad alto budget, o un film tratto da un'importante opera letteraria o teatrale.**



DRIVE-IN E CINEMA NEI CENTRI COMMERCIALI

- Il fenomeno della deurbanizzazione non sfugge a Hollywood, che comprende la necessità di fornire altri tipi di sale.
- Sebbene i **drive-in** esistano già dagli anni '30, fra il 1945 e il 1950 ne nascono migliaia nelle periferie americane. **Mentre alla fine della guerra si contano solo 100 drive-in, nel 1960 questo tipo di sale è salito a 4.000 esemplari.**
- Altra conseguenza della deurbanizzazione è la costruzione, dagli anni '60, di **cinema all'interno o nei pressi dei centri commerciali.**
- Progressivamente, **i cinematografici cittadini tradizionali diventano una rarità, e in molte città sopravvivono solo alcune sale in centro.**



Il drive-in, un nuovo luogo di fruizione cinematografica

IL CASO PARAMOUNT E L'ASCESA DEGLI INDIPENDENTI

- Riassumendo: la deurbanizzazione e l'aumento delle nascite hanno indubbiamente un effetto deleterio sull'affluenza del pubblico nei cinema, ma va detto che **in questi anni l'industria cinematografica si trova ad affrontare anche alti gravi problemi.**
- Proprio quando i due fenomeni appena descritti modificano così profondamente il modo di vivere delle famiglie americane, **una decisione governativa sferra un duro colpo all'impianto industriale su cui Hollywood si era fondata fino ad allora.**
- Nel 1948 la Corte Suprema, su pressione del Dipartimento della Giustizia, dichiara le otto grandi società colpevoli di **condotta monopolistica** e ordina alle cinque major di **rinunciare alle sale.**

- Inoltre, la Corte diffida le società imputate dal perseverare nella politica delle vendite a pacchetti (la pratica del ***block-booking***) e in altre condotte di ostacolo agli **esercenti indipendenti**.
- In buona sostanza: **le cinque grandi restano attive nella produzione e distribuzione, ma sono costrette a vendere le sale. Questo processo di smantellamento dello studio system apre il mercato agli esercenti indipendenti:**
- le **sale indipendenti**, che fino ad allora avevano dovuto accontentarsi di prodotti low cost, **hanno ora accesso a molti più film.**
- Data la nuova possibilità di accedere a sale più grandi, anche gli studios di secondo piano cominciano a lanciarsi nella produzione di film più ambiziosi e costosi.



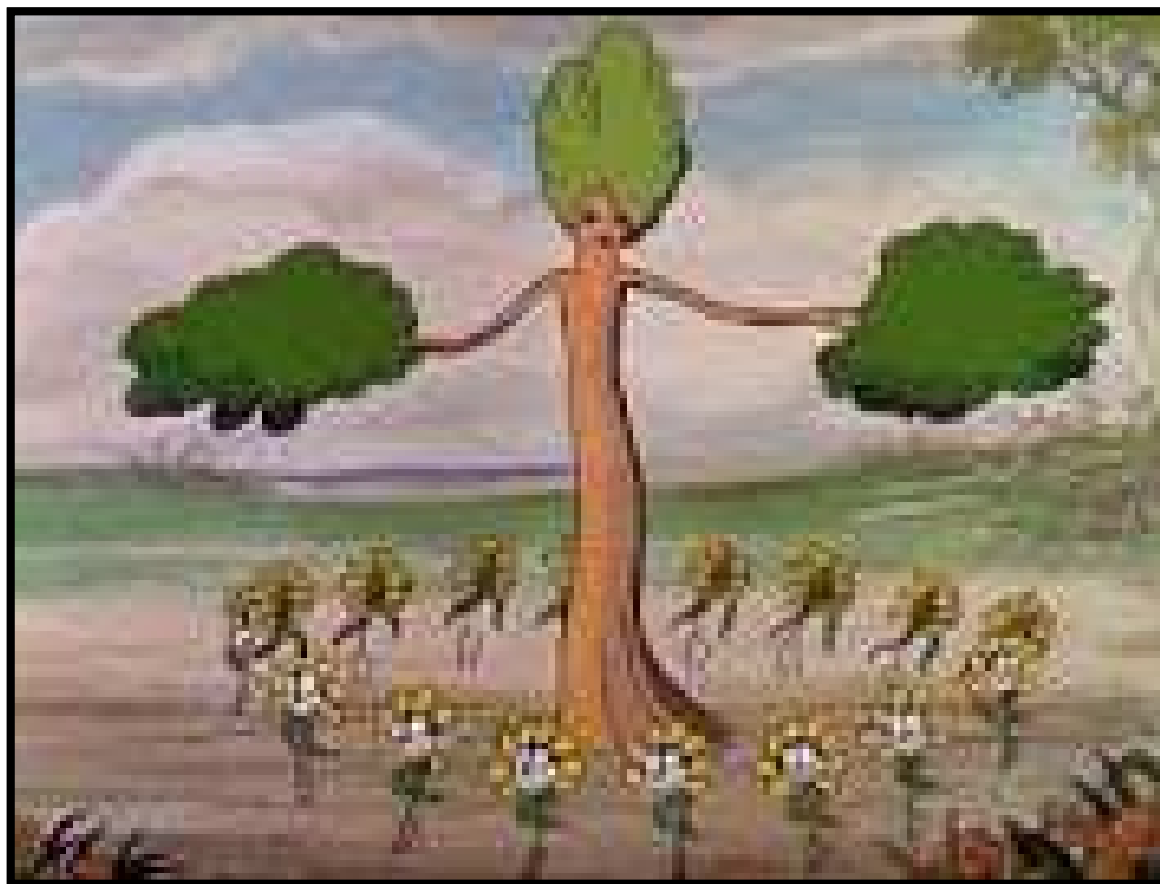
Da qui all'eternità (From Here to Eternity, 1953)
di Fred Zinnemann

