

**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA**

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

Tesi triennale

Easy rider: un viaggio tra controcultura e un nuovo cinema

Relatore: prof. Alessandro Faccioli

Laureanda: Irene Orlandi

Matricola n. 1225428

Anno accademico: 2023/2024

«Parlare di libertà ed essere liberi sono due cose diverse. Voglio dire che è difficile essere liberi quando ti comprano e ti vendono al mercato. E bada a non dire mai a nessuno che non è libero perché allora quello si darà un gran da fare a uccidere, a massacrare per dimostrarti che lo è.

Certo, ti parlano e ti parlano e ti riparlano di questa famosa libertà individuale, ma quando vedono un individuo veramente libero, allora hanno paura.»

Indice

– Introduzione.....	5
– <i>Capitolo 1: La controcultura degli anni Sessanta</i>	9
– 1.1 Le influenze culturali degli anni Cinquanta.....	9
– 1.2 Cenni storici: una spirale di violenza.....	15
– 1.3 Il movimento Hippie.....	22
– <i>Capitolo 2: Easy rider: analisi del film</i>	29
– 2.1 Un cult generazionale: le scelte narrative.....	29
– 2.2 Inquadrature iperrealiste, zoom, specchi e colonna sonora.....	42
– 2.3 Un Road-movie: dal mito del viaggio alle influenze western.....	50
– <i>Capitolo 3: Un montaggio “psichedelico”</i>	59
– <i>Capitolo 4: La nuova Hollywood</i>	73
– 4.1 La nascita.....	73
– 4.2 Il ruolo di Easy Rider.....	79
– 4.3 Dopo Easy Rider: l'evoluzione della nuova Hollywood.....	83
– Conclusioni.....	88
– Bibliografia.....	89
– Sitografia.....	92
– Filmografia.....	93

Introduzione

Quante definizioni esistono di “libertà”? Quante volte, in America soprattutto, questo discorso è stato riscritto? Ci troviamo negli anni Sessanta, gli Stati Uniti attraversavano un periodo tutto fuorché tranquillo: all'inizio del decennio, nel suo libro *The Other America* Michael Harrington, con documenti incontestabili, aveva dimostrato che quasi 50 milioni di persone vivevano in condizioni di estrema povertà, proprio all'interno di un sistema che ostentava il suo benessere. Questa rivelazione gettò una luce cruda sull'ipocrisia americana, ma le sfide degli Stati Uniti non si limitavano alla povertà: gli omicidi di John F. Kennedy nel 1963 e di Malcolm X due anni dopo, erano segnali di una profonda distorsione all'interno delle istituzioni stesse del paese. Questi eventi segnarono l'inequivocabile declino di un idealismo che sembrava ormai naufragare e la guerra in Vietnam inflisse il colpo finale. La situazione si complica ulteriormente: conflitti razziali scoppiano in molte città americane, gettando ombre sempre più oscure sulla nazione. Ancora, Robert Kennedy viene assassinato a Los Angeles, e la stessa sorte tocca a Martin Luther King, l'uomo che "aveva avuto un sogno" di uguaglianza e giustizia. Nel frattempo, Richard Nixon si insedia come presidente americano, sfruttando abilmente la paura della "maggioranza silenziosa" che lui stesso aveva contribuito a creare. "*Keep America Beautiful, Get a Haircut*" era lo slogan che enfatizzava la netta divisione tra coloro che si conformavano al sistema e quelli che cercavano di sfidarlo.¹

È in questo contesto che nasce uno dei film che cambierà il cinema di Hollywood per sempre: *Easy Rider – Libertà e Paura*, (*Easy Rider*, 1969) diretto da Dennis Hopper.

La pellicola segue le avventure di Billy e Wyatt che, in sella alle loro motociclette Harley Davidson, cercano di raggiungere il carnevale di New Orleans partendo dalla California. Il grande merito di questa pellicola è dato dalla capacità di rappresentare l'America degli anni Sessanta con tutte le sue sfaccettature e contraddizioni, restituendo un'immagine cruda e reale del periodo storico. La realtà all'interno della pellicola

¹ Giampiero Frasca, *Dennis Hopper: Easy rider*, Lindau, Torino, 2014, pp. 8-9

emerge grazie ai vari incontri che i protagonisti fanno durante il loro viaggio: ogni incontro getta uno sguardo diverso ai diversi stili di vita dei cittadini americani, restituendo una rappresentazione del tutto completa.

Le novità introdotte da questa pellicola non si limitano di certo solo alla narrativa: *Easy Rider* rappresenta un'innovazione anche per quanto riguarda lo stile cinematografico. Le scelte che riguardano fotografia e montaggio sono in forte contrasto con le convenzioni che hanno sempre guidato Hollywood dai suoi albori. È proprio questo azzardo che lascia il merito a *Easy Rider* di aver portato il cinema americano ad un rinnovamento che, secondo Franco la Polla, non si vedeva dai tempi del sonoro.²

Easy Rider non può essere realmente compreso senza che si conosca il periodo storico nel quale è inserito, per questo motivo il primo capitolo della tesi *La controcultura degli anni Sessanta*, si concentra sull'osservazione storica e culturale degli anni Cinquanta e Sessanta, con particolare interesse alla controcultura del tempo: il movimento hippie. Billy e Wyatt sono due hippie, ma cosa vuol dire realmente? Da dove nasce e perché nasce questo movimento? Sono tutte domande alle quali si cercherà di rispondere proprio nella prima parte.

Il cuore della tesi è il capitolo *Easy Rider: analisi del film* dove l'obbiettivo è quello di giustificare le varie scelte narrative, evidenziandone i simbolismi e cercando di ricostruirne gli intenti. Verrà esplorato il tema del mito del viaggio e messo in relazione con il genere al quale questo si presta di più, il Western al quale *Easy Rider* deve molto. Al contrario, osserveremo come il genere *on the road* debba molto a questa pellicola.

Particolare attenzione è data al montaggio al quale è dedicato un intero capitolo denominato *Un montaggio psichedelico*: se si ha visto *Easy Rider* anche solo una volta, è impossibile dimenticarsi il trip lisergico del cimitero. Una sequenza disturbante e straziante realizzata seguendo gli insegnamenti delle avanguardie, dell'*underground* e, più in generale, del cinema indipendente.

Infine, ma non meno importante, si cercherà di contestualizzare *Easy Rider* all'interno della storia del cinema: questa pellicola rappresenta una svolta verso un nuovo cinema che prima prende il nome di Hollywood Renaissance, in seguito di Nuova Hollywood:

2 Franco la Polla, *Il nuovo cinema americano: 1967-1975*, Lindau, Torino, 1996. , p. 11.

che ruolo ha *Easy Rider* all'interno di questo mutamento? Quali sono i suoi meriti? Cos'è il fenomeno della Nuova Hollywood e come finisce? Sono tutte domande alle quali si cercherà di rispondere all'interno del capitolo *La nuova Hollywood*.

L'obiettivo finale è quello di restituire una narrazione che si interroghi su tutti i fronti: dalla storia alla cultura, dal cinema alla musica e che dimostri come *Easy Rider* abbia la necessità di intrecciare tutti questi discorsi per essere compreso realmente.

Capitolo primo

LA CONTROCULTURA DEGLI ANNI SESSANTA

1.1 Le influenze culturali degli anni Cinquanta

«Take the world in a love embrace
Fire all of your guns at once
And explode into space
Like a true nature's child
We were born, born to be wild
We can climb so high
I never wanna die
Born to be wild.»

È con queste parole che si conclude l'iconica canzone degli Steppenwolf *Born to be wild*. Uscita nel 1968, accompagna i protagonisti di *Easy Rider, Libertà e Paura (Easy rider, 1969)* in sella alle loro Harley durante la partenza per il carnevale di New Orleans. Il brano celebra l'indipendenza e l'anima selvaggia, ma incarna anche tutti i valori tipici degli anni Sessanta nei quali i protagonisti sono immersi: lo spirito di libertà e ribellione, la delusione di una generazione, l'amore universale e il ripudio della guerra.³ Il film *Easy Rider* non può essere analizzato senza prima comprendere il contesto storico nel quale è inserito: il film rappresenta il manifesto di un'intera generazione, una vera e propria finestra che guarda ad un periodo in cui l'America è segnata da un rinnovamento sotto innumerevoli punti di vista.

Sebbene non sia possibile definire un inizio e una fine della controcultura, è durante il corso degli anni Sessanta che sono nate nuove idee, nuovi desideri e nuovi movimenti che hanno rinnovato il discorso sulla libertà, avviando una trasformazione culturale che ha lasciato un'impronta indelebile sulla società americana. I protagonisti di questi anni sono i giovani: delusi dalle false promesse di libertà, dalla politica e dal consumismo

³ <https://www.rockol.it/news-729037/steppenwolf-la-storia-di-born-to-be-wild>
[ultima consultazione: 17 gennaio 2024].

vivono alcuni degli eventi più tragici e violenti di quegli anni - come gli assassinii del presidente J.F. Kennedy e di Martin Luther King e la guerra in Vietnam - che innescarono una forte ribellione e conseguente reazione alla conformità sociale, creando una vera e propria cultura che potremmo definire “controcorrente”, proponendo nuovi valori fondati sull'amore e il pacifismo. È grazie alla diffusione di tali principi che nel corso di questi anni si assiste sempre più spesso a proteste non violente e ad eventi pacifici mirati a portare un effettivo cambiamento in merito ai diritti civili. Questi eventi includeranno l'impegno per porre fine alla segregazione razziale e alla discriminazione contro gli afroamericani, così come movimenti a favore dei diritti delle donne, delle persone omosessuali e dei nativi americani.⁴

Gli anni Sessanta rappresentano una vera e propria rivoluzione culturale, ma come tutte le culture possiede delle radici più profonde e genera delle influenze e delle conseguenze che vanno ben oltre il ristretto limite di questo decennio. Come disse anche Frederic Jameson, c'è una forte «difficoltà a periodizzare gli anni Sessanta»⁵: nel racconto di questo periodo è importante non semplificare una realtà che è per sua natura molto complessa, per questo motivo non si può parlare degli anni Sessanta senza comprendere gli avvenimenti che li hanno inevitabilmente influenzati.

Gli anni Cinquanta, o *fifties*, furono gli anni della Guerra Fredda, dove il clima di tensione tra le due superpotenze mondiali - gli USA e l'Unione Sovietica - la corsa agli armamenti nucleari, l'inizio della guerra in Vietnam, si affiancano ai moti di repressione politica operata dal senatore Joseph McCarthy che diede il via a quella che venne definita “caccia alle streghe”: fu una vera e propria persecuzione contro i cittadini americani che si presumeva fossero comunisti o simpatizzanti (molte volte la loro unica colpa fu quella di sottoscrivere un abbonamento a una rivista anticonformista) inducendo così centinaia di figure intellettuali a lasciare il paese per non essere perseguitati. Si delinea così un periodo in cui la libertà di espressione politica e di pensiero venne profondamente limitata.⁶

4 https://www.treccani.it/enciclopedia/hippy_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/
[ultima consultazione: 17 gennaio 2024].

5 F. Jameson, periodizing the 60s, *In the Ideologies of Theory*, vol. 2., University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988, p. 178.

6 Massimo Teodori, *Ossessioni Americane – Storia del lato oscuro degli Stati Uniti*, Marsilio, 2021 p. 141.

A questo clima di tensione si contrappose una fiorente economia che diede la percezione a diverse classi sociali di una stabilità economica: dalla piccola borghesia con gli *small business*, agli operai dell'industria e gli impiegati della burocrazia pubblica e privata. È importante ricordare che il benessere riguardava esclusivamente la maggioranza della popolazione bianca, la popolazione afroamericana rimane sempre più confinata nei centri urbani, nelle *inner cities*, che non sono altro che dei ghetti razziali. Cresce l'idea dell'esistenza di un "modo di vita Americano" (*American way of life*) che propone, però, una felicità basata sul consumo: è in questi anni che si vedono le prime auto private, gli elettrodomestici, i nuovi prodotti dell'industria culturale (televisione, radio, dischi 45 giri, riviste popolari, film) che entrano nel mercato all'inizio degli anni Cinquanta e si rivolgono ad un pubblico via via sempre più ampio.⁷

Negli anni Cinquanta si assiste ad un'ulteriore cambiamento culturale che è degno di nota che riguarda l'ambito musicale. Il numero crescente di adolescenti in quel periodo rifiutò la musica swing e i suoni melodici proposti dai propri genitori, considerandoli antiquati e poco adatti ai loro gusti. Si rivolsero, invece, a un nuovo genere musicale noto come *rock and roll*, una miscela di ritmi blues e musica country del sud. Un'icona indiscussa del *rock and roll* fu Elvis Presley, che influenzò notevolmente la cultura giovanile mostrando i primi segni di una ribellione che al tempo si presenta ancora senza una direzione precisa. Successivamente, con l'arrivo dei Beatles, un gruppo rock inglese, il fenomeno del *rock and roll* conquistò una popolarità tale da superare qualsiasi altra forma musicale dell'epoca. Questa evoluzione musicale portò rapidamente alla nascita di una controcultura anti-establishment, dove giovani noti come hippie abbracciarono stili di vita alternativi, tra cui capelli lunghi, convivenza comunitaria, sperimentazioni sessuali, uso di marijuana e altre sostanze stupefacenti e spesso disinteressandosi all'attivismo politico.⁸

A metà di questo decennio troviamo il boicottaggio dei bus di Montgomery che risultò un evento cruciale per la lotta per i diritti degli afroamericani: Rosa Parks si rifiuta di cedere il suo posto a sedere a un passeggero bianco, scatenando così una campagna di

7 Salvatore Proietti, *Hippies! Le culture della controcultura*, Cooper Castelvechi, Roma, 2003. pp 29-30.

8 Robert V. Remini – *Breve storia degli Stati Uniti d'America*, Giunti editore Bompiani, Padova, novembre 2017, p. 335.

protesta, guidata dalla figura emergente di Martin Luther King, che porterà alla fine della segregazione razziale nei mezzi pubblici di Montgomery, in Alabama.⁹

Un altro aspetto non secondario è la contestazione dei concetti di nudità, pudore, divisione dei ruoli sessuali, la monogamia e soprattutto l'orientamento sessuale, a questo proposito negli anni Cinquanta spiccano autori come Alfred Kinsey, Wilhelm Reich e Herbert Marcuse, che contribuirono a superare i tabù sulla sessualità. Questa contestazione, come vedremo in seguito, verrà ampiamente abbracciata anche dalle comunità hippie.¹⁰

Il sentimento comune di inquietudine venne interpretata da una cerchia di autori che potremmo definire gli artefici della *beat generation*: è la generazione dei giovani degli anni Cinquanta che alla sua nascita non rappresentava una scuola propriamente detta, né un movimento artistico, bensì un ambiente di contestatori apolitici, attratti dalla vita ai margini della società con la morale di respingere la ricerca di sicurezza economica e abbracciare un'esistenza al limite, considerandola un modo per ritrovare la vera libertà. Vengono rilasciate moltissime opere letterarie gettando le basi della rivoluzione: il romanzo *Il giovane Holden* (1951) di Jerome Salinger sostituisce alla figura dell'eroe americano della frontiera un giovane ribelle in lotta contro le regole imposte dal mondo (un ribaltamento di ruoli che, come vedremo in seguito, viene ripreso anche nel film *Easy Rider*); lo scrittore Allen Ginsberg che, a seguito delle prime esperienze con il *peyote* e i suoi primi studi Zen, scrive *Howl*, poema in cui persiste un costante lamento contro la società americana contemporanea e i suoi tabù,¹¹ proponendo temi come la resistenza alle autorità e la sessualità. Quest'ultima opera venne ascoltata alla *Six gallery*, un'importante *reading* a San Francisco, ma fu in seguito considerata oscena e per questo sequestrata, processata e infine assolta due anni dopo. Jack Kerouac scrisse *On the road*, (prima uscita 1955 e completato nel 1957)¹², che divenne uno dei testi di riferimento della generazione *beat*, introducendo il “mito del viaggio” come

9 Eric Foner, *Storia degli Stati Uniti d'America, La «libertà americana» dalle origini a oggi*, Donzelli, Roma 2017, p. 335.

10 Maro Arturo Iannaccone, *Rivoluzione psichedelica – La CIA, gli hippie, gli psichiatri e la rivoluzione culturale degli anni Sessanta*, a, Sugarco Edizioni, Milano, 2008, p. 191.

11 <https://fondazionefeltrinelli.it/le-mostre-digitali-timeline/stati-uniti-controcultura%20americana/> [ultima consultazione: 17 gennaio 2024].

12 Ferdinando Pivano *L'altra America negli anni Sessanta vol. 1°, solitudine pubblica della consapevolezza*, Edizioni il Formichiere, Trento, 1978.

allontanamento dalla società di massa;¹³ Infine, l'autore William Seward Burroughs che divenne uno degli esponenti della rivolta e della letteratura *hipster*: nato da una famiglia facoltosa nel 1914, visse per gran parte del secolo e morì, contro ogni pronostico vista la sua forte dedizione a qualsiasi tipo di droga e all'alcol, oltre ottant'anni dopo. A New York fece la conoscenza degli già citati scrittori Allen Ginsberg e Jack Kerouac: con loro instaurò un'amicizia profonda e insieme ad altri autori formarono la comunità di intellettuali che condivideva la medesima morale. Dedicò la sua vita alla ricerca dell'allucinogeno perfetto che riteneva essere il mezzo per accedere alla “realtà autentica”. Nel 1959 scrive la sua opera più importante, *Naked Lunch*, in cui racconta un viaggio allucinante nell'inferno della tossicodipendenza. I suoi scritti sono spesso associati alla cultura psichedelica per la loro esplorazione degli stati di coscienza alterati, delle visioni oniriche e della ribellione contro la conformità.¹⁴ Questi temi erano in sintonia con l'interesse per le esperienze psichedeliche, come l'uso di LSD, che divennero popolari negli anni Sessanta.¹⁵

Tutti i testi e gli autori fin qui citati nascono con lo scopo di stimolare il lettore a ricercare un proprio *Nuovo stile di vita*, che vada a sostituirsi a quello della *American way of life* tradizionale, gettando così le basi della ribellione che vedremo esplodere solo nel secolo successivo.¹⁶

I membri della *Beat Generation* abbracciavano l'uso delle droghe come un mezzo per raggiungere un'illuminazione selvaggia e per sfuggire alla normalità. La loro aspirazione era quella di liberarsi dai condizionamenti e dalle restrizioni sociali, cercando esperienze estatiche che li allontanassero da un mondo che trovavano opprimente a causa delle sue regole rigide. A differenza di altre avanguardie, il loro atteggiamento era prevalentemente motivato dalla paura, poiché si sentivano vittime delle convenzioni della classe media, del governo e del sistema in generale. Sebbene l'arte non fosse necessariamente la loro principale preoccupazione, era inevitabile che, prima o poi, la loro strada si incrociasse con un movimento più ampio di artisti, scrittori

13 <https://fondazionefeltrinelli.it/le-mostre-digitali-timeline/stati-uniti-controcultura%20americana/> [ultima consultazione: 17 gennaio 2024].

