



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte,
del Cinema e della Musica**

Corso di Laurea Magistrale in
Scienze dello Spettacolo e Produzione Multimediale

**Richard Linklater. Il tempo presente
come narrazione e coscienza personale.**

Relatore

Prof. ALESSANDRO FACCIOLI

Correlatrice

Prof.ssa ROSAMARIA SALVATORE

Laureando

SIMONE EVANGELISTA

Matricola: 2027784

Anno Accademico: 2022/2023

INDICE

Introduzione.	p. 3
Capitolo 1.	
Anni Novanta e Austin, Texas: Richard Linklater nello spazio e nel tempo.....	p. 25
1.1. - Uno sguardo al cinema indipendente americano a cavallo tra anni Ottanta e Novanta.	p. 25
1.2 – Esordio a <i>Indiewood</i> : la produzione di <i>Slacker</i>	p. 36
Capitolo 2.	
Un tempo politico e ispiratore: la figura dello <i>slacker</i> in <i>Slacker</i> e la reminiscenza dell'adolescenza in <i>La Vita È un Sogno</i>	p. 49
2.1 – Il valore personale e politico del tempo in <i>Slacker</i>	p. 49
2.2 – Il ripudio della nostalgia nel ricordo reale: <i>La Vita È un Sogno</i>	p. 59
Capitolo 3.	
Sintetizzare il passato nel presente. Le lunghe gestazioni della <i>Before trilogy</i> e di <i>Boyhood</i>	p. 73
3.1 – Uno sguardo alla <i>durée</i> nel cinema di Linklater.	p. 73
3.2. – La <i>Before trilogy</i> : diciotto anni racchiusi in poche ore.	p. 81
3.3 – <i>Boyhood</i> : attenersi al presente.	p. 105
Conclusioni.	p. 121
Bibliografia, sitografia, filmografia.	p. 125

Richard Linklater.

Il tempo presente come narrazione e coscienza personale.

Introduzione

Dopo più di trent'anni di carriera, Richard Linklater è uno dei registi statunitensi che tuttora viene maggiormente associato al cinema indipendente. La produzione del regista ha assunto negli anni diverse sfumature in grado di incarnare e adattarsi alle diverse fasi che si sono avvicinate nell'industria del cinema indipendente americano, partendo dagli approcci *fai-da-te* e minimali nei primi film, passando per le collaborazioni tra *major* e piccole case indipendenti oppure attraverso il sistema delle case sussidiarie, fino ad affiancare alle produzioni milionarie di Hollywood; a prescindere dal film a cui si è approcciato, Linklater ha mantenuto una propria riconoscibile identità registica.

Una presenza fissa che ha intersecato tutta la carriera di Linklater è la casa di produzione da lui stesso fondata Detour Filmproduction¹, tramite cui, da fine anni Ottanta, Linklater ha finanziato e prodotto, e continua tuttora a finanziare e produrre, i propri film. Alla Detour Filmproduction si sono spesso affiancate altre case cinematografiche indipendenti al momento della produzione o della distribuzione.

Non solo: Linklater è stato spesso affiliato a Hollywood. Il regista non ha mai respinto le collaborazioni con le *major* hollywoodiane, che spesso hanno preso in carico la distribuzione, e talvolta la produzione, dei suoi film, permettendogli di venire anche associato al circuito distributivo e produttivo *mainstream*. Le sue collaborazioni lo hanno visto passare per produzioni e distribuzioni di Universal, Fox, Columbia, Warner, Sony; in alcuni di questi casi, i film di Linklater verranno distribuiti da piccole divisioni specializzate in produzioni a basso budget.

Inoltre, in tempi recenti Linklater ha sfruttato le potenzialità offerte dalle principali piattaforme digitali che offrono servizi di streaming, usufruendo della

¹ La Detour Filmproduction è una casa di produzione fondata dallo stesso Linklater che tuttora è impegnata nella produzione dei suoi film. Prende il proprio nome dal film di Edgar G. Ulmer, *Detour* – *Deviazione per l'Inferno* (Detour, 1945).

collaborazione di Amazon Studios e di Netflix per la produzione e la distribuzione rispettivamente di *Last Flag Flying* (2017) e *Apollo 10 ½* (2022).

La sua affiliazione con il cinema non-indipendente ha portato a compromessi e rinunce, ma non ha mai sminuito la concezione, né ha modificato l'approccio che Linklater vive con il proprio cinema: una malleabile ma riconoscibile e decisa cifra stilistica, e una risoluta reiterazione tematica quasi sempre in grado di reinventarsi e che è riscontrabile soprattutto nella scrittura dei personaggi, hanno permesso la sopravvivenza di uno spirito che sta al nocciolo della sua filmografia e che è in grado di rinnovarsi in maniera sfaccettata e coerente, a prescindere dal retroterra industriale in cui il film sta venendo prodotto. Dialogo, movimento, ricerca interiore intrapresa dai protagonisti sono alla base della sua riflessione cinematografica, espletata in una cornice narrativa talvolta inconcludente (nei suoi film meno convenzionali e sperimentali), talvolta mirata e riconoscibile (nei suoi film più commerciali). Questi tre elementi principali, tuttavia, sembrano sottostare a un altro, elemento ben più importante e fondativo: il tempo.

In questo studio verranno analizzate le diverse sfaccettature che la riflessione temporale proposta da Linklater ha assunto nel corso di ventiquattro anni di carriera, dal 1990 al 2014, con particolare focus sul tempo presente. Verranno presi in esame cinque film usciti in questo arco temporale: *Slacker* (1990), *La Vita È un Sogno* (*Dazed and Confused*, 1993), *Prima dell'Alba* (*Before Sunrise*, 1995), *Before Sunset – Prima del Tramonto* (*Before Sunset*, 2004), *Before Midnight* (2013), *Boyhood* (2014). Preciso che nel corso di questo studio i film *Prima dell'Alba*, *Before Sunset* e *Before Midnight* verranno di frequente trattati come un corpus unico, poiché facenti parte di una trilogia. Pertanto, quando vorrò riferirmi a essi *in quanto trilogia*, prendendo in considerazione alcuni aspetti produttivi e formalestetici condivisi, utilizzerò l'espressione *Before trilogy* o più semplicemente *trilogia*.

Linklater è un cineasta contraddistinto da una duplicità che è stata più volte sottolineata. Nelle pagine precedenti è stata accennata la sua duplicità «industriale», tra cinema indipendente e Hollywood, ma non è l'unica. Nel suo cinema convivono sincere passioni e ispirazioni che guardano all'Europa e profonde radici che affondano negli Stati Uniti, in particolare nel suo stato natale, il Texas. Rob Stone lo presenta come il regista americano indipendente emerso negli anni Novanta con più

inclinazioni al cinema europeo², mentre David T. Johnson commenta che i film del regista hanno una particolare caratteristica, ossia una forte autocoscienza nel riconoscere le proprie influenze³, così come lo stesso Linklater non ha mai nascosto le proprie ispirazioni o i propri amori cinematografici, né all'interno dei propri film, né durante le interviste che ne accompagnano l'uscita: Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer, Reiner Werner Fassbinder, Jean-Luc Godard, Max Ophüls François Truffaut; sono questi solo alcuni tra i registi che non manca di ricordare come grandi ispiratori. In un'intervista con Rob Stone, Linklater scherza riguardo il suo stato di regista europeo *honoris causa* ottenuto per aver girato una trilogia interamente ambientata nel vecchio continente: «I can see myself just settling in and being a European filmmaker»⁴.

La struttura narrativa e formale di alcuni suoi film è stata ricondotta a quella di noti film europei: il movimento circolare che contraddistingue *Slacker* è stato paragonato a quello de *Il Piacere e l'Amore (La Ronde, 1950)* di Max Ophüls e di *L'Argent (1985)* di Robert Bresson; il riflessivo dialogismo e il verboso romanticismo della *Before trilogy* è stato spesso associato alla filmografia di Éric Rohmer, mentre altri hanno intravisto nel sensibile invecchiamento dei protagonisti un parallelismo al ciclo di Antoine Doinel (1959-1979), ciclo di cinque film di François Truffaut che tornerà con forza nei paragoni con *Boyhood*.⁵

Non solo Europa. Richard Linklater è legatissimo al Texas, lo Stato in cui è nato e cresciuto. Dopo un'adolescenza tra Hunstville e Houston, frequenta la Sam Houston State University, ma lascia gli studi dopo due anni. Dopo aver lavorato per un periodo in una base petrolifera nel Golfo del Messico, si trasferisce ad Austin nel 1983, città dove prosperano attività legate al cinema e alla musica, che verranno presto promosse anche da Linklater: si impegna nell'organizzazione di cineforum, grazie ai quali potrà circondarsi di alcune figure che più avanti faranno parte della Detour Filmproduction, la sua casa di produzione, mentre altri diventeranno suoi diretti collaboratori sul set. Tra questi vale la pena di ricordare il suo coinquilino Lee Daniel: nel 1985 i due iniziano a proiettare film nel loro salotto, invitando

² Rob Stone. *The Cinema of Richard Linklater: Walk Don't Run*, Wallflower Press, New York, 2013, p. 1.

³ David T. Johnson, *Richard Linklater*, University of Illinois Press, Champaign, 2012, p. 5.

⁴ Rob Stone. *The Cinema of Richard Linklater: Walk Don't Run*, p. 136.

⁵ Cfr: Capitolo 3.3 – *Boyhood: attenersi al presente*, pp. 105-106. Il paragone al ciclo di Antoine Doinel verrà approfondito alle pagine indicate.

quante più persone possibili; le loro rassegne hanno un enorme successo, grazie soprattutto alla fervente attività culturale sostenuta dai giovani universitari di Austin. Con lo scopo di promuovere le attività cinematografiche nella città texana, Linklater e Lee, assieme al giornalista Louis Black, fondano la Austin Film Society nel 1985: decisi a continuare i loro cineforum in maniera più assidua e regolare, le proiezioni vengono trasferite in una sede stabile vicino al campus universitario, senza tuttavia riuscire a replicare il successo delle proiezioni casalinghe. Nel frattempo, i due coinquilini hanno iniziato a collaborare anche nella produzione cinematografica: Lee si occupa della fotografia per il cortometraggio *Woodshock* (1985), uno degli albori alla regia di Linklater e unica produzione antecedente al 1988 a noi nota. La collaborazione si rinnova per *Slacker*, secondo lungometraggio del regista, che segue *It's Impossible To Learn to Plow Just By Reading Books* (1988) (a cui Daniel non prese parte). Da quel momento il loro sodalizio si prolungherà per oltre un decennio, con Daniel che curerà la fotografia di altri sette film di Linklater⁶.

Austin, Texas: un ambiente vitale per Linklater. Nei successivi due capitoli di questo studio tale rapporto verrà approfondito. Tuttavia, è già necessario specificare un aspetto che la città e i suoi abitanti rivestono nella visione sociopolitica di Linklater, visione che confluirà in *Slacker* soprattutto attraverso una peculiare interpretazione dell'utilizzo del tempo. Il film prende il proprio nome da un termine dispregiativo utilizzato tra gli anni Ottanta e Novanta negli Stati Uniti per identificare una parte della popolazione americana, perlopiù di ventenni, il cui stile di vita era percepito come opposto ai valori promossi dal governo Reagan, che vedevano nella produttività e nella produzione di ricchezza il loro fulcro nella contribuzione attiva al benessere societario. *Slacker* è un termine dispregiativo che in italiano può essere tradotto in perdigiorno, ozioso, scansafatiche; è un termine che viene rivendicato da coloro che, agli occhi esterni, venivano identificati in esso. Lo stesso fa Linklater: il suo film è una celebrazione dei valori degli *slacker* di Austin di inizio anni Novanta, valori non comprensibili se non filtrati attraverso l'interpretazione del loro tempo, inteso come tempo sociale, storico ma anche come tempo *tout court*, il loro presente. Questo aspetto verrà approfondito nei successivi capitoli. Per ora

⁶ I film che vedono la collaborazione di Linklater e Daniel, rispettivamente alla regia di e alla fotografia, oltre ai due già citati sono: *La Vita È un Sogno*, *Prima dell'Alba*, *SubUrbia* (1996), *Live from Shiva's Dance Floor* (2003), *Before Sunset*, *Fast Food Nation* (2006), *Boyhood*.

ci si limiterà a fornire una panoramica sulla società americana nel periodo che precede l'esordio cinematografico di Linklater, periodo durante il quale fermenteranno le esperienze del regista, così come le sue convinzioni sociopolitiche, fondamentali nel creare il personaggio emblema della sua filmografia: lo *slacker*, appunto.

Qual è, dunque, l'America che accoglie la carriera di Linklater? Qual è l'America in cui il non-ancora-regista si affaccia al mondo del cinema da dietro le quinte, con i suoi cineforum e la fondazione della Austin Film Society? È certamente un'America in cui sta emergendo, e per certi versi è già emersa, una generazione di giovani esasperati dalle prospettive che la società sta ponendo su di loro, e in cui Linklater si addentra mosso da un sentore comune.

L'ultimo decennio è stato segnato dal doppio mandato del presidente repubblicano Ronald Reagan, complessivamente in carica dal 1981 al 1989. La vittoria di Reagan, per certi versi plebiscitaria⁷, è stata definita da John Komlos un evento spartiacque per lo sviluppo economico degli Stati Uniti, uno di quegli eventi riscontrabili solo una volta per generazione o addirittura ogni due⁸.

Gli anni Ottanta sono un periodo di passaggio, in un certo senso di sospensione, tra due fatti tragici della storia degli Stati Uniti, la Guerra del Vietnam, terminata appena sei anni prima dell'elezione di Reagan, e la Prima guerra del Golfo, iniziata appena un anno dopo la fine del suo secondo mandato; sono anche l'ultimo decennio della Guerra Fredda⁹. Questa situazione di stallo, principalmente basata sulla deterrenza, non impedirà al presidente di intraprendere importanti iniziative nell'ampliamento militare al fine di rafforzare la presenza dell'esercito statunitense nel mondo, operazione che, a suo dire, avrebbe dovuto accompagnare di pari passo la rivoluzione economica basata sul libero mercato: il risanamento dell'economia statunitense avrebbe giovato anche alla potenza militare¹⁰.

⁷ Cfr: Reed L. Welch, *The Great Communicator. Rhetoric, Media, and Leadership Style*, in Andrew L. Johns (a cura di) *A Companion to Ronald Reagan*, John Wiley & Sons, Oxford, 2015, pp. 71-95; *The American Presidency Project*. [<https://www.presidency.ucsb.edu/statistics/elections/1980>].

⁸ John Komlos, *Reaganomics: A Watershed Moment on the Road to Trumpism*, «The Economists' voice», vol. 16, n. 1, 2019, pp. 1-21.

⁹ Cfr: Robert Pee, William Michael Schmidli (a cura di), *The Reagan Administration, the Cold War, and the Transition to Democracy Promotion*, Springer International Publishing AG, Cham, 2018.

¹⁰ Geoffrey D. Klinger, Jennifer Adams, Kevin Howley, *Money Talks: Alan Greenspan's Free Market Rhetoric and the Tragic Legacy of Reaganomics*, Springer International Publishing, Cham, 2022, p. 63.

Alla fine degli anni Settanta, gli *States* si trovavano in profonda difficoltà economica. Sotto la presidenza di Gerald Ford e successivamente di Jimmy Carter, il dollaro subì una continua svalutazione, favorendo, da un lato, una ripresa economica e produttiva delle grandi aziende manifatturiere, ma dall'altro fallendo nel riuscire a rilanciare con convinzione le attività di esportazione: i risultati erano appena sufficienti per mitigare il deficit statunitense. Un'altra complicanza fu scaturita dalla decisione del governo rivoluzionario iraniano di tagliare l'output petrolifero, proprio mentre le più grandi compagnie del settore ridimensionavano le proprie scorte: il mercato degli idrocarburi fu colpito drasticamente, e il prezzo del petrolio aumentò da 14 a 40 dollari a barile in pochissimo tempo¹¹.

Il mandato di Reagan non iniziò di certo in condizioni favorevoli, ereditando, tra le altre cose, un'economia ostacolata dall'alto tasso d'inflazione e dagli alti tassi di interesse e di prestito¹². John Komlos sottolinea altri aspetti della drammatica situazione economica statunitense: «[a] main reason for [Reagan's] election was that the economy was not in great shape as inflation hovered around an unprecedented 13%, unemployment rate was an uncomfortable 7.7%, and productivity growth could best be described as mediocre»¹³. Date le premesse che accompagnano l'ingresso di Reagan alla Casa Bianca, è facile capire quale sia stato uno degli aspetti che più ha inciso nella sua elezione e in generale nella sua politica, ovvero l'economia, la cui centralità è tale da ispirare la coniazione del neologismo *Reaganomics*: «a simple, one-word amalgamation of economics, politics, and ideology»¹⁴. Oltre che nel libero mercato, le influenze delle *Reaganomics* erano state individuate anche nelle *supply-side economics*¹⁵ e nel monetarismo¹⁶: con le prime si puntava all'innalzamento dei livelli d'investimento, con il secondo a una minor

¹¹ Giacomo Gabellini, *Reaganomics, anatomia di una (contro)rivoluzione*, Osservatorio Globalizzazione, 2020. [<https://osservatorioglobalizzazione.it/osservatorio/reaganomics-usa-neoliberismo-globalizzazione/>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023)

¹² Robert Vincent Remini, *Short history of the United States*, HarperCollins, New York, 2008, p. 294.

¹³ John Komlos, *Reaganomics: A Watershed Moment on the Road to Trumpism*, «The Economists' voice», pp. 1–21.

¹⁴ Geoffrey D. Klinger, *Money Talks: Alan Greenspan's Free Market Rhetoric and the Tragic Legacy of Reaganomics*, p. 56.

¹⁵ Cfr: Victor A. Canto, Douglas H. Joines, Arthur B. Laffer, *Foundations of Supply-Side Economics: Theory and Evidence*, Academic Press, New York, 1983; Michael K. Evans, *The Truth About Supply-Side Economics*, Basic Books, New York, 1983.

¹⁶ Geoffrey D. Klinger, *Money Talks: Alan Greenspan's Free Market Rhetoric and the Tragic Legacy of Reaganomics*, pp. 56-57.

circolazione di denaro al fine di abbassare l'inflazione¹⁷. Associate a un importante cambiamento di programma economico, le *Reaganomics* vedevano tra i propri obiettivi principali lo spostamento d'attenzione dal consumo al risparmio, gli investimenti delle imprese e il raggiungimento di un più alto tasso di crescita produttiva¹⁸. Reagan fu da subito chiaro nel ribadire la sua antica sfiducia nelle politiche economiche adottate negli ultimi anni dal governo¹⁹, da lui considerato la fonte dei guai economici che gli Stati Uniti stavano vivendo: la causa della stagflazione in corso venne individuata nella presenza troppo oppressiva del governo nell'economia, presenza manifestata dall'aumento dell'emissione di denaro e da misure regolatrici non necessarie²⁰.

Tuttavia, alla fine dei due mandati alcuni dei punti cardine dell'economia reaganiana non vennero rispettati, a tratti producendo effetti contrari a quelli previsti. Nel 1981, la percentuale del denaro che i cittadini mediamente destinavano alle spese di consumo era del 90%; tale valore perse e acquistò svariati punti nel corso del mandato Reagan, assestandosi nel 1989 al 91,8%; lo stesso discorso vale per la percentuale di denaro assegnata ai risparmi, che passa dal 7,5% del 1981 al 5,5% del 1989, attraverso il drammatico 3,2% del 1987²¹. Dunque, in percentuale, aumentarono le spese e diminuirono i risparmi: uno dei punti principali del programma economico, il focus sul risparmio, fu un fallimento almeno per larga parte dei privati statunitensi.

A distanza di anni dal termine del mandato, Thomas Sargent, riflettendo sulle *Reaganomics*, giungerà alla conclusione che la politica fiscale e monetaria che esse perseguivano non erano semplicemente applicabili simultaneamente²².

Uno dei primi provvedimenti adottati dal neopresidente, l'*Economic Recovery Tax Act* (ERTA), approvato nel 1981, prevedeva un importante decurtamento delle tasse al fine di ridurre il peso del governo e incoraggiare la crescita economica delle aziende, e trovò l'appoggio di ben quarantotto democratici, che ruppero con i

¹⁷ Mattia Tassinari, *Capitalising Economic Power in the US*, Springer International Publishing, Cham, 2018, p.50

¹⁸ Michael Comiskey, *Reagonomics after Two Terms*, «Polity», vol. 23, n. 2, 1990, pp. 303–308.

¹⁹ W. Elliot Brownlee, *Reagonomics. The Fiscal and Monetary Policies*, in Andrew L. Johns (a cura di) *A Companion to Ronald Reagan*, p. 132.

²⁰ Mattia Tassinari, *Capitalising Economic Power in the US*, p.50.

²¹ Michael Comiskey, *Reagonomics after Two Terms*, «Polity», pp. 303–308.

²² Thomas J. Sargent, *Rational Expectations and Inflation* (3° ed.), Princeton University Press, Princeton, 2013 (*Rational Expectations and Inflation*, New York, Harper and Row, 1986), p. 34.

partiti d'appartenenza e si schierarono con Reagan. Ciò permise ai repubblicani di avere un importante controllo sull'agenda economica statunitense²³. Tra le conseguenze che seguirono l'approvazione dell'ERTA, Remini ricorda: «Medicare benefits and student loans were lowered, nutrition programs for children were cut, and unemployment compensation was reduced»²⁴. All'inizio del secondo mandato Reagan, all'ERTA susseguì un secondo provvedimento in materia economica, il *Tax Reform Act* del 1986. Per entrambi i provvedimenti, Geoffrey Klinger nota:

These policies shifted the tax burden away from the wealthiest people and the largest businesses. While some conservative politicians and economists point out that the share of the tax burden by the wealthiest taxpayers actually increased during the Reagan years in percentage terms, there is no question that the most significant tax cuts were enjoyed by the richest Americans. Indeed, it was the top marginal tax rate that was cut the most under these policies, cut from 70% to 28%, as was the capital gains rate, a rate that affects those with significant disposable income for investments.²⁵

Per descrivere il meccanismo cardine delle *Reaganomics* è stato spesso usata l'espressione *trickle-down economics*, traducibile in italiano con «economia a cascata». Il decurtamento delle tasse avrebbe giovato ai facenti parte delle fasce più abbienti della popolazione, il cui denaro risparmiato, nelle previsioni dell'amministrazione Reagan, sarebbe stato utilizzato per investire nelle imprese, per rilanciare l'economia o per la filantropia, di fatto favorendo anche le fasce più povere della popolazione. Le ricchezze sarebbero state ridistribuite principalmente a coloro che avevano una maggior capacità di risparmio, dunque ai più agiati, mentre coloro che si trovavano alla base della piramide sociale, e avrebbero dovuto beneficiare dell'effetto a cascata dell'economia reaganiana, vennero toccati, in percentuale, decisamente meno dal beneficio scaturito dalla regolamentazione e dalla riduzione delle tasse emendate dalla Casa Bianca²⁶. Il funzionamento della *trickle down*

²³ Robert Vincent Remini, *Short history of the United States*, p. 294.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Geoffrey D. Klinger, *Money Talks: Alan Greenspan's Free Market Rhetoric and the Tragic Legacy of Reaganomics*, p. 58.

²⁶ John Komlos, *Reaganomics: A Watershed Moment on the Road to Trumpism* «The Economists' voice», pp. 1–21.

economy è stato riassunto, con una certa ironia, da Klinger: «steal from the poor to give to the rich»²⁷.

W. Elliot Brownlee nota come gli iniziali programmi di Reagan fossero più populistici rispetto a quanto si rivelarono a seguito dell'elezione: il cambio di rotta si concretizzò ancora in fase pre-elettorale e parrebbe essere stato dettato dall'appoggio che ricevette da alcune lobby aziendali, che persuasero i repubblicani a modificare il proprio programma al fine di favorire economicamente le grandi aziende e coloro al vertice della piramide sociale; non che quest'ultimo punto fosse assente dal programma di Reagan, ma il suo proposito originario prevedeva un decurtamento della tassazione che avrebbe portato un sostanziale beneficio anche alla *middle class* e alla *working class* statunitense²⁸.

Gli effetti negativi delle *Reaganomics* si rivelarono soprattutto nel lungo periodo, mentre nel breve ebbero risvolti positivi, tra cui il controllo dell'inflazione e l'uscita dalla recessione. I portavoce del presidente, nel promuovere le politiche economiche, insistettero con decisione sugli aspetti di beneficio immediato che da esse sarebbero scaturiti: i primi di una serie di molti e risoluti passi che avrebbero sorretto una credibile strategia economica a lungo termine²⁹. Usciti dalla recessione, gli Stati Uniti seguirono una direzione che ebbe come conseguenza il consolidamento di una netta disuguaglianza in termini di guadagni percepiti dalle diverse fasce della popolazione, stabilendo una voragine economica che separava ricchi e poveri, e che tuttora sopravvive in parte³⁰.

Tra gli studiosi c'è anche chi sottolinea come le politiche economiche di Reagan siano riuscite a rispettare almeno una parte delle promesse fatte durante la campagna elettorale; tra questi, Paul Craig Roberts, che sottolinea:

The Reagan administration's goal was to rescue the U.S. economy - and demoralized policy makers - from stagflation and malaise. It succeeded. Tax rates were reduced enough to make every American the majority shareholder in his own income. Despite this alleged "stimulus to consumption", inflation

²⁷ Geoffrey D. Klinger, *Money Talks: Alan Greenspan's Free Market Rhetoric and the Tragic Legacy of Reaganomics*, p. 57.

²⁸ W. Elliot Brownlee, *Reaganomics. The Fiscal and Monetary Policies*, pp. 131-133.

²⁹ Thomas J. Sargent, *Rational Expectations and Inflation*, p. 35.

³⁰ John Komlos, *Reaganomics: A Watershed Moment on the Road to Trumpism* «The Economists' voice», pp. 1-21.

declined dramatically. The administration engineered the longest economic expansion in our history.³¹

Anche Komlos nota alcune tra le positività delle *Reaganomics*:

Reaganomics was not a failure in the sense that it brought economic growth to a standstill; GDP [Gross Domestic Product] growth remained within normal bounds. Moreover, inflation was brought under control, even if at a substantial pain. The economy also overcame the consequent recession of 1981–1982 in 16 months [...]. [E]conomic performance in the short-run was bumpy but by no means out of the ordinary. The real pain surfaced slowly in the decades to come.³²

A esclusione del cortometraggio *Woodshock* e del lungometraggio *It's Impossible to Learn to Plow By Reading Books*, la carriera da regista di Richard Linklater si è interamente dispiegata al di fuori dei mandati presidenziali di Reagan. Come già accennato, *Slacker*, primo riconoscimento pubblico del regista, veicola una risposta giovanile alle politiche scaturite da quel governo, contestualizzandola in una piccola comunità (quella degli *slacker* di Austin) ma in grado di allargare potenzialmente ad altri luoghi degli Stati Uniti la portata della propria esibizione di serafica ribellione.

Linklater è nato il 30 luglio 1960: la presidenza Reagan ha attraversato interamente i suoi vent'anni. Gli ambienti che frequentava ad Austin gravitavano quasi tutti attorno all'università, così come buona parte delle persone che conosceva: come notato in precedenza, i ridimensionamenti economici imposti dalle *Reaganomics* toccarono in negativo anche i prestiti universitari, altro tassello di un quadro sociale problematico, insidiato anche dall'alto tasso di disoccupazione, oscillante attorno al 10% durante il primo mandato e attorno al 5% durante il secondo³³. Inoltre, gli americani (e i giovani in particolare) si trovano ad aver a che fare con una nuova visione dominante nella società che sembra imporre loro una specifica deriva, come riporta Klinger: «[c]apitalist self-interest was a dominant trope during

³¹ Paul Craig Roberts, *Reaganomics: Myth and Reality*, «Perspectives on Political Science», vol. 19, n. 2, 1990, pp. 114–117.

³² John Komlos, *Reaganomics: A Watershed Moment on the Road to Trumpism*, pp. 1–21.

³³ *Ibidem*.

the Reagan years. There was a purposeful rhetorical program designed to convince us that economics, ambition, efficiency, profit, deregulation, expansion, and growth should be the centerpiece of our lives»³⁴. Le fondamenta della retorica reaganiana in materia economica si poggiavano sulla demonizzazione della regolamentazione governativa, sul contrastare chiunque non condividesse la sua visione socioeconomica e sul sottolineare il beneficio che le regole del libero mercato avrebbero comportato:

Reagan unabashedly made the case for a return to free market principles, a corporate world unfettered by government oversight and regulation. [...] [M]any of the laws put in place to check the capitalist excesses of the years leading up to the Great Depression were repealed under Reagan. [...] He had to convince people that the market regulations, social programs, and welfare apparatus of the post-Depression years had to be abandoned in favor of deregulation, self-interest, and allegedly smaller government.³⁵

Al termine del mandato Reagan, David Comiskey fa un bilancio dei risultati e del mantenimento delle promesse dal Governo.

Americans in the 1980s began to demand more than the American economy could produce. [...] Americans at the dawn of the 1990s have an economy characterized by large and growing public and foreign debts, stubbornly low productivity growth, and higher real interest rates, higher consumption, and lower investment than at the dawn of the 1980s. All of these results are starkly contrary to the promises of President Reagan and his supply-side supporters in 1981.³⁶

Gli aspetti retorici espressi dalla politica reaganiana non lasciano immune il cinema statunitense. A tal proposito, non va dimenticata la lunga carriera cinematografica intrapresa da Reagan precedentemente a quella politica: l'importanza che il cinema poteva ricoprire in qualità di mezzo sociopolitico non dev'essere sfuggita al neopresidente e al suo *team*. Sono diverse le modalità attraverso cui le ideologie

³⁴ Geoffrey D. Klinger, *Money Talks: Alan Greenspan's Free Market Rhetoric and the Tragic Legacy of Reaganomics*, p.60.

³⁵ *Ivi*, p.62.

³⁶ Michael Comiskey, *Reagonomics after Two Terms*, «Polity», pp. 303–308.

reaganiane vengono assimilate e restituite dal cinema degli anni Ottanta. Ci si concentrerà su due aspetti in particolare: il primo è quello che lega cinema e industria, binomio per certi versi indissolubile, e di cui si discuterà ancora più avanti in riferimento all'universo estetico-industriale afferente al cinema indipendente; il secondo aspetto permette invece una lettura politica fortemente identitaria nei protagonisti dei film del periodo. Nuove figure si affermano, rispondendo a una brama di potere e di rinnovato riconoscimento della *middle class* bianca: Luke Skywalker, Indiana Jones e, qualche anno dopo, John Rambo, incarnano questo aspetto sin dalla fine degli anni Settanta, promuovendo ideali conservatori promossi dal governo che da lì a poco sarebbe salito al potere e rispondendo al contempo a specifiche richieste di natura politica, economica, sessuale o militare. Si riprenderà più avanti quale sia stato il valore e il ruolo coperto dai nuovi protagonisti del cinema dell'epoca reaganiana e del periodo appena precedente.

Il cinema d'intrattenimento statunitense nel corso degli anni Ottanta vede la convivenza di fantasie militari e antisovietiche, per via di film come *L'Impero Colpisce Ancora* (*The Empire Strikes Back*, Irvin Kreshner, 1980) e film di denuncia sociale, antimilitaristi e antinucleari, così come narrazioni più liberali, come *E.T. l'Extra-Terrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, 1982)³⁷. Reagan propone e legittima una visione redimente del passato: oltre a reintrodurre norme economiche precedenti al 1929, il presidente preme per il revisionismo della guerra del Vietnam, ribadendo più volte la nobiltà della causa, e che a suo dire stava iniziando a essere apprezzata e compresa dai cittadini americani. Tale revisionismo, nota Paul Grainge, è promosso più in chiave futura piuttosto che ai fini di un'effettiva rilettura del passato³⁸: il decennio successivo, infatti, sarebbe stato contrassegnato dalla Guerra del Golfo, e l'amministrazione Reagan impiegò ingenti forze economiche nel potenziamento militare della nazione; nel corso del mandato di Reagan, il debito statunitense triplicò, e metà del debito acquisito venne indirizzato al settore militare³⁹.

Contestualmente, è proprio in questa fase che iniziano a venire prodotti i film sulla Guerra del Vietnam, dopo un periodo in cui non si osò farli: tra gli esempi di

³⁷ Michael Ryan, Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Indiana University Press, Bloomington, 1987, p. 10.

³⁸ Paul Grainge, *Memory and Popular Film*, Manchester University Press, Manchester, 2003, p. 100.

³⁹ John Komlos, *Reaganomics: A Watershed Moment on the Road to Trumpism* «The Economists' voice», pp. 1–21.

coloro che non badarono a tale accortezza ci fu John Wayne, il cui *Berretti Verdi* (*The Green Berets*, 1968) uscì addirittura nel pieno del conflitto. Il Vietnam viene ora revisionato, mitizzato, accettato: film come *Rambo* (*First Blood*, 1982), *Rambo di Tuono* (*Missing in Action*, 1984), *Platoon* (1986) furono fondamentali nel plasmare una memoria della guerra che portò al desiderio di una vittoria a posteriori; in qualche modo riuscirono anche a instillare positività e fiducia per la nuova guerra che gli Stati Uniti avrebbero di lì a poco intrapreso⁴⁰.

Un legame con il cinema viene sfruttato anche per popolarizzare le iniziative di militarizzazione americane volute da Reagan. Nel 1977 esce *Guerre Stellari* (*Star Wars*, George Lucas) il cui successo è tale da far sì che venga periodicamente riproposto in sala per almeno quattro anni; nel frattempo, nel 1980 era uscito *L'Impero Colpisce Ancora*, la cui scrittura aveva fatto comprendere a Lucas che sarebbe stata necessaria una struttura più complessa per portare a termine la saga e pertanto inserì retroattivamente la nuova nomenclatura del film del 1977⁴¹. Dunque, nel 1981, anno dell'elezione Reagan, quando venne riproposto al cinema il primo capitolo, al semplice titolo *Star Wars* si aggiunge il sottotitolo *Episode IV: A New Hope* (*Star Wars - Episodio IV: Una Nuova Speranza* nell'edizione italiana). La coincidenza con l'elezione del neopresidente non passò inosservata, accentuata anche dal fatto che *Star Wars* fu il nome familiare che venne affibbiato a uno dei progetti militari perseguiti con maggior ambizione dalla Casa Bianca in quel periodo, lo Strategic Defensive Initiative (SDI), un sistema di difesa antibalistica spaziale, che, come nota Remini, venne inserito in un più ampio sistema di rafforzamento militare:

Reagan won huge appropriations for the military. The defense budget was increased from \$180 billion to \$279 billion. Funds were provided to rebuild the navy, purchase bombers and missiles, and construct a space-based strategic defense system, popularly known as "Star Wars".⁴²

⁴⁰ Paul Grainge, *Memory and Popular Film*, p. 101.

⁴¹ Kim Newman, *Star Wars Episode IV A New Hope*, «Sight and Sound», vol. 7, n.4, 1997, pp. 50-51.

⁴² Robert Vincent Remini, *Short history of the United States*, p. 296.

Un enorme capitale per un progetto che venne apertamente criticato e definito, come ricorda Klinger, «unrealistic, unscientific, and costly»⁴³.

La citazione al film di George Lucas, oltre a richiamare a un immaginario ben preciso e sedimentato, assume importanti declinazioni politiche secondo Michael Ryan e Douglas Kellner, i quali notano come parte del successo avuto in quel periodo dalla nascente saga di *Star Wars* è dovuto alla promozione e alla conseguente affermazione della figura dell'eroe dei film degli anni Ottanta, che definiscono:

The new hero is usually an individualist who combines three essential components of the contemporary conservative social agenda; he is a warrior, an entrepreneur, and a patriarch. These three components are necessarily interdependent, both on the level of cultural representation and on the level of social policy. The new heroes are often entrepreneurs who buck government power and stand up to state tyranny.⁴⁴

Per Ryan e Kernell il personaggio di Luke Skywalker aderisce ai canoni individuati nel definire la nuova figura dell'eroe maschile; al protagonista di *Star Wars* viene accostata a una lettura politica ancora più ampia se inserita all'interno dell'analisi della saga: i due studiosi ne evidenziano le specificità relative a due elementi chiave della cultura americana coeva, ossia la rappresentazione maschile all'interno della società e la trasformazione dello Stato (in particolare nel suo esercizio di potere) in un'entità negativa:

the power of heroic male individualism as a cultural representation that resonates with the way men are socialized or constructed as subjects in a capitalist society, and the ease with which the state (either the liberal government or the socialist state), because it represents the curtailment of individual self-control and freedom, can be turned into a figure of evil. The films are successful ideologically in fact precisely because their conservatism is “revolutionary” rather than passive.⁴⁵

⁴³ Geoffrey D. Klinger, Jennifer Adams, Kevin Howley, *Money Talks: Alan Greenspan's Free Market Rhetoric and the Tragic Legacy of Reaganomics*, p.53.

⁴⁴ Michael Ryan, Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, p. 219.

⁴⁵ *Ivi*, p. 229.

La pertinenza della riflessione, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto concernente l'opposizione allo Stato, è evidente se ricollegata alle parole pronunciate dallo stesso Reagan durante un discorso del 1983 in cui definì l'Unione Sovietica «an evil empire», richiamando la sua attinenza a ciò che viene definito «conservatorismo rivoluzionario»; inoltre, il progetto dell'SDI fece temere che la situazione di deterrenza che si era creata nel corso degli anni tra le due superpotenze potesse venire meno, portando a pesanti cambiamenti nell'assetto sociopolitico mondiale: in quell'occasione furono i sovietici a intavolare delle trattative con gli Stati Uniti per valutare e acquietare la situazione, mentre Reagan non affievolì mai le pressioni sugli avversari e le critiche rivolte alle loro politiche⁴⁶.

È necessario aprire una parentesi su ciò che si intende con «conservatorismo rivoluzionario». Tale termine venne proposto da Armin Mohler⁴⁷ nel 1949 ed era atto a introdurre una categoria storiografica che descrivesse le politiche intraprese nella Germania inizio-novecentesca della Repubblica di Weimar. Nelle parole di Orazio Maria Gnerre:

[l]a rivoluzione conservatrice è, prima ancora di qualsiasi altra cosa, un concetto. E, come concetto unitario, non è la giustapposizione di due principi. Per spingersi più oltre, dobbiamo dire che nel significato del suo stesso concetto è completa identità tra i due termini di rivoluzione e conservazione. Essi sono sostanziati dallo e nello stesso concetto, e tra di loro si può realizzare una comunione ontologica perfetta, una completa reversibilità delle sostanze. Si può concludere che per quest'ultima, conservazione e rivoluzione siano la medesima cosa. [...] La rivoluzione conservatrice parte dalla constatazione (che è sia una presa di coscienza che la giustificazione iniziale della sua stessa speculazione) che “le antiche strade sono giunte alla fine e bisogna percorrerne di nuove”.⁴⁸

Nell'ottica della rivoluzione conservatrice, il passato non rappresenta dunque un punto di arrivo, poiché sarebbe al contempo un punto di ritorno, annullando dunque qualsiasi intento rivoluzionario. Gnerre sottolinea come la nostalgia funga da

⁴⁶ Reed L. Welch, *The Great Communicator. Rhetoric, Media, and Leadership Style*, pp. 90-91.

⁴⁷ Armin Mohler, *La rivoluzione conservatrice in Germania 1918-1932*, Akropolis, Napoli, 1989 (*Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932*, 1949).

