DOPPIOZERO

Peter Bogdanovich, un regista dell’istinto

Mariella Lazzarin

20 Gennaio 2022

Lo scorso 6 gennaio Peter Bogdanovich se n’è andato. Aveva quasi 83 anni: era nato il 30 luglio 1939. Prima di dirigere *Voyage to the Planet of Prehistoric Women* nel 1968, con lo pseudonimo di Derek Thomas, aveva lavorato per il New York Theatre, l’unico posto in città dove, nel 1960, si poteva vedere un western di John Ford. Aveva scelto una manciata di film introvabili di Howard Hawks per una delle sue retrospettive dal titolo “The forgotten film”. Del resto in quegli anni “chi era chic parlava di Antonioni e Fellini e nessuno o quasi di Hitchcock; di Hawks, nessuno sapeva niente”. *Susanna*, *Acque del Sud*, *Il grande sonno*… All’ingresso del cinema, la fila girava intorno all’isolato. Erano dieci anni che nessuno chiedeva *Gli uomini preferiscono le bionde* alla 20th Century Fox, ma alla seconda settimana di proiezioni la produzione cominciò a pretendere le percentuali.

Cinefilo fin da bambino, Bogdanovich si era avvicinato al cinema grazie a suo padre, Borislav Bogdanovich, “uno splendido gentiluomo europeo”. Il primo film che aveva visto in sala era stato *Dumbo*, poi erano arrivati quelli con Douglas Fairbanks Jr., Errol Flynn, Richard Widmark, Gene Kelly e Marlon Brando, di cui eseguiva imitazioni quasi perfette. Il suo primo articolo su Hollywood venne pubblicato su “Esquire” nel 1962. Molta gavetta, pochi soldi. Per sbarcare il lunario preparava programmi di sala e scriveva su “Tv Guide”. È Frank Tashlin, ex animatore di cartoons e regista di riferimento per Jerry Lewis, che gli consiglia di spostarsi in California: “del resto i film si fanno a Hollywood, tutti abitano là”. Uscendo da un cinema (e dove altrimenti?) conobbe per caso Roger Corman. Un produttore-regista eccentrico, un cinefilo, un mito, che insegnò prima l’economia produttiva e poi la tecnica a moltissimi giovani registi della generazione di Bogdanovich, da Francis Ford Coppola a Monte Hellman. Possiamo riassumere la lezione di Corman nella formula “poca spesa, tanta resa”: una sola ripresa per ogni inquadratura del film, incrociando le dita per un buon risultato finale.

Bogdanovich lavorò a *I selvaggi*, un film straordinariamente bello “con quelle corse pazze di strane motociclette attraverso montagne su cui il sole spegne i

suoi bagliori”, e a *Il Serpente di fuoco*, un *american trip* psichedelico ma incredibilmente pessimista . Due film, nessun *credits* nei titoli di coda. Poco male, Corman gli "offrì" Boris Karloff per il suo primo lungometraggio da regista, *Bersagli*, che non ottenne il successo sperato. Del resto era un film indipendente, fatto con un piccolissimo budget: era già una cosa positiva vederlo proiettato in qualche sala in periferia.



Bogdanovich con Orson Welles durante le riprese di “The Other Side of the Wind”.

All’anteprima stampa di *Hatari!* gli viene affidata direttamente dalla Paramount una monografia su Howard Hawks. Da lì Bogdanovich iniziò a intervistare i maestri del cinema americano: John Ford (al quale dedicherà anche il documentario *Directed by John Ford*), Robert Aldrich, George Cukor, Allan Dwan, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Chuck Jones, Fritz Lang; e poi Joseph H. Lewis, Leo McCarey, Otto Preminger, Don Siegel, Joseph von Sternberg, Frank Tashlin, Edgar G. Ulmer, Raoul Walsh. Interviste quasi tutte confluite nell’immenso (1315 pagine nell’edizione italiana, pubblicata da Fandango Libri) *Chi ha fatto quel film?*. Il rapporto più stretto, però, è con Orson Welles, con il quale Bogdanovich scrive

This is Orson Welles (riedito in Italia qualche anno fa da Il Saggiatore, con il titolo *Il cinema secondo Orson Welles*), oltre a collaborare come attore a *The Other Side of the Wind*. Nel 2018 sarà proprio lui a fare da garante-consulente, con Netflix, per la ricostruzione postuma del film, lasciato incompiuto dal regista.