- Il nuovo assetto incoraggia la creatività stessa della produzione indipendente: **divi e registi disertano gli studios per aprire società proprie e fra il 1946 e il 1956 il numero annuale di film indipendenti è più che raddoppiato, arrivando a circa 150 titoli.**
- Tuttavia, nel complesso la struttura dell'industria **NON** cambia in modo sostanziale.
- I produttori indipendenti non sono in grado di attivare grandi circuiti di distribuzione, ma devono distribuire i loro film **tramite le grandi case di distribuzione.** Dopo la metà degli anni '50 tutte le grandi società hollywoodiane contano nei loro programmi stagionali di distribuzione un numero consistente di produzioni indipendenti. Pertanto, **si può dire che major e minor continuano ad avere il controllo del mercato e a monopolizzare il grosso degli incassi** (cfr. David Bordwell – Kristin Thompson).

GLI SCHERMI PANORAMICI E LE MERAVIGLIE DEL TECHNICOLOR

- Hollywood cerca di rilanciarsi attraverso l'**innovazione tecnologica**.
- Paradossalmente, in un primo momento gli studios cercano “salvezza” nella televisione perseguendo due strade:
 - 1) **tentano di controllare** il nascente mercato televisivo, ma la Corte Suprema impedisce loro di ottenere le licenze televisive necessarie.
 - 2) si lanciano nella **proiezioni di spettacoli televisivi sul grande schermo**.
Vengono così proiettati nei cinema cinegiornali ed eventi sportivi in esclusiva, ma tale strategia non raggiunge il successo sperato.

- **Bisogna quindi pensare a nuove strategie intrattenitive.** Dato che l'immagine televisiva dell'epoca è piccola e in bianco e nero, Hollywood decide di puntare sul **colore** e sul **suono**.
- Negli anni '50 la percentuale dei film a colori prodotti passa dal **20%** al **50%**. La tecnica più utilizzata è il **Technicolor**, il complesso sistema a tripla pellicola perfezionato negli anni '30.
- Ma il monopolio della Technicolor spinge i *producers* indipendenti a protestare per l'accesso privilegiato che la società riserva agli studios. Così nel 1950 il governo obbliga la Technicolor a rendere i suoi servizi accessibili a tutti.
- Nel medesimo anno, però, la **Eastman Color** introduce sul mercato una pellicola a colori monostriscia, **monopack**. I teatri di posa iniziano a fare ampio uso di questa alternativa più economica e più semplice da utilizzare.



Fiori e alberi (Flowers and Trees, 1932)
di Burt Gillet



Via col vento (Gone with the Wind, 1939)
di Victor Fleming



Femmina folle (Leave Her to Heaven, 1945)
di John Stahl



Femmina folle (Leave Her to Heaven, 1945)
di John Stahl



Le avventure di Robinson Crusoe (Las aventuras de Robinson Crusoe, 1952) di Luis Buñuel

- All'Eastman Color mancano i colori saturi, le ombre trasparenti e il nitore del Technicolor. Inoltre, i colori dell'Eastman Color tendono a sbiadire più velocemente. Tuttavia molti operatori ritengono che il **monopack** abbia una resa migliore sul **formato panoramico**, altro grande trend tecnologico del periodo.
- Tra il '52 e il '55 fanno la loro comparsa **numerosi formati panoramici**:
 - 1) **Il Cinerama**: sistema che offre spettacolari effetti panoramici unendo immagini che giungono da 3 proiettori sincronizzati su uno schermo ampio e dotato di un'apposita curvatura. Per aumentare l'effetto di realtà il Cinerama propone anche un **suono stereofonico multipista**. Il 30 settembre 1952 viene mostrato per la prima volta il documentario ***This Is Cinerama*** ed è un grande successo.