⁴⁸ Orazio Maria Gnerre, *Ripensare la Rivoluzione Conservatrice*, «Il Pensiero Storico», anno V, n.7, 2020, pp. 29-39.

mezzo per la ricerca dell'autenticità, «ovvero della dimensione esistenziale radicalmente umana nell'alienazione di una società senza alcun riferimento orientativo»; aggiunge poi:

[i]l problema diviene quindi quello di ri-orientare il mondo, fornendogli sia degli appoggi da usare come veri e propri trampolini di lancio, che una grande meta da raggiungere in una tensione teleologica. Gli appoggi e la meta sono, in altri termini, ancora una volta la rivoluzione conservatrice.⁴⁹

Il passato diviene dunque il punto cardinale su cui è necessario ricalibrare una bussola smagnetizzata, bussola che poi servirà a spostarsi lungo percorsi differenti da quelli già calpestati in passato. Nel caso di Reagan, questa tendenza viene identificata da Bradley Smith già nel discorso di insediamento alla Casa Bianca tenuto dal presidente, nel corso del quale, pur non esplicitando il termine rivoluzione, invita i propri elettori a immaginare un parallelismo tra lo storico evento della Rivoluzione Americana e la sua elezione, un nuovo inizio (o *una nuova speranza*, per citare *Star Wars*). Commenta Smith:

the Reagan Revolution as “a new beginning” symbolized both renewal and a return to the nation’s beginning—that is, a rebirth of the American Revolution. [...] Thus, just as revolutionaries had overthrown British colonial rule and established a new form of limited government in the beginning of the nation’s history, Reagan’s “new beginning” supposedly had the historic role of re-establishing the principles of the American Revolution by reducing government powers that, according to conservatives, had once again grown beyond the consent of the governed.⁵⁰

Nei riferimenti al passato incoraggiati da Reagan è riscontrabile lo stesso principio di affiliazione a un passato-bussola sottolineato in precedenza da Gnerre: gli Stati Uniti si erano perduti tra amministrazioni dannosi e scoraggianti, e il

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Bradley Smith, *The Imaginary Reagan Revolution: On the Conservative Undermining of Radical Left-Wing Discourse*, «Transatlantica», vol. 1, n. 1, 2017. [<https://journals.openedition.org/transatlantica/8847>] (ultima consultazione 25 febbraio 2023).

ricorso a un passato glorioso da cui trarre nostalgica ispirazione avrebbe sicuramente risollevati gli animi dei cittadini americani.

Tornando alla riflessione di Kellner e Ryan, si può supporre che Reagan, attraverso il doppio riferimento a *Star Wars* (nel nome utilizzato per riferirsi al progetto SDI e nel legame dell'URSS all'impero malvagio suggerito dallo stesso presidente) voglia contestualizzare anche al presente i principi del conservatorismo rivoluzionario fin qui delineati. Non solo legami con il passato, come quelli fatti sapientemente emergere nel suo discorso di insediamento, ma anche una partecipazione nell'attualità, nel tempo presente, attraverso riferimenti alla *pop culture* statunitense immediatamente riconoscibili, sottendendo l'impiego di una retorica polarizzata attraverso cui ribadire una (presunta) assoluta alterità tra bene e male (rispettivamente Stati Uniti e Unione Sovietica, ovviamente). Reagan decide di radicarsi nelle proprie posizioni di conservatore mentre apporta dei cambiamenti che potenzialmente avrebbe potuto sconvolgere l'equilibrio mondiale: rimane critico e ostile nei confronti dell'Unione Sovietica mentre quest'ultima si sta aprendo al dialogo, e contestualmente affiora il rischio che si infranga la fragile situazione di stallo creatasi fra le due superpotenze nel corso dei decenni.

Il cinema attinge ad alcuni propositi del conservatorismo rivoluzionario, promuovendo una forma di rivoluzione solipsistica (incarnata dai nuovi eroi) il cui movente principale è il totale affidamento nei propri mezzi e nelle proprie indiscusse capacità (e più ampiamente in quelle degli Stati Uniti reaganiani); tale rivoluzione è atta a recuperare ispirazioni provenienti da forme passate, svanite a causa delle decisioni scellerate di «imperi malvagi», non identificabili solamente nell'Unione Sovietica, ma anche nelle precedenti amministrazioni statunitensi, che, nella visione reaganiana, hanno contribuito al soffocamento dell'individualità dei cittadini. Aspetti, questi, che vengono approfonditi da Kellner e Ryan attraverso un parallelismo con la saga di *Star Wars*:

Star Wars is the paradigmatic conservative movie series of the period because it also makes conservatism revolutionary. It presents a conservative past (both temporally as a prior, premodern era and morally as a set of simpler, more “natural” values and institutions) as something to be fought for in the present

and future. And it associates that agenda with dynamic self-assertion and simple self-trust.⁵¹

La saga di *Star Wars* funge dunque da paradigma per la lettura di molti dei film d'intrattenimento di età reaganiana, i cosiddetti blockbuster, il cui intento primario è quello di far rivivere ed eventualmente redimere un passato annesso e in certa misura frainteso; sottolinea ancora una volta come il conservatorismo rivoluzionario non implichi un ottuso rifacimento al passato, ma piuttosto una rilettura di esso in chiave contemporanea, rivoluzionaria appunto, al fine di recuperarne un sentore, una traccia, piuttosto che perpetuarne un sordo tentativo di restaurazione. Anche negli Stati Uniti degli anni Ottanta questo sentimento veniva diffuso dall'amministrazione corrente. Bradley Smith scrive che il ricorso al termine «rivoluzione» da parte di Reagan voleva riprendere il significato positivo che ricoprì al momento della nascita degli Stati Uniti, un termine che sebbene potesse essere identificato con «restaurazione» o con un ritorno a un regime costituzionale considerato giusto e naturale, ma che al tempo stesso non implicava un'assenza di sguardo al presente.

The scope of Reagan's revolutionary rhetoric went beyond his own presidency: it implied both a conservative interpretation of the American Revolution and a return to a premodern meaning of revolution that did not imply a radical regime change, but rather the restoration of the existing regime to its supposedly original constitutional principles.⁵²

C'è dunque una volontà di recupero dell'identità americana che sottostà al conservatorismo reaganiano, un'autenticità che, come notava Gnerre, è da ricercare attraverso la nostalgia, che può assumere sfumature diverse in base al campo di lettura a cui viene applicata⁵³: nel caso di Reagan, è supponibile che venga applicata all'economia statunitense pre-1929 o alle mire belliche pre-Vietnam.

⁵¹ Michael Ryan, Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, p. 229.

⁵² Bradley Smith, *The Imaginary Reagan Revolution: On the Conservative Undermining of Radical Left-Wing Discourse*, «Transatlantica».

⁵³ Orazio Maria Gnerre, *Ripensare la Rivoluzione Conservatrice*, «Il Pensiero Storico», pp. 29-39.

Traslando tale tendenza politico-ideologica nel cinema si ottiene un sistema chiuso e ciclico, dalle frequenti ripetizioni, nel quale è vitale il riconoscimento di forme e narrazioni conosciute. Andrew Britton commenta:

[t]he conventions of Reaganite entertainment [...] function [...] to inhibit articulation, and the impediments to thematic development which they set up must be referred to this function. [...] The ritualized repetitiveness of Reaganite entertainment goes with his delirious, self-celebrating self-reference – its interminable solipsism. [...] [These films] are primarily engaged in referring to themselves and other movies, and related media products, and in flattering the spectator with his/her familiarity with the forms and keepings of a hermetic entertainment 'world'. Reaganite entertainment refers to itself in order to persuade us that it doesn't refer outwards at all.⁵⁴

I blockbuster che iniziano a venire prodotti sempre più massicciamente riprendono un modello già presentato in pellicole precedenti, creando una sorta di circuito chiuso in cui il nuovo si confonde e si identifica con il vecchio e in cui l'attesa del già noto sembra essere il principale godimento da ricercare nella visione⁵⁵. Quest'ultimo aspetto trova una giustificazione sociale se inteso come una «gratificazione istantanea» dovuta al fatto che spesso gli spettatori e le spettatrici di classi sociali meno privilegiate non hanno il tempo o il denaro per ricercare e procrastinare il godimento scaturito dalla visione di un film, necessitando dunque di un piacere immediato⁵⁶, aspetto che a propria volta apre le porte al «puro intrattenimento», che diverrà uno dei punti cardine della produzione e dell'industria cinematografica di epoca reaganiana. Britton sottolinea inoltre come i blockbuster non siano più film da esperire come tesi da leggere, da comprendere, ma come siano piuttosto assimilabili a prodotti o beni di consumo, da utilizzare per «evadere», parentesi temporali necessarie a escludere il mondo esterno, a rilassarsi, a divertirsi. Non servono a non pensare, ma servono a rendersi conto che non c'è nulla a cui dover pensare; le conseguenze ultime di questa tendenza sono così espresse:

⁵⁴ Andrew Britton, *Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment*, in, Barry Keith Grant, Robin Wood (a cura di), *Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton*, Wayne State University Press, Detroit 2008, p. 99.

⁵⁵ *Ivi*, p. 98.

⁵⁶ Geoff King, *La nuova Hollywood: dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, (trad. italiana di Paola Pace), Einaudi, Torino, 2004 (*New Hollywood Cinema. An Introduction*, I.B.Tauris & Co, Londra, 2002), p. 247.

[t]he felling that reality is intolerable is rapturously invoked but in such a way as to suggest that reality is immutable and that the desire to escape or transcend it is appropriate only to scheduled moments of consciously indulgent fantasy for which the existing organization of reality makes room. The ideology of entertainment is one the many means by which late capitalism renders the idea of transforming the real unavailable for serious consideration ⁵⁷.

Nella lettura di Britton, il cinema sembra porsi al servizio di un sistema ideologico e commerciale che reclama uno spazio e un tempo proprio, da dedicare a sé, una sorta di ricompensa per essere sopravvissuto in un reale ormai intollerabile. Non c'è uno spazio *a priori* per il cinema, ma solo a posteriori.

Simili reclamazioni e rivendicazioni di un tempo personale saranno presenti anche nei film di Richard Linklater, ma in chiave ideologicamente opposta. Non solo: i protagonisti di Linklater incarnano una rivoluzione individualista e personale, a tratti apparentemente rassegnata, ma necessaria; si distaccano dai modelli in vigore, e rinunciando agli ideali conservatori promossi dal governo Reagan e dal successivo governo Bush. Rob Stone scrive: «*Slacker* is actually a collage of dissent [...] [and] a notable retort to the Reagan and Bush administrations, offering alternative priorities to consumerism such as imagination and reflection»⁵⁸. La staticità produttiva, narrativa e formale attorno a cui i film d'intrattenimento degli anni Ottanta sembrano impernarsi, come messo in risalto da alcuni critici, si scontra con la struttura di *Slacker*. Il movimento, fisico e intellettuale, principale caratteristica del film, contribuisce a fare emergere tutto ciò a cui i giovani protagonisti potrebbero fare a meno di pensare; tuttavia, è per loro necessario farlo. Ragionare, meditare, scoprire, sperimentare, a tratti blaterare, ma sempre in nome del proprio sé: tutto ciò è un tassello imprescindibile nel plasmare la loro individualità. È un tassello altrettanto imprescindibile nel cinema di Linklater.

Gli eroi di fine anni Settanta e inizio Ottanta rinvigoriscono gli ideali di mascolinità accentuando la separazione tra sé e il mondo circostante, spesso

⁵⁷ Andrew Britton, *Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment*, pp. 100-102.

⁵⁸ Rob Stone, *Between Sunrise and Sunset: An Elliptical Dialogue Between American and European Cinema*, in Paul Cooke, *World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood*, Palgrave Macmillan, Londra, 2007, p. 220.

rappresentato come ostile, ostracizzante, ingiusto, favorendo così una riappropriazione della propria posizione e della propria forza⁵⁹, generando al contempo un netto distacco con l'ambiente esterno. Tale distacco non svanisce nelle filmografie dei nuovi registi del decennio successivo, ma acquista declinazioni diverse. La fisicità e la ribelle dignità degli eroi degli anni Settanta e inizio Ottanta vengono sostituite da altre strategie adottate dai nuovi protagonisti (non più eroi) che emergono dal cinema indipendente; strategie rappresentative, queste, che appaiono altrettanto protettive ma decisamente meno orientate a rivendicare e ribadire uno status di rinnegati: i nuovi protagonisti già si percepiscono come tali.

I lavori di registi come Linklater o Kevin Smith raccontano «in presa diretta la nuova generazione cresciuta tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta e che diventa adulta dopo l'era politica di Ronald Reagan, che si definisce attraverso il cinismo e l'ironia, come chiavi d'interpretazione del mondo»⁶⁰. La generazione di riferimento è la Generazione X, che «pur muovendosi in un orizzonte alternativo, fruisce le varie esperienze senza alcuna distinzione di sorta»⁶¹. Ciò non implica che i nuovi registi non vogliano esprimere intenzioni o posizioni politiche; decidono, piuttosto, di perseguirle per altre vie⁶², solitamente meno chiassose delle muscolari e assertive narrazioni dei film degli anni Ottanta.

I film degli anni Novanta non sono vuoti di significati politici e ideologici, dunque. Come verrà approfondito più avanti, anche i film apparentemente apolitici di Richard Linklater celano un sottile intento politico. Il suo film degli anni Novanta che più espleta questa necessità è *Slacker*.

Slacker è il film con cui Linklater inizia a farsi un nome nel panorama indipendente statunitense. Le storia produttiva del progetto e la sua natura collaborativa, che prende forma anche grazie a coloro che gravitavano attorno alla Austin Film Society, denotano una certa intraprendenza e competenza innata nel regista. La cifra estetica e formale, il budget ridottissimo e l'impatto sociale che il film ebbe sui

⁵⁹ Michael Ryan, Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, p. 222.

⁶⁰ Hamilton Santia, *American Indie: il caso di Jason Reitman*, in Giulia Carluccio (a cura di), *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, Kaplan, Torino, 2014.

⁶¹ *Ivi*, pp. 150-151.

⁶² Cfr: Jeffrey Sconce, *Irony, Nihilism and the New American 'smart' Film*, «Screen», vol. 43, n. 4, 2002, pp. 349-69. Sconce individua nell'ironia e nel nichilismo uno degli aspetti caratterizzanti della risposta sociopolitica nel cinema d'autore americano degli anni Novanta.

giovani abitanti di Austin fecero sì che Linklater diventasse una voce di punta del cinema indipendente americano degli anni Novanta, permettendogli una continuativa e tuttora attuale identificazione nel panorama indipendente. Tuttavia, nel momento in cui Hollywood si farà avanti, Linklater non disdegnerà l'offerta, a partire da *La Vita È un Sogno*, suo terzo lungometraggio, fino ad arrivare a quello che è, ad oggi, il suo più grande successo commerciale: prodotto dalla Paramount, *School of Rock* (2003) a fronte di un budget di circa 35 milioni di dollari, ne ha incassato più di 130 milioni⁶³.

Nel successivo capitolo ci si addenterà nei primi passi della carriera registica di Richard Linklater, a partire dai primi approcci come promotore di circoli culturali a Austin; ci si concentrerà sull'importanza che la città texana ha ricoperto nella sua carriera, sul suo legame con il territorio, e sulla storia produttiva che sottostà a *Slacker*, con un breve accenno alle sue strutture narrative e formale, incentrate soprattutto sulla valorizzazione del tempo presente, che verranno poi sviscerate più approfonditamente nel secondo capitolo dello studio, paragonandole con quelle di *La Vita È un Sogno*. Infine, le considerazioni del secondo capitolo confluiranno nel terzo e ultimo capitolo, in cui, attraverso l'analisi della *Before trilogy* e di *Boyhood*, si tenterà di ricostruire più strutturalmente quali siano le strategie impiegate da Linklater nel narrare *il tempo* e *con il tempo*, soprattutto il presente, in quelli che a oggi sono i suoi esperimenti più arditissimi sulla temporalità cinematografica.

⁶³ *School of Rock* – Box Office Mojo
[<https://www.boxofficemojo.com/release/r13782182401/>]

Capitolo 1.

Anni Novanta e Austin, Texas: Richard Linklater nello spazio e nel tempo.

1.1. - Uno sguardo al cinema indipendente americano degli anni Novanta.

Riflettendo sui rapporti tra cinema europeo e hollywoodiano, lo storico del cinema Thomas Elsaesser, individua alcune tendenze che accomunano ciò che definisce *international art cinema*, un cinema d'autore internazionale, all'interno del quale ai registi è consentito di condividere interessi comuni ai colleghi internazionali, attraverso un'ampia gamma di scenari, ambienti, contesti, mantenendo un riconoscibile e affine repertorio estetico-stilistico⁶⁴. Accostando tra loro registi provenienti da zone geograficamente remote e al tempo stesso distanziando tra loro cineasti provenienti dalla stessa nazione, Elsaesser sostiene una visione di cinema in grado di travalicare i confini nazionali, riscontrando aspetti stilistici e tematici che accomunano tra loro numerosi registi.

In quest'ottica, i paradigmi che determinano cosa implichi parlare di filmografie nazionali vengono disorientati, o quantomeno ridimensionati. Elsaesser identifica così il *national cinema*: «an institution (officially, or at least semi-officially), enjoying state patronage and, when defined as culture, often receiving substantial state support»⁶⁵. Si tratta dunque di un incontro tra cultura, economia e, molto spesso, industria. Quali sono dunque i requisiti economico-industriali minimi che possano definire un film come appartenente alla cinematografia nazionale?

What could be said to be the lowest common denominator, the default values of national cinema? It may mean nothing more historically precise or metaphysically profound than the economic conditions under which filmmakers in

⁶⁴ Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, p. 18.

⁶⁵ *Ivi*, p. 36.

a given country try to work. It functions as part of an industry required to turn a profit, as artisans selling individually crafted objects in a volatile market, or as artists, sponsored by the state and its cultural institutions, representing a cultural vision.⁶⁶

La cinematografia nazionale sembra dunque in larga parte dipendere dalle proprie possibilità economiche, se non addirittura coincidere con esse, sia in termini di sostegno statale, sia in termini di mercato internazionale: un Paese che voglia affermare la propria cinematografia all'estero deve esportare i propri prodotti, il che implica instaurare una serie di importanti e intricati accordi commerciali con gli altri Paesi, ma, a monte, ci devono innanzitutto essere dei prodotti da esportare, e la loro esistenza dipende in larga parte dal supporto economico ricevuto. In poche parole, una filmografia nazionale sembra avere più possibilità di raggiungere un pubblico internazionale quanto più verrà supportata economicamente dalle istituzioni governative o dall'industria interna; al tempo stesso, il successo riscosso all'estero dovrebbe stimolare le istituzioni nel continuare a finanziare i prodotti cinematografici nazionali.

Date le condizioni, non stupisce che la filmografia nazionale che è riuscita a esistere e durare più a lungo nel tempo in quanto tale sia quella statunitense, soprattutto grazie alle produzioni hollywoodiane. Paradossalmente, quella di Hollywood è una cinematografia che, internazionalmente, non viene percepita come nazionale. Scrive Elsaesser:

[Hollywood] has become synonymous with the international film business, if not with “the cinema” *tout court*. It suggests that “national cinema” is actually not descriptive, but the subordinate term within a binary pair whose dominant and referred point (whether repressed or implied) is always Hollywood.⁶⁷

Secondo Elsaesser, in Hollywood è identificato *il cinema*, il punto di riferimento. Le filmografie nazionali sembrano dunque delinarsi nel mercato come alterità di Hollywood, di fatto subordinando la loro esistenza all'esistenza stessa del cinema statunitense.

⁶⁶ Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, p. 37.

⁶⁷ *Ibidem*.

Nel saggio *The global author: Control, creative constraints*, Elsaesser commenta che le cinematografie nazionali, soprattutto quelle europee, hanno subito due differenti trattamenti: internazionalmente, esse venivano riconosciute in uno o più particolari autori, che a loro volta avrebbero incarnato lo spirito della nazione stessa, mentre, a livello nazionale, soprattutto tra gli anni Quaranta e Ottanta, ai registi cinematografici era riservato un trattamento riservato agli artisti, responsabili unicamente della propria opera sebbene potessero contare sul sostegno economico dello Stato, poiché considerati figure che potevano (e dovevano) incarnare la cultura nazionale, le sue complesse politiche e la coscienza critica dei cittadini. Che si trattasse di un possibile fraintendimento dello spettatore internazionale, portato a generalizzare un'intera filmografia nazionale o addirittura i caratteri di un'intera nazione in un pugno d'autori, o di un reale sostegno e rispetto del lavoro registico-autoriale, ci troviamo di fronte a una concezione di filmografia nazionale che esula in larga parte dal valore economico che da essa scaturisce. Riguardo la protezione e il sostegno statale verso gli autori delle generazioni successive, sia europei, sia statunitensi, commenta Elsaesser:

No such protection or mission for the next generation [...]. They are obliged either to craft a self-image—the rebel, the cinephile, the eccentric, the slacker, the whimsical geek—and manage this image like a commercial brand, or they have to invent for themselves forms of resistance or paranoia, when the system no longer generates the friction conducive to creativity that a hostile society or an off ended public used to provide.⁶⁸

I registi, privi di protezione economica, devono dunque cercare altri modi per poter fare i loro film. È importante sottolineare come l'esclusione dalle cinematografie nazionali non è necessariamente obbligata o imposta dalle esigenze del mercato: talvolta sono i registi stessi a scegliere di allontanarsi volontariamente dai linguaggi cinematografici nazionali. Quello che Elsaesser individua come *international art cinema* nasce anche da questa necessità.

I linguaggi di registi, non potendo (o non volendo) fare riferimento a quelli in auge nel proprio cinema nazionale, si rivolgono a un diverso modello, che risulta

⁶⁸ Thomas Elsaesser, *The global author: Control, creative constraints*, in Seung-hoon Jeong and Jeremi Szaniawski (a cura di), *The Global Auteur. The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*, Bloomsbury Academic, New York, 2016, p. 33-34.

essere quello a tutti comune, quello hollywoodiano⁶⁹. Non va confuso questo sguardo a Hollywood come un tentativo di replicarne i linguaggi o sistemi produttivi, ma è piuttosto un modello su cui orientarsi e su cui puntare per uscire dai canoni definiti delle cinematografie nazionali. In Europa, questa tendenza internazionalista, di allontanamento dal *national cinema*, non è una novità: in Francia, i redattori dei *Cahiers du Cinema* e i cineasti della *Nouvelle Vague* teorizzarono e abbracciarono la *politique des auteurs* per difendere e legittimare il valore di quei film che amavano, americani e soprattutto di genere.

Ma come si applica agli Stati Uniti questa dicotomia che vede da un lato le filmografie nazionali e dall'altro Hollywood? La dicotomia esiste ugualmente, ma assume diversi connotati. I processi non sono molto diversi: non è insolito che i cineasti statunitensi che non riescono (o non vogliono) inserirsi nell'industria cinematografica nazionale si avviino lungo percorsi alternativi che permettono un controllo artistico e produttivo sul proprio film più radicato di quanto sarebbe stato possibile se avessero ottenuto il supporto economico di Hollywood. Questo «cinema alternativo» ha assunto svariati nomi nel corso degli anni: per comodità, mi riferirò a esso nel corso del capitolo chiamandolo «cinema indipendente».

Tra Hollywood e il cinema indipendente americano c'è sempre stato un rapporto scambievole, d'incrocio, in particolare dagli anni Ottanta in poi. Come in precedenza sottolineato, Hollywood rimane il modello di riferimento per il cinema internazionale, ma essendo di fatto una filmografia nazionale sbarrava la strada ad alcuni cineasti americani, che si ritrovano dunque esclusi tanto quanto i colleghi internazionali. Hollywood resta un punto di riferimento per professionalità e sicurezza, ma è impossibile non temerne le limitazioni, siano esse economiche, artistiche o politiche. Data la natura prettamente commerciale delle cinematografie nazionali, quella statunitense non si è mai lasciata sfuggire la possibilità di attingere dalle idee, dalle estetiche e dalle tematiche di cui il cinema indipendente si è fatto e si fa portatore, così come non è mancato nell'*arruolare* gli autori più affermati e interessanti per alcune produzioni in cui sono confluiti i caratteri commerciali hollywoodiani e artistici-estetici indipendenti, ricorrendo in alcuni casi alla fondazione di case di produzioni succursali delle major per finanziare specificamente progetti a basso budget.

⁶⁹ Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, p. 37.

Date le sue influenze internazionali e la sua stretta e storica affiliazione al cinema indipendente americano, Richard Linklater è riconosciuto da Elsaesser come un possibile cineasta dell'*international art cinema*. La fascinazione e l'ispirazione europea assimilate dal cinema di Linklater sono state tra le sue principali caratteristiche acclamate dalla critica. Tuttavia, il suo retroterra cinematografico non guarda unicamente oltreoceano. La sua affezione per il Texas ha in più occasioni richiamato alla mente una peculiare sfumatura del cinema indipendente americano, il *regional cinema*, soprattutto nella prima parte della sua carriera. *Regional cinema* è solo una tra le varie definizioni utilizzate negli Stati Uniti per identificare quei prodotti cinematografici che si distaccavano dai progetti di Hollywood; si tratta dunque di un termine che affianca la più ampia concezione di cinema indipendente. La definizione di *regional cinema* è piuttosto ampia e varia. Peter Lev ne individua tre aspetti fondamentali.

It describes a tendency to make Hollywood-financed films on location around the United States; it describes an attempt to create an independent cinema with strong cultural roots in various regions of the country; it describes a critical category and tool in film study. [...] Includes not only the current period of commercial and independent regional production but also silent films made before the extreme centralization of the studio period; films made by ethnic and political minorities; independent features and documentaries from all periods.⁷⁰

Si tratta dunque di una categorizzazione molto vasta e che prende in considerazione termini estetico-formali, cronologici e produttivi che vanno oltre il mero dato geografico. Nel *regional cinema* viene individuata una declinazione particolare del cinema indipendente americano in quanto espressione locale atta a contrastare la centralizzazione hollywoodiana, ma poiché nella categoria di film regionale possono ricadere anche produzioni hollywoodiane ambientate nelle varie regioni degli Stati Uniti, non si può parlare di un'indipendenza che sia necessariamente frutto di una «scelta etica, economica o creativa, ma è [piuttosto] diretta

⁷⁰ Peter Lev, *Regional Cinema and the Films of Texas*, «Journal of Film and Video», vol. 38, n. 1, 1986, pp. 60-65.

conseguenza del localismo»⁷¹ degli autori che si avvicinano al film. Tuttavia, il sentimento più diffuso tra i cineasti regionali è che le produzioni hollywoodiane non possano carpire e trasmettere correttamente ciò che, al contrario, il cinema regionale indipendente sarebbe in grado di fare, ossia il senso di autenticità e appartenenza a un contesto sociale e politico vissuto quotidianamente. Peter Lev ritiene Hollywood troppo distante e troppo grande per comprendere i problemi regionali o delle piccole comunità, con il rischio di snaturare e fraintendere i temi affrontati a causa di una visione distorta che ha di essi; fornisce poi altri elementi per discernere le caratteristiche di un film regionale:

presentation of a specifically regional theme; historical and cultural accuracy; and visual accuracy. “Specifically regional theme” means that the film's theme must tie in to some notion of regional identity. Geographical setting is not in itself enough to indicate regionalism. Concepts of accuracy are needed to ensure that the most distorted views of a region are not automatically considered authentic. Historical accuracy might, however, be limited to the accuracy of one perspective.⁷²

Dunque, il *regional cinema* trova la propria autenticità nella trattazione di tematiche sociali e storiche più che in quelle prettamente geografiche. Va sottolineato anche che non necessariamente questi prodotti devono riguardare una comunità nella sua totalità, ma rientrano nella definizione di *regional cinema* anche quei film che rappresentano piccole nicchie sociali contestualizzate in un dato momento storico, oppure alcune storie regionali che hanno particolare valore per una specifica comunità. L'accuratezza, infine, ha un ruolo fondamentale, secondo Lev: nell'attenzione posta al tema trattato o a una storia regionale, potrebbe celarsi la maggior differenza tra un prodotto regionale e un prodotto nazionale, con il primo presumibilmente più interessato e attento nel fornire un prodotto più puntuale.

In questo senso, Richard Linklater si è più volte prodigato nel raccontare le vite dei membri di alcune piccole comunità e storie del Texas, e di Austin in particolare. *Slacker*, come vedremo, è il caso più emblematico che ha permesso al regista di venire affiliato al *regional filmmaking* nella prima fase della sua carriera,

⁷¹ Francesca Monti, Emanuele Sacchi, *Richard Linklater. La deriva del sogno americano*, Bietti, Milano, 2017, p. 16.

⁷² Peter Lev, *Regional Cinema and the Films of Texas*, «Journal of Film and Video», pp. 60-65.

sebbene, egli non ami essere etichettato come *regional filmmaker*, come scrive nel 1995 John Pierson, produttore del film⁷³.

In *Slacker* è possibile individuare a posteriori molti elementi della cinematografia futura di Linklater. Questa pellicola sarà ulteriormente approfondita nel successivo capitolo, soprattutto per quanto riguarda la figura dello *slacker*, in cui si condensa l'etica del regista nel suo guardare alla società e nel suo guardare al tempo. In questo capitolo, il film verrà trattato dal punto di vista della sua storia produttiva, che funge da sguardo sull'importanza e sul valore culturale e personale nutrite da Linklater per la città in cui il film è ambientato: Austin, Texas. Contestualmente, verrà affrontato il primo approccio del regista con il mondo del cinema indipendente.

Slacker non sarà l'unico film di Linklater ambientato in Texas. *Dazed and Confused*, *SubUrbia* (1996) e *Tutti Vogliono Qualcosa (Everybody Wants Some!!)*, (2016) sono tre film di finzione ambientati nello Stato del Sud che fotografano le vite di studenti di college e liceo in diverse situazioni e momenti storici; *Netwon Boys (The Netwon Boys)*, (1998) e *Bernie* (2011) riprendono fatti di cronaca realmente accaduti in Texas rispettivamente a inizio e a fine Novecento; *Inning by Inning: A Portrait of a Coach* (2008) è un documentario che segue Augie Garrido, allenatore della squadra di baseball della University of Texas di Austin, i Texas Longhorns; Jesse (Ethan Hawke), protagonista assieme a Celine (Julie Delpy) della *Before trilogy* è texano, e nelle originali intenzioni del regista, il primo film della trilogia avrebbe dovuto essere ambientato a San Antonio, città del Texas, anziché a Vienna; infine, il Texas fa da teatro a *Boyhood* e *Apollo 10½*, due film che affrontano la crescita dei due giovani protagonisti in due differenti momenti storici. Lo stato natale di Linklater ritorna dunque in molte sue produzioni ricoprendo talvolta una valenza geografica, talvolta tematica, talvolta storica; non manca neppure il valore puramente autobiografico e celebrativo.

Nelle scorse pagine si è accennato al cinema indipendente: quali sono gli aspetti per cui un lavoro cinematografico può essere definito indipendente? Nel cinema americano non c'è mai stata una cesura netta che separi cinema *mainstream* e cinema indipendente. È dunque poco utile tentare di individuare un modello unico e assoluto di indipendenza cinematografica. Tuttavia, è possibile tracciare alcune

⁷³ John Pierson, *Spike, Mike, slackers, & dykes: a Guided Tour Across a Decade of American Independent Cinema*, Hyperion, New York, 1995, p. 185.

indicazioni di base che possono aiutare nel districarsi all'interno di una mutevole mescolanza di definizioni e concezioni, talvolta contrastanti, talvolta confinanti. Geoff King, a esempio, individua tre fondamenti da cui muoversi per riuscire a identificare o determinare un prodotto cinematografico come indipendente: sono da analizzare gli aspetti concernenti l'industria cinematografica, la forma e l'estetica del film, il panorama sociale in cui il film si inserisce o che il film affronta. Seguendo questi tre snodi, nei film indipendenti si possono individuare alcune caratteristiche comuni, sebbene non definitive, nella nozione di indipendenza. King scrive che i film indipendenti solitamente:

[sono] prodotti con budget bassissimi, a distanza astronomica da quelli dei blockbuster di Hollywood; adottano tecniche formali che infrangono o abbandonano le convenzioni scorrevoli e fluide che caratterizzano lo stile predominante hollywoodiano; e offrono punti di vista stimolanti su temi sociali, una rarità per Hollywood.⁷⁴

È bene precisare che, per essere definito tale, un film indipendente non dovrà necessariamente distaccarsi dai prodotti del panorama *mainstream* per tutte e tre le categorie elencate, sebbene non sia raro che ciò accada. Esistono altresì film indipendenti che allacciano rapporti molto più stretti con Hollywood per tutte e tre le categorie individuate, sebbene tendano a differenziarsi dai film appartenenti al filone commerciale primario adottando alcune cifre formali-estetiche che rendono il film particolarmente riconoscibile come prodotto autoriale. Non mancano, ovviamente, le sfumature tra questi due poli.

King scrive che la condizione primaria, o quantomeno la più diffusa, perché un film possa essere definito indipendente è quella economico-industriale. L'allontanamento dallo studio system hollywoodiano, e dunque dal suo controllo economico e produttivo, permette una migliore attuazione delle due restanti condizioni che denotano il film indipendente, quella formale-estetica e quella sociale. Nel cinema indipendente rientrano anche prodotti definibili come d'avanguardia o sperimentali, così come film dai toni spiccatamente sociali, politici: King intravede in entrambe queste categorie un unico e importante fine. Innanzitutto, secondo King «una cinematografia a basso costo e meno condizionata dal mercato gode in

⁷⁴ Geoff King, *Il cinema indipendente americano*, p. 4.

generale di maggiore libertà»; aspetto, questo che può portare alla «decostruzione delle ideologie dominanti»⁷⁵, siano esse riferite direttamente agli aspetti formali del film o alle condizioni politiche e sociali affrontate dal film. Altri esempi, forse meno ambiziosi, non vanno dimenticati: alcuni film vogliono ricalcare la tradizione dei prodotti d'*exploitation* degli anni Settanta; altri ricercano una propria nicchia per assurgere allo status di film *cult*, con il principale scopo dell'intrattenimento. Il cinema indipendente sembra dunque assumere una posizione più chiara, collocandosi «in un territorio di sovrapposizione tra Hollywood e le numerose alternative»⁷⁶ sopra elencate.

È soprattutto dalla metà degli anni Ottanta che il cinema indipendente americano assume un maggior prestigio e una più definita istituzionalizzazione. Una delle ragioni per cui ciò accadde fu il consolidamento del circuito dei festival: proprio in tali situazioni «i critici iniziano a considerare il cinema regionale come un'espressione genuina del cinema americano»⁷⁷. La distribuzione al cinema è sempre stata un grosso ostacolo per i film indipendenti: le uscite in sala sono sporadiche e poco redditizie, e spesso le uniche occasioni in cui i cineasti e i loro film riescono a emergere sono proprio i festival.

Negli Stati Uniti, il più importante festival per i circuiti indipendenti è il Sundance Film Festival. L'attuale denominazione risale al 1990, mentre il nome originale del festival, la cui prima edizione risale 1978, era US Film Festival, un evento di modeste dimensioni che

inizialmente fu organizzato intorno a una retrospettiva accompagnata da tavole rotonde di cineasti e critici dai nomi prestigiosi, ma già dal primo anno il settore più ampiamente frequentato fu una competizione per quelli che allora venivano chiamati "piccoli film regionali".⁷⁸

Dunque, sin dall'esordio, l'US Film Festival indirizza un particolare interesse verso il cinema indipendente, all'epoca spesso identificato nel *regional cinema*. A vincere il premio della giuria fu un regista texano, Eagle Pennell, con il film *The Whole Shootin' Match* (1978). Nel 1981 Robert Redford fonda il Sundance

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ivi*, p. 5.

⁷⁷ Francesca Monti, Emanuele Sacchi, *Richard Linklater. La deriva del sogno americano*, p. 17.

⁷⁸ Geoff King, *Il cinema indipendente americano*, p. 27.

Institute appositamente per sostenere cineasti indipendenti e nel 1984 rileva l'US Film Festival: in questo modo «aumentò il prestigio del festival e dell'intero panorama indipendente. La manifestazione divenne il principale punto di riferimento nel calendario annuale del cinema indipendente americano»⁷⁹.

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, il circuito dei festival favorì il consolidamento dell'infrastruttura cinematografica indipendente negli Stati Uniti: questo comportò anche un certo interesse da parte delle major nell'inserirsi tra le nuove tendenze che tale cinematografia proponeva. In particolare, verso la fine degli anni Ottanta, i grandi *studios* si approcciarono in maniera più decisa ai campi d'interesse che concernevano il cinema d'autore indipendente, tendenza che si consolidò nel decennio successivo, soprattutto grazie allo status di fenomeno culturale che il cinema indipendente conquistò all'epoca. L'essere accomunati alla scena indipendente comportava certamente un vantaggio per gli *studios*, poiché permetteva loro di «essere associati a film considerati “di qualità”, autoriali, incisivi, [...] [e di] non perdere di vista le tendenze e mode socio-culturali emergenti, in particolare quelle orientate verso aspetti delle culture giovanili»⁸⁰ che avrebbero rischiato di passare inosservate se non catturate in quel determinato periodo storico. Per alcuni autori fu molto difficile passare dalla totale indipendenza al controllo imposto dallo *studio system* hollywoodiano. Tra questi c'è anche Eagle Pennell, che, dopo il successo di *The Whole Shootin' Match*, instaurerà una collaborazione con Hollywood, abbandonata dopo due anni infruttuosi per tornare in Texas e riprendere la sua carriera da *regional filmmaker*. Sponderà parole molto dure sulla sua esperienza hollywoodiana:

Probably the most disgusting thing I've ever done in my life, and I regret it tremendously. They had power and they said you can make whatever kind of show you like, and I took them at their word - which was a mistake, and I didn't stick to my original beliefs. I was “hired for development”, I wrote my script, and they didn't like it [...] because it wasn't simple enough for them. Hollywood makes the same films over and over again. I was looking around

⁷⁹ *Ivi*, p. 28.

⁸⁰ *Ivi*, p. 65.

for something different, but they didn't want that. They don't make movies, they make tyres...Hollywood kills talent, bit by bit ⁸¹

Hollywood si avvicinò al cinema indipendente in svariati modi. Alcune grosse società cinematografiche iniziarono a distribuire i film indipendenti, mentre altre comprarono direttamente le case di produzione indipendenti: la Miramax nel 1993 venne rilevata dalla Walt Disney Company, mentre la New Line Cinema fu acquistata da Ted Turner nel 1994, il cui gruppo fu acquisito qualche anno dopo dalla Time-Warner. Miramax e New Line non cessarono di esistere: al contrario, le rispettive major d'acquisizione lasciarono loro un notevole margine d'autonomia. Tuttavia, a seguito di alcune pressioni mosse dalla Disney ai danni della Miramax, alla quale fu impedito di distribuire alcuni film, si verificarono delle discrepanze che portano a riflettere su cosa potesse essere identificabile ancora come realmente indipendente⁸².

Sono soprattutto gli anni Novanta che vedono il progressivo miscelamento tra contenuti afferenti alle produzioni indipendenti e contenuti più tradizionalmente hollywoodiani: tematiche o estetiche tipiche del cinema indipendente vengono gradualmente accolte e incoraggiate nei film di produzione hollywoodiana, rendendo meno traumatico l'ingresso degli autori all'interno dell'industria. A partire da quel periodo, «il panorama produttivo americano [...] ha visto un forte indebolimento dell'antica contrapposizione tra *majors* e indipendenti»⁸³: acquisendo alcune case di produzione e assicurandosi contratti con registi dell'emergente cinema indipendente (che in quel periodo inizia a essere definito familiarmente *indie*), Hollywood si assicura i loro guadagni, ma ancora più rilevante è il nuovo tipo di pubblico, che attira a sé, quello del film d'autore, dell'*art film*, pubblico più di nicchia ma che Hollywood considera ora con maggior attenzione dato il forte interesse che il cinema *indie*, spesso identificato con il cinema d'autore, sta attirando su di sé.

Indiewood è il termine che si utilizza per identificare questo tipo di produzione ibrida che concerne quell'area del cinema americano nella quale i confini tra

⁸¹ Jon Jost, *An Interview with Eagle Pennell*, «Framework: The Journal of Cinema and Media», n. 13, 1980, pp. 33-34,

⁸² Geoff King, *Il cinema indipendente americano*, Einaudi, Torino, 2006, p. 65.