14 <https://www.ibs.it/pasto-nudo-libro-william-burroughs/e/9788845920936> [ultima consultazione: 17 gennaio 2024].

15 M. A. Iannaccone, *Rivoluzione psichedelica*, op. cit., pp. 193-196.

16 F. Pivano, *L'altra America degli anni Sessanta*, op. cit. p. 15.

e psicologi che stavano esplorando l'uso delle sostanze psichedeliche come un modo per superare i limiti della condizione umana. Questo incontro tra due correnti di inquietudine culturale ha portato alla nascita del movimento hippie, un'era di grande fermento sociale e culturale caratterizzata da un profondo desiderio di cambiamento e di ricerca spirituale.¹⁷

¹⁷ M. A. Iannaccone, *Rivoluzione psichedelica*, op. cit. p. 192.

1.2 Cenni storici - *L'America negli anni Sessanta: una spirale di violenza*

L'epoca degli anni Sessanta negli Stati Uniti è una pagina della storia che non può essere scritta senza affrontare la cruda realtà della violenza che ha costantemente sconvolto le strade delle città. Questi anni non furono solo un periodo di pace e amore come celebrato dal movimento hippie, ma anche un'epoca segnata da avvenimenti tragici che scatenarono una reazione straordinaria, soprattutto tra i giovani, portando alla ribellione e all'anticonformismo e dando inizio a quella che Oliviero Bergamini definisce «una stagione di protesta e dissenso senza precedenti»¹⁸. La generazione *beat* degli anni Cinquanta aveva già anticipato questo atteggiamento, ma è negli anni Sessanta che la tensione sociale raggiunse il suo apice, spingendo il movimento Hippie ad emergere come un contrappeso alla violenza che caratterizzava il decennio. Questi eventi violenti hanno agito come una scintilla che ha acceso la fiamma dell'idealismo e della ricerca di un mondo migliore, alimentando i principi di pace, amore e tolleranza promossi dalla controcultura di quegli anni. In questa narrazione, esploreremo come la violenza abbia plasmato il tessuto della società degli anni Sessanta, mettendo in luce la profonda influenza che ha avuto sulle menti e i cuori di una generazione in cerca di cambiamento e speranza.

A cavallo tra anni Cinquanta e anni Sessanta la Guerra Fredda non accenna ancora ad arrestarsi: nel 1959, Fidel Castro e le sue forze rivoluzionarie rovesciarono il regime di Fulgencio Batista a Cuba, instaurando in seguito un sistema di governo comunista. Ovviamente questo cambiamento non piacque agli Stati Uniti che, di tutta risposta, sentirono l'urgenza di conquistare l'isola, a maggior ragione ora che Castro era diventato un alleato dei russi. L'invasione, approvata dal presidente Eisenhower prima della scadenza del suo mandato, iniziò il 17 aprile 1961 sotto la presidenza Kennedy, ma fu un vero disastro per gli Stati Uniti: gli invasori non riuscirono nemmeno a sorpassare le paludi della Baia dei Porci e l'operazione si rivelò un vero e proprio fallimento. La situazione peggiorò ulteriormente nel 1962 quando l'Unione Sovietica iniziò la costruzione, all'interno dell'isola di Cuba, di basi missilistiche in grado di lanciare

¹⁸ Oliviero Bergamini, *Storia degli Stati Uniti*, Laterza, Forsinone, 2023. p. 197.

ordigni nucleari direttamente negli USA, per fortuna si arrivò ad un accordo tra le due superpotenze: le basi militari sarebbero state smantellate se gli Stati Uniti avessero abbandonato l'invasione dell'isola. Entrambe le parti accettarono l'accordo e, ancora una volta, la minaccia nucleare fu scampata.¹⁹

Nel gennaio del 1961 John F. Kennedy diventa il presidente degli Stati Uniti d'America. La sua amministrazione ha segnato un periodo di significativi cambiamenti e sfide, affrontando questioni cruciali come la Guerra Fredda, i diritti civili e la povertà. Uno dei metodi utilizzato per promuovere l'unità tra le nazioni libere del mondo consisteva nell'approvazione del *Peace Corps Act* il 22 settembre 1961. Questa legge prevedeva l'assegnazione di 40 milioni di dollari destinati all'addestramento di un gran numero di giovani uomini e donne americani volontari che sarebbero stati inviati in paesi sottosviluppati per fornire servizi educativi, medici e assistenza tecnica. La forte adesione tra i giovani nei college e nelle università rifletteva la loro profonda convinzione di poter fare la differenza migliorando le condizioni di vita in tutto il mondo. I *Peace Corps* ottennero un notevole successo fin dall'inizio. Tuttavia, anche all'interno degli Stati Uniti c'erano numerose comunità bisognose, in particolare gli afroamericani. Nonostante ciò Kennedy dimostrò che i diritti civili all'inizio della sua carriera non occupavano le sue priorità principali, questa scelta potrebbe essere stata influenzata dalla necessità di ottenere il sostegno del Sud per altre iniziative che riteneva più urgenti, come l'istruzione e l'edilizia residenziale. Kennedy, un uomo abile nel nascondere con successo i suoi numerosi problemi di salute al pubblico, propose misure in un programma noto come "Nuova Frontiera"²⁰. Questo programma mirava ad ottenere una maggiore giustizia sociale, combattendo ogni discriminazione razziale, ampliando il *welfare state* e stanziando fondi per istruzione e sanità pubblica. combattere la tirannia, la povertà, le malattie e la guerra, ma gli avvenimenti successivi avrebbero costretto il giovane presidente a rivedere le sue priorità.²¹

I partecipanti ai viaggi della libertà (*freedom rides*), che avevano l'obiettivo di promuovere la desegregazione nel Sud degli Stati Uniti attraverso azioni dimostrative,

19 R. V. Remini, *Breve storia degli Stati Uniti*, op. cit., pp. 341-342. cfr. O. Bergamini, *Storia degli Stati Uniti*, op. cit., pp. 213-214.

20 R. V. Remini, *Breve storia degli Stati Uniti*, op. cit., p. 343

21 O. Bergamini, *Storia degli Stati Uniti*, op. cit., p. 210.

vennero attaccati da una folla inferocita che incendiò l'autobus sul quale stavano viaggiando in Alabama.²² Questi eventi scatenarono scontri razziali tali da costringere il governatore a dichiarare la legge marziale per ripristinare l'ordine pubblico. Nonostante il fallimento di questa iniziativa, questi tragici episodi ebbero un effetto positivo, contribuendo all'approvazione del XXIV Emendamento alla Costituzione: ratificato il 23 gennaio 1964, dichiarò illegale l'imposizione di tasse pro capite come requisito per il diritto di voto.²³

Dal boicottaggio dell'autobus in Alabama, la figura leadership di Martin Luther King inizia ad emergere diventando la figura di riferimento del movimento dei diritti civili. Il suo modo di agire si basa sulla non-violenza anche in risposta alla resistenza razzista che in molti stati del Sud viene espressa con uccisioni, pestaggi e atti di terrorismo.²⁴

Il 3 aprile 1963 a Birmingham, (una città determinata a mantenere la sua lunga tradizione di segregazione) Martin Luther King e la sua Southern Christian Leadership Conference diedero inizio alle manifestazioni non violente. Il primo risultato ottenuto fu l'oppressione della manifestazione: il commissario di polizia T. Eugene "Bull" Connor rispose con forza picchiando i partecipanti con i manganelli e bastoni, utilizzando idranti e cani contro studenti indifesi e disarmati che marciavano cantando inni. Lo stesso giorno vennero arrestati circa 2000 afroamericani. Il motel dove alloggiava il reverendo venne attaccato a colpi di dinamite, causando una reazione da parte della popolazione di colore della città. Insomma, regnava il disordine e molte strade del sud vennero trasformate in fiumi di sangue dagli scontri tra polizia e manifestanti. La risposta del presidente Kennedy a questi atti di violenza non tardò ad arrivare e richiese così al congresso una legislazione incisiva in merito ai diritti civili: poco tempo dopo 127 disegni di legge vennero presentati alla camera dei rappresentanti.²⁵ Nello stesso anno, il 28 agosto, si tenne la più vasta manifestazione che vedeva 250.000 persone tra popolazione di colore e popolazione bianca marciare assieme per "lavoro e libertà" dal

22 *Ivi*, p. 200.

23 Al tempo Texas, Virginia, Alabama, Arkansas e Missisipi imponevano ancora la tassa pro capite.

L'emendamento ha contribuito a promuovere una maggiore parità e inclusione nell'esercizio di voto negli Stati Uniti.

R. V. Remini, *Breve storia degli Stati Uniti*, op. cit., p. 344.

24 S. Proietti, *Hippies!*, op. cit., pag 58.

25 R. V. Remini, *Breve storia degli Stati Uniti*, op. cit., pp. 344-345 cfr. Stefano Luconi, *La «nazione indispensabile»*, Le Monnier Università, Italia 2016, p. 172.

monumento di Washington al Lincoln Memorial dove venne pronunciato il discorso più famoso di Martin Luther King «I have a dream», dove si ricollega al sogno americano, infranto ma pur sempre valido, basandolo su premesse tutt'altro che consolatorie. Per la generazione della controcultura, Martin Luther King incarna la capacità di legare tutte le dichiarazioni di *Peace and Love* agli obiettivi concreti.²⁶

Al modello dell'azione non violenta, pacifica che nasce con l'obiettivo di una convivenza interrazziale si contrappose un modello separatista, che invoca la legittimità della difesa anche armata, scartando così ogni illusione di pacifica convivenza tra popolazione bianca e popolazione nera, promossa da Malcolm X. I suoi sostenitori negavano la possibilità di una forma di convivenza tra popolazione nera e popolazione bianca e promuovevano una sorta di universo parallelo fatto di banche, imprese e interi quartieri gestiti esclusivamente da neri.²⁷

A differenziare la politica di Martin Luther King da quella di Malcolm X è anche una questione geografica: il primo si rivolge principalmente alle città del sud che vivono la segregazione, mentre il secondo trovano ascolto nelle metropoli del nord, specialmente nei ghetti urbani. Da questo ne consegue anche una modalità di linguaggio opposta: King fa leva sulla conciliazione, l'appello alle coscienze, Malcolm X, invece, promuove la rabbia e lo scontro con una realtà ostile. La spirale di violenza così non cessa di esistere e, anzi, sembra diventare sempre più ampia: a Watts, il ghetto di Los Angeles, scoppia la rivolta nell'estate del 1965 in risposta ad un pestaggio di un automobilista nero, ma sfocia in un'ennesima tragedia con la morte di 34 persone: si tratta di ribellioni distruttive e, in parte, anche autodistruttive, ma mosse da rivendicazioni di classe.²⁸

Negli anni Sessanta la violenza non caratterizza esclusivamente la popolazione nera: il 22 novembre 1963 il presidente J.F. Kennedy viene assassinato sotto gli occhi di tutti durante un'apparizione pubblica. Fu un momento storico che lasciò un segno indelebile nella storia americana. Il vicepresidente Lyndon B. Johnson aveva prestato giuramento come presidente mentre si trovava in volo sull'aereo che trasportava il corpo di Kennedy a Washington, quando si rivolse al Congresso il 27 novembre, sottolineò che non c'era

26 S. Proietti *Hippies!*, op.cit., p. 58.

27 O. Bergamini, *Storica degli Stati Uniti*, op. cit. p. 201.

28 S. Proietti *Hippies!*, op.cit., p. 58.

modo migliore di onorare la memoria del presidente Kennedy se non approvando al più presto la legge sui diritti civili, una causa che Kennedy aveva sostenuto a lungo. Il *Civil Rights Act* del 1964 rappresentò un momento di rivoluzione per la lotta dei diritti civili: essa andava addirittura al di là di quanto il presidente Kennedy aveva originariamente proposto e segnò un vero inizio della diminuzione della discriminazione sia razziale che sessuale, dichiarando illegale qualsiasi forma di discriminazione, in qualsiasi ambito della vita civile, su base di etnia, sesso e religione.²⁹

Malgrado il vastissimo sostegno alla causa, la lotta per i diritti civili degli afroamericani fu incredibilmente ardua. Il 7 marzo 1965, si verificò un evento noto come la "Domenica di Sangue": circa 600 persone partirono da Selma con l'intenzione di condurre una manifestazione pacifica, ma furono aggrediti dalla polizia statale e locale. Nel marzo dello stesso anno, fu organizzata una marcia di 90 chilometri per raggiungere la capitale, Montgomery: partirono 3.200 persone, ma al termine della marcia, si erano uniti ben 25.000 partecipanti. Tuttavia, gli scontri non tardarono a scoppiare nuovamente: le forze statali e i poliziotti a cavallo disponevano di spray al pepe, armi da fuoco e persino gas lacrimogeni, che vennero utilizzati contro i manifestanti. Questi eventi furono trasmessi in televisione, esponendo il pubblico a immagini di manifestanti feriti e spaventati che fuggivano in preda al panico.³⁰

In seguito, il 4 aprile 1968, si verificò l'ennesimo atto di violenza senza senso: il reverendo Martin Luther King Jr. venne tragicamente assassinato a Memphis. Questo omicidio scatenò una nuova ondata di violenza in oltre 100 città, incluso Washington DC. Il paese si trovò di fronte al fatto che sia le sue strade interne che il fronte vietnamita erano insanguinati da concittadini disposti a ricorrere alla violenza come mezzo per affrontare le sfide sociali e politiche. Il 1968 viene ricordato alla storia per essere un anno particolarmente sanguinoso, infatti, solo due mesi dopo, il 5 giugno, Robert Kennedy, mentre si trovava in California per la campagna elettorale, fu ucciso da un cittadino americano. Ancora una volta, la nazione fu scossa da un profondo cordoglio e in molti si interrogarono sul pericolo di una spirale inarrestabile di caos e violenza.

29 O. Bergamini, *Storia degli Stati Uniti*, op. cit. p. 210.

30 R. V. Remini, *Breve storia degli Stati Uniti*, op. cit., pp. 345-351. cfr. E. Foner, *Storia degli Stati Uniti d'America*, op. cit. p. 243.

Uno studio rivelò, senza sorpresa, che gli Stati Uniti erano leader nella vendita e detenzione di armi da fuoco rispetto a qualsiasi altro paese al mondo. Ancor più inquietante era il fatto che gli americani morivano per armi da fuoco a un ritmo più elevato rispetto a qualsiasi altra nazione industrializzata. Il Secondo Emendamento della Costituzione garantiva il diritto di possedere armi da fuoco, e il governo esitava ad affrontare seriamente il controllo delle armi data la vasta quantità in circolazione e la forte opposizione di coloro che temevano qualsiasi restrizione ai loro diritti. La situazione politica si aggravò quando la Convention Democratica per la nomina del candidato, che si svolse a Chicago tra il 26 e il 29 agosto, si trasformò in un campo di battaglia tra la polizia e i manifestanti contrari alla guerra del Vietnam. Il Convention International Amphitheater, sede dell'evento, fu circondato da forze dell'ordine, recinzioni con filo spinato e checkpoint. Gli studenti ribelli sfidarono la polizia, intonando canti come *We Shall Overcome*, l'inno dei diritti civili, e furono duramente respinti dai gas lacrimogeni sparati dalla polizia infuriata. Le telecamere delle reti televisive registrarono il caos, suscitando sconcerto e scioccando il pubblico di tutta la nazione.³¹

Durante gli anni Sessanta, la televisione ha svolto un ruolo rivoluzionario, mostrando immagini scioccanti delle vittime della violenza bellica in Vietnam, sia tra i soldati americani che tra la popolazione vietnamita. Questo nuovo e inaspettato mezzo di comunicazione ha contribuito a mobilitare l'opinione pubblica, mettendo in luce l'orrore dei bombardamenti, l'uso di armi letali, la distruzione di centri abitati, terre coltivate e foreste, insieme alle crescenti brutalità perpetrate contro i civili, come il tragico massacro di My Lai nel marzo 1968. Le testimonianze agghiaccianti dei reduci dal Vietnam, l'offensiva del Tet, l'espansione del conflitto in Cambogia e Laos nel 1970 e 1971 hanno trasformato la televisione in uno strumento di denuncia, contrastando le versioni ufficiali ed edulcorate della guerra. La crisi mediatica culminò con la pubblicazione dei Pentagon Papers da parte del New York Times, dove venivano mostrati documenti che svelarono come le autorità governative avessero deliberatamente nascosto eventi e situazioni legati alla guerra in Vietnam. Questo momento storico rappresentò anche un momento di svolta per gli studenti e coinvolse

³¹ R. V. Remini, *Breve storia degli Stati Uniti*, op. cit., pp. 358-359.

numerose figure pubbliche, tra cui intellettuali, scrittori, e persino lo spettacolare rifiuto del campione di boxe Muhammad Ali di arruolarsi nell'esercito. Manifestazioni, boicottaggi, e azioni dirette, comprese interruzioni dei trasporti militari e il bruciare pubblicamente delle cartoline del servizio militare, divennero sempre più frequenti. La protesta non fu limitata a intellettuali e studenti, ma coinvolse anche i cittadini con scarse opportunità di istruzione, spesso coloro che erano più a rischio di essere chiamati al servizio militare. Le università pubbliche frequentate da studenti provenienti da famiglie meno abbienti, compresi quelli di colore, furono al centro delle proteste. La diffusione dell'obiezione di coscienza, la resistenza al servizio militare e gli sforzi per coinvolgere i soldati stessi nella causa pacifista segnarono ulteriori sviluppi. Alla fine della guerra, il tasso di diserzione e rifiuto della leva raggiunse proporzioni significative, con segnalazioni di casi di ammutinamento, sabotaggio e attacchi agli ufficiali più bellicosi. Manifestazioni sempre più ampie coinvolsero il fronte anti-bellico, spesso repressi da forze dell'ordine. Nel 1967, la Marcia della Pace sul Pentagono e le manifestazioni di New York nel novembre successivo attirarono l'attenzione, e le mobilitazioni si diffusero in tutto il paese. La protesta culminò con la Convenzione Democratica del 1968, dove molti soldati neri rifiutarono di reprimere i manifestanti pacifisti. Le manifestazioni contro la guerra proseguirono con la Marcia dei Poveri su Washington nel 1968 e altre importanti dimostrazioni a Washington e San Francisco nel novembre 1969. Spesso, furono i veterani a guidare le proteste, compresi quelli con disabilità, dimostrando che la mobilitazione contro la guerra coinvolgeva cittadini di tutte le etnie e fasce sociali, come dimostrato dalla manifestazione della popolazione ispanica, il Chicano Moratorium, a Los Angeles, che purtroppo si concluse con tre morti. La protesta contro la guerra si dimostrò un movimento diversificato, che non poteva essere portato avanti esclusivamente dalla popolazione bianca benestante, ma includeva tutti.³²

³² S. Proietti, *Hippies!*, op. cit., pp. 66-70.