Manifesto pubblicitario per *This Is Cinerama*
(1952) di Merian C. Cooper



Un'immagine dal film...

2) Cinemascope: sistema meno complesso del Cinerama, viene introdotto dalla 20th Century Fox ed è usato per la prima volta nel kolossal ***La Tunica***. Il Cinemascope utilizza una normale pellicola 35 mm e ottiche piuttosto semplici. Viene adottato da tutti gli altri studios in poco tempo. Solo la Paramount si ostina a usare un proprio sistema, il **Vistavision**.

- Dapprincipio il Cinemascope utilizza il **suono stereofonico**. Alla fine del 1954 quasi la metà delle sale cinematografiche americane si sono dotate dei mezzi tecnici per proiettare in Cinemascope.
- Tuttavia il suono stereofonico comporta delle spese aggiuntive per le sale e così progressivamente molti esercenti rinunciano alla stereofonia. Nel 1954 la stessa Fox comincia a usare il **suono mono**.



Cinemascope: il più popolare degli schermi panoramici

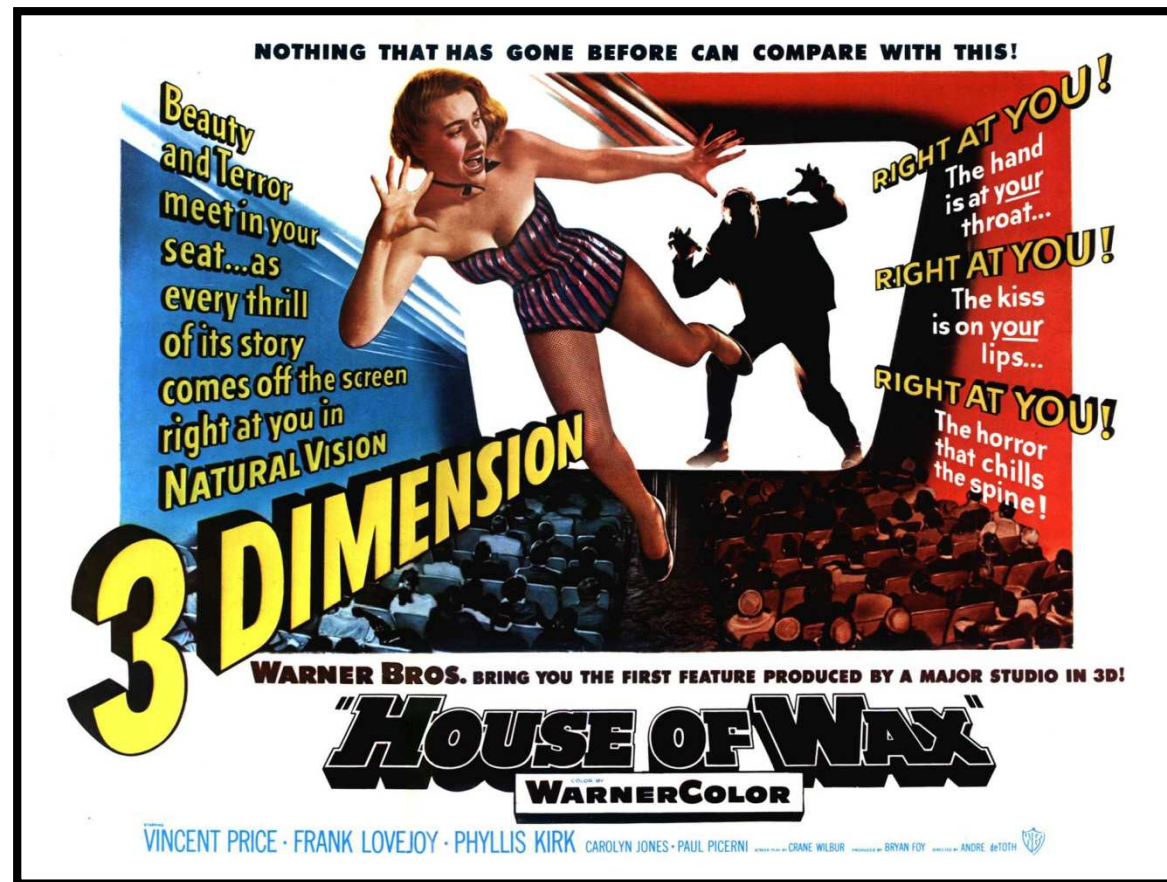
- Un'altra innovazione del periodo sono i **film stereostopici** o film in **3D**. In realtà il procedimento per creare gli effetti 3D risale già agli Venti.
- Nel secondo dopoguerra, invece, il 3D sembra rappresentare una salvezza per Hollywood. Novembre 1952: esce ***Bwana Devil*** , un film d'avventura modesto per cast e trama, ma che riesce a colpire molto il pubblico per la tecnica tridimensionale usata, il **Natural Vision**. Questo successo apre la strada a progetti in 3D più ambiziosi.
- Ma **già nel 1954 appare chiaro che l'interesse del pubblico per il 3D è velocemente scemato**. Inoltre, questa tecnica è molto costosa. Subito accantonato, il 3D sarà di tanto in tanto rispolverato nel corso degli anni '60 e '70.