È Sal Mineo ad aver consigliato a Bogdanovich il romanzo *L'ultimo spettacolo* di Larry McMurtry: avrebbe voluto interpretarlo lui ma gli sembrava di essere troppo vecchio. Il film si fece nel 1970 con poco più di un milione di dollari. Un film corale, nel senso più fordiano del termine, ambientato in un piccolo villaggio americano durante la guerra di Corea "in cui le cose succedevano ma non ne parlava nessuno". Bogdanovich raggiunse poi la notorietà fra il 1972 e il 1973 con *Ma papà ti manda sola?* e *Paper Moon,* due film molto diversi tra di loro, che ragionano sull'America e la sua storia, sulla memoria e il cinema del passato.

A Bogdanovich non interessava essere un regista contemporaneo. Semmai, ebbe il grande pregio di prendere certe forme cinematografiche del passato riportandole alla luce "intatte e polivalenti". L'innocenza, la semplicità, l'immediatezza e simmetria, le cifre che meglio descrivono il cinema classico americano, le ritroviamo in *… e tutti risero*, il suo film più personale. Una pazza giostra dell'amore fatta di silenzi e attese, di sguardi e atti sospesi. È New York che assume i caratteri di una cartina geografica nella quale la macchina da presa si sposta creando relazioni magiche tra gli individui: sembra proprio ricordare *Un giorno a New York* di Stanley Donen.

Si definiva "un regista dell'istinto" e faceva dei film solo se davvero ci credeva, spesso andando incontro a dei fiaschi giganteschi, come nel caso del musical *Finalmente arrivò l'amore*. In un'intervista di qualche anno fa realizzata da Wes Anderson, Bogdanovich diceva di aver sempre cercato di fare film per portare da qualche parte lo spettatore, si tratti dei "luoghi aperti" di *Paper Moon*, di quelli chiusi e claustrofobici di *Rumori fuori scena*, oppure ancora di quelli "doppi" di *Bersagli*. Ma soprattutto c'è il luogo del cinema: il solo, secondo Bogdanovich, dove il recupero del passato – il *suo* passato – poteva rigenerarsi all'infinito.



Bogdanovich con Dorothy Stratten.

Nei suoi film il cinema classico americano è un serbatoio da cui attingere e rielaborare continuamente: penso agli schemi della commedia hawksiana o alla forza iconica delle inquadrature fordiane. Secondo lei è ancora così oggi per altri registi? Ed è ancora necessario studiare oggi il cinema americano classico?

Beh, sì. Penso che il recupero del cinema classico e soprattutto lo studio del periodo muto sia stato fondamentale dal 1962 in poi. Siamo in uno Stato dove non sopravvive niente a livello culturale e l'unica speranza che abbiamo è che qualcuno che vive nel passato dica: “Vai a vedere qualcos'altro invece dei cartoni animati o dei film basati sui fumetti”. Non penso che voi abbiate lo stesso problema in Italia...o sbaglio?

Credo di sì invece...

Comunque, hai detto bene nella domanda: il cinema classico è davvero un serbatoio mitico. È istruttivo è stimolante. Ho imparato la maggior parte delle cose che so fare guardando film o parlando ai registi. La differenza principale tra quello e andare a scuola è che a scuola si ha a che fare con persone che non hanno mai fatto un film. La maggior parte sono accademici che non capiscono la magia. C'è qualcosa di magico mentre si gira un film... Ho risposta alla tua

domanda?

Certo.