1.3 Il movimento Hippie

Hippie (o hippy), figli dei fiori, la generazione dell'amore, ci sono tanti termini per identificare quelle persone che, nel corso degli anni Sessanta, hanno cercato di riscrivere il discorso sulla libertà, provando a dare una nuova risposta alla domanda “che cosa vuol dire realmente vivere?”.

Il movimento hippie è stato molto di più di una corrente stilistica. Al giorno d'oggi i bambini a carnevale vestono i simboli della controcultura: frange, tiedye, vestiti ornati di fiori e colori accesi, ma ciò che molte volte passa in sordina è tutta la storia che accompagna queste persone, che in un periodo storico in cui violenza e guerre erano all'ordine del giorno, hanno sfidato le convenzioni, ribellandosi al sistema sociale che li opprimeva, riprendendo tutti i valori di amore e pace e ponendosi come antagonisti al militarismo, al consumismo e alla persecuzione etnica. Il grande merito della comunità hippie è stato quello di trovare una soluzione del tutto innovativa per far fronte a tutti i problemi sociali, storici e politici del periodo; non si tratta di una semplice protesta o ribellione, ma del tentativo reale e concreto di sviluppare un nuovo modo di vivere, una nuova società che oggi possiamo definire “utopica”, ma che al tempo, seppur per un breve periodo, ha in un certo senso funzionato.

All'interno di questo movimento convergono istanze umanitarie e religiose, e la loro protesta prende vita attraverso molteplici movimenti culturali, in opposizione a quelli preesistenti (dando vita, appunto alla contro-cultura): musica rock e pop, arte psichedelica, il culto della droga, il misticismo orientale e l'amore libero.³³

La contestazione ha origine in America, in particolare a San Francisco nel quartiere di Haight Ashboury, ma di lì a poco influenzerà moltissimi paesi come Gran Bretagna e Canada.³⁴

Il termine "hippie" suscita diverse interpretazioni, ma la spiegazione più plausibile si basa sull'etimologia della parola. In americano, "hip" significa essere all'avanguardia, anticipare le tendenze. Tuttavia, l'aggiunta del suffisso "ie," che spesso ha una connotazione dispregiativa, spiega perché, soprattutto inizialmente, il termine hippie

³³ <https://www.britannica.com/topic/hippie>
[ultima consultazione: 14 dicembre 2023].

³⁴ Gli Hippie - sesso droga e Rock & roll, History Channel, produced by Lou Reda production, 2007.

non era gradito. Il primo utilizzo ufficiale risale a un articolo del giornalista Michael Fallon, pubblicato il 5 settembre 1965. Fallon si riferisce a questo termine per descrivere i membri del nascente movimento di controcultura a San Francisco, caratterizzati da capelli lunghi, abbigliamento eccentrico, passione per la musica rock e l'uso di droghe psichedeliche. Un'analisi più profonda viene fornita dal Professor Timothy Leary nel suo libro *The Politics Of Ecstasy* solo un paio di anni dopo: «Hippie è soltanto un'etichetta data dall'establishment a un processo evolutivo profondo, sotterraneo, quasi invisibile. Per ogni hippie riconoscibile (capelli lunghi, piedi nudi, fiori e collanine) ce ne sono mille invisibili nascosti in un nuovo universo sotterraneo. Persone le cui esistenze si stanno sincronizzando con la propria visione interiore e che rifiutano, in tal modo, quella sorta di commedia di stampo televisivo che oggi si chiama *American Way of Life*.»³⁵

Nonostante questo movimento nasca da rivendicazioni politiche e sociali, gli hippie non erano interessati alla vita politica, a differenza degli attivisti noti come Yippies (Youth International Party).

Il movimento veniva portato avanti principalmente dai giovani, dalla generazione appartenente al baby boom avvenuto a seguito della Seconda Guerra mondiale. Essi iniziano a rifiutare il comfort dato dal materialismo e sfidano l' *American way of life* proposta dai propri genitori, sperimentando forme di convivenza comunitaria o cooperative. Il loro motto per porsi in contrasto con la violenza era «fate l'amore, non la guerra», riprendendo la contestazione sessuale già citata nel paragrafo precedente e portando avanti quello che viene chiamato “amore libero”, adottando relazioni sessuali aperte.³⁶ A questo proposito Steve Gillon, storico, afferma: «La diffusione della pillola [anticoncezionale] ha permesso il sesso per puro piacere, in secondo luogo è parte dell'etica della soddisfazione di sé, del credere che lo scopo della vita sia essere felici e non di conformarsi a quello che gli altri volevano che facessi».³⁷ Il paradigma dell'hippie si scontra apertamente con le strutture di potere gerarchico repressive, opponendosi fermamente ai loro intenti. Questa resistenza ha generato timori

35 Ezio Guaitamacchi, *Peace & Love, la rivoluzione psichedelica, suoni, visioni, ricordi e intuizioni nella California degli anni Sessanta*, Editori riuniti, Roma, 2004, p. 79.

36 <https://www.britannica.com/topic/hippie>
[ultima consultazione: 14 dicembre 2023].

37 Gli Hippie - sesso droga e Rock & roll, History Channel, produced by Lou Reda production, 2007.

e repressione da parte dell'*establishment* nei confronti del movimento, in quanto rappresentava una ribellione contro l'ordine costituito. La mancata convergenza dei figli dei fiori nel sovvertire il sistema deriva dalla loro decisione di non edificare una propria base di potere autonoma. Gli hippies, inoltre, si distinsero per il rifiuto di imporre le proprie credenze agli altri, preferendo plasmare il mondo attraverso la ragione e la coerenza pratica dei propri principi. Il nucleo filosofico alla base del movimento è il seguente: essere un hippie implica credere che la pace sia il mezzo per risolvere le differenze tra popoli, ideologie e religioni, mentre la libertà emerge come la virtù predominante in questo sistema di valori. Si tratta della libertà di perseguire ciò che si desidera, di seguire il flusso naturale della vita e di aprirsi a nuove esperienze. Tale libertà genera un atteggiamento che favorisce la massima crescita personale, poiché gli hippies riconoscono che è nell'individuo libero da vincoli coercitivi che si manifesta il potenziale più elevato.³⁸

Anche le università ebbero un ruolo non indifferente all'interno del movimento, in particolare l'università di Berkeley in California divenne un centro di mobilitazione morale sul tema dei diritti civili, organizzando assemblee, *sit-it*, discussioni e iniziative di sostegno ai *freedom rides*. Queste iniziative vennero bloccate dal rettore universitario nel 1964, scatenando una protesta che vedeva gli studenti occupare parte degli edifici. Il governatore dello Stato fece intervenire la polizia che arrestò un centinaio di persone. Questo episodio ebbe una forte risonanza in moltissimi stati americani portando decine di migliaia di studenti ad abbracciare il movimento.³⁹

Sebbene gli hippies non mostrassero interesse nel cercare di instaurare una forma politica di potere per cambiare le cose, un gruppo nominato *Diggers* trovò una soluzione del tutto alternativa per farlo. Questo gruppo ha organizzato strutture di mensa (*feed-in*) e raccolta di generi alimentari da donazioni e rifiuti, fornendo assistenza medica, alloggiativa e legale alternative al sistema del mercato ufficiale. Con il contributo di Gary Snyder, poeta di spicco, i *Diggers* hanno elaborato un concetto utopico che abbraccia la rotazione del lavoro, la gratuità dei servizi, l'educazione condivisa dei bambini, forme aperte di matrimonio, democrazia diretta, autocoltivazione agricola,

38 Skip stone, *Hippies from A to Z – their sex, drugs, music and impact on society from the sixties to the present*, digital edition by Chris Thompson, 2008.

39 O. Bergamini, *Storia degli Stati Uniti*, op. cit. p. 203.

artigianato e accesso libero alle sostanze psicoattive.⁴⁰ Tutto ciò si traduce con la formazione in molti quartieri di società completamente alternative, non si tratta di una semplice rivoluzione, ma della creazione di un mondo del tutto nuovo: un mondo libero, accessibile a tutti indipendentemente dalla ricchezza posseduta.⁴¹

È nel quartiere di San Francisco Haight-Ashbury che il movimento ha la sua genesi, proprio dove si ritrovano le figure più radicali, anticonformiste e contestatrici. All'inizio del secolo è un quartiere borghese, ma trasformato in una zona popolare con grandi case economicamente accessibili alla nuova generazione di studenti e appassionati di musica. In questi spazi abitativi, essi si riuniscono per formare comuni. Per un breve periodo, compreso tra il 1965 e il 1967, anno in cui si celebra il lungo festival informale della *Summer of Love* (l'estate dell'amore), Haight-Ashbury diventa il fulcro di una fioritura di iniziative socioculturali come negozi di beni alternativi (dischi, abbigliamento, profumi), concerti e club musicali, nonché servizi sanitari e mense pubbliche. Pur caratterizzandosi per la loro vita effimera, queste iniziative, nel loro insieme, trasformano il quartiere in una leggenda.⁴² Martin Lee, scrittore di *Acid Dreams* definisce questo luogo come il punto di ritrovo di nuovi stili di vita, dove arte e l'espressione delle proprie idee hanno generato un cambiamento nel modo di esprimere il dissenso.

Gli hippie promuovevano apertamente l'uso ricreativo di droghe allucinogene, soprattutto marijuana e LSD, giustificando tali pratiche come mezzi per espandere la coscienza. L'LSD (dietilammide dell'acido lisergico) è una droga realizzata in laboratorio dal chimico svizzero Albert Hoffmann nei laboratori della Sandoz di Basilea. L'utilizzo americano di questa sostanza si ha in tempi precedenti agli anni Sessanta, in particolare la CIA la utilizzava come «siero della verità e agente di controllo della mente» durante le guerre. In passato, prima che gli hippie ne facessero uno dei simboli della ribellione, non erano rari gli studi associati a questa sostanza, in particolare anche nelle università.⁴³ Le sostanze psichedeliche erano parte integrante del cosiddetto "*hippie trail*", un itinerario che tra il 1957 e il 1978 vide circa

40 S. Proietti, *Hippies!* op.cit., pp. 48-50.

41 Gli Hippy - sesso droga e Rock & roll, History Channel, produced by Lou Reda production, 2007.

42 S. Proietti, *Hippies!*, op. cit., p. 44.

43 Gli Hippy - sesso droga e Rock & roll, History Channel, produced by Lou Reda production, 2007.

100.000 giovani provenienti dagli Stati Uniti e dall'Europa occidentale viaggiare attraverso Jugoslavia, Bulgaria o Grecia, per raggiungere destinazioni come Turchia, India, Marocco, Iran, Afghanistan o Nepal. La narrazione del ruolo ricoperto dall'LSD negli anni Sessanta non può limitarsi ad essere intesa solo come una forma di ribellione giovanile, bensì è importante comprendere come essa sia anche la *causa* del pensiero anticonformista e pacifista. Con questo discorso non si vuole far intendere che l'LSD sia una sostanza innocua, ma lo stato di coscienza profondo che essa induce molte volte porta l'essere umano alla riscoperta del rapporto che lo lega allo spazio, alla Terra intesa nella sua forma più pura, portando la mente ad oltrepassare i limiti della conoscenza, spingendola in territori irraggiungibili, inducendo ragionamenti esistenzialisti e aprendo le porte a riflessioni che vanno “oltre”. Dunque, rilegarla al semplice ruolo di “sostanza da sballo” sarebbe del tutto sbagliato. Il noto scrittore Ken Kesey, autore di *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, fu uno dei principali portavoce letterari del movimento, acquisendo fama anche per i suoi tour in autobus con il gruppo chiamato Merry Pranksters.⁴⁴ Fu tra i primi cittadini volontari per la sperimentazione dell'LSD in ambienti controllati e di lì a poco venne soprannominato “il profeta della droga”, in quanto riteneva il possesso e l'accesso a tale sostanza un diritto naturale.⁴⁵

La musica svolse un ruolo centrale nella cultura hippie, a questo proposito non si può non menzionare il *rock and roll*, che diventò l'ennesima forma di contestazione e liberazione. Artisti come Bob Dylan, Joan Baez e gruppi come i Beatles, Grateful Dead, Jefferson Airplane, Big Brother and Holding Company e i Rolling Stones furono strettamente associati al movimento. Questa generazione, avvantaggiata dal formato dell'Lp a 33 giri, si concede l'opportunità di sperimentare al di là dei canonici 3-4 minuti di una canzone. Questa apertura permette l'esplorazione dell'improvvisazione strumentale, una sorta di espressione musicale parallela all'espansione della coscienza, evidente nei Grateful Dead e diffusa nell'intero panorama musicale dell'epoca. La stretta collaborazione tra artisti, provenienti da varie band, diventa l'essenza stessa di questo scenario: nella fusione di idee e talenti, si genera un ambiente creativo unico e pulsante

44 <https://www.britannica.com/topic/hippie>

[ultima consultazione: 14 dicembre 2023],

45 Gli Hippie - sesso droga e Rock & roll, History Channel, produced by Lou Reda production, 2007.

di energia.⁴⁶

I raduni pubblici, che fungevano da festival musicali, proteste o semplici pretesti per celebrare la vita, rappresentarono un elemento cruciale. Il primo *Human be-in*, noto come *Gathering of the Tribes* si svolse a San Francisco nel 1967, inaugurando l'Estate dell'Amore. Fino a 100.000 membri della controcultura si riunirono nel quartiere Haight-Ashbury, attirati non solo dal Monterey International Pop Festival ma anche dalle promesse utopiche di pace e amore. Tra i partecipanti spiccano volti noti come Allen Ginsberg, Timothy Leary e Gary Snyder. Si svolsero performance musicali con la partecipazione di artisti famosi dell'epoca, tra cui i Grateful Dead, Jefferson Airplane e Quicksilver Messenger Service. La musica, insieme a discorsi e attività artistiche, contribuì a creare un'atmosfera di celebrazione e condivisione. Furono ore di festa in cui i partecipanti ballarono senza sosta. Tutti i media ripresero il grande evento, dando molta notorietà e attenzione al movimento, nonostante non venissero approfondite le voci e i pensieri delle persone presenti, dando una ricostruzione del movimento del tutto superficiale.⁴⁷

La situazione si deteriorò nel tempo, culminando in sovraffollamento, criminalità e condizioni insalubri. Circa 1000 persone arrivarono a San Francisco durante l'estate dell'amore con la speranza di diventare parte del grande movimento, ma il poco lavoro e il costante afflusso di gente determinò un aumento significativo della povertà. Nel 1967, si tenne una sorta di "funerale simbolico," denominato *Death of the Hippie*, organizzato da coloro che rimasero a San Francisco, con l'occasione venne portata una bara riempita all'interno di perline, simbolo di pace e amore. Nonostante questa fine simbolica, il movimento di controcultura persistette, con i festival di musica all'aperto che fungevano da raduni pubblici. Questi eventi, tra il 1967 e il 1971, inclusi il celebre Woodstock e il tumultuoso concerto gratuito all'Altamont Speedway⁴⁸, rappresentarono momenti significativi della controcultura.⁴⁹

46 S. Proietti, *Hippies!*, op. cit., p. 46.

47 Gli Hippy - sesso droga e Rock & roll, History Channel, produced by Lou Reda production, 2007.

48 Concerto gratuito dei Rolling Stones durante il quale un cittadino afroamericano venne assassinato da un membro degli Hell's Angels, che si trovavano nel luogo proprio come figure di garanzia della sicurezza.

49 <https://www.britannica.com/topic/hippie>
[ultima consultazione: 14 dicembre 2023].

Anche se con gli anni a seguire la controcultura è destinata lentamente a scomparire, complici gli eventi di cronaca quali l'assassinio di Cielo Drive operato da Charles Manson, l'aumento della povertà e l'avvento delle droghe pesanti⁵⁰, il movimento hippie ha avuto l'audacia di ricordare ad una nazione ossessionata da regole, etichette di comportamento, conformismo e violenza che la ricerca della felicità è parte integrante del sogno americano.

50 Omicidio di Cielo Drive: nel 1969 Sharon Tate, al tempo incinta di otto mesi, venne uccisa a coltellate nella sua casa a Beverly Hills, assieme ad altre quattro persone. Venne arrestato Charles Manson, capo di una setta ritenuta la mente dietro agli omicidi. Charles Manson era un noto hippie, quando la notizia sconvolse il mondo la stampa conservatrice colse la palla al balzo per definire questo episodio come conseguenza del movimento. Per la stampa fu un enorme “Ve lo avevamo detto”.

Gli Hippie - sesso droga e Rock & roll, History Channel, produced by Lou Reda production, 2007.

Capitolo secondo

EASY RIDER: ANALISI DEL FILM

2.1 Un cult generazionale: le scelte narrative

La bandiera di un'intera generazione sventolava nell'aria, srotolando un nuovo capitolo della storia cinematografica: *Easy Rider*, un'opera di produzione indipendente uscita nelle sale nel 1969, sfugge all'ombra di Roger Corman ritagliandosi il suo spazio tra i grandi successi del cinema mondiale. Il film dimostra che i tempi erano ormai maturi per un cinema di quel tipo, un cinema che sfidava le convenzioni, le etichette generazionali, e che parlava alla maggioranza del pubblico americano. I dettami del maestro Roger Corman sono evidenti nel film, con le riprese *on location*, la perfetta fusione di immagini e musica rock, e la critica sociale sottolineata in modo subdolo, ma *Easy Rider* ha molto di più da offrire: una rappresentazione affrescata dell'America dell'epoca, dalle comunità hippy ai luoghi trascurati del sud, una poesia *on the road* resa in modo fresco e contemporaneo, rispecchiando i valori e la mitologia delle nuove generazioni. Il film rientra in una tradizione culturale, letteraria e cinematografica più ampia, ispirando opere come *Le avventure di Huck Finn (Huckleberry Finn, 1993)* di Stephen Sommers e *On the Road (On the road, 2012)* di Walter Salles, ma anche film come *Lo spaventapasseri (Scarecrow, 1973)* di Jerry Schatzberg e *Belli e dannati (My Own Private Idaho, 1991)* di Gus Van Sant. A differenza di molti film dell'epoca, *Easy Rider* è meno ideologizzato: mentre opere come *Fragole e sangue (The Strawberry Statement, 1970)* di Stuart Hagmann, *R.P.M. Rivoluzione per minuto (R.P.M., 1970)* di Stanley Kramer esploravano in modo più esplicito i temi politici ed esistenziali, *Easy Rider* si presenta come un inno al disimpegno, una testimonianza di nausea e disprezzo verso i valori della società statunitense dell'epoca. È una dichiarazione implicita che dimostra come sia l'ideologia di sinistra che quella di destra risultavano ormai obsolete, evidenziando che coinvolgersi nella complessità sociale comportava inevitabili compromessi. Tuttavia, il film sottolinea in modo eloquente come cercare di sfuggire o respingere il sistema non sia ben visto, evidenziando che chiunque abbracci la libertà

viene prontamente rimproverato e, in alcuni casi, persino eliminato.⁵¹

In Italia seguendo il successo riscosso negli Stati Uniti e in Europa si presenta ciò che può essere definito il primo film hippie. In questi anni la cultura hippie affolla gli schermi di tutto il mondo, così come le pagine della pubblicità pseudo-giovanile, ma ciò che rende *Easy Rider* unico è il suo tentativo di distanziarsi dalla rappresentazione banale spesso proposta dal cinema contemporaneo riguardo ai movimenti di protesta. Il nucleo più autentico della narrazione si trova nella contemplazione del lungo viaggio dei due protagonisti, mentre per gran parte del film non emerge alcuna caratterizzazione psicologica dettagliata. L'atteggiamento dei giovani protagonisti verso la vita si manifesta esclusivamente attraverso il loro modo, un po' infantile e sognante, di muoversi e osservare il mondo circostante. Essi sono essenzialmente il riflesso di ciò che vedono e di come lo vedono, senza sovrapposizioni ideologiche o sentimentali. L'accento posto dal regista sulla vastità e sulla natura circostante è un tentativo di riscoprire la bellezza della civiltà agreste e preindustriale, conferendo all'opera uno stile orizzontale con predominanza di inquadrature ampie che abbracciano paesaggi sterminati e deserti.⁵²

Le motociclette sono due *chopper* (e più precisamente delle *Panehead* personalizzate⁵³): decisamente inadatte per gli spostamenti in città, e in generale su percorsi brevi e strade strette, ma risultano perfette per i viaggi lunghi; inoltre, non sono



Figura 2.1

fabbricate in serie, ma è possibile costruirle sostituendo dei pezzi con dei materiali provenienti da altre moto e auto, creando così un rapporto molto più intimo e artigianale con il mezzo. La scelta del *due ruote* non fu di certo casuale, ma fu determinante anche

51 Franco la Polla, *Easy rider*, in Enciclopedia Treccani, 2004.

<https://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/easy-rider/antologia-critica/> [ultima consultazione 27 dicembre 2023].

