

Università degli Studi di Padova
DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

Corso di Laurea Magistrale in
SCIENZE DELLO SPETTACOLO E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

“LE RELAZIONI PERICOLOSE”
NEL CINEMA DI PAUL THOMAS ANDERSON

Relatore:
Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Laureando:
Federico Bevilacqua
Matr. 1202877

Anno Accademico **2022/2023**

INDICE

INTRODUZIONE	5
1. IL CINEMA DI PAUL THOMAS ANDERSON	11
2. PERSONAGGI	35
3. AMBIENTAZIONE	53
4. STILE	83
BIBLIOGRAFIA	113
FILMOGRAFIA	119
SCHEDE TECNICHE	121

INTRODUZIONE

«Noi possiamo chiudere col passato, ma il passato non chiude con noi.»¹

Il primo impatto con il cinema di Paul Thomas Anderson² rischia di essere spiazzante per la maggior parte degli spettatori. Se chi guarda il film conosce già il regista, questi si aspetterà “un altro film di Anderson”; se invece non lo si conosce, si rischia di basarsi troppo sul *trailer* di turno o sulle recensioni. In entrambi i casi, l’immagine che ci si era fatti rischia di essere disattesa. Chi scrive conosceva solo due lungometraggi del regista, *Magnolia* e *Il petroliere*, visti alcuni anni prima dell’università, senza conoscenze tecniche o critiche per poterli analizzare.

Nell’approcciarsi al cinema di Anderson, dunque, era necessario conoscere meglio la sua produzione per poter impostare il lavoro di tesi. Innanzitutto, si è partiti con la visione di tutti i lungometraggi, in ordine cronologico, nell’arco di circa due settimane.

Dalla prima visione dei film è emerso subito un dato fondamentale: Anderson non è un regista disimpegnato; il suo cinema è complesso, stratificato e talvolta ostile verso lo spettatore. I film del regista possono essere prolissi, a volte irriverenti e parodici, molte volte frustranti; in alcuni casi le vicende si spingono al limite della comprensione. È apparsa subito chiara quella che sembrava una contraddizione: pur essendo molto diversi fra loro, i lungometraggi di Anderson

¹ Jimmy Gator (Philip Baker Hall) in P. T. Anderson, *Magnolia*, New Line Cinema, 1999.

² Regista statunitense, classe 1970, debuttò nel 1996 e finora ha all’attivo nove lungometraggi. Per approfondire le note biografiche: <https://www.treccani.it/enciclopedia/paul-thomas-anderson/>

lasciano trasparire una coerenza generale, non solo stilistica, che sottende tutte le opere. L'obiettivo primario della tesi è l'approfondimento di questo aspetto.

Attraverso una ricerca in rete sono stati individuati due testi monografici sul regista: un libro italiano, di Roberto Manassero, affronta il cinema di Anderson dal punto di vista cronologico facendone emergere il percorso artistico e sottolineandone i mutamenti; l'altro testo in lingua inglese, di Ethan Warren, analizza il cinema di Anderson secondo alcuni spunti tematici, offrendone una prospettiva variegata e a tratti dispersiva. Queste due letture monografiche, proprio perché molto diverse l'una dall'altra, hanno permesso di comprendere meglio la produzione di Anderson e hanno portato a una prima scaletta della tesi.

Inizialmente, si pensava di scegliere quattro lungometraggi, uno per ogni decennio di attività del regista, e metterli direttamente a confronto analizzando similitudini e differenze. La tesi sarebbe stata divisa in quattro parti (1990, 2000, 2010, 2020), in cui si sarebbero messe in luce le caratteristiche dei lungometraggi di ogni decennio. Si è giunti così a considerare quattro elementi principali da analizzare:

- La storia narrata;
- Le caratteristiche dei personaggi;
- L'importanza dell'ambientazione;
- Lo stile del regista fra coerenza e rinnovamento.

Anche grazie a una rilettura di Warren, che ha proposto una suddivisione della carriera di Anderson in tre "fasi", si è pensato di abbandonare le intenzioni iniziali e di invertire l'approccio metodologico, partendo dai singoli temi e trattandoli attraverso il confronto fra tre lungometraggi: *Boogie Nights* (1997), *Ubriaco d'amore* (2002), *Licorice Pizza* (2021), uno per ogni fase della produzione del regista. Per evitare di risultare dispersivi o poco chiari, si è scelto di coniugare questo tipo di suddivisione con il dato cronologico, in modo da far emergere più

chiaramente quali fossero gli elementi coerenti nell'opera di Anderson, e cosa invece avesse subito dei mutamenti.

Nella stesura delle scalette e delle prime bozze, ci si è resi conto che prendere in esame soltanto tre film, tralasciando gli altri sei, sarebbe risultato riduttivo per comprendere la poetica di Anderson, e non avrebbe reso possibile inquadrare il suo lavoro nell'ottica cronologica che ci si proponeva di utilizzare. In ogni capitolo della tesi, quindi, si è mantenuto un approccio ibrido: si è proceduto in ordine cronologico, analizzando tutti i film del regista, ma soffermandosi maggiormente sui tre lungometraggi indicati in precedenza. Questi sono stati analizzati più nel dettaglio e considerati come i punti fermi principali. Come vedremo nel quarto capitolo, il punto di partenza del lavoro di Anderson è la musica. Dunque, i capitoli sono introdotti da citazioni di canzoni *rock*: nel primo caso, si è citata un'opera direttamente inclusa in *Licorice Pizza*; negli altri, sono stati citati altri lavori sulla base dell'affinità tematica con i film del regista.

La scansione dei capitoli, che rispecchia i quattro macro-temi individuati in precedenza, è la seguente:

1. Il cinema di Paul Thomas Anderson;
2. Personaggi;
3. Ambientazione;
4. Stile.

Il primo capitolo comincia con una sezione introduttiva al cinema del regista, in cui vengono descritte le sequenze iniziali dei tre film trattati maggiormente nella tesi. Dopo alcune brevi note, si è proceduto a esporre la sinossi di tutti i lungometraggi di Anderson, accompagnandola con riferimenti ai capitoli successivi ed esponendo la suddivisione in "fasi" proposta da Warren: tesi, antitesi, sintesi. In seguito, sono stati riscontrati tre temi principali del cinema del regista: l'emergere di personalità straordinarie, le relazioni, il credo religioso. Portando degli esempi ed entrando nel merito, si sono prese in esame tutte le nove opere di

Anderson per tracciare linee tematiche comuni che attraversano i suoi tre decenni di carriera.

Nel secondo capitolo, sono stati analizzati i personaggi dei film di Anderson. Si è spiegato, anche attraverso le parole del regista, come la sua scrittura parta sempre dall'elemento dialogico, e in generale dalla comunicazione verbale. Si è fatto emergere ciò che accade quando, invece, i personaggi non vogliono o non riescono a comunicare in modo efficace, generando una tensione pronta a esplodere. Infine, partendo dalle considerazioni dei critici, si è posto l'accento sulle questioni di genere, inquadrando tre categorie principali di personaggi: uomini immaturi, dalla mascolinità non normativa; donne, a volte oggetto, a volte tendenti al mondo del maschile; bambini, che però si comportano come piccoli adulti.

Il terzo capitolo si concentra sull'ambientazione dei film di Anderson, facendo notare sin da subito il suo attaccamento alle proprie radici. Grazie alla consultazione di testi riguardanti il rapporto fra cinema e città, si è proposto un *excursus* sul tema della città nel cinema americano: partendo dalle vedute "documentarie" del cinema delle origini, passando per i grandi *set* del cinema classico americano, per ritornare alle riprese *on location* negli ultimi decenni. Si analizza poi l'influenza di Los Angeles sul cinema americano, e viceversa come nei decenni la città stessa sia stata condizionata dalla rappresentazione che ne davano i media. Si è fatto notare come questo clima culturale si intersechi con la vicenda biografica di Paul Thomas Anderson, nato proprio a Los Angeles e figlio di un conduttore televisivo. Da qui, ci si è allacciati ai lungometraggi di Anderson e si è parlato dell'ambientazione in senso geografico e temporale, ma anche di altri ambienti fondamentali nel suo cinema, fra cui quelli domestici. Per la stesura del capitolo sono stati utili i già citati testi monografici, ma è stato fatto largo uso del portale *FIAF*³ per reperire articoli, recensioni e interviste riguardo ai film in esame.

³ Il portale citato consente di accedere alla banca dati curata dalla FIAF (International Federation of Film Archives), che in convenzione con l'Università di Padova permette di cercare e consultare saggi, articoli, interviste, anche tratti da periodici specializzati e in lingue straniere. Il sito è consultabile al link: <https://www.proquest.com/fiaf/index>

Nel quarto e ultimo capitolo, ci si è posti l'obiettivo di identificare cosa renda unico lo stile di Paul Thomas Anderson. Anche in questo caso, l'approccio è stato schematico: sono stati considerati tre elementi per ogni film, ovvero i movimenti di macchina, il montaggio e la fotografia⁴. Si è quindi partiti dalla configurazione dei movimenti di macchina, la cui particolarità è già evidente dal primo lungometraggio del regista. Si è passati poi ad analizzare i film successivi, mettendoli sempre in relazione fra di loro e tenendo conto di volta in volta del montaggio e della fotografia. Riguardo a queste ultime due variabili, sono state reperite altre interviste e recensioni oltre a quelle già ottenute tramite il portale *FIAF*; in particolare, è stato utilizzato il blog/sito *Cigarettes & Red Vines* che è curato da fan di Anderson e raccoglie articoli e interviste dal 1996 a oggi⁵. In questo modo è stato possibile parlare dei dati tecnici con maggior cognizione di causa, fornendo il punto di vista del regista ma anche dei suoi collaboratori, con l'idea di far trasparire anche la loro competenza e inventiva; senza mettere in dubbio la creatività di Anderson, sembrava giusto riconoscere la giusta importanza a chi ha curato il montaggio e la direzione della fotografia, poiché questi elementi hanno influenzato il processo creativo e il risultato finale.

Il finale della tesi è volutamente asciutto, aperto, senza conclusioni definitive: Paul Thomas Anderson è un regista ancora giovane e, a quanto si legge in rete⁶, il suo prossimo progetto è già in fase di produzione. La tesi offre quindi uno spaccato complessivo, ma non esaustivo, di ciò che è stato finora: un cinema che parla di coincidenze fortuite e famiglie putative; di uomini immaturi, di donne determinate e di figli feriti; del passato, di Los Angeles, dell'America.

Anderson agisce senza snobismo, con coerenza e con le idee ben chiare, realizzando la propria visione senza cedere al compromesso. Ma lo fa anche con la capacità di mettersi in discussione, di cambiare e sorprendere a ogni film.

⁴ I testi monografici consultati si soffermano soprattutto sui movimenti di macchina, trascurando per la maggior parte il montaggio e la fotografia. Anche per una predilezione personale per il lato tecnico, si è scelto di integrare quegli elementi e dar loro eguale importanza.

⁵ Il blog è consultabile al seguente link: <https://cigsandredvines.blogspot.com/>

⁶ <https://thefilmstage.com/paul-thomas-anderson-to-shoot-next-film-in-summer-2023/>

1.

IL CINEMA DI PAUL THOMAS ANDERSON

«But the film is a saddening bore
'Cause I wrote it ten times or more
It's about to be writ again
As I ask you to focus on»⁷

Come fa notare Roberto Manassero, non è un caso che *Life on Mars* di David Bowie sia inclusa nella colonna sonora di *Licorice Pizza*⁸. La ripetizione, la riscrittura e la ri-lavorazione dell'opera precedente sono una delle cifre stilistiche di Anderson. Il suo cinema non è mai tipicamente hollywoodiano ma è ambientato a Hollywood, è un cinema per certi versi di nicchia ma non disdegna il grande pubblico; prende spunto e ispirazione da molte opere ma non è mai uguale a sé stesso. È sufficiente la descrizione delle sequenze iniziali di tre film (ognuno realizzato in un decennio diverso) per rendere visibile queste apparenti contraddizioni.

Boogie Nights – L'altra faccia di Hollywood (1997) si apre con una musica sommessa, una triste fanfara elettronica che accompagna i titoli sul nero. Improvvisamente, con uno stacco dal nero, compare la prima inquadratura: una scritta al neon rosa che recita «Boogie Nights». La musica cambia, è ora una tipica canzone da *disco music*. La macchina da presa comincia a muoversi con un movimento vertiginoso, e per mezzo di un carrello e di una gru si sposta subito a

⁷ D. Bowie, *Life on Mars?*, RCA Records, 1971. Traduzione (a opera di chi scrive): «Ma il film è una noia mortale, perché l'ho scritto dieci volte o più; sta per essere riscritto, mentre vi chiedo di concentrarvi.»

⁸ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson - Frammenti di un discorso americano*, Milano, Bietti, 2023, p. 207

seguire un'auto, poi due persone, mentre sullo schermo appare la scritta «San Fernando Valley, 1977». Il movimento continua, con velocità si passa a un primo piano di Maurice, il gestore di un locale notturno che accoglie dei clienti, Jack Horner e Amber Waves. I tre vengono velocemente inquadrati in piano americano e poi in primo piano di spalle mentre entrano nel locale brulicante di luci neon colorate. Poi i tre si separano, la macchina da presa continua a seguire Maurice mentre fa il giro del locale e saluta i numerosi amici (personaggi che in seguito si scopriranno essere tutti parte del cast corale del film). Senza staccare e mantenendo il piano sequenza, la macchina da presa torna su Jack e Amber, seduti a un tavolo, cui si aggiunge presto una ragazza bionda in pattini a rotelle, soprannominata Rollergirl. La ripresa la segue velocemente mentre si allontana e balla sui pattini sulla pista da ballo, poi si scosta e inquadra un cameriere – il protagonista della pellicola – dapprima in campo totale e poi in primo piano.

E qui, dopo tre minuti, il piano sequenza si interrompe con il primo stacco. Vediamo Jack Horner (stavolta con una carrellata in avanti, in primo piano, e in *slow motion*) mentre volge lo sguardo nella direzione della macchina da presa, e osserva il suo nuovo “oggetto del desiderio”⁹, il cameriere Eddie Adams, che ricambia lo sguardo con aria in parte spaesata e in parte consapevole della propria bellezza. In pochi minuti Anderson ha introdotto tutto il cast principale, ha esplicitato il punto di vista della storia e ne ha indicato chiaramente i protagonisti.

Ubriaco d'Amore (2002), la cui traduzione italiana travisa il senso profondo del titolo originale¹⁰ – *Punch-Drunk Love* – si apre in un modo totalmente diverso. Dal nero e dal silenzio appare la prima inquadratura. Un uomo è seduto a una scrivania, nell'angolo di un capannone vuoto. La macchina da presa lo inquadra in campo totale, da lontano, schiacciandolo nel lato sinistro dell'inquadratura, al centro di una striscia di pittura blu sulla parete. L'uomo – Barry Egan – comincia

⁹ Si intende un desiderio del tutto professionale, come poi sarà esplicitato nel corso dei minuti successivi.

¹⁰ Forse per motivi di marketing legati alla presenza dell'attore di commedie Adam Sandler, la distribuzione italiana scelse questo titolo che non coglie tutte le sfaccettature dell'espressione *punch-drunk*, metafora proveniente dal mondo del pugilato che sta a significare un comportamento anomalo in seguito a un colpo che danneggia il cervello. Fonte: <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/punch-drunk>

una conversazione al telefono con l'impiegato di una linea aerea, spiegando di aver trovato una falla nel sistema di *coupon* che permette di ottenere sconti sui viaggi. Barry si alza, con il thermos del caffè in mano, e la macchina da presa lo segue mentre si perde nel buio. L'inquadratura diventa totalmente nera ma continua a ruotare. Barry apre la serranda del capannone e un po' di luce dell'alba irrompe rivelando la sua *silhouette* al centro dell'inquadratura. La macchina da presa lo segue per poco, inquadrandolo da dietro in primo piano, mentre cammina e poi si ferma a osservare il cancello di ingresso. Stacco. Carrellata frontale e panoramica laterale sul lungo viale della periferia di Los Angeles. Due auto si avvicinano: improvvisamente la prima si ribalta, continua a rotolare accompagnata da un frastuono di lamiere e vetri, mentre la macchina da presa stacca per un attimo sulla reazione di Barry, sorpreso e spaventato. Altro stacco sulla strada, dove compare un furgone che deposita un armonium, inquadrato in primo piano, controluce e con una ridotta profondità di campo. Altro stacco su Barry, poi di nuovo sull'armonium, con una carrellata frontale il cui finale ritorna all'inquadratura precedente. Altro stacco di montaggio che con un'elisione temporale mostra Barry di nuovo alla scrivania, alle prese con una seconda telefonata; inizia lo svolgimento del film.

«BOMBA!» sono le prime parole di *Licorice Pizza* (2021), finora ultimo film di Anderson. Qualcuno lo urla pochi fotogrammi prima che una bomba carta esploda nel bagno di una scuola superiore della San Fernando Valley, nel 1973, mentre il protagonista Gary Valentine e i suoi amici si stanno pettinando allo specchio in attesa di posare per la foto dell'annuario. Dopo l'esplosione i quattro ragazzi scappano dall'inquadratura fissa, che lascia intravedere il danno causato dalla bomba. Stacco. Comincia una carrellata in avanti che riprende da dietro in campo totale la co-protagonista del film, Alana, mentre cammina allontanandosi. Altro stacco: Gary è in fila e viene ripreso con un teleobiettivo da lontano. Si sporge e scorge Alana, che ora è ripresa in carrellata laterale con un obiettivo grandangolare che distorce le linee orizzontali con il tipico effetto a barile. Stacco sull'asse in primo piano, i due finalmente si incontrano e cominciano a parlare. La

carrellata cambia direzione e segue i due in primo piano mentre si svolge la loro prima conversazione. Il montaggio passa a una ripresa uguale e contraria; stavolta il protagonista è Gary, ma poi i due cambiano direzione ed è Alana a tornare a fuoco. La camminata rallenta e la macchina da presa inquadra i due quasi frontalmente, in campo totale. Ben presto la ripresa si trasforma nuovamente in un piano sequenza, con i due protagonisti uno di fronte all'altro mentre si fronteggiano: lui che tenta di chiedere a lei di uscire, lei che rifiuta incalzandolo. Poi di nuovo un totale, e ancora una panoramica e successiva carrellata a seguire i protagonisti. Alana saluta Gary dicendogli: «Forse ci vediamo dopo... no, non ci vediamo dopo!». Sorridendo si gira e comincia a camminare verso la macchina da presa, che comincia a indietreggiare e la segue in carrellata in piano americano. Stacco con elisione temporale: è inquadrato un chiosco di *hot dog*, al tramonto. Comincia la storia vera e propria.

Da queste brevi descrizioni emerge uno stile ricercato, basato sui movimenti di macchina e su un montaggio non invisibile, finalizzato a ottenere ritmo e senso. I tre film in questione sono esemplificativi delle variazioni che ha subito negli anni lo stile di Anderson, pur mantenendo delle caratteristiche originali. Per identificare similitudini e differenze fra i nove film di Anderson finora prodotti, sarà utile esporne brevemente la sinossi.

Il primo lungometraggio diretto da P.T.A., *Sydney*¹¹ (1996) segue le vicende di un giovane uomo, John (John C. Reilly). Egli viene riscattato dalla povertà dal suo nuovo mentore Sydney (Philip Baker Hall), che lo inizia all'arte del gioco d'azzardo, dapprima a Las Vegas, poi a Reno. Due anni dopo, i due fanno la conoscenza di una cameriera e prostituta, Clementine (Gwyneth Paltrow), che si lega sentimentalmente a John. Una sera gli eventi prendono una brutta piega: Clementine e John prendono in ostaggio un cliente di lei, reo di non voler pagare. Chiedono aiuto a Sydney, che riluttante accetta di aiutarli, inconsapevole che John

¹¹ Il titolo originale "*Sydney*" fu modificato in "*Hard Eight*" dalla produzione prima del rilascio. Il regista ha più volte affermato la sua contrarietà a tale decisione imposta dall'alto; pertanto, in questa sede ci si riferirà al film con il suo titolo originale.

ha chiesto in prestito una pistola a Jimmy (Samuel L. Jackson), individuo ambiguo e losco colluso con la criminalità locale. John e Clementine fuggono, mentre Jimmy ricatta Sydney: si scopre che l'uomo era in passato un criminale, e aveva ucciso il padre di John. Sydney accetta di pagare Jimmy per nascondere la verità ma, in seguito, lo uccide barbaramente per cancellare ogni prova. Clementine e John, ignari di tutto, iniziano una nuova vita insieme, mentre Sydney deve convivere con i sensi di colpa.

Boogie Nights (1997) è ambientato vent'anni prima dell'anno di produzione, nel 1977. Il giovane Eddie Adams (Mark Wahlberg) incontra il regista di film pornografici Jack Horner (Burt Reynolds) e ne nasce una fruttuosa collaborazione che rende Eddie una star. Eddie, il cui nuovo nome è "Dirk Diggler", trova una famiglia putativa fra i membri del cast e della troupe dei film di Jack, condividendo con loro gli eccessi della vita sregolata e dell'abuso di sostanze stupefacenti. Con l'ingresso negli anni Ottanta, però, Dirk è completamente assorbito dalla vita dissoluta: dipendente dalla cocaina e mentalmente instabile, lascia il porno e prova a riciclarsi prima come cantante, poi come piccolo criminale. Jack, nel frattempo, è costretto a passare dalla produzione in pellicola al video, svilendo quella che riteneva un'arte. Dopo varie peripezie che gli costano quasi la vita, Dirk torna da Jack; i due, insieme alla loro famiglia allargata, ricominciano a girare film nell'illusione di un mondo che non esiste più.

Riassumere la trama di *Magnolia* (1999) è un'operazione che rischia di essere riduttiva: in questo film corale dalla lunghissima durata¹², che vede la sua ispirazione in *America Oggi* (1993) di Robert Altman, si intrecciano le storie e le vite di almeno undici personaggi principali:

¹² Lo stesso Anderson in un'intervista dichiarò: "...it's too damn long!" (traduzione a cura dell'autore: "...è maledettamente troppo lungo!"). Per il film Anderson ottenne un contratto vantaggioso da parte della casa di produzione, che gli lasciava un margine notevole di decisione e gli permetteva l'ultima parola su tutto. Se da un lato gli fu possibile realizzare la sua visione, dall'altro la mancanza di compromesso portò a un'opera molto complessa.

“Coincidenze, giochi del destino e pura e semplice casualità guidano le vite di un gruppo di personaggi [che] si intrecciano in un giorno qualsiasi a Los Angeles, fra le strade, le case e gli studi televisivi della San Fernando Valley. Un anziano imprenditore in punto di morte, sposato con una giovane donna improvvisamente scopertasi innamorata del marito, chiede all’infermiere che lo ha in cura di rintracciare il figlio, un guru del sesso che ha rinnegato il padre e predica il maschilismo a platee di uomini soli. Un celebre presentatore televisivo malato di cancro chiede inutilmente alla figlia, trentenne disperata e cocainomane, di perdonarlo per averla violentata da giovane. Un bambino prodigio concorrente di uno show televisivo, stanco delle aspettative del padre e degli adulti che lo circondano, trova la forza di ribellarsi. Un quarantenne fragile e instabile, da bambino anche lui mago dei quiz televisivi, prova in tutti i modi a conquistare il cameriere di cui è innamorato. Un poliziotto divorziato, moralista e integerrimo, incontra finalmente la donna che potrebbe salvarlo dalla sua solitudine. Per tutti i personaggi, anche i più piccoli, i legami familiari sono una prigione e il passato una forza da cui è impossibile liberarsi: solo una biblica pioggia di rane porrà fine all’inquietudine di tutti, sciogliendo i nodi di vicende private incancrenite dal tempo e dal dolore.”¹³

Il quarto lungometraggio di Anderson, *Ubriaco d’amore (Punch-Drunk Love, 2002)* imprime un cambiamento sostanziale al suo cinema. Dura circa metà di *Magnolia*, e invece di nove protagonisti ne ha uno solo, Barry Egan (Adam Sandler). Barry, che gestisce un’impresa parzialmente fallimentare nella periferia di Los Angeles, è depresso e psicologicamente instabile, e sembra vivere chiuso nel proprio mondo fatto di *coupon* per viaggiare gratis in aereo. Un giorno incontra la collega di una delle sue sorelle, Lena (Emily Watson), e se ne innamora. Per sbloccare la situazione e dare finalmente una svolta alla sua vita, però, saranno necessari alcuni avvenimenti chiave: un viaggio alle Hawaii per seguire Lena, e lo scontro con una *gang* di piccoli delinquenti che lo attaccano per futili motivi. Dopo aver quasi rischiato di perdere Lena e la sua stessa vita, il protagonista riesce a

¹³ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson [...]*, cit., p. 68.

riportare ordine e conquistare l'amata. Nel finale, i due sono insieme nel capannone dell'azienda di Barry, facendo intuire che un cambiamento sia davvero possibile, ma rimanendo sempre prigionieri degli stessi luoghi e delle stesse azioni.

Con *Il petroliere* (*There Will Be Blood*, 2007) Anderson fa breccia nel grande pubblico e nella critica, ispirandosi parzialmente al romanzo *Oil!* Di Upton Sinclair (1927). La storia narrata è quella di Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis, che per questa interpretazione ottenne l'Oscar come migliore attore protagonista¹⁴), prima cercatore d'oro, poi di petrolio, nella California di inizio Novecento. Dopo aver scoperto un giacimento di petrolio, Daniel in breve tempo diventa uno dei più rinomati e potenti petrolieri della California. Adotta HW (Dillon Freasier), il figlio di un suo collega morto tragicamente, ma più che come un figlio lo tratta come un socio. Daniel si stabilisce in una piccola cittadina, dove avvia un impianto di estrazione. Durante la prima fuoriuscita di petrolio, a causa di un grande scoppio HW perde completamente l'udito. Il Petroliere entra in conflitto con Eli Sunday (Paul Dano), predicatore e pastore della comunità, che si atteggia da guaritore e uomo retto, mentre in segreto non è meno viscido del suo avversario. Il conflitto continua finché Daniel, pur di veder realizzato l'oleodotto che ha progettato, accetta di farsi battezzare da Eli. In seguito, giunge nella cittadina un uomo che si spaccia per il fratello di Daniel, ma ben presto egli scopre la truffa e lo uccide. Con un'elisione temporale si arriva al 1927, quando Daniel vive ormai in una villa signorile nella totale solitudine. Litiga con il figlio adottivo e lo allontana; riceve poi la visita di Eli e, dopo un violento confronto, lo uccide barbaramente per porre fine ai loro antichi dissapori. Solo alla fine del film compare il titolo originale, rivelatore nella sua semplicità: *There Will Be Blood*.¹⁵

Dopo una pausa di quattro anni, nel 2012 esce *The Master*, sesto film di Anderson. Ancora una volta viene messo in scena un conflitto fra due forti personalità: quella disturbata di Freddie Quell (Joaquin Phoenix) e quella più formale di Lancaster Dodd (Philip Seymour-Hoffman). Freddie, veterano della

¹⁴ <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2008>

¹⁵ "Ci sarà del sangue".

Seconda Guerra Mondiale, viene accolto e preso sotto la sua ala da Dodd, ciarlatano sedicente filosofo, fondatore della “Causa”, una setta spirituale pseudo-scientifica. Attraverso la cosiddetta “procedura”, un procedimento di analisi ipnotica sviluppato dallo stesso Dodd, Freddie scava all’interno di sé senza mai giungere a un punto di arrivo. I due, insieme agli accoliti della Causa, viaggiano fra New York, Philadelphia e l’Arizona. Il loro rapporto è ambiguo: sono spesso in contrasto fra loro, fino ad azzuffarsi violentemente, ma sono anche molto uniti, come un padre e un figlio, o un maestro e un allievo. Dopo l’ultimo dei *flashback* che costellano il film, avviene l’incontro che sancisce la loro separazione definitiva; Dodd non ha mai veramente compreso Freddie, e Freddie stesso non ha mai ricavato dei veri progressi dal procedimento di analisi.

La collaborazione con Joaquin Phoenix continua nel 2014, con *Vizio di Forma* (*Inherent Vice*), tratto non da un soggetto originale bensì dall’omonimo romanzo di Thomas Pynchon¹⁶. Il film, adattamento quasi pedissequo del libro, presenta un intreccio di trama e di storie che di saldo ha solo il protagonista, Larry “Doc” Sportello (Phoenix), investigatore privato della Los Angeles del 1970 costantemente sotto l’effetto di stupefacenti. Doc, reduce dell’epoca d’oro degli hippy, viene ingaggiato dall’ex fidanzata Shasta Fay (Katherine Waterston) per rintracciare il suo attuale amante, un miliardario. Durante le indagini, il filo della trama rischia di perdersi: Doc, fra uno spinello e l’altro, viene trascinato in una vicenda intricata e pericolosa in cui sono coinvolti una serie di personaggi, a partire dal poliziotto bigotto e conservatore Christian “Bigfoot” Bjornsen (Josh Brolin). Fra le sue varie peripezie, Doc viene accusato di omicidio, scopre l’esistenza della società segreta Golden Fang (responsabile della maggior parte dei crimini nella città), rischia di essere ucciso più di una volta, salva il bassista e tossico Coy Hardigen (Owen Wilson) riportandolo alla famiglia. Nella conclusione, forse in un

¹⁶ “Vizio di Forma” (*Inherent Vice*) è un romanzo del 2009. Il titolo è un riferimento al linguaggio legale. <https://www.treccani.it/vocabolario/vizio>

ricordo, forse nella fantasia, Doc e Shasta si allontanano in auto, e una luce illumina gli occhi di Doc, in uno dei pochi momenti di lucidità del film¹⁷.

Il filo nascosto (*Phantom Thread*, 2017) è l'ottavo film di P.T.A., e segna la seconda collaborazione con Daniel Day-Lewis, nel suo ultimo ruolo prima del ritiro dalle scene. Ambientato ancora nel passato, nella Londra degli anni '50, è stato ampiamente apprezzato dalla critica¹⁸. Il film narra la storia di un amore non convenzionale, quello fra lo stilista e sarto Reynolds Woodcock (Day-Lewis) e la modella straniera Alma (Vicky Krieps). Reynolds, che gestisce insieme alla sorella Cyril (Lesley Manville) la casa di moda di famiglia, è un professionista esigente, un uomo irascibile e insopportabile, che vive per il lavoro e trascura le fidanzate di turno, fino a venirne quasi disgustato e considerarle un intralcio per la sua creatività. Dopo aver conosciuto Alma, tuttavia, le cose cambiano, poiché ella non cede passivamente al carattere difficile dello stilista. Straniera e dalla forte personalità, Alma resiste alle sue angherie, e rivendica un ruolo attivo nella sua vita come compagna e aiutante di Woodcock. Dopo l'ennesima sfuriata del protagonista, Alma decide di avvelenarlo a sua insaputa con dei funghi tossici, per renderlo inerme e dipendente dal suo aiuto. In quell'occasione gli fa da infermiera e lo accudisce mentre egli ha una visione della madre morta, spingendolo a chiederle di sposarlo. Dopo un po' di tempo, Reynolds capisce di essere stato avvelenato, ma si rende conto che la presenza di Alma è necessaria per la sua vita, e che il loro amore, seppure fuori dagli schemi, è genuino. Così accetta il compromesso con la moglie: lei continuerà periodicamente ad avvelenarlo, per renderlo temporaneamente sottomesso e indifeso, lui starà al gioco pur consapevole che questo potrebbe costargli la vita.