Ecco. Potrei aggiungere che mi spiace per molti dei ragazzi che si appassionano ora al cinema perché quello che si vede è veramente misero e per nulla stimolante… è difficile per loro guardare altri film, vecchi film. La maggior parte sono disponibili in dvd, ma non li guardano. Spesso rispondono: “sono vecchi e in bianco e nero e per questo non mi piacciono”. É un modo di pensare molto superficiale: non si sente mai nessuno dire: “Hai visto quella vecchia tragedia di Shakespeare, sentito quella vecchia sinfonia di Mozart o letto quel vecchio libro di Hemingway?". Solo il cinema ha il difetto di diventare vecchio.

Quindi ritiene che negli Stati Uniti non esista più una cultura cinematografica?

Una volta a New York c’era. Mi ricordo che, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, tutti andavano al cinema e poi parlavano dei film che avevano visto. C'era un grande interesse, che si è poi spento alla fine degli anni Sessanta. Certo, negli anni Settanta era ancora diverso rispetto a oggi perché alcune persone, come me, Coppola o Spielberg, vivevano del cinema precedente. Adesso però abbiamo una cultura veramente impoverita, non è sopravvissuto niente.

In The Persistence of Hollywood *Thomas Elsaesser mostra la connotazione negativa, o meglio il disincanto assunto dalla parola cinefilia dopo gli anni Settanta. Elsaesser utilizza* Alla ricerca del tempo perduto*: “lo scarto generato dal disincanto, come un leitmotiv, permette alla mente di Marcel di farsi particolarmente associativa”. Non un pensiero necessariamente negativo, anche se “la delusione redime la memoria del passato a spese del presente”. Lei percepisce questo disincanto di cui parla Elsaesser? Secondo lei è ancora possibile parlare di cinefilia? O la forma che conosceva in passato è radicalmente cambiata?*

Penso che debba essere attuale ma non lo sia veramente. Io insegno per un semestre all'università del North Carolina e i ragazzi si sentono preparati se hanno visto *Toro Scatenato* di Scorsese. È ridicolo che non conoscano i film più

vecchi. Spero che in Europa sia diverso… Mi ricordo una conversazione con una ragazza cecoslovacca. Si stava parlando di un film americano quasi sconosciuto e lei, stranamente, conosceva tutto il cast. Le chiesi: “Come fai a conoscerlo?” e lei mi rispose: "Beh, sono europea”.



Bogdanovich con Wes Anderson.

Se un tempo lo studio del cinema classico era da considerare come una riscoperta del passato, un percorso in terreni rimasti bui, ora la generalizzazione del valore di scambio si è spinta sino a raggiungere la scomparsa totale di qualsiasi tipo di valore memoriale, portando la cultura dello spettacolo alla dissoluzione del senso di realtà, riducendo tutto al feticcio e al simulacro. In luce di questa posizione, è possibile parlare di una forma moderna di omaggio cinefilo o si tratta della pura e semplice citazione senza studio alle spalle?

Non saprei esattamente come rispondere a questa domanda. Molti dei film di oggi sono influenzati da Spielberg o – come si chiama? – Lucas. Fanno film assimilabili all'iconografia del fumetto. Insomma, film-spazzatura. Ogni tanto c'è un film bello come *Moonrise Kingdom* di Wes Anderson. Ma Wes conosce molto bene il cinema classico. Ha una cultura cinematografica profonda ed è per quello che fa dei film