52 G. Frasca, *Easy rider*, op. cit., pp131-132.

53 Jean Savary, *Harley Mania*, Edizioni White Star, Slovenia, p. 58.

sul piano narrativo: con le motociclette si ha la capacità di trasmettere tutte quelle *vibes* che caratterizzano l'opera come il vento nei capelli, la leggerezza e la dimensione di scoperta.⁵⁴

L'aura di libertà che circonda i due *bikers* viene esplicitata proprio nelle scene che li vedono solcare le strade in sella alle loro Harley, dove le inquadrature non nascondono la vastità dei paesaggi, le andature rilassanti e le loro traiettorie libere, anzi, insistono molto su questi scenari. Un esempio eloquente di questo desiderio di libertà si manifesta in una sequenza iconica: Billy e George Hanson eseguono acrobazie sulla loro motocicletta, simulando il volo degli uccelli. Questa rappresentazione visiva evoca immediatamente l'idea di libertà, associata comunemente a questi animali dall'immaginario collettivo. (Figura 2.1)⁵⁵

Easy rider, uscito nel 1969 e diretto da Dennis Hopper vede come protagonisti Wyatt (Peter Fonda) e Billy (Dennis Hopper) due giovani hippie capelloni che, dopo aver messo da parte un bel gruzzolo di soldi a seguito di una vendita di cocaina, sognano di attraversare l'America in sella alle loro Harley Davidson dalla California fino ad arrivare ai festeggiamenti del carnevale di New Orleans. Billy rappresenta uno di quei giovani che abbracciano la cultura hippie non come una semplice forma di protesta, ma come una radicale interpretazione del concetto di libertà che è sempre stato nel cuore dello spirito americano. Il suo personaggio risulta essere contemporaneamente l'opposto e il complementare del suo compagno di viaggio: si muove in continuazione, quasi in modo nevrotico, ride spesso da solo e solo l'ennesimo *joint* può convincerlo a fermarsi; è diffidente, apprensivo e stimola allo spettatore una simpatia istintiva.⁵⁶ Il personaggio interpretato da Peter Fonda, invece, è un individuo silenzioso, profondo e sensibile; la sua trasparenza, proprio come quella del Capitan America, il cui nome ha preso in prestito, entra inevitabilmente in collisione con un'America corrotta, violenta e intollerante, un mondo che ogni eroe dovrebbe ambire a combattere e cambiare. Nel medesimo modo, il Capitan America, che era stato creato solo cinque anni prima di *Easy Rider*, si svincola dal nazionalismo che aveva caratterizzato la sua creazione

54 Marco Videtta, *La fuga impossibile: il mito del viaggio nel cinema americano: da Huckleberry Finn a Easy rider*, Roberto Napoleone, Roma 1980, pp. 116-115.

55 G. Frasca, *Easy Rider* op. cit., p. 73.

56 M. Videtta, *La fuga impossibile*, op. cit., p. 115.

originale, adattandosi all'era della *Silver Age* dei fumetti e alla rivoluzione dei costumi, diventando l'incarnazione autentica dell'ideale giovanile americano.⁵⁷ Wyatt non esprime né approvazione né disapprovazione a riguardo di ciò che gli si presenta davanti la strada, parla poco e molto spesso si apparta in solitudine ricordando “l'archetipo eroe laconico western”, dove la m.d.p. lo osserva immerso nel contemplare le distese paesaggistiche come se stesse cercando di collocare sé stesso in uno spazio preciso.⁵⁸ Secondo un'analisi di Marco Videtta, l'easy rider (inteso come personaggio) è il risultato di un'inconsueta e contraddittoria fusione tra due archetipi del cinema classico: il westerner e il gangster. Questo personaggio eredita dal western il desiderio di fuga, la ricerca dell'America autentica e il rapporto con lo spazio, ma condivide con il gangster un pessimismo e la consapevolezza di essere destinato alla sconfitta di fronte alle rigide norme sociali. L'easy rider respinge le tradizionali prospettive di felicità e realizzazione e la sua continua ribellione alle norme lo porta, talvolta in modo inconsapevole, verso la distruzione. Mentre il gangster e il western cercano di realizzare il sogno americano attraverso il successo e il potere, l'easy rider incarna il mito della libertà attraverso la fuga. Questo personaggio si presenta come un individuo in movimento perpetuo, e la sua storia personale, come il motivo che lo spinge al viaggio, diventa irrilevante rispetto alla sua presenza sullo schermo. Nel corso del film si entra in una dimensione a-temporale in cui le soste e gli incontri contribuiscono a una durata mitica del viaggio, piuttosto che a una durata effettiva. La peculiarità di non possedere altro che il mezzo di trasporto e di indossare lo stesso abbigliamento durante tutto il film è una caratteristica condivisa dai protagonisti dei *road movie*, questo aspetto è dovuto all'unità spaziale e a-temporale in cui si muovono i due personaggi, il cui mondo è circoscritto a ciò che appare sullo schermo.⁵⁹

Già dalle primissime scene sono presenti dei riferimenti simbolici che chiarificano l'impossibilità al raggiungimento della libertà tanto ricercata dai due protagonisti: la scena che mostra la vendita della partita di droga viene girata in prossimità di un aeroporto: gli stessi aeroplani possono essere definiti come emblema della libertà, e

57 <https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/focus/easy-rider-significato-analisi/>
[ultima consultazione 27 dicembre 2023].

58 M. Videtta, *La fuga impossibile*, op. cit., p. 115.

59 Stefania Pertoldi, *Il mito del viaggio in Easy rider e Zabriskie point*, Campanotto Editore, Udine, 1987, pp. 136-138.

notiamo come Wyatt li osserva continuamente, quasi con un senso di ammirazione (Figura 2.2). Contemporaneamente, questa scena è “disturbata” dal rumore prodotto dai jet che risulta assordante e non permette nemmeno la comunicazione tra i personaggi nella scena. Inoltre, la partenza e l'arrivo degli aerei è condizionata da orari precisi e da una rigorosa rotta che deve essere seguita. Dunque quello che Wyatt ammira in realtà si

dimostra solo l'ennesima illusione di libertà, una mera apparenza.



Figura 2.2

Un altro dettaglio è presente nella medesima sequenza: la m.d.p si sofferma sul simbolo alato della Rolls Royce dell'auto appartenente al *pusher* (Figura 2.3), il significato di tale scelta è il

medesimo di quello associato agli aeroplani, la *Nike* si possiede delle ali, ma contemporaneamente è ancorata a un robusto basamento che la tiene incollata al cofano dell'auto. Queste scelte narrative hanno una sola interpretazione: la libertà si presenta come un'illusione, un obiettivo che si può cercare instancabilmente, ma che risulta irraggiungibile in un contesto dominato dalla violenza e dall'intolleranza, sfide alle quali i due *bikers* saranno chiamati a fare fronte.⁶⁰



Billy e Wyatt vestono i simboli *Figura 2.3*

della cultura hippie: frange di pelle, bandanas, colori psichedelici e capelli lunghi che rappresentano l'aderenza all'anticonformismo della nuova America. Questo non passa di certo inosservato alle persone incontrate nel viaggio dai due motociclisti, come non viene nascosto il sentimento discriminatorio che li circonda: lungo la strada, infatti, viene esplorato anche il conflitto tra la cultura hippie e la società conservatrice,

⁶⁰ G. Frasca, *Easy Rider*, op. cit. pp. 74-75.

riflettendo così le tensioni dell'epoca. Fin dai primi incontri emerge una sorta di repulsione che porterà i due protagonisti a non essere accettati all'interno di un motel, giudicati e offesi dallo sceriffo all'interno di un bar nel profondo sud, fino ad arrivare alla violenza più brutale che emergerà con gli assassini.

Nel contesto di paesaggi desertici e sterminati, solcati solo da strade asfaltate, Wyatt e Billy procedono senza un itinerario preciso, vedono il viaggio non come la ricerca di un luogo, ma rispondono all'esigenza di andare in “nessun posto speciale, solo andare”⁶¹, ricercando l'essenza americana nell'*incontro* con le diverse mentalità, diverse culture e le non indifferenti contraddizioni, regalando agli spettatori un'immagine sintomatica del pensiero del periodo.⁶² Ogni incontro getta uno sguardo diverso sugli aspetti della vita americana: i pacifici *rancher*, dai quali emerge l'etica del lavoro e della natura nella sua forma primitiva; i sereni hippies che, proprio come loro, hanno abbracciato uno stile di vita alternativo rispetto alle convenzioni tradizionali creando una comunità che vive isolata all'interno dei confini della propria terra e che coltiva la speranza di trasformare, spargendo i semi, un terreno desertico in un luogo fertile (in questo caso si getta uno sguardo su chi ricerca una via alternativa al sistema); infine, gli americani benpensanti texani che sono rappresentazione dell'intolleranza e del fascismo presente specialmente nel *deep south*, ma che in realtà caratterizza una grande parte di America.⁶³

L'ostilità in *Easy Rider* segue un andamento crescente man mano che i due protagonisti si avvicinano alla meta finale. Contemporaneamente l'intolleranza segue un andamento parabolico ascendente: all'inizio sono presenti elementi minimi inseriti col fine di contestualizzare e informare riguardo la situazione in corso, ma man mano che il film prosegue si raggiungono delle vette di drammaticità sempre più importanti, fino a concludersi con la morte tragica dei due *bikers*. Prendendo in analisi gli incontri positivi, o almeno quelli che si possono descrivere come non antagonisti nei confronti di Billy e Wyatt, si può vedere che seguono un corso rettilineo, in cui non vengono generate nuove tensioni, ma i rapporti si evolvono in modo placido e tranquillo. Dunque, se la parabola segue un andamento dinamico essa sarà contemporaneamente

61 Emanuela Martini in *Innamorati e lecca lecca – indipendenti anni '60* (a cura di) E. Martini, Lindau, 1992 pp. 95-98.

62 G. Frasca *Easy Rider*, op. cit., p. 8.

63 Franco la Polla, *Il nuovo cinema americano 1967-1975*, Lindau, 1996, pp.34-36.

portatrice di cambiamenti profondi, mentre l'andamento rettilineo sarà rappresentativo di immutabilità, diventando simbolo di quell'impossibilità per le persone portatrici di valori sani e onesti di poter modificare questa situazione sociale.

Il primo incontro che segue l'andamento orizzontale è rappresentata dai *rancher*, primi personaggi che non mostrano alcun tipo di ostilità verso i due protagonisti. Il *rancher* è una figura idealizzata che preserva l'aderenza ai valori in cui crede. Lo stesso Wyatt esprime ammirazione verso la semplice vita di questo personaggio al punto da complimentarsi con l'uomo: «Dico sul serio, bella fattoria... non è da tutti vivere coltivando la terra... uno fa la sua cosa quando vuole, c'è da esserne fieri». Ma c'è una differenza sostanziale che divide lo stile di vita del *rancher* da quello dei due *bikers*: la disposizione al movimento. Il primo trova la sua realizzazione nella stabilità familiare e nel lavoro, il movimento e l'avventura vengono pensati in termini di un passato ormai concluso. Le sue scelte di vita lo hanno portato, per motivi che potrebbero essere infiniti, ad intraprendere un assoluto alternativo stile di vita. Lo stesso discorso può essere associato anche alla comunità hippie. Essi seguono l'idea di vita più utopica emersa proprio durante la controcultura: il sostentamento dovrebbe provenire dalla semina effettuata su un terreno completamente inadatto, e la speranza di poterne cogliere i frutti viene affidata a danze propiziatorie. Questa *way of life* viene quindi presentata come idealizzata e lontana dalla realtà.⁶⁴

Proseguendo il loro viaggio arrivano a Los Angeles, dove vengono arrestati per aver partecipato a una parata senza autorizzazione. In prigione fanno la conoscenza di George Hanson, un giovane avvocato alcolizzato interpretato da Jack Nicholson, che risulta essere forse l'unico personaggio pensante del film: è lui a dare vita a uno dei dialoghi più iconici, attorno ad un fuoco e sotto effetto di marijuana teorizza la “libertà e paura”, in cui esprime quanto la libertà vissuta e sperimentata dai due protagonisti faccia paura alla mentalità convenzionale:⁶⁵«Tutti parlano di libertà individuale, ma quando vedono un uomo libero, hanno paura». ⁶⁶

Anche il personaggio di George mostra la sua disubbidienza civile al sistema, ma una

64 G. Frasca, *Easy Rider*, op. cit. pp. 66-70.

65 E. Martini in *Innamorati e lecca lecca*, (a cura di) E. Martini, op. cit. p. 95.

66 *Easy Rider*, original screenplay by Peter Fonda, Dennis Hopper and Terry Southern, New American Library, United State of America, 1969, p. 144

differenza sostanziale lo separa da Billy e Wyatt: con il suo lavoro da avvocato per i diritti civili la sua battaglia viene portata avanti non solo su un piano ideologico, ma anche pratico e tangibile attraverso la forza messa a disposizione dalla legge, tramite il diritto e la giustizia.⁶⁷

Quella stessa notte George viene brutalmente ucciso da un gruppo di malintenzionati. Il personaggio diventa così la prima vittima del film di quell'intolleranza la cui reazione violenta si catalizza nell'atto discriminatorio contro chi viene considerato diverso. La scena dell'uccisione è resa in pieno stile western: sul corpo insanguinato del defunto si raccolgono i due protagonisti che si scambiano delle frasi cariche di significato.⁶⁸ Sul piano simbolico la sua morte rappresenta la morte stessa del diritto: la lotta per un mondo migliore, anche se effettuata con la piena legalità e giustizia, non può fronteggiare la cieca violenza dell'intolleranza.⁶⁹

Avviliti e malinconici i due protagonisti decidono di proseguire il loro viaggio verso il carnevale di New Orleans dove, dopo essersi recati in un bordello scelgono due donne con le quali trascorreranno una giornata di svago e divertimento, almeno fino a quando decidono di assumere un acido in un cimitero: l'esperienza non sembra essere piacevole né per i protagonisti, né per le donne in loro compagnia, in compenso il film regala uno dei montaggi più impressionanti e che potremmo definire "psichedelico". Questo segmento verrà ampiamente discusso e analizzato nel capitolo seguente.

A proposito della sequenza che vede i protagonisti aggirarsi per le strade di New Orleans, è importante ricordare che fu la prima ad essere stata girata, come per sottolineare quanto questa risulti centrale dal punto di vista narrativo. I due protagonisti vagano per le strade della città in festa e il loro sguardo si posa su colori, forme, strane presenze e sulle manifestazioni folcloristiche. Il segmento è caratterizzato da brevi inquadrature alle quali si alternano i piani dei quattro personaggi che camminano. Le brevi inquadrature, in realtà, forniscono una panoramica frammentata della storia degli Stati Uniti, evidenziando le radici del popolo e mettendo a nudo le disuguaglianze strutturali della società. Si vedono immagini che rimandano alla storia del paese, per esempio il veliero inglese, i costumi indiani (Figura 2.4) e il Cavaliere senza testa, alle

67 G. Frasca, *Easy Rider*, op. cit. p.70.

68 M. Videtta, *La fuga impossibile*, op. cit. p 118.

69 G. Frasca, *Easy Rider*, op. cit., pp. 70.

quali se ne affiancano altre che sottolineano gli squilibri strutturali di un'America la cui stessa bandiera (anch'essa ripresa in diverse inquadrature) aspira a rappresentare in modo simbolico il concetto di libertà: il Ku Klux Klan, la Guardia nazionale armata (Figura 2.5), il momento dell'arresto di un giovane e l'insegna "The Roosevelt" (riferimento al presidente Theodore Roosevelt, Figura 2.6). Questa contrapposizione mette in luce chiaramente l'intenzione di mostrare che, nonostante l'apparenza di democrazia e spettacolarità negli Stati Uniti, c'è un obiettivo sottostante di controllare completamente le persone e reprimere la libertà, nonostante questa venga illusoriamente professata.



Figura 2.4



Figura 2.5



Figura 2.6

Importanti risultano anche altri particolari che seguono la sequenza appena analizzata, ovvero quei momenti che precedono il *bad trip* nel cimitero. L'immagine della trivella petrolifera (Figura 2.7), con il suo rumore fastidioso, rappresenta un duro richiamo alla realtà di violenza e sfruttamento che avviene nei confronti dei territori e delle risorse. L'incapacità di sfuggire all'aspra atmosfera di intolleranza e ingiustizia viene simbolicamente evidenziata quando i protagonisti cercano rifugio in un



Figura 2.7

cimitero. In questo contesto, si configura come l'ultimo tentativo di affrontare con successo un viaggio che non è più fisico, bensì mentale, grazie all'uso di LSD.⁷⁰

E così come è iniziato, il film si conclude con i due protagonisti in sella alle loro Harley, sulla strada asfaltata che avrebbe dovuto condurli in Florida, ma qui il senso di libertà viene affiancato dall'ombra della morte: Billy e Wyatt vengono uccisi a colpi di fucile da quelli che vengono chiamati *redneck*⁷¹.