**Manifesto pubblicitario per *Dwana Devil* (1952)
di Arch Oboler**



**Una platea assiste alla proiezione di un film in
3D**



Poster pubblicitario per *La maschera di cera*
(*House of Wax*, 1953) di André de Toth



Poster pubblicitario per *Il delitto perfetto* (*Dial for Muder*, 1954) di Alfred Hitchcock

LA CRESCITA DEGLI INDIPENDENTI

- Con la riduzione del numero di film prodotti dalle otto grandi, la **produzione indipendente** acquista uno spazio maggiore. Già a partire dagli anni '50 essa «**diviene sempre più la norma che non l'eccezione**» (Geoff King).

1) Il film viene montato sulla base di un pacchetto **appositamente confezionato**.

2) Un produttore, o sempre più frequentemente un agente, si assume la responsabilità del progetto.

3) Si scrive un copione oppure si acquistano i diritti per l'adattamento di un soggetto nato sotto altre spoglie.

4) Si trovano il regista, gli attori e gli altri collaboratori indispensabili.

- 5) Tutto questo costituisce il pacchetto per cui bisogna trovare il finanziamento.
- 6) Una volta realizzato il film, questo viene distribuito perlopiù dalle 5 major o da una delle 3 minor.
- Nel '54 la MGM è l'unica società che ancora si occupa interamente della produzione dei suoi film. Al principio del '59, invece, **circa il 70% della produzione è composta da film indipendenti**. Infine, negli anni '60 la percentuale corrisponde alla quasi totalità dei film in circolazione. Di contro, i grandi studios si lanciano sempre più sul nascente mercato televisivo.
 - **Ma che tipo di film sono i “film indipendenti”?** Va subito detto gli indipendenti **non costituiscono un gruppo omogeneo** e anche i loro film possono essere molto diversi tra di loro.



Spartacus (1960) di Stanley Kubrick



Anatomia di un omicidio
(*Anatomy of a Murder*, 1959) di Otto Preminger



Tempesta su Washington
(*Advise and Consent*, 1962) di Otto Preminger

PUBBLICO GIOVANILE E FILM DI *EXPLOITATION*

- Ai *producers* più deboli, invece, «restava il compito di colmare il vuoto lasciato dalla drastica riduzione della produzione a basso costo da parte delle major» (D. Bordwell – K. Thompson). Nel 1954 il 70% delle sale americane offre ancora il doppio spettacolo e ha pertanto bisogno continuamente di nuovo materiale da mostrare.
- In particolare, questo materiale deve essere in grado di attirare l'attenzione di un segmento specifico del pubblico americano, vale a dire i **giovani**, i **“baby boomers”** nati alla fine della guerra.
- Prima degli anni '50, la maggior parte dei film era in genere destinata a un vasto pubblico misto. Fondamentalmente il pubblico ideale era quello **familiare**.

- Il pubblico cinematografico degli anni '50 è diverso: mentre chi ha più di 30 anni resta spesso a casa a guardare la tv, **i teenager vanno al cinema con grande assiduità.**
- **N.B:** Per tutti gli anni '50 e per i successivi '60 saranno i ***baby boomers*** a costituire il pubblico **più affidabile** per il cinema americano. Spesso sarà proprio la loro opinione – in particolare l'opinione dei giovani colti – a decretare e o meno il successo di un film.
- Una delle realtà produttive che maggiormente si rivolge alle fasce più giovani è senz'altro la Disney. In questi anni, la Disney avvia la produzione di film con personaggi reali proponendo spesso adattamenti da classici letterari di avventura, come ***Zanna gialla*** (*Old Yeller*, 1957) di Robert Stevenson oppure commedie come ***Un professore tra le nuvole*** (*The Absent-Minded Professor*, 1961) sempre di Stevenson.