Con l'ultimo film finora prodotto, *Licorice Pizza* (2021), Anderson torna nella California degli anni Settanta, collaborando con Cooper Hoffman, figlio di Philip Seymour-Hoffman, scomparso prematuramente nel 2014¹⁹. La trama segue

¹⁷ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 171.

¹⁸ Il film è stato candidato a sei premi Oscar, vincendone tuttavia soltanto uno, quello per i "Migliori costumi": <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2018>

¹⁹ <https://www.nytimes.com/2014/02/03/movies/philip-seymour-hoffman-actor-dies-at-46.html>

le vicende di Gary Valentine (Hoffman), quindicenne studente e “attore bambino”. All’inizio del film, egli incontra a scuola Alana Kane (Alana Haim), di dieci anni più grande e collaboratrice del fotografo dell’annuario. Gary, insistente e fin troppo sicuro di sé, se ne innamora e la corteggia da subito, ma lei si fida presto con un collega attore di Gary. I due si ritrovano per caso a una fiera per adolescenti, dove Gary tenta di sfondare nella sua nuova attività di vendita di materassi ad acqua in vinile. Lui e Alana ricominciano a frequentarsi e iniziano a gestire insieme l’attività di Gary, per poi separarsi per un litigio causato dalla gelosia di lei, che nonostante ne respinga le attenzioni non gradisce i flirt di lui con altre ragazze più giovani. I due si ritrovano nuovamente quando Alana viene abbandonata da un attore veterano, Jack Holden (Sean Penn), di cui era diventata l’accompagnatrice dopo essersi distinta a un provino. A causa della crisi petrolifera, anche Gary perde il lavoro; lui e Alana sono costretti a reinventarsi lavorando insieme nella campagna elettorale per il candidato sindaco di Los Angeles, Joel Wachs (Benny Safdie). Anche in questa occasione riescono a litigare, e si separano nuovamente. Per l’ennesima volta, si ritrovano quasi per caso, durante la serata inaugurale della nuova attività commerciale di Gary, una sala giochi. Qui finalmente si dichiarano reciproco amore, nonostante le difficoltà e la differenza di età.

Sempre nell’ottica di una prospettiva cronologica sulla produzione di P.T.A., Ethan Warren ha proposto una divisione in tre fasi, o micro-ere, per tentare di organizzare entro una visione unitaria i mutamenti nello stile e nei temi²⁰. Ognuna di queste fasi comprende tre film e, con degli scarti relativi, si riferisce a uno degli ultimi tre decenni. La prima fase, definita di “tesi”, comprende i film degli anni Novanta, cioè *Sydney*, *Boogie Nights* e *Magnolia*. In questa prima fase, l’obiettivo di Anderson è quello di affermare in modo chiaro la propria visione delle cose, stabilendo un marchio riconoscibile da pubblico e critica.

²⁰ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson – American apocrypha*, New York, Columbia University Press, 2023, e-book, p. 33.

«Anderson's first three films are defined by their hyper-verbose scripts and increasingly kinetic camera work, both of which represent an undisguised debt to other filmmakers. These ensemble stories function as declarative statements of purpose from a director looking to make a name for himself after being (to borrow his own later phrase) a "card-carrying professional filmmaker" since adolescence.»²¹

La seconda fase di "antitesi", che sottende i film realizzati fra il 2002 e il 2012 – *Ubriaco d'amore*, *Il petroliere* e *The Master* – ha una funzione di diretta opposizione alla prima e crea un nuovo *brand* invertendo le caratteristiche di ciò che era venuto prima:

«Whereas previously he had been known for his ensembles, these films focus on single protagonists. Rather than works of thematic expressiveness, these are ones of emotional repression and increasingly oblique storytelling. [...] The nods to his influences become more ironically counterpointed and the construction of his narratives increasingly enigmatic.»²²

Infine, dal 2014 al 2021 si può assistere alla terza fase, quella di "sintesi", che comprende *Vizio di forma*, *Il filo nascosto* e *Licorice Pizza*. Mescolando le caratteristiche delle due fasi precedenti, i film di questo decennio stemperano la tensione accumulata nelle tre opere precedenti, fino ad arrivare a quella che la critica ha definito "maturità artistica"²³:

²¹ *Ivi*, p. 37. Traduzione (a opera di chi scrive): «I primi tre film di Anderson sono definiti dalle loro sceneggiature iper-verbose e da movimenti di macchina sempre più cinetici. Entrambe le cose rappresentano un debito dichiarato nei confronti di altri cineasti. Queste storie d'insieme hanno la funzione di dichiarare gli intenti di un regista che vuole farsi un nome dopo essere stato (per prendere a prestito ciò che egli stesso disse in seguito) un "regista tesserato" fin dall'adolescenza.»

²² *Ivi*, p. 47. Traduzione (a opera di chi scrive): «Mentre in precedenza [Anderson] era noto per i suoi *ensemble*, questi film si focalizzano su un singolo protagonista. Invece che essere lavori di espressività tematica, sono caratterizzati da repressione emotiva e narrazioni sempre più oblique. [...] Gli accenni alle sue influenze sono contrappuntati in modo sempre più ironico e la costruzione narrativa diventa sempre più enigmatica.»

²³ M. Albanese, *Licorice Pizza*, su «Stanze di cinema», 19 gennaio 2022.

Link: <https://stanzedicinema.com/2022/01/19/licorice-pizza/>

«Anderson's "synthesis" films represent a relaxation of the tension demonstrated in his previous three features [...]. Rather than attempt to buck the conversation surrounding what represents a "Paul Thomas Anderson movie," these are films that embrace their own existence within a canon, and (perhaps paradoxically) come to feel relatively unconcerned with the extratextual stakes of their existence.»²⁴

Nonostante differenze e cambiamenti riscontrati da Warren, il cinema di Anderson si muove su un doppio binario che oscilla fra rinnovamento, ritorno di temi ricorrenti e rimandi fra un film e l'altro, sia per quanto riguarda i personaggi, sia per le vicende narrate. Complici le storie spesso stratificate e gli intrecci proni al colpo di scena, sarebbe riduttivo identificare un singolo tema principale e ricorrente. Anzi, prendendo ad esempio le sinossi riportate in precedenza, si può affermare che raramente nella produzione di Anderson un film è quello che sembra. *Sydney* non è un film sul gioco d'azzardo, *Boogie Nights* non è un film sul porno, *Magnolia* non è un film su Los Angeles (non solo, almeno), *Ubriaco d'amore* non è una commedia romantica, *Il petroliere* non è un film sul petrolio, il protagonista di *The Master* non è maestro di nulla, *Vizio di Forma* è solo in parte un film poliziesco, *Il filo nascosto* non presenta come tema centrale vestiti e moda, *Licorice Pizza* è solo per i primi cinque minuti un film sulla nascita di un amore non convenzionale. Nonostante contenga una dichiarazione di intenti fin dalle prime sequenze, la storia divaga più volte e porta fuori strada protagonisti e spettatori, quasi a "perdere tempo" fino a che non appare evidente quale sia il moto di tutto, e l'inevitabile conclusione: l'amore fra Alana e Gary²⁵.

²⁴ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 47. Traduzione (a opera di chi scrive): «I film di "sintesi" di Anderson rappresentano un rilassamento della tensione dimostrata nei tre film precedenti [...]. Invece di indirizzare il discorso su cosa rappresenti "un film di Paul Thomas Anderson", questi sono film che accolgono la propria appartenenza all'interno di un canone e (forse in modo paradossale) giungono a essere relativamente indifferenti alle conseguenze extratestuali della loro esistenza.»

²⁵ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 202.

Nel tentativo di sistematizzare i temi dei film di P.T.A., è possibile identificare alcune linee principali:

- La ricerca di sé di una personalità “straordinaria” e la sua affermazione;
- La famiglia e le relazioni;
- La fede.

Il tema della ricerca di sé e l’affermazione di una personalità straordinaria è comune a tutta la produzione di Anderson e ciò ne fa uno degli elementi principali degli intrecci delle sue sceneggiature. In ognuno dei suoi film è presente un personaggio protagonista – o più di uno – che per sue caratteristiche innate o per propria consapevolezza e volontà risulta diverso dalla massa, ed è destinato a emergere e ad affermare questa identità straordinaria. Ed è così che, ad esempio, in *Boogie Nights* assistiamo alla nascita di una stella del cinema pornografico, in *Magnolia* ci troviamo di fronte a un bambino prodigio (e a quello che può succedere quando i bambini prodigio crescono), ne *Il petroliere* siamo spettatori di una personalità quasi animalesca alle prese con il capitalismo americano. Ma anche in *Ubriaco d’amore* il protagonista non è certo un uomo convenzionale, con la sua apparente follia che lo accomuna a Freddie di *The Master*. E, per finire, i protagonisti de *Il filo nascosto* e *Licorice Pizza* sono rispettivamente un maestro nel suo campo e un ragazzo precoce desideroso di sfondare come imprenditore.

Per quanto riguarda il *leitmotiv* della famiglia, degli affetti e delle relazioni, si può affermare che nessuna delle situazioni rappresentate è ascrivibile a una dimensione convenzionale. Ci sono tre sottocategorie che Anderson tratta: la ricerca di una famiglia putativa, il rapporto fra padri e figli, il rapporto di coppia. Tenendo presente la scansione a tre fasi proposta da Warren, in questo primo caso un confronto adatto può essere quello fra *Boogie Nights*, *The Master* e *Vizio di Forma*. In precedenza, si è affermato che *Boogie Nights* non è un film sul porno: è infatti il racconto della ricerca di una famiglia. Il protagonista, Eddie Adams, dopo un pesante litigio con la madre decide di andarsene di casa per iniziare la carriera nei film pornografici diretti da Jack Horner; in Jack, tuttavia, non trova soltanto un

collega ma un secondo padre. E così allo stesso modo trova in Amber una madre ma anche un'amante, e in Reed un fratello. In generale, si può dire che in tutto il gruppo di lavoro egli trovi una seconda famiglia, anzi semplicemente la propria famiglia. In *The Master*, invece, Freddie Quell trova una famiglia nella setta spirituale pseudo-scientifica di Lancaster Dodd. Freddie, sofferente e incontrollabile, è trattato da Dodd a fasi alterne come un figlio, un fratello, un allievo, un servo, un animale domestico, senza mai giungere al consolidamento di un rapporto che appare impossibile²⁶. Nonostante ciò, la Causa di Dodd è l'unico gruppo umano che lo stacca alla solitudine almeno per un po', prima che i due si separino definitivamente. E così ancora in *Vizio di Forma*, con cui il film condivide l'attore protagonista, Doc Sportello non ha una famiglia vera e propria, tanto che si fa riferimento solo a una vecchia zia. La sua famiglia putativa è quella del gruppo di persone che lo attornia, a partire dalla ex fidanzata Shasta e dalla confidente e talvolta amante Penny Kimball, passando per il collega Denis e colui che si comporta come suo nemico, il poliziotto Bigfoot. Proprio a Bigfoot, in una delle scene finali del film, Doc chiede: «Stai bene, fratello?». Quest'ultimo risponde piccato «Non sono tuo fratello», e Doc a sua volta ribatte «No, ma un guardiano ti farebbe bene»²⁷.

Proprio un "guardiano", a ben vedere, è quel che trova John in Sydney nell'omonimo film, e in questo senso sembra possibile confrontarlo con ciò che accade in *Magnolia* e *Il petroliere*. Sydney, padre putativo per John, lo prende sotto la sua ala per insegnargli l'arte del gioco d'azzardo, aiutandolo a uscire da una situazione di indigenza. Sydney è il primo padre del cinema di Anderson, ma ha una funzione più vasta di mentore, maestro, in un certo senso anche angelo custode²⁸. Sydney non è, come appare all'inizio, solo un anziano signore desideroso di aiutare un giovane che soffre, ma ha qualcosa di molto importante e gravoso da farsi perdonare: l'omicidio, in gioventù, del vero padre di John. Così

²⁶ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson [...]*, cit., p. 138.

²⁷ P. T. Anderson, *Vizio di Forma (Inherent Vice)*, Warner Bros, 2014.

²⁸ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson [...]*, cit., p. 28.

l'impegno nell'aiutare il giovane a costruirsi una vita – anche se attraverso il gioco d'azzardo – risulta quasi una punizione per espiare il senso di colpa. Le “colpe dei padri” sono d'altronde il moto di gran parte delle vicende di *Magnolia*: Earl Partridge ha abbandonato il figlio Frank da adolescente, rendendolo un adulto anaffettivo che maschera le proprie debolezze interpretando la parte di “guru del sesso”; Jimmy Gator, sotto la maschera rassicurante di conduttore di quiz per bambini, nasconde un passato da molestatore nei confronti di sua figlia Claudia, che a causa del trauma è divenuta tossicodipendente; il bambino prodigio Stanley Spector deve subire le angherie del padre che proietta su di lui tutte le frustrazioni per il fallimento della propria carriera da attore. L'unico modo per liberarsi da questa tensione e dal senso di colpa è la “biblica” pioggia di rane²⁹ che avviene a due terzi del film, e che accompagna la morte di Earl e Jimmy. Da questo momento in poi il cinema di Anderson lascia da parte il tema del legame fra padri e figli³⁰, tanto è vero che in *Ubriaco d'amore* i genitori costituiscono un grande rimosso, non esistono e non sono neanche menzionati. Bisogna attendere otto anni da *Magnolia* per vedere di nuovo un padre con il figlio – pur sempre adottivo – nella storia de *Il petroliere*. Daniel Plainview, tutt'altro che un personaggio positivo, tratta il figlio adottivo HW come un socio, ma soprattutto se ne serve in parte per impietosire i *partner* di affari, in parte come aiutante per ottenere il maggior tornaconto personale. Non esita, seppur sofferente, a rinnegarlo alla fine del film non appena egli dimostra di avere una propria personalità e delle aspirazioni diverse da quello del padre; tutto si fa capitalismo, anche i figli³¹.

La terza variante di famiglia mostrata da Anderson è la coppia, a partire proprio da *Sydney* passando per *Magnolia*, *Ubriaco d'amore* e arrivando a *Licorice Pizza*. In *Sydney* la coppia appare perfetta, quasi idilliaca: John e Clementine si conoscono, si mettono insieme, superano le peripezie e infine fuggono insieme verso una nuova vita, in un lieto fine che lascia comunque l'amaro in bocca; è un

²⁹ Sottile riferimento allusivo al terremoto verso la fine di *America oggi* di Altman.

³⁰ *Ivi*, p. 78.

³¹ *Ibidem*.

regalo della vita e del regista in un mondo di sofferenze e traumi famigliari³². I traumi sono l'elemento fondante di *Magnolia*, e nel film l'amore è per la maggior parte un elemento desiderato e non raggiunto: Donnie Smith, omosessuale, è follemente innamorato di un barista, non molto brillante e con cui non condivide nulla; Linda, trentenne moglie di Earl, si rende conto di amarlo veramente quando ormai egli è in fin di vita; Rose, moglie di Jimmy, lo lascia sbigottita e disgustata quando scopre della violenza subita dalla figlia. L'unica concessione alla felicità è riservata a Jim e Claudia, coppia apparentemente atipica – lui un poliziotto, lei una tossicodipendente. I due sono il simbolo di quella liberazione dalle colpe dei padri che nel finale del film imprime una svolta alle vite dei protagonisti ma anche al cinema di P.T.A. In *Ubriaco d'amore*, film successivo di Anderson, è proprio grazie al consolidamento di una relazione amorosa che Barry riesce a uscire da una opprimente dinamica familiare e una situazione di “castrazione” da parte delle sue sette sorelle, madri non solo di molti figli propri, ma che svolgono tale funzione anche su Barry³³. Dopo questo lungometraggio, per almeno un decennio la coppia rimane sottotraccia, e torna saltuariamente nelle trame dei film di Anderson come elemento narrativo più che come motore dell'azione. Diversamente, ne *Il filo nascosto* è proprio il rapporto fra un uomo e una donna a dettare tutto lo svolgimento del film. Si tratta di un rapporto anomalo, quasi malato, che oscilla costantemente fra l'erotismo e il sadismo. La maggior parte del film trae la sua energia dal conflitto fra Alma e Reynolds su che forma la loro relazione dovrebbe avere, e che direzione dovrebbe prendere. Da un lato Reynolds desidera una compagna che gli serva anche da ispirazione artistica, ma è un uomo puntiglioso e intrattabile, inoltre apparentemente indipendente è ancora legato pulsionalmente al legame idealizzato con la propria madre³⁴; dall'altro Alma è anch'ella indipendente e vuole che la sua individualità venga riconosciuta, fino a veder diminuire l'indipendenza del marito. La situazione diventa sempre più tesa man

³² *Ivi*, p. 31.

³³ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 145.

³⁴ Per un approfondimento si veda il testo di Lucilla Albano, *Il cinema e l'oggetto perduto*, Venezia, Marsilio, 2023, pp. 226-231.

mano che la narrazione procede, fino a diventare insostenibile e spingere Alma ad avvelenare Reynolds per vederlo inerme e dipendente da lei³⁵. Di tutt'altro respiro appare l'amore fra Alana e Gary in *Licorice Pizza*: anche qui una coppia non convenzionale – lui minorenni, lei maggiorenne e indipendente – ma il loro amore non ha altri lati oscuri, è tratteggiato sempre come puro e inevitabile fin dall'inizio. Non c'è una parabola d'amore, o una storia che si costruisce gradualmente alla *Harry ti presento Sally*³⁶, poiché «[...] si amano fin dalla prima inquadratura, ma i loro personaggi sono così distanti per età e temperamento [...] da impiegare un intero film a scontrarsi, e quindi baciarsi³⁷». Sono anche loro una “coppia perfetta”, esattamente come John e Clementine, in una circolarità che riporta al primo film di Anderson.

La terza linea tematica, quella della fede, si esprime anch'essa attraverso alcune declinazioni. In primis, ci sono dei casi in cui Anderson si occupa della religione intesa come un credo tradizionale o la negazione di esso. Il primo momento in cui la religione assume un ruolo significativo nel cinema di Anderson è *Magnolia*, un film in cui i riferimenti alla religione cattolica sono molto presenti, a partire dal personaggio di Jim Kurring, poliziotto guidato nella sua azione dalla fede, la Bibbia e la morale cristiana. Egli vede le sfide della vita quotidiana (e del suo lavoro) come una serie di opportunità messe sul tavolo da Dio³⁸. È uno dei pochi personaggi positivi del film: salva Claudia dalla tossicodipendenza – o, almeno, è quello che siamo portati a credere nel finale del film – e crede nella possibilità di redenzione di Donnie Smith, cogliendolo in flagrante durante un tentativo di furto ma senza consegnarlo alla giustizia. Oltre al personaggio di Jim, tutto il film è costellato di riferimenti alla Bibbia, in particolare a Esodo 8:2³⁹. Ed è proprio la pioggia di rane, evento catartico del film, che segna uno spartiacque fra il vecchio e incancrenito mondo dei padri con quello ancora da scriversi dei

³⁵ *Ivi*, p. 150.

³⁶ R. Reiner, *When Harry met Sally...*, Castle Rock Entertainment, 1989.

³⁷ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson [...]*, cit., p. 198.

³⁸ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 241.

³⁹ E. Warren riporta un conteggio di C. Lane di più di cinquanta riferimenti. Il versetto in questione riguarda la pioggia di rane che colpisce l'Egitto. *Ibidem*.

figli. A tal proposito il teologo David Congdon ha evocato il tema dell'Apocalisse; interpretata in questo senso, la pioggia di rane in *Magnolia* è un evento straordinario che serve a distruggere la continuità dell'esistenza umana per riportare gli eventi sul binario giusto⁴⁰. Nel finale, attraverso la morte dei personaggi anziani, le azioni di Jim e le azioni del fato, si ha davvero l'impressione che il mondo possa essere un luogo migliore:

«Ed è proprio nel finale che Anderson fa la cosa meno americana e hollywoodiana di tutte, ciò che rende *Magnolia* ancora oggi un film moderno e non il manufatto di un'epoca vicina eppure lontanissima: libera il melodramma dalla morsa del Padre, di Dio e della Legge, e di fatto svincola il suo film dai suoi stessi modelli. I padri muoiono, la punizione biblica passa e il poliziotto perdona e conforta il ladro colto in flagrante.»⁴¹

Al contrario, una rappresentazione decisamente negativa della cristianità – o meglio, di una sua degenerazione – si ha ne *Il petroliere*: il personaggio di Eli Sunday, nonostante sia un predicatore, si colloca all'opposto morale di quello di Jim in *Magnolia*. Eli, sedicente guaritore della cittadina di Little Boston, utilizza la fede e la sua supposta relazione con Dio per sfruttare i fedeli nel raggiungimento dei propri obiettivi economici. Lo stesso battesimo del protagonista, Daniel, sebbene sia uno dei punti di svolta della narrazione rimane comunque una vendetta personale del predicatore nei confronti del cercatore di petrolio, per metterlo alla berlina di fronte a tutto il paese. Lo stesso Daniel, dopotutto, non è campione di azioni positive: nonostante gli sia chiara l'ipocrisia dell'azione di Eli, sta spesso al gioco per ingraziarsi i compaesani e portare avanti gli interessi economici dell'attività estrattiva. È da notare comunque che egli presenta una repulsione quasi innata e mai totalmente spiegata nei confronti della religione e della fede, poiché viene da lui vista come una distrazione dallo scopo primario della vita:

⁴⁰ *Ivi*, p. 242.

⁴¹ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 81.

l'estrazione del petrolio⁴². In questo senso il finale, con Daniel che massakra Eli con un birillo da bowling, più che uno scontro fra credo religiosi va inteso come uno scontro fra un barbaro capitalismo e la sua faccia ipocrita.

La terza occorrenza in cui la religione ritorna nella sua dimensione tradizionale è riscontrabile in *Licorice Pizza*, ma per la prima volta non si tratta del Cristianesimo. Alana, infatti, è ebrea, e questo fatto sembra condizionarla non solo per quanto riguarda un'appartenenza religiosa ma anche come identità etnica. Più volte nel film si fa riferimento alle sue origini, ma soprattutto in due sezioni narrative. Nella prima, una cena di famiglia nel giorno dello Shabbat è motivo di grande turbamento quando il fidanzato di Alana rivela ai genitori di lei di essere ateo, e il padre la obbliga a chiudere immediatamente la relazione. In questo caso il credo religioso viene posto come un ostacolo alla realizzazione personale e alla libertà della protagonista; nella seconda, invece, il fatto che Alana sia ebrea diventa un punto di forza. Durante il colloquio con la cercatrice di talenti Mary Grady, ella cita le proprie origini e menziona le arti marziali israeliane con cui ha dimestichezza. Inoltre, Mary menziona più volte il "naso da ebrea" di Alana, fino a descriverla come «... un cane pit-bull inglese, con sex appeal e un naso molto ebreo»⁴³.

Ma a ben vedere, quasi nessuno dei personaggi di Anderson crede nella religione tradizionale. Molte volte è presente un credo alternativo, e questo è visibile in tre film: *Sydney*, *The Master* e *Il filo nascosto*. Già in *Magnolia* uno dei protagonisti era un leader carismatico, e propugnava delle teorie a una platea di accoliti: è il caso di Frank, figlio sconosciuto da Earl, che tiene dei corsi su come conquistare le donne, e si fa trattare dagli spettatori come un portatore di verità rivelate. Frank crede veramente in ciò che dice, e nonostante le proprie teorie siano misogine e sessiste, è convinto che possano aiutare veramente la gran quantità di uomini frustrati che gli si presentano davanti. Su un binario opposto si colloca invece Lancaster Dodd, protagonista di *The Master*. Dodd si propone come il solo

⁴² E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 245.

⁴³ P. T. Anderson, *Licorice Pizza*, MGM, 2021.

detentore della verità, colui che ha messo a punto il procedimento – potrebbe essere definito ipnotico, o pseudo-psicanalitico – che permette di accedere ai ricordi di tutte le vite passate per arrivare alla consapevolezza e alla pace interiore. La “procedura” di Dodd, in parte codificata, in parte sempre diversa, in realtà è un’invenzione in divenire, come rivela in una scena il figlio Val quando disilluso afferma che il padre si inventa il procedimento man mano che va avanti. A Dodd non piace che la propria procedura venga messa in discussione, e perciò man mano essa si evolve in modo da annullare l’identità e l’inventiva dei partecipanti alla sua Causa. Freddie stesso, ad esempio, è costretto a ripetere dei compiti inutili e insensati con la giustificazione di giungere a uno stato superiore di consapevolezza⁴⁴. Non tutti però si convincono, a partire da due ospiti a una cena organizzata da una seguace di Dodd. Uno di questi afferma che la mancanza di opinioni rende la pratica antiscientifica, e che una pratica con un solo uomo al comando diventa una setta. Un altro ospite, invece, arriva a definirlo un “mistico di serie A”, il cui lavoro però è “confuso”⁴⁵. Come appare chiaro allo spettatore alla fine del film, Dodd è «*a buyer of his own product*»⁴⁶; crede ciecamente in ciò che fa, ma è confuso, incerto e manipolatore. Sfrutta e amplifica i problemi dei suoi accoliti per auto-dichiararsi guaritore e detentore unico della soluzione ai loro mali. I “pazienti” che gli credono cedono a una sorta di superstizione, preferiscono cioè accettare una via facile, immediata e miracolosa, piuttosto che dare ascolto alla scienza e alla fede tradizionale. Questo elemento mette in comunicazione *The Master* con *Il filo nascosto*, film che eredita l’idea delle vite passate e future senza però trattare direttamente il tema dei culti o dei *leader* carismatici. I protagonisti, Reynolds e Alma, ognuno a modo proprio, sono tesi verso un’esistenza che superi il normale ciclo della vita. Alma crede in un piano di esistenza futura, un aldilà in cui Reynolds la aspetterà dopo una morte quasi inevitabilmente precedente a quella dell’amata, per via della differenza d’età e del periodico avvelenamento

⁴⁴ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 248.

⁴⁵ P. T. Anderson, *The Master*, The Weinstein Company, 2012.

⁴⁶ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 250. Traduzione (a opera di chi scrive): “un acquirente del suo stesso prodotto”, in cui il verbo “*to buy*” è inteso anche come “credere”.

consapevole. Reynolds, dal canto suo, è proiettato verso il passato, mettendosi in relazione con lo spirito della madre morta, tanto da tenere una sua ciocca di capelli cucita nel vestito⁴⁷. Il ricordo della madre e la sua costante presenza nella sua configurazione psichica, segno di una separazione mai del tutto elaborata dal protagonista anche dopo la scomparsa della madre lo guida nelle proprie azioni e lo tiene ancorato al dovere di tramandare l'attività di famiglia. Tuttavia, questa dimensione psichica di attaccamento a un oggetto di godimento perduto e idealizzato, come si rivelerà attraverso le sue fantasmaticizzazioni⁴⁸, è sepolta nell'inconscio. Per i protagonisti dei film citati tale sfera dell'essere rimane per la gran parte inespressa, quasi repressa dai protagonisti, che sembrano essere in balia di forze non completamente comprese. Allo stesso modo, in *Sydney*, il tema del gioco d'azzardo si collega alle possibilità del destino: i protagonisti guardano con un certo spiritualismo ai supposti e misteriosi poteri del fato, lasciando forse aperta la possibilità spaventosa che a governare il tutto ci sia la mano di un Dio che però non viene mai nominato.

«Questions of fate are expressed subtly in *Hard Eight*, generally with regard to where the line falls between what one can and cannot control. When Sydney continually reminds John, “You can’t win six thousand dollars,” what he means is that John cannot win that sum *on purpose*. There is a ceiling to what we can control, and it is wisest not to go looking for where that ceiling sits.»⁴⁹

Nei restanti tre film di Anderson, *Boogie Nights*, *Ubriaco d'amore* e *Vizio di forma*, la religione è assente, o se è presente si tratta di una presenza lontana e ormai superata. In *Boogie Nights*, l'unico riferimento diretto alla religione può

⁴⁷ *Ivi*, p. 256.

⁴⁸ Il fantasma della madre con indosso lo splendido abito da sposa, da Reynolds stesso confezionato, gli apparirà in forma allucinatoria durante la sua malattia.

⁴⁹ *Ivi*, p. 259. Traduzione (a opera di chi scrive): «In *Sydney* le questioni riguardanti il fato sono espresse in modo sottile, generalmente per quanto concerne dove sia la linea di demarcazione fra quello che ciascuno può o non può controllare. Quando Sydney ricorda continuamente a John che “non si possono vincere seimila dollari”, quello che intende è che non si possono vincere seimila dollari *apposta*. C'è una soglia a ciò che possiamo controllare, e non è saggio andare a cercare quale sia il livello di tale soglia.»

essere considerato ironico: quando Dirk accetta di prostituirsi (con un uomo, peraltro) per fare provvisoriamente da tampone alla propria rovina, sullo sfondo c'è una chiesa con un enorme affresco raffigurante Gesù. Che questo rappresenti una condanna morale, non è chiaro o specificato, ma è uno di quegli elementi del film che porta alla luce la condanna della società verso un certo tipo di mondo e professione. Più volte nel lungometraggio i protagonisti si vedono negare delle opportunità o sono costretti ad accettare un esito sfortunato degli eventi, proprio in virtù del loro gravitare nel mondo del porno e della loro presunta scarsa levatura morale⁵⁰. Questa visione moralistica è ribaltata in *Vizio di forma*, film in cui la spiritualità sembra raramente presente nella vita di Doc Sportello ma non è affatto assente nella vita di altri personaggi. Ci sono dei riferimenti all'astrologia: ad esempio, come spiega la narratrice Sortilège, i giovani drogati dell'epoca, che credono nelle tavole *Ouija* e nelle stelle, credono di essere nati sotto "l'angolazione più sfortunata". Oppure ancora, il personaggio di Bigfoot Bjornsen appare come un perfetto marito cristiano con la tipica famiglia americana degli anni Sessanta, i cui valori sembrano sfaldarsi nell'epoca post-hippie. Il poliziotto Bigfoot, dunque, ossessionato dalla perdita di valori e da un mondo lisergico e multiforme di cui non riesce a comprendere il significato, ingaggia una lotta continua nei confronti di Doc che, invece, lo chiama "fratello". Nel finale del film, dopo aver sfondato la porta della casa di Doc, sorprendendolo a fumare uno spinello, in un raptus mangia tutta la marijuana dispersa sul tavolo. A riguardo, Manassero parla di sdoppiamento fra figure alla pari: «i due personaggi parlano all'unisono, sono uno la sintesi dell'altro, il primo è un hippy e il secondo un poliziotto conservatore, uno l'erba la fuma, l'altro l'erba la mangia⁵¹».

Nel film di Anderson finora non preso in esame, che è anche l'unico a essere ambientato nel terzo millennio, la religione è invece completamente rimossa. In *Ubriaco d'amore*, infatti, la presenza o assenza di Dio sono completamente

⁵⁰ È il caso del personaggio di Amber, che perde definitivamente la possibilità di avere in custodia il figlio poiché ritenuta immorale e con una condotta di vita sconveniente e diseducativa.