In realtà, la morte dei due personaggi è anticipata largamente, anche se in modo implicito, sin dall'inizio della pellicola. La prima sequenza che vede i due protagonisti vendere la partita di droga, viene girata in prossimità di “La Contenta bar”, uno squallido locale che è collocato nei pressi di un cimitero di automobili: i rottami rimandano sia allo sfruttamento economico e sociale portato avanti dagli Stati Uniti del XX secolo, sia agli stessi rottami dei due *chopper* abbandonati sulle strade a seguito dell'uccisione. C'è, quindi, una circolarità che collega la fine della pellicola con il suo inizio.

Altri elementi funebri anticipano la tragica fine dei due protagonisti, in particolare il ricorso ai dettagli che sembrano inizialmente comparire in maniera casuale, ma è proprio il loro accumularsi nel corso della narrazione a dotarli di



Figura 2.8



Figura 2.9

importanza e significato: nella sequenza che vede i due protagonisti risvegliarsi dopo la prima sosta del film, si nota Wyatt concentrato nell'osservare alcuni elementi abbandonati (nello stesso ordine: una baracca [Figura 2.8], un'auto [Figura 2.9], una bussola [Figura 2.10] e un libro [Figura 2.11]) rappresentativi degli scarti del consumismo, ma

anche un rimando agli stessi rottami citati in precedenza. Altri rimandi funebri si hanno

⁷⁰ Ivi pp. 64-66.

⁷¹ Il termine si riferisce a uno stereotipo di una figura estremamente conservatrice, razzista, sessista con il fucile sempre a portata di mano; il termine “collo rosso” deriva dalla prolungata esposizione al sole dovuta all'attività agricola.

Geoff King, *La nuova Hollywood: dalla rinascita degli anni sessanta all'era del blockbuster*, Einaudi, ottobre 2004, p 23.

nelle inquadrature che precedono il *bad trip* in cimitero: un gatto, che da sempre è associato dall'immaginario comune all'indipendenza e alla libertà, viene rinvenuto morto. Le immagini che preannunciano l'inevitabile fine si accumulano, creando un *climax* che accompagna la narrazione all'epilogo.⁷²



Figura 2.10



Figura 2.11

Easy rider ha così la capacità di rappresentare l'immaginario dello *youth movie* - che si caratterizza per essere veloce, sonoro, caotico, fruito principalmente in luoghi come *drive-in* e segnato dallo *humor*, mettendolo insieme a volti insoliti, non convenzionali, con sesso e violenza che al tempo non erano ancora accettati dalla Hollywood maggiore. Un grande merito al film è dato dal ribaltamento del ruolo morale dei protagonisti: l'individuo emarginato diventa l'eroe pulito della storia, non più l'adolescente inquieto che deve essere domato.⁷³ Il film si carica, così, della capacità di riflettere le esigenze di un nuovo pubblico costituito da giovani, incarnandone i loro eroi culturali, i loro miti, i loro prodotti di consumo (abbigliamento, droghe, musica rock ecc.) o meglio, come sostiene Franco La Polla, di «miticizzare» la tematica giovanile, rendendola sia indicativa sia rappresentativa di un problema americano contemporaneo, facendone allo stesso tempo una «tavolozza mitologica».⁷⁴

Giampiero Frasca, nel suo libro dedicato a Dennis Hopper e *Easy Rider*, pone a confronto il film con lo stile documentaristico: molti dei personaggi scelti sono reali in modo tale da rendere autentica la sua narrativa, un esempio sono i clienti del locale incontrati durante la sosta al bar nel profondo sud, che sono realmente gli abitanti del luogo nel quale si sono svolte le riprese e ai quali viene lasciata completamente carta bianca per quanto riguarda le battute, anzi, vengono incoraggiati a dire quello che pensano dei due protagonisti. Per questo motivo, non è un caso che le parole scelte dai

⁷² G. Frasca, *Easy Rider*, op. cit., pp. 7-9.

⁷³ E. Martini in *Innamorati e lecca lecca*, (a cura di) E. Martini, op. cit., p.98.

⁷⁴ F. Polla, *Il nuovo cinema americano*, op. cit. p. 34.

personaggi fossero di pregiudizio. Questo realismo si estende alla scena dell'uccisione dei due *bikers*, dove le parole pronunciate sono difficili da comprendere a causa dell'accento pesante dei personaggi. Questo modo di agire è simile a quello di altri registi come Cassavetes e Rossellini nel campo della fiction, anche se Hopper non possiede la stessa introspezione del primo o l'abilità lirica del secondo. Dunque, in molti casi il regista ha chiesto ai personaggi di seguire il metodo tradizionale di recitazione – per esempio nel caso della scena del *bad trip*, in cui per ridare un senso di autenticità viene chiesto a Peter Fonda di recuperare psicologicamente la sofferenza del suicidio materno – ma in altri casi, invece, vengono scelte persone il cui unico scopo è interpretare se stessi, riproducendo davanti alla macchina da presa il loro naturale modo di vita. Proprio per questo motivo *Easy Rider* è stato accostato anche al *cinéma vérité*, (o come sostiene anche Peter Fonda: «*cinéma vérité* in termini allegorici») in quanto viene riconosciuta la proprietà intrinseca del film di far emergere la situazione sociale americana degli anni Sessanta, ma anche, e soprattutto, per la tecnica di ripresa che è estremamente neutra. Dennis Hopper, facendo riferimento agli influenti registi Godard, Rossellini e De Sica, ha costantemente enfatizzato la massima libertà concessa agli attori nei suoi film una volta stabilita la posizione della cinepresa. Nel cinema di Hopper, la verità non emerge di fronte all'obiettivo come avviene nel *cinéma vérité*, ma piuttosto la realtà già esistente viene fedelmente riprodotta davanti alla lente della telecamera, consentendo così alla verità di manifestarsi per quello che è.⁷⁵

Nonostante il sentimento di ribellione che caratterizzava la generazione dei giovani degli anni Sessanta, i protagonisti della pellicola non mostrano affatto una ribellione nei confronti del proprio paese, anzi, nutrono verso di esso un amore sviscerato non inferiore a quello provato dalle stesse persone da cui vengono respinti: si spostano in lungo e in largo, godendosi albe, tramonti, fiumi e campagne e, come ammettono loro stessi, lo pensano in termini di un passato idilliaco e caratterizzato da una democrazia ideale. Il loro scetticismo si concentra sul presente e, in un atteggiamento da autentici "apocalittici", guardano con nostalgia a un passato che, purtroppo, è esistito solo nella teoria della Costituzione, persuasi della promessa dell'ideologia americana, ignorano completamente il suo vero profilo storico. In questo scenario, la violenza in America

75 G. Frasca, *Easy Rider*, op. cit. pp. 92-98.

sembra quasi assumere il ruolo di una nemesi: in un conflitto tra coloro che non sanno leggere il passato e coloro che credono di saperlo fare, è indubbiamente il secondo gruppo a subirne direttamente le conseguenze.⁷⁶

Si può affermare che *Easy Rider* è un film che va oltre il suo status di film cult e rappresenta un ritratto crudo e onesto dell'America degli anni Sessanta. Attraverso i personaggi e gli eventi del film, emergono sfaccettature complesse della società americana, mostrando come la ricerca della libertà possa essere affrontata con ostilità. È un monito sulla necessità di comprendere il passato, esplorare il presente e cercare una via per un futuro migliore, sempre nella speranza che l'ideale americano di libertà possa un giorno diventare una realtà condivisa da tutti.

⁷⁶ F. Polla, *Il nuovo cinema americano*, op. cit pp. 34-36.

2.2 Inquadrature iperrealiste, zoom, specchi e colonna sonora

Tra gli anni Sessanta e Settanta nel cinema americano emerge una nuova tendenza: l'utilizzo dell'immagine iperrealista. Con il termine "iperrealismo" si identifica una corrente (e non una scuola) che ha la sua genesi nella Pop Art e si caratterizza per essere l'arte che si occupa dell'esatta riproduzione. I suoi caratteri essenziali sono: l'osservazione di un oggetto con uno sguardo che sia il più possibile oggettivo, seguendo uno stile freddo con una grande attenzione ai dettagli e l'applicazione di un distacco psicologico, che non faccia trasparire alcuna scelta personale. Si tratta di far prevalere una fotografia che sia il più possibile asettica.⁷⁷

L'utilizzo di questa corrente iperrealista si può riscontrare nell'attenzione posta ai dettagli sulle parti meccaniche delle Harley: nella scena che illustra i preparativi della partenza, si nota come la m.d.p. scruti analiticamente tutto il corpo della motocicletta, dalle particolari cromature, passando al manubrio fino all'inquadratura che mostra il tubo di plastica sul quale Wyatt sta inserendo il denaro. L'attenzione posta dalla m.d.p. sulla motocicletta non si esaurisce qui: subito dopo lo stacco che muta l'ambiente della scena da interno a esterno, si vedono ancora dettagli come la ruota anteriore, le forcelle, il fanale, il manubrio e il serbatoio che si presenta colorato a stelle e strisce, motivo anche ripreso dal casco (Figura 2.12). La scelta di operare un'osservazione così dettagliata e analitica del mezzo è data dalla volontà non solo di restituire l'immagine mitologica che circonda il chopper, ma anche dalla volontà di dargli un corpo, una sorta di prolungamento meccanico degli stessi protagonisti, che si trovano legati al mezzo tanto quanto sono legati l'uno all'altro. In questo caso il



Figura 2.12

dettaglio dell'oggetto inanimato è analogo al primo e primissimo piano che si ha solitamente con i personaggi in scena.⁷⁸ A seguito di questa riflessione operata da

⁷⁷ F. Polla, *Il nuovo cinema americano*, op.cit, pag 155-156.

⁷⁸ G.F. *Easy rider*, op. cit., p. 115.

Giampiero Frasca, si potrebbe avanzare l'ipotesi che, vista la modalità di osservazione operata dalla m.d.p. nei confronti dei due *chopper*, i mezzi di trasporto dei due protagonisti sono contemporaneamente anche personaggi e protagonisti della pellicola. Le due Harley vengono presentate e osservate attentamente sin dall'inizio del film, esse accompagnano i due protagonisti nel loro viaggio e, come è stato analizzato in precedenza sono portatrici di diversi simbolismi che vanno dalla libertà alla mitizzazione del viaggio e dell'avventura, tanto quanto Billy e Wyatt sono rappresentativi del movimento hippie. È bene ricordare che quando la pellicola giunge alla conclusione, non sono solo i corpi dei due *bikers* ad essere abbandonati sulla strada privi di vita, ma anche le motociclette allo stesso tempo, distruggendosi e diventando rottami, “muoiono”.

In *Easy Rider* la rappresentazione della realtà è estremamente realistica, ma essa viene presentata in un modo che cerca di mostrare anche gli aspetti incerti e l'instabilità del contesto americano in cui Billy e Wyatt si trovano.⁷⁹ Ci sono sette sequenze che mostrano i due protagonisti percorrere le lunghissime *highways* in sella alle loro Harley Davidson. Il direttore della fotografia, Laszlo Kovacs, è stato spesso elogiato per la composizione e la bellezza delle immagini che mostrano campi sconfinati, lunghe praterie e la natura incontaminata.⁸⁰ Le carrellate vertiginose e le panoramiche del paesaggio vanno ad alimentare il nucleo mitologico della pellicola, ma da ciò ne emerge anche una forte contrapposizione: i meravigliosi paesaggi che si possono osservare sono contemporaneamente anche portatori di quella falsità, gradevole e accattivante, tipica degli “uffici turistici”.⁸¹ Se l'iperrealismo opera in funzione di “rivelazione della falsità”, anche queste inquadrature servono a svelare l'inganno portato avanti dall'America che, attraverso la panoramicità, intende tenere



Figura 2.13

⁷⁹ *Ivi.*, p. 114.

⁸⁰ *Ivi.*, p. 44-45.

⁸¹ F. Polla, *Il nuovo cinema americano*, op. cit., p. 170.

nascosta l'assenza di tolleranza e la corruzione. Per restituire questo sguardo, Kovacs sceglie di riprendere i due *bikers* nelle scene di spostamento in controluce, quasi come un suggerimento indiretto di stare attenti a guardare il paesaggio in maniera acritica. (Figura 2.13)⁸²

Un altro aspetto stilistico che è importante analizzare è lo zoom. Questa particolare tecnica di messa in scena è molto comune nei film degli anni Sessanta, il suo uso più ampio lo si ha nel documentario (e anche nella televisione) per creare “*un'impressione di spontaneità*” all'occhio della m.d.p. restituendo una sorta di reazione agli eventi che vengono mostrati, piuttosto che una messa in scena.⁸³ *Easy Rider* ne fa uno uso sostanzioso, soprattutto nelle “sequenze ponte” di spostamento che collegano una situazione a quella successiva. Il suo utilizzo è motivato dalla volontà di isolare precisi dettagli di un'immagine creando movimento sull'intero asse di ripresa. Esso, però, viene utilizzato anche con una “valenza cronachistica”, ovvero con l'intento di restituire una visione estremamente accurata e dettagliata, come se si trattasse di un servizio documentaristico. Questo utilizzo conferma la forte aderenza dell'intero film allo stile realistico.

L'utilizzo dello zoom, però, non è esclusivamente motivato dalle prerogative appena enunciate. Nella sequenza che vede Wyatt gettare l'orologio e partire per la sua avventura si vedono due dinamiche zoommate, una di allontanamento e una di avvicinamento, mostrando in un primo momento il volto disgustato del protagonista e in seguito, con spostamento in avanti, l'importante gesto di scagliare il prezioso orologio a terra.⁸⁴ Questo momento ha un forte valore simbolico: l'oggetto è allo stesso tempo il mezzo per misurare il tempo e un prodotto di consumo, la scelta di Wyatt di gettarlo per terra rappresenta il rifiuto e l'abbandono di tale sistema. Non è un caso che questo gesto venga effettuato proprio all'inizio del film, pochi momenti prima della partenza, come per ribadire l'impossibilità di essere realmente liberi se succubi del tempo e del sistema consumistico.

Lo zoom non è l'unica tecnica utilizzata per enfatizzare una determinata porzione

82 G. Frasca, *Easy rider*, op. cit., pp. 114-115.

83 Geoff King, *La nuova Hollywood, dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Einaudi, Vicenza, ottobre 2004, p. 50.

84 *Ivi*, p.103-104.

dell'immagine, in *Easy Rider* sono infatti presenti in molte sequenze delle incorniciature o degli specchi.

Queste superfici che potremmo definire come “ritagliate” sono scelte perché hanno la capacità di far risaltare ciò che circoscrivono con la loro presenza, veicolando l'attenzione dello spettatore in un determinata porzione dell'immagine, privilegiando alcuni aspetti della realtà a discapito di

altri. Un primo esempio di questo utilizzo lo si ha nella sequenza che vede Billy attendere che il *pusher* mentre verifica la qualità della droga che i due protagonisti sono in procinto di vendere: si può osservare la figura di Billy nello specchietto, questa scelta ha dato la possibilità allo



Figura 2.14

spettatore di osservare qualcosa che altrimenti si troverebbe fuoricampo, mostrando una realtà che altrimenti non sarebbe recuperata visivamente. (Figura 2.14)

Lo stesso meccanismo viene adottato nella scena che vede i due protagonisti entrare all'interno del bar nel *deep south*, in questo caso l'immagine non è resa adottando il punto di vista di un personaggio, bensì attraverso la vetrata a specchio che caratterizza lo stesso bar. Una carrellata verso sinistra mostra e fa udire allo spettatore i volti e i commenti dei clienti che si trovano al suo interno: si ottiene così un punto di vista oggettivo e la restituzione di uno spazio frammentato all'interno della medesima inquadratura. Una scelta più convenzionale per questa sequenza si poteva ottenere scindendo l'inquadratura in due piani visivi uno che mostrava la fonte della visione e l'altro l'oggetto osservato.⁸⁵

Roberto Nepoti nel suo libro “L'illusione filmica” sostiene che è opinione comune che la scelta della colonna sonora debba ricadere su musiche che il pubblico non ascolta, ovvero che non rientri nella sua sfera conscia, poiché solo così si può ottenere la miglior efficacia nel condizionare l'emotività dello spettatore.⁸⁶ Quando esce *Easy Rider* nelle

⁸⁵ *Ivi*, p. 99-101.

⁸⁶ Roberto Nepoti, *L'illusione filmica*, manuale di filmologia, UTET Università, Torino, giugno 2015, p.

sale cinematografiche, però, ci troviamo alla conclusione degli anni Sessanta, un periodo storico in cui la musica Rock è diventata la colonna sonora dell'intero decennio. E *Easy Rider*, pellicola che rappresenta una finestra che guarda alla controcultura del tempo, un film realizzato da giovani ribelli per un pubblico di giovani ribelli, avrebbe potuto forse scegliere un diverso genere musicale? O scegliere gruppi che non rispecchiassero i gusti dell'orecchio musicale giovanile? Assolutamente no. Steppenwolf, The Byrds, The Band, Jimi Hendrix, Smith e Roger McQuinn⁸⁷ sono le voci che accompagnano i due *bikers* in giro per l'America e sono contemporaneamente le stesse voci che diventarono iconiche proprio in quegli anni. Si dice che lo stesso Dennis Hopper non avesse operato una ricerca laboriosa della colonna sonora, limitandosi a scegliere tra le sue canzoni preferite che passavano in radio al tempo.⁸⁸

Questa scelta risulta del tutto in linea con lo stile filmico che pian piano si svilupperà e diventerà sempre più adottato nel cinema degli anni Settanta: lo stile *autoriale-modernista*. In questa categoria si possono identificare tutti quelle pellicole in cui «l'enunciazione marcata si combina a storie a maglie larghe, in cui il racconto resta aperto, si ferma, subisce sospensioni enigmatiche e presenza indeterminatezze spazio-temporali» e in cui si può notare un uso sostanzioso di montaggio discontinuo, *flashback* e un allentamento del rapporto causa-effetto. Un'ulteriore caratteristica utile a questo discorso emerge: la colonna sonora non solo viene ripresa dal repertorio rock del tempo, ma viene utilizzata come *commento over* alle immagini alle quali viene legata.⁸⁹ Sotto questo punto di vista *Easy rider*, ne diventa un esempio perfetto.

Il primo momento in cui si ha questo utilizzo è a seguito della vendita della partita di droga, non è un caso che la canzone sia intitolata proprio *The Pusher*, brano degli Steppenwolf. In questo caso non solo viene esplicitato ciò che le immagini hanno appena mostrato, ma la stessa canzone prende una posizione nell'argomento, creando una contrapposizione tra il *dealer* (spacciatore di erba) e il *pusher* (spacciatore di

279.

87 Presenti anche altri gruppi e artisti come: The Holy Modal Rounders, Fraternity of a Man, Little Eva, The Electric Prunes e The Electric Flag an american Music Band
Easy Rider, original screenplay by Peter Fonda, Dennis Hopper and Terry Southern, New American Library, United State of America, dicembre 1969, p. 190.

88 <https://www.cinemaepsicologia.it/colonna-sonora-del-film-easy-rider/>
[ultima consultazione: 22 dicembre 2023].