- Tuttavia il pubblico giovanile è soprattutto attratto da generi come i **musical rock, le storie di delinquenza giovanile** ma anche l'**horror** e la **fantascienza**.
- A partire dal 1955 l'industria cinematografica comincia a sfruttare sistematicamente il mercato giovanile. Nasce un nuovo genere: il **“teenepic”**.
- Due opere antesignane:
 - _ *Il seme della violenza* (*The Blackboard Jungle*, 1955) di **Richard Brooks**.
 - _ *Gioventù bruciata* (*Rebel Without a Cause*, 1955) di **Nicholas Ray**.



Il seme della violenza
(*The Blackboard Jungle*, 1955)



Gioventù bruciata (Rebel Without a Cause, 1955)

- Le generazioni successive continueranno a chiedere film come
 - _ *West Side Story* (1961) di **Gerome Robbins – Robert Wise**, versione aggiornata di Romeo e Giulietta;
 - _ le avventure carcerarie di **Elvis Presley** in *Il delinquente del rock' n' roll* (*Jailhouse Rock*, 1957) di **Richard Thorpe**;
 - _ le avventure dei **Beatles** in *Help!* (1965) di **Richard Lester** ;
 - _ fino ad arrivare alle ricerche sul senso della vita e sulla conquista della libertà di *Il laureato* (*The Graduate*, 1967) di **Mike Nichols**, di *Gangster Story* (*Bonnie and Clyde*, 1967) di **Arthur Penn** e di *Easy Rider* (1969) di **Dennis Hopper**.



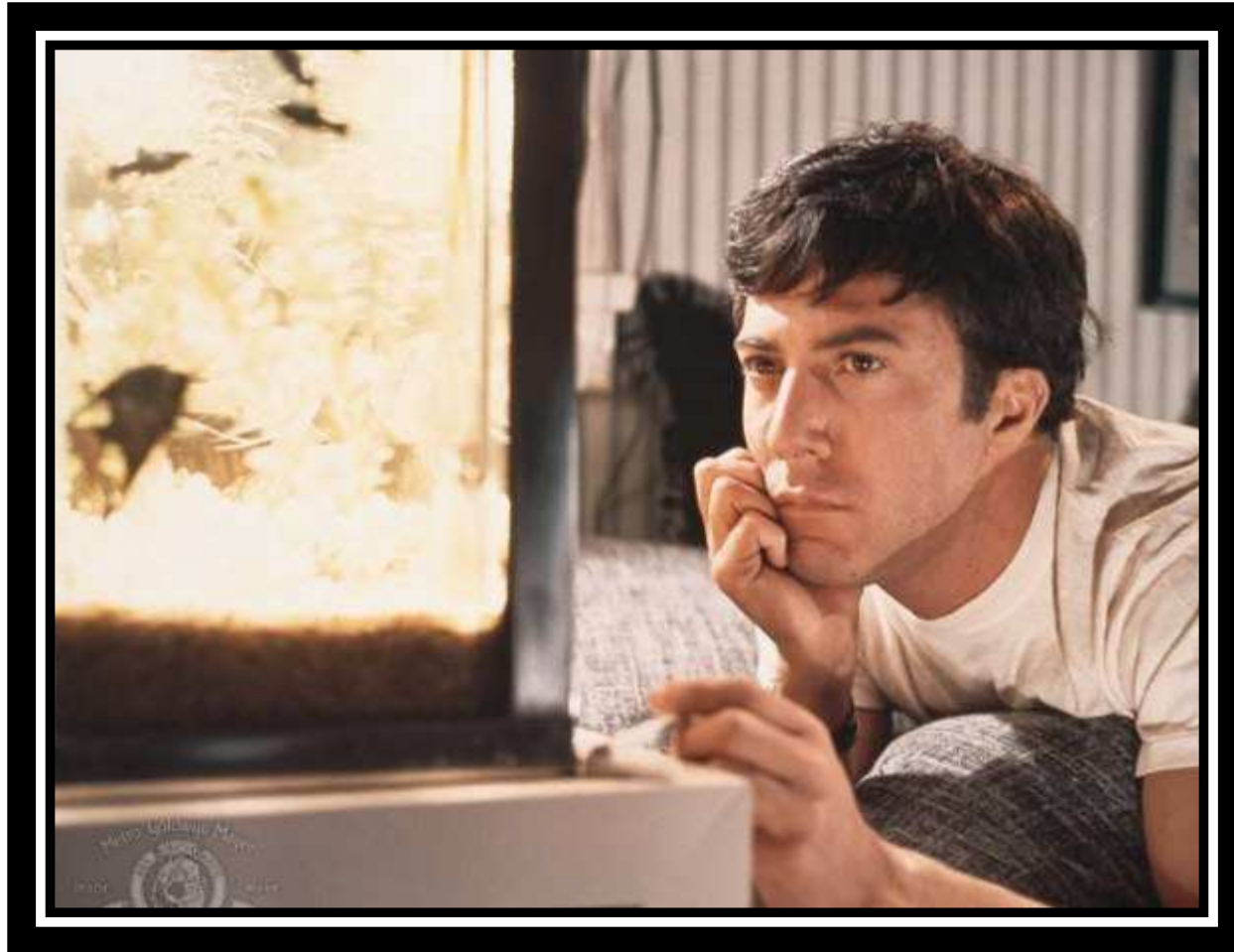
West Side Story (1961)