⁵¹ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 155.

ignorate. Non si fa riferimento a vite presenti o future, alla fede in qualcosa o qualcuno, a superstizioni e culti fasulli. Non è un caso che le vicende del film abbiano luogo tre anni dopo quelle di *Magnolia*, in cui l'Apocalisse era stata non solo evocata ma anche vissuta per mezzo della biblica pioggia di rane. Nello scenario post-apocalittico della periferia di Los Angeles dei primi anni Duemila, grigio, vuoto e spaventoso nell'emersione improvvisa di pericoli che fanno sobbalzare Barry, non c'è spazio per la presenza di una dimensione spirituale. Secondo Warren, il film offre una visione della vita in un mondo post-religioso, un mondo problematico ma che offre l'opportunità ai personaggi di trovare il proprio spazio, connettere fra loro e provare a portare avanti un progetto di vita senza la costrizione religiosa⁵².

⁵² E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 263.

2.

PERSONAGGI

«Messages keeps gettin' clearer
Radio's on and I'm movin' 'round my place
I check my look in the mirror
Wanna change my clothes, my hair, my face
Man, I ain't gettin' nowhere
I'm just livin' in a dump like this
There's somethin' happenin' somewhere
Baby, I just know that there is»⁵³

Come il protagonista della canzone di Springsteen, i personaggi delle opere di Anderson sono spesso irrequieti, in movimento continuo, alla ricerca di qualcosa. Sono personaggi molto spesso ambigui, che indagano le possibilità dell'agire umano e portano avanti la messa in discussione di un certo manicheismo tipico del cinema classico americano⁵⁴. In generale, si può affermare che in tutti i film di Anderson si assiste a un “viaggio di formazione” di una personalità per qualche ragione straordinaria, o fuori dal comune, che compie un percorso durante l'arco narrativo. A volte le singole figure subiscono una trasformazione, a volte sono sempre uguali a sé stessi ed è il mondo attorno a loro che cambia. I protagonisti di questi film non sono dei classici eroi americani, e non sono neppure dei personaggi

⁵³ B. Springsteen, *Dancing in the Dark*, Columbia Records, 1984. Traduzione (a opera di chi scrive): «I messaggi sono sempre più chiari, la radio è accesa e vago per casa. Mi controllo allo specchio, voglio cambiarmi i vestiti, i capelli, la faccia. Non sto andando da nessuna parte, sto solo vivendo in questa discarica. Qualcosa sta succedendo da qualche parte, so che è così»

⁵⁴ Si intende quel meccanismo per cui, nel cinema classico americano – e non solo – viene tendenzialmente identificato un protagonista “buono” che deve sconfiggere un antagonista “cattivo”, senza spazio per interpretazioni sui difetti del personaggio positivo e sulle virtù di quello negativo.

totalmente positivi, ma a ben vedere la loro parabola ha quasi sempre un lieto fine. I personaggi di Anderson riescono sempre a cavarsela, a destreggiarsi nel labirinto narrativo per arrivare alla fine del film, cambiando sé stessi o tutto ciò che li circonda. Sono dei personaggi totalmente cinematografici, figure che solo parzialmente potrebbero esistere nella realtà al di fuori della finzione.

In comunione con altre caratteristiche del cinema di Anderson, anche la scrittura e la messa in scena dei personaggi hanno subito dei mutamenti nel corso dei suoi – finora – ventisette anni di carriera. Per analizzare queste variazioni è utile recuperare la divisione cronologica in tre fasi proposta da Warren e citata nel capitolo scorso⁵⁵. Saranno citati principalmente tre film: per la fase di “tesi” si prenderà in esame *Boogie Nights* (1997), per quella di “antitesi” *Ubriaco d'amore* (2002), per quella di “sintesi” *Licorice Pizza* (2021). Sarà comunque utile integrare l'analisi con dei riferimenti ad altri film precedenti o successivi.

Il protagonista di *Boogie Nights* è Eddie Adams, in arte Dirk Diggler, e possiede qualcosa di straordinario e fuori dal comune: il suo pene. Eppure, nonostante il film vi faccia continuo riferimento, l'appendice di Dirk non è il vero motore dell'azione. Ciò che dà inizio alla vicenda è infatti un distruttivo conflitto familiare, e ciò che alimenta lo scheletro narrativo per oltre due ore è la ricerca di una nuova famiglia ideale, non basata sui legami di sangue ma sull'affetto e il senso di appartenenza a un gruppo. I protagonisti dei primi tre film di Anderson sono tutti dei figli feriti, portano in sé il dolore invisibile per una famiglia distrutta o disfunzionale e sono vittime di un passato da cui sembra impossibile liberarsi. Il passato è distante e traumatico, e non è possibile affrontarlo tutto in una volta, ma va “diluito” scoprendolo un po' per volta e metabolizzandolo nella ricerca di una nuova identità⁵⁶. Così come già in *Sydney* e successivamente in *Magnolia*, in *Boogie Nights* il cambiamento è possibile solo quando i figli arrivano a rinnegare i loro padri; essi devono riuscire a crearsi un'esistenza da sé ed entrare nella

⁵⁵ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 33.

⁵⁶ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 38.

condizione di “orfani totali” dell’età adulta⁵⁷. Il finale del film, in cui il pene di Dirk viene finalmente svelato allo spettatore, è anche un simbolo dell’accettazione dell’identità; egli è pronto ad accettare la propria identità di adulto e di singolo all’interno della Storia, prima di prendere parte all’ennesimo *shoot* di cui sarà protagonista. Tuttavia, questo avviene all’interno della famiglia acquisita, il gruppo di lavoro e di vita che gravita attorno all’industria del porno. Il lieto fine c’è solo parzialmente, nella misura in cui i personaggi si ritrovano tutti insieme. Per il resto, c’è qualcosa di oscuro che sottende tutte le vicende: Dirk si salva da una vita di piccola criminalità e dalla tossicodipendenza, Amber torna a recitare dopo aver perso la custodia del figlio, Rollergirl si iscrive di nuovo a scuola ma allo stesso tempo non abbandona la professione, Little Bill è morto e Buck ha aperto la sua attività solo grazie ai soldi rubati a un criminale. Il gruppo dei protagonisti si salva da tutte le peripezie, ma questa salvezza si basa sulla famiglia ideale, «nella redenzione impossibile di una tribù di reietti che sa essere felice solo tra le mura di una villa dove si girano film porno e si fa festa tutti i giorni»⁵⁸.

«Ho cercato di scrivere il lieto fine più triste che mi venisse in mente. [...] La morale della favola è che Dirk Diggler e tutti gli altri si stanno preparando a tornare in scena e a girare un nuovo film porno. Ma alla fine del viaggio, cosa avranno imparato? Se però si vuol pensare che è un finale positivo con una redenzione, a me sta bene.»⁵⁹

Se nella prima fase del cinema di Anderson si assiste a vicende basate sulla famiglia, interpretate da *cast* corali le cui storie si intersecano in modo più o meno organico, nella seconda tutto ciò viene drasticamente ribaltato. I film della fase di “antitesi”, infatti, hanno un solo protagonista, e la famiglia non è più al centro dell’azione quale elemento desiderato ma, piuttosto, come ostacolo alla realizzazione personale. È il caso di Barry Egan, protagonista di *Ubriaco d’amore*,

⁵⁷ *Ivi*, p. 62. Manassero prende in prestito questa definizione citando a sua volta Philip Roth.

⁵⁸ *Ivi*, p. 53.

⁵⁹ *Ivi*, p. 52.

personaggio traumatizzato e incatenato a una realtà da cui desidera scappare. Con questo film e per tutta la seconda fase del cinema di Anderson inizia una serie di ritratti di personaggi solitari, al limite della follia; i *cast* corali del decennio precedente lasciano spazio a personaggi nevrotici che nel loro mondo non ci vogliono proprio stare, ma non sanno come uscirne⁶⁰. Nelle precedenti opere i protagonisti nel loro mondo ci sguazzano, lo abitano e percorrono perfettamente e vi sono integrati: Sydney si muove fra i casinò con destrezza, Dirk è una stella del porno, i personaggi di *Magnolia* appartengono a un microcosmo organico. In *Ubriaco d'amore*, invece, Barry deve evolvere da marionetta a uomo, da personaggio a corpo. Barry è anormale, timido, impacciato e fuori luogo, quello che qualcuno definirebbe “un matto”. Barry è un imprenditore eppure non sa stare al mondo, anzi semplicemente *non sa*, e lo ripete molte volte nel corso della narrazione. Di fronte alle umiliazioni subite da parte delle sette sorelle, che lo chiamano “finocchietto” (*gay boy* in lingua originale), Barry non sa come reagire e piange di fronte al cognato. Si veste sempre allo stesso modo, con un completo elegante blu, e ha una faccia di bronzo: la sua espressione è sempre neutra con un accennato sorriso sorpreso. Egli è inscalfibile, è testardo e va per la sua strada. In tutto ciò, la luce che lo guida è l'interesse e poi l'amore per Lena, sentimento che non sa come esprimere perché non riesce a trovare le parole.

A ben vedere, la comunicazione o la sua mancanza sono un aspetto importante del cinema di Anderson. Lo stesso regista, negli extra del DVD di *Sydney*, aveva dichiarato di basare la propria scrittura sul dialogo: «Fai parlare due persone; se questo cattura abbastanza ed è stupefacente a sufficienza, farà progredire il resto del film»⁶¹. Ciò fa sì che nei primi tre lungometraggi di parole ce ne siano anche troppe. I protagonisti di *Sydney*, *Boogie Nights* e *Magnolia* parlano continuamente e moltissimo; esprimono direttamente i propri sentimenti, e sperano che questo fiume di parole riesca a farli progredire verso un lieto fine. Nei tre film successivi, a partire proprio da *Ubriaco d'amore* e arrivando a *The Master*, loro adottano la

⁶⁰ Ivi, p. 95.

⁶¹ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 160. (tradotto dell'originale)

tecnica opposta: volontariamente o meno, nell'espressione di sé evitano di parlare, tengono tutto dentro fino a quando non è più possibile trattenersi, e in quel momento avviene una "esplosione" che può essere fisica, verbale, o la compresenza di entrambe⁶². Barry ripete spesso «non lo so», perché non sa decifrare come si sente e di cosa ha bisogno. Nella sua realtà c'è una costante incomprensione per ogni cosa, a partire dai lapsus che gli fanno dire cose come «il lavoro va *banane*», per arrivare all'intricato regolamento dei *coupon* dei budini, la falla nel sistema che permette di ottenere miglia gratis per viaggiare in aereo. Anche la vicenda che turba la situazione iniziale, e che scorre sotterranea per tutta la narrazione instillando un senso di inquietudine e pericolo, in realtà è il risultato di un errore di comunicazione: all'inizio del film Barry telefona a una chat erotica, e in modo ingenuo comunica i propri dati personali rimanendo invischiato in una truffa. Ogni tentativo di Barry di svincolarsi dal gruppo di piccoli criminali che gestisce la *hotline* finisce per peggiorare la situazione e porta a un'*escalation*; le frasi vengono fraintese, il linguaggio è imperfetto. Soltanto nel finale del film, dopo aver finalmente imparato a esprimere ciò che prova, Barry riesce a ribaltare la situazione, con una stretta di mano e un accordo "formale"⁶³.

Allo stesso modo di Barry, i protagonisti dei due film successivi presentano una repressione nell'esprimere i propri sentimenti, a partire da Daniel Plainview, che esprime la propria bestialità nel modo opposto al fluente linguaggio con cui riesce a ingraziarsi la popolazione del villaggio in cui intende estrarre il petrolio. Ne *Il petroliere*, infatti, il parlare e il dialogo servono a mascherare le vere intenzioni e i veri sentimenti dei protagonisti, fino a che un'esplosione (vera e metaforica) fa emergere tutta la loro distruttività. Dopo aver trucidato Eli con un birillo da bowling, l'unica cosa che Daniel riesce a dire è «ho finito»⁶⁴.

In *The Master*, invece, la coppia Freddie/Dodd è il simbolo della coesistenza di due opposti: Dodd parla costantemente ma non riesce a esprimere

⁶² *Ibidem*.

⁶³ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 96.

⁶⁴ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 166.

nulla, Freddie è taciturno ma il suo tormento interiore è evidente e, a tratti, esplosivo – ad esempio nella scena in cui in prigione distrugge a calci un orinatoio.⁶⁵

A differenza di ciò che accade in *Ubriaco d'amore*, e poi ancora ne *Il petroliere* e *The Master*, nell'ultima triade di film Anderson adotta una tecnica più complessa, intersecando le due forme espressive e arrivando a un miscuglio di espressione diretta e repressione: i personaggi esplicitano direttamente i loro bisogni, ma faticano a capire le motivazioni profonde che li guidano e le circostanze esterne che li portano ad esternarle⁶⁶. Per esempio, in *Vizio di Forma* il personaggio di Doc Sportello incontra di continuo personaggi che aggiungono dettagli su dettagli, e si inerpicano in spiegazioni complicate; il problema è che ogni volta che qualcuno tenta di spiegare qualcosa a Doc – e quindi anche allo spettatore – la storia si complica, e i nodi di vicende della trama si aggrovigliano sempre più, generando una confusione difficile da districare. Ne *Il filo nascosto* l'*impasse* è simile: ogni volta che Alma e Reynolds esprimono chiaramente i loro sentimenti, intenzioni e desideri, il loro rapporto si complica e tende ad allontanarli. Solo l'avvelenamento di Reynolds da parte di Alma, un intervento che esula dal dialogo, e dal conscio, può ristabilire l'ordine⁶⁷.

Le conversazioni fra Alana e Gary in *Licorice Pizza* sono il punto di arrivo di questo modo di concepire il linguaggio e l'espressione verbale. I due protagonisti tornano a parlare di continuo, battibeccando in quasi ogni scena, ed esprimendosi tramite il conflitto. Alana ha la tendenza a ripetersi, e Gary glielo fa notare divertito:

«Gary: ripeti ogni cosa due volte!

Alana: No che non ripeto le cose due volte!

G.: E invece sì.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ivi*, p. 161.

⁶⁷ *Ivi*, p. 167.

A.: Cos'è sta storia che ripeto le cose due volte?!»⁶⁸

La ripetizione e l'abbondanza di parole, nel caso di Gary e Alana è controproducente. I due si piacciono anche se non dovrebbero, si amano anche se non vorrebbero, e i dialoghi non fanno altro che spostare sempre più avanti il momento in cui i due finalmente ammettono a loro stessi il proprio amore. Il dialogo complica le cose: Gary fa la corte fin da subito ad Alana, ma lei insiste a dire di continuo «non siamo fidanzati» mentre l'evoluzione del rapporto fra i due va ad accentuare proprio questa impressione. Questo conduce i personaggi a un comportamento man mano sempre più geloso, che porta alla ripetuta separazione dei due nel corso del film. Gli unici momenti in cui veramente riescono a entrare in contatto intimo, e il loro rapporto riesce a progredire, sono quelli di silenzio. È il silenzio della sequenza in cui i due sono al telefono: a qualche chilometro di distanza, lui da una parte e lei dall'altra, non parlano, ma si riconoscono senza bisogno delle parole. Ed è anche il silenzio della scena in cui i due sono distesi sui materassi ad acqua venduti da Gary: le loro mani si sfiorano, lui vuole toccare il seno di lei, ma non osa⁶⁹. Nel finale, dopo una corsa frenetica e l'ennesimo dialogo controproducente – Gary presenta Alana come “signora Valentine” e lei gli risponde piccata «idiota!» – si sblocca definitivamente la situazione. Attraverso il linguaggio fisico e non verbale, i due finalmente si avvicinano e si baciano. È Alana a suggellare il loro amore (e a far terminare il film) pronunciando le parole «Ti amo, Gary»⁷⁰.

Gary Valentine non è un bambino ma non è neanche un adulto. Ha una incrollabile fiducia in sé stesso ma i progetti che mette in piedi sono sempre, inevitabilmente, fallimentari. Nonostante ciò, Anderson dimostra sempre una empatia totale nei suoi confronti: Gary è ancora un adolescente e dunque «[...] prende le cose sul serio per un quarto d'ora, come farebbe qualsiasi ragazzo di

⁶⁸ P. T. Anderson, *Licorice Pizza*, cit.

⁶⁹ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson [...]*, cit., p. 201.

⁷⁰ P. T. Anderson, *Licorice Pizza*, cit.

quindici o sedici anni»⁷¹. Tale dichiarazione tradisce forse una proiezione autobiografica sul personaggio e, in effetti, una delle particolarità del cinema di Anderson è che i protagonisti sono tutti uomini. È pur vero che nei suoi film sono presenti anche personaggi femminili, ma i protagonisti principali (e l'enfasi che vi è dedicata nella narrazione) sono sempre maschi.

Gli uomini dei film di Anderson, però, non sono personaggi che incarnano un ideale convenzionale e tradizionale di mascolinità hollywoodiana. Al contrario, i protagonisti di P.T.A. sono presentati in modo da esporre chiaramente le contraddizioni della “*white male masculinity*”⁷². La loro caratterizzazione e la parabola delle loro storie servono a sovvertire le aspettative dello spettatore su cosa significhi essere un uomo – bianco – americano⁷³. Gli uomini di Anderson si trovano in qualche modo in difficoltà con la loro posizione imposta dalla società, e attraverso l'azione del film ne fanno emergere contraddizioni e mutamenti. Talvolta il contrasto fra la mascolinità convenzionale e quella non normativa avviene fra due personaggi diversi, talvolta è incarnato da un unico personaggio in quella che è stata definita come “isteria maschile”. In ogni caso, raramente Anderson si pone con uno sguardo che parteggia per una delle due modalità di esprimere il maschile. Anzi,

«his filmography as a whole suggests that only through complicating Western mores of gender performance - not just melding but effectively balancing qualities of traditional masculinity and femininity - can one unify the often chaotic and contradictory urges of conventional gender performance (a term coined in the late 1980s by the gender theorist Judith Butler as a means of discussing gender as a social construct distinct from biological sex)»⁷⁴.

⁷¹ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 201.

⁷² Letteralmente: mascolinità del maschio bianco (in questo caso, americano).

⁷³ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 182.

⁷⁴ *Ibidem*. Traduzione (a opera di chi scrive): «la sua intera filmografia suggerisce che solo complicando i canoni occidentali della performatività di genere – non solo mescolandoli ma a tutti gli effetti bilanciando le caratteristiche della mascolinità e femminilità tradizionale – è possibile unificare gli impulsi spesso caotici e contraddittori delle convenzioni di genere. (“Performatività di genere” è un termine coniato alla fine degli anni Ottanta dalla teorica del *gender* Judith Butler, in modo da discutere del genere come un costrutto sociale distinto dal sesso biologico)».

Anche in questo caso, appare calzante dividere la carriera di Anderson nelle tre fasi prese in esame in precedenza. Nella fase di “tesi”, i personaggi principali sono presentati come dei ragazzi troppo cresciuti, che si pavoneggiano nel tentativo di mascherare la propria vulnerabilità. Emblematica in tal senso è la sequenza di *Boogie Nights* in cui Eddie/Dirk e Reed si conoscono nella villa di Jack. I due passano diversi minuti a confrontarsi sui loro gusti e abitudini, sfoggiando falsa sicurezza e una presunta normatività della loro persona: bevono un *cocktail* (in cui Reed aggiunge più alcool del normale), parlano di esercizi in palestra (rilanciando di volta in volta sul peso che riescono ad alzare); Reed addirittura millanta una somiglianza con Han Solo⁷⁵. Anche i personaggi più anziani, che si suppone siano in teoria più saggi o maturi, non sono esenti da una critica ironica. Jack Horner, di cui viene evocata ma mai dichiarata l’impotenza, sembra più interessato alla regia dei film porno piuttosto che al sesso in sé, tanto è vero che nella prima parte del film si fa spettatore di un rapporto fra Dirk e Rollergirl che funge da “provino” per la futura carriera del protagonista. Una impotenza dichiarata, in tutti i sensi, è quella di Little Bill, direttore della fotografia dei film pornografici di Jack: durante tutta la prima metà della narrazione (che coincide con la fine degli anni ’70), sua moglie si concede liberamente e continuamente ad altri personaggi, anche in pubblico; non si rende però disponibile per il marito, che rimane spettatore inerme dell’adulterio. Questo lo porta, nella notte di Capodanno del 1980, a uccidere la moglie e spararsi a sua volta suicidandosi.

Nei film degli anni 2000, corrispondenti alla fase di “antitesi”, Anderson preferisce focalizzarsi su coppie di personaggi maschili che collidono per le loro caratteristiche opposte. Così, ne *Il petroliere* assistiamo alla rivalità fra la bestialità ruvida di Daniel Plainview e la mollezza viscida di Eli Sunday; in *The Master* c’è uno scontro continuo fra due modalità del maschile, che si esprimono una nell’elevatezza sociale e nella ricercatezza della parola, l’altra con una rozzezza

⁷⁵ Protagonista della prima trilogia di *Guerre Stellari* di George Lucas, interpretato da Harrison Ford. L’ironia nasce dal fatto che Reed non è affatto avvenente come Ford.

animale dalla fisicità quasi incontrollabile. In *Ubriaco d'amore*, invece, la diade è costituita dal protagonista Barry Egan e da Dean Trumbell, venditore di materassi ma segretamente gestore di un'attività criminale che truffa i clienti di una linea telefonica *hard*. Trumbell, che fino alla fine del film è visto e sentito solo "da lontano", mai nell'azione principale, è esempio di quella che si potrebbe definire "mascolinità tossica": violento, dominante, disinibito e pervaso da una rabbia incontrollata, in pratica un maschio isterico. Nondimeno, Barry è anch'egli isterico, ma nel senso opposto: ha crisi di pianto, è bloccato nella propria interiorità ed esprime la frustrazione attaccando oggetti inanimati (in una scena, dal nulla distrugge il bagno di un locale, dopo un dialogo pacato con Lena). Il protagonista e il suo antagonista, insomma, sono due facce della stessa medaglia: sono bloccati alla fase dell'adolescenza e i loro comportamenti caotici esternano l'incapacità di controllare i loro impulsi⁷⁶. Barry è troppo consapevole delle proprie emozioni, ma non sa come esternarle in modo sano, Trumbell è incontrollabile proprio perché quelle emozioni non le sa nemmeno riconoscere. In tutto ciò, ad avere la meglio è Barry, che nel loro ultimo incontro dimostra di aver imparato a controllare i propri impulsi attraverso la virtù di amare ed essere amati. E così dice a Dean: «Ho una tale forza dentro che neanche te la sogni. C'è l'amore nella mia vita. E questo mi rende così forte che nemmeno te lo immagini»⁷⁷. Barry non accoglie né rinnega le sue tendenze violente, ma gradualmente nello svolgimento del film impara a controllarle. Secondo Christina Lane, gli uomini isterici del cinema di Anderson hanno successo soltanto quando riescono ad accettare l'insicurezza intrinseca di ogni forma di identità⁷⁸.

La terza fase della produzione di Anderson comincia con un film che continua a mostrare l'opposizione all'interno di una diade di personaggi. Doc Sportello e Bigfoot Bjornsen, protagonisti di *Vizio di Forma*, sono due facce della stessa medaglia americana, un investigatore hippy da una parte, un funzionario del

⁷⁶ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 190.

⁷⁷ P. T. Anderson, *Ubriaco d'amore (Punch-Drunk Love)*, Columbia Pictures, 2002.

⁷⁸ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 191.

governo tutto d'un pezzo dall'altra. Sono apparentemente diversi in tutto, compreso il *look*: Doc è trasandato, ha i capelli lunghi e i basettoni, gira per Los Angeles a piedi nudi; Bigfoot si veste elegante, ha i capelli corti e la barba sempre rasata. I loro due mondi di appartenenza, però, sono destinati a sfaldarsi nel corso della storia, e i due finiscono per compiere ciò che per tutto il film hanno cercato di evitare: Doc si macchia di omicidio, Bigfoot si droga mangiando marijuana⁷⁹, in una scena a cui si è fatto riferimento in precedenza.

Nei film successivi, però, le diadi maschili lasciano spazio a un nuovo tipo di opposizione: quella uomo-donna. Ne *Il filo nascosto* e *Licorice Pizza*, due film diversissimi per genere, contenuto e trama, il motore dell'azione è il conflitto fra il maschile e il femminile. Nel primo, non c'è una figura che ne esce in modo totalmente positivo: Reynolds è dispotico ed egoista, e insieme ad Alma e Cyril forma «un triangolo di desideri, interessi e frustrazioni che [...] si trasforma in un rapporto di coppia sbilenco, incomprensibile, tenuto insieme dal filo invisibile di un'ossessione»⁸⁰. Nel secondo invece, nonostante i difetti sembra esserci la possibilità di uscire da una mascolinità disfunzionale: sia dal punto di vista morale, sia per quanto riguarda il rapporto con Alana, l'unico maschio a “spuntarla” nel film è proprio Gary, a scapito per esempio di Lance (il collega attore di Gary) e Jack Holden (l'attore di mezza età che tenta di sedurre Alana per poi abbandonarla):

«[...] Given the tendency for the story's episodes to center around powerful men who are ultimately exposed as flawed, each could be seen as an implicit comparison to the noble Gary Valentine. Meanwhile, as the two characters most prominently modeled on real historical figures, Jon Peters and Joel Wachs form

⁷⁹ *Ivi*, p. 189.

⁸⁰ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 175.

their own sort of dyad (the degenerate hairdresser versus the upstanding public servant) [...]. Yet despite one character being debauched and the other honorable, both fall short to the only good man in the Valley - who just happens to be a boy»⁸¹.

In effetti, nei film della terza fase della sua produzione, Anderson sembra voler mettere in discussione un certo modello di uomo che era stato messo in scena nei film precedenti. Nonostante vi sia una parte della critica che ha visto *Il filo nascosto* come un film patriarcale che promuove una mascolinità non del tutto matura⁸², in realtà il personaggio di Reynolds potrebbe essere definito come un esempio di mascolinità non-normativa. Lucy Fischer ha osservato che Reynolds è il punto di arrivo di una tendenza presente lungo tutto il cinema di Anderson a presentare dei “maschi femminilizzati”. Questi personaggi incarnano caratteristiche normalmente associate con la sfera del femminile, principalmente nella capacità di offrire sostegno in un momento di difficoltà personale (come si dimostrano capaci Jim e Phil in *Magnolia*), oppure nell’attenzione e compassione verso altre persone⁸³. Nel caso di Reynolds, la sfera del femminile è visibile nella sua attenzione verso la moda (il suo lavoro e ragione di vita) ma anche nella cura della persona e del vestire; eppure, i comportamenti da tiranno e il suo cambiare donne come fossero oggetti tradiscono maschilismo e misoginia. La controparte femminile, Alma, rappresenta una presenza che si impone e tenta di distruggere la mentalità patriarcale: con la sua lotta testarda per l’affermazione di sé, spezza il circolo vizioso della visione immatura incarnata dal marito⁸⁴. Tutto ciò, però, resta

⁸¹ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 188. Traduzione (a opera di chi scrive): «Data la tendenza degli episodi della trama a focalizzarsi su uomini potenti che si rivelano poi imperfetti, ognuno di loro può essere implicitamente visto come un confronto con il nobile Gary Valentine. In tutto ciò, essendo i due personaggi più modellati sulla base di personalità realmente esistite, Jon Peters e Joel Wachs formano una sorta di diade loro stessi (il parrucchiere degenerato in opposizione all’onesto servitore del popolo). Eppure, nonostante uno sia un personaggio corrotto e l’altro onorevole, entrambi sono inferiori all’unico buon uomo della Valley – che guardacaso però è un ragazzo».

⁸² Ivi, p. 200. La critica anglosassone ha ritenuto alcuni atteggiamenti di Reynolds come l’espressione di una “*toxic masculinity*” (traduzione letterale “mascolinità tossica”).

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Ivi, p. 206.

sottointeso: la donna rimane un enigma che esiste solo in relazione al suo rapporto con il personaggio maschile⁸⁵.

Nella stesura dei personaggi femminili Anderson sembra vittima di quello che è stato definito *male gaze*⁸⁶: partendo da Alma ci si rende conto che molto spesso le donne nei film di P.T.A. sono tratteggiate a grandi linee, non ci sono grandi dettagli autobiografici e la caratterizzazione tende a essere “bidimensionale”⁸⁷. Ad esempio, in *Boogie Nights* ci si riferisce sempre alle donne con il loro nome da attrici porno, e i loro personaggi sono ancor più “bloccati” in un eterno presente delle loro controparti maschili: Amber perde la battaglia della custodia del figlio, e torna a sniffare cocaina nella villa di Jack; Rollergirl sostiene sì gli esami per il diploma, ma poi torna anche lei a girare porno⁸⁸. Il personaggio femminile più bistrattato del film, però, è la madre di Dirk/Eddie: nella parte iniziale del film, Eddie ha un litigio molto pesante con la madre, che lo insulta pesantemente predicando la sua inutilità, chiamandolo “perdente”, “merda”, “stupido” e, in ultimo, spingendolo a scappare di casa. Da quel momento in poi, nel film la madre sparisce, e rimane un grande rimosso con cui Dirk non si riappacificherà mai più. I critici hanno visto in questo elemento un riferimento autobiografico al rapporto di Anderson con la madre, per sua ammissione non sempre roseo e talvolta burrascoso. Negli ultimi anni il regista ha ammesso che la scena di *Boogie Nights* era un riflesso delle sue vicende autobiografiche, ma che probabilmente era troppo corta, e che non teneva conto a sufficienza delle ragioni della madre: «[...] è troppo facile credere che sia fuori di testa... perché si comporta da matta. Ma perché è matta?»⁸⁹.

Le vicende biografiche di Anderson sconfinano nella storia anche nel secondo film preso in esame in questo capitolo, *Ubriaco d'amore*. Le sette sorelle

⁸⁵ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson [...]*, cit., p. 180.

⁸⁶ Per “*male gaze*” si intende la prospettiva del maschio privilegiata nei rapporti di coppia nella società contemporanea e patriarcale.

⁸⁷ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 209.

⁸⁸ *Ivi*, p. 210.

⁸⁹ *Ivi*, p. 127. In seguito, Anderson ha dichiarato anche di essersi riappacificato con la madre, e che dal rinnovato punto di vista di genitore era più facile capire da dove fossero originati i loro conflitti.

di Barry sono un riferimento velato ai quattro fratelli e cinque fratellastri di Anderson, anche se in questo caso la caratterizzazione va nel senso opposto alle vicende reali. Se Anderson ha un buon rapporto con i suoi fratelli, Barry è esasperato e maltrattato dalle sue sorelle. Le sette donne, ognuna con numerosi figli ed evidentemente in un rapporto di forza nei confronti dei mariti, bullizzano il fratello chiamandolo “finocchietto” (quasi fossero dei maschi in spogliatoio), lo prendono in giro per il suo vestito elegante (che indossa in tutto il film come una divisa), lo chiamano al telefono sul lavoro esibendo un linguaggio crasso e scurrile. Sono insomma “donne mascolinizzate”, che esprimono una visione velatamente misogina, quasi a voler mostrare le conseguenze di quando una donna “fa il maschio”⁹⁰. La loro controparte è Lena, che quasi per magia ha un interesse smisurato nei confronti del protagonista, nonostante egli sia un uomo problematico e bloccato nella fase dell’adolescenza. Lena è quasi una fantasia, una donna che non solo è interessata al protagonista ma è totalmente disponibile, che anche se abbandonata è disposta a perdonarlo, che non si fa domande ed è quasi spettatrice dello sviluppo di Barry. Ancora più di Alma, Lena è un personaggio a due dimensioni: non si fa riferimento a una storia precedente, non si vede nessun componente della sua famiglia, né colleghi o amici. Lo spettatore sa solo che Lena viaggia spesso per lavoro e che è divorziata, ma non gli è permesso esplorare di più⁹¹. Anche quando Barry le fa visita a casa, non è dato sapere cosa vi sia dietro alla porta, e così si è costretti a guardare da fuori attraverso uno spiraglio, mentre l’azione si svolge sulla soglia; un simbolo di ciò che è dato sapere sui personaggi femminili di Anderson. Nei film successivi P.T.A. adotta le stesse modalità: ne *Il petroliere* i personaggi femminili sono ridotti all’osso e sono praticamente eliminati dal primo piano; in *The Master* le donne servono quasi esclusivamente come sfogo sessuale ai protagonisti, o come spalle che si lasciano circuire dalla personalità di Dodd.