belli. Non vado sono sempre d'accordo con lui e soprattutto con i suoi gusti in fatto di cinema ma il punto è che ha visto molti film, quelli belli. In *Moonrise Kingdom* ci sono un paio di momenti in cui mi rende omaggio. C'è una chiesa che si chiama Saint Jack's Church. Poi ha messo un po' di pezzi di Hank Williams, gli stessi che avevo usato io in *L'ultimo spettacolo*. Wes non ha tentato di imitare sequenze dei film. Più che altro sono elementi che si trovano nel mio cinema a interessargli. Ad esempio, gli piacciono i miei lunghi piani-sequenza. La stessa cosa vale per Noah Baumbach: anche lui è un bravo regista, un amico, con cui spesso parliamo del cinema classico. Anche Quentin Tarantino ha una buona cultura cinematografica che lo stimola molto. Ero seduto al suo fianco alla prima di *Jackie Brown* e alla fine c'era il mio nome nei ringraziamenti, dopo i titoli di coda. Non riuscivo a capirne perfettamente il motivo e lui mi ha detto: "Ma non hai visto quanto è influenzato da *… e tutti risero*?". Io ho obbiettato che sinceramente non riuscivo a capire dove potesse essere stato influenzato dal mio film; lui mi ha spiegato: "Stavano tutti seduti in modo così tranquillo, informale...", e allora mi sono limitato a rispondere: "Ah, va bene".

Ma come valuta l'opera di rivalutazione di un certo cinema popolare in opposizione al cinema americano classico che Tarantino sta portando avanti in questi anni? Pur avendo diverse passioni cinematografiche lo ritiene un cineasta vicino a sé o le vostre posizioni sono inconciliabili?

Lui crede nei generi, e l'America è molto famosa per i film di genere. Io stesso ne ho fatti alcuni. Ora esiste un genere per qualsiasi cosa perché ogni storia è stata già raccontata: "Non c'è niente di nuovo sotto il sole", come diceva qualcuno tanto tempo fa. La natura umana non cambia. Adesso ci sono solo un sacco di effetti speciali capaci di fare qualsiasi cosa. Sono così sterili e noiosi. Anche se le esplosioni diventeranno più violente e le avventure più audaci, la realtà mostrata sarà quella ingannevole di un computer per una storia che, per forza di cose, è già stata narrata. Voglio dire, quando Douglas Fairbanks saltava sulle tavole e correva giù per le scale lo faceva veramente; quando Buster Keaton cadeva, sapevi per certo che non si trattava di un trucco; proprio per questo motivo tutto era così eccitante: si trattava di realtà fotografata e non di effetti speciali.

Raymond Bellour ha scritto che ci sono tre cose che ha amato allo stesso modo: i miti greci, i primi scritto delle sorelle Brontë e il cinema americano. Qui Bellour si riferisce al fatto che gli Stati Uniti hanno creduto immediatamente nel cinema,

creando una sorta di mitologia contemporanea. È questo il motivo per cui il cinema ha assunto un'importanza basilare e ha condizionato l'immaginario molto più che in altri paesi?

Una volta ho chiesto la stessa cosa a Hitchcock. Lui ha detto di sì. L'impatto dei cinema americano è stato più potente perché è stato prodotto per tutto il mondo. Mi aveva detto che l'America era piena di stranieri che non si chiamavano né Smith né Jones. Il cinema americano è stato creato per tutti gli abitanti del mondo, a differenza dei film francesi o i film italiani, perché l'America è multiculturale per natura.

Nei due volumi di Hollywood Babilonia *Kenneth Anger ha saputo offrire una visione particolare del cinema classico accrescendo il mito attraverso la decadenza. Come si pone di fronte all'opera di Anger?*

Non l'ho mai letto tutto, solo alcuni frammenti. È la cronaca più cupa riguardante Hollywood e sono sicuro che la maggior parte degli aneddoti siano realmente accaduti. Un sacco di cose sgradevoli possono succedere quando c'è un mare di soldi in un unico posto. Anche io ho fatto un film su quella Hollywood, *Hollywood Confidential*. La storia [la morte accidentale del produttore-regista Thomas H. Ince per mano del magnate William Randolph Hearst, avvenuta nel 1924 a bordo dello yacht di quest’ultimo, NdR] mi è stata raccontata da Orson Welles, ma a lui l'aveva raccontata Charles Lederer, il nipote di Marion Davies. È molto interessante. Credo che anche quell'aneddoto venga raccontato da Anger...



L’ultimo spettacolo, 1971.