⁸³ Giaime Alonge, Giulia Carluccio, *Il cinema americano contemporaneo*, Laterza, Bari-Roma, 2015, p. 50.

mainstream e *indie* si sono confusi e in parte uniti tra loro, dal punto di vista tematico, formale, estetico o produttivo:

[*Indiewood*] suggests a kind of cinema that draws on elements of [both independent and mainstream cinema], combining some qualities associated with the independent sector, although perhaps understood as softened or watered-down, with other qualities and industrial practices more characteristic of the output of the major studios⁸⁴.

Giaime Alonge interpreta in questa deriva autoriale-industriale due tendenze apparentemente contrapposte: se da un lato li identifica come «prodotti industriali standard venduti come opere libere»⁸⁵, dall'altro sembrano crearsi dei compromessi in cui sembra essere l'industria a porsi a servizio dell'arte, e non viceversa, grazie a una «contaminazione tra istanze autoriali e logica industriale»⁸⁶.

1.2 – Esordio a *Indiewood*: la produzione di *Slacker*.

Prima di esaminare come Linklater e i suoi collaboratori siano giunti alla produzione, distribuzione e promozione di *Slacker*, vale la pena accennare brevemente ai disegni commerciali e industriali che sottostanno alla produzione e alla distribuzione del terzo lungometraggio di Linklater, *La Vita è un Sogno*. Originariamente concepito per durare 33 minuti, l'intera durata di *Fandango!*, album del 1975 della band ZZ Top che avrebbe dovuto fungere da colonna sonora al film, *La Vita È un Sogno* cambia rotta quando Sean Daniel e James Jacks, proprietari della Alphaville, casa di produzione indipendente che accettò di produrre il film, entrano in contatto con la Universal per trattare un finanziamento e la successiva distribuzione: inizialmente, *La Vita È un Sogno* era stato pensato come «un'opera concettuale, girata interamente in piano sequenza, che segue il girovagare di due studenti nell'arco di una notte»⁸⁷, con la macchina da presa collocata sul cofano, rendendolo non molto

⁸⁴ Geoff King, *Indiewood, USA: Where Hollywood Meets Independent Cinema*, I. B. Tauris, Londra, 2009, p. 3.

⁸⁵ Giaime Alonge, Giulia Carluccio, *Il cinema americano contemporaneo*, p. 52.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Francesca Monti, Emanuele Sacchi, *Richard Linklater. La deriva del sogno americano*, p. 56.

distante, almeno nella struttura, da *Slacker*, genere di film sul quale la Universal avrebbe potuto rivelarsi restia nell'investire. Di conseguenza, i due produttori insistono sul parallelismo con *American Graffiti* (1973) di George Lucas e sull'atmosfera nostalgica che il film avrebbe potuto rievocare. La Universal accetta, ma l'idea iniziale di Linklater dev'essere ridimensionata: le macchine restano, ma la durata del film si dilata a poco più di 100 minuti, cosicché il tempo della vicenda non copra più solo la durata di *Fandango!*, ma un'intera giornata. Linklater è inoltre costretto a fare a meno di un elemento che risultava indispensabile nella sua elaborazione originaria, ossia un tempo presente racchiuso in una ridottissima cornice temporale. Mano a mano che ci si addentrò nella produzione di *La Vita è un Sogno*, incompiutezze e difficoltà non mancarono, con le frustrazioni di Linklater che si concretizzavano nelle sue difficoltà nel comunicare le proprie idee alla *major*. Alison Macor scrive: «The question was whether or not Linklater and his friends could make a bankable genre movie for a major Hollywood studio without completely sacrificing the film's independent spirit»⁸⁸. Un problema che non porterà Linklater ad abbandonare il progetto, e che anzi, nonostante le molteplici concessioni alle richieste della Universal, riuscirà alla fine a imporre la propria cifra stilistica al film e renderlo un *cult* negli USA. Tuttavia, la travagliata storia produttiva dietro a *La Vita è un Sogno* si conclude con una beffa per il regista texano: poco prima dell'uscita del film la Universal delegò la distribuzione alla neonata Gramercy Pictures, piccola casa distributrice indipendente. Commenterà sarcasticamente a riguardo: «the worst of both worlds: a studio production with independent release»⁸⁹. Un ulteriore approfondimento sulla produzione dei film di Linklater che indaga i rapporti tra i film del regista e l'industria del cinema indipendente nei periodi coevi all'uscita dei film, è proposto da Maria San Filippo, la quale individua nei processi produttivi ed estetici che si sono susseguiti nei diciotto anni intercorsi tra il primo e l'ultimo capitolo della *Before trilogy* una parabola in grado di descrivere l'evoluzione della cinematografia indipendente americana, sebbene siano chiare alcune limitazioni, poiché la trilogia si situa in un'area che afferisce più a *Indiewood* che al cinema indipendente *tout court*⁹⁰. *La Vita è un Sogno* mantiene un flebile lascito dell'eredità del cinema

⁸⁸ Alison Macor, *Chainsaws, Slackers, and Spy Kids. 30 years of filmmaking in Austin, Texas*, University of Texas Press, Austin, 2010, p. 152.

⁸⁹ Rob Stone. *The Cinema of Richard Linklater: Walk Don't Run*, p. 51.

⁹⁰ Maria San Filippo, *Growing Old Together: Linklater's Before Trilogy in the Twilight Years of Art House Distribution*, «Film Quarterly», vol. 68, n. 3, 2015, pp. 53–59.

regionale americano non rinunciando al Texas: Austin dev'essere tassativamente la città d'ambientazione del film per accogliere i riti e le leggende metropolitane che accompagnano la vita studentesca di quegli anni.

Austin, tre anni prima, fu teatro anche di *Slacker*. Assieme alla narrazione filmica anticonvenzionale e praticamente inesistente, la storia della produzione di *Slacker* è uno dei motivi per cui Linklater viene considerato a più di trent'anni di distanza uno dei registi indipendenti più riconoscibili e influenti del cinema contemporaneo americano. David T. Johnson, a esempio, riconosce a *Slacker* il ruolo di film spartiacque nella storia del cinema indipendente: il film venne sicuramente influenzato dalle tendenze formali ed estetiche, così come dalle pratiche produttive, in vigore nel cinema *indie* precedente e coevo, ma al contempo fu vitale nel permetterne la riuscita, così come lo fu nel plasmarne di nuove e nell'ispirare un ulteriore sviluppo di quelle già affermate⁹¹.

Nato senza una vera e propria sceneggiatura, *Slacker* venne originariamente progettato attraverso una serie di linee guida redatte dallo stesso Linklater affinché a tutti i collaboratori e agli interpreti venisse trasmessa la visione generale a cui il film avrebbe dovuto attenersi. Al contempo permise agli attori di contribuire in maniera più personale e attiva al film, senza che le istruzioni di Linklater aleggiasse dogmatiche su ogni battuta o inquadratura del film; al tempo stesso, la troupe avrebbe sempre avuto una idea più o meno chiara dell'atmosfera di ogni sequenza. A riprova di questa fluidità della sceneggiatura, Macor informa di un ricordo di una delle protagoniste del film, Kim Krizan, al tempo studentessa e che più avanti sarà co-autrice assieme a Linklater della sceneggiatura di *Prima dell'Alba*: «[on set, Krizan] and the other women began making small talk. Linklater listened for a while and then assigned them roles (Krizan was “the negative one”) and had them write down specific “lines” that then became their dialogue in the film»⁹². Quest'approccio partecipativo e inclusivo degli interpreti è presente in molti film di Linklater; come vedremo sarà fondamentale in *Prima dell'Alba*, *Before Sunset*, *Before Midnight* e *Boyhood*. Non va tuttavia confuso con la concessione agli attori di una completa libertà interpretativa o d'improvvisazione. Si tratta piuttosto di una relazione collaborativa e di confronto che il regista intavola con gli attori durante la stesura della sceneggiatura o durante le prove, su un testo flessibile e mutevole, ma senza

⁹¹ David T. Johnson, *Richard Linklater*, p. 20.

⁹² Alison Macor, *Chainsaws, Slackers, and Spy Kids. 30 years of filmmaking in Austin, Texas*, p. 99.

lasciare nulla al caso, come spiega lo stesso Linklater nel corso di un'intervista con David T. Johnson:

I love the idea of rehearsing and getting perfect, and finding new things in rehearsals, so on *Slacker*, that's how I worked – I'd get with the actor and work as much as needed to transform that scene into what it could be, or what it wanted to be.⁹³

Le inclinazioni all'immediatezza e alla cura per il progetto emergono sin dalle fasi dei casting, attraverso una natura indipendente e fai-da-te che Linklater voleva infondere al proprio film. Due tra gli svariati episodi che Allison Macor riporta nel proprio volume dedicato al cinema ad Austin sono utili a mettere in luce questi aspetti. Macor riferisce che Linklater e Anne Walker-McBay (la direttrice di produzione e codirettrice del casting) si rifiutarono di appoggiarsi a un'agenzia nella ricerca degli attori, preferendo un approccio più «artigianale»: prepararono dei biglietti fatti a mano che sparsero per tutta Austin, illustrando brevemente il progetto, comunicando data e luogo dei casting (che si sarebbero tenuti nella sede della Austin Film Society) e specificando che non era necessaria alcuna esperienza attoriale; chiunque si fosse presentato (il che, stando a Walker-McBay, era già un'apprezzabilissima dimostrazione d'impegno) sarebbe stato ripreso mentre rispondeva a domande di varia natura; il provino sarebbe stato registrato e analizzato in un secondo momento⁹⁴

La natura indipendente del progetto investe, naturalmente anche gli aspetti economici di produzione: in un'intervista rilasciata a Robert Horton, Linklater confida di aver ottenuto buona parte del denaro necessario alla realizzazione di *Slacker* da amici e parenti, oltre ad aver utilizzato qualsiasi possibile fonte di denaro che gli appartenesse; una volta terminata la prima versione del film, i costi ammontavano appena a 23.000\$⁹⁵, risultato ottenuto grazie a una serie di espediente a cui Linklater e la sua troupe ricorsero: le attrezzature vennero affittate per un totale di 11.700\$, così come il pagamento del cachet del cast e della troupe, in totale 40.550\$, venne posticipato a fine riprese, i pasti vennero preparati in casa od offerti dal regista

⁹³ David T. Johnson, *Richard Linklater*, p. 131.

⁹⁴ Alison Macor, *Chainsaws, Slackers, and Spy Kids. 30 years of filmmaking in Austin, Texas*, p.97.

⁹⁵ Robert Horton, *Stranger Than Texas*, «Film Comment», vol. 26, n. 4, 1990, pp. 77-78.

stesso. Gli aspetti organizzativi incontrano ulteriori intoppi nel momento in cui non vennero rilasciati i permessi comunali per girare nelle vie di Austin, motivo per cui, nei due mesi di riprese, Linklater girò solo con la troupe e pochi attori per volta, anche se, sottolinea Macor, «in the late 1980s it was relatively easy to film without permits in Austin»⁹⁶.

Tale struttura richiedeva certamente flessibilità da parte degli interpreti e della troupe, nonché di Linklater stesso, che considerò la dinamica produttiva di *Slacker* positiva e stimolante:

it was my friends, everybody who worked on *Slacker*, they really got excited and pumped that up and maximized that. Left to my own devices, I wouldn't have done anything [...]. I enjoyed the collaborative nature of it, and being the leader of an artistic troupe [...]. But it's a big challenge. You really have to sublimate your ego to get along, particularly in a dynamic when you're not paying anyone.⁹⁷

Linklater ribadisce più volte questo senso di coesione della troupe, confidando anni dopo a Stephen Lowenstein: «it was this group of about seven of us who were intimately involved in this process. Although we all had specific jobs, it felt like we all were doing everything. [...] It was sort of a group art project»⁹⁸. A riprova di ciò, molti di coloro che collaborano alla realizzazione di *Slacker* seguiranno Linklater ancora negli anni a venire, entrando a far parte della Detour Film-production o collaborando attivamente sul set.

Come spesso accadeva per gli autori di cinema indipendente o regionale, Linklater cercò di sfruttare il circuito internazionale dei festival, sebbene il film fosse ancora in fase di postproduzione. Venne rifiutato al Sundance e al Telluride di Toronto, mentre partecipò all'Independent Feature Film Market di New York alla fine del 1989, dove riuscì a strappare un anticipo di 35.000\$ da una televisione tedesca. Si candidò poi per il Festival di Berlino: venne rifiutato, ma gli organizzatori lo incoraggiarono a partecipare alla *Open Market section*; pur dovendosi pagare il viaggio e una tassa d'iscrizione di 200\$, Linklater decise di partecipare, ottenendo

⁹⁶ Alison Macor, *Chainsaws, Slackers, and Spy Kids. 30 years of filmmaking in Austin, Texas*, p. 98.

⁹⁷ David T. Johnson, *Richard Linklater*, p. 130.

⁹⁸ Stephen Lowenstein, *My First Movie. Ten Celebrated Directors Talk About Their First Film*, Pantheon, New York, 2008, p. 26.

un magro risultato. Tornato negli USA partecipò ad altri festival nazionali: al Seattle International Film Festival, *Slacker* ebbe discreto successo, ottenendo ottime risposte sia dagli organizzatori, sia dalla critica locale. A Seattle la sottocultura *grunge* stava esplodendo proprio a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, trovando plausibilmente molti punti di contatto con gli *slacker* di Austin e plausibile motivazione per cui il film di Linklater ebbe particolare successo proprio in quella città.

Da quel momento, due avvenimenti paralleli permettono a *Slacker* di ottenere il grande successo che ha avuto. Allison Macor ne ricostruisce la cronologia. Innanzitutto, Linklater entra in contatto col produttore indipendente John Pierson, che già ha collaborato con registi come Michael Moore e Spike Lee. Pierson è rimasto colpito dall'articolo di Robert Horton⁹⁹ e si accorda con Linklater per ricevere una copia di *Slacker*, in attesa di essere ultimato. Al tempo stesso, Linklater trova un accordo con il Dobie Theater di Austin, il cui proprietario, Scott Dinger, sebbene dopo un'iniziale reticenza, acconsente a proiettare *Slacker* per due spettacoli al giorno per periodo di circa quattro settimane; il successo del film di Linklater fu innegabile, tanto che le proiezioni vennero estese in totale a ventidue, portando contestualmente una ventata d'aria fresca tra il pubblico del Dobie. Nel frattempo, Pierson ha ricevuto la propria copia del film, a una lettera di Linklater che lo informava del successo del film in Texas e una copia del Time contenente un ampio articolo in cui si parlava della *twentysomething generation* di inizio anni Novanta, esattamente la generazione rappresentata in *Slacker*, ora concretamente considerata a un più ampio livello sociale; Linklater suggerisce a Pierson di sfruttare l'interesse nutrito dal Time per persuadere i distributori a investire nel film. Pierson rimane colpito dall'intuizione di Linklater e sfrutta la sua idea: convince Michael Barker, socio della casa di distribuzione Orion Classics, a distribuire *Slacker*, fungendo egli stesso da intermediario tra le due parti. L'offerta della Orion prevedeva un anticipo di 100.000\$ per finanziare la postproduzione e altri 50.000\$ una volta terminata: parte dei soldi anticipati venne utilizzata per pagare i circa 40.000\$ di cachet per attori e troupe¹⁰⁰.

Grazie alle insistenze di Pearson, *Slacker* venne finalmente accettato al Sundance Film Festival nel 1991, dove non vinse alcun premio ma ebbe una discreta

⁹⁹ Cfr: Robert Horton, *Stranger Than Texas*, «Film Comment», pp. 77-78.

¹⁰⁰ Alison Macor, *Chainsaws, Slackers, and Spy Kids. 30 years of filmmaking in Austin, Texas*, pp. 103-104.

recezione di pubblico, critica e giuria, con particolare plauso di Gus Van Sant¹⁰¹. Nel frattempo, il film era già stato distribuito a livello nazionale dalla Orion Classics, nata all'inizio degli anni Ottanta come sussidiaria della Orion Pictures, che proprio in quel periodo si stava competitivamente avvicinando alle *major* e decise di affidare alla casa sussidiaria prodotti indipendenti a basso budget su cui valeva la pena investire. Non era una novità: le più importanti case di produzione e distribuzione stavano adottando questa strategia per finanziare i film a budget ridotto; anche negli anni a venire, Linklater poté sfruttare questa strategia commerciale ed economica¹⁰². A questo aspetto, si ricollega la riflessione di Maria San Filippo riguardo la *Before trilogy*, in precedenza solo accennata: la trilogia risulta utile nel fornire una traccia del percorso intrapreso dal cinema indipendente americano dagli anni Novanta fino allo scorso decennio, specialmente per quanto riguarda l'intersezione tra cinema indipendente e cinema hollywoodiano:

[*Before*] *Sunrise* [...] despite being filmed “indie style” in Vienna, [...] arrived on the festival circuit with in-house distribution through Columbia Pictures Entertainment (which had domestic theatrical distribution rights at Castle Rock) already attached. *Sunrise* thus foreshadowed the incremental co-opting of the grassroots US indie film movement by a studio system already entrenched within the contemporary era of media conglomeration. [...] [I]n 2004, [*Before*] *Sunset* became the first film produced and distributed domestically by Warner Independent Pictures [...]. *Sunset* is thus emblematic of the fleeting ubiquity of the specialty “boutique” divisions through which conglomerated backed studios commandeered indie production and distribution in the early 2000. [...] *Sunset* enjoyed fortuitous timing, emerging at this moment of simultaneous Hollywood-indie and old-new media convergences [...]. [*Before*] *Midnight* [...] was acquired [...] in what was reportedly a seven-figure deal by Sony Pictures Classics, one of only three studio boutique

¹⁰¹ John Pierson, *Spike, Mike, slackers, & dykes: a Guided Tour Across a Decade of American Independent Cinema*, p. 190.

¹⁰² Tra gli anni Novanta e i primi anni Duemila molte *major* e case di produzione importanti fondarono (o acquisirono) sussidiarie allo scopo di delegare loro la distribuzione, e in taluni casi la produzione, di film a basso budget. La Warner, a esempio, fondò la Warner Independent Pictures, specializzata nella produzione di film il cui budget non avrebbe superato i 20 milioni di dollari: *Before Sunset* sarà la sua prima distribuzione. Caso analogo è quello della Sony, distributrice di *SubUrbia* e *Before Midnight* attraverso la Sony Pictures Classics, fondata da Michael Barker, Tom Bernard and Marcie Bloom, coloro che in precedenza furono a capo della Orion Classics. Sony Pictures Classics sarà una delle poche sussidiarie a sopravvivere a seguito di un globale ridimensionamento economico avvenuto nel 2008.

divisions to have survived [...]. *Midnight* is characteristic of the current industrial climate in which films duke it out as free agents in an increasingly cluttered marketplace where presold properties are king, as demonstrated by the film's being bought by Sony Pictures Classics despite their inability to share in profits from any renewed interest in the two earlier films (still owned by Castle Rock and Warner Bros.). [...] *Midnight*'s purchase by Sony assured its continuation of boutique branding and indie gravitas while simultaneously receiving the customized distribution treatment enabled by a media conglomerate's lateral reach across platforms.¹⁰³

Sebbene Orion Pictures rimase ufficialmente una casa di produzione e distribuzione indipendente, alcuni critici e studiosi furono restii nel qualificarla unicamente come tale, preferendo classificarla attraverso termini differenti, come “mini-major” o “neo-indie”; altri furono più categorici e continuarono a identificarla come indipendente mentre altri ancora si spinsero a definirla una *major*. In ogni caso, nonostante le categorizzazioni dissonanti, la Orion Classics, di fatto, rimase l'unica casa specializzata in prodotti indipendenti a basso budget non appartenente a una *major*¹⁰⁴. Dalla sua fondazione fino al 1991 (anno in cui finanziò e distribuì *Slacker*), la Orion Classics aveva proposto nel proprio catalogo di distribuzione film di autori internazionalmente riconosciuti, principalmente europei, quali Éric Rohmer, di cui distribuì *Pauline alla Spiaggia* (*Pauline à la plage*, 1983), *Le notti della Luna Piena* (*Les nuits de la pleine lune*, 1984), *Il Raggio Verde* (*Le Rayon Vert*, 1986), *L'Amico della Mia Amica* (*L'ami de mon amie*, 1987); Lous Malle con *Arrivederci Ragazzi* (*Au revoir, les enfants*, 1987); Werner Herzog con *Dove sognano le formiche verdi* (*Wo die grünen Ameisen träumen*, 1984); Akira Kurosawa, con *Ran* (1985); Stephen Frears con *My Beautiful Laundrette – Lavanderia a Gettone* (*My Beautiful Laundrette*, 1985); Andrej Tarkovskij con *Sacrificio* (*Ordet*, 1986); Wim Wenders con *Il Cielo sopra Berlino* (*Himmel über Berlin*, 1988), Pedro Almodovar con *Donne sull'Orlo di una Crisi di Nervi* (*Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*, 1988); quest'ultimo film, all'epoca fu il più grande successo commerciale di Orion Classics, con un incasso di 8 milioni di dollari.

¹⁰³ Maria San Filippo, *Growing Old Together: Linklater's Before Trilogy in the Twilight Years of Art House Distribution*, «Film Quarterly», pp. 53–59. Cfr: p. 42 (nota a piè di pagina 102).

¹⁰⁴ Yannis Tzioumakis, *Hollywood's Indies Classics Divisions, Specialty Labels and American Independent Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2012, pp. 65-66.

L'approccio adottato da Orion Classics si rivelò decisamente conservatore: i film distribuiti erano principalmente di registi noti e affermati, e il loro nome poteva venire sfruttato per ottenere un quasi sicuro successo commerciale. Nonostante la propensione verso il cinema d'autore estero piuttosto che verso i film indipendenti statunitensi, ciò non esclude un interesse verso questi ultimi, specialmente a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta. In questo periodo ci fu infatti un parziale cambio di rotta, con un rinnovamento di piani che prevedeva un maggior coinvolgimento nella produzione di film indipendenti americani: stanziando 3 milioni di dollari, Orion Classics diventa uno dei principali finanziatori del film *Fine della Linea* (*End of the Line*, 1987) di Jay Russel, che ebbe tuttavia un modesto risultato al botteghino; inoltre, nel 1989 sono i distributori nelle sale di *Mystery Train – Martedì Notte a Memphis* (*Mystery Train*) di Jim Jarmusch¹⁰⁵.

Nonostante il rinnovato proposito, Orion Classics continua a prosperare grazie alle distribuzioni di cineasti esteri; per questo, quando John Pierson propone *Slacker* a Barker è conscio del rischio dell'operazione; è anche conscio del fatto che in quel periodo la Orion Classics sta risentendo della crisi economica della casa madre. Tuttavia, l'interesse per *Slacker* era vivo; ricorda Pierson: «they were ready to make what was for them a rare purchase: an American independent film»¹⁰⁶. Forse fu il caso di Jim Jarmusch a far sì che la compagnia investisse sul nuovo film di Linklater. Il secondo film di Jarmusch, *Stranger than Paradise – Più Strano del Paradiso* (*Stranger than Paradise*, 1984) ottenne grandissimo successo al botteghino (a fronte di un budget iniziale stimato a circa 90.000\$, il film guadagnò 2.436.000\$.)¹⁰⁷ e di critica, vincendo, tra gli altri riconoscimenti, la Caméra d'Or a Cannes nel 1984, il Pardo d'Oro a Locarno e nel 1985 lo Special Jury Recognition al Sundance. Nel 1980 Jarmusch aveva girato il suo primo lungometraggio, *Permanent Vacation*, autoprodotta; nel 1984, arriva il suo secondo lungometraggio, *Stranger than Paradise – Più Strano del Paradiso*, di cui Geoff King scrive: «una delle caratteristiche che contraddistinguono *Stranger than Paradise* è la sensazione che non succeda mai niente, mentre i personaggi principali [...] si aggirano, perlopiù senza scopo, in luoghi diversi», al contempo identificando nel film un «senso di

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 72-74.

¹⁰⁶ John Pierson, *Spike, Mike, slackers, & dykes: a Guided Tour Across a Decade of American Independent Cinema*, p. 188.

¹⁰⁷ *Stranger than Paradise* – Box Office Mojo.
[<https://www.boxofficemojo.com/release/r11819444737/>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

deriva narrativa»¹⁰⁸. Nel film di Jarmusch è impossibile identificare alcuna gerarchia d'importanza, sempre che ci sia un'importanza, tra i vari avvenimenti che si susseguono nel corso del film, caratteristica condivisa con *Slacker*. A tal riguardo Pierson ricorda una delle lamentele che vennero mosse al film di Linklater: «“Why are the lives of these unproductive, pretentious, and boring people documented on film? The movie does not mean anything”»¹⁰⁹. Barker nutriva grandi aspettative per *Slacker*, forse auspicando una possibile replica del successo avuto dal film di Jarmusch. Non sbagliava: *Slacker* incassò più di 1.220.000\$, compensando pienamente l'iniziale investimento.

Fino al momento in cui la Orion Classics prese in carico la distribuzione, l'entusiasmo per *Slacker* era stato circoscritto principalmente ad Austin. Ricordando l'iniziale reticenza di Dinger nel proiettarlo al Dobie, Linklater commenta ironicamente che nel film era stata coinvolta mezza Austin, e se ognuno dei partecipanti al film avesse portato tre amici in sala, il film non avrebbe potuto che avere successo¹¹⁰. La natura indipendente di *Slacker* va di pari passo con la sua natura collaborativa, che a sua volta ebbe vita in un contesto culturalmente prolifico come quello di Austin. L'intento di Linklater era quello di catturare lo spirito di chi abitava Austin, celebrando l'attitudine della città e dei suoi ambienti. Rob Stone nota « [*Slacker* is] a non-judgemental film made of all the unheralded individual activities, neighbourhood anecdotes, spontaneous street theatre and community art projects that made up the tolerant community of Austinites of which he was part»¹¹¹. Ritorna in *Slacker* la missione del *regional filmmaking* statunitense: l'intento di catturare lo spirito di un luogo circoscritto, incomprensibile se prodotto al di fuori di esso, dando peso a una comunità, a un gruppo di persone; Linklater lo fa soprattutto concentrandosi su piccoli avvenimenti del quotidiano, banali e forse insignificanti, con la volontà precisa di non voler fornire un modello «universale», adattabile ovunque, ma mostrare lo stile di vita di una nicchia di Austin. È bene specificare che gli abitanti che Linklater rappresenta sono quasi tutti istruiti, più o meno colti,

¹⁰⁸ Geoff King, *Il cinema indipendente americano*, p. 96.

¹⁰⁹ John Pierson, *Spike, Mike, slackers, & dykes: a Guided Tour Across a Decade of American Independent Cinema*, p. 189.

¹¹⁰ 1990 - The Year Richard Linklater's SLACKER Broke.

[<https://www.youtube.com/watch?v=VFYjmpY20T4>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

¹¹¹ Rob Stone. *The Cinema of Richard Linklater: Walk Don't Run*, p. 24.

interessati all'arte, alla storia, alla politica: è l'Austin frequentata da Linklater, quella che gravita attorno agli ambienti universitari e alla Austin Film Society.

Slacker presto si rivela un film in cui i giovani della Generazione X riescono a riconoscere la sensazione di alienazione dal resto della società che li contraddistingue. Sono state individuate più definizioni per individuare coloro che appartengono alla Generazione X, ma a Linklater interessa catturare la quotidianità di una fascia d'età più ristretta, coloro che hanno vissuto l'adolescenza negli anni Ottanta e hanno raggiunto i vent'anni entro il 1990¹¹². Non va però dimenticato che Linklater non intende rappresentare unicamente quella specifica generazione, ma piuttosto un *ethos*, un sentire comune a tutti gli *slacker* che è lo *zeitgeist* della sua Austin e che non ha a che fare con l'età biologica: Lesley Speed, a esempio, nota che nei film di Linklater la tematica della differenza generazionale è secondaria rispetto a quelle del moto e dell'inerzia¹¹³. La presenza di personaggi più anziani, come Old Anarchist (Louis Mackey) o Paranoid Paper Reader (Louis Black) viene dunque contestualizzata per la loro affinità al sentimento delle generazioni successive.

È impossibile, tuttavia, non riconoscere che questo film incarna soprattutto un'urgenza relativa al periodo storico in cui è girato e ambientato, e che di conseguenza si concentri soprattutto sui giovani dell'epoca, quella *twentysomething generation* di cui parlava l'articolo del Time. Nell'essere *slacker*, degli oziosi, dei perdigiorno, i giovani della Generazione X cercano alternative alle strade imposte dal governo statunitense dell'epoca. Rob Stone definisce questa posizione: «[a] voluntary internal exile from Republicanism in their advocacy of aimlessness in form and content, offering imagination and reflection as alternative priorities to competition and profit»¹¹⁴.

Lo *slacker ethos* permarrà in alcuni personaggi dei futuri film di Linklater, configurandosi come uno dei tratti distintivi del suo cinema. Nel suo film successivo, *La Vita è un Sogno*, il regista ripropone quel senso di delusione delle aspettative altrui nel quale si riflette il termine dispregiativo *slacker*; Jesse, interpretato da Ethan Hawke, uno dei due protagonisti, insieme a Julie Delpy, della *Before Trilogy* incarna perfettamente l'archetipo dell'ozioso perdigiorno, negli atteggiamenti e nei

¹¹² Thomas A. Christie, *The Cinema of Richard Linklater*, Crescent Moon Publishing, Maidstone, 2011, p. 35.

¹¹³ Lesley Speed, *The Possibilities of Roads Not Taken. Intellect and Utopia in the Films of Richard Linklater*, «The Journal of Popular Film and Television», vol. 35, n. 3, 2007, pp. 98–106.

¹¹⁴ Rob Stone. *The Cinema of Richard Linklater: Walk Don't Run*, p. 1.

discorsi, e non sarebbe sfigurato di certo nella pellicola del 1990; i giovani protagonisti di *SubUrbia*, decisamente più disillusi e negativi, sono compressi in una realtà provinciale che non li soddisfa, passando le loro giornate a bere birra e a fumare cannabis nel loro luogo preferito, *the corner*, letteralmente l'angolo di un minimarket, riflettendo sul futuro e sulle occasioni perse; diverso è il discorso per *Waking Life* (2001), film d'animazione girato con la tecnica del *digital rotoscope*, attraverso cui il regista vuole restituire un mondo onirico, quello di un sogno lucido, nel quale si amalgamano personaggi e situazioni di precedenti film di Linklater, per indagare le possibili strade non prese dai propri protagonisti, riportando soprattutto in primo piano quei discorsi intellettuali, sconclusionati, strambi, forse insignificanti che erano la principale caratteristica di *Slacker*; *Tape* (2001), *School of Rock*, *Che Botte se Incontri gli Orsi!* (*Bad News Bear*, 2005) sono film che il cui protagonista è un tipico *slacker*, e nemmeno in un film apertamente politico e di denuncia come *Fast Food Nation* (2006), Linklater rinuncia al suo *slacker* di turno, con il personaggio di Pete (Ethan Hawke), zio idealista ma contemporaneamente disilluso della protagonista Amber (Ashley Johnson); Hawke si conferma figura attoriale di riferimento per il regista, tornando a interpretare i panni dello *slacker* anche in *Boyhood* (2014); più recentemente è il personaggio di Willoughby (Wyatt Russel) a incarnare la figura dello *slacker* in *Tutti Vogliono Qualcosa*, dove interpreta un trentenne che si finge più giovane di dieci anni per poter continuare a frequentare il college.

Il tempo cronologico di *Slacker*, circa 24 ore, viene fatto percepire come integrale, come se lo spettatore stia assistendo allo scorrere del tempo in prima persona: i tagli non sono mai bruschi, ma mostrano il graduale passare del tempo, riprendendo scene in diversi momenti di una giornata che viene condensata in circa 90 minuti. Un impiego simile del tempo viene adottato in *La Vita è un Sogno*, *Prima dell'Alba* e *Before Midnight*, mentre in *Tutti Vogliono Qualcosa* vengono raccontati i tre giorni che precedono l'inizio del college per un gruppo di studenti. Ci sono poi alcuni film che intraprendono esperimenti più audaci, ad esempio *Tape* e *Before Sunset* fanno coincidere le unità aristoteliche di tempo e d'azione, cosicché tempo diegetico/filmico e tempo extra-diegetico/reale corrispondano; *Boyhood*, invece fa un'operazione agli antipodi: il provvisorio titolo iniziale, *The 12 Years Project*, è piuttosto autoesplicativo: un film di finzione girato nell'arco di dodici anni (dal 2002 al 2014), con pochi giorni di riprese una volta all'anno, ricorrendo sempre agli

stessi attori, in un tentativo di riprendere la crescita, fisica e personale del protagonista Mason (Ellar Coltrane). Infine, in *Apollo 10½*, quello che è ad oggi l'ultimo film del regista texano, Linklater fa un quasi inedito utilizzo del tempo rispetto ai precedenti film, sfruttando quasi metà del minutaggio dell'opera per celebrare la propria infanzia a Houston, di fatto sospendendo la narrazione introdotta all'inizio del film, attraverso rimandi a prodotti cinematografici e televisivi, tradizioni familiari e usanze statunitensi, passatempi infantili e fatti storici realmente accaduti, come l'allunaggio, senza orpelli nostalgici del passato, ma con l'intenzione di ricordare una fase della propria vita e della storia americana.

Capitolo 2.

Un tempo politico e ispiratore: la figura dello *slacker* in *Slacker* e *La Vita È un Sogno*.

È possibile individuare un germe di molte delle rappresentazioni tematiche e stilistiche dei successivi film di Linklater già nei due film di cui si discuterà nel corso di questo capitolo. *Slacker* e *La Vita È un Sogno* sono dei segnalibri fondamentali per leggere la filmografia di Linklater: l'estrema loquacità e la stramberia dello stile quasi documentaristico di *Slacker*, così la rappresentazione veritiera dell'adolescenza e del passato in *La Vita È un Sogno*, sono alcuni tra gli elementi più importanti che Linklater recupererà e applicherà nella successiva filmografia.

2.1 –Il valore personale e politico del tempo in *Slacker*.

Sarebbe riduttivo assimilare Austin unicamente a un «mezzo» attraverso cui Linklater può coltivare la propria cinefilia e il proprio desiderio di fare cinema. Prima con l'organizzazione indipendente di proiezioni nel proprio salotto, poi con la Austin Film Society, infine con *Slacker*: la popolarità ottenuta dal regista tra gli anni Ottanta e Novanta nella città texana, specialmente negli ambienti universitari, è un sintomo della fervenza culturale che appartiene ad Austin, da lui stesso più volte elogiata. Rob Stone riporta che ad Austin proliferarono all'epoca diverse comunità di giovani impazienti di instaurare rapporti collaborativi negli ambienti artistici, in particolare in quelli cinematografici:

[Austin] allowed a community of slackers to interact and nurture the chance to build an industry in other terms, to collectivise a creative urge and harness it to a notion of regional cinema that may have been sparked by the *zeitgeist*

of *Slacker* but was maintained by the collaborative ambitions of other Austinites.¹¹⁵

La quotidianità dei protagonisti di *Slacker* è il teatro in cui Linklater rappresenta le loro sfaccettate forme di emarginazione sociale. Lo fa utilizzando una forma originale e atipica, quella di «un film che per verismo si avvicini all'estetica del cinema documentario, ma al contempo non rinunci a stilemi tipici del cinema di finzione»¹¹⁶. Linklater fa un utilizzo preponderante di *long takes*, spesso frontali, accompagnando il movimento dei protagonisti lungo le strade di Austin, che si trasformano in ampi corridoi che accolgono la maturazione, lo sviluppo e a volte l'attorcigliarsi su loro stesse delle conversazioni tra i protagonisti. I dialoghi tra *slacker* sono specchio della loro quotidianità, effigie delle loro riflessioni, paure, sogni, desideri. Si tratta di dialoghi variegati e di ampio respiro che virano frequentemente verso la forma del monologo, e che Linklater firma con eguale rispetto ed empatia, a prescindere da quella che potrebbe venire considerata l'«importanza» o la «serietà» che a essi pertiene: ci si trova così, nel corso del film, ad assistere a dialoghi o riflessioni di natura cospirazionista e paranoica; di natura intimamente intellettuale; talora ai limiti dell'assurdo e del demenziale, come la trattativa intavolata dal personaggio Pap Smear Pusher (Teresa Taylor) al fine di vendere un pelo pubico di Madonna a due sconosciuti. Nei dialoghi è dunque possibile identificare quella che si potrebbe definire un'*etica slacker*, e in essi è da ricercare il nocciolo dell'emarginazione sociale a cui sono soggetti gli *slacker* di Austin protagonisti del film; discostandosi dalle norme che guidano la società statunitense, essi inseguono una risposta personale e sincera alle domande che si pongono, ricercandola nelle loro riflessioni, nelle loro inclinazioni, nei loro ideali. Linklater è attento a non travestire questo aspetto da forzato intellettualismo: non tutti gli *slacker* sono artisti o intellettuali, e le loro riflessioni potrebbero concernere la materialità, aspetti *bassi* dell'essere umano, quotidiani e apparentemente di poco conto, forse aspetti che non varrebbe la pena di raccontare in un film. Si pensi ancora all'esempio sopra riportato: Pap Smear Pusher tenta di vendere (o di truffare?) a due passanti un pelo pubico, accompagnando alla trattativa una storia assurda per giustificare l'attendibilità del possessore originale (ossia Madonna) di quel pelo. Una maniera decisamente

¹¹⁵ Rob Stone, *The Cinema of Richard Linklater: Walk Don't Run.*, p. 35.

¹¹⁶ Francesca Monti, Emanuele Sacchi, *Richard Linklater. La deriva del sogno americano*, p. 45.

elucubrata per guadagnare: la ragazza ha impiegato sicuramente del tempo per inventare e fare combaciare le varie parti della sua storia; o magari, chissà, la sua storia è vera. Ciò che è certo, è che Linklater non nega a priori forme di cultura insite nel personaggio. Il segmento del film in cui appare Pap Smear Pusher non ha una natura intellettuale, non stimola una riflessione su quanto accaduto, ma offre piuttosto una più ampia visuale sulle sfaccettature che afferiscono all'essere *slacker*. Jeffrey Sconce nota che dialoghi e spostamenti urbani aggiungono al film un nuovo valore che va oltre a quello di una veritiera rappresentazione della *twenty-something generation* di fine anni Ottanta e inizio anni Novanta: «*Slacker* [...] also served as a veritable ethnographic record of the emerging collegiate/bohemian sub-culture of irony»¹¹⁷; il secondo lungometraggio di Linklater assumerebbe dunque, nella visione di Sconce, inaspettati caratteri tematici, oltre che estetici, affini a quelli del documentario etnografico. È innegabile, tuttavia, che Linklater limiti la rappresentazione a un ristretto gruppo di persone, universitari e *bohémienne* più o meno colti e istruiti, che gravitano o hanno gravitato attorno agli ambienti universitari, escludendo di fatto alcune porzioni della gioventù di Austin. Non si tratta di un'esclusione di natura elitaria: Lesley Speed nota che l'intellettualismo che caratterizza questo e altri film di Linklater ha caratteristiche potenzialmente globali, definendolo «an inclusive egalitarianism»¹¹⁸. Come verrà successivamente approfondito, ciò non implica che non esista alcuna cesura tra *slacker* e non *slacker*; essa è, anzi, alquanto netta, ma è da ricercarsi piuttosto nelle visioni individuali concernenti la società americana, in particolare nelle concezioni di lavoro e produttività, che alla caratura della riflessione intellettuale *tout court*.

L'attenzione posta dal regista sui propri protagonisti è segno dell'impegno assunto nel voler girare un film su una nicchia, un piccolo gruppo di persone che abitava Austin in quel preciso momento storico, e non voler girare un film sulla città in sé. «The Austin of *Slacker* [...] was a time rather than a place»¹¹⁹, nota Rob Stone: prima ancora che uno spazio, Linklater intende testimoniare un preciso spaccato temporale e le persone che lo hanno animato. Anche le *location* del film sono indizio della subordinazione spaziale a quella socioculturale: delle anonime strade,

¹¹⁷ Jeffrey Sconce, *Irony, Nihilism and the New American 'smart' Film*, «Screen», pp. 349–369.