⁹⁰ *Ivi*, p. 211.

⁹¹ *Ibidem*.

Qualcosa comincia a cambiare con *Vizio di forma*, in cui la narrazione è affidata a una donna, Sortilège, presenza fantasmatica ed eterea che getta il suo sguardo sulla vicenda. Inoltre, anche se non vi è una caratterizzazione realmente tridimensionale dei personaggi femminili, le donne sono ben presenti e molte volte motore dell'azione: Doc Sportello comincia le indagini per via di Shasta, la ex compagna, e in seguito viene coinvolto nella ricerca di Roy proprio dalla moglie di quest'ultimo; un contributo fondamentale è dato inoltre da Penny, assistente procuratore con cui Doc ha una relazione. Se del ruolo della donna ne *Il filo nascosto* si è già parlato, è con *Licorice Pizza* che Anderson finalmente sembra liberarsi del *male gaze* per proporre una protagonista forte e indipendente, Alana Kane. Alana, personaggio ambizioso ma non arrivista, si pone come la controparte alla continua fantasia quasi puerile di Gary: lei appare molto più aderente alla realtà e padroneggiarla con vivace vitalità (si pensi a quando riesce a guidare con la marcia indietro il camion privo di carburante e così a sfuggire all'ennesimo personaggio maschile eccentrico). Per la prima volta nel cinema di Anderson, la prospettiva è quasi ribaltata: ad Alana viene riservata più attenzione di Gary, sia nell'esplorazione delle emozioni sia nella caratterizzazione. Se in precedenza i personaggi femminili non avevano una storia propria, o non era dato sapere quale essa fosse, con Alana è tutto il contrario: lo spettatore vede la sua famiglia, conosce la sua estrazione e il suo passato, capisce le dinamiche che guidano le sue azioni. Rispetto a Gary, della cui famiglia si sa ben poco e la cui madre è rappresentata quasi come una macchietta, Alana è un personaggio del tutto tridimensionale, che insegue i propri sogni ed "esiste" anche al di fuori del suo rapporto con il protagonista⁹². È pur vero che ognuna delle sue vicende finisce con un inevitabile incontro con Gary, e nel finale Alana è costretta ad ammettere a se stessa che lo ama, ma nel contesto della storia narrata, le sue intenzioni appaiono più naturali del sogno adolescenziale di Barry e Lena.

⁹² *Ivi*, p. 213.

Rimane una terza categoria di personaggi finora esclusi dall'analisi: i bambini. Quando i personaggi sono adulti ma si comportano come dei bambini, il giudizio del regista è chiaramente negativo e ciò traspare nei numerosi personaggi incontrati finora; quando invece ci si trova davanti un bambino vero, Anderson fa trasparire una certa innocenza e purezza che non appartiene a nessuno degli altri personaggi. Il figlio di Amber in *Boogie Nights* non compare direttamente nella scena, viene mostrato – anzi, viene fatto solo *sentire* – allo spettatore tramite la sua voce al telefono; il bambino chiama a casa di Jack, e chiede della sua mamma, utilizzando il nome di battesimo di Amber. Purtroppo però, lei in quel momento è impegnata in uno dei vari festini a base di cocaina, e chi risponde al telefono non conosce il vero nome di Amber. Il bambino viene così liquidato, ed escluso dalla storia, quasi a volerlo proteggere dalla vita dissoluta che appare rappresentata nel film. Verso la fine della narrazione compare un altro bambino, il figlio di Buck e Jessie, simbolo della rigenerazione della famiglia e di speranza⁹³. Passando per *Il filo nascosto*, in cui il figlio di Alma e Reynolds è brevemente evocato nel finale, di speranza si può parlare anche riguardo a *Vizio di forma*: è proprio grazie a una bambina, la figlia di Coy Harlingen, che Doc decide di recuperare il padre dalle mani della Golden Fang. Al pensiero della bambina, triste per la mancanza del padre, Doc organizza il recupero di Coy per garantirle la felicità e un futuro migliore, almeno finché non crescerà. Nello stesso solco si colloca la vicenda di H.W. ne *Il petroliere*: Daniel adotta il bambino in un atto di compassione dopo che il vero padre, suo collega, era morto in una operazione di estrazione petrolifera. All'opposto di come tratta gli adulti, che mediamente giudica e disprezza, per H.W. ha quasi una venerazione: lascia che il bambino gli tocchi il volto durante un viaggio in treno, e si dispera quando il figlio perde l'udito a causa di un'esplosione, un evento cardine nello svolgimento della narrazione. Solo il bambino, una volta diventato adulto, è capace di staccarsi dal padre petroliere e dall'ambiente malsano da lui creato, per formare una nuova unità familiare con la moglie.

⁹³ *Ivi*, p. 136.

Forse il film in cui più Anderson si interessa alla dimensione dell'infanzia è *Magnolia*, a partire dal personaggio di Stanley Spector. Stanley, bambino prodigio dei quiz televisivi, è sfruttato dal padre per ottenere il successo che lui, come attore, non è riuscito a raggiungere. Durante una diretta televisiva condotta dal personaggio di Jimmy, al bambino viene più volte negato di andare in bagno, finché non gli è più possibile trattenersi ed è costretto a urinare in diretta, dietro al bancone. Quando Jimmy tenta di sdrammatizzare, Stanley risponde con un monologo, in cui asserisce che i bambini non sono né bambole, né giocattoli, e che non devono essere considerati buffi o carini⁹⁴. Anderson utilizza il personaggio di Stanley per esternare il proprio pensiero e, considerando la trama del film, se ne può trarre la seguente conclusione: valutando i bambini come angelici bambolotti, il rischio è quello di disumanizzarli, e favorire da una parte le relazioni “malate” con la famiglia (come nel caso del mago dei quiz)⁹⁵, da un'altra proiettando su di loro aspettative troppo alte che rischiano di ritorcersi contro bambini e famigliari una volta superato il periodo dell'infanzia.

Se il trattamento riservato a Stanley dal padre e da Jimmy potrebbe essere considerato già di per sé un abuso, nel film c'è un'altra grande violenza che sottende tutta la storia, quella di Jimmy nei confronti della figlia Claudia. Qualcosa è successo, ma lo spettatore non sa cosa. Nemmeno Jimmy e Claudia lo sanno per certo, ma si portano dietro il trauma e non si parlano più. Jimmy addirittura non riesce ad ammetterlo a se stesso, fino a quando riesce a confessare alla moglie che forse qualcosa è davvero accaduto. La moglie scappa disgustata, e Jimmy decide di suicidarsi con un colpo di pistola alla tempia. In quel momento comincia la pioggia di rane, un evento inspiegabile e quasi divino; una rana cade dal lucernario, colpisce Jimmy che non riesce nemmeno a suicidarsi, ma il suo proiettile innesca un incendio in casa. Per chi violenta un figlio, sembra dire Anderson, non c'è una facile scappatoia; il suicidio non basta, c'è bisogno di una punizione peggiore. Lo stesso regista ha affermato:

⁹⁴ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson [...]*, cit., p. 75.

⁹⁵ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 139.

«[...] devo ammettere che per la prima volta, arrivato alla fine di un film, provo dell'odio verso qualcuno. Ho davvero un giudizio morale nei confronti di questo personaggio. Non riesco nemmeno a lasciare che si uccida da sé: deve proprio bruciare. È ciò che si merita. Volevo che fosse assolutamente chiaro che di fronte a lui dico “no”. No a qualsiasi forma di perdono»⁹⁶.

Insomma, è sbagliato “confondere i bambini con gli angeli”, come molte volte viene ripetuto nel film, ma allo stesso tempo non c'è spazio per chi ne abusa.

Nel film successivo, *Ubriaco d'amore*, non si vedono bambini, ma una versione precedente della sceneggiatura includeva delle scene in cui Barry incontrava casualmente dei neonati; ogni volta aveva una reazione emotiva spropositata che lo portava alle lacrime per la bellezza e l'innocenza degli stessi.

Al contrario nell'ultimo film di Anderson, *Licorice Pizza*, di bambini ce ne sono anche troppi: l'ambiente in cui si muovono Gary e i suoi fratelli è un mondo in cui è normale per dei ragazzini aprire delle attività di flipper, vendere materassi ad acqua, frequentare locali notturni e presenziare a provini cinematografici, un mondo che Manassero riconduce ai *Peanuts*⁹⁷. È un mondo in cui i padri sono stati cancellati o dimenticati, e comandano i ragazzini, gli unici nella città a non essere inetti, a non avere colpe e a rappresentare ancora una speranza per il futuro.

⁹⁶ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson [...]*, cit., p. 76.

⁹⁷ *Ivi*, p. 201.

3.

AMBIENTAZIONE

«Some people get a cheap laugh breaking up the speed limit
Scaring the pedestrians for a minute
Crossing up progress driving on the grass
Leaving just enough room to pass
Sunday driver never took a test
Oh yeah, once upon a time in the west»⁹⁸.

La carriera di Paul Thomas Anderson dura ormai da oltre venticinque anni, e conta all'attivo nove film con il decimo in produzione. Nonostante la fama e le possibilità economiche delle case cinematografiche cui si appoggia, il regista statunitense non si è mai discostato dal proprio luogo di origine. Non a caso, sei dei suoi film (quasi sette, se si conta la vicinanza geografica) sono ambientati in California, nella San Fernando Valley e nella metropoli di Los Angeles.

Storicamente, le città e le ambientazioni metropolitane hanno rappresentato un punto di riferimento fondamentale per il cinema e per i registi, sia per esigenze tecniche, sia per volontà artistica. Inoltre, cinema e città sono legati in un rapporto biunivoco, perché lo sviluppo dell'uno è legato all'altra, e viceversa: oltre alla rappresentazione della città nel cinema, si può pensare all'opposto al brulicare di sale cinematografiche che, fino a qualche decennio fa, ha contraddistinto

⁹⁸ Dire Straits, *Once Upon A Time In The West*, Vertigo, 1979. Traduzione (a cura dell'autore): «Alcuni si fanno una bella risata superando il limite di velocità, spaventando i pedoni per un minuto, accelerando a più non posso e guidando sull'erba, lasciando appena lo spazio per passare; il guidatore della domenica non ha mai preso la patente... oh sì, c'era una volta il West»

l'ambiente cittadino⁹⁹. Si può dire che il cinema sia nato in città e grazie a essa: quella che è universalmente riconosciuta come prima proiezione cinematografica ebbe luogo a Parigi nel 1895, a opera dei fratelli Lumière. I primi film, che oggi definiremmo dei cortometraggi, evidenziavano le potenzialità del nuovo medium, contraddistinto dalla possibilità di creare immagini in movimento, sfruttando la vita frenetica della città, fatta di donne, uomini, mezzi di trasporto, fumo, ecc. Questo movimento continuo, umano e meccanico, rappresentava quello che allora veniva chiamato “progresso”, simbolo dell'espansione capitalista che coinvolse poi anche lo stesso cinema¹⁰⁰. Con l'organizzazione produttiva sempre più efficiente e con il passare del tempo, la rappresentazione della città nel cinema ha assunto principalmente due modalità: da una parte, lo spazio urbano è trattato come elemento formale, una maglia storico-prospettica, che facilita la composizione dell'inquadratura e costituisce una sorta di quinta, non solo orizzontale ma anche verticale per via dello sviluppo in altezza degli edifici. Dall'altra, la città è considerata nel suo aspetto sociale di contenitore di persone, per dare origine a situazioni, azioni ed eventi che facciano progredire la narrazione¹⁰¹.

Nei primi anni del cinema si preferiva la ripresa “dal vero” della città, poiché gli ambienti cittadini erano difficilmente ricostruibili in un teatro di posa, e le tecnologie di ripresa rendevano difficile l'illuminazione artificiale della scena. In seguito, con l'avanzare di nuove possibilità tecniche, si assiste a una dicotomia fra le due modalità di ripresa: alcuni cineasti preferiscono la ripresa dal vero, per altri non è essenziale poiché il *focus* della loro opera è su un altro piano¹⁰².

Sul finire degli anni '20 del Novecento per continuare poi negli anni '30, la città diventa realmente funzionale al cinema e comincia ad assumere anche un aspetto semantico: ritagliando lo spazio urbano a piacimento, intersecandolo con

⁹⁹ M. L. Fagiani, *Città, cinema, società*, Milano, FrancoAngeli, 2008, p. 27.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 28.

¹⁰¹ A. Licata, E. Mariani Travi, *La città e il cinema*, Bari, Dedalo, 1985, p. 6.

¹⁰² *Ivi*, p. 7. Le autrici del libro portano gli esempi di Charlie Chaplin e Buster Keaton: le città di Charlie Chaplin sono palesemente finte, ricostruite in studio, poiché esse sono solo un pretesto per improvvisare gags, equivoci, situazioni; all'opposto, nel caso di Buster Keaton, l'elemento di realtà è molto importante perché è la sua “ribellione” alla volontà umana che va a creare l'effetto comico.

le riprese in studio, il cinema è in grado di generare nuovi spazi, esistenti soltanto nel perimetro della rappresentazione. Ciò è ben visibile nel periodo del cinema espressionista – un esempio è *Metropolis* di Fritz Lang (1927) – poiché esso rappresenta la città come luogo alienante, generatore di atmosfere allucinate, dalle luci aspre e ombre profonde, in cui l'angoscia fa da padrona e qualcosa di terribile è sempre sul punto di accadere¹⁰³. A Hollywood invece, negli anni '30 e '40 l'ambiente cittadino assume configurazione diversa sulla base del genere a cui appartiene il singolo lungometraggio. Nel *noir* la città continua a rappresentare un mistero, un luogo di paura che dà origine a chiaroscuri, ombre in cui può essere in agguato un pericolo; nel *mélo* o nel *western*, invece, essa è solo sfondo (spesso ricostruito) alle vicende personali che via via vanno svolgendosi¹⁰⁴.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale si assiste al culmine del cinema americano classico: qui la città non è vista nella sua realtà, poiché i film ne offrono una visione filtrata dalla grande produzione hollywoodiana. Le riprese cittadine sono generalmente effettuate in campo totale, e sono immagini di repertorio che vengono inserite nei lungometraggi, girati totalmente in studio, grazie al montaggio, oppure con dei mascherini e il trasparente¹⁰⁵. È con gli anni '60 che qualcosa comincia a cambiare anche negli USA: contrapposto a Hollywood, che continua a produrre film basati sui generi classici, si afferma un nuovo tipo di cinema più impegnato, influenzato dalle tendenze europee e dall'attualità; alcuni cineasti si pongono come intellettuali e di avanguardia, inserendosi nella cultura alternativa dell'epoca¹⁰⁶. L'intenzione è quella di far emergere la crisi della società, e la metropoli è il luogo perfetto per metterne in luce le contraddizioni. La città non è più un fondale perfetto ed esaltante su cui si dipanano vicende sempre uguali, ma si ricollega piuttosto alla tradizione *noir* degli anni '30. I giovani cineasti

¹⁰³ *Ivi*, p. 13.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 22.

¹⁰⁵ Queste tecniche, utilizzate prima dell'avvento degli effetti digitali, permettevano una fusione ottica fra due riprese in movimento o combinando la ripresa degli attori con un mascherino dipinto.

¹⁰⁶ M. L. Fagiani, *Città, cinema, società*, cit., p. 56.

scendono nei quartieri poveri, i cosiddetti *slums*, rappresentando un mondo violento in cui i personaggi devono destreggiarsi¹⁰⁷.

Prende piede il genere dell'horror e, oltre all'ambientazione metropolitana, le storie narrate sconfinano nelle piccole cittadine della provincia, alimentando le paure degli americani che qualcosa di terribile sia sempre in agguato, e distruggendo l'ideale perfetto di piccola cittadina costruito in lungometraggi come *La vita è meravigliosa (It's a Wonderful Life, 1946)* di Frank Capra¹⁰⁸.

New York diventa la città per eccellenza del cinema americano, ed emerge tutta la sua problematicità come città violenta e piena di pericoli, pretesto per trattare sul grande schermo temi scottanti come droga, sesso, crimine. Il tasso di criminalità dell'epoca non era altissimo, ma lo stato di degrado e disordine della città le conferiva un aspetto minaccioso e poco rassicurante, che si rifletteva nei lungometraggi prodotti in quel periodo¹⁰⁹. Alcuni registi, come Woody Allen, non cedono alla demonizzazione della città; piuttosto la descrivono in tutte le sue contraddizioni, e raccontano la compresenza di elementi negativi, una grande bellezza architettonica e un brulicante mondo culturale e sociale. In *Io e Annie (Annie Hall, 1977)*, ancor più in *Manhattan (1979)*, New York è la protagonista, in relazione al significato che essa ha per l'autore.

Negli anni '80 e '90, la realtà di New York e Manhattan cambia profondamente: da città violenta e in crisi, anche per azione del sindaco Rudolph Giuliani, comincia il processo di *gentrification*¹¹⁰. Questo si riflette anche nel cinema e la città diventa un luogo quasi magico; registi e sceneggiatori mettono in scena storie di respiro più leggero, in cui Manhattan si fa teatro di successi lavorativi e romantici. Per citare qualche esempio: *Il segreto del mio successo (The*

¹⁰⁷ A. Licata, E. Mariani Travi, *La città e il cinema*, cit., p. 45.

¹⁰⁸ M. L. Fagiani, *Città, cinema, società*, cit., p. 57.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 80.

¹¹⁰ Uno sviluppo economico e sociale della città, che va a recuperare i quartieri più degradati e la cui classe sociale muta verso una condizione economica più agiata. Per approfondire, si veda:

https://www.treccani.it/enciclopedia/gentrificazione_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/#:~:text=gentrificazi%C3%B3ne%20s.%20f.%20%E2%80%93%20Termin%20coniato%20nel.economia%20industriale%20a%20quella%20postindustriale.

secret of my success, 1987), *Harry ti presento Sally* (*When Harry met Sally*, 1989) e *C'è posta per te* (*You've got mail*, 1998).

L'11 settembre 2001 segna un taglio netto con il passato: l'attentato alle Torri Gemelle è un trauma collettivo, per gli Stati Uniti e per il mondo. Da quel momento la rappresentazione e la percezione della città nel cinema cambiano radicalmente. Maria Luisa Fagiani sottolinea l'aspetto insieme reale e spettacolare del crollo delle Twin Towers. Hollywood fa fatica a metabolizzare questo elemento perché la distruzione di New York, ciò che era stato messo in scena diverse volte nella finzione dei film come motivo spettacolare, stavolta è accaduto anche nella realtà¹¹¹. Cessa la magia e con essa l'illusione collettiva di una città perfetta: inizialmente il cinema hollywoodiano cancella ogni traccia delle Torri ancora in piedi, ma non mostra neanche il vuoto lasciato da esse, in una rimozione collettiva simile a quanto accaduto di recente nei prodotti *mainstream* con la pandemia di Covid-19. L'attenzione di Hollywood sembra spostarsi prevalentemente su altri generi che proprio in quegli anni tornano alla ribalta, come il *fantasy* (basti pensare al successo del *franchise* di *Harry Potter* (2001-2011) o de *Il signore degli Anelli* (2001-2004), o ancora i film Marvel, la cui fortuna dura da più di un decennio, in cui la città non è quella reale ma quella immaginata del mondo dei fumetti).

All'egemonia di New York come quintessenza di metropoli nel cinema americano fa da contrappunto Los Angeles, situata dalla parte opposta degli *States*. Alle origini del cinema le pellicole erano poco sensibili, e per delle riprese ben illuminate serviva la luce del sole: fortuna volle che, a causa di queste limitazioni tecniche, gli *studios* nascessero a Hollywood, nella zona di Los Angeles, in California, dove c'è un clima temperato tutto l'anno e il sole non manca quasi mai¹¹². Così nei primi decenni la città di Los Angeles raramente compariva nei film, ma lì vi si faceva il cinema, nei *lot* degli studi di ripresa e nei teatri di posa. Si ricostruiva all'interno degli studi l'ambiente di altre città, e quando vi era la necessità di incorporare delle riprese reali venivano inviati operatori e registi di

¹¹¹ M. L. Fagiani, *Città, cinema, società*, cit., p. 59.

¹¹² A. Licata, E. Mariani Travi, *La città e il cinema*, cit., p. 7.

seconda unità per filmare qualche ripresa d'ambiente e utilizzarla come sfondo, repertorio, o *establishing shot*¹¹³.

Negli anni '40 esplode il successo del film *noir*, con l'unione degli stili cinematografici del gangster movie, dell'horror e del poliziesco, e con le influenze d'oltreoceano dell'espressionismo tedesco (di cui fa parte Metropolis, citato in precedenza). Questo nuovo genere trova nella città un luogo ideale in cui svilupparsi, poiché essa rappresenta un luogo misterioso, di paure e pericoli, di inganno e corruzione, un labirinto notturno di spazi che creano situazioni inaspettate¹¹⁴. Nella città noir dominano il buio, le ombre, gli spazi inospitali, luoghi di attesa e di attraversamento, spazi di passaggio e provvisorietà profondamente diversi dall'ambiente domestico. Il cinema e la letteratura si influenzano a vicenda: in quegli anni tutta una serie di scrittori, sotto contratto con gli studi di Hollywood, pubblicano romanzi neri ambientati a Los Angeles, trasformando l'immagine suburbana della città e dando l'immagine di una metropoli sterminata e misteriosa, portando notorietà e dignità a luoghi della città fino a quel punto ignorati. Gli scrittori, dunque, narrano la città che dà vita al cinema, e il cinema mette in scena quei racconti, rappresentando in qualche modo se stesso. Come esplicita Maria Luisa Fagiani, «nonostante i presupposti geografici, topografici, e urbanistici fossero sfavorevoli, Los Angeles acquisì, proprio tramite il *noir*, una propria dimensione cinematografica, assumendo la propria identità anche attraverso l'iconografia sviluppata da questo genere»¹¹⁵. Nei film *noir* ambientati a Los Angeles, prodotti per tutti gli anni '40 e '50, la città è un luogo dell'incubo, illuminato talvolta da una forte e sinistra luce del sole, per la maggior parte luogo buio e inquietante.

Se da un lato il noir esasperava l'immagine negativa della città, dall'altro generi differenti ne mettono in luce le qualità positive in una esagerazione nel

¹¹³ In gergo cinematografico, una ripresa senza gli attori protagonisti (di una zona cittadina, un esterno di una casa, o di un ambiente) che serve a introdurre una scena, perlopiù girata in studio, e dare l'illusione di continuità fra una sequenza e l'altra.

¹¹⁴ M. L. Fagiani, *Città, cinema, società*, cit., p. 69.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 72.

segno dell'utopia. Nei decenni successivi, attraverso il cinema e verso il mondo esterno, viene perpetrata l'immagine di una città ideale, fatta di viali, spiagge, sole, palme, corpi perfetti e case lussuose. Comincia a farsi strada l'idea di società basata sulla "città cartolina", un *dreamscape* più che *landscape*¹¹⁶, un'immagine di facciata che viene prima desiderata, poi rappresentata al cinema, e poi riportata nella realtà¹¹⁷. L'immagine prevale sui contenuti: Los Angeles diventa la patria del culturismo, della forma fisica, della chirurgia plastica¹¹⁸. È un Eden in terra, un luogo utopico dal clima mite tutto l'anno, dai paesaggi meravigliosi, che ben incarna l'ideale di sogno americano e si inserisce perfettamente nella logica capitalistica della società degli USA.

A partire dagli anni '50, con l'arrivo del benessere economico e in virtù di una maggiore ricchezza di Hollywood, i pianificatori urbani promuovono uno sviluppo sempre più intensivo nella San Fernando Valley, provocando la crescita dei *suburbs* di Los Angeles e portando all'urbanizzazione orizzontale della zona. I nuovi quartieri vengono ben presto popolati da benestanti famiglie di bianchi, ma anche da immigrati per la maggior parte ispanici¹¹⁹. Nonostante l'immagine di facciata che ne ha il resto del mondo, come in ogni metropoli la società comincia a stratificarsi e aumentano immigrazione e criminalità, in un *melting pot* di culture che via via si espande. Il contrasto fra le periferie "ghetto" e i ricchi *suburbs* porta però a uno scollamento fra la realtà e la finzione vista al cinema e in televisione. Il pericolo, il rischio, sono sempre in agguato: lo smog pervade l'aria, la violenza può esplodere da un momento all'altro, sia nelle periferie povere sia nelle case benestanti. Nella classe media, spostatasi dal centro cittadino ai nuovi quartieri, serpeggia un sentimento di paura diffusa: i benestanti vogliono vivere in quel mondo perfetto visto al cinema e ricostruito nella realtà, e cominciano a blindare gli spazi urbani. Negli anni '70 e '80 si vanno formando le cosiddette *gated communities*, comunità residenziali protette da recinzioni, muri e reti, parzialmente

¹¹⁶ Da "*landscape*" (paesaggio) a "*dream-scape*" (cioè "paesaggio da sogno")

¹¹⁷ M. L. Fagiani, *Città, cinema, società*, cit., p. 39.

¹¹⁸ S. Arcagni, *Oltre il cinema, Metropoli e Media*, Torino, Kaplan, 2010, p. 19.

¹¹⁹ M. L. Fagiani, *Città, cinema, società*, cit., p. 80.

isolate dal resto delle periferie e più simili a set cinematografici che a un reale paesaggio urbano¹²⁰.

«I primi esempi di *gated communities* erano perlopiù luoghi di omogeneità sociale, resort per pensionati benestanti, dotati di una nutrita serie di facilities sportive e ricreative, denominati *retirement developments*. Questi primi insediamenti erano motivati da una volontà di sottrarsi al disordine, più che al pericolo, mentre a partire dagli anni '80 la diffusione delle *gated communities* propriamente dette sembra trovare le proprie radici nel sentimento generico di paura diffuso nella società contemporanea che tocca in particolare la *middle* e *upper-middle class* americana»¹²¹.

Ciò che accade dentro ai recinti delle residenze per ricchi rappresenta l'ultimo baluardo dell'utopia del sogno americano, mentre fuori dalle mura si assiste alla distopia, alla rovina e la decadenza di quello stesso sogno¹²².

«Quando l'utopia si incontra con i mali della società, questo sogno può continuare solo come nostalgia»¹²³: è così che nascono film che ripescano e ripropongono un passato considerato ideale. Porzioni di passato, cinematografico e reale, vengono astratte e sintetizzate lavorando sulle immagini. A tal proposito Simone Arcagni cita *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), un film in cui bar e locali falsi anni '50 popolano la scena e vengono messi in relazione con lo spazio reale della città¹²⁴; ma anche il più recente *La La Land* (Damien Chazelle, 2016), complici i toni caldi dati dalla pellicola diapositiva, dipinge una realtà nostalgica, in bilico fra atmosfere da musical anni '60 e luoghi da sogno ripresi in notturna, riconfigurando la realtà di Los Angeles in una visione da cartolina.

¹²⁰ «Le prime *gated communities* erano essenzialmente dei fortini per ricchi che proteggevano sé stessi e le proprie fortune in privati domini suburbani, il cui controllo prevedeva, a monte, ingenti investimenti in termini di personale di guardia. L'evoluzione della tecnologia ha quindi permesso di integrare questi sistemi fisici con sofisticati meccanismi di telecamere a circuito chiuso che permettessero il controllo simultaneo di tutti i punti di accesso». *Ivi*, p. 40.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² S. Arcagni, *Oltre il cinema, Metropoli e Media*, cit., p. 18.

¹²³ *Ivi*, p. 44.

¹²⁴ *Ivi*, p. 45.

Il secondo tipo di reazione alla fine dell'utopia è il suo contrario, la distopia, e via via viene rappresentata sempre più una faccia oscura della città che contrasta con l'estetica irreale del passato. In *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), film di fantascienza ambientato nel 2026, ci si trova di fronte a una Los Angeles controllata dalla polizia, a sua volta controllata dal potere economico, popolata da cyborg così iperrealistici da mescolarsi con gli umani. La immaginata LA del futuro diventa un simbolo di ciò che potrebbe accadere al mondo intero, quasi un laboratorio in cui osservare in anticipo le tendenze apocalittiche del presente¹²⁵. Negli anni '90 si susseguono tutta una serie di film apocalittico-distopici in cui si proiettano le paure della società:

«[...] Carpenter nel suo *Fuga da Los Angeles* [*Escape from LA*, 1996] combina tutti i mali della città californiana, facendone una futuribile prigione nata dal distacco della baia a causa di un grande terremoto (una delle paure concrete più pressanti dell'intera California). In essa sopravvivono hippy stralunati, chirurghi plastici impazziti, artisti per tour di divi e star hollywoodiane, ecc. Un vero e proprio concentrato dei caratteri losangelini, ovviamente portati al parossismo e diretti verso una lettura distopica»¹²⁶.

La catastrofe, a partire dal terremoto fino ad arrivare a paure pseudo-scientifiche di cancellazione dell'umanità, diventa uno dei temi principali del cinema ambientato a Los Angeles. Se negli altri film catastrofici la città – spesso New York – è un luogo da proteggere a ogni costo, in quelli di ambientazione californiana la distruzione di L.A. è vista quasi come una vittoria della civiltà sulla degenerazione.

Le catastrofi diventano un prolifico serbatoio di temi per i lungometraggi di Hollywood, su cui vengono innestati temi e motivi del cinema precedente, creando degli ibridi in cui realtà e finzione si intrecciano¹²⁷. Anche al di fuori dell'ambito della fantascienza, vengono girati film in cui il tessuto sociale e urbano è

¹²⁵ *Ivi*, p. 19.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ivi*, p. 21.

raccontato a più voci, come se l'unico modo di rappresentare la complessità fosse quello di affidarla a più centri narrativi. Un esempio di questo impianto corale è *America Oggi (Short Cuts)*, Robert Altman, 1993), un lungometraggio composto di frammenti di storie diverse, ambientate in altrettante zone urbane¹²⁸. Il film si apre con una sequenza che ricorda *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979): una pattuglia di elicotteri sorvola la città, vista in tutta la sua espansione orizzontale e con tutta una serie di *establishing shots*; una voce fuori campo allerta i cittadini che un potente insetticida sta per essere spruzzato su Los Angeles per combattere un parassita della frutta, mentre i personaggi vengono introdotti uno a uno e comincia l'intreccio narrativo. Non ci sono personaggi veramente positivi: Altman mira a cogliere l'essenza di Los Angeles e dei suoi abitanti attraverso l'esposizione dei loro vizi, un microcosmo malfunzionante che cela una disfunzione folle pronta a esplodere sotto un velo di abitudine. E infatti, nel corso della narrazione accadono tutta una serie di eventi che aumentano sempre più la tensione, fino al momento apocalittico e liberatorio alla fine del film: un terremoto – la paura per eccellenza dei cittadini di L.A. – scuote la città e accompagna i personaggi alla conclusione della loro vicenda, alcuni profondamente scossi dagli eventi, altri quasi per nulla toccati da essi. Paradigmatica è la battuta di una dei protagonisti, Tess Trainer (Annie Ross), cantante di cabaret sul viale del tramonto:

«Odio Los Angeles, non si fa altro che sniffare cocaina e parlare»¹²⁹.