*Il delinquente del rock' n' roll
(Jailhouse Rock, 1957)*



Help! (1965)



Il laureato (The Graduate, 1967)



Il laureato (The Graduate, 1967)



Gangster Story (Bonnie and Clyde, 1967)



Easy Rider (1969)

- Per quanto riguarda la predilezione dei giovani per l'horror e la fantascienza, sono le cosiddette **società di *exploitation*** a farsene carico.
- Si tratta di società indipendenti specializzate in un tipo di film *low cost* che, non potendo contare sul richiamo di divi o autori celebri, punta tutto il suo “appeal” sul suo tema che deve essere appunto **sensazionalistico**.
- Anche se i film di *exploitation* esistono fin dagli anni '10, è negli anni '50 che essi acquistano una grande visibilità. **Gli esercenti scoprono che spesso i prodotti *low cost* esercitano sul pubblico giovane un'attrazione ben più forte di quella di film sofisticati e ad alto budget.**
- Fra i titoli più emblematici di questo *trend* vi sono quelli di **Edward D. Wood Jr.**, ricordato come il “peggior regista della storia del cinema”.



Edward D. Wood Jr. (1924-1978)



Glen or Glenda (1953)



Plan 9 from Outer Space (1959)

- Diverso il caso dei film di *exploitation* prodotti dall'**American International Picture (AIP)**.
- A detta dello stesso **Sam Arkoff**, capo della società, i film della AIP si rivolgevano a «**quegli adolescenti masticagomme e ingollahamburger che vogliono solo togliersi dai piedi i genitori un venerdì o un sabato sera**» (cit. in David Bordwell – Kristin Thompson).
- La AIP si specializza in prodotti low cost appartenenti ai seguenti generi: **horror, fantascienza, *beach-party film* e *bike film*.**
- Gli ingredienti ricorrenti in questi film – la cosiddetta “Arkoff formula” – sono:
 - _ **action** (intreccio dinamici),
 - _ **revolution** (un tema controverso),
 - _ **killing** (un certo carico di violenza),

oratory (dialoghi lunghi e impressionanti),

fantasy (messa in atto di fantasie tipiche del pubblico giovane),

fornication (un certo carico di erotismo per il pubblico più adulto).

- Figura di spicco della AIP è senza dubbio il regista-produttore **Roger Corman**. Le sue pellicole si distinguono per **il ritmo veloce, la spiccata vena umoristica e gli effetti speciali “da bancarella”**.
- Esempio perfetto di questa capacità di Corman di unire l’horror ai toni della commedia nera è l’ormai classico ***La piccola bottega degli orrori*** (*The Little Shop of Horrors*, 1960).
- **The Corman-Poe Cycle:** ma i più grandi registi di Corman restano legati a una serie di film prodotti per la AIP e ispirati ai racconti dell’orrore di **Edgar Allan Poe**.



Roger Corman (1926-)



La piccola bottega degli orrori
(*The Little Shop of Horrors*, 1960)



I vivi e i morti (House of Usher, 1960)



**Vincent Price in *Il pozzo e il pendolo*
(*The Pit and the Pendulum*, 1966)**



La tomba di Ligeia (The Tomb of Ligeia, 1964)

- **N.B:** nel 1970 Corman fonda la propria casa di produzione, la **New World Pictures**. Faranno qui, con lui, le loro prime esperienze nella regia di film commerciali futuri autori come **Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich e Martin Scorsese**.
- Sempre sotto la guida di Corman **Monte Hellman, Dennis Hopper e Jack Nicholson** fanno le loro esperienze di sceneggiatura e regia.
- Abituate a lavorare con budget e tempi ridottissimi, la AIP e le altre società di *exploitation* esplorano nuovi ed efficaci mezzi di promozione e distribuzione:
 - 1) spesso pubblicizzano il titolo di un film ancora non scritto per vedere come reagiscono il pubblico e gli esercenti.

2) Invece di fare uscire un nuovo film in poche sale selezionate (come fanno i grandi distributori), organizzano “**uscite a tappeto**”, vale a dire che il film esce in moltissime sale contemporaneamente.

3) Pubblicizzano il film in **televisione**.

4) Distribuiscono i film durante **l'estate**, stagione fino a quel momento ritenuta “debole” per gli incassi.

5) Rendono i **drive-in** locali di prima visione.