¹¹⁸ Lesley Speed, *The Possibilities of Roads Not Taken. Intellect and Utopia in the Films of Richard Linklater*, «The Journal of Popular Film and Television», pp. 98–106.

¹¹⁹ Rob Stone. *The Cinema of Richard Linklater: Walk Don't Run*, p. 32.

dei locali o delle attività commerciali non viene raccontato nulla se non la loro funzione primaria, e sono assimilabili a non-luoghi per gli spettatori non autoctoni; solo le abitazioni, talvolta, sembrano avere la funzione di raccontare qualcosa, molto poco in realtà, di chi le occupa. Gli edifici di Austin vengono circumnavigati, dal centro verso la periferia, all'interno di locali, librerie o abitazioni, ma nulla di tutto ciò sembra voler raccontare la città in quanto luogo, ma piuttosto fornire il quadro in cui l'etica *slacker* prospera e potenzialmente accolta in ogni spazio, non limitata gli ambienti culturali o intellettuali universitari. Austin si identifica, in questo film, unicamente con gli *slacker* e in una visione più ampia, con l'etica di Linklater.

Grazie alle lunghe e fluide inquadrature, lo spazio accompagna un tempo ridotto di circa ventiquattr'ore di cui Linklater si fa narratore, mentre Austin continua a scorrere sotto gli occhi dello spettatore; contemporaneamente, quest'ultimo aggiunge tasselli alla propria comprensione di chi e cosa siano gli *slacker*. Thomas A. Christie sottolinea come gli aspetti spaziali si amalgamino a quelli sociali nel film: «[*Slacker* is] a fascinating travelogue through the city of Austin, journeying not just around the lives of people of a largely similar age, but also through the concepts and notions which were coming to characterise that age group»¹²⁰. In una narrazione pressoché inesistente com'è quella di *Slacker*, Linklater non cela gli elementi che la rendono tale. Ogni personaggio prende parte a un frammentato flusso di coscienza orale che permea tutto il film, espletato in un *girare a vuoto* alla ricerca di una meta, di un risultato, declinando questi aspetti sia nella fisicità, sia nell'oralità: non è quasi mai chiaro dove i protagonisti si stiano dirigendo, e non c'è quasi mai l'intenzione, da parte del regista, di renderlo chiaro; parimenti, non c'è quasi mai una risoluzione dei discorsi e non è mai manifestato un vero e proprio punto da raggiungere con le proprie parole. Ne è esempio il monologo iniziale che Should Have Stayed At The Bus Station, primo personaggio incontrato in *Slacker* e interpretato dallo stesso regista, riversa addosso al tassista che lo sta riaccompagnando ad Austin, dopo che il primo è appena giunto in città a seguito di un apparentemente lungo viaggio in autobus. Non viene raccontato né dove sia stato, né perché sia ad Austin, né dove si stia dirigendo. «The monologue offers a template for

¹²⁰ Thomas A. Christie, *The Cinema of Richard Linklater*, p. 37.

understanding the film's subsequent, seemingly random progression»¹²¹, nota Lesley Speed: *Should Have Stayed At The Bus Station* è amareggiato per aver perduto tutte le possibilità che la vita avrebbe potuto offrirgli dal momento in cui si è allontanato dalla stazione degli autobus, si interroga sui possibili futuri che ognuna di esse avrebbe potuto riservargli, futuri sicuramente migliori di quello che la sua decisione ha comportato, che lo porta giungendo infine a una tombale realizzazione: «I should have stayed at the bus station». Sceso dall'automobile, non apparirà più per il resto del film.

Come una sorta di manifesto di *Slacker*, il monologo di *Should Have Stayed At The Bus Station* introduce molti degli elementi che caratterizzano larga parte dei dialoghi solipsistici a cui lo spettatore assisterà: la tendenza al monologo; l'esposizione di un sé interiore attraverso la parola; l'emarginazione sociale; l'ampio ricorso a un parlato informale e colloquio, a prescindere dalle tematiche espresse; il movimento associato alla parola. Nella sequenza con protagonista *Should Have Stayed At The Bus Station* è presente un monologo totalizzante anche se gli attori in scena sono due, aspetto che tornerà più volte nel corso del film, spesso catalizzando l'attenzione su un singolo personaggio che si esprime incurante di integrare in un più ampio discorso chi lo circonda. Il soliloquio del personaggio di Linklater, apparentemente delirante, rivela invece una forte sensibilità personale, leggibile più ampiamente come frutto di una consapevole riflessione sull'incertezza che concerne il futuro riservato ai giovani *slacker* della Generazione X, futuro ostacolato dalle politiche statunitensi dell'epoca. Le parole di *Should Have Stayed At The Bus Station* «non [sono] semplici artifici narrativi, ma segni della deriva esistenziale che coinvolge il suo tempo»¹²²; la matrice intellettuale, colta, riflessiva del suo monologo viene espressa con un linguaggio *basso*, gergale, colmo di intercalare e convenzioni dell'oralità statunitense, che stride con la natura delle parole pronunciate. Come ultima istanza il movimento viene associato alla parola, elemento che ritornerà spesso nella filmografia del regista texano, e in maniera preponderante *Before trilogy*.

¹²¹ Lesley Speed, *The Possibilities of Roads Not Taken. Intellect and Utopia in the Films of Richard Linklater*, «The Journal of Popular Film and Television», pp. 98–106.

¹²² Francesca Monti, Emanuele Sacchi, *Richard Linklater. La deriva del sogno americano*, p. 49.

Slacker venne immaginato da Linklater come un film girato in un'unica ripresa¹²³. Linklater riflette il tentativo dei protagonisti del film di cercare il proprio personale apporto alla società (della quale comunque non si sentono *ancora* parte) ricorrendo a immagini in costante movimento, quasi in un pellegrinaggio verso un fine indeterminato e forse insignificante. L'ampio ricorso a piani sequenza permette di seguire e immergersi nei percorsi compiuti dai protagonisti passando fluidamente da una situazione all'altra: «[l]a linea narrativa, se possiamo chiamarla così, viene fatta passare da un personaggio a quello successivo. [...] *Slacker* è costituito interamente di frammenti micro-narrativi»¹²⁴, e tali frammenti, sembrano avere un inizio e una fine solo per effetto del montaggio, senza, apparentemente, raggiungere mai qualcosa di concreto, come se si trattasse di un unico presente diffuso che acquista un significato sempre diverso e irripetibile man mano che il tempo scorre: «*Slacker* is guided by an internalized serialization: characters are created through editing and their appearance in the frame is unrelated to who and what comes before or after»¹²⁵, nota Ruth Perlmutter, aspetto sottolineato anche nei titoli di coda dai nomi dei personaggi, «a collection of descriptive identification labels»¹²⁶, che posseggono quasi tutti un riferimento a un'azione da loro compiuta o una situazione da loro vissuta nel corso del film, indizio di come la loro manifesta identità sia strettamente legata prima di tutto al loro presente e alla loro esperienza. Futuro e passato, così come ciò che sarebbe potuto accadere nelle loro vite se avessero preso altre strade, sono ininfluenti per il film. Il presente è sempre manifesto nella sua oggettività fattuale, favorendo la comprensione della filosofia di vita di una piccola nicchia di individui incasellati nel tempo e nello spazio.

Riguardo alla visione che gli *slacker* hanno della società in cui vivono, Andrew Kopkind nota: «slackers at least have a correct perception of their powerlessness. Unlike the freaks and radicals of the sixties, they have no illusions that “we can change the world” [...]. [They] don't see, or admit, that a kind of cultural revolution did take place»¹²⁷. La disillusione degli *slacker* è controbilanciata dal

¹²³ Rob Stone. *The Cinema of Richard Linklater: Walk Don't Run*, p. 24.

¹²⁴ Geoff King, *Il cinema indipendente americano*, p. 112.

¹²⁵ Ruth Perlmutter, *Multiple strands and possible worlds*, «Canadian Journal of Film Studies», vol. 11, n. 2, 2002, pp. 44–61.

¹²⁶ Katarzyna Malecka, *In Praise of Slacking: Richard Linklater's Slacker and Kevin Smith's Clerks as Hallmarks of 1990s American Independent Cinema Counterculture*, «Text Matters», vol. 5, n. 1, 2015, pp. 190–205.

¹²⁷ Andrew Kopkind, *Slacking Toward Bethlehem*, «Grand Street», vol.11, n. 4, 1993, pp. 176–88.

tentativo di contrastare gli aspetti del consumismo e del capitalismo della società americana a cui non si sentono affini, una protesta solipsistica dall'approccio più personale che collettivo¹²⁸, ma nei cui mezzi e intenti riconoscono una comunanza con gli altri *slacker*, attraverso una individuale rivoluzione carsica per raggiungere l'affermazione di sé attraverso una via alternativa. Il loro tempo viene impiegato in letture, visioni, ascolti, riflessioni, esperienze di varia natura: agli occhi della società americana del periodo, ciò equivale a un inutilizzo del tempo, a una recezione passiva di tutto ciò che li circonda. Non si tratta, tuttavia, di tempo sprecato. Esso assume piuttosto i connotati di una sospensione temporale, un'attesa al fine di comprendere come meglio utilizzare ciò che verrà appreso. Questo aspetto viene risaltato grazie a delle dichiarazioni dello stesso Linklater riguardo i protagonisti del film, riportate da Robert Horton:

They're just killing time. So their education continues, but along unsupervised paths - the quest for knowledge and all that vigor is still there, you know. But there's no action. It's all ideas and words, but there's really nothing happening. It's pre-action. I don't know if the action ever starts.¹²⁹

Le parole degli *slacker*, vengano esse pensate, lette, scritte, pronunciate, potrebbero avere una valenza, ma anche venire dimenticate, abbandonate. Il loro valore personale si delinea con il passare del tempo. La riflessione di David T. Johnson pone al centro del film il presente come uno dei valori fondanti di tutta la filosofia *slacker*: «the film posits the present moment as something unpredictable, one constantly unfolding, containing, even at its most absurd, a certain degree of mystery»¹³⁰. È sbagliato, dunque, ricondurre le loro pratiche a una perdita o un inutilizzo del tempo. Si tratta piuttosto di un utilizzo in costante definizione, che acquista valenza solo nello scorrere del tempo, diventando celebrazione del presente:

the ephemeral orality of arguments, reflections, rants, and other hypotheses [...] becomes, in its own way, a celebration of the present moment, since these monologues are lost the second they are spoken and since, in their dynamism,

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Robert Horton, *Stranger Than Texas*, «Film Comment», pp. 77-78.

¹³⁰ David T. Johnson, *Richard Linklater*, p. 24.

they would not appear quite the same even if the speaker were asked to repeat the ideas again.¹³¹

Il non-utilizzo del tempo degli *slacker* è riflesso nella struttura del film, i cui brevi episodi costituiti da micro-frammenti quotidiani, talvolta assurdi, talvolta banali, talvolta epifanici, potrebbero avere conseguenze nella vita dei protagonisti una volta che il montaggio ne avrà decretato la fine, oppure potrebbero venire persi per sempre. Thomas A. Christie reitera la centralità dell'incertezza nell'etica degli *slacker*, che si integra alla stessa struttura del film: «like the lives of its characters, the film has an organic, lackadaisical quality, where the unpredictable almost becomes the norm and enlightenment can be found in anomalous, brief and unexpected moment of offbeat illuminations»¹³². La celebrazione di un minuscolo presente ne comporta l'esperienza immediata, non ciò che fu o ciò che sarà, e l'ignorarne le cause o le conseguenze non è frutto di indolenza o di poca lungimiranza, ma è piuttosto la necessità di conoscere, di esperire *hic et nunc*. La transitorietà dei personaggi in scena e la struttura episodica accentuano l'assenza della narrazione e i brevi frammenti e continui passaggi di testimoni nelle lunghe e continuative inquadrature sottolineano, secondo Sconce, la sincronicità degli eventi; quest'ultima è principio fondante di tutta struttura del film e permette di interpretare la significativa casualità della realtà nonostante le coincidenze, spesso irrealistiche, che da essa scaturiscono¹³³. Ne è un esempio la sequenza immediatamente successiva all'arrivo di *Should Have Stayed At The Bus Station* in città: una donna (Roadkill, interpretata da Jane Caffeine) giace morta a terra in mezzo alla strada tra la pressoché totale indifferenza dei passanti (*Should Have Stayed At The Bus Station* sembra essere l'unico a voler realmente aiutarla, ma desiste velocemente); mentre la macchina da presa si allontana gradualmente dal cadavere, un giovane (*Hit-and-run Son*, interpretato da Mark James) parcheggia a lato della carreggiata, di fronte a un'abitazione; appena messo piede all'interno della casa, riceve una chiamata in cui lo notificano dell'incidente avvenuto alla madre; accende qualche cero in un piccolo altare improvvisato, ritaglia delle immagini da una rivista e guarda dei video che ritraggono una donna e un bambino giocare con una macchina giocattolo; viene

¹³¹ *Ivi*, p. 23.

¹³² Thomas A. Christie, *The Cinema of Richard Linklater*, p. 36.

¹³³ Jeffrey Sconce, *Irony, Nihilism and the New American 'smart' Film*, «Screen», pp. 349–69.

infine arrestato dalla polizia; non viene spiegato il perché (anche se intuibile), e la risoluzione della scena è affidata all'incertezza e all'apparenza: quando Street Musician (Keith McCormack), vedendo i due poliziotti ammanettare e portare via Hit-and-run Son, chiede a Grocery Grabber Of Death's Bounty (Samuel Dietert) cosa sia successo, quest'ultimo risponde: «I don't know...looks like a guy run over his mother». Street Musician si allontana senza aggiungere una parola, apparentemente indifferente. Nonostante (l'apparente) delitto appena compiuto, Hit-and-run Son rispetta la filosofia *slacker*: se in molti avrebbero tentato di fuggire o di fabbricarsi un alibi, in quei pochi minuti Hit-and-run Son celebra, a modo proprio, il presente, senza pensare a ciò che quei pochi minuti potrebbero comportare per il proprio futuro. Al successivo stacco Street Musician si sta esibendo in strada con la propria chitarra; Walking to Coffee Shop (Jennifer Schaudies) gli lascia una moneta ed entra in una caffetteria; qui, la macchina da presa si concentra brevemente su un tavolo di giovani per poi seguire uno di questi, Looking for Missing Friend (Tom Pallotta) quando abbandona il locale; presto viene approcciato dal cospirazionista Been on the Moon Since the 50's (Jerry Deloney), che lo seguirà fino a casa, dove si verificherà un'altra stravagante situazione.

Questo incastro di sequenze apparentemente causali suggerisce come la macchina da presa si trovi «nel posto giusto e al momento giusto», sempre quando c'è qualcosa di valido da riprendere. Le coincidenze irrealistiche scaturite dalla sincronicità messe in luce da Sconce sono senza dubbio presenti; tuttavia, la valenza che ricoprono in *Slacker* è perfettamente coerente a quello che è lo spirito che permea il film, ossia la celebrazione di un presente incerto e anomalo, e che può rivelare in ogni momento e in ogni luogo, un valore inaspettato e degno di rispetto.

Nel tentativo di appropriarsi del proprio tempo gli *slacker* esprimono un duplice scopo: si servono di esso come mezzo d'espressione e di valorizzazione personale, e come mezzo di manifestazione politica, una presa di posizione contro il consumismo e le politiche interne del governo Reagan:

[f]eigned ambivalence to the tail end of the recession of the late 1980s was just a means of protection so that privately nurtured romantic ideas of the self could be safeguarded instead of surrendered to social and political expectations. It is precisely because slackers cannot afford to be idle that their

deliberate and cultivated appearance of idleness is tantamount to a political stance. Hence a prime contradiction: the committed slacker.¹³⁴

I due aspetti sono difficilmente separabili l'uno dall'altro. L'urgenza espressiva dei protagonisti di *Slacker* riflette ogni aspetto della loro vita e anche le più personali riflessioni sulla società e sulla politica acquistano la stessa valenza delle apparentemente più banali considerazioni, venendo espletate come forma di scambio sociale¹³⁵. L'egualitarismo inclusivo degli *slacker* fa sì che nel film vengano poste sullo stesso piano tutte le opinioni, le esperienze e le discussioni dei protagonisti, paradossalmente abbassandone e innalzandone la valenza e il tenore contemporaneamente; anche a causa dell'assenza di una precisa linea narrativa, non è possibile una netta forma di riconoscimento e distinzione tra di ciò che è più importante e ciò che non lo è. Come nota Robert Horton «[in *Slacker*] nothing is extraneous - everything in it is equally important and equally irrelevant»¹³⁶. Il rischio di un appiattimento delle responsabilità e della moralità dei protagonisti è manifesto, ma Linklater, con una certa ironia, dimostra di possederne la consapevolezza: il personaggio Hitchhiker Awaiting "True Call" affermerà di non aver votato alle ultime elezioni perché aveva cose meno importanti da fare e quando il suo interlocutore gli chiede cosa faccia per vivere, risponde:

You mean work? To hell with the kind of work you have to do to earn a living. All it does is fill the bellies of the pigs who exploit us. Hey, look at me! I am making it. I may live badly, but at least I don't have to "work" to do it. I'll get a job when I hear the true call.

Infine, come emblema della sconfessione dei valori della società in cui i protagonisti del film erano immersi, in *Slacker* è insito un rifiuto totale del lavoro come veniva inteso della mentalità statunitense a lui coeva¹³⁷. I protagonisti sono portatori di una via alternativa coltivata allo scopo di riconquistare il proprio tempo.

¹³⁴ Rob Stone, *The Cinema of Richard Linklater: Walk Don't Run*, p.1.

¹³⁵ Lesley Speed, *The Possibilities of Roads Not Taken. Intellect and Utopia in the Films of Richard Linklater*, «The Journal of Popular Film and Television», pp. 98–106.

¹³⁶ Robert Horton, *Stranger Than Texas*, «Film Comment», pp. 77-78.

¹³⁷ Katarzyna Malecka, *In Praise of Slacking: Richard Linklater's Slacker and Kevin Smith's Clerks as Hallmarks of 1990s American Independent Cinema Counterculture*, «Text Matters», pp. 190–205.

Katarzyna Malecka scrive: «Linklater's protagonists unite by unanimously doing nothing, refusing to adopt a consumerist approach to life, and not letting anyone trick them into believing that a laidback lifestyle is socially unconstructive»¹³⁸.

Concludo l'analisi di *Slacker* con una citazione dello stesso regista; tuttavia, il film tornerà più volte nel corso dello studio come punto d'appoggio e oggetto di confronto per gli altri lavori che verranno analizzati. Nel settembre del 1991 Richard Linklater si autointervista per il settimanale *The Austin Chronicle* fornendo un'ulteriore definizione di *slacker*, a suo dire più matura e completa, che si incentra precisamente sul concetto di rivendicazione del proprio tempo:

The dictionary defines slackers as people who evade duties and responsibilities. A more modern notion would be people who are ultimately being responsible to themselves and not wasting their time in a realm of activity that has nothing to do with who they are or what they might ultimately be striving for.¹³⁹

2.2 – Il ripudio della nostalgia nel ricordo reale: *La Vita È un Sogno*.

28 maggio 1976. Gli adolescenti protagonisti di *La Vita È un Sogno* stanno per affrontare l'ultimo giorno di liceo e vogliono festeggiare; Randal «Pink» Floyd (Jason London), quarterback della squadra di football del liceo, si trova inoltre di fronte a un'importante scelta: l'allenatore ha obbligato lui e i suoi compagni di squadra a sottoscrivere un patto per il quale si impegnano a non fare alcun uso di droghe; senza l'adesione all'accordo, verranno estromessi dalla squadra.

Rispetto a *Slacker*, in questo film si innesta una trama che è utile nel delineare un contesto più preciso e nell'indirizzare la narrazione più che attirare l'attenzione su di sé. *La Vita È un Sogno* non è un film in cui la narrazione è centrale: anche in questo lavoro è la riappropriazione del tempo ad avere un ruolo fondamentale, come accadeva in *Slacker*. In questo caso, Linklater concentra la propria riflessione nel

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ From the Archives: Linklater on Linklater. Our 1991 self-interview by the *Slacker* filmmaker. [<https://www.austinchronicle.com/screens/2020-07-24/from-the-archives-linklater-on-linklater/>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023)

Articolo originale: Richard Linklater, *The Art of the Interview: Self-Revelation or Self-Torture?* *Richard Linklater interviewed by...*, «The Austin Chronicle», vol. 11, n. 4, 20 settembre 1991.

passato, non più nel presente, ma ciò che incapsula nella cornice temporale di circa ventiquattr'ore del film è il presente degli anni Settanta come realmente da lui percepito e, conseguentemente, ricordato vent'anni dopo. Il tempo presente di *La Vita È un Sogno* assume dunque una duplice sfumatura. Oltre al tempo personale che i protagonisti dedicano a loro stessi sottraendosi dal controllo delle figure di potere a cui sono soggetti (idealmente in continuità con *Slacker*), esiste anche una riappropriazione *a posteriori* del tempo: ambientato ad Austin negli anni Settanta, il film cerca di liberarsi con forza dell'aura di nostalgia patinata che generalmente abita questo tipo di film, che sono stati definiti da Lesley Speed *nostalgic teen film*¹⁴⁰. Carley L. Martin commenta che lo scopo del film non è eliminare totalmente la nostalgia, ma piuttosto perseguire l'obiettivo di rievocare una nostalgia personale e realistica¹⁴¹. Questa duplicità d'intenti è racchiudibile nell'autentica disillusione generazionale vissuta dai protagonisti del film che è sintetizzata nella sentenza definitiva pronunciata dal liceale Pink: «All I'm saying is that if I ever start referring to these as the best years of my life – remind me to kill myself». Lo stesso Linklater in un'intervista del 2014 sottolinea la propria visione contraddittoria riguardo al periodo in cui il film è ambientato, soprattutto in relazione al modo in cui ripensare la propria adolescenza:

I had mixed feelings about that time. [...] Nostalgia kind of suggests a warm glow, like “Oh, what a great time!”: I didn't have that feeling about this and I think that comes through in the movie. If you really break it down there's a lot of kind of cruelty and angst and it's not the best time of your life, and a character even says it at the end. But yet, you look back on it [...], there's something kind of great about it too. [...] If anything people look back at that time, if there's a nostalgia, it's just for kind of the social nature of how your life is structured at that time. [...] Yet, when you go back there you realize it's kind of hell too, there's a lot of terror and sorrow in this area too, so it's a mixed bag for me.¹⁴²

¹⁴⁰ Lesley Speed, *Tuesday's Gone: The Nostalgic Teen Film*, «The Journal of Popular Film and Television», vol. 26, n. 1, 1998, pp. 24–32.

¹⁴¹ Carey L. Martin, *Outsider Nostalgia in Dazed and Confused and Detroit Rock City*, «Studies in Popular Culture», vol. 33, n. 2, 2011, pp. 77–94.

¹⁴² Richard Linklater on *Dazed and Confused* | *Film4 Interview Special* [<https://www.youtube.com/watch?v=JkBgYlwDKH8>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023)

Linklater attribuisce un valore personale e autobiografico sia a *Slacker*, sia a *La Vita È un Sogno*, due film che incarnano due differenti momenti della sua vita. In un'intervista con Kevin John Bozelka, dichiara che se *Slacker* ha rappresentato i propri vent'anni, «*Dazed and Confused* [*La Vita È un Sogno*] represents my high school and re-creates that little moment in time»¹⁴³. Anche se osserva il passato, *La Vita È un Sogno* celebra un piccolo presente, ricorrendo ancora una volta alla «vita reale» come principale fonte d'ispirazione. Gli anni del liceo, a detta del regista, non vengono rievocati attraverso il desiderio di come avrebbero potuto essere, ma come furono davvero¹⁴⁴. Nel commentario per il DVD dell'edizione Criterion del 2006, il regista sottolinea come trovi interessante fornire una voce attinente alla realtà, soprattutto per coloro che non hanno avuto modo di vivere una determinata situazione o un determinato periodo storico: «that's a great thing about making a movie. You can just pull in the greatest hits from years and every little bit, throwing it into a movie. People can be a little more knowing»¹⁴⁵. Ciò permette, al contempo, di far rivivere coscientemente simili situazioni a coloro che, invece, hanno potuto farne esperienza diretta. A riguardo, Thomas A. Christie scrive: «[o]ne of Linklater's most estimable achievements in *Dazed and Confused* was his irresolute refusal to offer up any lazy character stereotypes or a clichéd, formulaic plot»¹⁴⁶. Il rischio di una totale banalizzazione e stereotipizzazione della trama e dei personaggi non era piccolo: presentato ai produttori della Universal come una sorta di riproposizione di *American Graffiti* in salsa anni Settanta, *La Vita È un Sogno* nasconde (e nemmeno troppo velatamente) un certo cinismo generazionale alle spalle di un'atmosfera apparentemente spensierata, che in un'eventuale lettura retrospettiva avrebbe potuto annullarsi a fronte di una rosea visione nostalgica. Gli adolescenti di *La Vita È un Sogno* condividono con i ventenni di *Slacker* lo stesso scetticismo e la stessa amarezza verso gli anni in cui stanno vivendo; tali sensazioni vengono espresse attraverso la sceneggiatura del film, nella quale Linklater si diverte a

¹⁴³ Kevin John Bozelka, *An Interview with Richard Linklater*, «The Velvet Light Trap», vol. 61, n.1, 2008, p. 51–56.

¹⁴⁴ Jon Lebkowsky, *First Interview with Richard Linklater, Director of Slacker, Dazed and Confused and Waking Life*, «Mindjack», 1992. [<https://www.mindjack.com/interviews/linklater1.html>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023)

¹⁴⁵ Richard Linklater: "DAZED AND CONFUSED is the most autobiographical thing I've ever done" [<https://www.youtube.com/watch?v=g1glvKa2VwQ>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

¹⁴⁶ Thomas A. Christie, *The Cinema of Richard Linklater*, p. 43.

sovvertire *cliché* e stereotipi, ormai superati, tipici dei film adolescenziali¹⁴⁷, e come verrà analizzato nel terzo capitolo, lo stesso approccio verrà adottato in *Boyhood*, sebbene attraverso differenti mezzi.

Quali sono i mezzi attraverso cui Linklater si allontana dagli stereotipi dei film adolescenziali in *La Vita È un Sogno*? Un caso è quello di Cynthia (Marisa Ribisi), Mike (Adam Goldberg) e Tony (Anthony Rapp), i protagonisti che tra tutti si distinguono per una spiccata tendenza intellettualista: sebbene siano distanti dalle pratiche quotidiane degli altri protagonisti del film, non vengono ostracizzati dai compagni di scuola, con i quali hanno pacifiche e naturali interazioni; nella rappresentazione dei suoi personaggi, Linklater si allontana dalle stereotipiche rappresentazioni, rifiutando la figura del *nerd* escluso a priori dai ragazzi e dalle ragazze popolari. Lo stesso titolo originale, *Dazed and Confused* (traducibile in «frastornato e confuso»), ispirato all'omonimo brano dei Led Zeppelin, ha un retaggio di questa volontà. L'alienazione e la confusione di questi adolescenti è condivisa da molti, il che li unisce nella sensazione comune di smarrimento, e che è figlia delle politiche statunitensi di un passato cinico e di un presente incerto e inospitale, a cui ognuno di loro risponde con una personale soluzione. Come nota Rob Stone:

[a]s with many of those in *Slacker*, the guise of being dazed and confused is one of self-protection for the film's teenagers, whose recent past is alien (Vietnam, Watergate) and whose present is stagnating in the kind of fearful inertia voiced by Cynthia [...]: "I'd like to quit thinking of the present, like right now, as some minor, insignificant preamble to something else".¹⁴⁸

Come sottolineato in precedenza, *La Vita È un Sogno* non ha come scopo quello di annullare totalmente qualsiasi sensazione nostalgica. La nostalgia potrebbe presentarsi, ma vuole piuttosto stimolarla attraverso la prospettiva personale scaturita dal ricordo dell'adolescenza, esperienza diretta di un determinato periodo e a cui non sfugge nemmeno il regista stesso, che anni dopo l'uscita del film dichiarerà: «this whole movie, I would say, it's like the most autobiographical thing, I

¹⁴⁷ Ivi, p. 44.

¹⁴⁸ Rob Stone. *The Cinema of Richard Linklater: Walk Don't Run*, p. 35.

think moment to moment, probably that I've ever done»¹⁴⁹. Così come in *Slacker* vengono introdotte nella sceneggiatura conversazioni realmente udite ad Austin, in *La Vita È un Sogno* vengono introdotti fatti che il regista ha vissuto in prima persona e leggende metropolitane di cui ha sentito parlare durante gli anni del liceo; al tempo stesso, nei personaggi di Pink e Mitch (Wiley Wiggins) sono proiettate alcune vicende o caratteristiche personali, così come alcuni tratti caratteriali propri del regista. Se *Slacker* è un elogio al valore personale e politico che il tempo assume per i protagonisti, *La Vita È un Sogno* opta soprattutto per una visione del passato che non scada nella nostalgia unicamente in quanto frutto di un ricordo adolescenziale; i caratteri del tempo che sono stati introdotti in *Slacker* si mantengono intatti ma vengono traslati nel 1976.

Rinunciando ai *clichés* sui film adolescenziali, Linklater delude le aspettative del pubblico, preferendo a un passato posticcio, atto a richiamare una nostalgia universale e quasi obbligatorio, in favore del ricordo reale. In un certo senso, Linklater dipinge il presente che ingloba a sé il passato, incapsulandolo in una sensazione e in una cornice temporale precisa, identitaria, nella quale è più facile essere presenti con la memoria, senza dover fare riferimento a un passato filtrato attraverso la lente dorata della nostalgia. Sono soprattutto i personaggi a veicolare questa scelta. In quanto testimoni del proprio presente, i personaggi di *La Vita È un Sogno* non sono ricalcitranti nell'esprimere il loro dissenso e la loro delusione a proposito del tempo in cui vivono; con un certo comico anacronismo, Linklater pronuncia per bocca di Cynthia una delle battute del film che più incarna il rifiuto della nostalgia a propri, e, in questo modo, fa sì che venga al contempo riconosciuta coscientemente la nostalgia dei propri personaggi¹⁵⁰, nostalgia di un tempo agognato, ma di fatto mai vissuto: «The Fifties were boring. The Sixties rocked. The Seventies, my god, they obviously suck. So maybe the Eighties will be like, radical. I figure we'll be in our twenties and hey, it can't get any worse». Attraverso il rimpianto di Cynthia di non avere potuto vivere gli anni Sessanta in tutto il loro splendore, la reiterazione del malcontento per il decennio in cui stanno vivendo, e l'auspicio di un futuro *radicale*, viene inserito un esplicito ammiccamento agli spettatori, e, riprendendo il

¹⁴⁹ Richard Linklater: "DAZED AND CONFUSED is the most autobiographical thing I've ever done" [<https://www.youtube.com/watch?v=g1glvKa2VwQ>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

¹⁵⁰ David T. Johnson, *Richard Linklater*, p. 27.

senso di nostalgia personale che pervade il film, è plausibile che Linklater volesse far riemergere il ricordo stesso di quelle speranze coltivate negli anni Settanta dagli spettatori, all'epoca coetanei dei protagonisti (e del regista) nei confronti degli anni Ottanta, piuttosto che delineare un rimpianto verso quel decennio. Tuttavia, in questo caso Linklater incappa in uno dei *cliché* tematici dei film nostalgici adolescenziali individuati da Lesley Speed. *La Vita È un Sogno* è considerabile un film appartenente al genere *teenpic*, unione dei termini *teenage* (adolescente) e *picture* (immagine, in senso più ampio film): si tratta di un genere cinematografico i cui film trattano di tematiche prettamente adolescenziali, con protagonisti adolescenti¹⁵¹. Robin Wood amplia ulteriormente la classificazione, identificandolo nel sottogenere degli *High school movies* (sebbene ne sottolinei differenze sostanziali nei toni rispetto agli altri film del filone)¹⁵². Come già accennato, Lesley Speed lo associa al film nostalgico adolescenziale: questo tipo di rappresentazione è rivolta a un pubblico adulto, in grado di riconoscersi nel periodo e nei valori dell'epoca, causando uno spodestamento dell'adolescente-spettatore tramite un prodotto filmico che mette in scena preoccupazioni adolescenziali attraverso una prospettiva adulta, con la particolarità di rivolgersi non più a coloro che sono adolescenti al momento dell'uscita del film, ma piuttosto a coloro che furono adolescenti nel periodo d'ambientazione del film¹⁵³.

The nostalgic teen film is principally concerned with redeeming a past youth for a baby boomer generation that has outlived its monopoly on adolescence. It is the paradoxical aspect of the nostalgic teen film – the juxtaposition of idealized youth and idealizing adulthood, past pleasure and present nostalgia, teen culture and its containment – that works to draw the adolescent spectator into an identification based on dispossession. [...] [T]he adolescent viewer of

¹⁵¹ Cfr. Thomas Doherty, *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950's*, Unwin Hyman, Boston, 1988.

¹⁵² Robin Wood, *Party Time or Can't Hardly Wait for That American Pie: Hollywood High School Movies of the 90s*, «Cineaction!», n. 58, 2002, p. 2–10.

Robin Wood individua nove caratteristiche che delineano le produzioni hollywoodiane che hanno come tema centrale la vita liceale degli adolescenti: presenza del tema del sesso; assenza di un approfondimento sull'istruzione scolastica; l'assenza familiare; l'eguale rappresentanza di genere; il tralasciamento delle differenze di classe e politiche; l'esclusione di minoranze razziali e sessuali; l'adattamento da fonti letterarie (quest'ultimo, unico punto tematico per cui *La Vita È un Sogno* diverge dagli altri film del filone).

¹⁵³ Lesley Speed, *Tuesday's Gone: The Nostalgic Teen Film*, «The Journal of Popular Film and Television», pp. 24–32.

the film is requested to 'give up the pleasure' of his or her own narcissism and observe the preoccupations of the (adult) narrational authority.¹⁵⁴

Si prefigura dunque uno scollamento tra lo spazio riservato all'adolescenza all'interno del film adolescenziale nostalgico e il *target* di riferimento (che in questo caso diverge di circa vent'anni). Nella sua analisi, Speed sostiene: «the nostalgic teen film seems to express a desire for moral and ideological security [...]. [It] can be viewed as the site of a depiction of youth from a perspective that is outside youth»¹⁵⁵. *La Vita È un Sogno*, da questo punto di vista, non fa eccezione. Tuttavia, Linklater si astiene dall'imporre una visione bigotta sulla contemporaneità, così come si astiene dall'innalzare il tempo della propria adolescenza a bussola morale con la quale le nuove generazioni dovrebbero orientarsi. Il regista non si risparmia nel ritrarre le brutture della vita liceale degli anni Settanta, senza filtrare gli avvenimenti più spiacevoli del passato, nemmeno nelle loro accezioni più crude; nonostante ciò la nostalgia come esperienza personale in *La Vita È un Sogno* riesce a sopravvivere¹⁵⁶. In particolar modo non vengono celati o edulcorati gli atti di non-nismo legati all'ultimo giorno di scuola, tradotti in perversi e squallidi riti di iniziazione che comportano vere e proprie manifestazioni di violenza fisica e psicologica perpetuate dagli studenti e dalle studentesse dell'ultimo anno ai danni dei più giovani. Tuttavia, a esclusione di O'Bannion (Ben Affleck), nessuno di essi è dipinto unicamente come malvagio: i personaggi di *La Vita È un Sogno* hanno caratteri sfaccettati, e nella loro scrittura viene evitata una piattezza manichea tipica del *teen-pic*. È questo un ulteriore inseguimento dell'attinenza del reale intrapreso da Linklater. Al contempo, anche coloro che subiscono le sevizie non ne sembrano particolarmente turbati, soprattutto le ragazze, consapevoli del fatto che si tratta di un evento irripetibile a cui devono sottostare per poter essere accettate.

La Vita È un Sogno si discosta dall'intellettualismo di *Slacker* a favore dell'immediatezza sensoriale¹⁵⁷. Al contempo, Stone commenta: «This mistake of looking backwards with fondness or regret is as bad as anticipating what lies

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Carey L. Martin, *Outsider Nostalgia in Dazed and Confused and Detroit Rock City*, «Studies in Popular Culture», pp. 77–94.

¹⁵⁷ Lesley Speed, *Tuesday's Gone: The Nostalgic Teen Film*, «The Journal of Popular Film and Television», pp. 24–32.

ahead»¹⁵⁸. Cynthia, Mike e Tony si avvicinano agli altri studenti e assieme a loro si lanciano in attività a loro solitamente avulse: andare a delle feste, ubriacarsi, finire in delle risse; i tre decidono di abbandonare le proprie inibizioni per quella notte e avvicinarsi alla vita degli altri adolescenti, per provare qualcosa di nuovo, aderendo alla necessità di immediatezza diffusa nel film, così come alla necessità dell'esperienza immediata, che è una celebrazione del presente a discapito delle preoccupazioni, passate e future, che assillano i personaggi¹⁵⁹. Riprendendo la riflessione di Speed e dato il carattere personale-nostalgico del film, tale celebrazione può riflettersi soprattutto nello spettatore non più adolescente, in una forma di stimolazione mnemonico-sensoriale. Secondo Mary Harrod la connessione tra memoria e corpo è indice dell'impossibilità di separare presente e passato¹⁶⁰: essi tenderanno ad amalgamarsi in un'unica reminiscenza sensoriale scaturita da questo tipo di prodotto filmico. Se la riflessione e l'intelletto erano il motore centrale di *Slacker*, *La Vita È un Sogno* stimola un avvicinamento all'immediatezza e alla sensorialità attraverso una rimozione di responsabilità e riflessione nei confronti del proprio passato, vissuto per mezzo di pura esperienza mnemonica e sensoriale, senza interferenze di universali filtri nostalgici, in una quanto più fedele riproposizione dell'esperienza vissuta. Ne è specchio la scelta dei tre intellettuali di sospendere temporaneamente ogni responsabilità verso il proprio passato, presente e futuro, per non dover pensare attivamente a nessuno di essi. Scelta che a propria volta si avvicina alla sospensione dell'utilizzo del tempo compiuta in *Slacker*, necessaria alla celebrazione del presente.

Altro elemento che sottolinea la centralità l'immediatezza a discapito dell'intellettualismo è ciò che viene individuato come mezzo sociale primario per i protagonisti. In *Slacker*, Speed individua come la parola e lo scambio d'idee siano la principale forma d'interazione sociale, mentre in *La Vita È un Sogno* l'interazione è facilitata dalla presenza delle automobili: guidare diviene un atto sociale, poiché permette agli adolescenti di spostarsi e incontrarsi in altri luoghi rispetto a quelli del potere a cui sono sottoposti (scuola e casa), preferendo spazi neutrali e

¹⁵⁸ Rob Stone, *About Time: Before Boyhood*, «Film Quarterly», vol. 68, n. 3, 2015, pp. 67–72.

¹⁵⁹ David T. Johnson, *Richard Linklater*, p. 27.

¹⁶⁰ Mary Harrod, *The Aesthetics of Pastiche in the Work of Richard Linklater*, «Screen», vol. 51, n. 1, 2010, pp. 21–37.

accoglienti¹⁶¹; in tal modo essi possono scoprire la propria indipendenza attraverso lo spazio e il movimento, delineando dunque una più netta concretezza e conseguenza fisica rispetto a *Slacker*, nel quale l'indipendenza aveva caratteri più idealisti e politici ed era frutto della sospensione temporale.