89 Vincenzo Buccheri, *Lo stile cinematografico*, Carocci editore, Milano, novembre 2023 pp. 149-150.

droghe pesanti)⁹⁰. Analizzando il testo della canzone, si può notare come venga espresso disprezzo e ci sia un atteggiamento di condanna verso quest'ultimo, a differenza del *dealer*, al quale non viene mossa una particolare critica:

*«Tu lo sai che lo spacciatore [dealer] è un uomo
con l'erba dell'amore nelle sue mani
Tu lo sai che lo spacciatore [pusher] è un mostro
buon Dio, non è un uomo naturale
Lo spacciatore [dealer] per quattro soldi
Signore, ti venderà molti dolci sogni
ma lo spacciatore [pusher] rovinerà il tuo corpo
lascierà la tua mente urlare»⁹¹*

Come si può notare la canzone crea molta distinzione tra le due tipologie di spacciatore: il *pusher* è un mostro che rovinerà il corpo e la mente, mentre il *dealer* è un venditore di sogni. La contrapposizione operata, potrebbe anche rappresentare il diverso stile di vita dei personaggi in scena: Billy e Wyatt non sono persone che hanno a che fare con droghe pesanti nel corso della loro quotidianità, la scelta di porsi nel ruolo di *pusher* all'inizio della pellicola è motivata dalla ricerca del viaggio che non potrebbero compiere senza aver messo da parte una cospicua somma di denaro. Mentre il *pusher*, al quale stanno vendendo la partita di droga, è una figura che basa il suo guadagno di vita in questa pratica, quindi rappresenta proprio lo spacciatore tanto criticato all'interno del testo degli Steppenwolf.

Questa presa di posizione è confermata anche dall'atteggiamento di Wyatt che rifiuta di provare la cocaina quando gli viene offerta.⁹²

Nonostante sia stata citata anche in precedenza, è impossibile non riunire in questo discorso quella che è diventata l'immagine sonora di *Easy Rider: Born to be Wild*, anche questa interpretata dagli Steppenwolf, Come è già stato detto il testo incarna tutti i

90 G.F. *Easy rider*; op.cit. pp. 106-109.

91 Traduzione mia. Testo:

<https://testirock.altervista.org/the-pusher-steppenwolf/>

[ultima consultazione: 23 dicembre 2023].

92 G.Frasca, *Easy rider*; op. cit. p. 109.

valori tipici degli anni Sessanta e, contemporaneamente, trasmette tutte le emozioni che collegano al viaggio in motocicletta: il suono del motore, l'avventura, il vento tra i capelli, l'adrenalina e l'autostrada davanti agli occhi.

*«Fai partire il motore
A testa alta in autostrada
Cercando l'avventura
E qualunque cosa verrà nella nostra strada
Si cara, vai e fai sì che succeda
Prendi il mondo in un abbraccio d'amore
Fai fuoco con tutte le tue pistole contemporaneamente
E esplodi nello spazio»⁹³*

Anche in questo caso, questa canzone non può essere ridotta al semplice utilizzo per arricchire di senso estetico la pellicola, ma rappresenta la stessa anima selvaggia e desiderosa di libertà dei protagonisti. Billy e Wyatt *sono Born to be Wild*.

Ancora un esempio risulta rilevante in questo discorso: a seguito del viaggio nella comune, Billy e Wyatt si recano a fare il bagno in compagnia di Sarah e Lisa in una pozza d'acqua. Oltre al fatto che il luogo risulta quasi paradisiaco, quando la m.d.p. si sofferma sull'acqua inizia la seconda strofa di *Wasn't born to follow* dei Byrds.

*« E quando sarà il momento, me ne andrò e aspetterò
di fianco alla fontana leggendaria
finché vedrò la tua sagoma riflessa
dentro le sue acque chiare e preziose
e se pensi che io sia pronto
allora potresti condurmi verso il baratro
dove i fiumi della nostra visione*

93 <https://testirock.altervista.org/born-to-be-wild-traduzione-steppenwolf/>
[ultima consultazione 23 dicembre 2023].

*fluiscono l'uno nell'altro
desidererò morire sotto le bianche acque a cascata
lei potrà implorarmi, potrà supplicarmi,
potrà persuadermi con la sua logica
e menzionare tutte le cose che perderò
che davvero non hanno valore
in fin dei conti e lei sicuramente capirà che
io non ero destinato a seguire»⁹⁴*

Questo testo non solo va a riprendere ciò che lo spettatore percepisce visivamente (le acque chiare e preziose, bianche acque a cascata), ma viene sottolineata la presa di posizione di Wyatt che a seguito del viaggio nella comune, nonostante sembri nascere un interesse per Lisa, capirà che il suo destino non è fermarsi a vivere all'interno della comune.⁹⁵

«[...] *E lei sicuramente capirà che io non ero destinato a seguire.*» è con questa frase che viene evidenziato la consapevolezza di non poter rinunciare al viaggio, al movimento e al raggiungimento della meta prefissata.⁹⁶

Si potrebbe procedere con l'analisi in questo senso e si noterebbe che ogni canzone va a descrivere e aggiungere informazioni alle immagini che scorrono nello schermo. Dopo il rifiuto del gestore del motel si sente *The Weight* suonata dalla Band: «*Avevo bisogno di un posto dove appoggiare la testa [...] "No" è tutto quello che mi ha detto*». O ancora, la morte dei due protagonisti è accompagnata da *ballad of Easy Rider*, canzone dei The Byrds ma nel film interpretata da Roger McGuinn, in cui viene evidenziato il fallimento nel raggiungere la libertà tanto ricercata dai due protagonisti. È una canzone in cui è presente l'ombra della morte su strada: «*Portami da questa strada/ In qualche altra città / Tutto quello che voleva/ era essere libero*»⁹⁷

94 <https://testicanzoni.rockol.it/testi/the-byrds-wasn-t-born-to-follow-93978973>
[ultima consultazione 23 dicembre 2023].

95 Nella sceneggiatura originaria Wyatt si infatuava di Lisa e mise per un momento in dubbio di riprendere il viaggio per stabilizzarsi all'interno della comune.

G.Frasca, *Easy rider*, op. cit. p. 111.

96 *Ivi*.

97 Traduzione mia.

Testo: <https://testicanzoni.rockol.it/testi/the-byrds-ballad-of-easy-rider-93978726>
[ultima consultazione: 27 dicembre 2023].

2.3 Road-movie: dal mito del viaggio all'influenza del western

Le lotte politiche di protesta portate avanti dai giovani negli anni Sessanta possono essere riassunte con il termine “movimento” che, in molti casi, assume anche un'interpretazione letterale: dalle marce contro la guerra a quelle in favore dei diritti civili, sino ai viaggi di libertà che caratterizzano questo periodo storico.⁹⁸

Il viaggio nel corso della storia ha assunto diversi significati nel tempo, come fuga, esplorazione e sperimentazione. La complessità e l'intensità emotiva legate al viaggio, che sia reale o interiore, ci pongono di fronte a due modi di vedere la realtà: un emozionante percorso verso nuovi spazi da un lato, e una fuga esistenziale o un cambiamento personale dall'altro. L'ansia dell'inesplorato, la deviazione dalla norma, la voglia di libertà sono aspirazioni naturali, sia che ci portino attraverso paesaggi selvaggi, sia che ci facciano esplorare il mondo simbolico della mente. Il viaggio è sempre stato visto come un'esperienza liberatoria, e il desiderio di fuggire, cercare luoghi lontani ed esperienze uniche è una necessità umana innata, indipendentemente dalle condizioni sociali, economiche o culturali. Questa idea ha particolarmente colpito i giovani americani degli anni Cinquanta e Sessanta. Per loro il viaggio aveva un carattere avventuroso che significava "fuga", ma aveva anche un significato più specifico: una fuga ideale, metaforica, vissuta attraverso l'uso di droghe allucinogene. Questo desiderio era alimentato dalle delusioni sociali dei giovani che rifiutavano la società e i suoi valori per cercare se stessi, abbracciando nuove idee ai margini della strada, alla ricerca di una spiegazione diversa della vita. Il viaggio può assumere significati e interpretazioni differenti a seconda dello scopo con il quale lo si intraprende. Stefania Pertoldi nel suo libro dedicato al mito del viaggio analizza sotto il profilo storico e sociale il viaggio inteso come esperienza di conquista e il viaggio come fuga immaginaria (quest'ultimo verrà esplorato nel capitolo dedicato al montaggio). Nel primo caso la narrazione si basa su premesse che hanno radici più profonde della storia del Novecento: l'America, originata da un viaggio che potremmo definire “epico”, si è rapidamente trasformata nel simbolo di una terra nuova, selvaggia, ricca di promesse e di futuro, un luogo di

⁹⁸ Art Simon in *Storia del Cinema Mondiale, Gli stati Uniti*, vol. 2, tomo secondo, (a cura di) Gian Piero Brunetta, Einaudi, 2000, p. 1662.

abbondanza e libertà. I primi coloni, in particolare, si sono trovati di fronte a un vasto continente da esplorare, colonizzare e dominare dando inizio a un viaggio e a una migrazione interna senza precedenti, alimentati dal continuo sviluppo dello stato, prima spinto dalla frontiera, poi dall'industrializzazione, infine dall'espansione imperialistica.

99

La mancanza di radici, l'incertezza e il desiderio di spostarsi in un territorio sempre in espansione (pensando alla vocazione imperialista camuffata da aspirazioni di giustizia e ordine internazionali) sono stati elementi fondamentali della cultura americana. La mobilità, che riflette la storia e gli aspetti politico-economici, è un movimento incessante scaturito dalla necessità di trovare un punto di riferimento in un sistema che incoraggia gli spostamenti esclusivamente se portatrici di uno sviluppo economico adeguato. Il viaggio fine a sé stesso, per divertimento o per il semplice desiderio di libertà, è spesso visto con sospetto o addirittura con ostilità e timore. Il pioniere che si muove per colonizzare nuove terre è elogiato per il suo contributo alla produttività del paese, mentre il vagabondo diventa una figura mitica, affascinante ma anche temuta, messa da parte dal sistema. Queste contraddizioni rappresentano l'anima americana: la società, attraverso la sua letteratura, narra storie avventurose ai margini del mondo conosciuto, oscillando tra possibilità e impossibilità, tra mito e storia. La comunità, contemporaneamente, stigmatizza coloro che non contribuiscono con impegno e fatica, ma che si ritrovano in un angolo con la loro inquietudine, malinconia e desiderio di muoversi liberamente. Il viaggio negli Stati Uniti diventa così una sorta di viaggio letterario, una rappresentazione che trasforma la realtà in qualcosa di fittizio, da pericoloso per l'ordine a leggendario e romantico, da presente scomodo a attivo in un ordine differente.¹⁰⁰

In *Easy Rider* Billy e Wyatt non possono essere classificati come vagabondi, in quanto il presupposto per essere definiti tali è la totale assenza di direzione, di identità e della meta prefissata. Già dalle prime sequenze della pellicola viene esplicitata la meta finale dei due protagonisti: dopo la vendita di droga Billy comunica che lo scopo del viaggio è di arrivare a New Orleans per i festeggiamenti del carnevale. Con ciò viene palesato che

99 S. Pertoldi, *Il mito del viaggio*, Op. cit, pp 11-39.

100G. Frasca, *Easy Rider*, Op. cit. pp. 57-59.

il viaggio intrapreso sia non una semplice fuga verso la libertà, ma un percorso con un itinerario specifico che parte da Los Angeles e giunge fino la Louisiana. Inoltre, il vagabondo non ha un luogo di origine ma i due protagonisti informano in ben due sequenze lo spettatore del loro luogo di provenienza.

Il movimento senza una chiara direzione del vagabondo è il contrario di quello proposto dal pioniere storico. Quest'ultimo ha contribuito in modo importante a creare il mito di un'America coraggiosa e laboriosa, pronta a fare di tutto per aprire nuovi spazi per la produzione. Le idee e le azioni del pioniere sono opposte a quelle del mito del vagabondo: il pioniere si unisce completamente al sistema produttivo, mentre il vagabondo vive ai margini della società. La ricerca di stabilità e pianificazione del futuro del pioniere è diversa dalla vita libera e senza preoccupazioni del vagabondo. La contrapposizione tra queste due prospettive, che rappresenta il movimento dell'intero Stato nel corso degli anni, trova la sua sintesi in Billy e Wyatt e nel loro viaggio lungo le ampie strade americane: pur avendo una direzione precisa come i pionieri, vivono anche ai margini della società, che li giudica per il loro aspetto trasandato. Il loro viaggio da Los Angeles alla Louisiana mostra l'intenzione di riprendersi quell'America che, secondo la visione di Peter Fonda, è caduta in una situazione degradata. Billy e Wyatt ridefiniscono la mitologica frontiera americana, svelando le bugie, le ipocrisie e le contraddizioni, ribaltando le regole del mondo selvaggio che si scontra con la civiltà. *Easy Rider* si presenta come un movimento puro, diretto come quello dei pionieri e isolato come quello dei vagabondi, mettendo in luce la mancanza di radici, l'intolleranza e lo sfruttamento negli Stati Uniti nel XX secolo.¹⁰¹

Tutto inizia con Brando: l'immagine del motociclista violento, con giubbotto in pelle, lunghe basette e insofferente alle regole fa il giro del mondo e influenza intere generazioni. È il 1953 quando Stanley Kramer legge su una rivista un articolo romanzato che vede come protagonisti una *gang* di motociclisti. Immediatamente riconosce l'enorme potenziale cinematografico e poco tempo dopo, sotto la regia di Laslo Benedek, nasce *Il selvaggio (The Wild one, 1954)*.¹⁰² Motociclisti violenti, devianti

¹⁰¹*Ivi*, pp. 59-62.

¹⁰²Il fascino del motociclista nasce il 7 luglio 1947 quando quattromila membri di una banda di motociclisti fecero baldoria in una piccola cittadina della California. Entrarono con i propri veicoli all'interno di negozi bar e ristoranti rompendone le vetrine e terrorizzando i cittadini. Il tutto venne

e nullafacenti si riuniscono in bande filo-naziste diventando vere e proprie immagini rappresentative del disagio giovanile. Il personaggio di Brando in poco tempo diventa di ispirazione per moltissime pellicole che verranno realizzate durante il corso degli anni Sessanta, in particolare Roger Corman nel 1966 dirige *I selvaggi* (*The Wild Angels*, 1966) che vede l'emergente Peter Fonda nei panni del motociclista Haevenlt Blues. Il film di rivela uno dei più grandi successi del tempo, ispirando a sua volta altre produzioni simili.

Durante il corso del decennio i *bikers-movie* si moltiplicano senza sosta sfruttando l'idea cormaniana e la stessa immagine proposta dai media che descrivono i motociclisti come “bande di diavoli più pericolosi degli animali selvaggi”. I temi affrontati dalle varie pellicole risultavano ripetitivi: risse, violenze, conflitti con le forze dell'ordine e atti di teppismo.¹⁰³ Spesso i protagonisti di questi film non raggiungono la loro destinazione o non trovano ciò che cercano. Le deviazioni diventano più importanti del viaggio stesso e l'ispirazione iniziale per intraprendere il viaggio si perde o si frammenta completamente. A differenza delle epiche classiche che tendevano a concludersi con un ritorno a casa o un qualche tipo di successo, nei road movie successivi a *Easy Rider* i personaggi spesso si trovano senza una vera meta e devono fare i conti con la sfida di inseguire sogni spesso irrealizzabili. Emergono temi di disorientamento culturale e sociale tra i personaggi di molti di questi film, mettendo in discussione il mito originale del genere.¹⁰⁴

Easy Rider si distacca totalmente dal modello che vede i protagonisti come bande di teppisti violenti e nichilisti, ma sono proprio Billy e Wyatt a essere le vittime di violenza. Invertendo questa tendenza, *Easy rider* risulta del tutto innovativo. Cambiano anche i rapporti che legano il personaggio con la propria motocicletta: se prima era maniacale e nevrotico, in *Easy Rider* rappresenta solo il veicolo che gli permette di spostarsi sulle lunghissime *highways*. Per quanto riguarda l'istanza narrante, si predilige una divisione equa tra spazio e personaggio: perde importanza l'atto in sé del *biker* e ne acquisisce, invece, il rapporto con il contesto che lo circonda. Per questo motivo la

riportato in un articolo della rivista *Life* con tanto di foto in prima pagina.
Greg Hinderycks in *Innamorati e lecca lecca*, (a cura di) E. Martini, op. cit. p. 79.
103G. Frasca, *Easy Rider*, op. cit., pp. 13-18.
104Lee Hill, *Easy Rider*, British Film Institute Modern Classics, Londra, 1996, p.43.

strada, che nelle pellicole precedenti aveva il ruolo di semplice contorno, ora diventa elemento fondamentale del racconto filmico, assumendo un'importanza capillare e diventando il motore che scandisce la storia attraverso il movimento. Dal *biker movie* si passa così al *road movie* che diventa una delle costanti della Nuova Hollywood.¹⁰⁵

Il *road movie* non può essere considerato un genere tradizionale, o almeno non nel senso convenzionale che si attribuisce a questo termine, ma deve essere studiato come parte di un sistema complesso che varia in base ai tempi e alle modalità dell'industria culturale.¹⁰⁶ Esso si è affermato negli Stati Uniti a partire dalla fine degli anni Sessanta, caratterizzato principalmente dal tema del viaggio senza una meta definita. Questi film raccontano spesso storie di vagabondi in automobile o su motocicletta, con protagonisti che sono giovani ribelli o criminali in fuga, ribellandosi a una società percepita come conformista e repressiva. Le riprese avvengono principalmente in esterni, utilizzando come sfondo paesaggi composti da strade statali, praterie senza fine, deserti, motel, stazioni di servizio, ristoranti e bar, mentre le città diventano luoghi di semplice attraversamento temporaneo nel corso del viaggio. Un elemento distintivo è l'illuminazione mutevole, evidente nei passaggi dalla luce del giorno alla notte, dal sereno alla pioggia e dall'alba al tramonto. La colonna sonora ricca di brani rock e pop è un elemento essenziale, accompagnando una narrazione centrata su protagonisti che trovano nella strada il luogo ideale per esprimere il loro istinto di libertà, fare incontri e confrontarsi con culture diverse. L'esperienza del viaggio diventa così un mezzo per dare forma alle proprie immaginazioni e, al contempo, per manifestare un rifiuto delle norme sociali percepite come oppressive, sfuggendo al conformismo. Il *road movie* ha rappresentato l'immaginario della controcultura statunitense, diventando un elemento identificativo per la New Hollywood e contribuendo alla creazione di un cinema di protesta, considerato una delle fasi più significative nella storia del cinema americano. Dal punto di vista tecnico, questi film spesso impiegano la *camera-car*, dotata di sospensioni per assorbire gli urti della strada durante gli spostamenti, e lo zoom, consentendo variazioni di prospettiva senza necessità di spostare la macchina da presa. All'inizio sembrerebbe che sia stata la letteratura a svolgere un ruolo fondamentale nella formazione e nello sviluppo del genere *road movie*, piuttosto che il cinema. Nel 1957 il

105G. Frasca, *Easy Rider*, op. cit., pp. 13-18.