- Tutte queste strategie saranno progressivamente assorbite dalle major.
- **N.B:** È in questi anni che «la fiorente cultura giovanile americana [...] cominciò a essere esportata in tutto il mondo influenzando il cinema degli altri Paesi. Dagli anni '60 in poi il mercato giovanile divenne il target principale per la maggior parte dei film di Hollywood» (David Bordwell – Kristin Thompson).



**Teenager al drive-in
(foto scattata a Baltimora, 16 agosto 1960)**

FILM STRANIERI E CINEMA D'ESSAI

- La strategia del target individuato su base demografica fa nascere negli Stati Uniti anche altri tipi di fruizione e di audience. A fianco dei drive-in frequentati da teenager e famiglie, il dopoguerra vede la progressiva diffusione anche delle **sale d'essai e di un tipo di pubblico particolarmente interessato ai film stranieri.**
- Nel 1950 non esistevano più di **100 cinema d'essai** in tutto il Paese, ma già a metà degli anni '60 si contano **oltre 600 sale di questo tipo**, dislocate principalmente nelle **grandi città** e nelle **cittadine universitarie.**
- Tre eventi favoriscono la diffusione di questo nuovo luogo di fruizione:
1) Il decreto G.I. Bill facilita per milioni di reduci l'ingresso all'università, creando un pubblico più colto e maturo.

2) L'industria del cinema americano ha solo da guadagnarci in questi anni ad aumentare le importazioni di film stranieri. Dopo la guerra, Hollywood aveva infatti “invaso” nazioni con cinematografie indebolite e molti governi avevano posto limiti alla quantità di denaro esportabile. Le società americane si vedono quindi costrette a reinvestire i profitti nello stesso Paese oppure a comprare sul posto i beni di consumo. **L'importazione di film si dimostra un buon sistema per trasferire i profitti in modo legale.**

3) Infine, l'importazione di film europei offre alla sale meno importanti una notevole quantità di materiale a basso costo. Grazie **al cinema europeo**, molte sale “marginali” riescono a trovare un nuovo pubblico di spettatori fedeli, e a combattere così il calo degli incassi.



Roma città aperta (1945) di Roberto Rossellini



Ladri di biciclette (1948) di Vittorio De Sica



Dies Irae (Vredens Dag, 1943) di Carl T. Dreyer



Amanti perduti
(*Les enfants du paradis*, 1945)
di Marcel Carné



Scarpette rosse (The Red Shoes, 1948)
di Michael Powell – Emeric Pressburger



Piace a troppi (... Et Dieu créa la femme, 1956)
di Roger Vadim



Ombre (Shadows, 1961) di John Cassavetes



The Cool World (1963) di Shirley Clarke

SFIDE ALLA CENSURA E FINE DEL PRODUCTION CODE ADMINISTRATION (PCA)

- Come vedremo, i film della **New Hollywood** si rivolgeranno a un tipo di audience idealmente composta dai due target appena descritti: **il crescente pubblico giovanile e quello adulto abituato ai contenuti spesso provocatori dei film d'essai.**
- I film della *Golden Age* dovevano tutti conformarsi alle direttive del **PCA**. Ma ora i film di *exploitation*, quelli importati dall'Europa, e gli argomenti “adulti” scelti dai produttori, uniti al concomitante scioglimento dello struttura verticale dello studio system, **cominciano a minacciare il potere del Codice.**

- Il PCA viene scalzato a seguito di una serie di eventi, di tensioni e di sfide interne ed esterne al mondo del cinema
- **Nel 1952 la Corte Suprema dichiara che i film sono protetti dalla libertà di espressione sancita dal Primo Emendamento.** Sentenze successive precisano che i film possono essere censurati solo se accusati di oscenità, ma questo termine viene definito in modo molto vago. **Sempre meno film sono banditi e sempre più commissioni locali di censura si sciolgono.**
- Lo stesso organo di autocensura dell'industria, la **Motion Picture Association of America (MPAA**, già nota come Motion Pictures Producers and Distributors Association), fa sempre più fatica a far rispettare il Codice.

- Ora le major non possiedono più le sale e i cinema indipendenti sono liberi di mostrare anche **film “non approvati”**. I produttori non tardano a fornirglieli.
- Le restrizioni sui temi sessuali sembrano sempre più datate nell’America del secondo dopoguerra. Ma il progressivo abbandono del Codice non dipende solo da un mutamento dei costumi e dei valori diffusi. L’industria del cinema sta lottando per tenersi a galla e i film “audaci” possono richiamare il pubblico distogliendolo dalla televisione.
- **Evento cardine:** quando la MPAA rifiuta il visto alla commedia ***La vergine sotto tetto*** (*The Moon Is Blue*, 1953) di **Otto Preminger**, la **United Artists** decide di procedere ugualmente alla distribuzione. Il film ha molto successo e segna una svolta nella storia del cinema. A creare scandalo non sono le immagini del film, ma **i dialoghi contenenti termini come “verginità” e “virilità”**.