L'indipendenza ricercata nell'atto della guida non si concretizza completamente: nel film aleggia una costante sensazione di noia vissuta dai protagonisti, le cui attività sembrano costantemente interrotte a causa della sfortuna o dell'impotenza dovuta all'età, come nel caso della festa a casa di Kevin Pickford (Shawn Andrews), organizzata senza il permesso dei genitori e scoperta da quest'ultimi ancora prima che potesse iniziare, e dunque annullata. Gli avvenimenti del film sembrano spesso privi di un vero e proprio fine, un costante girovagare in auto alla ricerca di qualcosa di non ben definito, così come accadeva per i protagonisti di *Slacker* a piedi. Lo spazio fisico percorso attraverso il costante movimento dei protagonisti di *La Vita È un Sogno*, si scontra con una certa staticità sociale che la fotografia contribuisce nel sottolineare, come nota Johnson: «Lee Daniel's wide-screen composition render the social space as static, where events unfold slowly and, for the most part, without fanfare, even when a great deal seems to be happening»¹⁶². I turbamenti dei protagonisti di *La Vita È un Sogno* vengono incastonati in quell'unica notte, senza manifeste ripercussioni sul futuro; fa eccezione la scelta di Pink, che avviene, in ogni caso, solo la mattina successiva, al termine della sospensione temporale notturna. Un secondo sguardo più attento, potrebbe sottolineare che la notte passata dai giovani personaggi del film si è rivelata piuttosto deludente e noiosa, ma leggendola attraverso l'ottica *slacker* potrebbe al contrario risultare estremamente fruttuosa e stimolante. Innanzitutto, i personaggi trovano ogni volta soluzioni diverse ai problemi che si pongono loro davanti (la festa annullata a casa Pickford non impedisce ai ragazzi e alle ragazze di cercare un'alternativa per festeggiare la fine della scuola) e lo fanno sfruttando tutti i mezzi a loro disposizione, sebbene limitati a causa dell'età. Anche i rapporti tra i ragazzi delineano una comunanza con gli *slacker*: sebbene inizialmente sembri verificarsi una frattura insanabile tra i ragazzi e le ragazze dell'ultimo anno e le matricole, nel corso del film si verifica un sincero avvicinamento generazionale. I riti di iniziazione non

¹⁶¹ Lesley Speed, *Tuesday's Gone: The Nostalgic Teen Film*, «The Journal of Popular Film and Television», pp. 24–32.

¹⁶² David T. Johnson, *Richard Linklater*, p. 31.

sembrano ossessionare le studentesse e gli studenti più grandi, a esclusione di O'Bannion, che invece sembra ricavarne un sadico e sanguigno godimento, considerandolo il momento *clou* di tutto l'anno scolastico. Dai riti sembra originarsi una forma di comunanza tra tutti gli studenti, e la loro crudeltà si esaurisce rapidamente; una volta terminati, i rapporti tra carnefice e vittima si appianano, con i più grandi a prendere sotto la propria ala studenti e studentesse più giovani, evocando così l'esistenza di un'identità collettività: nel caso di *La Vita È un Sogno* si tratta di un'identità scolastica, i cui membri hanno tutti dovuto o dovranno sottostare alle stesse forme di autorità, siano esse esercitate dagli organi ufficiali (il preside, i professori, i genitori), siano esse imposte dagli studenti più grandi attraverso i riti di iniziazione. La piccola comunità adolescenziale decide dunque rinunciare alla competizione, così come accadeva in *Slacker*¹⁶³, soprattutto nel momento in cui esce dai luoghi scolastici e famigliari per riuscire a inserirsi in nuovi contesti di socializzazione, potenzialmente propri, individuali, da vivere assieme a chi, come loro, ha condiviso e condivide difficoltà ed esperienze. La notte di *La Vita È un Sogno* rappresenta la sintesi di questa liberazione dal potere costituito, delineandosi come una via di formazione personale frutto dell'esperienza diretta.

La Vita È un Sogno vede la presenza della figura dello *slacker* non solo attraverso una rilettura adolescenziale dell'*ethos* che caratterizza i giovani ventenni del precedente film di Linklater, ma viene espressa anche dagli atteggiamenti, dai discorsi e dagli ideali dei personaggi, principalmente due: Pink e Daniel Wooderson (Matthew McConaughey). Sin dall'inizio del film viene reso ben chiaro il dilemma davanti al quale Pink si trova: insistendo nel voler rimanere coerente ai propri principi di onestà e libertà, il ragazzo è restio nell'accettare l'imposizione dell'allenatore, consapevole del fatto che non rispetterà la promessa. Pink deciderà di rimanere fedele a sé stesso, allontanandosi dalla squadra di football, prendendo una strada diversa da quella che potrebbe essere considerata la più logica e comoda, rivendicando il proprio tempo e le proprie scelte. L'etica *slacker* viene prolungata sia nella struttura narrativa del film, sia nello spettatore, come nota David T. Johnson:

[the] narrative [is] structured with a destination – Pink's pledge – but taking delight in resisting that destination as long as possible, in an ethos that

¹⁶³ Rob Stone. *The Cinema of Richard Linklater: Walk Don't Run*, p. 12.

celebrates the present moment for what it is, whether blissful or boring [...].

As time stalls, so do we.¹⁶⁴

La decisione di Pink viene dunque maturata solo dopo una sospensione temporale, la notte, il piccolo presente da celebrare. L'attardare la risoluzione della principale linea narrativa permette a Linklater di sottolineare tutti i presenti che susseguono tra l'introduzione e lo scioglimento della linea narrativa, soffermandosi su di essi per scoprirne il valore, attribuendo un ruolo, piccolo o grande, nella scelta del protagonista; Pink indugia sul proprio futuro per concentrarsi sul proprio presente, e al contempo, tramite una dilatazione temporale, il suo dilemma viene esteso allo spettatore, permettendo al regista di instillare il senso di nostalgia personale che può scaturire dall'identificazione con il personaggio o con il mondo che abita.

Il personaggio di David Wooderson, invece, incarna il ruolo di *slacker* in maniera decisamente più eclatante. Wooderson è incapace di staccarsi dal proprio passato, che ha prolungato in un presente diffuso che persiste anno dopo anno: nel pieno dei propri vent'anni, continua a frequentare persone di dieci anni più giovani di lui, e anzi, prova una particolare attrazione fisica verso le liceali, come lui stesso ammette ai propri amici: «that's what I love about these high school girls, man. I get older, they stay the same age». Ancora una volta, le moralità dei personaggi del film risuonano volutamente ambigue e inafferrabili. Per quanto possa risultare subdolo, Wooderson pronuncia uno dei discorsi che più di tutti gli altri nel film veicolano l'etica già espressa dal regista in *Slacker*:

Man, it's the same bullshit they tried to pull in my day. If it ain't that piece of paper, there's some other choice they're gonna try and make for you. You gotta do what Randall Pink Floyd wants to do man. Let me tell you this, the older you do get the more rules they're gonna try to get you to follow. You just gotta keep livin' man, L-I-V-I-N.

Il monologo di Wooderson richiama l'elemento autobiografico del regista, in particolare la sua decisione di lasciare l'università per realizzare i propri film con mezzi e ideali propri, la cui conseguenza è stata la riluttanza, successivamente mitigata dall'esperienza, nel trattare con le major per non incappare nel rischio di

¹⁶⁴ David T. Johnson, *Richard Linklater*, pp. 32-33.

perdere la propria autonomia¹⁶⁵. Dunque, l'autobiografia di Linklater non riguarda solo il proprio passato adolescenziale, rievocato sia sullo schermo, sia durante la scrittura e la produzione del film¹⁶⁶, ma anche una parziale visione futura di sé, impersonata da Wooderson.

La riflessione che permea *Slacker* e l'esperienza immediata di *La Vita È un Sogno* sono due lati della stessa medaglia della visione cinematografica del regista texano, due aspetti sublimati, in parte, nel suo primo lungometraggio, il cui titolo è una sorta di manifesto programmatico delle idee, non solo cinematografiche, espresse da Linklater nei due film finora analizzati. *It's Impossible To Learn To Plow By Reading Books* (traducibile in «è impossibile imparare ad arare leggendo libri») attiva già la duplice riflessione del regista sull'esperienza e sull'intelletto: l'atto intellettuale, il leggere i libri, è esperienza pregressa e in perenne definizione, fondamentale per capire come arare, ma che, senza l'atto esperienziale, ossia l'atto stesso di arare, risulta inutile, poiché l'esperienza diretta, in prima persona, risulta un atto altrettanto fondamentale. Emblematicamente, il protagonista e unico personaggio ricorrente del film è interpretato dallo stesso Linklater, aspetto che a sua volta sottolinea la singolarità del film, a cui si opporranno la coralità di *Slacker* e *La Vita È un Sogno*. Chiaramente, *to plow* non è altro che una metafora che si sostituisce *making movies*. Il film è figlio della delusione maturata dal regista durante gli anni dell'università che lo hanno portato a crearsi la sua piccola scuola di cinema personale, formata sì da tante letture, ma che al culmine hanno portato a un'applicazione pratica delle conoscenze ottenute¹⁶⁷. Il film è stato definito da Johnson «a road movie, though one in which the 'quest motif' [...] is only ambiguously gestured toward and is likely not even existent»¹⁶⁸. Si prefigura dunque un film in cui il movimento, sebbene non indirizzato verso un luogo specifico o definitivo, diventa l'atto fondamentale: ambiguità ripresa da *Slacker* e parzialmente da *La Vita È un Sogno*. L'equilibrio fra intelletto ed esperienza, tra apprendimento nozionistico e

¹⁶⁵ Rob Stone. *The Cinema of Richard Linklater: Walk Don't Run*, p. 51.

¹⁶⁶ Carey L. Martin, *Outsider Nostalgia in Dazed and Confused and Detroit Rock City*, «Studies in Popular Culture», pp. 77–94. Martin riporta nel proprio articolo la seguente dichiarazione di Linklater, presente nella versione DVD del 2004 (Universal Home Video) di *Dazed and Confused*: «When I was making the movie, I regressed completely... My whole mind was like a 15, 16, 17 year old. Anyone over their early 20s seemed just slightly cartoonish»

¹⁶⁷ David T. Johnson, *Richard Linklater*, pp. 128-130.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 13.

azione, è manifestato nel corso di tutto il film dallo stesso protagonista, che «non solo è ripreso mentre è in transito, ma in egual misura mentre attende: con lui anche lo spettatore si trova a sostare aspettando che qualcosa accada»¹⁶⁹, nell'attesa che tutto ciò che si è appreso e preparato, trovi una propria applicazione al momento giusto. L'immobilità è contrastata nella seconda metà del film da un costante peregrinare per gli Stati Uniti, spostandosi apparentemente senza un reale scopo. Il film si chiude con una partenza da Austin; *Slacker* si aprirà con un arrivo.

It's Impossible To Learn To Plow By Reading Books anticipa, in maniera embrionale, due temi e due strategie narrative che Linklater utilizzerà nel corso della propria carriera: l'attesa, pensata come forma di dilatazione temporale, e il movimento, inteso come puro spostamento, non necessariamente razionale. *Slacker* è il film che più di tutti illustra la tipologia di personaggio che il regista rappresenterà più frequentemente nel corso della propria carriera, così come una mai del tutto manifesta vena politica della sua cinematografia (l'unico film con una dichiarata identità politica e polemica è *Fast Food Nation*); assieme a *Boyhood* e il più recente *Apollo 10 ½*, *La Vita È un Sogno* è uno dei film che attinge più profusamente dalla biografia del regista, sebbene non manchino altre pellicole che ne traggano una forte ispirazione, tra cui *Prima dell'Alba*, di cui, assieme ai suoi due *sequel*, si tratterà nel capitolo successivo di questo studio.

¹⁶⁹ Francesca Monti, Emanuele Sacchi, *Richard Linklater. La deriva del sogno americano*, p. 39.

Capitolo 3.

Sintetizzare il passato nel presente. Le lunghe gestazioni della *Before trilogy* e di *Boyhood*.

3.1 – Passato e presente: uno sguardo alla *durée* nel cinema di Linklater.

I film finora analizzati permettono di notare come il tempo presente, esibito come rivendicazione di una coscienza personale o come tratto caratterizzante della narrazione, sia stato utilizzato abbondantemente per delineare la poetica di Linklater, in cui sono particolarmente enfatizzate la riflessione e il valore individuale, in un intreccio che lega strettamente il tempo e la conoscenza di sé. In filosofia, tale intreccio ricorda la concezione di *durée* (durata) espressa dal filosofo francese Henri Bergson. Si tratta di un concetto in cui percezione e vissuto del tempo si intrecciano strettamente con l'identità personale, essendo la seconda costantemente plasmata dai primi:

la durata è essenzialmente la continuazione di qualcosa che non esiste più all'interno di ciò che esiste. È un tempo reale, percepito e vissuto. È inoltre ogni tempo concepito, in quanto non possiamo concepire un tempo senza immaginarlo come percepito e vissuto. La durata, dunque, implica la coscienza; noi poniamo la coscienza al cuore delle cose poiché le riconosciamo attraverso un tempo che perdura [trad. a mia cura].¹⁷⁰

La durata prefigura dunque un tempo coscientemente vissuto ed esperito, in cui il passato continua a influenzare il presente. Sfruttando tale concezione di durata per ragionare sui film di Linklater finora analizzati, è possibile intravedere un riferimento a quella attesa di utilizzo del tempo che caratterizza gli *slacker* di cui si è

¹⁷⁰ Henri Bergson, *Duration and Simultaneity: With Reference to Einstein's Theory*, (ed. americana a cura di Leon Jacobson), Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1965, (*Durée et simultanéité, à propos de la théorie d'Einstein*, Félix Alcan, Parigi, 1922), p. 49.

in precedenza parlato. Per Bergson il tempo è una successione di molteplicità, e in quanto tale si biforca, prefigurando due diverse modalità in cui esso possa esprimersi o essere esperito. La prima possibile realizzazione delle successioni di molteplicità è di tipo quantitativo (o discreto): essa è prettamente numerica, e al suo interno sono riscontrabili inequivocabili e omogenee differenze. La seconda realizzazione è di tipo qualitativo, e le molteplicità che in essa si susseguono presentano differenze eterogenee, concatenandosi tra loro e creando un tutto interrelato, che continua ad agglomerarsi, dividersi, modificarsi: il cambiamento della singola molteplicità non può avvenire senza causare il cambiamento dell'insieme. La durata appartiene a questo secondo tipo di successione di molteplicità¹⁷¹, come sintetizzato da Matt Hodges:

[d]rawing on this distinction, la *durée* is abstractly and analogously defined as consisting of concrete, qualitative multiplicities, which divide continuously. [...]. La *durée* is therefore a *non-chronological* [corsivo nell'originale] conception in its essential nature, and its tendency to differentiate may be viewed as the origin of the phenomenon we subsequently call "time".¹⁷²

La durata parrebbe acquisire dunque i connotati stessi del tempo, o quanto meno del tempo percepito. Questo aspetto di concatenamento del molteplice è individuato da Bergson nella necessaria e inevitabile interferenza del passato nell'esperienza del tempo presente, interferenza imprescindibile per l'esistenza della durata stessa:

la nostra durata non è data da un istante che sostituisce un altro istante; se così fosse ci sarebbe soltanto il presente, senza alcun prolungamento del passato nell'attuale, senza alcuna evoluzione, senza alcuna durata concreta. La durata è il progresso continuo del passato che rode il futuro e che aumenta a mano a mano che avanza. E dato che si accresce incessantemente, il passato si

¹⁷¹ Henri Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza* (trad. ita a cura di Federica Sossi), Raffaello Cortina, Milano, 2022, (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, Press Universitaires de France, Parigi, 1927), pp. 51-90.

In nota è riportata la prima edizione indicata all'interno dell'edizione italiana citata. Tuttavia, la pubblicazione originale del testo è precedente: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Félix Alcan, 1899.

¹⁷² Matt Hodges, *Rethinking Time's Arrow: Bergson, Deleuze and the Anthropology of Time*, «Anthropological theory», vol. 8, n. 4, 2008, 399-429.

conserva indefinitamente. [...] Ma quand'anche del nostro passato non avessimo un'idea distinta, sentiremmo vagamente che esso rimane per noi presente. E infatti, cos'altro siamo, cos'è il nostro *carattere* [corsivo nell'originale], se non la condensazione della storia che abbiamo vissuto da quando siamo nati [...]? È vero che pensiamo soltanto con una piccola parte del nostro passato; ma è con tutto il nostro passato, compresa l'inclinazione originaria del nostro animo, che desideriamo, vogliamo, agiamo.¹⁷³

Quello di cui parla Bergson non è un passato granitico e immutabile, ma è un passato che evolve assieme a chi lo possiede, stratificandosi e raggiungendo ogni volta nuovi e più articolati livelli di consapevolezza. L'essenza stessa dello *slacking* sembra situarsi nella continua intercessione tra tempo percepito, coscienza, desiderio. Ogni presente è un passato in divenire e celebrarlo implica saperne cogliere il valore, valore che fornirà nuove sfumature alla costante creazione della complessità che compongono le esperienze di ogni essere umano, contribuendo alla incessantemente rilettura e reinterpretazione del passato. Riflettere sul presente implica riflettere sul passato, un passato che si modifica costantemente all'avvicinarsi dei singoli presenti.

La sopravvivenza del passato fa sì che una coscienza non abbia la possibilità di attraversare due volte il medesimo stato. Per quanto le circostanze possano essere identiche, non è più sulla stessa persona che agiscono, poiché la colgono in un nuovo momento della sua storia. La nostra personalità, che si costruisce in ogni istante con l'accumularsi dell'esperienza, si trasforma continuamente. E trasformandosi impedisce che uno stato, fosse anche identico in superficie, possa mai ripetersi in profondità. Per questo la nostra durata è irreversibile.¹⁷⁴

Se c'è un film di Richard Linklater che è in grado di catturare questo processo di costante crescita, accumulo di esperienza, e di affermazione di sé, quel film è certamente *Boyhood*. Il film è stato realizzato nell'arco di dodici anni, a partire dal 2002, con pochi giorni di riprese ogni anno (in totale i giorni di riprese sono stati

¹⁷³ Henri Bergson, *L'evoluzione creatrice*, (ed. italiana a cura di Fabio Polidori), Raffaello Cortina, Milano, 2002 (*L'Évolution créatrice*, Félix Alcan, Parigi, 1907), pp. 9-10.

¹⁷⁴ *Ivi* p. 10.

trentanove), seguendo la vita di Mason, bambino, adolescente, giovane adulto, partendo dalle scuole elementari fino al primo giorno di college. Operazione di certo non convenzionale per un film di finzione.

L'ultimo dialogo del film racchiude in sé sia l'etica *slacker* proveniente dai primi film di Linklater, sia, seppur fugacemente, il pensiero di Bergson ora sintetizzato.

Nicole: «You know how everyone's always saying seize the moment? I don't know, I'm kinda thinking it's the other way around. You know, like the moment seizes us».

Mason: «Yeah. Yeah, I know. It's constant, the moment. It's just... It's like it's always right now, you know?».

Il segmento di dialogo di Mason ha questa qualità: presente e passato si intersecano per essere esperiti, vissuti e concentrati in un unico momento; non si tratta, tuttavia, di una caotica mescolanza di istanti, ma piuttosto di una coscienza che prende forma di momento in momento, creandosi e plasmandosi con il passare del tempo.

Linklater nota che girare *Boyhood* sia stato come girare dodici film, uno per anno¹⁷⁵. Non straniebbe immaginare *Boyhood* come se fosse composto da una serie di film brevi che possono essere guardati non necessariamente in ordine cronologico: ogni segmento rappresenterebbe un preciso punto cardine nel tempo, uno per anno, e non sarebbe troppo difficile riuscire a ricostruire, per quanto lacunosamente, le dinamiche che hanno portato al momento rappresentato. Tuttavia, è la concretizzazione di quei momenti in un unico lavoro che costituisce ciò che potremmo chiamare la durata stessa del film: parte della memoria dei protagonisti sopravvive attraverso ciò che Linklater sceglie di mostrare, siano piccoli e forse insignificanti episodi quotidiani, siano essi momenti aurorali e fondanti della personalità di Mason. Riprendendo l'etica degli *slacker*, non esiste qualcosa di più o meno importante, poiché tutto ha un'importanza potenziale da non escludere a priori: sta a chi vive l'esperienza diretta decretarne il possibile valore. La lettura del film fornita da

¹⁷⁵ Ryan Gilbey, *The Interview: Richard Linklater*, «Sight and Sound», vol. 24, n. 8, 2014, pp. 20–24.

Erick Neher riprende questo principio, collocandosi in prossimità della concezione della durata bergsoniana:

[b]y compressing this lengthy passage of time into a feature film - and yet depicting each step of the way with depth - *Boyhood* suggests a radical continuity of self, a visible connection between each stage of our various beings. It is about the eternal presence of all of our past selves in our present, a notion heightened by the proximity of Mason's various past selves within the film's condensed viewing time frame. [...] At the end of *Boyhood* [...] [Mason] is the sum total of each individual previous moment.¹⁷⁶

Come intuibile, in questo capitolo verrà analizzato *Boyhood*. Non solo: sarà oggetto di studio anche la *Before trilogy*. Quest'ultima è stata più volte trattata come un unico testo filmico, sebbene siano state tenute in considerazione e analizzate le specificità di ognuno dei film che la compongono. Questo tipo d'approccio è utile per rintracciare alcune analogie con *Boyhood*, sebbene le genesi dei due progetti muovessero da intenzioni piuttosto differenti. Se i dodici anni di *Boyhood* sono stati uno dei pochi punti inamovibili del lavoro, la *Before trilogy*, al contrario, non avrebbe dovuto esistere: il primo film, *Prima dell'Alba* (1995), nelle originarie intenzioni del regista non avrebbe dovuto avere un seguito. Tuttavia, nel 2004 e nel 2013 arrivano rispettivamente *Before Sunset* e *Before Midnight*. I tre film sono imperniati unicamente su due protagonisti, Jesse e Celine, seguendo la loro relazione dalla nascita, nell'estate del 1994, fino alla sua definitiva maturazione, nell'estate del 2012. Una trilogia che si dipana nell'arco di ben 18 anni, e in cui gli intervalli di nove anni che separano l'uscita dei film corrispondono agli anni trascorsi nella diegesi dei film.

Se *Boyhood* insiste molto nella rappresentazione della vita ordinaria, quotidiana, soprattutto quella familiare, la *Before trilogy* fa qualcosa di differente. Di quei diciotto anni di relazione, lo spettatore non ne vede che poche ore, fuggevoli momenti in cui Linklater, Krizan, Hawke e Delpy¹⁷⁷ devono racchiudere anni. Le sceneggiature di *Prima dell'Alba*, *Before Sunset* e *Before Midnight* sono perciò

¹⁷⁶ Erick Neher, *Richard Linklater's Sculpture in Time*, «Hudson Review», vol. 67, n. 3, 2014, pp. 470–476.

¹⁷⁷ Kim Krizan cofirma con Linklater la sceneggiatura di *Prima dell'Alba*, mentre quelle di *Before Sunset* e *Before Midnight* vedono la collaborazione di Linklater, Hawke e Delpy.

incentrate su momenti vitali della relazione tra Jesse e Celine, rispettivamente lo sbocciare del loro amore, il ricongiungimento, la crisi. Sia *Boyhood* sia la *Before trilogy* carpiscono brevi e fugaci istanti, ma lo fanno seguendo direttrici diverse. Lo stesso Linklater sottolinea la natura opposta dei progetti: entrambi sono narrazioni del tempo, ma laddove la trilogia ricorre a un utilizzo saltuario del tempo, con ampi intervalli tra un capitolo e l'altro, *Boyhood* ne fa un utilizzo costante, incrementale, e cumulativo¹⁷⁸.

Come divergono, dunque, i ricorsi alla narrazione del tempo nei due progetti? La trilogia ha necessariamente bisogno di concentrazione: la densità delle poche ore in cui si svolge ogni film deve essere piena di significati rimasti silenziosi (e che rimarranno silenziosi) nei precedenti (e nei successivi) nove anni: oltre alla narrazione del momento presente, nei film della *Before trilogy*, viene reclamata una narrazione del passato e, soprattutto nel secondo e nel terzo capitolo, si intravede un barlume di quello che sarà il futuro della coppia. *Prima dell'Alba* si chiude nella totale incertezza e nella totale irrisoluzione. *Before Sunset* e *Before Midnight*, invece, mostrano spiragli di un futuro vagamente immaginabile. Lavorando sulla concentrazione e sulla sintesi, la *Before trilogy* riesce a riempire i buchi temporali necessariamente presenti in una costruzione di questo tipo.

Come sarà illustrato successivamente, *Boyhood* è colmo di vuoti temporali situati al di fuori dello schermo, ma può comunque contare su un tempo più diluito, sia nella rappresentazione, sia nella produzione. Rispetto alla *Before trilogy*, risulta meno verboso, meno spedito, meno ossessionato dal passare del tempo; aspetto, quest'ultimo, emblematico della trilogia: il *Before* nel titolo fa costantemente riecheggiare lo spettro di un termine incombente, una spada di Damocle che aleggia sulla testa dei protagonisti, i quali si muovono nella stessa direzione di un tempo che sembra scorrere troppo velocemente rispetto a quanto vorrebbero. Per *Boyhood*, invece, approcciarsi di anno in anno al film ha permesso a Linklater di poter aggiungere gradualmente dei tasselli, seguendo lo sviluppo personale dei propri attori. Va comunque sottolineato che sono nove gli anni che separano i vari capitoli della *Before trilogy*, nove anni in cui la sceneggiatura ha potuto essere perfezionata, ma è proprio la quantità di anni che intercorre tra un film e l'altro a obbligare Linklater, Delpy e Hawke a lavorare sulla concentrazione, imprimendo ogni singolo dialogo

¹⁷⁸ Ryan Gilbey, *The Interview: Richard Linklater*, «Sight and Sound», pp. 20–24.

di significato e non potersi permettere di *sprecare* nemmeno una battuta. *Boyhood*, invece, avendo a disposizione momenti più universali e quotidiani, ha permesso di una riflessione che si concentrasse su cosa fosse realmente importante per i suoi protagonisti, ricercando l'eccezionalità nella genericità.

Riguardo *Boyhood*, Linklater ha sempre saputo dove il film si sarebbe diretto, sebbene non fosse stata scritta una sceneggiatura completa sin dall'inizio; piuttosto, sfruttando il lungo periodo di gestazione che la struttura del film implicava, ha instaurato un rapporto di collaborazione con i propri attori che ha loro permesso di essere attivamente presenti nella scrittura del film (lo stesso accade per *Before Sunset* e *Before Midnight*), incoraggiando soprattutto Ellar Coltrane a ricordare accuratamente di anno in anno cosa aveva detto, come si era comportato, come si era sentito in determinate situazioni, per farle rivivere in Mason. In tal modo, il personaggio sarebbe risultato più credibile e attuale, attraverso la creazione di un legame più profondo e genuino tra attore e personaggio. A riprova di ciò, la nascente passione in età adolescenziale che Coltrane dimostra per le arti visive viene traslata anche a Mason, sebbene il desiderio iniziale del regista fosse rendere il protagonista un musicista¹⁷⁹. Dunque, Mason cresce assieme a Ellar: Linklater vuole che nel personaggio siano riproposte il più fedelmente possibile le sensazioni, le inclinazioni, gli atteggiamenti di Coltrane. Di anno in anno, il regista ha chiesto all'attore di rivivere sé stesso per mettersi a disposizione del film, la cui dilatazione temporale, attraverso questo processo, è stata in un certo senso triplicata: il punto di partenza è la vita reale vissuta da Ellar Coltrane; questa viene poi filtrata dal ricordo del proprio passato (più o meno prossimo) da parte dello stesso Coltrane; infine, tale ricordo viene proiettato in Mason attraverso l'intercessione di Linklater e l'interpretazione attoriale di Coltrane.

Prima di iniziare l'analisi vera e propria della *Before trilogy* e di *Boyhood* è bene riassumere come la narrazione del tempo si articola nei due progetti. È possibile individuare due movimenti principali e tra loro contrari che definiscono piuttosto bene le differenze che intercorrono nei due progetti. La *Before trilogy* si muove dal particolare al globale: come già sottolineato, le poche ore vissute dai protagonisti sullo schermo racchiudono certezze passate e possibilità future, concretizzate nella tensione in costante tessitura del presente. Il momento presente, che potrebbe

¹⁷⁹ *Ibidem*

essere letto come il terzo protagonista della trilogia, viene espanso, non bastando più a sé stesso e inglobando in sé anche passato e futuro, riuscendo a concretizzare quella che sarà l'epifania di Mason nel finale in *Boyhood*, quella del sentirsi catturati da un istante diffuso e temporalmente onnipresente. Passato, presente e futuro vengono simultaneamente catturati nelle parole e nelle passeggiate di Jesse e Celine.

Boyhood invece si muove dal globale al particolare: la genericità del titolo indica una condizione piuttosto ampia, un'esperienza potenzialmente comune a tutti, l'esperienza della crescita¹⁸⁰, ed è questo un aspetto sottolineato dallo stesso Linklater: il titolo *Boyhood*, sebbene faccia riferimento diretto all'esperienza maschile (in quanto parzialmente ispirato al vissuto autobiografico del regista), non intende circoscriverne l'identificazione di genere, tantomeno a quella infantile e adolescenziale: ponderandolo nel suo insieme, considera il regista, il film avrebbe potuto chiamarsi anche *Girlhood* o *Parenthood*¹⁸¹. Da un punto di partenza tanto ampio, Linklater disseziona sentimenti, sensazioni ed esperienze fondanti per la crescita dei suoi protagonisti, un vissuto personale che è al contempo globale, che è stato o sarà esperito da (quasi) tutti gli esseri umani occidentali. La graduale implementazione nella scrittura di alcuni tratti della personalità degli interpreti, che si sta negli anni modellando e trasformando (siano essi bambini o adulti), è fondamentale per Linklater nella discesa nel particolare, soprattutto quando il regista sembra più interessato a come permangano e cosa lascino le sensazioni che scaturiscono dalle esperienze legate alla maturazione e alla crescita, piuttosto che alle esperienze *tout court*¹⁸².

Ciò che meglio riesce a Linklater in *Boyhood* è cucire addosso ai protagonisti un'autentica individualità ritagliandola dalla matassa delle esperienze globalmente condivise che concernono il crescere. Ed è proprio attraverso il tempo che ciò è possibile: scegliendo di mostrare un episodio per anno implicitamente Linklater determina cosa Mason porterà con sé, aggiungendo di conseguenza un frammento dei tanti che ne stanno formando la personalità. Il tempo del film è il tempo della memoria di Mason, la particolarità che ne determina il potenziale vissuto futuro.

¹⁸⁰ Erick Neher, *Richard Linklater's Sculpture in Time*, «Hudson Review», pp. 470–476.

¹⁸¹ Ryan Gilbey, *The Interview: Richard Linklater*, «Sight and Sound», pp. 20–24.

¹⁸² *Ibidem*.

Dell'amalgama di tutti i ricordi d'infanzia di cui è composto *Boyhood*¹⁸³, i ricordi che sopravvivono sullo schermo sono quelli che Linklater ha deliberatamente estrapolato, concretizzando dunque il passaggio dal globale al particolare: la singolarità della *fanciullezza* di Mason trova posto in mezzo alla globalità di tutte le altre *fanciullezze*. *Boyhood* si concretizza dunque per quello che è: una raccolta di memorie e al contempo una collezione di presenti.

3.2. – La *Before trilogy*: diciotto anni racchiusi in poche ore.

Cronologicamente, l'intera *Before trilogy* è uscita prima di *Boyhood*, sebbene le riprese di quest'ultimo fossero iniziate prima di quelle del secondo capitolo, *Before Sunset*. Riprendendo da dove si era interrotta l'analisi dei film illustrati nel capitolo precedente, lo studio della *Before trilogy* e di *Boyhood* seguirà l'ordine cronologico dell'uscita dei film, in modo tale da tracciare un più lineare percorso della filmografia di Linklater, dagli albori fino alla fase più matura.

Ricerca una linearità attraverso cui orientarsi nella *Before trilogy* non è complicato. Zachary Xavier ne abbozza una sintesi narrativa e formale:

[i]n all three films, we watch the leading couple as they walk and talk around different European locales, while the camera largely tracks them in a lingering two-shot, though long static shots are also a common feature used throughout the films. These cinematographic techniques imbue a sense of real-time.¹⁸⁴

Aaron Cutler mette in evidenza l'aspetto temporale che pervade i tre film: «an unusual ongoing series of films, [...] that show Celine and Jesse passing time together, and passing through time together»¹⁸⁵. Ancora più essenziale è la sinossi fornita da Rob Stone per i primi due capitoli: «[b]oy meets girl, they walk and talk»¹⁸⁶. Il commento di Stone si limita ai primi due capitoli poiché espresso in un

¹⁸³ Dennis West, Joan M. West, *Growing Up in America: An Interview with Richard Linklater*, «Cinéaste», vol.39, no. 4, 2014, 22–25.

¹⁸⁴ Zachary Xavier, *The Kierkegaardian Existentialism of Richard Linklater's Before Trilogy*, «Film-philosophy», vol.25, no. 2, 2021, pp. 110–129.

¹⁸⁵ Aaron Cutler, *Love in Time: Julie Delpy, Ethan Hawke, and Richard Linklater's 'Before' Films*, «Cinéaste», vol. 38, no. 4, 2013, pp. 24–28.

¹⁸⁶ Rob Stone, *Between Sunrise and Sunset: An Elliptical Dialogue Between American and European Cinema*, p. 218.

momento in cui *Before Midnight* non era ancora stato prodotto, ma non stonerebbe se integrasse al suo interno anche il terzo capitolo, sebbene quest'ultimo presenti decise variazioni rispetto ai primi due. Le concise considerazioni di Xavier, Cutler e Stone illustrano un quadro apparentemente semplice e sintetico, ma dietro cui si celano molte più complessità di quanto non appaia.

Il primo incontro tra Jesse e Celine avviene a bordo di un treno che da Budapest si sta recando a Parigi, città natale e fermata della ragazza. Il loro incontro è totalmente fortuito e nasce dalle occhiate imbarazzate che i due si scambiano mentre assistono al litigio in tedesco di una coppia seduta nel loro stesso vagone. Si rivolgono qualche parola di circostanza, si mostrano a vicenda le copertine dei libri che stanno leggendo per poi riporli imbarazzati. Jesse prende il coraggio e invita Celine a pranzare con lui nel vagone ristorante. Lei accetta. Jesse confessa a Celine il motivo del suo viaggio in Europa: due settimane prima è volato dal Texas, dove vive, per raggiungere la sua ragazza, anche lei statunitense, a Madrid, dove lei studia; una volta lì, si è reso conto che il loro rapporto era finito; ha deciso allora di acquistare un biglietto per un *Eurail* e girare l'Europa solitariamente. Celine, invece, torna da Budapest, dove è andata a trovare la nonna, cui è molto legata. I due parlano per un tempo indefinito, forse per ore. Vienna è la fermata di Jesse; da qui tonerà negli Stati Uniti; Celine prosegue fino a Parigi. L'idealismo romantico di Jesse gli fornisce ancora una volta il coraggio per fare una proposta a Celine: la invita a scendere con lui affinché lei non si pentisca in futuro di non aver fatto nulla per lasciarsi sfuggire la (potenziale) anima gemella appena conosciuta su quel treno. Il loro patto è quello di passare la notte assieme vagando per Vienna, salutarsi all'alba, e ripartire entrambi, senza sapere se ci sarà o meno un seguito al loro incontro. Celine accetta e scende con lui.

Dopo il solitario *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books*, e la variegata corallità di *Slacker* e *La Vita È un Sogno, Prima dell'alba* si concentra unicamente su due personaggi, adottando una linearità inedita per i due film precedenti, le cui strutture corali ed erranti sembravano voler eludere la possibilità di un forte protagonismo dei personaggi¹⁸⁷. Questa pluralità ridotta consente di poter ricorrere a una scrittura approfondita per Jesse e Celine, mentre nella diegesi del film

¹⁸⁷ Robert Horton, *Richard Linklater as Eric Rohmer: Offhand Enchantment*, «Film Comment», vol. 31, n. 1, 1995, pp. 4–7.

permette a entrambi di concedere all'altro lunghi momenti per esprimersi¹⁸⁸, poiché ognuno dei due è presente unicamente in funzione dell'altro. Linklater recupera dai propri film precedenti il gusto per il dialogo e per il movimento. Quest'ultimo elemento, in *Slacker* e *La Vita È un Sogno* era denotato da una certa mancanza di scopo, fosse tale scopo non manifesto o essenzialmente inesistente (aspetto, quest'ultimo, che tornerà prepotentemente nel successivo film di Linklater, *SubUrbia*). Il continuo girovagare per Vienna senza una meta precisa rende l'approccio al movimento di *Prima dell'Alba* non molto diverso rispetto a quello dei film precedenti. Jesse e Celine considerano di visitare qualche museo, ma stanno tutti chiudendo; un nuovo possibile programma sopraggiunge quando vengono invitati da due sconosciuti ad assistere a una *pièce* teatrale: si ricorderanno dell'invito solo ore dopo la fine dello spettacolo. Sfumati gli unici piani a cui avevano pensato, i due continuano a camminare per le vie della città, fermandosi solo quando vedono un luogo, una situazione o un dettaglio che li ispira a farlo. Sono due le differenze fondamentali rispetto al movimento degli *slacker* di Austin. La prima è che Jesse e Celine sono estranei nella città in cui si trovano, e il loro girovagare è più un' esplorazione di un territorio sconosciuto, un modo per sopravvivere al tempo in cui dovranno rimanere a Vienna, piuttosto che un atto fine a sé stesso. La seconda, che si lega alla prima, è la straordinarietà dell'evento che li lega: il loro vagare ha come scopo il conoscersi l'un l'altro, di carpire qualcosa nel loro presente che a entrambi sembra stia sfuggendo. In ogni caso, il loro movimento è legato strettamente al passaggio del tempo.

In *Prima dell'Alba* l'oralità degli *slacker* è portata ai suoi estremi: ogni cosa che viene detta da Jesse a Celine, da Celine a Jesse, è importantissima e al tempo stesso superflua, inutile. Importantissima perché probabilmente quella sarà la sola occasione che i due avranno per comprendere qualcosa dell'altro e ogni parola che esce dalle loro bocche è un frammento fondamentale per ricostruire il più pertinentemente possibile l'impressione che avranno dell'altro e dell'altra; al tempo stesso, proprio per l'eccezionalità della situazione, quegli stessi frammenti potrebbero non avere alcun risvolto futuro, limitandosi a rimanere incastonati nei ricordi o a finire nel dimenticatoio. I dialoghi di *Prima dell'Alba*, come nota Thomas A. Christie, contribuiscono a far sì che il film non possa venire etichettato categoricamente

¹⁸⁸ David T. Johnson, *Richard Linklater*, p. 39.

come appartenente a un genere, poiché, pur mettendo il tema romantico alla base dello sviluppo narrativo, Linklater e Krizan firmano dei dialoghi che coprono le più disparate tematiche, siano esse sociali, personali, generazionali¹⁸⁹. Gli scambi tra Celine e Jesse hanno la stessa natura e la stessa essenza di quelli dei protagonisti che li hanno preceduti nei film di Linklater, ma questa volta a pronunciarli sono unicamente due persone, che vediamo sullo schermo per 101 minuti (se escludiamo i labili interventi di alcune figure comprimarie, presenti come spunto per il prosieguo delle conversazione di Celine e Jesse), non più le fugaci apparizioni di *Slacker* o la pluralità dei punti di vista e variegata situazioni di *La Vita È un Sogno*. La personalità, la psicologia, le aspirazioni e persino il passato di Celine e Jesse vengono ricostruiti piuttosto chiaramente tramite le loro stesse riflessioni, aneddoti, ricordi: lo spettatore assiste a una crescita sensibile del rapporto dei due protagonisti, condividendo lo stesso iniziale grado zero di conoscenza che Jesse e Celine hanno nei confronti dell'altro, che va di pari passo a quella che sviluppa lo spettatore. I due protagonisti continuano a scoprirsi mentre il tempo si dispiega. Il loro tempo presente è più ampio rispetto a quello dello spettatore (il tempo narrativo del film copre all'incirca ventiquattro ore) ma quest'ultimo non sembra perdere nulla di fondamentale nella comprensione del rapporto che si sta creando. La presenza nell'immediatezza del momento presente si riverbera nei due protagonisti in modalità diverse. Zachary Xavier commenta che ciò è intuibile sin dal momento in cui i due si rivelano l'un l'altro i libri che stanno leggendo sul treno: Celine legge una raccolta di tre racconti di Georges Bataille, autore le cui tematiche erotiche e sessualmente trasgressive deludono le aspettative di immediatezza carnale quando acquistano un significato più recondito e personale attraverso l'intima riflessione operata dal protagonista mentre riflette sulle proprie passate esperienze sessuali; Jesse legge *All I Need Is Love: A Memoir (Ich bin so wild nach deinem Erdbeermund, 1975)*, autobiografia dell'attore tedesco Klaus Kinski, che oltre a enfatizzare la passionalità di Kinski sin dal titolo originale (traducibile in italiano con «vado così pazzo per la tua bocca di fragola») è scritta in una forma anomala, al presente e senza precisi riferimenti cronologici, distaccandosi dalla distanza temporale solitamente presente nel genere autobiografico. Xavier delinea dunque le tendenze dei due protagonisti basandosi sulle loro letture: «Kinski's autobiography foreshadows Jesse's affinity

¹⁸⁹ Thomas A. Christie, *The Cinema of Richard Linklater*, p. 51.

with sensual immediacy just as the Bataille collection suggests Céline's capacity for reflection»¹⁹⁰. Xavier attribuisce alle due letture una chiave interpretativa in cui ricercare le due direttrici principali che guidano il film: l'elemento temporale che ricalca il passaggio del tempo presente, reale e il dialogismo diffuso; il primo a favorire l'immersione di Jesse nell'attualità, il secondo a favorire la tendenza alla riflessione immediata di Celine¹⁹¹. Questa differenza tra i due protagonisti viene notata anche da Robin Wood, che intravede nel ragazzo romanticismo e impulsività della coppia, mentre in Celine razionalità e riflessività¹⁹².