106S. Pertoldi, *Il mito del viaggio*, op. cit., p. 133.

già citato Jack Kerouac, uno degli autori più emblematici della *beat generation*, diede vita a *On the Road*, un romanzo le cui figure centrali divennero l'emblema di un'intera generazione. Le dettagliate descrizioni degli ambienti, dei personaggi e delle atmosfere, insieme ai comportamenti sociali, in particolare l'uso di alcol e droghe, anticiparono in modo determinante il *road movie* quanto a visioni e forme.¹⁰⁷ Nonostante ciò, un'analisi più approfondita rivela che il *road movie* ha legami più saldi con il cinema, soprattutto con i generi cinematografici classici. In molti aspetti, si può affermare che questo genere affondi le sue radici nel western: gli spazi aperti immensi, il tema del viaggio, il movimento perpetuo, la strada concepita come frontiera, la fuga dal passato e da sé stessi, e la funzione predominante dell'illuminazione costituiscono numerosi punti di convergenza tra il *road movie* e il western. Lo stesso regista James Gordon White ammise di pescare le proprie idee per i film di *bikers* dai vecchi western: basta riciclare una sceneggiatura di un vecchio western, trasformare i ribelli in groppa al cavallo con violenti motociclisti e inserirci dei motociclisti “buoni” per combattere la gang fuorilegge per creare un perfetto *biker movie*.¹⁰⁸

Già nel primo paragrafo di questo capitolo si è visto come l'easy rider (inteso come personaggio) rimescoli i due stereotipi del cinema classico – il gangster e il western – ereditando dal secondo il desiderio di fuga, il rapporto con lo spazio, la ricerca della “vera” America, ma non ne acquisisce la vitalità e l'ottimismo. Robert Warshow, a questo proposito, fornisce una scheda che riassume sia il prototipo gangster, che quello western. Estrapolando i punti salienti, il secondo viene identificato come personaggio solitario e malinconico, disinteressato all'amore, ricco solo del tempo che ha a disposizione e non risulta possedere altro oltre i suoi vestiti – che raramente vengono cambiati – le sue pistole e il suo cavallo. Ecco, i personaggi dei *road film* sono come i tipici eroi western: sono generalmente soli, quando si riuniscono in compagnia non conversano molto e anche la scelta di non modificare gli indumenti del personaggio viene spesso ripresa: questo avviene principalmente per l'unità spaziale ed a-temporale in cui si muovono. Il suo universo, come sostiene anche Warshow, si limita a ciò che viene proposto nello schermo. Sostituendo i cavalli con le motociclette di *Easy Rider*, non si

¹⁰⁷https://www.treccani.it/enciclopedia/road-movie_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/
[ultima consultazione 27 dicembre 2023].

¹⁰⁸Greg Hinderycks in *Innamorati e lecca lecca*, (a cura di) E. Martini, op. cit. p. 91.

modifica il risultato ottenuto.¹⁰⁹

Anche i nomi dei due protagonisti, Billy e Wyatt, richiamano due degli eroi più famosi dell'epopea western: Billy the Kid e Wyatt Earp. Il primo fu un pistolero criminale statunitense che all'età di 12 anni uccise un fabbro che aveva insultato sua madre, figura alla quale era legatissimo soprattutto a seguito della morte del padre. Wyatt Earp, invece, viene considerato il prototipo del fascista: il suo facile accesso alle armi e il suo ruolo da sceriffo gli permetteva di sfogare a suo piacimento questo potere. C'è, in questo senso, una forte contrapposizione tra il Wyatt di *Easy Rider* e il suo riferimento western: il primo rappresenta il disordine, mentre il secondo l'ordine.

Il film di Dennis Hopper emerge in un periodo in cui l'epopea del west sta tramontando, con l'eroe che invecchia, si stanca e perde la sua invincibilità. In questo contesto, a livello puramente linguistico, il primo piano subentra nella narrazione, affiancando e talvolta sostituendo le tradizionali inquadrature lunghe e panoramiche. Il viaggio di *Easy Rider* diventa un'odissea contemporanea attraverso paesaggi culturali e sociali in evoluzione, dove il vecchio e il nuovo si scontrano.¹¹⁰

I riferimenti al genere western si possono ritrovare anche nella scelta d'abbigliamento, in particolare è importante sottolineare come Billy vesta sfrangiato, stile molto simile a Buffalo Bill, o come indossi sempre un cappello texano, indumento che rimanda iconograficamente proprio al genere western. Anche il personaggio di George Hanson contiene in sé diversi aspetti di continuità, primo fra tutti l'attaccamento alla bottiglia di whisky che, insieme al cavallo e alle armi da fuoco, rappresenta un attributo essenziale che accompagna spesso le scene d'amicizia, delle risse, ma anche delle riconciliazioni. L'avvocato diventa l'immagine chiara e trasposta nel tempo del vecchietto senza denti caratteristico delle città del West.¹¹¹

La violenza, presente in entrambi i generi, si configura come un elemento comune e, al contempo, come il discrimine che li distingue l'uno dall'altro: mentre i protagonisti del western impugnano pistole o fucili, quelli dei *road movie* sono occupati a tenere saldamente il volante o il manubrio dei loro veicoli, privi di armi per difendersi.

109M. Videtta, *La fuga impossibile*, op. cit., pp. 75-79.

110G. Frasca, *Easy Rider*, op. cit. pp. 81-83.

111Ivi, pp. 84-85.

Risultano impreparati a fronteggiare la violenza, sia essa di natura fisica che verbale, e ancor meno sono inclini a praticarla.¹¹² Anche l'assenza della donna è un elemento che si può riscontrare in entrambi i generi: l'ostacolo all'inclusione della donna nel *road film* è dato dall'assenza di un modello comportamentale femminile adatto al mito della fuga. Con il termine "modello comportamentale" si intende una presenza fisica sullo schermo in grado di sostituire quella forma di introversa virilità fondata sul rifiuto di ogni analisi psicologica, che costituisce il tipico sfondo dei miti femminili legati all'amore o al "dramma in interni". Western e *road movie* sono, per eccellenza, film "in esterni", e per quanto riguarda l'amore, questo si rivela irrilevante nella scelta individualistica e solitaria del cowboy come del viaggiatore. In passato la donna non ha mai trovato una collocazione stabile nel mito della strada e della fuga, poiché era proprio dalla donna, e da ciò che essa rappresentava, che il protagonista maschile fuggiva. Nei *road movie* degli anni '70, invece, la donna non è più la causa originaria della fuga e l'amore può occasionalmente rientrare nella ricerca dei protagonisti, ma solo come amore per la Grande Madre America.¹¹³ Nonostante questa regola del tutto generale, sono presenti delle eccezioni come per esempio *Senza sosta (The Mini Skirt-Mob, 1968)* di Maury Dexter dove le protagoniste sono delle motocicliste donne.¹¹⁴

È così che nel *road movie* si fondono gli ultimi elementi del western, insieme a un'ambientazione da serie televisiva e a elementi tipici della commedia. Nonostante ciò, nel cinema hollywoodiano si stava verificando una nuova metamorfosi, e il film di strada è ora considerato uno dei generi da esaminare. I temi del viaggio, della libertà e della ribellione giovanile sono così radicati nella cultura statunitense che qualsiasi tentativo di recupero cerca effettivamente di rinsaldare, se non di rinvigorire, l'immaginario collettivo ormai consolidato della nazione.

È a partire dalla fine degli anni Settanta che i *road movie* e i suoi personaggi hanno cominciato a mostrare i primi segni di esaurimento: con la ripresa economica, Hollywood è tornata a modelli spettacolari di super-produzioni, con effetti speciali, temi catastrofici e le rappresentazioni della strage del Vietnam. Il cinema americano ha vissuto un rimescolamento così radicale dei generi che ogni film sembrava essere un

112M. Videtta, *La fuga impossibile*, op. cit., pp. 82-84.

113Ivi, pp. 89-92.

114Greg Hinderycks in *Innamorati e lecca lecca*, (a cura di) E. Martini, op. cit. p. 91.

punto di convergenza per tutti gli altri.¹¹⁵ Il film “di strada” si sono trasformati in film “di veicolo” (ovvero i *car film*) conservando il legame personaggio-veicolo-spazio, ma aggiungendo una spettacolarizzazione ulteriore al secondo.¹¹⁶

115S. Pertoldi, *Il mito del viaggio*, op. cit., pp. 133-136.

116M. Videtta, *La fuga impossibile*, op. cit., p.111.

Capitolo terzo

UN MONTAGGIO “PSICHEDELICO”

Il montaggio rappresenta un aspetto, forse il più fondamentale, attraverso cui emerge una fonte enunciativa all'interno del racconto cinematografico. Persino il film più obiettivo, fedele ai suoi personaggi, rivela un cambio di prospettiva ogni volta che decide di modificare l'inquadratura, anche se tale transizione è resa "invisibile" o giustificata da logiche diegetiche. Questo cambiamento nella prospettiva della storia evidenzia l'esistenza di un punto chiave che orienta come vediamo e ricordiamo le immagini.¹¹⁷ Il montaggio nel film di *Easy Rider* è molto libero ed estremamente innovativo. Sono molte le scelte anticonvenzionali: le transizioni da una sequenza all'altra, oppure l'utilizzo del *flashforward*, una tecnica di narrazione che va a mostrare allo spettatore ciò che cronologicamente avviene dopo. In particolare, il tragico finale viene mostrato ben prima attraverso l'inserimento, in fase di montaggio, di una brevissima inquadratura che mostra le auto in fiamme dei due protagonisti, preannunciando così l'inevitabile epilogo.¹¹⁸

Il montatore ufficiale della pellicola è Donn Cambern, ma hanno collaborato al risultato finale anche gli stessi produttori, Bob Refelson e Bert Shneider, gli attori Dennis Hopper, Peter Fonda e Jack Nicholson e, infine, Henry Jaglom. La loro collaborazione è avvenuta per riadattare la pellicola che alla sua origine era di 3 ore, ad un uso più commerciale di 90 minuti. Prima di effettuare questi numerosi tagli, Hopper venne persuaso a concedersi una pausa nella sua residenza a Taos, nel New Mexico. Il lavoro del montaggio è stato così portato avanti da Jaglom che si trovava in una stanza a montare i film a ritroso – dalla fine all'inizio – contemporaneamente Nicholson nella stanza a fianco montava la pellicola dal suo inizio alla conclusione (Jack Nicholson si è sempre rifiutato di editare le parti dove compariva egli stesso). Le scene che vennero tolte in quest'ultima fase furono numerose: la sequenza del viaggio fuori Los Angeles –

117G. Frasca, *Easy Rider*, op. cit. p. 120.

118Federico Vitella, *Il montaggio nella storia del cinema. Tecniche, formule, funzioni*. Marsilio, Venezia, aprile 2009, p 145.

che originariamente era montata per l'intera durata di *Born to Be Wild* - dieci minuti aggiuntivi dalla scena nel bar in Louisiana, così come le versioni estese delle scene del falò e, ancora, la scena girata all'interno del bordello nella sceneggiatura originale era molto più lunga rispetto al risultato finale.¹¹⁹ Quando Hopper vide la nuova versione del film, non fu per nulla entusiasta e accusò i suoi colleghi di “avergli rovinato il film”. Per fortuna riuscirono a convincerlo che in realtà stavano massimizzando il potenziale di tutto il suo impegno, e riuscirono a fargli cambiare idea.¹²⁰

Analizzando il montaggio di *Easy Rider*, notiamo che svolge tre funzioni fondamentali, ciascuna caratterizzata da una propria figura cinematografica e una specifica modalità sintattica che regola l'associazione di segni e significati. Oltre alla sua funzione narrativa, evidente nella successione delle inquadrature e nei raccordi che conferiscono fluidità alla trama, il film di Hopper opera principalmente sul versante *stilistico* e *accumulativo*. Il montaggio organizza la struttura del film, dove il tempo effettivo – circa una settimana – viene condensato in un racconto che ne mostra gli avvenimenti chiave. L'uso dell'ellissi narrativa diviene indispensabile per l'eliminazione dei momenti superflui, restituendo un racconto concentrato e significativo.

La disposizione degli avvenimenti in *Easy Rider* è possibile riassumerla attraverso uno schema suddiviso in tre parti: avvenimento diurno con incontro, sosta intorno ad un falò e riflessione didascalica. Queste soste notturne all'aperto, scandite dall'alternanza giorno-notte-giorno, diventano l'unica scansione temporale significativa. Questo schema può essere inteso come la *microconfigurazione* all'interno del racconto, un nucleo che si ripete fino alla conclusione della pellicola. Il primo blocco tripartito si ha già dall'inizio del film, ovvero dalla sequenza che vede i due protagonisti vendere la partita di droga (Sequenza 1), fino al primo accampamento attorno ad un falò (Sequenza 5); il secondo lo si ha dalla sequenza immediatamente successiva che vede i due *biker* riprendere il viaggio dopo la prima sosta (Sequenza 6) sino alla sosta successiva che avviene in compagnia del primo hippy incontrato nel viaggio (Sequenza 11) ; anche in questo caso la tripartizione vede la partenza seguita da un incontro, in questo caso del

¹¹⁹Prima del montaggio finale erano presenti anche: scene di rissa con altri motociclisti, un inseguimento da parte della polizia, un'uscita ai drive-in e alcune scene di acrobazie sulle Harley.

L. Hill, *Easy rider*, op. cit. p. 24.

¹²⁰*Ivi*, pp. 27-28.

rancher, e la conseguente sosta sino alla ripartenza successiva. La terza tripartizione si ha dall'arrivo alla comunità hippie (Sequenza 12), comprendendo la parata abusiva e la conseguente detenzione in carcere dove avviene la conoscenza con Geoge Hanson (Sequenza 23). La penultima tripartizione è la più corta della pellicola e si ha con l'incontro con la mentalità del *Deep south* all'interno del ristorante sino alla morte di George (dalla sequenza 24 alla 26). Infine, la restante parte della pellicola (dalla sequenza 27 alla sua conclusione) vede la visita al postribolo, il carnevale e i *bad trip* in cimitero.¹²¹

A seguito di questa analisi risulta evidente la presenza di un'organizzazione interna del racconto che riordina il succedersi degli eventi, rendendo una continuità tra situazioni che sono antitetiche: di tolleranza e comunanza da un lato e contrasto e aperta ostilità dall'altro. L'obiettivo principale è quello di dipingere un ritratto dell'America contemporanea all'interno del film. Quindi, l'assenza di una pausa notturna che collega due realtà diverse, come la comunità hippy e l'arresto per parata abusiva, non è una carenza nella struttura del racconto, ma rappresenta chiaramente l'intenzione di evidenziare come negli Stati Uniti l'intolleranza e l'ostilità convivano in modo stretto e minaccioso con forme più pacifiche di coesistenza.¹²²

L'esempio più evidente di scelta stilistica del montaggio è data dagli *stacchi progressivi* che dividono una sequenza e l'altra, attraverso un'alternanza di inquadrature brevi, che vengono riprodotte più volte dando il senso di “un'intermittenza allucinata”. Questi stacchi nascono dalle ricerche sperimentalistiche dell'*underground*, e vanno a sostituirsi alle classiche dissolvenze incrociate, che spesso venivano utilizzate per restituire allo spettatore l'impressione del tempo che trascorre tra una sequenza e quella successiva. Non è un caso che questa tecnica venga utilizzata principalmente nelle sequenze che vedono l'alternarsi tra giorno e notte (e viceversa).

Il montaggio di *Easy Rider* viene definito anche accumulativo. Questo termine deriva dalla scelta di giustapporre più inquadrature senza che ci sia alcun elemento di raccordo, ed è proprio il loro insieme, e non la loro singola presenza, a costituirne il significato.

¹²¹Le sequenze numerate fanno riferimento a quelle proposte da Giampiero Frasca. G. Frasca, *Easy Rider*, op. cit., pp. 25-38

¹²²Ivi pp 120-122

Ciò vuol dire che è necessario prendere in esame l'intera sequenza, piuttosto che la sola inquadratura. Un esempio è la sequenza già analizzata nel capitolo primo che vede Wyatt porgere il suo sguardo su una lamiera, una baracca e l'auto abbandonata. Le immagini prese singolarmente non ridanno alcun significato e simbolismo, ma è l'intero segmento a rimandare allo sfruttamento consumistico.

A metà tra la pura funzione stilistica e la caratteristica accumulazione si inseriscono quei segmenti in cui l'accostamento delle varie inquadrature viene scelto col fine di rendere avvertibile e tangibile la tensione narrativa che viene messa in scena. In questo contesto si rimanda a due scene in particolare: la prima è l'uccisione di Geroge Hanson, la seconda è il momento dell'esplosione della motocicletta di Wyatt. Entrambe vengono restituite con estrema frammentazione, in modo tale da sottolineare la drammatica situazione che si presenta sullo schermo.