In questo ambiente cittadino e culturale si colloca la produzione, e in primis la vita, di Paul Thomas Anderson. Il regista nacque nel 1970 a Studio City, un ricco quartiere della San Fernando Valley, contraddistinto da una bassa densità abitativa e un'alta percentuale di cittadini bianchi (di contro, bassa di immigrati)¹³⁰. Il padre

¹²⁸ Il lungometraggio è tratto dai racconti dello scrittore americano Raymond Carver (1938-1988), che narrava vicende disfunzionali sotto il velo dell'apparente normalità della provincia americana. <https://www.treccani.it/enciclopedia/short-cuts/>

¹²⁹ R. Altman, *America Oggi (Short Cuts)*, Spelling Films International, 1993.

¹³⁰ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 71.

di Anderson, Ernie (1923-1997), era un famoso personaggio televisivo, *DJ* e doppiatore, la cui fama negli anni '60 e '70 era dovuta soprattutto al personaggio di Ghoulardi, conduttore di una serie di programmi dedicati al cinema horror¹³¹. Ernie Anderson, la moglie e i loro figli erano benestanti, a tal punto da potersi permettere una vita agiata con tutte le comodità del caso (domestiche, camerieri, una grande casa, ecc.). Questo fece sì che Paul Thomas Anderson, fin da bambino, frequentasse ambienti altolocati e popolati da personaggi famosi del cinema, della televisione e del mondo dello spettacolo¹³². Paul divenne ben presto un appassionato cinefilo; grazie all'ambiente in cui era immerso fin da bambino, ma soprattutto grazie all'accesso alle attrezzature del padre – videoregistratori, videocamere, computer – ebbe modo già da molto giovane di coltivare la passione per la regia¹³³. *The Dirk Diggler Story*, primo cortometraggio realizzato da Anderson all'età di diciassette anni, fu girato con la Betacam del padre; come si può intuire dal titolo, la premessa della storia narrata è la stessa che sarà poi sviluppata in *Boogie Nights* quasi dieci anni più tardi, seppure con le dovute differenze. Il corto, girato e montato come un falso documentario per far fronte alle ristrettezze tecniche del *videotape*, segue le vicende di un Dirk Diggler diverso da quello del futuro film: è sì un attore porno molto dotato, ma qui instaura una relazione omosessuale con il collega Reed Rothchild, e la parabola discendente della sua carriera non termina con una simbolica rinascita, bensì con la tragica morte per overdose¹³⁴. Anderson produsse il suo secondo cortometraggio nel 1993, *Cigarettes and Coffee*, un'anticipazione di temi, motivi e suggestioni visive rispetto al futuro primo lungometraggio *Sydney* (*Hard Eight*, 1996)¹³⁵.

Fra i due cortometraggi, Anderson si era iscritto e aveva frequentato per pochi giorni la scuola di cinema alla New York University, ma l'aveva abbandonata

¹³¹ Per approfondire, si veda: <https://en.wikipedia.org/wiki/Ghoulardi>

¹³² E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 72.

¹³³ *Ivi*, p. 73.

¹³⁴ *Ivi*, p. 34. Il cortometraggio poteva vantare nel cast l'attore Robert Ridgely, amico di Ernie Anderson e futuro interprete del personaggio del Colonnello in *Boogie Nights*.

¹³⁵ *Ivi*, p. 36. In questo secondo corto il protagonista era Philip Baker-Hall, il cui personaggio fu poi espanso per *Sydney*.

per divergenze creative e di metodo durante una lezione di scrittura per la sceneggiatura. In una delle prime interviste, Anderson raccontava:

«La scuola di cinema non è mai un'opzione. Dal mio punto di vista è una perdita di tempo e una perdita di soldi. La mia educazione cinematografica viene dall'aver guardato altri film. Nelle scuole di cinema invece c'è una mentalità che fa paura: [...] la prima cosa che il professore disse fu “se siete qui per scrivere *Terminator 2*, potete andarvene”. Ma magari lì nell'angolo c'è un ragazzo che vuole scrivere *Terminator 2*, quella è la sua visione, lasciaglielo fare!»¹³⁶.

E così Anderson torna nella Valley, il luogo da cui è partito e in cui tornerà per quasi ogni film. Sfruttando i vantaggi dell'essere figlio di Ernie, con tutte le conoscenze che ne derivano, la carriera di Anderson comincia a decollare fino agli esiti conosciuti¹³⁷. Nonostante la fama mondiale, Anderson mette sempre in discussione le proprie origini e il proprio ruolo di cineasta, in alcune dichiarazioni che fanno trasparire una sorta di “sindrome dell'impostore”:

«I was really embarrassed for the longest time that that's where I lived and that's where I grew up. I would look back at my favourite directors and think, OK, there's Howard Hawks, and boy, he served in the war, and there's Ernst Lubitsch who escaped Germany and all these wonderful things going on in their lives that you were supposed to bring to a movie. [...] I was ashamed of [growing up in the Valley], thinking that if I was not from the big city of New York or the farm fields of Iowa I had nothing to say. I have never been in a war, like John Ford. I am not from France, like François Truffaut. I'm not even from Chicago, like David Mamet»¹³⁸.

¹³⁶ Tradotto dall'originale.

Per vedere il frammento in questione: <https://www.youtube.com/watch?v=98AOkTGdo3E>

¹³⁷ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 73.

¹³⁸ *Ibidem*. Traduzione (a opera di chi scrive): «Per molto tempo ero davvero imbarazzato riguardo a dove vivevo e dov'ero cresciuto. Pensavo ai miei registi preferiti e pensavo “ok, c'è Howard Hawks, e ha combattuto nella Guerra; c'è Ernst Lubitsch che è scappato dalla Germania, e tutte queste cose meravigliose che si suppone siano incorporate in un film. [...] Mi vergognavo di essere cresciuto nella Valley, pensando che non provenendo dalla grande città di New York o dai campi dell'Iowa non avrei avuto niente da dire.

All'epoca, nel 1999, Anderson concludeva rassegnato: «I'm from the Valley... and I guess that's what I have to make movies about»¹³⁹.

In effetti, dopo il lungometraggio di esordio *Sydney* – girato a Reno nel Nevada – il successivo progetto di Anderson, *Boogie Nights*, è ambientato proprio nella San Fernando Valley. Il debito del film con le origini del regista è palpabile, poiché viene descritto un ambiente variegato, dominato dall'intrattenimento e da una serie di riferimenti specifici al tempo e al luogo in cui è ambientato. Gli anni '70 di Anderson possono essere definiti nostalgici nella misura in cui evocano un periodo passato, ma per il resto si rifanno a un'epoca che il regista americano non ha realmente vissuto perché troppo piccolo per ricordarla.

Gli elementi caratteristici dell'epoca, come la *disco-music*, gli arredamenti, i costumi, rifuggono lo stereotipo degli anni '70 diffuso negli anni '90. Piuttosto, evocano un alone di realtà disinteressato, come se il film fosse davvero stato girato fra il 1977 e il 1983. Sono molti gli elementi di realtà che si rifanno alla vita californiana dell'epoca: la musica, con il passaggio dalla *disco-music* al *pop* di MTV¹⁴⁰, i festini a base di cocaina, il lusso dei ricchi, le conversazioni vuote di persone completamente votate all'immagine di sé. Il periodo viene evocato anche attraverso le qualità visive del prodotto dell'industria porno: quello anni '70, contraddistinto dalle luci violente e mal posizionate, da una recitazione approssimativa e dai colori falsati di stock economici di pellicola; quello anni '80 dalla freddezza e scarsa risoluzione del videotape, le angolazioni fantasiose, la qualità prettamente amatoriale¹⁴¹. Gli oggetti e la tecnologia dell'epoca sono presenti e integrati nelle scene, non in modo patinato ma realistico, tanto da subire una certa dose di ironia: basti pensare alla scena in cui Buck elogia l'impianto Hi-

Non ero mai stato in guerra, a differenza di John Ford. Non sono francese, a differenza di François Truffaut. Non sono neanche di Chicago, come David Mamet».

¹³⁹ *Ibidem*. Traduzione (a opera di chi scrive): «Sono della Valley... suppongo che questo sia ciò sui cui devo fare film».

¹⁴⁰ MTV, sigla di "*Music Television*", è un'emittente televisiva statunitense fondata nel 1981. Soprattutto nei primi anni di trasmissioni, trasmetteva a ciclo continuo videoclip di musica *pop* e *rock*. <https://www.treccani.it/enciclopedia/mtv/>

¹⁴¹ T. Doherty, *Boogie Nights*, in «Cineaste», n. 3/23, 1998, pp. 40-41.

Fi a cartucce “stereo 8”, obsoleto e macchinoso per lo sguardo degli anni '90, che negli anni '70 rappresentava una novità pratica e desiderabile¹⁴².

Anderson arricchisce la narrazione con uno sguardo contemporaneo, ricostruendo gli anni della propria infanzia attraverso il filtro della memoria. Numerosi sono gli elementi autobiografici, a partire dai personaggi che costellano la scena affiancando i protagonisti. Tutta la troupe di tecnici, produttori, direttori della fotografia che circonda Jack Horner e Dirk Diggler si rifà al mondo frequentato da Anderson grazie al lavoro del padre. Il personale che discute di attrezzature attorno alla piscina di Jack è influenzato direttamente dalle feste frequentate da Ernie Anderson, e ancora dai registi, produttori, tecnici video, ingegneri del suono con cui il giovane Paul aveva a che fare nelle sale di controllo televisive¹⁴³. Anderson compie una commistione biografica ancora più profonda quando rielabora figure reali in personaggi fittizi, come un ragazzino in un *roleplay* con gli amici, o uno studente che imita il proprio professore. È il caso del personaggio del Colonnello, produttore di film porno, dalla parlata crassa e oscena, a cui piacciono le ragazze giovani e che – si scoprirà alla fine del film – viene incriminato per pedofilia. Robert Ridgely, l'attore che lo interpretava, era un amico di Ernie Anderson e una sorta di zio per Anderson; il regista ricorda Ridgely che durante l'infanzia gli cantava delle ninnenanne oscene, e più avanti delle rime ironiche e illogiche riguardo fantasie sessuali spinte¹⁴⁴. Un altro personaggio, Floyd Gondolli, interpretato da Philip Baker-Hall, porta il nome di un boss mafioso evocato in *Sydney* – lungometraggio in cui Baker-Hall interpretava il protagonista; la graffiante ironia di Gondolli è ispirata a quella di Robert Downey Sr., regista di film satirici, amico di Ernie Anderson e altra figura paterna putativa per Paul Thomas Anderson¹⁴⁵.

L'ispirazione per il film proviene anch'essa dall'ambiente della Valley: la zona, un variegato miscuglio di sub-culture e di etnie, presenta numerose occasioni

¹⁴² L. R. Williams, *Boogie Nights*, in «Sight and Sound», n. 1/8, gennaio 1998, pp. 36-37.

¹⁴³ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 72.

¹⁴⁴ C. Stephens, *The Swollen Boy*, in «Film Comment», n. 5/33, settembre 1997, p. 10.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

di intrattenimento e ne nasconde alcune in piena vista. Anderson ricorda che da ragazzo era ben consapevole della presenza dell'industria pornografica; tutti sapevano cosa accadesse nei capannoni industriali senza insegna, attorno ai quali c'era un viavai di persone, ma nessuno ne parlava esplicitamente¹⁴⁶. La nostalgia e l'ironia sul passato servono ad avvicinare lo spettatore e farlo immedesimare in una storia che ha poco di convenzionale: attraverso questi espedienti, ci si sente più vicini al lato umano di personaggi che, visti nel loro lato pornografico, sembrano inavvicinabili e quasi delle caricature¹⁴⁷.

Alcuni critici hanno notato che da tutto questo miscuglio di elementi biografici, storici, sociali, manca qualcosa: *the elephant in the room*, la questione così grande che viene evitata perché parlarne sarebbe troppo complicato o compromettente è l'AIDS, la malattia che negli anni '80 scompaginò il mondo intero e l'industria dell'intrattenimento per adulti¹⁴⁸.

Ma a ben vedere il lungometraggio di Anderson non è un film di denuncia sociale: è vero che il regista si ispira alla realtà storica degli anni '70 e ne ricostruisce con minuzia i dettagli, ma è anche vero che, nel farlo, apporta così tanti elementi personali e autobiografici da cambiarne il fulcro. *Boogie Nights* vuole più che altro evocare uno stile, uno stato d'animo, espresso attraverso musiche, vestiti, abitudini e la vita di un tempo ormai lontano, creando elementi cinematografici utilizzabili a fini narrativi piuttosto che rappresentare un vero passato storico¹⁴⁹. La storia narrata si allontana così dalla verosimiglianza, verso scelte narrative e stilistiche che permettono al regista di parlare di ciò che gli è a cuore, ovvero il tema della famiglia surrogato che promuove la casa a luogo elettivo¹⁵⁰. È una casa che si fa scena, set, luogo mondano ma simbolo del microcosmo contenuto nel film¹⁵¹; è un luogo felice, un mondo chiuso che basta a sé stesso, basato sulla natura ingenua e ottusa dei personaggi che vi si rinchiodano fingendo

¹⁴⁶ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 78.

¹⁴⁷ L. R. Williams, *Boogie Nights*, in «Sight and Sound», cit.

¹⁴⁸ T. Doherty, *Boogie Nights*, in «Cineaste», cit.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 77.

¹⁵¹ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 55.

che il mondo attorno a loro non stia cambiando. In questo, *Boogie Nights* ricorda le commedie hollywoodiane degli anni '40 – Anderson, da cinefilo, potrebbe essersene ispirato – in cui per fuggire dalla città i protagonisti si rifugiavano nei *suburbs* e nelle campagne per creare la casa dei loro sogni e godere delle gioie del nido familiare¹⁵².



Figura 1: la casa di Jack Horner in *Boogie Nights*

Nel film successivo, *Magnolia*, di case ce ne sono molte, ma nessuna di esse è veramente ospitale o rappresenta una salvezza per i protagonisti. Non sono più luoghi privati o mondi chiusi di intimità, ma si aprono verso il mondo diventando spazi urbani in tutta la loro disfunzione. Il lungometraggio si ispira ad *America Oggi* di Altman, sia a livello di temi sia per l'ambientazione losangelina: è anche questo un film d'insieme, in cui storie parallele si intersecano solo per un momento unificando disastri personali e ambientali. Emergono però delle differenze notevoli, a partire dalla diversa espansione territoriale della vicenda narrata. Altman sfruttava la natura policentrica di Los Angeles per ambientare la storia in luoghi lontani fra loro, elemento che rendeva ancora più evidenti le coincidenze e intersezioni delle vicende personali. Anderson, invece, pur riprendendo una struttura narrativa in cui tutte le trame si incastrano alla perfezione, ambienta il film in una zona circoscritta della città. Non solo: a causa della estrema

¹⁵² M. L. Fagiani, *Città, cinema, società*, cit., p. 70.

frammentazione della costruzione narrativa e dei luoghi, lo spettatore non percepisce chiaramente la tipicità di Los Angeles rispetto a quelli che sembrano dei luoghi urbani generici¹⁵³. Gli stessi incontri fra i protagonisti, poi, invece di essere realmente casuali sono perlopiù dettati da un procedimento logico, contraddicendo la premessa iniziale secondo cui il caso e le coincidenze governerebbero la vita. Le storie si svolgono quasi tutte in interni e Los Angeles, centro del film, è come l'occhio del ciclone, invisibile fino all'arrivo della tempesta¹⁵⁴. Una tempesta infine arriva; è la pioggia di rane, inverosimile, biblica, esagerata, che fa sconfinare la scena negli esterni dei viali, e riporta sul binario giusto tutte le vicende personali. L'evento sovranaturale rimanda al finale di *America Oggi*, ma con una differenza fondamentale: nel primo il disastro naturale rappresenta a pieno la paura californiana del terremoto ed è collocato come elemento climatico della narrazione. In *Magnolia*, invece, il cataclisma accade a circa due terzi del film, ma è un evento così surreale da non avere la stessa potenza evocativa per la paura del disastro¹⁵⁵; piuttosto, si fa simbolo di una generica Apocalisse che cancella i vecchi legami, i traumi, le disfunzioni, per creare qualcosa di nuovo.

Dopo l'Apocalisse, ciò che rimane è una landa desolata, non di terra ma di cemento: è il paesaggio di *Ubriaco d'amore*. Il quarto film di Anderson è ambientato nel presente (2002), e la San Fernando Valley è quella di Chatsworth, una zona industriale dominata dai capannoni e da larghi viali.

Il protagonista, Barry Egan, passa da ristoranti squallidi a corridoi di condomini tutti uguali, da un ambiente domestico spoglio a un altro, in un mondo dominato dal grigio e dalle luci. I personaggi si ritrovano in una sconfinata pianura di cemento, nei non-luoghi di transito fra una zona e l'altra della metropoli¹⁵⁶. Il capannone in cui lavora Barry, così come la zona in cui abita e gli altri siti in cui si svolge la maggior parte del lungometraggio, sono tutte parti di una desolante

¹⁵³ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 79.

¹⁵⁴ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson [...]*, cit., p. 80.

¹⁵⁵ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 79.

¹⁵⁶ S. Arcagni, *Oltre il cinema, Metropoli e Media*, cit., p. 14.

periferia urbana, solitaria e sterile, che risulta grigia di giorno nonostante la luce accecante, e scura di notte nonostante le numerose luci neon verdognole¹⁵⁷. È una realtà allucinata e degenerata in cui la città diventa antagonista, poiché i luoghi e gli eventi impediscono la realizzazione dei protagonisti. L'ambiente in cui si muove Barry in questo senso ricorda il cinema espressionista: in film come *Metropolis* (1926) o *M, il mostro di Düsseldorf* (1931), la città è vista nei suoi valori geometrici e le figure umane risultano quasi schiacciate; l'ambiente urbano acquista una connotazione di luogo alienante, di fabbrica di mostri¹⁵⁸.



Figura 2: la zona industriale di *Ubriaco d'amore*

In *Ubriaco d'amore* i “mostri” sono molteplici, a cominciare da quelli interiori del protagonista, per arrivare a quelli esterni rappresentati da Dean Trumbell e dai suoi scagnozzi. Barry è sempre in movimento, in preda a una irrequietezza isterica, tanto che la seguente citazione di *M* sembra descriverlo perfettamente: «Sono sempre costretto a camminare per le strade, e c'è sempre qualcuno dietro di me. Sono io. Talvolta sento che io stesso sono dietro di me, ma non posso sfuggire»¹⁵⁹.

Ad alimentare l'atmosfera depressa e allucinata contribuisce anche l'uso del sonoro, che viene usato da Anderson come espressione esteriore della confusione

¹⁵⁷ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 70.

¹⁵⁸ A. Licata, E. Mariani Travi, *La città e il cinema*, cit., p. 12.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

interiore del protagonista. I rumori, talvolta costanti come quello della ferrovia o del clangore industriale, talvolta repentini come nel caso dell'improvviso incidente automobilistico, sono parte del reale tessuto urbano ma vengono accentuati per fini narrativi¹⁶⁰. I suoni di ambiente, poi, vanno a intersecarsi con la partitura della colonna sonora, creando un *soundscape*¹⁶¹ che alterna rumori urbani a esplosioni nevrotiche di percussioni, oppure con musiche dissonanti; talvolta, si trasforma radicalmente incorporando musiche romantiche o da contesti diversi¹⁶². Barry è spaesato, e anche lo spettatore: l'unico modo di comunicare, in questo mondo degenerato e caotico, è la ripetizione di luoghi, dati personali, numeri di telefono, movimenti, situazioni. L'unione di tutti questi elementi contribuisce a un'esperienza ansiogena per gli spettatori; *Ubriaco d'amore* è un film ostile verso chi guarda, non facile da metabolizzare, nonostante la breve durata rispetto al precedente (poco più di un'ora e mezza contro le tre ore di *Magnolia*). Si è immersi in un ambiente lugubre, e si percepisce una sensazione di minaccia costante, un orrore in potenza che apparteneva già ai lungometraggi precedenti ma che qui è accentuato¹⁶³. Così come in *Boogie Nights* l'ambientazione era un luogo reale ma riconfigurato attraverso la memoria, la nostalgia e l'esigenza narrativa, in *Ubriaco d'amore* il quartiere di Chatsworth è utilizzato come set ma non viene rappresentato in maniera realistica. Il mondo in cui vivono Barry e Lena è spettrale, innaturalmente vuoto: nelle sequenze ambientate in esterni non ci sono auto né persone; in quelle ambientate in luoghi normalmente affollati, come il ristorante o il supermercato, non ci sono altri clienti, tranne delle macchioline sfocate in lontananza. Più che un luogo è uno stato d'animo, che esprime all'esterno ciò che accade nell'interiorità di Barry, un incubo in cui il protagonista si trova catapultato e deve affrontare i pericoli della San Fernando Valley¹⁶⁴.

¹⁶⁰ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 75.

¹⁶¹ "Paesaggio sonoro", dall'unione di *sound* e *landscape*.

¹⁶² Un esempio è la canzone "He needs me", tratta dal film *Popeye* (1980). E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 225.

¹⁶³ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson [...]*, cit., p. 37.

¹⁶⁴ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 74.

Il realismo è temporaneamente sospeso e, anche se Anderson non mette in scena eventi sovranaturali, si ha l'impressione di trovarsi in un mondo fantastico al rovescio, in un'atmosfera definita "mitologica" dal direttore della fotografia Robert Elswit. Una *palette* di colori neutri e luci squallide pervade tutto il lungometraggio, in un approccio controintuitivo che secondo Elswit porta lo spettatore a sentirsi in una sorta di fiaba, come se il mondo del film fosse un luogo unico e speciale. Una unicità che però non è declinata quasi mai in positivo: insomma, una geografia alternativa di Los Angeles e del mondo che appartiene più alla mente di Barry che alla realtà¹⁶⁵. Sulla Valley di Barry grava il peso opprimente della sua depressione: il quartiere di Chatsworth, inquadrato in composizioni piatte e larghe, appare squallido e schiacciato da una innaturale forza di gravità. A differenza di *Boogie Nights*, stavolta non è possibile rifugiarsi nella casa per sfuggire al mondo esterno; anche gli ambienti domestici sono spogli, scarni, bianchi e grigi. Gli interni finiscono per imprigionare come in una gabbia Barry, che li percorre freneticamente e incessantemente, fino a volerli distruggere sferrando pugni a vetrate e muri. Il momento del film in cui si alza finalmente il velo di oppressione coincide con l'evasione fisica dallo spazio urbano di Los Angeles, quando Barry vola alle Hawaii. Improvvisamente la scena si riempie di colore, movimento, persone, e la colonna sonora non è più composta da indistinti rumori urbani e percussioni; i suoni sono rumori di una vita brulicante, e la musica diventa dolce e romantica¹⁶⁶.

Era dai tempi di *Sydney* (1996) che Anderson non usciva dalla San Fernando Valley, e questo momento liberatorio nel lungometraggio sembra sancire uno spartiacque anche nel suo cinema. Nel 2002, in riferimento all'ambientazione dei suoi film, Anderson dichiarava «voglio uscire dalla Valley, lo farò la prossima volta»¹⁶⁷, e in effetti così è stato. Prima di rivedere Anderson nella San Fernando Valley ci sono voluti quasi vent'anni, con *Licorice Pizza* (2021), anche se a ben

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 85.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 83.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 84.

vedere sia *Il petroliere* (2008), sia *Vizio di Forma* (2014) sono ambientati in California.

Ne *Il petroliere* la California è quella del 1908, una landa desolata in senso letterale. La terra polverosa su cui si muove Daniel Plainview è estesa in orizzontale all'esterno, in verticale all'interno dove scavano le trivelle; è giallognola e accecante fuori, buia e oleosa nel sottosuolo. È uno spazio puro, inviolato e primitivo, quasi al di fuori della Storia. Non c'è ancora la società dei consumi, della pubblicità, dell'immagine; l'America deve ancora essere corrotta e portata al Caos che Anderson ha messo in scena nei film precedenti. Il mondo è ancora diviso nei quattro elementi: terra, fuoco, acqua, aria¹⁶⁸.

La terra non si lascia conquistare facilmente: agli scavi del protagonista più volte si oppongono forze naturali e resistenze dei cittadini. La forza della Terra è incontrollabile, imprevedibile, e diversi uomini muoiono cercando il petrolio. L'aria è vento nel deserto e gas nel sottosuolo: il figlio di Daniel diventa sordo per un'esplosione. Il fuoco è quello che brucia sopra le trivelle, visto in tutta la sua spettacolarità, elemento distruttore ma insieme salvifico. Infine, c'è l'acqua, che è quella del Pacifico in cui si immergono Daniel e il presunto fratello, in una delle tante simboliche morti e rinascite del film¹⁶⁹.

Il lungometraggio si svolge agli inizi del Novecento, e rappresenta quasi un presagio del boom del petrolio che di lì a poco trasformerà la California e il mondo¹⁷⁰. Ma, ancora una volta, ad Anderson non interessa tanto rappresentare il mutamento dello spazio americano, quanto piuttosto il mutamento dei suoi personaggi nel corpo e nella psiche: la solitudine del deserto e le catastrofi naturali riflettono la solitudine di Daniel e i suoi tormenti interiori¹⁷¹.

Nel film è presente una quantità di riprese in esterno inusuale per il cinema di Anderson, ma nonostante questo ci sono molto pochi *establishing shots*. Molte sono le inquadrature del deserto in campo totale, ma i personaggi sono sempre ben

¹⁶⁸ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 122.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 123.

¹⁷⁰ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 87.

¹⁷¹ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 123.

inseriti in esse; la loro funzione è prevalentemente narrativa più che descrittiva: non c'è bisogno di comunicare allo spettatore dove si trova, quello che importa al regista è il rapporto fra uomo e ambiente. Nel cinema commerciale, la ripresa d'ambiente è un espediente che serve sia a dividere i lungometraggi in sequenze, sia a fare in modo che lo spettatore si orienti nella narrazione; in un'intervista del 2015 Anderson ha espresso una certa insofferenza verso tale pratica:

«Why are there so many establishing shots of streets? Nobody cares about anything but the people anyway, that's all they're looking at. They're not really looking at the storefronts or your gigantic city streets... unmotivated crane shots are a sin»¹⁷².

Ed è così che anche nei film ambientati fuori dagli USA, *The Master* (2012) e *Il filo nascosto* (2021), ad Anderson interessano più le riprese in interni piuttosto che inserire i suoi personaggi nell'ambiente. Freddie Quell si muove fra New York, Philadelphia, l'Arizona e la Gran Bretagna, ma tutto ciò che lo spettatore vede sono riprese in interni, tranne sparuti esterni contestuali alle vicende. Gli esterni sono soprattutto riferiti agli avvenimenti svoltisi prima degli eventi del film, un altrove che Freddie cerca per tutta la durata della narrazione senza mai poterlo comprendere o raggiungere. Al posto degli *establishing shots*, il regista utilizza la stessa ripresa ricorrente, l'oceano con le scie della nave su cui era imbarcato Freddie durante la Guerra; è lo spettatore, spaesato come il protagonista, che deve ricostruire gli eventi e i luoghi in base a ciò che accade nelle sequenze¹⁷³. L'unico momento in cui il film si apre veramente all'ambiente esterno è la sequenza ambientata nel deserto: Freddie sale sulla moto e comincia a correre, verso l'ignoto, con lo spazio aperto della distesa desolata che simboleggia la sua liberazione dalla morsa di Dodd.

¹⁷² E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 89. Traduzione (a cura dell'autore): «Perché ci sono così tante riprese d'ambiente di strade? In ogni caso a nessuno importa di nulla se non delle persone, è tutto ciò che guardano. [Gli spettatori] non guardano le vetrine o le enormi strade cittadine... le riprese con la gru senza motivo sono un peccato mortale».

¹⁷³ *Ivi*, p. 90.

L'effetto claustrofobico contraddistingue anche le vicende di Reynolds Woodcock ne *Il filo nascosto*. Nel lungometraggio, Anderson tratta Londra allo stesso modo delle città di *The Master*. Non c'è nessuna ripresa dell'ambiente urbano, nessun luogo universalmente riconoscibile: tutto accade all'interno della prestigiosa casa Woodcock, e il mondo esterno è visto attraverso il filtro dei clienti che si rivolgono di volta in volta a Reynolds. Il film è girato in Gran Bretagna, in interni autentici degli anni '50, non pensati per essere un set e in cui il cinema viene portato "a forza". Nonostante ciò, gli spettatori hanno l'impressione di trovarsi in un dramma in costume, in cui tutto è ricreato a tavolino¹⁷⁴. Gli interni claustrofobici e la vita di clausura del protagonista riflettono la sua interiorità, i suoi demoni e le sue paranoie. Solo nel momento in cui compare Alma, e Reynolds è vulnerabile ai sentimenti del primo innamoramento, Anderson porta i personaggi nel mondo esterno, su una collina sferzata dal vento al tramonto, distruggendo i muri della casa e, temporaneamente, quelli interpersonali fra i protagonisti¹⁷⁵.

Fra i due lungometraggi, Anderson era tornato a Los Angeles per *Vizio di forma* (2014), non nella Valley ma a Manhattan Beach, che nella finzione di Pynchon e nel film si trasforma nella "Gordita Beach" del 1970. Qui, a differenza di *Boogie Nights*, gli anni '70 non sono una reale dimensione storica e fisica, quanto più un sogno affogato nella luce e nella nebbia. Gordita Beach è l'ultima spiaggia, l'ultimo baluardo di un sogno hippy in decadenza, mentre la speculazione edilizia e la corruzione si fanno strada attraverso i tentacoli della Golden Fang, metafora della trasformazione della società americana. La metropoli è immobile, ampia e assolata, è un luogo complicato in cui niente sembra accadere ma in preda a un cambiamento sonnolento di cui nessuno si accorge¹⁷⁶. I personaggi del lungometraggio sono in balia del tempo e dei tempi, in un limbo che prima o poi dovrà capitolare. Il mare, l'oceano, è una presenza inquietante, viene visto da lontano ed è da esso che viene la nave della Golden Fang, un presagio foriero del

¹⁷⁴ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 184.

¹⁷⁵ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 92.

¹⁷⁶ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 163.

cambiamento. Dal lato opposto, lo spazio della città viene consumato dalla speculazione edilizia, accomunando i mali del passato a quelli del presente. «La California del Sud di *Vizio di Forma* è così profondamente depredata che il suo spirito sta per essere sacrificato al mare del tempo»¹⁷⁷. Per amplificare l'effetto di alienazione, Anderson sceglie di limitare il mondo mostrato nel film a quello delle immediate vicinanze di Doc Sportello. Lo spettatore vede attraverso i suoi occhi e, come il protagonista, non riesce a venire a capo di ciò che vede, sente, prova. Anche qui, l'unico luogo di salvezza sembra essere la casa: quella di Doc è un mondo intimo, un riparo, un universo personale illuminato da una luce tenue e colori caldi, «una casa da sogno [...] in cui abbandonarsi a un sonno da drogati, come estrema forma di resistenza di fronte alla luce abbagliante del mondo là fuori»¹⁷⁸.