Veniamo ora alla questione della frontiera. Se già in L'ultimo spettacolo *la frontiera era un confine ormai sparito, in* Texasville *è ormai dissolta e perduta. Anche nelle citazioni cinematografiche del cinema western lei sembra procedere seguendo la disillusione che caratterizza l'evoluzione del genere, da* Il fiume rosso *fino a* L’uomo che uccise Libery Valance *(mostrato in* Quella cosa chiamata amore *). Questo va di pari passo con una sua disillusione politica e culturale nei confronti degli Stati Uniti?*

È una domanda interessante. La chiusura del cinema in *L’ultimo spettacolo*, che è ambientato all’inizio degli anni Cinquanta, manifesta la perdita del senso di comunità nella provincia americana, la mancanza di un luogo dove le persone possano liberarsi dei problemi reali immergendosi nel buio della sala. Era la fine di un’era. Anche i film, da quel momento, hanno cominciato a cambiare.

Come si percepisce lei all'interno della New Hollywood? Seppur sostenendo che tutto al cinema era stato sperimentato prima del 1925, si vede come un anticipatore post-moderno o un outsider?

Non mi vedo in nessuno di questi due modi. Sono un po' un outsider perché il cinema di oggi non mi interessa e tutti i registi che frequentavo e ammiravo – Ford, Hitchcock e Lang, ad esempio – sono morti. Ora sono solo con i miei contemporanei, e ci sono forse solo tre o quattro di loro che conosco personalmente e apprezzo.

Ma si inserirebbe nel contesto della New Hollywood?

Beh, ne facevo parte. È stato un movimento che è iniziato nel 1966. No, aspetta: già nel 1959, quando John Cassavetes ha realizzato *Ombre*, c'erano dei segnali di un cambiamento imminente; poi, nel 1966, con *I selvaggi* di Roger Corman, un film molto diverso dai precedenti che fece molto successo, tutto è cambiato. A quel film ci ho lavorato, ho riscritto la sceneggiatura senza alcun riconoscimento. Poi, nel 1967, Warren Beatty e Arthur Penn hanno realizzato *Gangster Story*, un film vicino alla controcultura, che attingeva dal genere gangster per modernizzarlo. Nel 1968 c'è stato *Faces* di Cassavetes, un capolavoro, seguito dal mio *Bersagli*, che venne considerato come uno dei film forieri della New Hollywood. Nel 1969 *Easy Rider* vince il Gran Premio della Giuria a Cannes; nel 1970 c'è *Cinque pezzi facili* di Bob Rafelson, e anche quello fu un successo piuttosto grande. Nel 1972, nello stesso anno di *Ma papà ti manda sola?*, Coppola ha realizzato *Il padrino*, che ha inaugurato il blockbuster come lo intendiamo oggi. È stato il successo clamoroso del film di Coppola a far pensare alla Paramount che fosse una strategia vincente quella di realizzare esclusivamente blockbuster. Questo cambio di direzione ha portato alla produzione di *Lo squalo*, che ha di fatto annientato le possibilità di distribuzione dei film indipendenti. Poi c'è stato *Guerre stellari*, il primo film-fumetto, un successo stratosferico. Un film che assimilavamo a quelli che vedevamo il sabato pomeriggio. Quando ero giovane andavo al cinema di sabato per vedere quei film a episodi dove c'è l'eroe che alla fine finisce sempre nella fossa dei serpenti ma nessuno si preoccupava perché era solo il primo o il secondo capitolo della saga. Quello era *Guerre stellari*. Adesso la New Hollywood non c'è più, è diventata una "Old New Hollywood" e non so cosa ne sia rimasto ora…

Questa intervista, inedita in italiano, è stata realizzata telefonicamente il 21 ottobre 2012 e poi pubblicata, in inglese, sul n. 27 di "La valle dell'Eden" (2012-2013). Ringrazio Giulia Carluccio e Luisa Riberi per averla resa possibile.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