La riflessività di Celine e l'immediatezza di Jesse sono riscontrabili anche in una delle maggiori peculiarità dei dialoghi di *Prima dell'Alba*, ossia la pervasiva presenza della morte, richiamata assiduamente dai ricordi e dalle riflessioni dei protagonisti: Celine ammette candidamente di esserne costantemente terrorizzata, e uno dei luoghi di Vienna in cui porta Jesse e che ha già visitato in passato è un cimitero, ricordandone in particolare la tomba di una bambina di tredici anni; Jesse confida a Celine d'aver avuto da bambino una visione della bisnonna deceduta nell'arcobaleno creato dalle gocce d'acqua spruzzate da un irrigatore. Rob Stone nota che *Prima dell'Alba* non è un film sull'amore e sulla morte, ma è piuttosto un dialogo tra essi¹⁹³, mentre Robin Wood nota come nell'apparente paradosso che permette la convivenza della celebrazione del presente e dell'ossessione per la morte, i riferimenti a quest'ultima stridano con la percezione d'irrealtà insita nel tempo presente vissuto da Jesse e Celine, percepito come sospeso dal *tempo reale*, e dunque immune alla morte stessa; il paradosso si dissolve una volta compreso che è proprio la mortalità, emblema del tempo che scorre, a conferire bellezza alla loro relazione¹⁹⁴. Come commenta Robert Horton, il rapporto di Celine e Jesse, mosso inizialmente da una quasi infantile e ingenua curiosità nei confronti dell'altro, nelle battute finali del film ha decisamente virato verso un destino romantico che lega i due protagonisti; Linklater è riuscito a creare un incanto estemporaneo¹⁹⁵, che

¹⁹⁰ Zachary Xavier, *The Kierkegaardian Existentialism of Richard Linklater's Before Trilogy*, «Film-Philosophy», pp. 110–129.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² Robin Wood, *Little Space in Between: Preliminary Notes on Before Sunrise*, «Cineaction!», n. 41, 1996, pp. 4–13.

¹⁹³ Rob Stone, *The Cinema of Richard Linklater: Walk Don't Run*, p. 124.

¹⁹⁴ Robin Wood, *Little Space in Between: Preliminary Notes on Before Sunrise*, «Cineaction!», pp. 4–13.

¹⁹⁵ Robert Horton, *Richard Linklater as Eric Rohmer: Offhand Enchantment*, «Film comment», pp. 4–7.

permette al ricordo di quella notte di collocarsi al di fuori del tempo nonostante l'alba, morte del loro tempo, sia giunta.

La rievocazione tanto ingenua e candida della morte che ricorre in *Prima dell'Alba* deriva dalla distanza temporale che idealmente la separa dai due protagonisti. I titoli dei singoli film della trilogia ammiccano a questa distanza, facendosi metafora del passaggio del tempo. Laddove l'alba rappresenta l'inizio della vita adulta di Jesse e Celine, entrambi nel pieno dei loro vent'anni, il tramonto e la mezzanotte rappresentano fasi più mature, con il primo a simboleggiare l'inizio della fine della gioventù e con la seconda che ne completa il percorso.

Prima dell'Alba si chiude nell'incertezza, dopo una notte irripetibile e irreale, con la promessa dei due giovani innamorati di rivedersi ancora a Vienna esattamente sei mesi dopo. La parzialmente autobiografica esperienza di Linklater¹⁹⁶ era stata concepito come un film a sé stante, ma già un anno dopo l'uscita del film, il regista aveva vagheggiato l'idea di un sequel che non si concretizzò; tuttavia, né in Linklater, né in Delpy e Hawke svanì la necessità di far proseguire le vite di Celine e Jesse sullo schermo, e le idee su come farlo continuarono a fermentare negli anni¹⁹⁷. I tre continuarono a lavorare silenziosamente alla stesura di una nuova sceneggiatura, non senza timori: come ricorda lo stesso Linklater, nessuno stava reclamando un nuovo film su Jesse e Celine, nessuno sembrava desiderarlo; gli unici a volerlo erano sembravano essere il regista e i due attori protagonisti¹⁹⁸.

L'apparizione della coppia in un momento intimo in *Waking Life* riaccese il fervore e convinse il regista e i due attori che era arrivato il momento di dare continuità alla loro storia¹⁹⁹. Il dialogo tra Jesse e Celine in *Waking Life* riprende da vicino una delle riflessioni della ragazza in *Prima dell'Alba*: la percezione che la propria vita stia venendo vissuta come se osservata da una donna anziana in punto di morte. Celine ora aggiunge: « I still feel that way sometimes. Like I'm looking back on my life, and my waking life is her memories». Celine sente di vivere nei ricordi di qualcun altro, in un passato non suo. Ancora una volta presente e passato vengono idealmente a intersecarsi e influenzarsi. Ancora una volta una morte onnipresente aleggia nei dialoghi dei due innamorati.

¹⁹⁶ Robin Wood, *Little Space in Between: Preliminary Notes on Before Sunrise*, «Cineaction!», pp. 4–13.

¹⁹⁷ Kevin John Bozelka, *An Interview with Richard Linklater*, «The Velvet Light Trap», p. 51–56.

¹⁹⁸ David T. Johnson, *Richard Linklater*, p. 141.

¹⁹⁹ Kevin John Bozelka, *An Interview with Richard Linklater*, «The Velvet Light Trap», p. 51–56.

Dopo un iniziale e breve tentennamento, in *Before Sunset* viene rivelato che l'appuntamento di Jesse e Celine non è avvenuto. Quelli di *Waking Life* erano due possibili Jesse e Celine²⁰⁰, altri rispetto a quelli che appaiono nel secondo capitolo della trilogia.

I due si incontrano nuovamente a Parigi dopo nove anni. L'ossessione per la morte che permeava *Prima dell'alba* si è concretizzata: pochi giorni prima dell'appuntamento la nonna di Celine muore; la ragazza deve correre a Budapest per i funerali, che si terranno lo stesso giorno del ricongiungimento a Vienna. Jesse, invece, si è presentato, ammette imbarazzato. In quegli anni, Celine si è impegnata nell'attivismo ambientalista e ha una relazione; Jesse è sposato e ha un figlio, e si trova nella capitale francese per la presentazione del suo primo romanzo, ispirato alla notte vissuta con Celine nove anni prima, intitolato *This Time*; romanzo che avrà un seguito, anni dopo, in cui saranno raccontati gli avvenimenti di *Before Sunset*, dall'emblematico titolo *That Time*. Due titoli dal forte riferimento temporale, in cui viene anche ripresa la struttura reiterativa e tematica dei titoli dei film della trilogia.

Before Sunset si apre come *Prima dell'Alba* si era chiuso: una serie di inquadrature fisse dei luoghi che Jesse e Celine attraverseranno, dall'ultimo al primo, anticipando e (ri)costruendo il loro movimento; la stessa dinamica era stata adottata nel finale di *Prima dell'Alba* senza tuttavia seguire il preciso ordine cronologico del film. Nel caso di *Before Sunset*, nelle inquadrature iniziali le strade di Parigi brulicano di vita, mentre quelle di Vienna sono ancora addormentate (in ciò influisce sicuramente l'orario, rispettivamente il tardo pomeriggio e l'alba). Tuttavia, è in *Prima dell'Alba* che Jesse e Celine, nonostante si spostino di notte, hanno più interazioni con gli sconosciuti della città (il poeta, la veggente, i due attori), rispecchiando la curiosità da cui erano mossi inizialmente; in *Before Sunset* il loro ricongiungimento li isola dal mondo: non hanno tempo che per l'altro, devono riempire quei nove anni di vuoto. In tutto ciò, le inquadrature iniziali segnano una cesura netta, quella di un mondo prima e irripetibile: sono inquadrature che coprono la distanza fisica e temporale trascorsa tra i due film, ripartendo idealmente e stilisticamente da dove Jesse e Celine si erano detti arrivederci. La Vienna vuota e statica

²⁰⁰ Ellen Grabiner, *The Holy Moment: Waking Life and Linklater's Sublime Dream Time*, «Film Quarterly», vol.68, no. 3, 2015, pp. 41-47.

che chiude *Prima dell'Alba* è il doloroso lascito che questo arrivederci ha causato, la Parigi mobile e caotica che accoglie *Before Sunset* è l'ultimo rimasuglio di normalità prima che tutto cambi. Nell'ultima inquadratura della sequenza di chiusura di *Prima dell'Alba* una donna anziana attraversa il parco dove i due giovani hanno lasciato un segno del loro passaggio (una bottiglia di vino e due bicchieri), passaggio, questo, evocativo della percezione di Celine: è come se il testamento della notte trascorsa rimanesse solo in un ricordo, talmente irreali e distante da non poter essere avvertito come proprio, ma possibile solo attraverso gli occhi di una donna anziana. *Before Sunset* inverte questa rotta. Rob Stone nota come l'idealismo giovanile che pervade *Prima dell'Alba* riaffiora nuovamente in *Before Sunset*, questa volta declinato nei trent'anni dei protagonisti²⁰¹: più maturi, più saggi, meno illusi.

Se la sequenza di chiusura del primo film si delinea come la rappresentazione di un ricordo indelebile, la sequenza d'apertura del secondo film appare più come una speranzosa proiezione nell'immediato futuro. Le iniziali inquadrature fisse su cui scorrono i titoli di testa sono seguite da una sequenza in cui Jesse sta presentando il proprio romanzo ad alcuni giornalisti in una libreria di Parigi. Mentre spiega loro ciò che ha vissuto il protagonista del romanzo, Jesse rivive nella propria mente gli ultimi momenti passati con Celine, quelli che seguono il loro ritorno «alla vita reale», mentre le scatta un'ultima e indelebile fotografia mentale; il montaggio alterna il racconto presente di Jesse e quegli ultimi momenti a Vienna, concludendo la sequenza con un primo piano sul volto di Celine, mentre ascolta le parole di Jesse in disparte nella libreria. La convergenza sullo schermo delle immagini che ritraggono «la Celine di Vienna» e «la Celine di Parigi», fanno sì che Jesse la riconosca non tramite un riconoscimento *abituale* o *automatico*: per Bergson, questo tipo di riconoscimento è di natura senso-motoria, e avviene soprattutto per il prolungamento dei movimenti della percezione all'interno di categorie già conosciute²⁰². Se il personaggio di Celine nel presente si fosse palesato all'interno della libreria senza alcun riferimento sullo schermo alle immagini passate, allora questo unico tipo di riconoscimento avrebbe potuto verificarsi; tuttavia, dato lo stratificarsi di immagini attribuite alla ragazza (passate e presenti), a cui va ad aggiungersi anche il racconto

²⁰¹ Rob Stone, *The Cinema of Richard Linklater: Walk Don't Run*, p. 111.

²⁰² Henri Bergson, *Materia e Memoria* (Adriano Pessina [a cura di], *Materia e Memoria*, Laterza, Roma-Bari, 1996) in *Bergson*, Il Sole 24 ORE, Milano, 2006, (*Matière et Mémoire*, Félix Alcan, Parigi, 1896), pp. 410-418.

orale del romanzo di Jesse, la cui coprotagonista Madeleine è proiezione di Celine, il riconoscimento *automatico* non è sufficiente nel definire ciò che avviene nella sequenza. Nella definizione di Bergson, il riconoscimento di Jesse è *attento*²⁰³: in questo caso la percezione non viene e non può venire prolungata, in un costante ritorno all'oggetto del riconoscimento, «per sottolinearne certi contorni ed estrarne 'qualche tratto caratteristico'. [...] Al posto di una somma di oggetti distinti su uno stesso piano, ecco che ora l'oggetto resta il *medesimo* ma passa per *piani differenti* [corsivi nell'originale]»²⁰⁴, osserva Gilles Deleuze. Celine, oggetto della percezione, in un singolo istante passa dalla Vienna del 1994 alla Parigi del 2003, legando a sé il ricordo e la percezione presente di Jesse (si potrebbe obiettare che incarni inoltre la propria versione letteraria e la propria versione cinematografica alternativa presente in *Waking Life*).

Cosa comporta questo tipo di riconoscimento? Riprendendo Bergson, Deleuze scrive che il riconoscimento attento implica una descrizione che definisce un'immagine ottica (o sonora) pura; in quanto descrizione, esso presuppone una rarefazione, poiché tende a sostituire la «cosa» piuttosto che rappresentarla direttamente (qualità che invece pertiene all'immagine identificata nel riconoscimento *automatico*). Deleuze identifica nell'*opsegno* la manifestazione dell'immagine ottica pura e nel *sonsegno* quella dell'immagine sonora pura. Opsegni e sonsegni condividono la qualità che permettere di svincolare l'immagine dal prolungamento senso-motorio, generando una diversa tipologia di prolungamento, capace di «mettere i sensi liberati in rapporto diretto con il tempo, con il pensiero [e dunque di] rendere sensibili il tempo, il pensiero, renderli visivi e sonori»²⁰⁵.

Nel cinema, la rarefazione descrittiva dell'immagine ottica pura, rapportandosi a una «immagine-ricordo» a essa legata e a da cui deve distinguersi e al tempo stesso a cui deve confondersi, assume un significato ricco e caratterizzante, poiché «la sobrietà di quest'immagine, la rarità di ciò che tiene in considerazione, [...] portano ogni volta la cosa a una singolarità essenziale e descrivono l'inesauribile, poiché rinviano senza fine ad altre descrizioni»; nel fare ciò, l'immagine ottica (o sonora) pura, che Deleuze indentifica nell'attuale, si lega e si confonde, formando

²⁰³ Henri Bergson, *Materia e Memoria*, pp. 418-445.

²⁰⁴ Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino, 2017, (*L'image-temps. Cinéma 2*, Les Éditions Minituit, Parigi, 1985), p. 53.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 22.

un circuito a un'immagine virtuale, che può venire identificata in un'immagine-ricordo (sebbene quest'ultima non basti di per sé nell'attualizzare il virtuale)²⁰⁶. Per Deleuze, tra immagine reale e virtuale si stabilisce un movimento oscillante «per cui a ogni aspetto della cosa percepita corrisponde un ricordo, un pensiero, collegati attraverso un circuito che contemporaneamente crea e cancella la sua immagine, un'unità costituita dalla coalescenza di tutti i livelli visitati e contraddetti»²⁰⁷. I circuiti che si possono creare sono molteplici, ma è in quello più piccolo formatosi tra immagine attuale e virtuale che si stabilisce la totale indiscernibilità, la coalescenza delle due immagini; il primo tipo di immagine, l'*opsegno* emancipato dal prolungamento motorio, si concretizza in quella che Deleuze chiama immagine-cristallo.

Ma ecco che l'opsegno trova il suo vero e proprio elemento genetico quando l'immagine ottica attuale si cristallizza con la *propria* [corsivo nell'originale] immagine virtuale, sul piccolo circuito interno. È un'immagine-cristallo, che ci fornisce la ragione, o piuttosto il 'cuore' degli opsegni e delle loro composizioni. Questi non sono più che schegge dell'immagine cristallo.²⁰⁸

Nell'immagine cristallo, l'indiscernibilità «costituisce un'illusione oggettiva»²⁰⁹ che alimenta uno scambio perpetuo tra attuale e virtuale, che sebbene continuo a conservare la propria specificità, divengono indiscernibili, in quanto esistenti e definibili solo in funzione e contrapposizione dell'altro: «una virtualità è tale solo in rapporto, in opposizione all'attualità di cui si costituisce come virtuale, e viceversa»²¹⁰. Inoltre, Deleuze individua nell'immagine-cristallo l'operazione fondamentale del tempo, il «costante sdoppiamento del tempo in presente e passato» che si formano contemporaneamente, due flussi asimmetrici, quello dei presenti che continuano a passare e quello dei passati che continuano ad accumularsi e conservarsi: «il tempo consiste in questa scissione, ed è essa, è esso che si *vede nel cristallo* [corsivo nell'originale]. L'immagine cristallo non era il tempo, ma nel cristallo si vede il tempo. Nel cristallo si vede l'eterna fondazione del tempo, il tempo non-cronologico»²¹¹.

²⁰⁶ Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, pp. 54-57.

²⁰⁷ Daniela Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata, 2012, p. 25.

²⁰⁸ Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, p. 82.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 83.

²¹⁰ Daniela Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*, p. 26.

²¹¹ Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, p. 96.

Dopo nove anni, Jesse e Celine si ritrovano coscientemente nello stesso tempo e nello stesso luogo (più avanti nel film si scoprirà che i due hanno vissuto a New York nello stesso periodo senza saperlo). All'immagine passata (ma immortale) incastonata nel ricordo di Jesse si sovrappone una nuova improvvisa immagine presente che lo folgora. Se Celine percepisce il proprio presente come una memoria, Jesse sembra muoversi in direzione contraria, adibendo il proprio passato, o meglio, quel preciso momento nel passato, a traccia del presente, e la fotografia mentale che nove anni prima ha scattato alla ragazza permane nel presente come uno spettro di cui non si riesce a liberare. Il ricordo che Jesse ha di Celine abbandona il suo status di spettro nel momento in cui la ragazza si manifesta agli occhi di lui. L'improvvisa e inattesa presenza di Celine richiama alla mente l'apparizione della bisnonna che Jesse intercetta nel piccolo arcobaleno emanato dall'acqua degli irrigatori. Come nota Lilia Kilburn: «[b]eginning with his great-grandmother, ghosts puncture [Jesse's] present; they multiply disillusionment because Jesse compares his life to an alternate present that is imagined and dreamt and even glimpsed»²¹². È un istante in cui si crea una profonda compenetrazione tra passato e presente, in cui Jesse cristallizza Celine in un tempo altro, in cui si intersecano passato e presente, virtualità che «esiste *fuori* dalla soggettività e dalla coscienza, *nel* tempo [corsivi nell'originale]»²¹³. Nella sequenza della libreria, l'immagine attuale di Celine e l'immagine virtuale di lei conservata da Jesse si sovrappongono e rimangono, per un istante, indistinguibili. Il montaggio ricrea questo continuo rimbalzo tra due momenti separati ma indiscernibili, con il primo piano di Celine-immagine-attuale che irrompe nel passato congiungendosi con l'immagine virtuale; è questo un istante in cui il passato rincorre il presente e viceversa, in cui non è immediatamente identificabile dove la ragazza si trovi temporalmente. È sicuramente altro dall'immagine-ricordo di Jesse, lo suggeriscono la luce calda del pomeriggio che contrasta quella fredda dell'alba, e il volto di Celine, invecchiato di nove anni; ma è l'espressione esterrefatta di Jesse a togliere ogni dubbio sulla presenza della ragazza: quel riconoscimento colma uno scarto temporale di nove anni, cristallizzando attuale e virtuale in un'unica immagine. Commenta Aaron Cutler «both [Jesse] and Celine have

²¹² Lilia Kilburn, *Ghost-Righting: The Spectral Ethics and Haunted Spouses of Richard Linklater's Before Trilogy*, «Criticism», vol. 60, n. 1, 2018, pp. 1–25.

²¹³ Daniela Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*, p. 28.

immortalized their first meeting as an ideal to which they can continually return»²¹⁴. L'immagine attuale di Celine diventa tale in funzione dell'immagine virtuale scaturita alla fotografia mentale che Jesse le ha scattato, così come l'immagine virtuale, che fu presente, diventa tale poiché esiste un nuovo attuale a cui fare riferimento. Nelle immagini della Celine di Vienna e nella Celine di Parigi, nel passaggio dalla prima alla seconda, è racchiuso il tempo intercorso in quei nove anni come sublimazione della percezione di Jesse.

In *Prima dell'Alba* era stata l'alba a dettare la direzione e il confine temporale che il film avrebbe dovuto inseguire e raggiungere: il passaggio temporale che intercorre avviene in maniera più graduale, percepibile; è soprattutto il cambio della luce naturale a testimoniare, passando da quella del mattino, a quella pomeridiana, all'oscurità e di nuovo a quella mattutina. In *Before Sunset* ciò non accade: il tempo diegetico del secondo capitolo coincide con quello filmico, contribuendo a pervaderne la narrativa con un senso di urgenza e di fretta²¹⁵. Aaron Cutler nota come l'esplorazione di Parigi che avviene in *Before Sunset* crea una forte tensione tra i limiti temporali imposti dalla narrazione e lo stile visuale fluido attraverso cui è girato²¹⁶. Questa dicotomia fa sì che *Before Sunset* risulti un film più «nervoso» e concentrato. Sin dalle prime battute l'incombente della separazione è resa manifesta: il ricongiungimento di Jesse e Celine può protrarsi per poco più di un'ora, poiché il ragazzo deve prendere un aereo per tornare negli Stati Uniti, come gli ricorda pressantemente il proprietario della libreria, e il loro girovagare per la capitale francese reso attraverso lunghe riprese fluide e per lo più frontali sembra sul punto di interrompersi da un momento all'altro. Ancora più che in *Prima dell'Alba*, i due protagonisti devono rendere le proprie parole dense di significato, inglobando non solo le proprie aspettative, desideri ed elucubrazioni, ma anche i nove anni che sono intercorsi tra i loro due incontri. Il discrimine del passaggio temporale diviene dunque meno percepibile che in precedenza, ed è un oggetto, l'aereo, a determinare la fine del tempo che Jesse e Celine possono spendere assieme, entità molto più tangibile rispetto a quello imposto nel capitolo precedente, che per quanto si

²¹⁴ Aaron Cutler, *Love in Time: Julie Delpy, Ethan Hawke, and Richard Linklater's 'Before' Films*, «Cinéaste», pp. 24–28.

²¹⁵ Zachary Xavier, *The Kierkegaardian Existentialism of Richard Linklater's Before Trilogy*, «Film-philosophy», pp. 110–129.

²¹⁶ Aaron Cutler, *Love in Time: Julie Delpy, Ethan Hawke, and Richard Linklater's 'Before' Films*, «Cinéaste», pp. 24–28.

concretizzasse comunque in una separazione dettata dagli orari di partenza di un mezzo di spostamento (in quel caso il treno di Celine), aveva in sé una labilità e una distanza che invece mancano a *Before Sunset*. «I've got time», continua a ripetere Jesse controllando più volte l'orologio, mentre rimanda il ritorno alla vita reale, passeggiando con Celine per le vie di Parigi. L'ossessione della morte di *Prima dell'Alba* assume qui una declinazione di ossessione per un tempo che sta per scadere e potrebbe non tornare più. Ne è esempio anche il sogno ricorrente di Jesse, nel quale Celine a bordo di un treno continua a passargli a fianco, emblema della sua impotenza nel riuscire ad afferrare ciò che gli è sfuggito nove anni prima e della sua insoddisfazione per la vita familiare in cui si sente bloccato, oltre a essere un altro spettro che abita il suo presente²¹⁷. Anche Celine, ora decisamente più cinica rispetto al primo capitolo²¹⁸, si rammarica di non aver fatto nulla di concreto per tenersi in contatto con Jesse in tutti quegli anni, imprecando contro quell'idealismo giovanile di cui entrambi erano pervasi nove anni prima, oltre a imprecare contro Jesse per aver scritto il romanzo e aver fatto riaffiorare la notte viennese nei suoi ricordi. La rivendicazione dell'idealismo fatta emergere da Stone trova una delusa reazione in questa loro conversazione a bordo dell'automobile che dovrebbe condurre Jesse all'aeroporto, non prima di una deviazione per riaccompagnare Celine a casa. Il loro incontro ha fatto riemergere il loro sopito idealismo, assieme ai rimpianti così difficilmente repressi nel corso dei nove anni precedenti e alle ombre illusorie riapparse nel presente. Ora, «bloccati» nell'automobile, sono costretti a fare i conti con ciò che è stato rievocato. Xavier nota come sia Celine nel corso del film a tenere le redini, ricordando a Jesse a più riprese che il tempo sta scorrendo e che rischia di non partire: il suo scopo è quello di capire quale sia l'interesse del ragazzo nei suoi confronti, esorcizzando la paura della fine del loro incontro, distacandosi dall'eventuale delusione della separazione²¹⁹. È chiaro che Jesse, tanto quanto Celine, non vuole che quel loro tempo finisca. Arrivati a casa di lei, Jesse insiste per salire e vedere l'appartamento. Qui ritornano ancora dei fantasmi: uno dei primi oggetti che Jesse nota è la foto della nonna di Celine, oggetto che

²¹⁷ Lilia Kilburn, *Ghost-Righting: The Spectral Ethics and Haunted Spouses of Richard Linklater's Before Trilogy*, «Criticism», pp. 1–25.

²¹⁸ Zachary Xavier, *The Kierkegaardian Existentialism of Richard Linklater's Before Trilogy*, «Film-philosophy», pp. 110–129.

²¹⁹ *Ibidem*.

diminuisce la tensione tra i due²²⁰. È proprio quella presenza spettrale che ha permesso l'incontro del 1994 e che ha fatto sì che quel momento presente a Parigi fosse possibile. Un disco di Nina Simone risuona nell'appartamento, mentre Celine si esibisce in un'imitazione della cantante. Indicando Jesse, gli dice suadente: «Baby, you are gonna miss that plane». La risposta del ragazzo è semplice, appena due parole accompagnate da un sorriso sornione: «I know». Il trionfo del loro idealismo si è infine compiuto: Jesse e Celine hanno riacciuffato la loro gioventù appena prima che tramontasse, riappropriandosi del proprio tempo presente e plausibilmente anche del futuro, prima che fosse troppo tardi.

Nove anni dopo, *Before Midnight* conclude (per ora) la «trilogia europea» di Linklater. Jesse e Celine sono rimasti insieme dopo quella giornata parigina, convivono ma non sono sposati, e tacciono questo aspetto, vergognandosene, alle figlie, le gemelle Ella e Nina (Jennifer Prior e Charlotte Prior). I quattro, insieme a Hank (Seamus Davey-Fitzpat), il primo figlio di Jesse, stanno passando l'estate in Grecia, ospiti di Patrick (Walter Lassaly), amico scrittore di Jesse. La trilogia ingloba un'altra meta geografica che riverbera con forza il passato: Vienna, Parigi e Messene, città del Peloponneso del Sud dove è ambientato il terzo capitolo della trilogia, incarnano tutte una vestigia del passato. Vienna venne individuata per sostituire San Antonio, poco distante da Austin, come teatro di *Prima dell'Alba*: Linklater l'aveva visitata anni prima apprezzandone l'affinità con Austin²²¹; Robert Horton commenta che tra le ragioni da non sorvolare per comprendere la scelta di Vienna come sito principale del film ci sia la sua storicità in quanto città di nascita della psicanalisi²²². Parigi narrativamente si prefigurava come la soluzione più logica: è una grande città, colma di storia e intrisa di cultura, in cui la presentazione del libro di Jesse avrebbe potuto plausibilmente avere luogo, ma è soprattutto la città in cui vive Celine. Infine, la Grecia richiama alla classicità, a una grandezza ormai perduta, di cui rimangono solo ricordi e rovine. Più che negli altri due capitoli, in *Before Midnight* la Grecia sembra assumere un ruolo molto più chiaro nell'indirizzare la narrazione del film: il rapporto di Jesse e Celine, come vedremo nel corso del film, sta traballando e rischia (se non lo ha già fatto) di sfaldarsi e finire in rovine.

²²⁰ Lilia Kilburn, *Ghost-Righting: The Spectral Ethics and Haunted Spouses of Richard Linklater's Before Trilogy*, «Criticism», pp. 1–25.

²²¹ Rob Stone, *The Cinema of Richard Linklater: Walk Don't Run*, p. 124.

²²² Robert Horton, *Richard Linklater as Eric Rohmer: Offhand Enchantment*, «Film Comment», pp. 4–7.

Una delle prime differenze che emerge tra questo film e *Prima dell'Alba* e *Before Sunset* riguarda la presenza in scena di Jesse e Celine. Egemonica e totalizzante nei primi due film, in *Before Midnight* viene parzialmente e inizialmente spostata, tramite l'ampliamento della partecipazione di altri personaggi: il primo atto del film vede una coralità inedita per la *Before trilogy*, che trova compimento nel corso di una scena che si svolge durante una cena, in cui sono ben sei i personaggi oltre alla coppia a sedere attorno alla tavola, ingaggiando un'ampia conversazione. Questo iniziale spostamento d'attenzione, coincide anche con un diverso sguardo al presente, come nota Aaron Cutler:

[i]n contrast to the first two films, which aim to encapsulate the entirety of Celine and Jesse's in-person interactions, the encounters in *Before Midnight* come with the backstory of Celine and Jesse living together and having grown frustrated with each other's routine and habits together.²²³

Sin dalla scena d'apertura del film ci si trova a fare i conti con un passato di Jesse che è stato solo minimamente accennato nel capitolo precedente: l'uomo, ora quarantenne, sta accompagnando il figlio Hank all'aeroporto, da dove dovrà partire per tornare a Chicago, dove vive con la madre. Hank ha più volte viaggiato tra l'Europa e gli Stati Uniti per raggiungere il padre: Jesse e Celine, infatti, sono rimasti a vivere a Parigi, dove stanno tuttora crescendo le loro figlie. Si instilla in Jesse il dubbio di non essere stato e di non essere un bravo padre, da cui scaturisce il desiderio di voler stare più vicino al figlio²²⁴. Da qui il *casus belli* che porterà all'exasperazione delle tensioni tra Jesse e Celine nel corso del film. Ancora una volta è una partenza, un allontanamento, a muovere la trama del film: *Prima dell'Alba* si chiude con una partenza preannunciata, *Before Sunset* annulla una partenza preannunciata, *Before Midnight* si apre con una partenza preannunciata.

²²³ Aaron Cutler, *Love in Time: Julie Delpy, Ethan Hawke, and Richard Linklater's 'Before' Films*, «Cinéaste», pp. 24–28.

²²⁴ È interessante notare come lo stesso processo si innesti in Mason sr., personaggio sempre interpretato da Ethan Hawke in *Boyhood*. Mason sr. è il padre del protagonista, e con l'avanzare del film si trasforma sempre più da padre *slacker* e distante a padre responsabile e presente. Il personaggio di Jesse-padre non viene rappresentato negli stessi termini in cui è rappresentato Mason sr., eppure questa «distanza paterna» è presente in questi due film, usciti a un anno di distanza.

Partito Hank, Jesse torna sconsolato verso l'automobile parcheggiata fuori dall'aeroporto dove Celine e le due gemelle (addormentate) lo attendono. Da qui si dipana una lunga inquadratura fissa di circa quindici minuti all'interno dell'automobile, con la macchina da presa poggiata sul cruscotto. Jesse e Celine discutono della lontananza da Hank, del loro ruolo come genitori, dei loro rispettivi lavori, riuscendo a incapsulare all'interno della sequenza buona parte della loro vita dalla fine di *Before Sunset*. Così come accadeva in *Before Sunset*, la costrizione nell'abitacolo dell'automobile fa emergere la loro insoddisfazione e il loro livore; come sarà analizzato più avanti, quest'impossibilità di movimento assume ulteriori svolte drammatiche.

La classica narrazione della *Before trilogy* caratterizzata dal binomio discorso-movimento, viene ripresa subito dopo la cena, quando Jesse e Celine si dirigono in città per usufruire di un regalo fatto loro da una coppia di amici, una suite d'albergo in cui passare la notte. Il percorso dalla casa di Patrick fino alla meta riprende gli stilemi già impiegati nei due precedenti film: l'ampio ricorso a *long takes* per lo più frontali che accompagnano il movimento dei protagonisti, utilizzo di campo e controcampo per le conversazioni statiche con l'utilizzo di primi piani per enfatizzarne le reazioni, inquadrature fisse utilizzate quando si trovano sui mezzi di trasporto (sul tram a Vienna, in macchina a Parigi e in Grecia). La loro passeggiata, contrariamente ai due film precedenti, ha una meta prestabilita, e non è caratterizzata da una scadenza temporale: la mezzanotte è puramente indicativa del tempo narrativo e metafora dell'avanzare dell'età dei due protagonisti. *Before Midnight* potrebbe essere il film più «rilassato» dell'intera trilogia, senza alcuna incombenza temporale che avvicini Jesse e Celine a una separazione imminente. Eppure, nota Kilburn, *Before Midnight* è il capitolo più desolante di tutta la trilogia: Linklater va volontariamente contro le aspettative dello spettatore, eclissando qualsiasi forma di redenzione all'interno del film²²⁵.

Una scena è particolarmente emblematica nel racchiudere desolazione affiorante che attanaglia Celine e Jesse. Giunti in prossimità dell'albergo, i due si siedono ai tavoli di uno spartano locale affacciato sul mare. Da qui, osservano il sole mentre tramonta dietro un promontorio: Celine accompagna il suo lento calare ripetendo più volte (probabilmente a sé stessa) «It's still there». Il montaggio alterna

²²⁵ Lilia Kilburn, *Ghost-Righting: The Spectral Ethics and Haunted Spouses of Richard Linklater's Before Trilogy*, «Criticism», pp. 1–25.

l'immagine progressiva del tramonto a un'inquadratura a mezzo busto che riprende contemporaneamente i due protagonisti. Mentre il sole incede nel suo meccanico processo, i volti di Jesse e Celine mutano considerevolmente nel giro di pochi secondi: in loro si alternano rapidamente espressioni di preoccupazione, ironia e complicità. Mentre il sole sta per tramontare definitivamente, l'inquadratura muta, inglobando i due protagonisti e il promontorio, con la macchina da presa posizionata alle loro spalle, mentre, immobili, assistono allo spettacolo naturale. «Gone», commenta Celine con rassegnazione, in una scena che fa da antitesi a un'altra nota sequenza di un tramonto, quella de *Il Raggio Verde* (*Le Rayon Vert*, 1986) di Éric Rohmer, in cui la protagonista Delphine (Marie Rivière) assiste emozionata ed entusiasta al tramonto e al raro fenomeno del raggio verde che lo accompagna. Armond White individua nel dolore causato dalla disaffezione contemporanea il significato del film di Rohmer, reso attraverso un intenso e persistente sguardo sul malessere che precede l'illuminazione, alla quale è necessaria la speranza, in grado anche di sostituire l'amore²²⁶. Il raggio verde non compare nel tramonto greco a cui assistono Jesse e Celine: non c'è speranza. Il passaggio del tempo testimoniato dal sole richiama immediatamente alla memoria il titolo del film precedente: ora, Jesse e Celine sono entrati in una nuova fase della loro vita, *dopo il tramonto*, consci che dal momento in cui si sono ricongiunti, il tramonto della loro giovinezza è infine arrivato. Il barlume di idealismo che pervade *Before Sunset* e il coraggio che i due hanno avuto nel coglierlo, ora non trova più spazio: l'idealismo accennato da Jesse nel voler trasferirsi negli Stati Uniti per stare vicino al figlio è irrealizzabile, mentre Celine è sempre più propensa nell'accettare un lavoro governativo che anni prima non avrebbe preso in considerazione. I loro sguardi una volta tramontato il sole si incrociano per un istante, ma l'ombra di complicità che fino a pochi secondi prima era presente ora si è dissolta. Celine rivolge uno sguardo quasi sarcastico a Jesse, per poi guardare nuovamente il cielo, quasi a ricontrollare se il sole se ne sia veramente andato. Jesse, invece, accenna un timido sorriso, ma non trovando riscontro negli occhi di Celine, abbassa lo sguardo amareggiato. La terra sta per compiere la rotazione che i titoli della trilogia hanno promesso, avviandosi verso la fine del giorno: a Linklater tanto basta per restituire la stagnazione del passare del tempo, la cui consapevolezza è ora parte integrante del rapporto di Celine e Jesse.

²²⁶ Armond White, *Auteurcritique... Eric Rohmer Reflects*, «Film Comment», vol. 32, n. 5, 1996, pp. 14–19.

Maria San Filippo sottolinea lo stretto legame che intercorre tra il passaggio del tempo e le pieghe assunte dal rapporto tra Jesse e Celine: «[*Before*] *Midnight* exhibits a middle-aged malaise over time lost and squandered, but ultimately softens into resolution about a present made possible by, however tentatively, making peace with both one's past and future»²²⁷, mentre Cutler nota come Jesse e Celine in tutti e tre i film recitino un ruolo l'uno per l'altro, un ruolo che si è stabilito, ormai, già diciotto anni prima.

The *Before* films give the sense of two actors, mutually playing at becoming or wanting to become other people, trying out new selves as a way of assessing how well they're doing, always performing for and changing in relation to each other. But they will go on throughout the series to play the roles that they have initially established for each other, even while tiring of their own stereotypes, and even while growing frustrated with the predictable habits of the other person.²²⁸

È la stagnazione dei ruoli della coppia descritta da Cutler che trova la propria apoteosi nel furioso litigio che ha luogo una volta arrivati nella loro stanza d'albergo, durante il quale entrambi si rinfacciano i livori coltivati nel corso degli anni. Come sottolineato in precedenza, *Before Midnight* è l'unico film della trilogia in cui il movimento di Jesse e Celine ha una destinazione ben precisa. Le deviazioni che essi compiono per arrivarci sono poche (visitano un'antica chiesetta, si fermano al locale teatro della scena sopracitata) e Rob Stone individua nel loro movimento, unidirezionale e diretto, non più istintivo ed errante, un potenziale pericolo per la loro relazione:

[m]oving quickly forward, it becomes apparent that their relationship is at risk of stalling, paradoxically and precisely because this compulsion to reach a destination disallows awareness of the unique and ephemeral moments that ignited their passion in Vienna and Paris.²²⁹

²²⁷ Maria San Filippo, *Growing Old Together: Linklater's Before Trilogy in the Twilight Years of Art House Distribution*, «Film Quarterly», pp. 53–59.

²²⁸ Aaron Cutler, *Love in Time: Julie Delpy, Ethan Hawke, and Richard Linklater's 'Before' Films*, «Cinéaste», pp. 24–28.

²²⁹ Rob Stone, *About Time: Before Boyhood*, «Film Quarterly», pp. 67–72.