La vergine sotto tetto (The Moon Is Blue, 1953)

- Preminger torna a sfidare il codice due anni più tardi con ***L'uomo dal braccio d'oro* (*The Man with the Golden Arm*, 1955)**, una storia di dipendenza dalla droga e rapporti sessuali interrazziali, entrambi grandi temi tabù per Hollywood. Di nuovo la United Artists accetta di distribuirlo.
- **Il successo del film è tale da portare a una revisione del Codice Hays.**
- Altri film che, pur non ottenendo il visto, riscuotono grande successo e perfino riconoscimenti e premi sono:

_ ***L'uomo del banco dei pegni* (*The Pawnbroker*, 1965)** di Sidney Lumet

_ ***Chi ha paura di Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1966)**
di Mike Nichols

_ ***Alfie* (1966)** di Lewis Gilbert



L'uomo dal braccio d'oro
(*The Man with the Golden Arm*, 1955)



Chi ha paura di Virginia Woolf?
(*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1966)



L'uomo del banco dei pegni
(*The Pawnbroker*, 1965)



Alfie (1966)

- Appare sempre più chiaro che il Codice non solo è inefficace ma costituisce una pubblicità preziosa proprio per i film che condanna. Nel **1966** Hollywood lo modifica e abbrevia salvo poi abbandonarlo definitivamente due anni dopo.
- **Nel novembre del 1968** la MPAA istituisce il **Code and Ratings Administration (CARA)** e inaugura un sistema secondo il quale i film vengono classificati sulla base dei livelli d'età del pubblico.

_ **G**: adatto al pubblico di ogni età

_ **M** (in seguito **GP** e infine **PG**): adatto a tutte le età ma con la guida dei genitori

_ **R**: vietato ai minori di **17 anni** se non accompagnati da un genitore

_ **X**: vietato ai minori di **17 anni**.

- Altra finalità è di tipo commerciale: «**Il potenziale di incassi di argomenti più “adulti” era stato dimostrato dal successo di alcuni film indipendenti, americani e stranieri, che negli anni ‘60 si erano spinti ai confini del censurabile. Consentendo anche ai filoni tradizionali di allargare i limiti di ciò che si poteva rappresentare, gli studios furono in grado di competere con l’industria dei film pornografici**» (Geoff King).
- **N.B:** di fatto il *rating system*, creato e amministrato dalla MPAA, riafferma il controllo degli studios sull’ingresso nel mercato. Come un tempo occorreva l’approvazione del PCA, ora serve una valutazione e classificazione per ottenere successo all’interno del filone commerciale dominante.

- La fine del Codice è un evento di capitale importanza per l'affermazione della New Hollywood.
- Di fatto nessuno dei film che inaugurano questa nuova stagione – ***Il laureato***, ***Gangster Story*** e ***Easy Rider*** – avrebbero potuto vedere la luce durante l'apogeo del PCA.
- ***Il laureato***: ruota intorno alla relazione sessuale tra un ventunenne di buona famiglia, **Benjamin Braddock**, e una matura donna sposata, **Mrs. Robinson**.
- ***Gangster Story***: la vicenda celeberrima di **Bonnie Parker** e **Clyde Barrow** è racconta attraverso scene di incontrollata ed esplicita violenza. Inoltre, il film sfiora argomenti estremamente tabù come l'impotenza sessuale.
- ***Easy Rider***: l'intero film, a cominciare dal tema del consumo della droga, segna una rifiuto assoluto dei diktat del Codice.

- Ma i film della New Hollywood non rappresentano una “novità”, una “rinascita”, soltanto perché portano sullo schermo temi come il sesso, la violenza e la droga.
- **N.B:** sono film innovativi e “diversi” perché introducono un **generale clima di ambiguità morale** laddove, un tempo, il Codice imponeva di dare delle certezze.
- Infatti, il PCA cercava (seppure non sempre con successo) di trasmettere delle certezze etiche ai suoi spettatori. L’omicidio, l’adulterio o altre situazioni “negative” potevano essere sì rappresentate, ma i personaggi coinvolti e le loro azioni dovevano essere sempre riportati **a un chiaro atteggiamento di condanna.**
- Al contrario i film più riusciti della Nuova Hollywood rompono con questa divisione manichea **tra bene e male.**

Riferimenti bibliografici:

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

_ Douglas Gomery, «La nuova Hollywood. Le strutture produttive si rinnovano», in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Il cinema americano, vol. II*, Einaudi, Torino 2006, pp. 1125-1156.

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