Con l'ultimo lungometraggio finora prodotto da Anderson, *Licorice Pizza*, il tono acquista maggiore leggerezza, quello di una commedia romantica, che però non segue stilemi convenzionali e si declina secondo stile e visione del regista. Anderson torna nella San Fernando Valley dopo quasi vent'anni (l'ultima volta era stata con *Ubriaco d'amore*, nel 2002), ma ambienta la storia nel passato, nel 1973. Gli anni sono quasi gli stessi di *Boogie Nights*, ma nel frattempo Anderson e il suo cinema sono cambiati. Il passato degli anni '70 ha molti punti di contatto con quello del secondo lungometraggio del regista, ma è declinato con un sentimento profondamente diverso. In *Boogie Nights*, Anderson rappresentava il passato e la San Fernando Valley con un alone di disinteressato realismo, focalizzandosi più che altro sulla dimensione domestica della famiglia putativa di Dirk. In *Licorice Pizza*, invece, è tutto l'ambiente – e con esso il tempo – a essere contenuto in un microcosmo a sé, una realtà alternativa che il regista crea a partire da aneddoti e racconti, contaminandoli con la verosimiglianza storica e ricordi di infanzia.

L'ispirazione primaria per il soggetto deriva dall'esperienza diretta del regista, avvenuta fra gli anni '90 e i 2000: camminando per il quartiere in cui

¹⁷⁷ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 88.

¹⁷⁸ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson [...]*, cit., p. 58.

risiede, Anderson era passato casualmente davanti a una scuola, e aveva notato un ragazzino che tentava di approccio una ragazza più grande. Il regista ha menzionato di aver pensato che fosse una premessa valida per un film, e da lì è partito per sviluppare la storia narrata nel lungometraggio¹⁷⁹.

Il secondo livello di ispirazione è invece frutto dell'amicizia del regista con Gary Goetzman, attore bambino negli anni '70, in seguito imprenditore e ora produttore televisivo e cinematografico. Non a caso, il nome proprio di Goetzman è lo stesso del protagonista di *Licorice Pizza*, Gary. E così come il vero Gary, quello della finzione si lancia in una serie di disparate avventure: è un attore bambino che partecipa al Carol Burnett Show, apre un'attività di vendita di materassi ad acqua, fa la conoscenza involontaria di figure dello spettacolo, è coinvolto nella campagna elettorale di Joel Wachs, apre una sala da gioco. Gli episodi della vita di Goetzman sono drammatizzati da Anderson per raggiungere il fine ultimo del film, raccontare la storia d'amore "impossibile" di Alana e Gary. Vengono aggiunte situazioni al limite dell'inverosimile e intrecci narrativi, ma la base di vita vissuta rimane, e contribuisce a dare l'impressione di trovarsi in un'avventura frenetica realmente accaduta¹⁸⁰.

Il terzo elemento di ispirazione viene dal mondo dello spettacolo, in particolare per quanto riguarda Jon Peters (Bradley Cooper) e Jack Holden (Sean Penn). Peters, parrucchiere e stilista delle star, fidanzato all'epoca con Barbra Straisand, è rappresentato in modo ironico e caricaturale, esagerando il lato eclettico del suo carattere per il quale era noto nell'ambiente di Hollywood¹⁸¹; inoltre, Gary Goetzmann consegnò realmente un materasso ad acqua a Peters, anche se gli eventi narrati differiscono ampiamente dalla realtà¹⁸². Il personaggio di Jack Holden è, invece, modellato sulla figura dell'attore William Holden.

¹⁷⁹ G. Whipp, *Paul Thomas Anderson's hilarious and intimate 'Licorice Pizza' tour of the Valley*, in «Los Angeles Times», 26 novembre 2021.

Consultabile in rete al seguente link: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2021-11-26/paul-thomas-anderson-licorice-pizza-san-fernando-valley>

¹⁸⁰ K. Jones, *Once Upon a Time in Hollywood*, in «Sight and Sound», n. 1/38, inverno 2021, p. 38.

¹⁸¹ P. Sauvage, *Nothing but beauty in the Valley*, in «Cineaste», n. 2/47, primavera 2022, p. 36.

¹⁸² K. Jones, *Once Upon a Time in Hollywood*, cit.

Tuttavia, gli eventi che lo vedono protagonista sono tratti da aneddoti riguardanti le prodezze dello stuntman Evel Knievel¹⁸³.

Un livello ulteriore di ispirazione è dato dalla realtà storica della San Fernando Valley negli anni '70. I luoghi del film sono, per quanto possibile, ricreati in modo da ricalcare la realtà dell'epoca. Il *Tail O' Clock*, il locale in cui più volte lo spettatore vede i protagonisti, era un vero ristorante di Los Angeles, chiuso negli anni 2000 e molto conosciuto dagli abitanti della Valley; viene ricreato da Anderson in un altro locale chiuso, frequentato dal regista in gioventù e già utilizzato per le riprese di *Magnolia*¹⁸⁴.

Ma i momenti in cui l'ambientazione si cala maggiormente nella Storia sono le sequenze che raccontano la crisi petrolifera del 1973:

«Da ottobre a marzo, quando terminò l'embargo, il posto in cui sono cresciuto era diventato un film di fantasmi. Ricordo l'opacità radioattiva del cielo della California e le interminabili code davanti alle pompe di benzina, per la sospensione del flusso dell'approvvigionamento di petrolio verso i paesi importatori. Tutto questo l'ho saputo molto dopo, all'epoca avevo tre anni... Fu un'esperienza sconcertante per un bambino. L'immagine di me chiuso nella station wagon stretto a mia madre, sotto i neon di una stazione di servizio, sembra ancora l'eco di un'apocalisse zombie, qualcosa di indicibile e misterioso, per un miliardo di ragioni»¹⁸⁵.

E così, mentre la colonna sonora è pervasa dalle note di David Bowie, una lunga colonna di automobili è in fila per ottenere una benzina introvabile; Gary, galvanizzato dal sentirsi testimone della Storia, corre loro accanto urlando «è la

¹⁸³ G. Whipp, *Paul Thomas Anderson's hilarious and intimate 'Licorice Pizza' tour of the Valley*, cit. Una leggenda metropolitana voleva che Knievel avesse saltato con una moto dieci auto parcheggiate, ma i testimoni oculari riferivano che egli fosse così ubriaco da non riuscire a uscire dal parcheggio.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ F. Brunamonti, *Paul Thomas Anderson: «Il mio mondo è solo mio»*, in *Esquire*, n. 6/2022, consultabile al seguente link: <https://www.esquire.com/it/cultura/film/a39437425/paul-thomas-anderson-il-mio-mondo-e-solo-mio/>

fine del mondo!»¹⁸⁶. In realtà è solo la fine della prima parte del film, una delle tante storie che compongono la narrazione, e l'inizio di una nuova avventura.



Figura 3: la crisi petrolifera in *Licorice Pizza*

Nel complesso, Anderson interseca tutti gli elementi da cui nasce la sua ispirazione fino a farne risultare un intreccio caleidoscopico, costellato di figure che oscillano fra invenzione e verosimiglianza. È il regista stesso a dichiararlo: «You steal like a vampire what you need and leave the truth laying on the floor somewhere behind you»¹⁸⁷. Il cineasta si ispira a Hollywood e all'ambiente della San Fernando Valley, ma non ne racconta una versione reale. Quella di Anderson è piuttosto l'ennesima rielaborazione in chiave personale, una fantasia creata a partire dalla Storia che però stavolta è pervasa di ottimismo, e si trasforma in un mondo ideale¹⁸⁸. La Valley di *Licorice Pizza* rappresenta l'infanzia che Anderson avrebbe voluto avere con il dovuto slittamento temporale – nel 1973 aveva solo tre anni. Non è più un luogo ostile come in *Ubriaco d'amore*, anzi: Los Angeles «è una città accogliente e ideale, resa piacevole dal filtro del tempo, dell'immaginazione, della memoria condivisa e dalla messinscena»¹⁸⁹.

¹⁸⁶ P. T. Anderson, *Licorice Pizza*, cit.

¹⁸⁷ G. Whipp, *Paul Thomas Anderson's hilarious and intimate 'Licorice Pizza' tour of the Valley*, cit. Traduzione (a cura dell'autore): «Rubi come un vampiro ciò che ti serve, lasciando indietro la verità, che giace da qualche parte sul pavimento».

¹⁸⁸ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson [...]*, cit., p. 208.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 204.

Non c'è più bisogno di una casa in cui rifugiarsi, tanto è vero che per Gary l'ambiente domestico rappresenta solo uno dei vari luoghi in cui organizzare i suoi piani per avere successo¹⁹⁰. Per Alana, invece, rappresenta un luogo da cui scappare per evitare le tensioni familiari. Le vicissitudini dei personaggi assomigliano a quelle di un gioco di ruolo: l'intera storia narrata è una lotta contro gli impedimenti, in cui i protagonisti – soprattutto Alana – devono superare numerosi ostacoli e insidie per riuscire finalmente a “vincere” nel lieto fine¹⁹¹.

Fra tutti i film di Anderson, *Licorice Pizza* è forse quello che più è basato sull'elemento della nostalgia. Sempre nell'intervista a *L.A. Times*, il regista è entrato direttamente nella questione, affermando con una certa dose di ironia:

«it's pretty hard not to be nostalgic these days — even for last week, for that matter. [...] I'm not nostalgic for the '70s. But I am nostalgic for at least let's say ... I don't know ... five years ago»¹⁹².

E ancora, su *Cineaste*:

«It does seem like nostalgia is spreading. [...] Each year in films and music there always seems to be a link to the past, such as a revival of Fifties or Seventies-era music. There's a cyclical nature to these things»¹⁹³.

Anderson, però, si guarda bene dall'incasellarsi direttamente in questa categoria, poiché *Licorice Pizza*, pur rappresentando un'ambiente ideale, non è né una copia delle opere anni '70, né un film in costume ambientato in un set perfetto e patinato.

¹⁹⁰ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 95.

¹⁹¹ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 85.

¹⁹² G. Whipp, *Paul Thomas Anderson's hilarious and intimate 'Licorice Pizza' tour of the Valley*, cit. Traduzione (a cura dell'autore): «È abbastanza difficile non essere nostalgici ai giorni d'oggi – anche rispetto alla settimana scorsa, in realtà. [...] Non sono un nostalgico degli anni '70. Ma ho nostalgia di almeno, diciamo, cinque anni fa».

¹⁹³ P. Sauvage, *Nothing but beauty in the Valley*, in «Cineaste», cit. Traduzione (a opera di chi scrive): «Sembra proprio che la nostalgia si stia espandendo. [...] Ogni anno nel cinema e nella musica sembra esserci sempre un collegamento al passato, come il ritorno della musica degli anni '50 o '70. Queste cose hanno una natura ciclica».

Piuttosto, l'ambientazione nel passato dà l'opportunità di sfruttare quegli elementi che, con la tecnologia odierna, risultano scomparsi o quantomeno mitigati. Come si diceva in precedenza, dalla fine degli anni '70 in poi Los Angeles ha gradualmente trasformato alcuni quartieri in delle comunità protette, chiuse in sé stesse e controllate dalla vigilanza. L'utilizzo delle telecamere a circuito chiuso non si è limitato alle *Gated Communities* ma si è espanso a tutta la città¹⁹⁴; gradualmente, le *CCTV*¹⁹⁵ sono diventate la norma nel resto del mondo, e ora tutto è ripreso di continuo. Inoltre, negli ultimi decenni la tecnologia delle comunicazioni si è sviluppata a tal punto da far sì che, ormai, chiunque sia contattabile e raggiungibile in qualsiasi momento. È impossibile perdersi veramente di vista, poiché la messaggistica istantanea e i social network trasformano le relazioni in un flusso continuo.

Anderson, consapevole di queste implicazioni, sceglie di ambientare i suoi lungometraggi nel passato, sostenendo di ricercare gli elementi dell'innocenza e del mistero che sono andati perdendosi con le tecnologie digitali¹⁹⁶. Secondo il regista, nel passato il fatto di non sapere dove fossero le altre persone, di non poterle contattare, aveva l'effetto collaterale positivo di pensare di più a loro e sentire maggiormente la loro mancanza. In effetti, il cinema di Anderson si allontana dalle ambientazioni contemporanee nel 2002, poco prima che *web*, digitale e telefoni cellulari dominassero la scena. In *Ubriaco d'amore*, la paranoia del protagonista è alimentata dalle telefonate della *gang* legata alla linea telefonica erotica, che sembrano raggiungerlo ovunque vada; in un mondo dove tutti sono connessi e sempre raggiungibili, questo elemento fondamentale avrebbe perso completamente di senso¹⁹⁷. Il regista ha anche affermato che, nell'atto della scrittura, cerca di distaccarsi completamente dal presente e di immaginarsi in

¹⁹⁴ S. Arcagni, *Oltre il cinema, Metropoli e Media*, cit., p. 61.

¹⁹⁵ Sigla anglosassone, utilizzata a livello internazionale, che significa *Closed Circuit Television*, ovvero "televisioni a circuito chiuso".

¹⁹⁶ P. Sauvage, *Nothing but beauty in the Valley*, in «Cineaste», cit.

¹⁹⁷ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 96.

compagnia dei propri personaggi, poiché «applicare la visione del 2021 a una storia ambientata nel 1973 sarebbe un errore»¹⁹⁸. Anderson aggiunge:

«I don't think it's a writer's business to impose what we know now on characters living in another time. I don't think that works. You do see that quite often in films now, and it does not appeal to me»¹⁹⁹.

In *Licorice Pizza*, dunque, il cineasta utilizza il 1973 per mettere in scena una storia che, a ben vedere, non sarebbe stata possibile in un'altra epoca, né prima né dopo. È un film le cui storie possono esistere soltanto all'interno della propria dimensione temporale, prima che tutto sia “rovinato” dalla tecnologia e dalla Storia. Non c'è però uno sguardo fatalista, o la presenza inquietante di un futuro disastroso; a differenza di *Vizio di forma*, non c'è la percezione della fine di un'epoca. Piuttosto, l'avvenire appare come un ignoto promettente da esplorare, e la vita ancora da scriversi: tutto nella Storia deve ancora succedere, ed è ancora possibile trovare senso, speranza e un movimento positivo.

Per fare tutto ciò, il luogo migliore per Anderson è ancora una volta la San Fernando Valley, cioè quello in cui tutt'ora risiede e suo personale microcosmo. Nel 2021, durante un'intervista telefonica, fu chiesto al regista da dove chiamasse. Anderson diede una risposta ironica e retorica, «dove altro potrei essere?»²⁰⁰, che suona un po' come lo scherno rivolto a Barry dai suoi aguzzini: «dove credi di andare? Sappiamo dove abiti»²⁰¹.

¹⁹⁸ P. Sauvage, *Nothing but beauty in the Valley*, in «Cineaste», cit.

¹⁹⁹ *Ibidem*. Traduzione (a cura dell'autore): «Non credo che sia il compito dello scrittore quello di imporre ciò che sappiamo oggi su dei personaggi che vivono in un'altra epoca. Lo si vede spesso nei film ora, e a me non attira».

²⁰⁰ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 99.

²⁰¹ P. T. Anderson, *Ubriaco d'amore*, cit.

4.

STILE

«Last thing I remember, I was running for the door
I had to find the passage back to the place I was before
“Relax”, said the night man, “We are programmed to receive
You can check out any time you like, but you can never leave”»²⁰².

Anderson non scappa: dal passato, da Los Angeles, dalla San Fernando Valley. Si potrebbe dire che l'influenza del luogo di origine si rifletta anche sullo stile, non solo a causa delle influenze di altri cineasti ma proprio per una caratteristica intrinseca della zona di Los Angeles. Come fa notare Simone Arcagni, Los Angeles si espande in orizzontale più che in verticale, ha una struttura “sdraiata” (traduzione del termine inglese *sprawl*). Inoltre, in virtù del suo status di metropoli, è una città sempre in movimento, si trasforma continuamente alla vista dei propri abitanti e di chi la rappresenta nel cinema²⁰³. È una metropoli in cui il movimento si basa sull'automobile, indispensabile per attraversare i lunghi viali che portano da un luogo all'altro. Ne consegue che, nei film ambientati a Los Angeles, «prevale uno sguardo *travelling*: carrelli, camera-car, panoramiche e riprese dall'alto che permettono di seguire gli spostamenti dell'automobile»²⁰⁴.

Se Anderson, come si diceva nelle pagine precedenti, utilizza molto raramente le riprese d'ambiente, al contrario si è distinto fin dall'inizio della sua

²⁰² Eagles, *Hotel California*, Asylum Records, 1975. Traduzione (a cura dell'autore): «L'ultima cosa che ricordo è che stavo correndo verso la porta; dovevo trovare il passaggio per tornare dov'ero prima. “Rilassati”, disse il portiere, “siamo programmati per accogliere; puoi pagare il conto quando vuoi, ma non puoi mai andartene”»

²⁰³ S. Arcagni, *Oltre il cinema, Metropoli e Media*, cit., p. 19.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 25.

carriera per i caratteristici movimenti di macchina. La prima sequenza del suo primo lungometraggio, *Sydney*, si apre con una ripresa continua di un minuto e dodici secondi. Inizialmente è un'inquadratura fissa dell'esterno di un locale, in campo totale, e il co-protagonista, John, è solo un elemento dell'ambiente. Poi compare da destra, di spalle, il protagonista, Sydney: comincia una lunga carrellata in avanti, seguendolo, fino ad arrivare a un primo piano di John. I due si intrattengono in una breve conversazione, la macchina da presa rimane su John. Al primo stacco, c'è un'elisione temporale, i due sono già seduti all'interno della tavola calda e l'inquadratura mostra Sydney in primo piano. Il dialogo continua, con un susseguirsi di campi e controcampi sempre dalla stessa inquadratura, fino a quando Sydney si alza e propone a John di seguirlo. Rimangono campi e controcampi, ma ricominciano i carrelli frontali, in avvicinamento, man mano che la conversazione si fa più concitata. Alla fine, John accetta di seguire Sydney, l'inquadratura lo schiaccia nel lato sinistro (a destra era seduto Sydney in precedenza). Anche John si alza, ma la macchina da presa, invece di seguirlo, avanza con un'altra carrellata verso le due tazze vuote sul tavolo, inquadrandole in dettaglio, come attratta da un invisibile magnetismo²⁰⁵. Poi c'è un altro stacco, e compare il titolo del film su sfondo nero. Da qui in poi, questa struttura si ripeterà più volte nel corso del lungometraggio: *Sydney* è un film di primi piani e dialoghi, di movimenti controllati, che quasi sempre sono carrellate lente in avanti, a stringere sul volto dei protagonisti.

Nel lungometraggio successivo, *Boogie Nights*, il movimento della macchina da presa continua a essere una caratteristica fondamentale dello stile di Anderson. I movimenti misurati del film d'esordio, però, qui sono sostituiti da una regia elegante ma ipercinetica²⁰⁶, in cui la macchina da presa è sempre in movimento per mezzo di carrelli, *steadycam*, riprese a spalla, zoom; insomma, uno stile che ben si adatta allo stile di vita intenso e caotico dei personaggi. Sono molte le sequenze del lungometraggio definite da questo movimento continuo, a

²⁰⁵ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 26.

²⁰⁶ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 223.

cominciare da quella di apertura, citata e descritta nelle prime pagine, che riesce a introdurre la maggior parte dei personaggi in un lungo piano sequenza, che ricorda lo stile di Altman in *America Oggi*.

In alcuni momenti, soprattutto nella prima parte del film, il movimento è coreografico e scenografico²⁰⁷, come nella sequenza della festa in piscina a casa di Jack Horner. La macchina da presa riprende frontalmente l'assistente del Colonnello mentre entra nel cortile, e si sposta più volte con la steadycam a seguire le conversazioni di diverse coppie di personaggi, raccordate di volta in volta seguendo qualcuno che si alza, si sposta e parla con qualcun altro. L'ultima ad alzarsi è una ragazza che si tuffa in piscina, e la macchina da presa si tuffa con lei, andando sott'acqua e raggiungendo Reed, per poi ruotare di colpo e inquadrare Dirk che si tuffa a sua volta.

In altri momenti, invece, quello della macchina da presa sembra più un inseguimento affannato²⁰⁸: un esempio paradigmatico è il momento in cui Little Bill, esasperato per i continui tradimenti – pubblici – della moglie, decide di ucciderla nella notte di Capodanno, per poi suicidarsi egli stesso.

La sequenza comincia subito dopo il rifiuto di Dirk/Eddie nei confronti di Scotty, che comincia a piangere disperato nella sua auto. Subito dopo inizia la musica. Stacco all'interno della casa; una steadycam segue Jack in primo piano mentre saluta gli ospiti e annuncia il conto alla rovescia di due minuti per mezzanotte. Altro stacco, con la macchina da presa che segue Little Bill, questa volta con una camera a spalla. Bill entra in casa, parla prima con Reed e poi con Buck, mentre la ripresa lo segue da dietro in primo piano. Bill si allontana, la macchina da presa prende un'altra strada fra i corridoi della casa, per poi fermarsi a inquadrare la cucina vuota. Bill entra da destra ed esce verso sinistra, incrociando un membro della troupe che viene da quella direzione, chiedendogli se abbia visto la moglie. Bill ricompare, la macchina da presa lo inquadra frontalmente per poi spostarsi, e riprende a seguirlo di spalle. Bill apre la porta e scopre la moglie per

²⁰⁷ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 45.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 47.

l'ennesima volta a letto con un altro (ma lo spettatore non la vede, ciò che viene mostrata è solo la sua reazione). La ripresa comincia a indietreggiare, precedendo Little Bill che cammina e si fa strada nella casa, per poi uscire e raggiungere l'auto. Lo spettatore si aspetta forse che Bill voglia andarsene, invece apre il cassetto portaoggetti e ne estrae qualcosa. La macchina da presa continua a seguirlo, più da vicino rispetto a prima. La musica si fa più concitata, cominciano gli ultimi dieci secondi del conto alla rovescia per Capodanno, Little Bill apre la porta della stanza, estrae una pistola dalla tasca e spara, uccidendo la moglie e l'amante. C'è il primo stacco in quasi tre minuti, il salotto è inquadrato in campo totale e tutti gli ospiti si girano perché hanno sentito lo sparo. Altro stacco, Little Bill è inquadrato di fronte in piano americano, esce dalla stanza, si avvicina alla macchina da presa che ora lo inquadra in primo piano. Sorride, si spara in bocca, la musica finisce, e c'è un altro stacco su uno sfondo nero con la scritta «80s».

Nella recensione al film su *Cineaste*, Thomas Doherty notava la differenza di Anderson con i giovani registi a lui contemporanei, descrivendo il lavoro di regia come «fluido e mobile, sempre attivo, ma non nello stile nervoso e saltellante dei neofiti dell'era della TV via cavo»²⁰⁹. Lo stesso Anderson, in un'intervista a *Sight and Sound*, dichiarò che l'ispirazione per il movimento e lo stile era venuta principalmente dalla musica, la stessa che poi fu inclusa nel film e che il regista ascoltava durante la stesura della sceneggiatura²¹⁰. Nella stessa sede, rimarcò l'importanza dei movimenti di macchina e la loro immediatezza, importante a tal punto da renderla prioritaria rispetto ad altri elementi formali come una messa a fuoco perfetta o un'inquadratura bilanciata:

«If the camera move wasn't fast enough, I'd say, "Well, we've got to find a way to make it faster and if it's out of focus it doesn't matter. However it has to get there, get it there"»²¹¹.

²⁰⁹ T. Doherty, *Boogie Nights*, in «Cineaste», cit.

²¹⁰ G. Smith, *Night Fever*, in «Sight and Sound», n. 1/8, gennaio 1998, pp. 7-10.

²¹¹ *Ibidem*. Traduzione (a opera dell'autore): «Quando il movimento di macchina non era abbastanza veloce, dicevo: "beh, dobbiamo trovare un modo per renderlo più veloce, e se è fuori fuoco non importa. In qualsiasi modo ci si debba arrivare, bisogna arrivarci"».

A dare coerenza alla visione del regista, accostando in modo efficace i movimenti di macchina, è il montaggio, eseguito da Dylan Tichenor. All'epoca Tichenor era un giovane montatore e formalmente nel curriculum non aveva film accreditati, ma aveva avuto modo di fare esperienza come assistente al montaggio per Robert Altman, soprattutto in *America Oggi*. L'influenza del film di Altman, oltre che sulla visione di Anderson, è evidente anche nell'approccio al montaggio: nel *masterclass* del Manhattan Edit Workshop, Tichenor ha spiegato il lavoro sul lungometraggio, prendendo in considerazione diversi punti. Innanzitutto, il montaggio non è avvenuto a posteriori rispetto alle riprese del film, ma in contemporanea. Secondo Tichenor, infatti, il lavoro con Anderson è stato frutto di lunghi dialoghi e aggiustamenti in itinere, montando già durante la produzione e adattando le riprese successive al tono generale del lungometraggio²¹². Il montatore ha anche rimarcato l'importanza della musica come base da cui partire, rivelando una comunione di intenti con la scrittura di Anderson, basata anch'essa sulle canzoni degli anni '70 e '80.

In secondo luogo, ha affermato che il senso del lavoro su *Boogie Nights* era quello di canalizzare la visione corale di Anderson ma allo stesso tempo non perdere di vista i protagonisti²¹³. Secondo il montatore, infatti, in un lungometraggio così densamente popolato di personaggi sempre in movimento è necessario chiedersi di tanto in tanto: «di chi stiamo raccontando la storia?»²¹⁴. Questo è ottenuto non solo attraverso i tagli di montaggio tradizionali, ma anche con delle tecniche composite come lo *split screen* o il mascherino a iride²¹⁵. Nella già citata sequenza della festa in piscina, ad esempio, la macchina da presa sempre in movimento segue i dialoghi di diversi personaggi, fino all'arrivo di Scotty,

²¹² Si veda: <https://www.youtube.com/watch?v=uK2jV-qz1kk>

²¹³ Il *masterclass* non è disponibile per intero, ma in rete vi sono degli estratti. Si veda il seguente link: <https://www.mewshop.com/news-and-press/2017/6/13/wes-anderson-and-paul-thomas-andersons-editor-reveals-secrets-from-the-cutting-room>

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ Per *split screen* si intende una tecnica in cui più due o più riprese sono affiancate sullo schermo, tramite il partizionamento dell'inquadratura. Il mascherino a iride, invece, è una tecnica derivata dal cinema delle origini, ma riutilizzato anche nella corrente francese della *Nouvelle Vague*, in cui si scurisce tutta l'immagine tranne un cerchio, aperto su una porzione di inquadratura a concentrare lo sguardo della macchina da presa.

l'attrezzista tuttofare, omosessuale, che lavora per Jack. Si passa a una ripresa in soggettiva in campo lungo, una panoramica laterale che percorre il perimetro della piscina. L'inquadratura si sofferma su Reed e Dirk: compare un mascherino a iride – memore sia del cinema muto, sia della *Nouvelle Vague* – che lascia intravedere solo quest'ultimo, straniando lo spettatore e facendolo identificare con la visione di Scotty²¹⁶. E ancora, nella sequenza in cui Dirk e soci ottengono notorietà e ricchezza, il montaggio dà modo allo spettatore di seguire le vicende di tutti i personaggi. Subito dopo, comincia una ripresa in *split screen*²¹⁷: inizialmente lo schermo è diviso in due, e Dirk ne occupa solo una parte; poi, si aggiunge una terza partizione, ed egli ne occupa due su tre; poi una quarta, e Dirk ne occupa tre su quattro; infine, le inquadrature cambiano, e il personaggio occupa tutti e quattro i tasselli del mosaico. È lui il protagonista, la star, e lo sguardo dello spettatore è riorientato in tal senso.

La direzione della fotografia è affidata a Robert Elswit, che aveva già lavorato con il regista sul set di *Sydney* e, a differenza di Anderson e Tichenor, aveva già una notevole esperienza all'epoca delle riprese del film. Il rapporto di aspetto del film è largo, panoramico, un 2.39:1 definito «glorious widescreen» dalla rivista *Film Comment*²¹⁸. All'interno di questo campo largo, occasionalmente è contenuta un'altra immagine: possono essere la TV, i film pornografici girati in 16mm, il video, tutti nel formato 4:3. I colori rispecchiano l'epoca rappresentata, non in modo nostalgico ma realistico: per gli anni '70, periodo d'oro della *disco music*, Elswit rappresenta un caleidoscopio di colori sgargianti su una *palette* di base marrone e crema; per gli anni '80, le tonalità si fanno più fredde, grigie, con delle occasionali occorrenze di colore (il blu delle luci, il rosso del sangue). Le scene all'esterno sono illuminate dalla luce naturale, mentre per quelle in interni

²¹⁶ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 223.

²¹⁷ Secondo Tichenor, per poterla realizzare fu necessario lavorare con una tecnica mista di montaggio AVID e manipolazione analogica delle immagini in 16mm, un lavoro impensabile già qualche anno dopo, date le nuove tecnologie digitali.

²¹⁸ C. Stephens, *The Swollen Boy*, in «*Film Comment*», cit.

Elswit utilizza delle luci di riempimento soffuse unite a un'illuminazione *spot* che crea contrasti anche importanti sui volti dei protagonisti.

Nel lungometraggio successivo, *Magnolia*, si assiste a un ritorno di molti elementi formali familiari, anche grazie alla cooperazione di Anderson con gli stessi collaboratori, sia per quanto riguarda il montaggio, sia per la fotografia. I movimenti di macchina partono dallo stile di *Boogie Nights*, ma invece di dare l'impressione di uno sguardo avvolgente che tiene d'occhio tutti i personaggi, qui Anderson è sempre rapidissimo, in piena corsa, volutamente concitato²¹⁹. Lo stile di *Magnolia* è aggressivo, denso di panoramiche a schiaffo, carrellate veloci, che trasferiscono su pellicola le emozioni forti dei personaggi. Il film appare come un miscuglio di repertori stilistici che si alternano: ci sono momenti in cui il racconto incalza, con le rotazioni, i piani sequenza circolari, le camminate velocissime in *steadycam* durante le scene negli studi televisivi; all'opposto, ci sono sequenze in cui a dominare sono i primi piani, il campo e il controcampo, con i personaggi inquadrati frontalmente a cui Anderson si avvicina con delle lente carrellate frontali. In un lungometraggio dalla durata così estesa – tre ore e otto minuti – lo stile di Anderson si moltiplica e si ripete, «con un ordine uguale e sempre diverso, incurante del tempo che passa e delle immagini che si accumulano»²²⁰.

Il montaggio è affidato a Dylan Tichenor, che riesce a connettere luoghi, personaggi e vicende. Anderson e Tichenor, oltre a dare coerenza interna alle sequenze, riescono a collegarle fra di loro tramite elementi di volta in volta diversi, come le musiche extradiegetiche di Jon Brion e l'audio diegetico interno alla narrazione. La televisione, che trasmette il quiz di Jimmy Gator, è presente in molte scene e ha una funzione connettiva per dare l'idea di coesione narrativa²²¹. Le tre sezioni principali del film non sono introdotte da *establishing shots*, ma da inquadrature del cielo con una scritta in sovraimpressione, che informano gli

²¹⁹ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 48.

²²⁰ *Ivi*, p. 70.