Nella trilogia, il risentimento della coppia, ma in generale le manifestazioni più spontanee e sincere (non sempre intese positivamente), si verificano principalmente nei luoghi chiusi. Privati del movimento, Jesse e Celine fanno i conti con loro stessi. Si ripensi alle scene in automobile all'inizio di *Before Midnight* e verso la fine di *Before Sunset*, così come la sosta all'appartamento di Celine, così come al primo bacio scambiato dalla coppia in *Prima dell'Alba*, dentro una piccola cabina della ruota panoramica; queste sequenze rivelano un lato più *reale*, spontaneo e diretto dei due protagonisti, attenuando temporaneamente la loro adesione a un ruolo ormai cementificato e mostrandosi come realmente sono o vorrebbero essere. Se l'appartamento di Celine in *Before Sunset* rappresentava una svolta in un percorso già definito, la ribellione al ritorno alla vita *vera* che concretizza definitivamente la riappropriazione del loro idealismo giovanile (nonché, con pieno spirito *slacker*, del loro tempo), in *Before Midnight* la stanza d'albergo rappresenta una destinazione «obbligata», unico scopo del movimento di Jesse e Celine. La complicità tra i due non è assente nella loro relazione per com'è dipinta nel terzo capitolo, ma è sempre pervasa da un alone irrequieto e minaccioso. È un distacco assente nei film precedenti: nel corso del lungo dialogo in auto all'inizio del film, Celine dirà che a seguito di alcune divergenze che hanno avuto, i due si stanno separando e che lei è in realtà sorpresa che la loro relazione sia durata tanto. Jesse le chiede se stia scherzando; la risposta di lei: «Well, no! I'm kidding. And I'm not». Nella sua risposta si ritrova il fulcro del loro rapporto presente, leggibile o come un continuo nascondere dietro un velo accomodante il proprio reale sentire, accreditando l'interpretazione di Cutler per cui i due stiano recitando un ruolo, o come un'incertezza di fondo attraverso cui non si riesce a filtrare la propria volontà. Solo il tragitto che porta dalla casa di Patrick all'hotel rianima una vecchia complicità, riavvicinandoli ai passati sé di Vienna e Parigi. Non mancano le provocazioni e le piccole diatribe, ma il movimento sembra riuscire a stemperare la tensione che si genera nella staticità.

Anche in *Before Midnight* è presente un riferimento alla morte. Quando Jesse dà a Celine la fresca notizia della morte della propria nonna, ciò sembra provocare in loro un lieve dispiacere, non impedendo di continuare le loro ormai note conversazioni che sono state interrotte (per lo spettatore) nove anni prima. Recuperando brevemente la riflessione sulla morte già avanzata per i due capitoli precedenti, la vicinanza anagrafica a essa spinge Jesse a trattarla con un certo ingenuo cinismo.

Al telefono dirà scherzosamente al padre che ora è diventato orfano. L'ossessione della morte del primo capitolo viene ora così esorcizzata: Jesse sposta il fardello della morte verso il padre, più vecchio, più vicino a essa, come se fosse solo quest'ultimo tra i due ad aver subito il lutto, lasciandosi anche alle spalle la fiabesca e innocente visione della bisnonna.

Giunti nella camera d'albergo, emergono tutti i dissapori sopiti nel tempo tra Jesse e Celine. Quest'ultima è quasi disgustata dalla situazione, trovandola posticcia e forzata: «This is all too planned, like we're supposed to have this great evening. There's no room for spontaneity, it is all gone from our lives. It's stupid and it's not working...». Paradossalmente, è proprio la camera d'albergo a far ritornare la spontaneità e la necessità del reale; non è certo una spontaneità positiva, ma si esplicita attraverso l'esternazione del risentimento che i due provano per l'altro. La stagnazione del tempo e nel tempo vissuta da Jesse e Celine si viene dunque ad amplificare. La frase che posa apparentemente la pietra tombale sulla loro relazione è pronunciata da Celine, personaggio che funge da catalizzatrice dell'insoddisfazione che pervade tutto il film: «I don't think I love you anymore». Le parole di Celine risuonano come una sentenza. Una volta pronunciate, ritorna anche il movimento: la donna esce dalla stanza d'albergo.

Con il movimento, ritorna anche un altro espediente narrativo che Linklater aveva già impiegato nella *Before trilogy*: il viaggio nel tempo, simulazione messa in atto da Jesse per comunicare con Celine, nel tentativo di annullare le distanze fisiche dilatando quelle temporali. Per convincere Celine del presente a scendere dal treno, in *Prima dell'Alba* Jesse si appella a una sua versione virtuale di vent'anni nel futuro: se avesse la possibilità di tornare indietro, scenderebbe dal treno con lui? Rob Stone individua una componente seduttiva nella narrazione adottata da Jesse, e riporta l'esistenza di un dialogo contenuto nella sceneggiatura di *Prima dell'Alba* presente in una scena mai girata in cui Celine chiede a Jesse perché ogni volta che la vuole persuadere a fare qualcosa accenni sempre ai viaggi nel tempo²³⁰. L'aspetto seduttivo viene ripreso e ampliato da Glen Norton nel suo articolo *The Seductive Slack of Before Sunrise*:

²³⁰ Rob Stone, *About Time: Before Boyhood*, «Film Quarterly», pp. 67–72.

The slacker seduces not so much by imparting ideas or values, but by enigmatically casting them off. By the same token, it is not strong signs that seduce but the slackness of weak, tentative and sometimes even non-sensical discourse. What is seductive is that which we cannot hold: the disappearing flash of a pure and shared meaning between two people; the faint and tenuous grasp of meaning we think we share with a text. Thus it is the play in-between subject and object, the infinite connotations of meaning between two entities, that seduces.²³¹

Il fittizio viaggio nel tempo permette a Jesse di mantenere una distanza attraverso cui attrarre Celine: così come in *Prima dell'Alba* ha funzionato nel far nascere il loro rapporto, così in *Before Midnight* funziona nel salvarlo, almeno temporaneamente.

Jesse raggiunge Celine fuori dalla stanza d'albergo, seduta a un tavolo del locale da cui hanno assistito al tramonto. Jesse finge di non conoscerla, avvicinandosi a lei in modo molto formale, chiedendole il permesso di sedersi al suo stesso tavolo. Si presenta a lei come sé stesso, ma una versione di sé che Celine non ha più incontrato dopo l'estate del 1994; le dice di aver già vissuto quella serata, poiché è venuto a salvarla, «save you from being blinded by all the little bullshit of life», e che quel Jesse è ancora la stessa persona che aveva incontrato sul treno tornando a Parigi. La Celine presente è la Celine futura a cui Jesse si era appellato in *Prima dell'Alba*: sono passati, del resto, quasi vent'anni. Lasciata la casa di Patrick era stata Celine a chiedere a Jesse se l'avrebbe invitata a scendere dal treno con lei; ora Jesse le chiede di continuare a credere nella persona con la quale lei ha deciso di scendere dal treno diciotto anni prima. Celine non vuole stare al gioco, infastidita dall'atto seduttorio imbastito dal compagno, ma Jesse dice di non volerla sedurre. Questa volta, la *slacknes* a cui ricorre Jesse esce dai canoni della seduzione: pur procedendo nella propria recita, egli vuole essere concreto, far capire qualcosa di *reale* e tangibile a Celine. È un messaggero, le dice, che le sta portando una lettera scritta da una futura Celine ottantaduenne. La donna si presta riluttantemente e sarcastica al gioco. La lettera, improvvisata da Jesse, è al contempo un'ammissione di colpa per le proprie mancanze, una dichiarazione d'amore e una promessa per il futuro. Capendo di aver fatto breccia nelle difese di Celine, che si lascia sfuggire

²³¹ Glen Norton, *The Seductive Slack of Before Sunrise*, «Post script», vol. 19, n. 2, 1999, pp. 62-72.

un lieve sorriso in seguito a una sua battuta, Jesse muove la propria sedia alla destra di Celine. Finora lo scambio tra Jesse e Celine è avvenuto tramite l'alternanza di campi e controcampi; ora, i due sono vicini, compresi in un'inquadratura fissa. L'intensità delle battute di Jesse aumenta, con un accenno alla seduzione: Celine del futuro ci tiene a comunicarle che quella notte farà il miglior sesso della sua vita. Celine, frustrata, gli ricorda ciò che gli ha detto poco prima di abbandonare la stanza d'albergo; non siamo in una delle tue storie, gli ricorda. Jesse perde la pazienza: sperava che Celine si fosse pentita di ciò che ha detto, e il cercare di farla ridere è il suo modo di accorciare le distanze; ora lo sguardo di lui è puntato su Celine, mentre quest'ultima osserva impietrita il vuoto di fronte a sé mentre Jesse le dice adirato: «If you want true love, the this is it. This is real life, it's non perfect but it's real. And if you can't see it, then you're blind, all right, and I give up». La vita vera, che Jesse aveva sempre cercato di allontanare in presenza di Celine, è ora l'unico mezzo attraverso cui può tentare di salvare la relazione.

Dopo un lungo silenzio, è Celine a seppellire temporaneamente l'ascia di guerra: «So, what about this time machine?». La coppia continua la recita imbastita da Jesse, scherzando mentre la macchina da presa si allontana gradualmente da loro, ritornando verso la direzione da cui sono provenuti.

Stone nota come il frequente ricorso al viaggio nel tempo nella trilogia implichi una certa consapevolezza dell'immobilità del presente, che offre loro la possibilità di una momentanea redenzione attraverso un gioco di ruolo²³². La loro consapevole scelta di aderire al presente passa dunque, soprattutto in *Before Midnight*, attraverso una simulazione ludica di futuro.

Il finale di *Before Midnight* ricalca il modello dei capitoli che l'hanno preceduto. La sua assoluta apertura non è una novità, e lascia spazio per un eventuale proseguimento. Zachary Xavier individua in questa caratteristica della trilogia una corrispondenza con l'immediatezza estetica che i tre film di Linklater condividono:

openness characterises the *Before* trilogy, and this epitomises the aesthetic mode of relating to the world in its renunciation of finality. In other words, the *Before* trilogy recruits the long take to establish an immediate relation to the world, and then extends this mode of relation indefinitely through its open ends. Consequently, each film effectively exists as an open frame, which

²³² Rob Stone, *About Time: Before Boyhood*, «Film Quarterly», pp. 67–72.

renders the trilogy permeable despite Linklater grounding the three films firmly in the present moment.²³³

Anche Maria San Filippo riscontra come i capitoli della trilogia siano accomunati da similitudini di natura estetica, strutturale, nonché per il modo in cui il regista fa ricorso al tempo: «each *Before* film employs Linklater’s signature “single day” narrative schema, long take/real time style, chronicling of moments made and missed, and probing of memory and mortality in geographical settings where history looms large»²³⁴. Farshad Zahedi e Francisco Jiménez Alcarria individuano nella trilogia alcune caratteristiche di ciò che definiscono «the petrified object», che definiscono così: «[t]his object, abandoned and petrified in an inaccessible space, now rediscovered, is a symptom of ideological sediments of modernity». Nell’oggetto pietrificato, i due studiosi identificano i sintomi dell’ossessione per il tempo maturata da alcuni registi, e nel caso della *Before trilogy* lo si potrebbe identificare nelle illusioni amorose che Jesse e Celine hanno vagheggiato, soppresso e fatto riemergere nel corso degli anni, sino a doverle rinegoziare e accettare, come imperfetto ma *reali*. In un certo senso, i due innamorati sono l’uno l’oggetto pietrificato dell’altro. La *Before trilogy* lega il proprio incedere temporale al corpo dei protagonisti, e dunque degli interpreti; loro maturazione fisica segna il loro passare del tempo, il loro sintomo di modernità, la maturazione del loro desiderio. Riguardo la trilogia di Linklater, Zahedi e Jiménez Alcarria scrivono:

[t]he trilogy is an experiment of the passage of time corporeally for both audience and film actors/characters. The narrative [...] makes the audience grasp the density of time [...] as a fluid one, in which the poetics of time becomes an issue of day-to-day life. Linklater’s depiction of time is corporeal, in terms of the perception of time as well as maintaining the illusory dimension of time itself: a *Haiku* way of portraying instances of life, in which time stands still. As if it never existed, or even coexisted with eternity.²³⁵

²³³ Zachary Xavier, *The Kierkegaardian Existentialism of Richard Linklater’s Before Trilogy*, «Film-philosophy», pp. 110–129.

²³⁴ Maria San Filippo, *Growing Old Together: Linklater’s Before Trilogy in the Twilight Years of Art House Distribution*, «Film Quarterly», pp. 53–59.

²³⁵ Farshad Zahedi, Francisco Jiménez Alcarria, *The Petrified Object and the Poetics of Time in Cinema*, «Journal of Science and Technology of the Arts», vol. 14, n. 2, 2022, pp. 111-124.

La *Before trilogy* si afferma dunque come un corpus compatto, con una propria, coerente identità formale, estetica e narrativa, che fa del momento presente il proprio focus rappresentativo e narrativo, sebbene i protagonisti vivano un sostanziale distacco dal *proprio* presente rispetto a quanto possa percepire lo spettatore. Quest'ultimo, totalmente immerso nella narrazione, non percepisce il presente di Jesse e Celine nello stesso modo in cui essi lo stanno percependo; questi ultimi sono sempre rivolti a un altrove temporale, mentre lo spettatore controlla «il proprio orologio», idealmente la durata stessa del film, per quantificare *quanto presente rimane* ai due protagonisti, che, nelle parole di Aaron Cutler, si prefigura molto più distante di quanto possa apparire, poiché costantemente rivolto a una contemplazione del passato o del futuro.

The sense of people caught looping around each other is key to why the films seem to be unfolding within a confluence of real and mental time. Though their storylines unfold within a sequential present, the characters rarely talk about the present moment, instead recreating memories of past events or sharing dreams for the future.²³⁶

Sempre Cutler sottolinea la deriva minacciosa che il tempo presente della *Before trilogy* acquisisce, presentandosi sia nella paura del distacco fisico, dell'allontanamento (in particolare in *Prima dell'Alba* e *Before Sunset*), sia nel timore che un giorno l'amore e il sentimento che lega due persone svanirà (in particolare in *Before Midnight*)²³⁷.

Concludo la disamina sul tempo presente nella *Before trilogy* attraverso una riflessione di Rob Stone, che riprendendo alcune dichiarazioni di Linklater, rintraccia nel finale di *Before Sunset* quello che è uno dei principali significati non solo della trilogia, ma anche del cinema di Linklater *tout court*. Stone scrive che non è la cornice temporale in sé ad avere importanza nel cinema di Linklater, ma è piuttosto l'immagine del tempo all'interno di quella cornice a contenere il significato ultimo del film. Linklater stesso riflette su questo aspetto: la cornice temporale è solo un effetto collaterale del modo in cui le sue storie (non solo quelle della

²³⁶ Aaron Cutler, *Love in Time: Julie Delpy, Ethan Hawke, and Richard Linklater's 'Before' Films*, «Cinéaste», pp. 24–28.

²³⁷ *Ibidem*.

trilogia) vengono raccontate; conclude Stone: «[a]bove all else, it is time as subject *within* the frame rather than the frame itself that typifies the cinema of Linklater [corsivo nell'originale]»²³⁸.

3.3 – *Boyhood*: attenersi al presente.

A oggi, non ci sono notizie su una prosecuzione della storia su schermo di Jesse e Celine. Tuttavia, lo stesso Linklater non esclude che il rapporto collaborativo con Hawke e Delpy possa protrarsi a lungo, «a lifetime thing»; Linklater rievoca idealmente la lunga collaborazione intercorsa tra François Truffaut e Jean-Pierre Léaud, sublimata nella saga di Antoine Doinel, come ideale archetipo da seguire²³⁹.

L'accostamento tra François Truffaut e Richard Linklater troverà una forte pregnanza un anno dopo l'uscita di *Before Midnight*. La concezione che ha portato alla realizzazione di *Boyhood* è stata spesso accostata a una parte del lavoro di Truffaut, quella del ciclo di Antoine Doinel, appunto, personaggio alter-ego del regista e interpretato da Jean-Pierre Léaud. Doinel è protagonista di cinque film girati nell'arco di vent'anni in cui la maturazione del protagonista, come accade in *Boyhood*, va di pari passo con quella dell'attore che lo interpreta: come Doinel, anche Léaud, all'uscita del primo film, aveva 15 anni. I film con protagonista Antoine Doinel sono: *I quattrocento Colpi* (*Les Quatre Cents Coups*, 1959), *Antoine et Colette* (*Antoine et Colette*, 1962), *Baci Rubati* (*Baisers volés*, 1968), *Non Drammatizziamo... È Solo Questione di Corna* (*Domicile conjugal*, 1970), *L'amore Fugge* (*L'Amour en fuite*, 1979).

Nelle interviste rilasciate per commentare *Boyhood*, Linklater non manca di citare Truffaut come fonte d'ispirazione. Tuttavia, il regista texano si spingerà in una direzione totalmente diversa rispetto a quella del francese. Linklater fa confluire in *Boyhood* molteplici ricordi d'infanzia perché non riesce a individuare un momento incasellabile in una ridotta cornice temporale che catturi il significato del

²³⁸ Rob Stone, *The Cinema of Richard Linklater: Walk Don't Run*, p. 135.

²³⁹ *Ivi*, p. 136.

crescere, cosa che invece, a suo dire, riesce a Truffaut ne *I 400 Colpi*, definito da Linklater stesso «the *great* childhood movie [corsivo nell'originale]». ²⁴⁰

La principale differenza tra *i* film di Truffaut e *il* film di Linklater sta proprio negli articoli determinativi ivi utilizzati: il ciclo di Antoine Doinel si prefigura come un corpus plurale in cui il processo che vede la crescita di Antoine dall'adolescenza fino alla vita adulta non è organico e cumulativo. Inoltre, lo stesso Truffaut ha dichiarato che il secondo capitolo del ciclo, *Antoine e Colette* presentato nel film corale *L'Amore a Vent'Anni* (*L'Amour a Vingt Ans*, 1962) ²⁴¹, gli permise di recuperare l'idea in precedenza solo vagheggiata e mai realizzata di continuare la storia di Doinel, sfruttando, contestualmente, l'occasione per riaccendere la carriera di Léaud, che dopo *I 400 Colpi* stava faticando nel mondo del cinema ²⁴². Al contrario, il progetto di Linklater sin dall'inizio portava in sé una struttura olistica finalizzata alla realizzazione di un unico film. Quest'aspetto porta Lucía Tello Díaz a riscontrare più similitudini tra il ciclo di Antoine Doinel e la *Before trilogy* piuttosto che con *Boyhood*; similitudini che Diaz individua anche nel modo in cui i registi mettono in atto la seconda apparizione dei propri protagonisti, ossia attraverso formati diversi rispetto a quelli che li avevano fatti esordire: il cortometraggio dell'episodio di *L'Amore a Vent'Anni* per Truffaut, il breve segmento animato all'interno di *Working Life* per Linklater ²⁴³.

Altro progetto filmico a cui il lavoro di Linklater è stato paragonato è la serie di documentari televisivi *Up* ²⁴⁴, che segue tuttora la crescita degli stessi quattordici cittadini britannici a partire dal 1964 e dal loro settimo anno d'età. Da quel momento, ogni sette anni, le telecamere ritornano a documentare le vite di quegli stessi protagonisti, e a oggi gli episodi della serie sono arrivati a otto. Anche in questo caso la differenza sostanziale è la natura del progetto, documentaria per la serie *Up*,

²⁴⁰ Dennis West, Joan M. West, *Growing Up in America: An Interview with Richard Linklater*, «Cinéaste», pp. 22–25.

²⁴¹ *Antoine e Colette* è un episodio del film collettivo *L'Amore a Vent'Anni* (*L'Amour a Vingt Ans*, 1962). I restanti quattro episodi sono diretti da Shintarō Ishihara, Marcel Ophüls, Renzo Rossellini, Andrzej Wajda.

²⁴² Anne Gillain (a cura di), *Le cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, Parigi, 1988, pp. 147–148.

²⁴³ Lucía Tello Díaz, *La Influencia de François Truffaut En Richard Linklater: Las Sagas de Antoine Doinel y 'Antes De'*, «Ámbitos», n. 30, 2015. [<https://revistascientificas.us.es/index.php/Ambitos/article/view/10406/9155>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

²⁴⁴ A oggi, i titoli della serie *Up* sono: *Seven Up!* (Paul Almond, 1964), *7 Plus Seven* (1970), *21 Up* (1977), *28 Up* (1984), *35 Up* (1991), *42 Up* (1998), *49 Up* (2005), *56 Up* (2012), *63 Up* (2019). A esclusione del primo, i film sono stati diretti da Michael Apted.

di finzione per *Boyhood*, nonché una confluenza in più prodotti distinti; inoltre, non è stata stabilita una data in cui le riprese termineranno definitivamente.

Tuttavia, lo stesso Linklater svela che è la principale ispirazione per l'avvio del progetto arriva dalla letteratura, con le prime tre opere di Lev Tolstoj: *Infanzia* (*Détstvo*, 1852), *Adolescenza* (*Otrochestvo*, 1854), *Giovinezza* (*Yunost'*, 1856). Il racconto semi autobiografico dell'autore russo, scritto nei suoi vent'anni, fu d'ispirazione a Linklater per il carattere personale che l'autore era riuscito a trasmettere con la propria scrittura; inoltre, la traduzione inglese del secondo romanzo, *Boyhood*, fornì ulteriore ispirazione per il titolo²⁴⁵.

Tra i film precedenti all'uscita di *Boyhood* quello che più si avvicina al lavoro di Linklater è il progetto del regista filippino Lav Diaz, *Evolution of a Filipino Family* (*Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino*, 2004), film colossale dalla durata di 643 minuti girato tra il 1994 e il 2003. *Evolution of a Filipino Family* segue le vicende di una famiglia filippina in un periodo storico compreso tra il 1971 e il 1987, epoca segnata dalla dittatura di Ferdinand Marcos. Intervistato da Brandon Wee, Diaz rivela il fondamento del proprio lavoro, ovvero la necessità da parte dell'arte di catturare la verità, che in questo film si concretizza nella cattura del tempo e nell'esperire ciò che i protagonisti stanno vivendo²⁴⁶. È già possibile notare una differenza fondamentale tra il lavoro di Diaz e quello di Linklater: il primo riprende un tempo *in differita*, recuperando un'epoca precedente rispetto a quella in cui il film è girato, condensando i sedici anni della narrazione in dieci anni di riprese; il secondo documenta *in diretta* il passaggio del tempo, facendo procedere di pari passo gli anni diegetici con quelli di riprese. Si tratta per lo più di differenze relative alla narrazione ma è indubbio che al cuore di entrambi i lavori ci sia la volontà di carpire il passaggio del tempo, testimoniato dal lungo periodo di produzione necessario ad entrambi i film.

Esteticamente e narrativamente, le specificità del progetto di Diaz aderiscono ai canoni di quello che è stato definito *slow cinema*²⁴⁷, «an aesthetic project

²⁴⁵ Dennis West, Joan M. West, *Growing Up in America: An Interview with Richard Linklater*, «Cinéaste», pp. 22–25.

²⁴⁶ Brandon Wee, *The Decade of Living Dangerously: A Chronicle from Lav Diaz*, «Sight and Sound», vol. 43, 2005. [http://www.sensesofcinema.com/2005/filipino-cinema/lav_diaz/] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

²⁴⁷ Cfr: Tiago De Luca, Nuno Barradas Jorge, *Slow Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2016.

grounded in the experience of durational cinematic time»²⁴⁸, le cui caratteristiche formali, largamente condivise dagli autori che si sono avvicinati al progetto estetico, sono state individuate da Matthew Flanagan: «the employment of (often extremely) long takes, de-centred and understated modes of storytelling, and a pronounced emphasis on quietude and the everyday»²⁴⁹; Janina Schupp e François Penz notano come lo *slow cinema* ponga un'attenzione dettagliata sulle attività domestiche e quotidiane, oltre all'attribuire considerevole spazio all'ordinario all'interno della struttura narrativa²⁵⁰. Tali caratteristiche sono presenti nella filmografia di Linklater. Come nota San Filippo, i film della *Before trilogy* riflettono dal punto di vista formale le caratteristiche dello *slow cinema*, sebbene non rientrino pienamente nei canoni dell'estetica del movimento a causa del costante monito della durata all'interno della narrativa e della struttura stessa dei film che le fornisce un senso d'urgenza, di fretta, di corsa contro il tempo, oltre a essere dominata dal movimento e dal dialogo come assi portanti su cui si svolge quella stessa narrazione, mentre riscontra in *Boyhood*, che definisce «a near-hyperbolic interpretation of “slow cinema”», caratteristiche più affini a quelle «canoniche» dell'estetica dello *slow cinema*²⁵¹.

Boyhood è un film in cui accade di tutto e in cui sembra non accadere nulla. Mason jr. e Samantha (Lorelai Linklater) sono i figli di Mason sr. (Ethan Hawke) e Olivia (Patricia Arquette), separatisi prima dell'inizio del film. I bambini vivono con la madre, si trasferiscono più volte in diverse città texane seguendo le varie occupazioni della madre, che troviamo all'inizio come giovane madre single che ha deciso di iscriversi nuovamente al college per fornire una vita migliore ai figli, e che ritroviamo alla fine riesce professoressa di psicologia in un community college; nel frattempo, si sposa e divorzia due volte: i suoi mariti si rivelano due alcolisti. Il padre, uno *slacker* che non avrebbe sfigurato nell'omonimo film, va e viene, stabilendosi infine ad Austin, dove si risposa, ha un terzo figlio e si adegua alla vita familiare; non è assente, ma neppure presente: è solamente non del tutto affidabile.

²⁴⁸ Tiago de Luca, *Slow Time, Visible Cinema: Duration, Experience, and Spectatorship*, «Cinema Journal», vol. 56, n. 1, 2016, pp. 23–42.

²⁴⁹ Matthew Flanagan, *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, «16:9», vol. 29, 2008. [http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

²⁵⁰ Janina Schupp, François Penz, *A Digital Cinematic Museum of the Everyday*, «Screen», vol. 62, n. 2, 2021, pp. 254–268.

²⁵¹ Maria San Filippo, *Growing Old Together: Linklater's Before Trilogy in the Twilight Years of Art House Distribution*, «Film Quarterly», pp. 53–59.

Nel frattempo, Mason jr. e Samantha crescono, adattandosi alle situazioni in cui sono costretti e passando attraverso le stesse esperienze attraverso cui sono passati migliaia di bambini e adolescenti prima di loro. Data l'omonimia di padre e figlio, da ora in poi quando scriverò unicamente «Mason», mi riferirò al personaggio interpretato da Ellar Coltrane.

Declinato precedentemente in forma di rivendicazione politica, sociale e personale in *Slacker* e *La Vita È un Sogno* e in una necessità di idealismo, non solamente romantico, nella *Before trilogy*, il presente acquista ora con *Boyhood* le caratteristiche più globali del passaggio del tempo, un tassello necessario affinché la crescita di Mason e dei suoi familiari possa avere luogo, affermandosi indubbiamente come il film in cui Linklater pone più attenzione al presente concepito come quotidiano. Ciò non implica che gli attributi del tempo presente assunti dai precedenti film siano assenti, anzi, tali attributi sono esplicitati piuttosto chiaramente: l'attitudine di Mason sr. ricorda quella degli *slacker*, così come la ricorderà quella di Mason. una volta diventato adolescente; l'idealismo e la tenacia di Olivia, rimandano a quelli di Celine; le situazioni quotidiane vissute da Mason e dalla sorella maggiore Samantha sono affini a quelle vissute dagli adolescenti de *La Vita È un Sogno*, soprattutto per quanto riguarda gli spazi sociali e il rapporto conflittuale con le figure di potere a cui devono sottostare.

Ciò che allontana il presente di *Boyhood* da quello dei film precedenti è un sentore di volatilità, una mancanza di concentrazione su un momento specifico della vita dei protagonisti, a causa soprattutto della scomparsa della cornice temporale di ventiquattr'ore spesso impiegata da Linklater. Ogni episodio annuale che forma la più complessa struttura narrativa del film lascia molto al non detto e all'intuibile, senza togliere meriti alla scrittura del film, che attraverso dialoghi naturali e plausibili, soprattutto tra genitori e figli, riesce a ricostruire le tappe fondamentali intercorse negli anni nelle vite dei protagonisti. Soprattutto nelle prime fasi del film, Lee Marshall nota che il personaggio di Samantha è vitale per questi dialoghi, in quanto, essendo più grande di Mason, è in grado di formulare domande e pensieri che rivolge per lo più ai genitori e che fungono da raccordo nell'unire e ricapitolare più comprensibilmente ciò che intercorre tra un anno e l'altro²⁵². Samantha perde parzialmente questo ruolo con l'avanzare del tempo, ma ciò è dovuto soprattutto alla

²⁵² Lee Marshall, *The Beautiful Mundane Moments*, «Queen's Quarterly», vol. 121, n. 4, 2014, pp. 554–565.

perdita d'interesse nella recitazione che Lorelai Linklater, figlia del regista, ha accusato nel corso degli anni, chiedendo al padre addirittura di far sì che il suo personaggio morisse affinché potesse tirarsi fuori dal progetto; Richard Linklater le negò questa possibilità, e la negoziazione portò a una riduzione di *screen time* per la figlia, ma, come nota B. Ruby Rich, il suo ruolo rimane fondamentale per fare da apripista ai successivi sviluppi nella personalità di Mason, diventando sua complice e alleata nel corso degli anni.²⁵³

Ciò che Linklater vuole rappresentare non sono le tappe fondamentali della vita ma piccole entità temporali. Sono pochi gli eventi fondamentali della vita di Mason che vengono mostrati chiaramente in *Boyhood*: a esempio, come nota Eric Neher il divorzio dei genitori è avvenuto anni prima dell'inizio del film, così come non c'è un diretto riferimento all'attività sessuale dell'adolescente fino a quando, più avanti nel film, sarà disteso a letto, nudo, con Sheena (Zoe Graham), compagna del liceo che sta frequentando²⁵⁴. I più espliciti eventi fondamentali di cui si fa concretamente menzione sono il diploma e la partenza per il college, entrambi collocati alla fine del film, ma anche in questo caso il regista rifugge dalla tipica rappresentazione di tali eventi. La cerimonia del diploma è totalmente esclusa dal film, e la celebrazione del traguardo è relegata nel film a un rinfresco organizzato da Olivia in casa propria, dove Mason, di ritorno dalla cerimonia, è atteso da lei e molti amici e familiari. Parimenti, la partenza per il college non è rappresentata come un momento magico e nostalgico, ma piuttosto come un tassello necessario e quasi inevitabile, ma non doloroso, che viene accolto da Mason. Inoltre, il ragazzo decide (o accetta) di frequentare un college statale soprattutto per motivi economici, poiché la famiglia non si può permettere di pagare la retta di uno dei grandi college privati statunitensi, contrastando le classiche narrazioni adolescenziali che enfatizzano il momento della scelta del college e l'arrivo della famosa lettera di accettazione, così come gli eventuali dubbi che quel passo comporta. A dire il vero, quest'ultimo momento esiste in *Boyhood*, ma è fugace, risolvendosi in una breve conversazione tra Mason e Sheena. Come già fece in *La Vita È un Sogno*, Linklater rinuncia con decisione al dramma tipico della rappresentazione della vita adolescenziale, ricorrendo spesso a una narrazione anti-climatica che si allontana dai cliché. Questo tipo di narrativa decentrata trova la propria essenza nell'insita struttura temporalmente

²⁵³ B. Ruby Rich, *The right time and place*, «Film Quarterly», vol. 68, n. 1, 2014, pp. 42–47.

²⁵⁴ Erick Neher, *Richard Linklater's Sculpture in Time*, «Hudson Review», pp. 470–476.

dilatata del progetto, permettendo al film di allargarsi oltre gli avvenimenti rappresentati su schermo. Avvenimenti, questi, che sono esistiti, stanno esistendo ed esisteranno nella vita di Mason, ma sono presenti solo in forma di piccoli frammenti di cui non è possibile ricostruire immediatamente la portata narrativa. Linklater preferisce focalizzarsi su *come* sia stata vissuta la vita da Mason piuttosto che sul *cosa* abbia vissuto. In quest'aspetto, l'etica *slacker* viene ripresa ancora una volta e riadattata a una diversa struttura temporale e discorsiva. Si abbandonano i brevi e inconclusivi frammenti temporali di una singola giornata a favore di una direzione unilineare che segue, obbligatoriamente per la produzione e per la narrazione, quella del tempo e quella di una singola famiglia, con la possibilità di assistere alle conseguenze delle decisioni, dei discorsi, dei progetti dei protagonisti, non più limitandole a una piccola cornice temporale, al cui interno sono costruite cornici temporali ancora più piccole e circoscritte, come accadeva in *Slacker*. Ciò che in *Boyhood* non sempre è esplicitato sono i percorsi che portano a tali conseguenze: è presentato lo stimolo, è presentata la conseguenza, ma non è presentato il processo che porta dal primo al secondo. La passione per la fotografia maturata da Mason, a esempio, viene accennata per la prima dopo la metà del film, e troverà coronamento in una piccola borsa di studio per il college vinta partecipando a un concorso indetto dal liceo. Dei lavori del ragazzo, tra la nascita della sua passione e il suo coronamento, Linklater mostra ben poco. Le prime fotografie di Mason che vengono mostrate nel film sono quelle scattate durante una partita di football come compito assegnatogli dal professore di fotografia; in questo caso, Linklater sembra più interessato a riprendere Mason nell'atto di scattare, piuttosto che mostrare il risultato di quell'atto. Le fotografie che Mason ottiene risultano decisamente inadatte, troppo ricercate per il valore documentario che il ragazzo è chiamato a ricoprire in quell'occasione: Mason non è interessato alla partita, e nelle sue foto sembra cercare qualcos'altro, qualcosa di meno tangibile dello sport. Linklater indugia di più sulle due fotografie scattate a Sheena che gli sono valse la vittoria della medaglia d'argento e della borsa di studio; indugia altrettanto nel sottolineare i movimenti di Mason nel riporle attentamente in una cartellina dopo averle rimosse dalla parete su cui erano esposte, mentre tutte le altre opere sono ancora esibite: nella scena successiva, Mason si è spostato nel cortile della scuola e discute con Sheena, che lo ha da poco lasciato. Il rallentare dell'inquadratura sulle due fotografie sottolinea una sottile sfumatura del processo di crescita di Mason, un ultimo sguardo sul

successo che ha appena ottenuto ma che cela in sé il ricordo di una delusione: non sembra rinnegare né il successo, né il ricordo di Sheena, ma non sembra volerne vedere più l'effigie. Tra le due sequenze, Mason, parlando con un'insegnante, occulta dietro la soddisfazione per l'ottenimento del denaro la delusione per quello che è successo con Sheena, collocando nella tangibilità del denaro la soluzione per annebbiare quel qualcosa in più che sembra ricercare nelle sue foto. Il significato reale della conversazione tra Mason e l'insegnante verrà svelato solo durante il confronto con Sheena, dispiegando la valenza del gesto di Mason (il riporre le fotografie) lungo tre scene: la manifestazione della delusione (la rimozione delle foto), la dissimulazione della delusione (il colloquio con l'insegnante), l'affrontare la delusione (la discussione con Sheena). Contestualmente, Linklater elimina un altro tipico cliché dell'adolescenza nei film statunitensi, il ballo della scuola, a cui i due ragazzi decideranno di non andare poiché si sono lasciati dopo che Mason aveva già acquistato i biglietti.

L'ultima fotografia inquadrata da Linklater è la prima scattata da Mason. È una fotografia in bianco e nero di uno skater, ed è stata incorniciata. La macchina da presa riprende il dettaglio delle mani del ragazzo mentre rimuovono con cura la fotografia dallo scatolone dove sono state riposte le ultime cose che Mason deve portare con sé al college, la reggono mentre la osserva per qualche secondo, per poi appoggiarla con cura sul bordo dello scatolone, senza rimetterla dentro. È stata Olivia a riporla nello scatolone nonostante Mason non la volesse, perché è stata la prima che il figlio abbia mai scattato; per Mason questo è un motivo in più per lasciarsela alle spalle: è il simbolo di una fase della sua vita che è giunta al termine. Come nota Lee Marshall, Mason sembra consapevole dell'inesorabile scorrere della vita, come testimonia l'assenza di nostalgia per le persone che ha conosciuto e non ha mai più rivisto nel corso del film²⁵⁵: l'assenza di un oggetto, tra le tante cose che ha lasciato indietro, non lo frenerà. Alan A. Stone intravede al cuore di *Boyhood* un ritratto di un artista in erba, scoprendo nell'attinenza all'osservazione che Mason sviluppa sin dall'infanzia, nonché nella sua diffusa solitudine e nel suo isolamento, i primi segnali della sua attinenza artistica, che pone davanti a tutto il resto²⁵⁶. Tuttavia, la prima fotografia di Mason viene mostrata solo al termine del film, ennesimo simbolo vitale la cui rappresentazione sullo schermo viene tralasciata (in

²⁵⁵ Lee Marshall, *The Beautiful Mundane Moments*, «Queen's Quarterly», pp. 554–565.

²⁵⁶ Alan A. Stone, *The Natural*, «Boston Review», vol. 39, n. 6, 2014, pp. 77–79.

questo caso sarebbe più corretto dire posticipata): la sua crescente passione per la fotografia non asfissa o sopprime tutte le altre esperienze vissute dal ragazzo, e non diviene l'elemento attorno cui la sua personalità si impernia, divenendo piuttosto un mezzo attraverso cui Mason riesce ad accorciare le distanze che intercorrono tra lui e ciò che lo circonda, immortalando solo alcuni momenti, non necessariamente significativi, o quanto meno non eternamente significativi, come dimostra la facilità con cui si allontana dalla sua prima fotografia, o l'urgenza con cui ripone nella propria cartellina gli scatti di Sheena.

Questo aspetto al tempo stesso richiama e si allontana da Jesse, che in *Before Sunrise* scatta una fotografia mentale di Celine: quell'immagine accorcia la distanza tra i due cristallizzando un momento irripetibile, vissuto unicamente da loro, ma al tempo stesso lo rende eternamente immortale, incapace, anche a distanza di molti anni, di perdere quel significato che Jesse attribuì a quel momento. Il valore eterno ma al tempo stesso fragile del tempo presente della trilogia, si scontra con la fugacità del tempo presente di *Boyhood*, ma che ha dalla sua una struttura ben consolidata creatasi nell'arco di dodici anni. Jesse ha bisogno di scattare una foto a Celine per renderla eterna, indimenticabile, Mason può e vuole distaccarsi dalle immagini tangibili che lui stesso crea. Questa necessità di Mason può essere interpretata come una sua volontà di non voler soccombere al tempo, al passato, che le sue fotografie incarnano, senza cedere alla nostalgia; del resto, è questo il compito che anche il film si pone: l'obiettivo di Linklater è quello di puntare uno specchio sulla realtà, di far vivere allo spettatore la naturalezza di ciò che avviene sullo schermo, senza narrazioni strappalacrime, drammatiche, artificialmente emotive²⁵⁷. Mason non necessita delle le fotografie che ha scattato poiché ha vissuto il momento in cui le ha scattate; Linklater delinea la rinuncia alla tangibilità del tempo ponendo l'attenzione ancora una volta sul *come* e non sul *cosa*: l'assenza dell'effigie o dell'oggetto non preclude l'esistenza del ricordo. Al contrario, Jesse non riesce a discernere il ricordo dall'effigie, in quanto si sono eternamente sovrapposti.