²²¹ L'utilizzo della TV in questo senso è anche una citazione della prima sequenza di *America Oggi* di Altman, in cui la trasmissione condotta da uno dei protagonisti è mostrata di volta in volta sugli schermi di tutti gli altri personaggi.

spettatori sulle condizioni di meteo, umidità e temperatura: in questo modo, ci si rende conto che delle sequenze apparentemente slegate stanno accadendo nello stesso momento e nello stesso luogo. La sequenza più eclatante dal punto di vista delle connessioni interne è quella in cui tutti i personaggi, rompendo la quarta parete, cantano a turno alcuni versi della canzone *Wise Up* di Aimee Mann. Questo momento, che in apparenza sembrerebbe *kitsch* e fuori luogo, in realtà aiuta a esprimere l'interiorità dei personaggi e far emergere dei legami che difficilmente sarebbero stati evidenti con una struttura tradizionale.

La fotografia, curata da Robert Elswit, si basa su quella di *Boogie Nights*: anche qui il formato è panoramico, ottenuto con lenti anamorfiche; l'illuminazione predilige il contrasto sui volti dei personaggi, scurendo lo sfondo e puntando le luci sui volti in maniera espressiva. La temperatura del colore è perlopiù neutra, e vira verso i colori freddi nelle situazioni notturne. I colori, più del film precedente, variano in base allo stato emotivo e alla situazione dei personaggi: agli ambienti in cui si muove Frank, impegnato nei suoi convegni maschilisti e sessisti, è riservata una tonalità verdognola; la casa del padre, Earl Partridge, è grigia e asettica; Donnie si muove all'interno di locali dominati da luci blu, e più tardi il suo viso si macchia del rosso del sangue; Claudia, inizialmente imprigionata in un salotto tetro e freddo, verso la fine è illuminata dai colori pastello che filtrano attraverso le tende. Regia, montaggio e fotografia riescono a tenere insieme una moltitudine di storie e personaggi, ricercando l'ordine nel caos: è lo stile, dunque, che dona unità e coerenza al film²²².

Il lungometraggio successivo, *Ubriaco d'amore*, segna l'inizio della fase di "antitesi" di Anderson, e presenta dei tratti innovativi per la produzione del regista. La sequenza iniziale, già descritta nelle prime pagine, è una dichiarazione di intenti: non c'è più lo stile ipercinetico e avvolgente delle opere precedenti, questo è un film diverso, che non vuole connettere ma frammentare la narrazione, in cui stile e fotografia si legano ancora di più all'interiorità dei personaggi.

²²² R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 73.

I movimenti di macchina si fanno meno concitati di *Magnolia*, e in generale lo stile di Anderson si fa più misurato. Il regista non abbandona l'utilizzo del suo repertorio di carrellate, *steadycam* e panoramiche, ma lo controlla accordandolo maggiormente al tono delle sequenze. La musica, integrata con il montaggio e i movimenti di macchina, sembra essere nuovamente l'ispirazione per lo stile, ma questa volta la base non sono più pop e rock, bensì il musical. Secondo Richard Falcon, la regia di Anderson è accostabile alla direzione di un'orchestra, e il suo brio stilistico crea l'atmosfera di un musical atipico, in cui il protagonista è bloccato nei movimenti²²³; tutto il resto del mondo gli danza attorno, macchina da presa inclusa.

Anche in questo film sono presenti delle riprese molto lunghe, ma si declinano in modo differente rispetto ai lunghi piani sequenza visti finora. Perlopiù, si tratta di carrellate o panoramiche, a volte abbinata, che vengono usate da Anderson per trasmettere il senso di disagio di Barry, e l'ansia che si fa strada nella sua psiche. Quando il protagonista chiama per la prima volta la linea telefonica erotica, il montaggio non stacca per tutta la durata della telefonata, tre minuti e mezzo. Barry si aggira per l'appartamento (illuminato da punti di luce fioca) con passo nervoso, camminando dalla cucina alla televisione, sedendosi e poi rialzandosi, per poi sedersi nuovamente e ripetere più volte le stesse azioni. La macchina da presa lo segue con delle panoramiche, per poi fermarsi quando si siede. Nei momenti in cui Barry è seduto, però, l'inquadratura viene ricomposta e lo sguardo destabilizzato; lo spettatore ha l'impressione di trovarsi di fronte a una ripresa raffinata e definitiva, ma che segue la grammatica di una ripresa amatoriale più che cinematografica. Questo provoca una connessione con il protagonista a livello emotivo, e fa provare il suo stesso stato di ansia e provvisorietà. La telefonata finisce, e Barry si trova ad aspettare una richiamata. C'è il primo stacco, il telefono squilla e il protagonista è ripreso in primo piano. Riprende la conversazione, Barry si alza, e ora è una *steadycam* a seguirlo da vicino mentre si

²²³ R. Falcon, *Punch-drunk Love*, in «Sight and Sound», n. 2/13, febbraio 2003.

fa strada nell'appartamento. La macchina da presa lo segue in primo piano per due minuti e mezzo, anche a costo di ottenere una ripresa sfocata o mossa; lo spettatore è nuovamente connesso a livello emotivo con Barry, questa volta è in imbarazzo per lui e quasi non vorrebbe continuare a guardare. Poi Barry si siede alla scrivania e comincia a togliersi i pantaloni; in quel momento la macchina da presa fa una rapida panoramica verso destra e il protagonista scompare dall'inquadratura. C'è uno stacco con un'elisione temporale, e vediamo Barry che si corica a letto. Si passa alla mattina seguente, e il protagonista è inquadrato frontalmente, alla fine del buio corridoio d'ingresso. Squilla il telefono, Barry risponde e, inaspettatamente, dall'altro capo del telefono parla la ragazza della sera precedente. La ripresa rimane fissa per più di un minuto, ma quando Georgia – così dice di chiamarsi – gli chiede un aiuto economico, Barry capisce di essere caduto in una trappola. Comincia a indietreggiare, e la cinepresa inizia ad avanzare con un lento carrello. Barry è letteralmente con le spalle al muro: l'unica via di fuga è la chiusura della chiamata, e il lato sinistro dell'inquadratura.

Ma *Ubriaco d'amore* non è composto soltanto di lunghe inquadrature, anzi: per la maggior parte, è un film di montaggio, in cui i tagli e il ritmo sono fondamentali e si accordano alla partitura sonora di Jon Brion²²⁴, da un lato nevrotica – nelle scene in cui Barry è maggiormente sotto pressione – dall'altro romantica e sognante quando l'amore segna un cambiamento nella vita del protagonista. Suoni, rumori e musica sono importanti per imprimere un ritmo incalzante al film: i rumori industriali d'ambiente, da diegetici diventano extradiegetici perché sconfinano nella colonna sonora percussiva e a tratti dissonante. Le musiche romantiche, invece, nascono a livello diegetico con la melodia suonata maldestramente da Barry con l'armonium, per poi evolvere in una vera e propria sinfonia extradiegetica. A tal proposito, Anderson dichiarava di volere un motivo nello stile di *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977, Steven Spielberg), richiamando quindi la dimensione della

²²⁴ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 91.

fantascienza²²⁵. Lo stesso armonium nelle inquadrature iniziali, in effetti, ricorda il monolite di *2001: Odissea nello spazio* (*2001: a Space Odyssey*, 1968, Stanley Kubrick); nel film di Kubrick, l'enorme pietra verticale era capace di imprimere un cambiamento epocale alla Storia, nel film di Anderson è richiamato in modo giocoso e rappresenta un mutamento molto meno su larga scala, limitato alla vicenda personale di Barry.

Leslie Jones cura il montaggio, entrando nella squadra di lavoro quando il film era già stato girato per due terzi. Per via di uno sciopero degli attori, molto simile alla situazione vissuta di recente dall'industria cinematografica, Anderson fu costretto a fermare la produzione per un lungo periodo di tempo, montando ciò che era già stato girato per poi concludere le riprese in un secondo momento. Secondo Jones, quello che poteva sembrare un imprevisto si rivelò in realtà positivo per la lavorazione del film, poiché diede modo di riflettere sulla direzione da prendere:

«We got to really, really think about what the movie should be and where it was going to go. [...] He was originally going to shoot a very different movie at the end. We sat around and talked and talked and talked and talked for a long time and at the end of it, came up with something completely different»²²⁶.

Il lavoro di Jones, nato da un procedimento più mentale e organizzato rispetto a quello di Tichenor, si allaccia con la musica e crea un'atmosfera oppressiva, improntata alla tensione. Lunghe riprese come quelle descritte in precedenza sono alternate a sequenze concitate, in cui i punti macchina non vengono intervallati in campi e controcampi ma moltiplicati e stratificati per accrescere la dimensione caotica della narrazione. In alcuni momenti, riprese molto lunghe alimentano la tensione, che cresce a dismisura fino al momento di rottura. Nella sequenza della cena a casa della sorella, Barry viene seguito dalla

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Interview: Making 'The Master' with Editor Leslie Jones* su «cigsandredvines.blogspot.com». Link: <https://cigsandredvines.blogspot.com/2013/02/interview-making-master-with-editor.html>

macchina da presa con una ripresa in *steadycam*. È continuamente incalzato dalle domande insistenti delle altre sorelle, e fisicamente messo all'angolo in cucina. In quel momento il montaggio stacca, e la tensione scende. Poi Barry entra in soggiorno, e comincia a parlare con il cognato. Un carrello in avanti si avvicina al protagonista, mentre il cognato e la sorella continuano a porgli delle domande sul lavoro e la vita privata. La tensione sale, la macchina da presa si ferma, Barry è inquadrato in primo piano; esce dall'inquadratura, c'è uno stacco e vediamo la tavola imbandita, con i numerosi famigliari che cominciano a sedersi. Si sente un forte rumore, tutti si girano. Stacco sull'asse, l'azione si ripete e si vede Barry distruggere la vetrata a pugni e calci, rilasciando la tensione accumulata. Più che connettere, il montaggio ripete: l'effetto precede la causa, e lo spettatore ne esce spaesato esattamente come il protagonista²²⁷.

A prendersi carico della direzione della fotografia è, ancora una volta, Robert Elswit, che porta con sé il familiare formato panoramico anamorfico 2.39:1. Il *widescreen* non è però usato per mostrare paesaggi, scene corali o dense di personaggi; Elswit e Anderson se ne servono per mettere i personaggi uno di fronte all'altro, inquadrati di lato, o schiacciare Barry in un angolo dell'inquadratura, mettendo in luce il suo disagio e il suo sentirsi fuori posto in pressoché ogni situazione.

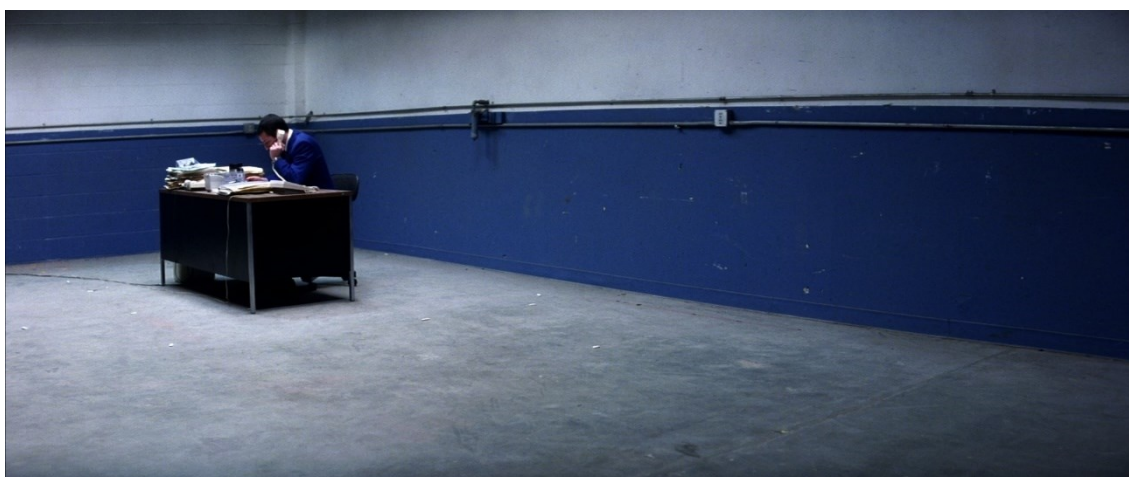


Figura 4: Barry "schiacciato" nell'angolo dell'inquadratura

²²⁷ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 92.

Quando invece la disposizione dei personaggi nell'inquadratura segue una forma più convenzionale, loro sono spesso inquadrati attraverso soglie, corridoi, aperture nelle pareti, ritagliando il formato panoramico in un effetto di fotogramma nel fotogramma.



Figura 5: le soglie creano un effetto di fotogramma nel fotogramma

Le luci sono talvolta uniformi, ma perlopiù creano forti contrasti, anche grazie allo *stock* di pellicola utilizzato da Elswit, calibrato per la luce artificiale e con una curva che tende a scurire le ombre ed esasperare le luci²²⁸. Per ottenere l'illuminazione naturale voluta da Anderson sono necessari dei “trucchi”: ad esempio, nel passaggio di Barry dall'interno all'esterno del capannone – e viceversa – è necessario modificare l'apertura del diaframma in modo da esporre correttamente la pellicola, per compensare la notevole differenza di luminosità. Normalmente, come spiega Elswit²²⁹, si cerca di essere più delicati possibile e di usare degli stratagemmi per non far notare allo spettatore che il diaframma si sta chiudendo o aprendo. Inoltre, bisogna tenere anche conto delle diverse temperature del colore, in modo che la tinta delle immagini esterne non risulti troppo diversa da quelle interne. Anderson, però, cerca volontariamente di mettere a nudo l'imperfezione, l'errore: l'effetto somiglia a quello delle videocamere amatoriali

²²⁸ *Interview: Behind The Scenes With Robert Elswit* su «cigsandredvines.blogspot.com». Link: https://cigsandredvines.blogspot.com/2003/04/interview-behind-scenes-with-robert_20.html

²²⁹ *Ibidem*.

quando effettuano un passaggio fra due inquadrature illuminate in modo molto diverso, e contribuisce a sporcare l'immagine conferendo maggiore immediatezza alla narrazione. Questa cifra stilistica, basata sull'imperfezione, trova conferma nei numerosi *flare*²³⁰ bluastri visibili lungo tutta la durata del film.

In *Ubriaco d'amore* il colore è ovunque, a cominciare dalle schermate astratte e variopinte che intervallano le sezioni del film, quadri che sembrano frutto di allucinazioni lisergiche e che rappresentano insorgenze inaspettate di colore. Per il resto, il colore è distillato in punti chiave, e segue una *palette* ben precisa: secondo Elswit, l'ispirazione di Anderson viene dai primi film a colori di Jean-Luc Godard, in particolare *La donna è donna* (*Une femme est une femme*, 1961). Nel lungometraggio di Godard, gli ambienti interni hanno muri dipinti di bianco, e il protagonista maschile indossa un vestito blu che contrasta con lo sfondo²³¹. Allo stesso modo, nel film di Anderson, gli ambienti sono spesso bianchi o grigi, quasi monocromatici; i vestiti di Barry e Lena – lui indossa sempre lo stesso vestito blu, lei vestiti rossi – appaiono saturati, esagerati, ed emergono come ricorrenze di colore che contrastano con l'ambiente circostante²³². Il completo blu di Barry, che sembra quasi una divisa da non togliere mai, ricorda le tonalità dei musical in Technicolor degli anni '50, in cui il protagonista di turno indossava sempre vestiti sgargianti, spesso blu. È Anderson stesso a citare i musical come influenza:

«Se guardi Cantando sotto la pioggia, [...] ti accorgi che è tipico di quel genere di film che ci sia sempre qualcuno che indossa un completo blu. [...] Direi che è proprio una cosa da musical. Direi che è un completo da MGM»²³³.

²³⁰ Riflesso della luce sulle lenti degli obiettivi, che si manifesta come luminosità diffusa (detta anche luce parassita) che riduce il contrasto dell'immagine. Si veda in tal senso il link tratto da Treccani.it: <https://www.treccani.it/vocabolario/flare/#:~:text=Negli%20strumenti%20ottici%2C%20effetto%20della,riduce%20il%20contrasto%20dell'immagine>. Negli obiettivi anamorfici, questo effetto si manifesta spesso con delle righe luminose orizzontali, che hanno una dominante di colore variabile in base ai filtri e agli strati protettivi delle lenti.

²³¹ *Interview: Behind The Scenes with Robert Elswit*, cit.

²³² Sull'argomento delle ricorrenze e insorgenze di colore, si veda il testo di Luca Venzi, *Il colore e la composizione filmica*, Pisa, ETS, 2006.

²³³ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 89.



Figura 6: Lena e Barry, rosso e blu

Proprio come un musical, il film termina con un lieto fine: Lena e Barry sono abbracciati nella penombra del capannone industriale, davanti all'armonium illuminati in controluce. Lui comincia a suonare, e mentre Lena gli dice «Eccoci qui», un flare blu si intromette per un istante, e c'è uno stacco al nero sui titoli.

Cinque anni separano *Ubriaco d'amore* e *Il Petroliere*, e altrettanti ne passano fra quest'ultimo e *The Master*. In *Il petroliere*, Anderson ritorna a lavorare con la “formazione storica”: Elswit alla fotografia – che per il lungometraggio otterrà un Oscar – e Tichenor al montaggio, che invece sarà solo nominato per il premio²³⁴.

Il film segna uno spartiacque nello stile del regista, poiché Anderson abbandona – temporaneamente – l'utilizzo di panoramiche circolari, lunghi piani sequenza, movimenti concitati. I movimenti rapidi sono sostituiti da spostamenti misurati, distillati: la cifra stilistica del film diventa la carrellata laterale, combinata con lente panoramiche. È uno stile che, secondo Manassero, ben si accorda all'ambientazione del deserto, poiché esso «è uno spazio aperto, da tracciare, attraversare, esplorare, con la macchina da presa che segue percorsi precisi, lineari, scavati come il solco di un condotto per il petrolio»²³⁵. Il regista non abbandona

²³⁴ <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2008>

²³⁵ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 110.

comunque la carrellata frontale, che rimane fondamentale per avvicinare lo spettatore all'interiorità del personaggio.

La fotografia di Elswit è basata sui colori grezzi e gialli della terra che contrastano con l'azzurro pastello del cielo, sulla luce accecante del giorno che però non è mai sufficiente a illuminare gli interni, che risultano squallidi e bui. Nelle sequenze notturne, invece, la scena è avvolta dall'oscurità, e sono le poche sorgenti luminose artificiali a illuminare i volti dei personaggi, con forti contrasti e chiaroscuri. Le lenti vengono opportunamente modificate per eliminare gli strati antiriflesso e per stemperare la perfezione tecnica delle attrezzature contemporanee: ne deriva un effetto *vintage* che si abbina al periodo in cui è ambientato il film²³⁶. Molti sono i campi lunghi o totali, che inseriscono i personaggi nello spazio e fanno notare la vastità del deserto.

Vi sono anche molti primi piani, soprattutto del protagonista, ma Anderson talvolta li abbina ai movimenti di macchina per riorientare lo sguardo dello spettatore. Nella prima sequenza in cui si sente Daniel parlare, ad esempio, la carrellata frontale stringe su di lui in primo piano, poi c'è uno spostamento verso sinistra e viene inquadrato il figlio adottivo HW, per poi ritornare su Daniel. Secondo Dylan Tichenor, ciò testimonia la volontà di Anderson di includere sempre il punto di vista di HW in ogni sequenza in cui compare. Questo elemento è stato uno dei punti di partenza del lavoro sul montaggio: ribaltando il punto di vista fra quello del petroliere e il figlio, viene resa ancora più evidente allo spettatore la mancanza di umanità di Daniel rispetto a HW²³⁷. I tagli sono pochi, essenziali, e servono per far progredire l'azione, come «un mosaico che deve scorrere», dice Tichenor²³⁸. Nella stessa intervista, il montatore afferma che Anderson ha trattato *Il petroliere* come un film *horror*, utilizzando lunghe riprese per far salire la tensione, trattenendo il movimento per poi farlo esplodere in momenti inaspettati. La sequenza in cui il pozzo esplode, rendendo sordo HW, ne

²³⁶ <https://www.nyfa.edu/student-resources/best-cinematography-look-will-blood/>

²³⁷ <https://www.mewshop.com/news-and-press/2017/6/13/wes-anderson-and-paul-thomas-andersons-editor-reveals-secrets-from-the-cutting-room>

²³⁸ *Ibidem*.

è un esempio: per un minuto le inquadrature sono quasi prive di movimento, e gli unici suoni sono i rumori delle trivelle; è la calma prima della tempesta, il gas esce velocemente dal sottosuolo, scaraventando HW sul tetto e assordandolo. Da quel momento la sequenza diventa più concitata, si intromette la colonna sonora di percussioni che segnala lo stato di pericolo ed eccitazione. In alcuni momenti la macchina da presa inquadra da vicino HW, e il suono improvvisamente è ovattato, in soggettiva. La Storia per il piccolo insediamento è cambiata definitivamente, e con essa la vita di HW.

Sul finire del film, Anderson utilizza un espediente finora inedito nel suo cinema, il *flashback*. Daniel, ormai anziano e consumato nel fisico e nella psiche, ha una discussione animata con il figlio HW, e lo disconosce, cacciandolo in malo modo. Subito dopo c'è uno stacco, che riporta a un'epoca felice, in cui il figlio era bambino, non ancora sordo, e quel pericoloso pozzo petrolifero era ancora in costruzione. HW bambino gioca con il cappello di Daniel, quest'ultimo sorride e glielo prende dalle mani. Saluta il figlio e si avvia solitario verso la trivella, in campo totale. C'è un altro stacco, si ritorna al presente e Daniel, ubriaco e affranto, scende le scale di casa a fatica, pronto a sferrare l'ultimo colpo a Eli.

Nel lungometraggio successivo, *The Master*, Anderson continua a utilizzare il *flashback*, in modo più articolato e sottile, andando a frammentare la narrazione e facendo emergere ricordi, pensieri, fantasie del protagonista che altrimenti rimarrebbero inespressi in una presentazione più convenzionale. Freddie Quell è un personaggio enigmatico che non riesce a esprimersi a pieno a parole; dunque, il miglior modo per presentare i suoi pensieri allo spettatore è quello di interrompere il flusso della narrazione per inserire i frammenti in cui emerge la sua interiorità. Oltre alla già citata inquadratura delle onde del mare, che separa diversi momenti del film, un altro esempio è costituito dalla sequenza a casa di Helen Sullivan, sostenitrice della Causa: gli invitati stanno ballando, animati da Dodd; improvvisamente vediamo la stessa scena ma da una soggettiva di Freddie, in cui tutte le donne sono completamente nude.

Nonostante questi frammenti di inconscio, *The Master* è anche un film di dialoghi, composto da campi e controcampi, sequenze lunghe che utilizzano gli stessi punti di vista: durante la prima sessione di terapia fra Freddie e Dodd, il campo e controcampo si ripete, sempre uguale a sé stesso, per ben sette minuti. Più che un dialogo, è uno scontro, che si protrae per lungo tempo creando un'atmosfera snervante, finché Freddie non accetta la richiesta di Dodd, chiude gli occhi, e lascia spazio al *flashback* che racconta del suo amore perduto²³⁹.

Il montaggio del film, affidato inizialmente da Peter McNulty, è completato in seguito da Leslie Jones, che ritorna a collaborare con Anderson dopo dieci anni. Secondo quanto dichiarato dalla montatrice, il suo lavoro si è reso necessario per mettere insieme il *puzzle* della storia creata dal regista, che ancora non aveva idea di come completare il film²⁴⁰. Era necessario, insomma, capire cosa eliminare e cosa conservare, capire di chi fosse veramente la storia e raccontarla in modo coerente. Jones taglia molto del girato prodotto da Anderson, fino al punto di eliminare molta della storia di Dodd: il vero protagonista è Freddie, e la vicenda principale si basa sul rapporto fra i due più che sul passato di Dodd²⁴¹.

Per quanto riguarda la fotografia, Anderson fa una scelta controintuitiva, e decide di girare il film nel formato 65mm – con rapporto di aspetto 1.85:1 – invece che nel precedente 35mm panoramico²⁴². Il regista, però, utilizza il grande formato in un film che è tutto fuorché spettacolare, prevalentemente composto di primi piani, riprese in interni bui e spazi ristretti. Anderson sfrutta il grande formato non per allargare la visione, ma per restringerla, per scavare e andare a fondo dell'interiorità dei personaggi²⁴³. Questa scelta impone ad Anderson una limitazione nei movimenti, poiché le macchine da presa in grande formato sono

²³⁹ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 132.

²⁴⁰ *Interview: Making 'The Master' with Editor Leslie Jones*, cit.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² Il grande formato, nato all'epoca del Cinemascope e utilizzato soprattutto fra gli anni '50 e '70, serviva a ottenere immagini, spesso panoramiche, con una risoluzione quattro volte superiore a quella della convenzionale pellicola 35mm. Veniva impiegato per film di fantascienza, e *kolossal* che necessitavano di un maggiore dettaglio nelle scene con molte comparse o per rappresentare paesaggi spettacolari. Per una lista dei film prodotti con questa tecnica, si veda: <https://www.imdb.com/list/ls054316027/>

²⁴³ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 134.

pesanti e ingombranti. I movimenti di macchina sono pochi ed essenziali, soprattutto panoramiche, ma per la maggior parte delle inquadrature la macchina da presa sta completamente ferma.

A livello di fotografia, *The Master* è un film molto diverso da *Il petroliere*, ma anche da tutti i precedenti di Anderson. Non a caso, il lungometraggio è il primo del regista a cui non collabora Robert Elswit come direttore della fotografia, impegnato nelle riprese di un altro film e sostituito da Mihai Mălaimare Jr²⁴⁴. Le qualità cromatiche del film sono modulate su una *palette* anni '50, con una base color crema e luci verdognole, che fanno emergere occasionali rossi sgargianti e azzurri pastello. I contrasti sono meno marcati, anche grazie alla pellicola utilizzata, ma in generale l'illuminazione appare più naturale e atmosferica e lascia intendere un moderato utilizzo della *color correction*²⁴⁵ in post-produzione.

Subito dopo l'uscita di *The Master*, Anderson torna al lavoro su un progetto iniziato in precedenza, la trasposizione cinematografica di *Vizio di Forma*. Robert Elswit torna a collaborare con il regista, firmando la fotografia del film. L'apporto stilistico di Elswit è evidente: diversamente dalle riprese patinate e definite del film precedente, in *Vizio di Forma* l'immagine è sporca, a tratti volutamente imprecisa, grazie all'utilizzo della pellicola 35mm. I colori sono pastosi ma intenzionalmente desaturati, sbiaditi, come a dare l'impressione di una fotografia ingiallita e consumata dal tempo. Le ombre sono profonde, i contrasti forti, nello stile di Elswit. Diversamente dalle precedenti collaborazioni fra il regista e il direttore della fotografia, però, il rapporto d'aspetto è lo stesso di *The Master*, cioè 1.85:1, un formato affermatosi negli anni '70 e tipicamente utilizzato in film campioni di incassi²⁴⁶. Anderson si fa ispirare dal film precedente anche

²⁴⁴ Molti fan di Anderson non gradirono l'assenza di Elswit, affermando che lo stile del regista fosse inscindibile dal lavoro del direttore della fotografia. Si veda questo articolo e i relativi commenti: <https://cigsandredvines.blogspot.com/2011/04/exclusive-pt-anderson-shooting-on-65mm.html>

²⁴⁵ Procedimento che, dopo la scansione dei negativi e prima del montaggio, consente di modificare i colori di una ripresa per uniformarli a dei toni corretti (*timing*) o variare le qualità cromatiche dell'immagine. Le tecniche per modificare i colori in post-produzione esistevano già nel cinema totalmente analogico, ma con il digitale offrono delle possibilità molto più ampie.

²⁴⁶ Per citare solo un esempio, molti film di Steven Spielberg degli anni '80 presentavano un rapporto di aspetto di 1.85:1.

per quanto riguarda la scelta delle inquadrature: *Vizio di Forma* è disseminato di primi piani, scelta stilistica che il regista giustifica affermando che «le location non hanno nulla di troppo interessante»²⁴⁷. Spesso a essere inquadrato è Joaquin Phoenix, e il fatto che l'attore avesse interpretato il ruolo di protagonista anche in *The Master* crea una sorta di continuità non voluta fra le due produzioni, nonostante siano due lungometraggi diversi in molti frangenti.

Il ritorno a un formato più agile come il 35mm permette ad Anderson di muovere la macchina da presa più liberamente: come in passato, il regista utilizza *steadycam*, macchine a spalla, carrellate. Tuttavia, non c'è il movimento roboante di un tempo, con il passare degli anni lo stile di Anderson è mutato verso un approccio osservativo, più calmo. Quello che in *Boogie Nights* era un pedinamento dei personaggi, si trasforma qui in una calma lenta e sospettosa²⁴⁸, un falso movimento che fa identificare lo spettatore con lo sguardo stralunato del protagonista²⁴⁹ e dà vita a un film lento e dispersivo.

Il montaggio, a cui lavora nuovamente Leslie Jones integrando il lavoro di Melanie Oliver, punta a dare coerenza agli episodi di cui è composto il film. Attraverso l'utilizzo della dissolvenza incrociata, si tenta di tenere insieme avvenimenti scollegati uno dall'altro come in uno *slideshow* di fotografie; le dissolvenze «sottolineano la coesistenza di più dimensioni, tengono insieme il materiale spurio di un'epoca percepita per frammenti, rincorrono lo sviluppo inestricabile di una trama noir pressoché incomprensibile»²⁵⁰. Nelle varie tappe delle sue indagini, più volte Doc Sportello incontra altri personaggi e vi instaura un dialogo, per cercare di aggiungere un tassello alla storia. In molti casi, Anderson sceglie di racchiudere i due personaggi nella stessa inquadratura, e avvicinarsi lentamente a loro con un carrello frontale. Più che di piani sequenza, si tratta di

²⁴⁷ D. Fear, *Paul Thomas Anderson, il regista dei film impossibili*, su «rollingstone.it», 19 marzo 2015. Consultabile al link: <https://www.rollingstone.it/cinema-tv/interviste-cinema-tv/paul-thomas-anderson-regista-di-film-impossibili/261603/>

²⁴⁸ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 153.

²⁴⁹ D. Ansen, *Inherent Vice – Paul Thomas Anderson's Tour of L.A.*, su «Entertainment Weekly». Consultabile al link: <https://microsites.ew.com/microsite/longform/pta/>

²⁵⁰ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 152.

quadri, *master shot*²⁵¹ che racchiudono in sé tutto ciò che deve essere trasmesso allo spettatore. Le sequenze, dalla durata piuttosto lunga – i dialoghi girati in questo modo nel film durano dai due ai cinque minuti – puntano a ottenere l’effetto opposto a quello ricercato dal cinema commerciale.

Negli ultimi decenni, infatti, la durata media delle inquadrature fra un taglio e l’altro è diminuita considerevolmente: si è passati da una media di dieci secondi nel 1930 a una di quattro nel 2010²⁵². Il critico Barry Salt ha anche coniato la dicitura ASL, abbreviazione di “*Average Shot Length*”, che esprime il rapporto fra la durata del film e il numero delle inquadrature²⁵³, espresso in secondi: più alto è questo valore, più basso sarà il numero dei tagli di montaggio, e viceversa. L’ASL di *Vizio di Forma* si attesta su un valore di 11,6 secondi, non il valore più alto per un film di Anderson²⁵⁴ ma comunque molto distante da film contemporanei più commerciali – per citare un solo esempio, le inquadrature di *The Avengers* (2012) durano in media 3,16 secondi²⁵⁵.

Stando agli studi citati da Ethan Warren, i tagli di montaggio servono anche per riorientare lo sguardo dello spettatore verso il centro dell’inquadratura, catturando la sua attenzione e mantenendo alta la comprensione della storia. Viceversa, in riprese molto lunghe, soprattutto se prive di elementi spettacolari, lo sguardo degli spettatori è naturalmente portato a girovagare ai lati dell’inquadratura, cercando ulteriori informazioni; ma anche a livello mentale ci si distrae, e probabilmente si comincia a pensare ad altro. In *Vizio di Forma*, inquadrature lunghissime sono associate a dialoghi fondamentali per la comprensione di una trama già di per sé intricata. Questo va a inficiare la

²⁵¹ Per “*master shot*” si intende un utilizzo del campo totale che mostra l’ambiente ma anche i personaggi, senza tagli, raccontando tutto in un’unica ripresa. Per approfondire, si veda: https://en.wikipedia.org/wiki/Master_shot

²⁵² E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 229.

²⁵³ F. Vitella, *Il montaggio nella storia del cinema – Tecniche, forme, funzioni*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 157.

²⁵⁴ *Ubriaco d’amore* è finora il film con una durata più alta delle inquadrature, in media 15,6 secondi.

²⁵⁵ <https://www.shotlogger.org/TitleListDetail.php?recordID=971>

comprensione dello spettatore a tal punto che la storia si complica ancora di più²⁵⁶: letteralmente un vizio di forma.

Tre anni dopo, con *Il filo nascosto*, Anderson compie una “inversione a U”; dal procedere dispersivo e liquido del film precedente, il regista passa a uno stile ordinato, di compostezza formale, rigido e misurato. Il film è girato prevalentemente negli interni sontuosi della dimora Woodcock, e i movimenti di macchina sono pressoché nulli, ridotti all’osso. Quando ci sono, si tratta di movimenti lenti ed eleganti, mai sporcati da imperfezioni o errori di ripresa. È uno stile che ben si abbina alla personalità del protagonista, un uomo preciso ed esigente, efficiente nel lavoro e lontano dagli eccessi nella vita privata. Anderson crea un’atmosfera di quieta sospensione²⁵⁷, che non è quella horror de *Il petroliere* né quella thriller di *Sydney*; è piuttosto un’espressione controllata e trattenuta, quasi repressa, come se nell’*atelier* Reynolds in fondo controllasse anche il regista mentre confeziona il film. Non a caso, i momenti in cui la macchina da presa si muove più liberamente coincidono con le poche riprese in esterni; talvolta a muoversi è il mondo attorno a Reynolds, come quando “evade” per la prima volta e la macchina da presa è fissata sul tetto della sua automobile sportiva.

Il montaggio, curato nuovamente dallo storico collaboratore Dylan Tichenor, segue lo stesso stile elegante della regia. È un montaggio senza sgrammaticature che ben si accorda alla partitura sonora di Jonny Greenwood, a tratti sognante, a tratti sospesa. Rispetto ai precedenti nei film di Anderson, i tagli di montaggio sono quasi invisibili, e regolano il ritmo facendo scorrere senza intoppi la narrazione. Il suono è molto importante, poiché rappresenta un elemento di raccordo, soprattutto nelle sequenze ambientate durante pranzi, cene e colazioni: per Reynolds, uomo pignolo ed esigente, i rumori di posate, stoviglie e cibo – ad esempio, Alma che spalma il burro sul toast – sono intollerabili. Il montaggio di Tichenor e la regia di Anderson lo rendono ben evidente allo spettatore, anticipando il suono estraneo mentre è inquadrata la reazione di Reynolds, per poi

²⁵⁶ E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson*, cit., p. 230.

²⁵⁷ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 176.

staccare sulla fonte sonora e ritornare in seguito sul protagonista. In altri momenti, invece, il taglio di montaggio segna la cesura fra fantasia e realtà, come durante l'allucinazione di Reynolds, che vede la madre al suo capezzale mentre è sotto l'effetto dei funghi velenosi. La sequenza inizia con una ripresa della parete di fronte al letto, vuota. Poi c'è uno stacco sul volto di Reynolds, in primo piano. Poi di nuovo la parete, ma questa volta c'è la madre del protagonista, vestita da sposa. Reynolds le parla e, verso la fine del monologo, si ritorna alla ripresa della parete – con la madre ancora lì, in piedi. Dalla porta entra Alma, che si sovrappone alla madre di Reynolds e va verso l'armadio. Stacco su Reynolds, di nuovo in primo piano. Altro stacco sulla parete, la madre è sparita e c'è solo Alma, il montaggio ci ha riportati alla realtà.

Sono molti i primi piani del film, perlopiù illuminati con forti contrasti, con lo sfondo che rimane più scuro. L'illuminazione artificiale è soffusa e a tratti scarsa, e la maggior parte della luce viene dall'esterno, filtrata dalle finestre di casa Woodcock. La gamma di colori è basata sui toni chiari, soprattutto bianco e grigio chiaro, ma diversamente da *Ubriaco d'amore* essi rappresentano l'eleganza, il buon gusto e la pulizia degli ambienti. La temperatura del colore è piuttosto fredda: le pellicole utilizzate, tarate per le lampade a incandescenza, donano delle tonalità bluastré alla luce naturale che proviene dall'esterno²⁵⁸. Questo elemento, unito alla grana della pellicola 35mm, conferisce una qualità atmosferica agli ambienti, che non sembrano mai spogli. È interessante notare che la direzione della fotografia non è accreditata a nessun professionista del settore: dopo gli screzi con Elswit nati durante la produzione di *Vizio di Forma*, Anderson decide di sfruttare l'esperienza ormai ventennale in campo cinematografico. Il regista, aiutato dagli storici componenti della *troupe*, opera anche come direttore della fotografia, ottenendo uno stile che risulta un ibrido fra la sua visione personale e quella di Elswit²⁵⁹.

²⁵⁸ Per i dati tecnici, si veda: https://www.imdb.com/title/tt5776858/technical/?ref=tt_spec_sm

²⁵⁹ Nonostante le similitudini con il lavoro da lui effettuato in precedenza, Elswit ha dichiarato di aver apprezzato il film, ma non la direzione della fotografia. R. Manassero, *Paul Thomas Anderson [...]*, cit., p. 185.

Lo stesso approccio viene seguito da Anderson per la fotografia di *Licorice Pizza*, che esce quattro anni – e una pandemia – dopo. Radicalmente diverso dal lungometraggio precedente, *Licorice Pizza* è un film colorato ed energico. Le tonalità mostrano un caleidoscopio di tutti i colori possibili, calato nell'epoca in cui è ambientato, gli anni '70: la *color correction* di base vira l'immagine verso una temperatura del colore calda, aiutata dalle pellicole tarate per la luce del sole²⁶⁰. In generale, a livello visivo il film è un ibrido fra *Boogie Nights* e *Vizio di Forma*: il formato dell'immagine torna a essere panoramico anamorfico, e il rapporto di aspetto è di 2.39:1; emergono spesso colori caldi, soprattutto rossi e gialli, ma occasionalmente il film mostra verdi e blu sgargianti. Sono presenti anche alcuni *flare*, ormai diventati parte della cifra stilistica di Anderson e ispirati alla fotografia di Elswit dei precedenti lungometraggi.



Figura 7: il mondo colorato di *Licorice Pizza*

È interessante notare che, nonostante il montaggio sia stato realizzato con sistemi AVID²⁶¹, per il resto *Licorice Pizza* è un film totalmente analogico, consolidando la preferenza di Anderson per la ripresa e stampa in pellicola. Negli ultimi vent'anni le macchine da presa digitali hanno subito uno sviluppo

²⁶⁰ https://www.imdb.com/title/tt11271038/technical/?ref=tt_spec_sm

²⁶¹ Per montaggio AVID si intende un montaggio digitale o discontinuo, in cui i negativi delle riprese vengono digitalizzati, si crea una copia montata del film, e si ristampa in seguito su pellicola. Si veda questo link tratto da «treccani.it»: [https://www.treccani.it/enciclopedia/dissolvenza_\(Enciclopedia-del-Cinema\)#:~:text=L'Avid%20%C3%A8%2C%20invece%2C,ottenuti%20sul%20negativo%20del%20film](https://www.treccani.it/enciclopedia/dissolvenza_(Enciclopedia-del-Cinema)#:~:text=L'Avid%20%C3%A8%2C%20invece%2C,ottenuti%20sul%20negativo%20del%20film)

esponenziale, e ormai oggettivamente superano la pellicola in risoluzione, gamma dinamica, e possibilità di ripresa. Nonostante questo, alcuni registi fra cui Anderson continuano a preferire il processo fotochimico, utilizzando la pellicola in fase di ripresa e, talvolta, di stampa. A tal proposito il regista ha dichiarato:

«Everybody's sort of screaming about the digital camera – 'You can shoot with no light!'. And you want to say 'Well, hang on', because if you want to use the sun you still need to get it in the right place! [...] You need to have some point of view. The camera's not gonna make it for you»²⁶².

E così in *Licorice Pizza* gli effetti visivi digitali sono pochissimi, principalmente per rimuovere cartelli e arredamenti urbani che non sarebbero stati coerenti con l'ambientazione nel passato del film. Non contano solo l'abitudine, o la coerenza con l'ambientazione in un determinato periodo storico: per Anderson, la lavorazione analogica è fondamentale per un motivo più profondo:

«I've always felt that the strongest connection an audience can have to a film is to have as little as possible between the actor and the film plane. That would include diffusion on a lens or any filtration. To take that a step further, once their image goes on the camera negative, and once the negative is cut, if you can strike prints from that original negative [...] the closer you're connected to the character»²⁶³.

Il regista non risparmia neanche un giudizio sugli altri *filmmaker*:

²⁶² K. Jones, *Once Upon a Time in Hollywood*, cit. Traduzione (a cura dell'autore): «Tutti si infervorano sulle macchine da presa digitali e urlano - "Puoi girare senza luce!". E tu vuoi dire "Beh, aspetta un attimo" perché, se vuoi usare la luce del sole devi comunque averla nel posto giusto! [...] Devi comunque avere un punto di vista. La macchina da presa non lo farà per te».

²⁶³ *Ibidem*. Traduzione (a cura dell'autore): «Ho sempre pensato che la connessione più forte che il pubblico possa avere con un film si ottenga quando c'è il meno possibile fra gli attori e il piano della pellicola, inclusi la diffusione sull'obiettivo o qualsiasi filtro. Facendo un passo ulteriore, quando la loro immagine finisce sul negativo, e il negativo è montato, se puoi stampare direttamente dal negativo originale, tanto più sarai connesso al personaggio».

«It's very common these days to use old lenses, which is a result of everyone shooting with digital cameras. The irony is that everyone is now scrounging around for the worst possible lenses to use because it helps degrade the digital image. This is ridiculous. I don't understand any of it because people are trying to make it look like film. I don't know why they don't just use film»²⁶⁴.

Dissipando ogni dubbio che questa scelta dipenda dall'ambientazione nel passato dei suoi film, Anderson conclude:

«Even if I was making a contemporary film, I would find digital very unattractive. I don't think it does actors any favors. It's empty to me. I don't like looking at it. I don't want to work with it. I think it has created many bad habits on sets. There's nothing at risk»²⁶⁵.

Secondo Anderson, dunque, la connessione con i personaggi è l'elemento portante del suo cinema. I protagonisti di *Licorice Pizza* non hanno tempo da perdere, sono sempre in movimento, di corsa da un luogo all'altro e da un episodio all'altro, e anche lo stile del regista ne risente: Anderson «si affida a inquadrature di elementi che si aprono – porte, finestre, sportelli – per manifestare un continuo e puro stupore verso il mondo»²⁶⁶. Alla rigidità formale dell'ultimo lungometraggio, il regista contrappone qui lunghe carrellate, riprese a spalla, *steadycam*, ma i movimenti non sono più gli inseguimenti rutilanti di *Boogie Nights* e *Magnolia*, o le panoramiche che, come un mirino, seguivano Barry in *Ubriaco d'amore*. In *Licorice Pizza* i movimenti di macchina sono come «distillata aria compressa»²⁶⁷,

²⁶⁴ *Ibidem*. Traduzione (a cura dell'autore): «Ultimamente è molto comune utilizzare vecchie lenti, poiché tutti girano con macchine digitali. L'ironia è che tutti adesso vanno cercando i peggiori obiettivi possibili perché aiutano a degradare l'immagine digitale. È ridicolo. Non capisco niente di tutto ciò, perché la gente cerchi di far sembrare il digitale come la pellicola. Non so perché non usino direttamente la pellicola».

²⁶⁵ *Ibidem*. Traduzione (a cura dell'autore): «Anche se stessi girando un film ambientato nel presente, troverei il digitale molto poco attrattivo. Non penso che giochi a favore degli attori. Per me è vuoto. Non mi piace vederlo. Non mi piace lavorarci. Penso che abbia creato molte cattive abitudini sul set. Nulla è più a rischio».

²⁶⁶ F. Pedroni, *La dolce ala della giovinezza*, in «Cineforum», n. LXII/598, marzo 2022, p. 30-37.

²⁶⁷ *Ibidem*.

che seguono i personaggi nelle loro avventure ma lasciano che siano loro, sempre di corsa, a muoversi davvero.

Alana e Gary passano da un'avventura all'altra con l'energia della giovinezza, e questo si riflette sul film, che scorre di frammento in frammento grazie al montaggio di Andy Jurgensen²⁶⁸. Secondo il montatore, infatti, l'obiettivo primario del suo lavoro sul film è stato quello di mantenere attivo il movimento, progredendo da episodio a episodio senza soluzione di continuità; Anderson e Jurgensen erano consapevoli di dover tenere il ritmo, ma senza perdere di vista il nucleo fondamentale della storia, cioè la relazione fra i due protagonisti²⁶⁹. Ciò che sta alla base dell'ispirazione di Anderson, e che guida poi il montaggio, è ancora una volta la musica: il regista non solo ascoltava le canzoni dell'epoca durante la scrittura, ma le ha incluse direttamente nella sceneggiatura, dettando già un tono preciso da dare alle scene invece di affidarsi a un supervisore della musica²⁷⁰.

Ma ci sono anche momenti in cui la musica non c'è: nella sequenza della discesa dalla collina in retromarcia, *Licorice Pizza* sembra quasi un altro film. Il camion, con Alana alla guida e Gary sul sedile del passeggero, scala la salita della collina. La benzina finisce, Alana guarda incredula il tachimetro. Stacco sul cruscotto inquadrato in dettaglio. Stacco su Alana, inquadrata in primo piano con una carrellata frontale. Stacco su Gary, che nel frattempo è sceso e sta distruggendo il parabrezza dell'auto di Jon Peters. Altro stacco, i fratelli di Gary sono immersi nel buio del retro del camion. Gary spinge il camion da davanti, poi sale a bordo. La macchina da presa lo segue con una panoramica in campo totale. Gli unici suoni sono quelli meccanici dei freni, della trasmissione e del cassone del camion. Stacco su Gary e Alana inquadrati da fuori attraverso il parabrezza, la macchina è a mano per trasmettere la concitazione del momento, ma non si muove: a muoversi

²⁶⁸ Anderson avrebbe voluto collaborare nuovamente con Dylan Tichenor, ma il montatore era occupato nella lavorazione di un altro film.

²⁶⁹ J. Raup, *Licorice Pizza Editor Andy Jurgensen on Collaborating with Paul Thomas Anderson, Deleted Scenes, and Keeping the Momentum*, su «thefilmstage.com», 22 dicembre 2021. Consultabile al link: <https://thefilmstage.com/licorice-pizza-editor-andy-jurgensen-on-paul-thomas-andersons-vision-deleted-scenes-and-keeping-the-momentum/>

²⁷⁰ *Ibidem*.

all'indietro è solo il camion. Gary, normalmente energico, è immobile, mentre Alana dimostra sangue freddo e prende in mano la situazione, sterzando e accompagnando la discesa. Stacco su un campo lunghissimo, il camion è inquadrato da lontano, in primo piano un marciapiede, poi scende, accompagnato da una panoramica. Stacco su Gary in primo piano, che ha uno sguardo terrorizzato. Poi Alana, riflessa sullo specchietto retrovisore. Di nuovo Alana, ripresa dall'esterno in primo piano. Altra panoramica del camion che scende, poi un'altra ripresa dei fratelli nel bagagliaio. Si susseguono campi e controcampi di Alana e Gary, zitti. Il camion curva e si gira, in salita. Poi riprende la corsa, stavolta a marcia avanti, verso la discesa, accompagnato da una panoramica. I due protagonisti sono inquadrati prima quasi frontalmente e sullo stesso piano, poi Gary è in primo piano e sullo sfondo, sfocata, c'è Alana. Il camion continua a scendere nel silenzio, un incrocio col semaforo rosso è inquadrato in soggettiva, Alana dice «Brucio lo stop», Gary risponde «Mi fido di te». La manovra riesce, il camion si ferma in mezzo alla strada, uno di quei larghi viali per cui è famosa Los Angeles ma che Anderson ha evitato di mostrare per tutto il film²⁷¹. Inquadratura dal lato sinistro del camion, attraverso il finestrino: Alana è sconvolta e immobile, mentre Gary, di nuovo sé stesso, esulta eccitato per l'impresa appena compiuta. Stacco su Alana seduta su un marciapiede, il film riprende come prima. È una scena in cui la tensione è palpabile: per usare le parole di Jurgensen, «c'è molta musica in tutto il film, ma quella sequenza è secca. C'è solo suono. E credo che questo la renda efficace»²⁷².

La sequenza finale è completamente diversa e racchiude in sé tutta la poetica di Anderson. Alana e Gary sono in due luoghi diversi della città, dopo l'ennesimo litigio. In sottofondo inizia la musica, Alana comincia a correre e un carrello la precede. Poi c'è uno stacco su Gary che la cerca, inquadrato frontalmente attraverso la vetrina dell'ufficio politico di Joel Wachs. Poi Gary è inquadrato in primo piano, la macchina da presa è ferma. Gary comincia a correre,

²⁷¹ R. Manassero, *Paul Thomas Anderson* [...], cit., p. 206.

²⁷² J. Raup, *Licorice Pizza Editor Andy Jurgensen on Collaborating with Paul Thomas Anderson*, cit.

la ripresa lo segue con un carrello laterale. Alana cerca Gary prima alla sala da gioco, poi nel locale da loro frequentato in passato, ma lui non c'è. Ora entrambi corrono: lei da destra a sinistra, lui da sinistra a destra, seguiti con dei carrelli in una sorta di campo e controcampo muti. Un frammento di memoria irrompe nella corsa di Alana: è una ripresa di lei che corre da Gary, in un momento precedente del film. Poi un altro flashback, stavolta sulla memoria di Gary, quando correva per raggiungere Alana. Altro stacco su Gary, si ritorna al presente. Tutto si mischia, campo e controcampo, presente e passato. I due finalmente si incrociano, letteralmente scontrandosi. Entrano nella sala da gioco, e Gary annuncia trionfalmente: «Lasciate che vi presenti la signora Alana Valentine». Lei risponde: «Idiota». I due si baciano, ripresi prima da un lato, poi dall'altro, con un taglio di montaggio nel mezzo. Un *flare* stacca alla ripresa successiva, i protagonisti sono ripresi in *slow motion* con un carrello laterale, e corrono insieme mano nella mano dichiarandosi amore reciproco. Stacco sul nero, titolo, titoli di coda.



Figura 8: il *flare* nel finale di *Licorice Pizza*

BIBLIOGRAFIA

Testi di carattere generale:

- L. Albano, *Il cinema e l'oggetto perduto*, Venezia, Marsilio, 2023.
- S. Arcagni, *Oltre il cinema, Metropoli e Media*, Torino, Kaplan, 2010.
- M. L. Fagiani, *Città, cinema, società*, Milano, FrancoAngeli, 2008.
- A. Licata, E. Mariani Travi, *La città e il cinema*, Bari, Dedalo, 1985.
- L. Venzi, *Il colore e la composizione filmica*, Pisa, ETS, 2006.
- F. Vitella, *Il montaggio nella storia del cinema – Tecniche, forme, funzioni*, Venezia, Marsilio, 2009.

Monografie su Paul Thomas Anderson:

- R. Manassero, *Paul Thomas Anderson - Frammenti di un discorso americano*, Milano, Bietti, 2023.
- E. Warren, *The cinema of Paul Thomas Anderson – American apocrypha*, New York, Columbia University Press, 2023, *e-book*.

Saggi, articoli e interviste su *Boogie Nights*:

- T. Doherty, *Boogie Nights*, in «Cineaste», n. 3/23, 1998, pp. 40-41.
- C. Stephens, *The Swollen Boy*, in «Film Comment», n. 5/33, settembre 1997, p. 10.
- I. Stevens, *The Anderson Touch*, in «Sight and Sound», n. 24/3, marzo 2014, pp. 30-34.
- L. R. Williams, *Boogie Nights*, in «Sight and Sound», n. 1/8, gennaio 1998, pp. 36-37.

Saggi, articoli e interviste su *Ubriaco d'amore*:

- R. Falcon, *Punch-drunk Love*, in «Sight and Sound», n. 2/13, febbraio 2003.
- Interview: *Making 'The Master' with Editor Leslie Jones* su «cigsandredvines.blogspot.com».
Link: <https://cigsandredvines.blogspot.com/2013/02/interview-making-master-with-editor.html>
- Interview: *Behind The Scenes With Robert Elswit* su «cigsandredvines.blogspot.com».
Link: https://cigsandredvines.blogspot.com/2003/04/interview-behind-scenes-with-robert_20.html

Saggi, articoli e interviste su *Vizio di Forma*:

- D. Ansen, *Inherent Vice – Paul Thomas Anderson's Tour of L.A.*, su «Entertainment Weekly». Consultabile al link: <https://microsites.ew.com/microsite/longform/pta/>
- D. Fear, *Paul Thomas Anderson, il regista dei film impossibili*, su «rollingstone.it», 19 marzo 2015. Consultabile al link: <https://www.rollingstone.it/cinema-tv/interviste-cinema-tv/paul-thomas-anderson-regista-di-film-impossibili/261603/>

Saggi, articoli e interviste su *Licorice Pizza*:

- M. Albanese, *Licorice Pizza*, su «Stanze di cinema», 19 gennaio 2022. Link: <https://stanzedicinema.com/2022/01/19/licorice-pizza/>
- F. Brunamonti, *Paul Thomas Anderson: «Il mio mondo è solo mio»*, in *Esquire*, n. 6/2022, consultabile al seguente link: <https://www.esquire.com/it/cultura/film/a39437425/paul-thomas-anderson-il-mio-mondo-e-solo-mio/>

- K. Jones, *Once Upon a Time in Hollywood*, in «Sight and Sound», n. 1/38, inverno 2021, p. 38.
- F. Pedroni, *La dolce ala della giovinezza*, in «Cineforum», n. LXII/598, marzo 2022, p. 30-37.
- J. Raup, *Licorice Pizza Editor Andy Jurgensen on Collaborating with Paul Thomas Anderson, Deleted Scenes, and Keeping the Momentum*, su «thefilmstage.com», 22 dicembre 2021. Consultabile al link: <https://thefilmstage.com/licorice-pizza-editor-andy-jurgensen-on-paul-thomas-andersons-vision-deleted-scenes-and-keeping-the-momentum/>
- P. Sauvage, *Nothing but beauty in the Valley*, in «Cineaste», n. 2/47, primavera 2022, p. 36.
- G. Whipp, *Paul Thomas Anderson's hilarious and intimate 'Licorice Pizza' tour of the Valley*, in «Los Angeles Times», 26 novembre 2021. Consultabile in rete al seguente link: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2021-11-26/paul-thomas-anderson-licorice-pizza-san-fernando-valley>

Siti web consultati (in ordine di citazione):

- <https://www.treccani.it/enciclopedia/paul-thomas-anderson/>
- <https://www.proquest.com/fiaf/index>
- <https://cigsandredvines.blogspot.com/>
- <https://thefilmstage.com/paul-thomas-anderson-to-shoot-next-film-in-summer-2023/>
- <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/punch-drunk>
- <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2008>
- <https://www.treccani.it/vocabolario/vizio>
- <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2018>

- <https://www.nytimes.com/2014/02/03/movies/philip-seymour-hoffman-actor-dies-at-46.html>
- https://www.treccani.it/enciclopedia/gentrificazione_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/#:~:text=gentrificazi%C3%B3ne%20s.%20f.%20%E2%80%93%20Termine%20coniato%20nel,economia%20industriale%20a%20quella%20postindustriale.
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/short-cuts/>
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Ghoulardi>
- <https://www.youtube.com/watch?v=98AOkTGdo3E>
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/mtv/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=uK2jV-qz1kk>
- <https://www.mewshop.com/news-and-press/2017/6/13/wes-anderson-and-paul-thomas-andersons-editor-reveals-secrets-from-the-cutting-room>
- <https://www.treccani.it/vocabolario/flare/#:~:text=Negli%20strumenti%20ottici%2C%20effetto%20della,riduce%20il%20contrasto%20dell'immagine.>
- <https://www.nyfa.edu/student-resources/best-cinematography-look-will-blood/>
- <https://www.imdb.com/list/ls054316027/>
- <https://cigsandredvines.blogspot.com/2011/04/exclusive-pt-anderson-shooting-on-65mm.html>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Master_shot
- <https://www.shotlogger.org/TitleListDetail.php?recordID=971>
- https://www.imdb.com/title/tt5776858/technical/?ref_=tt_spec_sm
- https://www.imdb.com/title/tt11271038/technical/?ref_=tt_spec_sm
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/dissolvenza_\(Enciclopedia-del-Cinema\)#:~:text=L'Avid%20%C3%A8%2C%20invece%2C,ottenuti%20sul%20negativo%20del%20film](https://www.treccani.it/enciclopedia/dissolvenza_(Enciclopedia-del-Cinema)#:~:text=L'Avid%20%C3%A8%2C%20invece%2C,ottenuti%20sul%20negativo%20del%20film)

Film:

- R. Altman, *America Oggi (Short Cuts)*, Spelling Films International, 1993.
- P. T. Anderson, *Licorice Pizza*, MGM, 2021.
- P. T. Anderson, *Magnolia*, New Line Cinema, 1999.
- P. T. Anderson, *The Master*, The Weinstein Company, 2012.
- P. T. Anderson, *Vizio di Forma (Inherent Vice)*, Warner Bros, 2014.
- P. T. Anderson, *Ubriaco d'amore (Punch-Drunk Love)*, Columbia Pictures, 2002.

Musica:

- D. Bowie, *Life on Mars?*, RCA Records, 1971.
- Dire Straits, *Once Upon A Time In The West*, Vertigo, 1979.
- Eagles, *Hotel California*, Asylum Records, 1975.
- B. Springsteen, *Dancing in the Dark*, Columbia Records, 1984.

FILMOGRAFIA: LUNGOMETRAGGI DI PAUL THOMAS ANDERSON

- *Sydney (Hard Eight)*, 1996, 102’;
- *Boogie Nights – L’altra Hollywood (Boogie Nights)*, 1997, 156’;
- *Magnolia*, 1999, 189’;
- *Ubrico d’amore (Punch-drunk Love)*, 2002, 95’;
- *Il petroliere (There Will Be Blood)*, 2007, 158’;
- *The Master*, 2012, 138’;
- *Vizio di forma (Inherent Vice)*, 2014, 148’;
- *Il filo nascosto (Phantom Thread)*, 2017, 130’;
- *Licorice Pizza*, 2021, 133’;

SCHEDE TECNICHE

Boogie Nights (1997):

REGIA, SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Paul Thomas Anderson;

FOTOGRAFIA: Robert Elswit;

MONTAGGIO: Dylan Tichenor;

SCENOGRAFIA: Bob Ziembicki, Ted Berner, Sandy Struth;

MUSICHE: Michael Penn;

EFFETTI SPECIALI: Lou Carlucci;

COSTUMI: Mark Bridges;

TRUCCO: Tina Roesler Kerwin, EFX Group;

INTERPRETI:

Mark Wahlberg, Burt Reynolds, Julianne Moore, John C. Reilly, Heather Graham, Don Cheadle, Philip Seymour Hoffman, Luis Guzmán, William H. Macy, Robert Ridgely, Ricky Jay, Jonathan Quint, Robert Downey Sr, Nicole Ari Parker, Melora Walters, Philip Baker Hall, Thomas Jane, Alfred Molina, Nina Hartley, Joanna Gleason;

PRODUTTORI: Paul Thomas Anderson, Lloyd Levin, John S. Lyons, Joanne Sellar;

PRODUTTORE ESECUTIVO: Lawrence Gordon

CASA DI PRODUZIONE: New Line Cinema, Lawrence Gordon Productions, Ghoulardi Film Company;

PAESE DI PRODUZIONE: Stati Uniti d'America;

RAPPORTO D'ASPETTO: 2.39:1, anamorfico;

DURATA: 156 minuti.

***Ubriaco d'amore* (2002):**

REGIA, SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Paul Thomas Anderson;

FOTOGRAFIA: Robert Elswit;

MONTAGGIO: Leslie Jones;

SCENOGRAFIA: William Arnold, Sue Chan, Jay Hart, Lori A. Noyes;

MUSICHE: Jon Brion;

EFFETTI SPECIALI: Lou Carlucci, Tim Alexander;

COSTUMI: Mark Bridges;

TRUCCO: Tina Roesler Kerwin, Peggy Nichols;

INTERPRETI:

Adam Sandler, Emily Watson, Philip Seymour Hoffman, Luis Guzmán, Mary Lynn Rajs kub;

PRODUTTORI: Paul Thomas Anderson, Daniel Lupi, Joanne Sellar;

CASA DI PRODUZIONE: Columbia Pictures, New Line Cinema, Revolution Studios;

PAESE DI PRODUZIONE: Stati Uniti d'America;

RAPPORTO D'ASPETTO: 2.39:1, anamorfico;

DURATA: 95 minuti.

Licorice Pizza (2021):

REGIA, SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Paul Thomas Anderson;

FOTOGRAFIA: Paul Thomas Anderson, Michael Bauman;

MONTAGGIO: Andy Jurgensen;

SCENOGRAFIA: Florencia Martin;

MUSICHE: Jonny Greenwood;

EFFETTI SPECIALI: Elia P. Popov;

COSTUMI: Mark Bridges;

TRUCCO: Lori McCoy-Bell;

INTERPRETI:

Alana Haim, Cooper Hoffman, Sean Penn, Tom Waits, Bradley Cooper, Benny Safdie, Maya Rudolph, Skyler Gisondo, Mary Elizabeth Ellis, John Michael Higgins, Joseph Cross, John C. Reilly, Emma Dumont, Christine Ebersole, Harriet Sansom Harris;

PRODUTTORI: Paul Thomas Anderson, Sara Murphy, Adam Somner;

PRODUTTORI ESECUTIVI: Jason Cloth, Aaron L. Gilbert, Daniel Lupi, Susan McNamara, JoAnne Sellar;

CASA DI PRODUZIONE: BRON Studios, Ghouardi Film Company;

PAESE DI PRODUZIONE: Stati Uniti d'America;

RAPPORTO D'ASPETTO: 2.39:1, anamorfico;

DURATA: 133 minuti.