Il tempo che Linklater impiega in *Boyhood*, così come in altri film, è equilibrato, senza una propensione celebrativa per un polo temporale rispetto all'altro: presente e passato convivono. La coincidenza temporale tra riprese e periodo narrativo non permette di creare nostalgia: il passato esibito in *Boyhood* è un passato

²⁵⁷ Alan A. Stone, *The Natural*, «Boston Review», pp. 77–79.

diventato tale al 2014, a prodotto finito, mentre è un presente al momento delle riprese. A differenza di *La Vita È un Sogno*, era impossibile restituire una nostalgia infantile o adolescenziale a posteriori: come si può creare la nostalgia del 2002 mentre si gira nel 2002? A tal proposito, Linklater considera:

[*Boyhood*] is [Mason's] memory of childhood. That's how I wanted it to feel, which is why there's no demarcation between the years. It needed to flow the way your mind does when you're looking back. I was aware that it was a period film we were shooting, only we were making in the present.²⁵⁸

Va detto che *Boyhood* non può considerarsi un film immune da qualsiasi forma di nostalgia, ma come accadde già per *La Vita È un Sogno* si tratta di una nostalgia personale e non programmatica. Vero è che Linklater avrebbe potuto sfruttare la nostalgia più esaustivamente nelle riprese intercorse negli anni successivi, facendo più riferimenti al passato dei protagonisti. A tal proposito, Debruge ipotizza un diverso tipo di narrazione, forse più efficace, in cui Mason, già adolescente, rivive piccoli scorci della propria infanzia nella propria memoria²⁵⁹. Questa ipotesi è sicuramente valida, e, come già commentato in precedenza, non stranirebbe assistere al film se montato in questa forma. Questo tipo di narrazione, tuttavia, avrebbe probabilmente snaturato il progetto. Innanzitutto, il rischio di incappare nella rievocazione della nostalgia sarebbe stato alto, con i riferimenti tra passato e presente (e futuro) che sarebbero stati diluiti nel tempo senza riuscire a creare quel progresso organico e lineare che è invece la vera essenza di *Boyhood*, in cui i riferimenti culturali e storici fungono più da indicazioni temporali e da attività afferenti alla vita reale, che da consapevoli reminiscenze nostalgiche. Contemporaneamente, alternando le diverse versioni presenti e passate di Mason, il fluire del tempo sarebbe stato continuamente interrotto, causando una spaccatura tra *ora* e *prima* e interferendo con la coerente crescita del protagonista. Ricorrendo alla linearità del tempo, Linklater si attiene a un presente in costante divenire, permettendo al film stesso di maturare con il passare del tempo: la storia di *Boyhood* è indiscernibile da quella della sua produzione e della sua concezione. L'anima di *Boyhood*, come quella del cinema di Linklater *tout court*, è antitetica a quella

²⁵⁸ Ryan Gilbey, *The Interview: Richard Linklater*, «Sight and Sound», pp. 20–24.

²⁵⁹ Peter Debruge, *Slowly, 'Boyhood' Grows on You*, «Variety», pp. 92–93.

nostalgica. Rob Stone sottolinea come la memoria senza enfasi sulla nostalgia sia vitale nel cinema di Linklater: «[Linklater's] films tend to look both forward and back but invariably end on moments that recognize the newness of the “nowness”»²⁶⁰. Anche Peter Debruge nota come Linklater sia ugualmente interessato nel creare una capsula temporale che consenta al contempo di far rivivere vecchi ricordi allo spettatore e permetta ai personaggi di crearne di nuovi²⁶¹. Non investe in una prospettiva univoca nell'utilizzo del tempo: in *Boyhood*, il presente dei protagonisti diviene sintesi dei sé precedenti e si delinea come uno dei punti più forti nella comunicazione del film.

Proprio a causa di questo equilibrio tra presente e passato, Linklater dissemina dei vuoti nel corso del film, che corrispondono agli avvenimenti intercorsi tra un anno e l'altro che sono stati omessi sullo schermo. Come sottolinea Alan A. Stone: «Linklater does not try to entertain you; he expects [the spectator] to participate in the experience, and he counts on the audience in every scene he films»²⁶². Toccherà allo spettatore, attraverso una partecipazione attiva e collaborativa, il compito di colmare tali vuoti, basandosi non unicamente sugli avvenimenti, ma su cosa quegli avvenimenti hanno comportato o avrebbero potuto comportare nel processo di crescita e di maturazione dei protagonisti. Questo aspetto si concretizza in particolare nei personaggi di Olivia e Mason sr., la cui maturazione e affermazione personale si spinge oltre i confini dello schermo, chiedendo agli spettatori di ricostruire, per quanto a grandi linee, la loro relazione prima che il film iniziasse, le motivazioni e i processi che li hanno spinti a diventare come sono alla fine di esso.

Linklater non lascia gli spettatori completamente in balia di loro stessi. Per segnalare il passaggio degli anni il regista ricorre a diversi espedienti: l'estetica dei protagonisti, soprattutto tagli di capelli e vestiario; riferimenti culturali, sociali, storici, come l'evento notturno coincidente all'uscita del romanzo *Harry Potter e il Principe Mezzosangue* (*Harry Potter and the Half-Blood Prince*, 2005) o come l'imminente elezione di Barack Obama; l'evolversi della tecnologia, visibile nei videogiochi, nei cellulari o nei computer; anche la musica, come già fece in *La Vita È un Sogno*, si pone come importante spartiacque temporale.

²⁶⁰ Rob Stone, *About Time: Before Boyhood*, «Film Quarterly», pp. 67–72.

²⁶¹ Peter Debruge, *Slowly, 'Boyhood' Grows on You*, «Variety», pp. 92–93.

²⁶² Alan A. Stone, *The Natural*, «Boston Review», pp. 77–79.

La narrazione di *Boyhood* è intagliata in un preciso e ampio segmento temporale, e in quanto tale, non trascura gli avvenimenti di cronaca del periodo. Si pensi alla scena in cui Mason sr., Mason jr. e Samantha piantano i cartelli elettorali di Obama nei giardini delle case dei vicini e discutono con loro dell'imminente elezione; si pensi, all'inizio del film, quando Mason sr. discute della guerra in Iraq e delle politiche di George W. Bush con i figli. In precedenza, è stato notato come Linklater escluda il dramma dal proprio film. Non è esattamente così. Il regista non manca nel rappresentare alcuni problemi sociali che attanagliano la società americana: tra questi. la disoccupazione, l'alcolismo (che affligge entrambi gli uomini che Oliva sposa nel corso del film), la difficoltà nel reinserirsi nella società da parte dei militari (il secondo marito di Olivia). Tali problematiche coeve vengono fatte emergere da Linklater con intelligenza all'interno della narrazione, contestualizzandole nella vita familiare, e, come commenta John Anderson esse non vengono approfondite particolarmente in rispetto di una coerenza narrativa che vuole in Mason (e nella sua visione infantile) il proprio cardine:

Linklater does comment on current affairs, while keeping Mason at the center of his concerns, with a boy's point of view informed by both the narcissism of childhood and the myopia of the eye witness. One would not trust Mason to report on the proceedings in *Boyhood*, any more than one would trust a civilian in a war zone to give an evenhanded account of the conflict. But Linklater, reporting from the front, seizes our confidence from the start.²⁶³

Con il passare del tempo Mason diventa più consapevole. All'impotenza di fronte a Bill (Marco Perella), primo marito di Olivia, si sostituisce una timida determinazione nel rispondere ai continui rimproveri di Jim (Brad Hawkins), secondo marito di Olivia. Allo sguardo livoroso rivolto a Bill che gli impone un taglio di capelli, Mason sostituisce una serafica e silenziosa reazione ai commenti sarcastici di Jim sullo smalto indossato sulle unghie dal ragazzo. La maturazione del ragazzo ha conseguenze anche nella struttura stessa del film, che, come commenta Lee Marshall, ricalca quella della memoria: «[t]he structure of the film resembles memory; the earliest years are random and patchy, but as Mason grows the years become

²⁶³ John Anderson, *Life Itself: Richard Linklater's Journey through Boyhood*, «America», vol. 211, n. 5, 2014, pp. 33–34.

longer and more cohesive»²⁶⁴. E con lui, matura anche l'anima linklateriana del film: è Debruge a sottolineare come dal proprio quindicesimo anno d'età Mason inizi a trasformarsi in un *tipico personaggio di Linklater*, «someone inclined to express his personal philosophy aloud.»²⁶⁵: Mason ricorda uno *slacker*. È proprio in questo periodo che inizia a riflettere coscientemente sul mondo che lo circonda, manifestando a Sheena la sua intenzione di allontanarsi dai social network per non vivere la propria vita attraverso uno schermo, a sviluppare la propria passione artistica, a stupirsi di come attraverso un test attitudinale informatico il college sia riuscito a individuare il suo compagno di stanza ideale. Il padre è stato uno *slacker* impegnato: Mason sr. ha una radicata visione politica e per quanto inaffidabile, ha cercato sin dall'inizio del film di essere il più presente possibile per i figli. Ora, è un tipo noioso e castrato che guida un minivan, il compagno che Olivia avrebbe voluto quindici anni prima: se lei fosse stata più paziente, lo avrebbe ottenuto, commenta Mason sr. È solo questione di tempo, dice al figlio, e le cose si sistemano, trovano il loro posto. Mason gli chiede, confuso: qual è il senso di tutto questo, del fare qualsiasi cosa? Il padre non ha risposta. Lui, come tutti, sta cercando di capirlo mentre la vita va avanti, ma trova nelle fotografie di Mason jr. la ragione per andare avanti: quella è la strada che il figlio deve perseguire per trovare la propria ragione.

Olivia e Mason sr. sono implicati in questo processo di crescita, nel capire le cose mentre si formano e si susseguono, tanto quanto lo sono Mason jr. e Samantha. Rappresentazione di ampio respiro tematico e generazionale all'interno di una cornice stilistica e formale tipica del regista, *Boyhood* nonostante mantenga il proprio baricentro attorno alla visione di Mason, è un film indirizzato anche a spettatori di mezza età, poiché in grado di catturare lo *zeitgeist* di una generazione (quella dei genitori) mentre fatica nel trovare un equilibrio tra soddisfazione personale, benessere economico e amore per i figli (Samantha e Mason), riprendendo i marchi di fabbrica della filmografia di Linklater: dialoghi serrati e toni confusi e (apparentemente) inconcludenti²⁶⁶.

Mason è l'occhio attraverso cui osservare il film e fornire una diapositiva degli Stati Uniti dei primi anni Duemila. *Boyhood* riesce a innescare un'identificazione con l'infanzia e l'adolescenza di Mason che esula dall'elemento anagrafico o

²⁶⁴ Lee Marshall, *The Beautiful Mundane Moments*, «Queen's Quarterly», pp. 554–565.

²⁶⁵ Peter Debruge, *Slowly, 'Boyhood' Grows on You*, «Variety», pp. 92–93.

²⁶⁶ B. Ruby Rich, *The right time and place*, «Film Quarterly», pp. 42–47.

di genere (a detta di alcuni critici, ciò attecchisce meno dal punto di vista razziale ed etnico, in quanto sono stati esclusi dal film personaggi non appartenenti alla *middle-class* bianca²⁶⁷). La nostalgia non c'entra, o meglio, non è il canale principale attraverso cui il regista veicola questa sensazione globale di identificazione e riconoscimento. Alan A. Stone individua la principale qualità del cinema di Linklater: «[Linklater] invites us to compassion»²⁶⁸. Più che richiamare al sentimento della compassione, che non deve tuttavia venire ignorato del tutto, il cinema di Linklater sembra instillare empatia nello spettatore. Nei film precedenti, l'empatia (o la compassione) veniva veicolata attraverso una ridotta cornice temporale che amplificava l'urgenza dei protagonisti (la *Before trilogy*, o *Tape*, film non trattato in questo studio), oppure facendo emergere l'ottimismo giovanile o la speranza di una rivalsa sociale (*Slacker*, *La Vita È un Sogno*, ma anche *School of Rock*). *Boyhood* non ha nulla di tutto ciò. In un film diluito e in cui l'elemento sociale è mimetizzato nella visione infantile, Linklater riesce ancora a permettere l'identificazione attraverso l'empatia. Commenta ancora Alan A. Stone:

Linklater has made this peculiar group of Texans [...] into human beings for whom we feel compassion not because they are like us, but because we are caught up in the director's genius for conveying that emotion. He persistently and successfully steers a course between sentimentality and exaggeration.²⁶⁹

Questa osservazione rafforza ancora una volta i processi che intercorrono in *Boyhood*, atti a valorizzare il significato delle esperienze vissute. Del resto, questo aspetto è presente anche nei film precedentemente analizzati: in *Slacker* e *La Vita È un Sogno* veniva declinato nella celebrazione del tempo percepito ed esperito in un contesto generazionale ed incapsulato in un momento storico ben preciso; nella *Before trilogy* nell'appropriazione del ricordo e nel suo sviluppo presente, un binomio che continua a plasmare la relazione dei due protagonisti.

In *Boyhood* questi due aspetti continuano a presentarsi, ma acquisendo un valore globale, che esula dall'elemento anagrafico. Mason è nato a metà degli anni

²⁶⁷ Imran Siddiquee, *Not Everyone's Boyhood*, «The Atlantic», 2014. [<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/09/the-not-so-relateable-boyhood/379700/>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

²⁶⁸ Alan A. Stone, *The Natural*, «Boston Review», pp. 77–79.

²⁶⁹ *Ibidem*.

Novanta, ma l'empatia veicolata da Linklater permette a un essere umano nato trent'anni prima o trent'anni dopo il protagonista di riuscire a comprendere, senza necessariamente identificarsi in lui, ciò che Mason (e la sua famiglia) stanno vivendo nel corso del film. Il valore di tali esperienze non va ricercato, dunque, nell'esperienza in sé, proprio perché ripetibile attraverso altri mezzi: l'emozione provata da Mason nel ricevere il nuovo romanzo di Harry Potter potrebbe già essere stata vissuta da qualcun altro in passato, che sia bambino, ragazzo o adulto, nell'andare a vedere un film molto atteso, a esempio. È proprio la reminiscenza di quella sensazione che permette la veicolazione dell'empatia: l'autentica nostalgia personale.

Boyhood è stato definito un oggetto sacro, un viaggio epico²⁷⁰, e in quanto tale è un film universale, senza tempo, nonostante si collochi chiaramente in un periodo circoscritto. Eppure, Linklater è in grado di svicolare dai cardini imposti dalla cornice temporale, permettendo al proprio lavoro di allargarsi, idealmente, al di fuori di essi. I film precedenti di Linklater sarebbero stati snaturati se la loro cornice temporale fosse stata modificata, sia nella struttura filmica, sia nella collocazione storica. *Boyhood* sarebbe stato snaturato solo se la storia della sua produzione fosse stata diversa: quei dodici anni di riprese avrebbero potuto collocarsi in una diversa epoca, passata o futura, ma la documentazione diretta dei suoi protagonisti non avrebbe potuto essere perduta senza distruggere il senso del film. È questo l'aspetto in cui si incastona il valore temporale e universale di *Boyhood*, la vita stessa del film, la sua ragione d'essere: la cattura di un tempo irripetibile e non replicabile, ma nel quale ogni essere umano può ritrovare il proprio tempo e percepirne il flusso guardando indietro. Sono 166 i minuti che intercorrono tra la prima e l'ultima inquadratura di *Boyhood*. Ripensando a Mason, di sei anni, disteso su un prato mentre aspetta che la madre lo venga a prendere a scuola, ci si sente esattamente così: non sono passate poco meno di tre ore, ma è passata la nostra vita.

²⁷⁰ B. Ruby Rich, *The right time and place*, «Film Quarterly», pp. 42–47.

Conclusioni.

L'esperienza di *Boyhood* ha stimolato a tal punto Linklater da portarlo a impegnarsi in un nuovo esperimento sulla temporalità nel cinema che ricalca quello del film del 2014: già nel 2019 il regista ha annunciato il progetto *Merrily We Roll Along*, musical che nelle sue intenzioni vedrà le riprese protrarsi per vent'anni²⁷¹, un'ulteriore conferma del fascino che il tempo ricopre nella sua visione cinematografica.

Slacker, La Vita È un Sogno Prima dell'Alba, Before Sunset, Before Midnight, Boyhood: cinque film concentrati sul presente. In quello che è il blocco fondamentale attraverso cui modellare il cinema, ovvero il tempo²⁷², Linklater crea *tramite e con* il presente. Il tempo presente nel suo cinema non è un tempo etereo o metaforico, ma fisico, reale, il cui valore indispensabile deve essere esperito in prima persona. La natura materiale del cinema linklateriano si pone prima di tutto come un mezzo attraverso cui i film prendono forma: le cornici temporali dei lavori analizzati in questo studio (ma non solo), siano esse più o meno ampie, sono fondamentali nel supportare e plasmare la narrazione delle storie che racchiudono. Quello dei film di Linklater è un tempo presente che possiede una propria qualità espressiva, capace di declinarsi diversamente a seconda del film a cui afferisce. In *Slacker* e *La Vita È un Sogno* il tempo presente è fondamentale per i protagonisti al fine di comprendere e valorizzare le proprie decisioni, e dunque alla formazione di un'identità propria: si esprime attraverso una rivendicazione personale che si concretizza attraverso l'assimilazione e la riflessione del presente, e per cui è, ovviamente, vitale il tempo. In *Prima dell'Alba, Before Sunset* e *Before Midnight* il tempo presente è espresso attraverso una condensazione narrativa che ingloba un tempo ampio e ignoto allo spettatore; per quest'ultimo, il tempo esperito tra un film e l'altro equivale a quello esperito dai protagonisti: così, i nove anni che separano i

²⁷¹ Richard Linklater Will Shoot *Merrily We Roll Along* Adaptation for 20 Years. [<https://variety.com/2019/film/news/richard-linklater-merrily-we-roll-along-20-years-1203318934/>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

²⁷² Dennis West, Joan M. West, *Growing Up in America: An Interview with Richard Linklater*, «Cinéaste», pp. 22–25.

capitoli vengono sintetizzati nella sceneggiatura in maniera sapiente e naturale, poiché per lo spettatore è vitale comprendere il passato affinché possa compenetrare lo stesso presente dei protagonisti, attribuendogli l'effettivo valore che merita. Infine, la narrazione ellittica ma cumulativa di *Boyhood* permette di ricostruire una realtà senza perderne i pezzi, poiché chi la abita rimane sempre sé stesso, pur cambiando, così come accade normalmente per effetto dello scorrere del tempo reale: lo spettatore ha vissuto esattamente quei dodici anni attraverso la macchina da presa e il montaggio, e l'azzardo di Linklater ha permesso la cattura di quel tempo.

Le cornici temporali dei film analizzati sono cornici oltre le quali si estende ciò che contengono: è vero che definiscono con decisione la forma e la direzione dei film, ma non ne vincolano il significato unicamente al tempo presente. Le cornici temporali ristrette di *Slacker*, de *La Vita È un Sogno* e della *Before trilogy*, incarnano sensazioni di urgenza e di incapacità di rimanere statici che vengono restituite da *long takes* fluide e continuative, oltre che da una narrazione (anche se nel caso di *Slacker* è sostanzialmente inesistente) che si impernia sul passaggio del tempo e su dialoghi pregni di significato per chi li pronuncia. Il tempo dilatato di *Boyhood* permette invece un ricorso a riprese statiche, a inquadrature fisse, e una presenza più manifesta del montaggio, che per forza deve amalgamarsi all'interruzione delle riprese da un anno all'altro; inoltre, i dialoghi di *Boyhood* sono meno nevrotici, incumbenti, epifanici ma si sviluppano e sono specchio di una progressiva, lenta maturazione che giunge solo alla fine alla reale epifania del film, nonché di tutti i film analizzati nel corso di questo studio: « it's always right now ».

Bibliografia, Sitografia, Filmografia.

Bibliografia.

Testi sul cinema a carattere generale.

Giaime Alonge, Giulia Carluccio, *Il cinema americano contemporaneo*, Laterza, Bari-Roma, 2015.

Daniela Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata, 2012.

Andrew Britton, *Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment*, in Barry Keith Grant, Robin Wood (a cura di), *Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton*, Wayne State University Press, Detroit 2008.

Tiago de Luca, *Slow Time, Visible Cinema: Duration, Experience, and Spectatorship*, «Cinema journal», vol. 56, n. 1, 2016, pp. 23–42.

Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino, 2017 (*L'image-temps. Cinéma 2*, Les Éditions Minuit, Parigi, 1985).

Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.

Thomas Elsaesser, *The global author: Control, creative constraints*, in Seung-hoon Jeong and Jeremi Szaniawski (a cura di), *The Global Auteur. The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*, Bloomsbury Academic, New York, 2016.

Anne Gillain (a cura di), *Le cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, Parigi, 1988.

Paul Grainge, *Memory and Popular Film*, Manchester University Press, Manchester, 2003.

Jon Jost, *An Interview with Eagle Pennell*, «Framework: The Journal of Cinema and Media», n. 13, 1980, pp. 33-34.

Geoff King, *La nuova Hollywood: dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, (trad. italiana a cura di Paola Pace), Einaudi, Torino, 2004 (*New Hollywood Cinema. An Introduction*, I.B. Tauris & Co, Londra, 2002).

Geoff King, *Il cinema indipendente americano*, (trad. italiana a cura di Paola Pace), Einaudi, Torino, 2006 (*American Independent Cinema*, I.B. Tauris, Londra, 2005).

Geoff King, *Indiewood, USA: Where Hollywood Meets Independent Cinema*, I. B. Tauris & Co., Londra, 2009.

Peter Lev, *Regional Cinema and the Films of Texas*, «Journal of Film and Video», vol. 38, n. 1, 1986, pp. 60-65.

Stephen Lowenstein, *My First Movie. Ten Celebrated Directors Talk About Their First Film*, Pantheon, New York, 2008.

Alison Macor, *Chainsaws, Slackers, and Spy Kids. 30 years of filmmaking in Austin, Texas*, University of Texas Press, Austin, 2010.

Kim Newman, *Star Wars Episode IV A New Hope*, «Sight and Sound», vol. 7, n.4, 1997, pp. 50-51.

Ruth Perlmutter, *Multiple strands and possible worlds*, «Canadian Journal of Film Studies», vol. 11, n. 2, 2002, pp. 44–61.

John Pierson, *Spike, Mike, slackers, & dykes: a Guided Tour Across a Decade of American Independent Cinema*, Hyperion, New York, 1995.

Michael Ryan, Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Indiana University Press, Bloomington, 1987.

Hamilton Santià, *American Indie: il caso di Jason Reitman*, in Giulia Carluccio (a cura di), *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, Kaplan, Torino, 2014.

Janina Schupp, François Penz, *A Digital Cinematic Museum of the Everyday*, «Screen», vol. 62, n. 2, 2021, pp. 254–268.

Lesley Speed, *Tuesday's Gone: The Nostalgic Teen Film*, «The Journal of Popular Film and Television», vol. 26, n. 1, 1998, pp. 24–32.

Jeffrey Sconce, *Irony, Nihilism and the New American 'smart' Film*, «Screen», vol. 43, n. 4, 2002, pp. 349–69.

Yannis Tzioumakis, *Hollywood's Indies Classics Divisions, Specialty Labels and American Independent Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2012.

Armond White, *Auteurcritique... Eric Rohmer Reflects*, «Film Comment», vol. 32, n. 5, 1996, pp. 14–19.

Robin Wood, *Party Time or Can't Hardly Wait for That American Pie: Hollywood High School Movies of the 90s*, «Cineaction!», no. 58, 2002, p. 2–10.

Farshad Zahedi, Francisco Jiménez Alcarria, *The Petrified Object and the Poetics of Time in Cinema*, «Journal of Science and Technology of the Arts», vol. 14, n. 2, 2022, pp. 111-124.

Testi monografici su Richard Linklater.

John Anderson, *Life Itself: Richard Linklater's Journey through Boyhood*, «America», vol. 211, n. 5, 2014, pp. 33–34.

Kevin John Bozelka, *An Interview with Richard Linklater*, «The Velvet Light Trap», vol. 61, n.1, 2008, p. 51–56.

Thomas A. Christie, *The Cinema of Richard Linklater*, Crescent Moon Publishing, Maidstone, 2011.

Aaron Cutler, *Love in Time: Julie Delpy, Ethan Hawke, and Richard Linklater's 'Before' Films*, «Cinéaste», vol. 38, no. 4, 2013, pp. 24–28.

Peter Debruge, *Slowly, 'Boyhood' Grows on You*, «Variety», vol. 322, n. 15, 2014, pp. 92–93.

Ryan Gilbey, *The Interview: Richard Linklater*, «Sight and Sound», vol. 24, n. 8, 2014, pp. 20–24.

- Ellen Grabiner, *The Holy Moment: Waking Life and Linklater's Sublime Dream Time*, «Film Quarterly», vol.68, no. 3, 2015, pp. 41–47.
- Orazio Maria Gnerre, *Ripensare la Rivoluzione Conservatrice*, «Il Pensiero Storico», anno V, n.7, 2020, pp. 29-39.
- Mary Harrod, *The Aesthetics of Pastiche in the Work of Richard Linklater*, «Screen», vol. 51, n. 1, 2010, pp. 21–37.
- Matt Hodges, *Rethinking Time's Arrow: Bergson, Deleuze and the Anthropology of Time*, «Anthropological theory», vol. 8, n. 4, 2008, 399–429.
- Robert Horton, *Stranger Than Texas*, «Film Comment», vol. 26, n. 4, 1990, pp. 77-78.
- Robert Horton, *Richard Linklater as Eric Rohmer: Offhand Enchantment*, «Film Comment», vol. 31, n. 1, 1995, pp. 4–7.
- David T. Johnson, *Richard Linklater*, University of Illinois Press, Champaign, 2012.
- Lilia Kilburn, *Ghost-Righting: The Spectral Ethics and Haunted Spouses of Richard Linklater's Before Trilogy*, «Criticism», vol. 60, n. 1, 2018, pp. 1–25.
- Andrew Kopkind, *Slacking Toward Bethlehem*, «Grand Street», vol.11, n. 4, 1993, pp. 176–88.
- Katarzyna Malecka, *In Praise of Slacking: Richard Linklater's Slacker and Kevin Smith's Clerks as Hallmarks of 1990s American Independent Cinema Counterculture*, «Text Matters», vol. 5, n. 1, 2015, pp. 190–205.
- Lee Marshall, *The Beautiful Mundane Moments*, «Queen's Quarterly», vol. 121, n. 4, 2014, pp. 554–565.
- Carey L. Martin, *Outsider Nostalgia in Dazed and Confused and Detroit Rock City*, «Studies in Popular Culture», vol. 33, n. 2, 2011, pp. 77–94.
- Francesca Monti, Emanuele Sacchi, *Richard Linklater. La deriva del sogno americano*, Bietti, Milano, 2017.
- Erick Neher, *Richard Linklater's Sculpture in Time*, «Hudson Review», vol. 67, n. 3, 2014, pp. 470–476.

Glen Norton, *The Seductive Slack of Before Sunrise*, «Post script», vol. 19, n. 2, 1999, pp. 62-72.

B. Ruby Rich, *The right time and place*, «Film Quarterly», vol. 68, n. 1, 2014, pp. 42-47.

Maria San Filippo, *Growing Old Together: Linklater's Before Trilogy in the Twilight Years of Art House Distribution*, «Film Quarterly», vol. 68, n. 3, 2015, pp. 53-59.

Lesley Speed, *The Possibilities of Roads Not Taken. Intellect and Utopia in the Films of Richard Linklater*, «The Journal of Popular Film and Television», vol. 35, n. 3, 2007, pp. 98-106.

Rob Stone, *Between Sunrise and Sunset: An Elliptical Dialogue Between American and European Cinema*, in Paul Cooke, *World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood*, Palgrave Macmillan, Londra, 2007.

Rob Stone, *The Cinema of Richard Linklater: Walk Don't Run*. Wallflower Press, New York, 2013.

Rob Stone, *About Time: Before Boyhood*, «Film Quarterly», vol. 68, n. 3, 2015, pp. 67-72.

Alan A. Stone, *The Natural*, «Boston Review», vol. 39, n. 6, 2014, pp. 77-79.

Dennis West, Joan M. West, *Growing Up in America: An Interview with Richard Linklater*, «Cinéaste», vol.39, no. 4, 2014, 22-25.

Robin Wood, *Little Space in Between: Preliminary Notes on Before Sunrise*, «Cineaction!», n. 41, 1996, pp. 4-13.

Zachary Xavier, *The Kierkegaardian Existentialism of Richard Linklater's Before Trilogy*, «Film-Philosophy», vol.25, no. 2, 2021, pp. 110-129.

Testi di filosofia, storia, politica.

Henri Bergson, *Materia e Memoria* (Adriano Pessina [a cura di], *Materia e Memoria*, Laterza, Roma-Bari, 1996) in *Bergson*, Il Sole 24 ORE, Milano, 2006, (*Matière et Mémoire*, Félix Alcan, Parigi, 1896).

Henri Bergson, *L'evoluzione creatrice*, (ed. italiana a cura di Fabio Polidori), Raffaello Cortina, Milano, 2002 (*L'Évolution créatrice*, Félix Alcan, Parigi, 1907).

Henri Bergson, *Duration and Simultaneity: With Reference to Einstein's Theory*, (ed. americana a cura di Leon Jacobson), Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1965, (*Durée et simultanéité, à propos de la théorie d'Einstein*, Félix Alcan, Parigi, 1922).

Henri Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza* (trad. ita a cura di Federica Sossi), Raffaello Cortina, Milano, 2022, (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, Press Universitaires de France, 1927).

Michael Comiskey, *Reagonomics after Two Terms*, «Polity», vol. 23, n. 2, 1990, pp. 303–308.

Andrew L. Johns (a cura di) *A Companion to Ronald Reagan*, John Wiley & Sons, Oxford, 2015.

- W. Elliot Brownlee, *Reagonomics. The Fiscal and Monetary Policies*.
- Reed L. Welch, *The Great Communicator. Rhetoric, Media, and Leadership Style*.

Geoffrey D. Klinger, Jennifer Adams, Kevin Howley, *Money Talks: Alan Greenspan's Free Market Rhetoric and the Tragic Legacy of Reagonomics*, Springer International Publishing, Cham, 2022.

John Komlos, *Reagonomics: A Watershed Moment on the Road to Trumpism* «The Economists' voice», vol. 16, n. 1, 2019, pp. 1–21.

Robert Vincent Remini, *Short history of the United States*, HarperCollins, New York, 2008.

Paul Craig Roberts, *Reagonomics: Myth and Reality*, «Perspectives on Political Science», vol. 19, n. 2, 1990, pp. 114–117.

Thomas J. Sargent, *Rational Expectations and Inflation* (3° ed.), Princeton University Press, Princeton, 2013 (*Rational Expectations and Inflation*, New York, Harper and Row, 1986).

Mattia Tassinari, *Capitalising Economic Power in the US*, Springer International Publishing, Cham, 2018.

Altri testi utili.

Victor A. Canto, Douglas H. Joines, Arthur B. Laffer, *Foundations of Supply-Side Economics: Theory and Evidence*, Academic Press, New York, 1983.

Tiago de Luca, Nuno Barradas Jorge, *Slow Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2016.

Thomas Doherty, *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950's*, Unwin Hyman, Boston, 1988.

Michael K. Evans, *The Truth About Supply-Side Economics*, Basic Books, New York, 1983.

Peter Lurie, *Digital Déjà Vu*, «Film Quarterly», vol. 68, no. 3, 2015, pp. 60–66.

Armin Mohler, *La rivoluzione conservatrice in Germania 1918-1932*, Akropolis, Napoli, 1989 (*Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932*, 1949).

Robert Pee, William Michael Schmidli (a cura di), *The Reagan Administration, the Cold War, and the Transition to Democracy Promotion*, Springer International Publishing AG, Cham, 2018.

Susana Viegas, *Time In Cinema And Modern Art: Reflections Inspired By Farshad Zahedi's "The Petrified Object And The Poetics Of Time In Cinema"*, «Journal of Science and Technology of the Arts», vol. 14, no. 2, 2022, 125-129.

Sitografia.

Lucía Tello Díaz, *La Influencia de François Truffaut En Richard Linklater: las Sagas de Antoine Doinel y 'Antes De'*, «Ámbitos», n. 30, 2015. [<https://revistascientificas.us.es/index.php/Ambitos/article/view/10406/9155>]. (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

Matthew Flanagan, *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, «16:9», vol. 29, 2008. [http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.html]. (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

Giacomo Gabellini, *Reaganomics, anatomia di una (contro)rivoluzione*, Osservatorio Globalizzazione, 29 giugno 2020. [<https://osservatorioglobalizzazione.it/osservatorio/reaganomics-usa-neoliberalismo-globalizzazione/>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

Jon Lebkowsky, *First Interview with Richard Linklater, Director of Slacker, Dazed and Confused and Waking Life*, «Mindjack», 1992. [<https://www.mindjack.com/interviews/linklater1.html>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

Richard Linklater, *The Art of the Interview: Self-Revelation or Self-Torture?*, «The Austin Chronicle», vol. 11, n. 4, 20 settembre 1991. [<https://www.austinchronicle.com/screens/2020-07-24/from-the-archives-linklater-on-linklater/>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

Imran Siddiquee, *Not Everyone's Boyhood*, «The Atlantic», 2014. [<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/09/the-not-so-relatable-boyhood/379700/>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

Bradley Smith, *The Imaginary Reagan Revolution: On the Conservative Undermining of Radical Left-Wing Discourse*, «Transatlantica», vol. 1, n. 1, 2017. [<https://journals.openedition.org/transatlantica/8847>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

Brandon Wee, *The Decade of Living Dangerously: A Chronicle from Lav Diaz*, «Sight and Sound», vol. 43, 2005.

[http://www.sensesofcinema.com/2005/filipino-cinema/lav_diaz/]. (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

School of Rock – Box Office Mojo

[<https://www.boxofficemojo.com/release/r13782182401/>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

Stranger than Paradise – Box Office Mojo.

[<https://www.boxofficemojo.com/release/r11819444737/>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

Richard Linklater Will Shoot *Merrily We Roll Along* Adaptation for 20 Years.

[<https://variety.com/2019/film/news/richard-linklater-merrily-we-roll-along-20-years-1203318934/>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

The American Presidency Project.

[<https://www.presidency.ucsb.edu/statistics/elections/1980>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

Richard Linklater on Dazed and Confused | Film4 Interview Special.

[<https://www.youtube.com/watch?v=JkBgYlwDKH8>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

Richard Linklater: “DAZED AND CONFUSED is the most autobiographical thing I've ever done” [<https://www.youtube.com/watch?v=g1glvKa2VwQ>] (ultima consultazione: 25 febbraio 2023).

Filmografia.

Filmografia di Richard Linklater.

Woodshock (1985, cortometraggio)

It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books (1988)

Slacker (1990)

Heads I Win/Tails You Lose (1991, video)

La vita È un Sogno (*Dazed and Confused*, 1993)

Prima dell'Alba (*Before Sunrise*, 1995)

SubUrbia (1996)

Newton Boys (*The Newton Boys*, 1998)

Waking Life (2001)

Tape (2001)

Live From Shiva's Dance Floor (2003, cortometraggio)

School of Rock (2003)

Before Sunset - Prima del tramonto (*Before Sunset*, 2004)

\$5.15/Hr. (2004, episodio pilota per un TV-show)

Bad News Bears - Che botte se incontri gli Orsi (*Bad News Bears*, 2005)

A Scanner Darkly - Un oscuro scrutare (*A Scanner Darkly*, 2006)

Fast Food Nation (2006)

Inning by Inning: A Portrait of a Coach (2008)

Me and Orson Welles (2008)

Bernie (2011)

Before Midnight (2013)

Boyhood (2014)

Tutti vogliono qualcosa (Everybody Wants Some, 2016)

Last Flag Flying (2017)

Che fine ha fatto Bernadette? (Where'd You Go, Bernadette, 2019)

Apollo 10 ½ (Apollo 10 ½: A Space Age Adventure, 2022)

Altra filmografia.

Il Piacere e l'Amore (La Ronde, Max Ophüls, 1950)

Berretti Verdi (The Green Berets, John Wayne, 1968)

American Graffiti (George Lucas, 1973)

Guerre Stellari (Star Wars, George Lucas, 1977), successivamente rinominato Star Wars: Episodio IV - Una Nuova Speranza (Star Wars: Episode IV - A New Hope)

The Whole Shootin' Match (Eagle Pennell, 1978)

L'Impero Colpisce Ancora (The Empire Strikes Back, Irvin Kreshner, 1980)

Permanent Vacation (Jim Jarmusch, 1980)

E.T. l'Extra-Terreste (E.T. the Extra-Terrestrial, Steven Spielberg, 1982)

Rambo (First Blood, Ted Kotcheff, 1982)

Rombo di Tuono (Missing in Action, Joseph Zito, 1984)

Stranger than Paradise – Più Strano del Paradiso (Stranger than Paradise, Jim Jarmusch, 1984)

Platoon (Oliver Stone, 1986)

L'Argent (Robert Bresson, 1985)

Evolution of a Filipino Family (Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino, Lav Diaz, 2004).

Distribuzioni Orion Classics.

Pauline alla Spiaggia (Pauline à la plage, Éric Rohmer, 1983)

Le notti della Luna Piena (Les nuits de la pleine lune, Éric Rohmer, 1984)

Dove sognano le formiche verdi (Wo die grünen Ameisen träumen, Werner Herzog 1984)

Ran (Akira Kurosawa, 1985)

My Beautiful Laundrette – Lavanderia a Gettone (My Beautiful Laundrette, Stephen Frears, 1985)

Il Raggio Verde (Le Rayon Vert, Éric Rohmer, 1986)

Sacrificio (Ordet, Andrej Tarkovskij 1986)

L'Amico della Mia Amica (L'ami de mon amie, Éric Rohmer, 1987)

Arrivederci Ragazzi (Au revoir, les enfants, Louis Malle, 1987)

Fine della Linea (End of the Line, Jay Russel, 1987)

Il Cielo sopra Berlino (Himmel über Berlin, Wim Wenders 1988)

Donne sull'Orlo di una Crisi di Nervi (Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios, Pedro Almodovar 1988)

Mystery Train – Martedì Notte a Memphis (Mystery Train, Jim Jarmusch, 1989)

François Truffaut – Ciclo di Antoine Doinel.

I quattrocento Colpi (Les Quatre Cents Coups, François Truffaut, 1959)

Antoine et Colette (Antoine et Colette, 1962) in L'Amore a Vent'anni (L'Amour a Vingt Ans, Shintarō Ishihara, Marcel Ophüls, Renzo Rossellini, François Truffaut, Andrzej Wajda, 1962)

Baci Rubati (Baisers volés, 1968)

Non Drammatizziamo... È Solo Questione di Corna (Domicile conjugal, 1970)

L'amore Fugge (L'Amour en fuite, 1979)

Serie Up.

Seven Up! (Paul Almond, 1964)

7 Plus Seven (Michael Apted 1970)

21 Up (Michael Apted 1977)

28 Up (Michael Apted 1984)

35 Up (Michael Apted 1991)

42 Up (Michael Apted 1998)

49 Up (Michael Apted 2005)

56 Up (Michael Apted 2012)

63 Up (Michael Apted 2019)

Ringraziamenti

Grazie a Francesca. Da quasi cinque anni mi permi con il tuo amore e io non me ne sono stufato nemmeno per un attimo. Ti amo.

Grazie ad Alice, Barbara, Luca: mia sorella, mia madre, mio padre. Il vostro amore mi è più necessario di quanto io creda.

Grazie anche al resto della mia famiglia. Vi voglio bene.

Grazie a Eleonora e Matteo per avere aggiunto un inestimabile tassello al significato che per me ricopre la nozione di amicizia e che potrei così sintetizzare: ovunque voi siate, spero d'esserci anch'io.

Grazie a Enrico, perché ci siamo visti crescere per vent'anni.

Grazie a Giacomo, ai suoi serafici silenzi e alla sua costante presenza in questi mesi.

Grazie a tutti i miei amici. Vi voglio davvero tanto bene.

Grazie alle ragazze e ai ragazzi dell'Associazione Rocco e di Molo Blu, che, probabilmente senza saperlo, mi hanno dato una spinta per uscire da un fastidioso pantano.

Grazie alle ragazze e ai ragazzi del Bobbio Film Festival 2022 e a quei dodici giorni fuori dal tempo che non dimenticherò mai.

Grazie ai Verdona, ai Godspeed You! Black Emperor e ai Fine Before You Came per avermi alleggerito di molti pesi negli ultimi tredici anni.

Grazie anche al Vimpat e al Fycompa per aver fatto il loro mestiere quando ormai non ci speravo nemmeno più.