Non si opta più per un racconto lineare e obbiettivo, ma si predilige una narrazione di tipo rappresentativo dove la drammaticità raddoppia grazie a come viene messa in scena. I collegamenti tra una inquadratura e quella successiva diventano più liberi: il raccordo può essere eliminato, prediligendo l'unione tramite la componente caotica e frenetica. Non conta più il significato dell'intero blocco, inteso come insieme di più parti, ma l'accumulazione di più elementi drammatici che, uniti attraverso una precisa scelta stilistica, conferiscono all'intero segmento una drammaticità maggiore.¹²³

Il più grande azzardo di Hopper, però, riguarda la sequenza che vede Billy e Wyatt, in compagnia delle due prostitute, in cimitero sotto effetto di LSD. I personaggi giungono alla convinzione di trovarsi “al posto giusto nel momento giusto”, come era stato consigliato loro dall'autostoppista hippy. In questo caso la *diegesi* diventa un fatto esclusivamente sensitivo, dove l'obbiettivo è quello di rendere allo spettatore la percezione mentale distorta provata dai personaggi in scena, restituendo una serie di immagini a ocularizzazione zero dove viene abbandonato il racconto oggettivo per far spazio a un racconto soggettivo che risulta zoppicante, esasperato e, per certi versi, disturbante.¹²⁴

123*Ivi.* pp. 123-124

124*Ivi.* p. 41

Prima di addentrarsi all'analisi di questa sequenza è importante ricordare che il mito del viaggio, analizzato nel capitolo precedente, non deve essere inteso esclusivamente come spostamento fisico, ma anche come “movimento mentale”. A questo proposito, Stefania Pertoldi analizza il mito del viaggio come fuga immaginaria, dove la narrazione ha la sua genesi dall'America del dopoguerra: la civiltà borghese, dominata dall'automazione e dagli elettrodomestici, diventa una realtà massificante in cui l'individuo viene silenziosamente schiacciato dal benessere apparente, il conformismo e i grandi miti dell'epoca come le scoperte atomiche e le conquiste spaziali. È in questo contesto di crisi della cultura meccanicistica e tecnologica che scaturisce la contestazione giovanile, partendo proprio dalla società statunitense considerata la più progredita e raffinata. Nei primi anni Sessanta, i campus universitari diventano campi di battaglia: giovani che sfidano un mondo dominato dall'egoismo, lo sfruttamento interno ed esterno, la corsa agli armamenti nucleari e le oppressioni imperialistiche. La gioventù, desiderosa di qualcosa di nuovo e bisognosa di autonomia, rifiuta i modelli tradizionali formando comunità alternative e rifugiandosi in ideologie nuove. Questa fuga materiale dalle istituzioni e dalle convenzioni sociali li spinge anche verso una fuga mentale, attraverso l'uso di droghe, diventate simbolo di un mondo nuovo, fonte di ispirazione e di libertà spirituale. Le sostanze psichedeliche diventano l'urlo degli adolescenti e la loro risposta all'alienazione della civiltà. Al di là del contatto magico e irrazionale, le giovani generazioni americane vedono nella droga uno strumento di dilatazione della coscienza e di contatto con l'inconscio, favorendo la crescita e l'intensificazione della sensibilità. Il fascino delle filosofie orientali – come il Buddhismo - spinge gradualmente i giovani verso un misticismo inerte, una identificazione con l'universo e la ricerca di una nuova relazione con le cose. Il termine "psichedelico", coniato nel 1957 da Humphry Osmond, diventa simbolo di qualcosa che "rivela la mente", con effetti profondi sulla natura dell'esperienza cosciente. L'LSD, in particolare, diventa la sostanza più conosciuta e studiata illegalmente, con effetti che vanno dalla sinestesia alle distorsioni dell'immagine corporea, dall'annullamento della percezione del tempo all'incapacità di distinguere la differenza tra realtà e fantasia. L'azione di queste sostanze, con la loro molteplicità e diversità di effetti, diventa una forma di ribellione contro la società meccanicistica e alienante dell'epoca, portando le giovani generazioni americane a

cercare nuovi significati nella fuga immaginaria attraverso l'uso delle droghe psichedeliche.¹²⁵

Si riprende ora l'analisi della sequenza del trip lisergico. È, innanzitutto, una sequenza lunga e sperimentale che dura oltre cinque minuti, al principio realizzata solo per accumulare materiale dimostrativo per il produttore utilizzando la cinepresa da 16 mm. La scena venne girata non solo con una troupe provvisoria, ma ancora prima che la sceneggiatura fosse completa. Questo avvenne per ragioni logistiche: Fonda confuse le date dei festeggiamenti del Martedì Grasso a New Orleans, convinto che ci fosse un mese libero. Così, il 23 febbraio 1968 girarono quella che diventerà la sequenza del *bad trip* assieme a Les Blank e Seymour Cassel, che erano due figure che collaboravano spesso con John Cassavetes. Nello stesso periodo vennero scelte Toni Basil e Karen Black per interpretare le due prostitute che Billy e Wyatt conoscono da Madame Tinkertory.¹²⁶

Le riprese a New Orleans e in cimitero si svolsero in 4 giorni e non furono per niente semplici: le discussioni tra le persone presenti erano costanti e la colpa ricadde proprio su Dennis Hopper che, per sua stessa ammissione, era “completamente pazzo”. Anche i rapporti tra Fonda e Hopper si sono incrinati in questo lasso di tempo, infatti, il Capitano America del film ha dovuto registrare più volte la voce di Hopper in preda a urla e deliri, circostanza che ha poi portato i nastri direttamente tra le mani dei produttori. Nonostante ciò, Bon Refelson e Bert Schneider hanno mantenuto la loro volontà di confermare Hopper nel ruolo di regista, anche perché era l'unico in grado di montare le sequenze registrate del *bad trip*.¹²⁷

Forse sopraffatto dalla mancanza di preparazione per la sua prima esperienza di regia, Dennis Hopper apparve come un regista “dittatore” agli occhi dei membri del ridotto team. Come raccontò Peter Fonda: «Nel primo giorno ci radunò in un parcheggio e urlò ripetutamente: “Questo è il mio maledetto film!”». La frustrazione raggiunse livelli talmente elevati che Fonda e gli altri decisero di girare alcune scene del film senza la presenza di Hopper durante quella prima giornata. Successivamente, la sera stessa,

125S. Pertoldi, *Il mito del viaggio*, op. cit. pp. 40-50.

126L. Hill, *Easy Rider*, op. cit. pp. 21.

127Easy Rider, Ranging Bulls: How the Sex – Drugs – and Rock' n' Roll Generation Saved Hollywood, a film by Kenneth Bowser, 2003.

Terry Southern giunse dalla sua residenza nel Connecticut. Mentre Hopper si confrontava animatamente con il cast e la troupe, Southern ascoltava con pazienza e alla fine, esausto, rivelò: «La confusione generata dalla tua loquacità mi sta facendo impazzire». Nei cinque giorni successivi, si stima che siano state effettuate riprese per circa sedici ore sulle strade di New Orleans e in un cimitero locale. Buona parte di questo materiale fu improvvisato, sebbene Terry Southern apportò alcuni suggerimenti durante una riscrittura, specialmente per la sequenza lisergica:

«Figure spettrali di parate in colori sfumati attraverso molteplici illusioni ottiche. Aree oscure di ombrelli. Nel lacerare gli oggetti aderenti di vesti dal suo corpo, MARY trova una nuova libertà nella luce che scaturisce dalle croci in ferro battuto... Essi [uno degli uomini e MARY] si dibattono nel fango e nelle tombe aperte. »¹²⁸

Il risultato della sequenza sono 181 inquadrature sovraesposte, mosse, distorte e sgranate, montate sicuramente seguendo i principi artistici delle avanguardie, piuttosto che le regole del cinema classico. Le trasgressioni in questa sequenza raggiungono il culmine, ponendosi in totale contrasto con tutto ciò che al tempo dell'età d'oro Hollywood aveva bandito: *jump cut*, montaggio rapido, inserti extradiegetici e raccordi sbagliati. Non si tratta di esercizi di stile, ma di sgrammaticature operate coscientemente sia da Hopper che dal suo montatore Donn Cambern, con lo scopo di restituire allo spettatore il turbamento e la percezione mentale che attraversa i personaggi nella scena a seguito dell'assunzione della droga. Il ragionamento sottostante è molto semplice: se un montaggio classico e lineare viene associato alla normalità, un montaggio frammentato, caotico e discontinuo verrà associato all'alterazione.¹²⁹

Poco prima di entrare all'interno del cimitero viene mostrata tramite un'inquadratura una trivella petrolifera. Essa, oltre a farsi carico dei simboli già citati, emette un rumore che risulta del tutto incalzante rispetto alle immagini che seguono: è un rumore che persiste anche nel momento in cui i quattro personaggi assumono la sostanza psichedelica e diviene via via più forte, restituendo una sorta di "ritmo" alle immagini che si vedono sullo schermo e accrescendo sensibilmente la drammaticità via via che la sostanza genera il suo effetto. Il rumore della trivella poco prima della metà del *trip* si esaurisce e

128L. Hill, *Easy Rider*, op. cit. p. 22.

129F. Vitella, *Il montaggio nella storia del cinema*, op. cit., pp. 145-146.

riprende qualche momento dopo, quando il montaggio si fa sempre più frammentato.



Figura 3.1

L'inizio della distorsione mentale è inizialmente reso palese proprio dal montaggio: alle immagini dei quattro (Figura 3.1) vengono alternate inizialmente immagini di tombe riprese in controluce (figura 3.2), utilizzando quella tecnica “a intermittenza” che prima

distingueva il passaggio giorno-notte, ma ora viene utilizzata per eclissare il tempo che scorre tra l'assunzione di LSD sino ai primi sintomi.

Dall'immagine che viene mostrata nella Figura 3.2, un movimento di macchina sposta l'inquadratura dalle tombe al sole (Figura 3.3). Questa stessa ripresa determinerà sia l'inizio che la fine del trip: si nota, infatti, come questa sia la prima inquadratura che precede il montaggio frammentato e caotico e, contemporaneamente, sia l'ultima prima di ritornare alla “normalità”, ovvero alla sequenza di spostamento che precede la morte dei due *biker*.



Figura 3.2

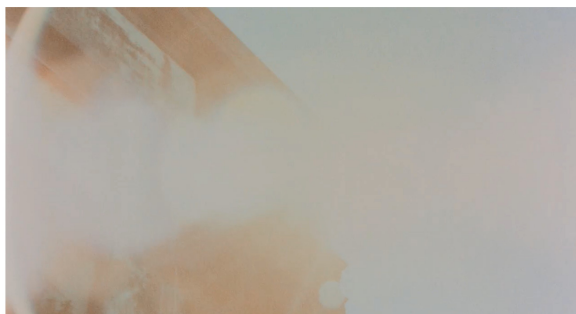


Figura 3.3

In molti casi l'LSD accresce l'esaltazione religiosa, questo viene a sua volta riportato dalle preghiere proferite da un *voice over* appartenente a una donna di cui non si conosce l'identità che accompagna le visioni dei quattro fungendo da basso continuo. Viene mostrato il volto della donna solo in un secondo momento attraverso l'inserimento di un primissimo piano (Figura 3.4),

ma non risulta comunque chiaro dove sia effettivamente: è realmente nel cimitero con i protagonisti? È solo il frutto della loro immaginazione? Sta realmente pregando nel mentre che i personaggi si ritrovano sotto l'effetto della sostanza? Sono domande alle quali non è possibile fornire una risposta corretta.

Dopo l'inserimento della *voice over* della donna le immagini che scorrono sullo schermo iniziano a seguirsi l'una all'altra senza una logica: il ritmo aumenta sempre di più, le inquadrature sono più brevi e a una prima visione non è chiaro cosa effettivamente venga mostrato, o cosa stia davvero



Figura 3.4

succedendo. Lo spettatore non ha più gli strumenti per poter stabilire cosa sia reale, cosa stia avvenendo in scena e cosa, invece, sia solo frutto dell'immaginazione dei personaggi. È completamente travolto da brevi inquadrature con molti *zoom in* e *out*, riprese che vengono poste a ritroso, bruschi movimenti di macchina (in più riprese sembra che l'operatore della fotografia abbia iniziato a girare su se stesso) e altre sgrammaticature che innescano immediatamente l'impressione turbamento mentale.

Oltre alla donna mostrata in primo piano (Figura 3.4) ci sono altri personaggi che risultano “estranei” all'interno del trip ed è proprio la loro presenza, nonché il tipo di interazione che instaurano con i protagonisti, a restituire allo spettatore la sensazione che tutto ciò non sia assolutamente reale. Viene mostrato in una inquadratura un uomo che sembra leggere un libro (figura 3.5):



Figura 3.5

prima appare da solo, mentre in un secondo momento è in compagnia di Wyatt che lo osserva, quasi analizzandolo, mentre l'uomo non sembra accorgersi della sua presenza,

nonostante il *biker* lo scruti ad una distanza estremamente ravvicinata (Figura 3.6). Il comportamento di questi personaggi “estranei” fa pensare che non sia avvenuta alcuna interazione reale con i protagonisti, nonostante vengano ripresi all'interno della stessa inquadratura. Billy, Wyatt, Karen e Mary sembrano dei fantasmi in grado di osservare ciò che sta avvenendo, ma senza essere visti a loro volta. Queste scelte narrative possono essere giustificate dalla volontà di annullare qualsiasi logica che guidi il riconoscimento di uno spazio reale: i personaggi si trovano in cimitero, ma la loro mente si sta muovendo.



Figura 3.6

In alcune situazioni, la pioggia si riversava sulla pellicola durante il cambio delle cartucce. Questi imprevisti hanno provocato immagini sfocate e rifratte creando un effetto non intenzionale che ha intensificato la sensazione di vivere un'esperienza

psichedelica. (questo è particolarmente evidente nella figura 3.6)

Per poter realizzare delle riprese ancora più drammatiche Hopper spingeva Fonda a rievocare psicologicamente e verbalmente il suicidio di sua madre, come se fosse sotto l'influenza di sostanze stupefacenti. Si trattava del genere di esperienza personale a cui molti attori avrebbero esitato nel confrontarsi, ma Fonda alla fine cedette, mentre Hopper lo persuase attraverso vari argomenti estetici. Fu un approccio



Figura 3.7

crudo e insensibile, ma i risultati resero la sequenza completata autentica, tanto quanto straziante e surreale.¹³⁰ Il delirio di Capitan America inizia sin primi momenti a manifestarsi all'interno della sequenza. La voce straziante e sofferente dice in più battute: «Sta zitta! Come hai potuto farti odiare tanto Madre? [...] Se sapessi quanto ti odio! [...] Madre Perché mi hai abbandonato?» (Figura 3.7)

Lo spettatore durante la visione, nonostante veda i volti e i corpi dei personaggi nella scena, ha l'impressione di penetrare lo schermo e osservare gli avvenimenti con i loro stessi occhi: il racconto, a differenza delle classiche ocularizzazioni azzerate, non sembra annullarsi, ma è percepibile la volontà di un'istanza che guida l'osservazione delle immagini attraverso un percorso preciso. Lo spettatore non si immedesima in un personaggio, ma con il rilievo compositivo e visivo della macchina da presa.

Le immagini proposte non vengono associate ad alcun punto di vista, ad esclusione della croce con la croce nera che risulta l'unica soggettiva di Wyatt, realizzando un totale “*nobody's shot*” che mostra esclusivamente la prospettiva privilegiata dell'autore (Figura 3.8 e 3.9).



Figura 3.8



Figura 3.9

Le inquadrature sono accostate le une alle altre creando una *accumulazione paratattica* in cui non è presente alcun elemento di raccordo, se non un aleatorio senso di prossimità dato dalla stesso luogo di ripresa

¹³⁰L. Hill, *Easy Rider*, op. cit. p. 22.

(il cimitero, appunto), o una ricercata associazione per identità se si considerano le inquadrature che ritornano più volte, come la madonna in rilievo rispetto al cielo azzurro. Le emozioni percepite dallo spettatore, e quindi di conseguenza dagli stessi personaggi, sono scostanti, intense e contrastanti. Il contrasto viene percepito sia a livello verbale, per esempio nella rappresentazione del rapporto di amore e d'odio che coinvolge Wyatt e la grande Madre America rappresentata dalla statua della madonna che abbraccia, ma anche dalle dominanti cromatiche che generano contrasto proprio per la loro giustapposizione.¹³¹

A questo proposito, alcune immagini presenti quando il montaggio è particolarmente frammentato si pongono in evidenza proprio per il proprio colore: un pagliaccio (Figura 3.10) e delle forme indefinite blu (Figura 3.11), in particolare, si notano tra le tante immagini che compaiono sullo schermo.



Figura 3.10

Il pagliaccio, carico dei suoi colori rosso e bianco, e le forme azzurre richiamano direttamente i colori della bandiera americana che più volte nel corso del film è mostrata. Inoltre, seguendo il principio di cui si è ampiamente discusso all'interno dell'analisi del

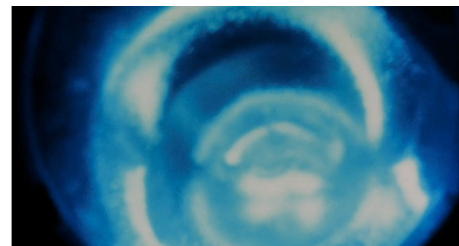


Figura 3.11

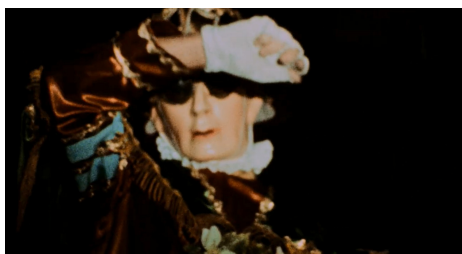


Figura 3.12

film che vede la giustapposizione di più inquadrature il cui insieme rimanda ad un significato unico, la presenta del pagliaccio – che per giunta ricorda Ronald Mc Donald, una delle figure che rimandano direttamente all'America – con figure che ritornano più volte che sembrano portare delle maschere (Figura 3.12), potrebbero rimandare ad una critica nei

¹³¹G. Frasca, *Easy Rider*, op. cit. pp. 43-44.

confronti dell'ipocrisia americana.

Un altro dettaglio che risulta estremamente contraddittorio e crea un forte contrasto sia a livello sonoro che visivo è rappresentato dai rapporti sessuali che i quattro portano avanti nel corso del trip. Le immagini dei corpi nudi vengono mescolate con suoni di lamenti e sofferenze, sia quelle di Wyatt che delle stesse donne: Karen lamenta di “aver sempre voluto essere bella”, mentre la voce straziata di Mary ripete di voler concepire un figlio, o ancora, le urla di Karen: «Non ti permettere! [...] Sto morendo! Morirò!» risultano estremamente disturbanti poiché vengono legate alle immagini in cui il rapporto sessuale sembra essere più esplicito. Immagini e suoni si miscelano creando un contrasto che non fa trasparire alcuna passione, ma una lenta sofferenza.

Man mano che il trip prosegue il ritmo del montaggio diviene via via più veloce, con immagini che vengono mostrate per una frazione minima di secondo e che restituiscono una frammentazione della scena a livelli massimi. Questa frammentazione rimanda direttamente ai cambiamenti, repentini e continui, che sono caratteristici della sostanza assunta.

La sovraesposizione viene portata ai suoi limiti, fino a quando i tratti diventano quasi indistinguibili, quasi nulli, rappresentativi di quello che viene chiamato “delirio bianco”, apice della reazione estetica propria della sostanza allucinogena (Figura 3.3).

È all'interno di questo miscuglio di suoni, immagini, colori e stili che si può sviscerare il disegno narrativo simbolico: il *bad trip* non è altro che l'ennesimo rimando alla fine tragica della morte dei personaggi. I simboli si ritrovano nelle singole immagini, dall'insistenza sui rami spogli, alla rosa che solo in un secondo momento, grazie ad un ampliamento del campo dell'inquadratura, si rivela essere il centro di una croce funebre (Figura 3.9), ma anche la pioggia che segna l'obbiettivo della macchina da presa rimanda simbolicamente al dolore e alle lacrime.¹³²

Alla domanda: «che cos'è un buon montaggio?» Joseph Conrad, scrittore, risponde: «Il fine che cerco di raggiungere è di farvi sentire, farvi percepire e di farvi vedere, con la forza delle parole non scritte»¹³³. Seguendo questa linea di pensiero, Dennis Hopper

¹³²*Ivi*.

¹³³Dominique Villain, *Il montaggio al cinema*, Lupetti, Bologna 2003, p.57.

riesce sicuramente ad ottenere un “buon montaggio”, ma il suo merito sta nel fatto di aver trovato uno stile nuovo che sfrutta tutte quelle sgrammaticature che in nel cinema classico potrebbero essere giudicate come “errori”, ma è proprio grazie a queste scelte anticonvenzionali e controcorrente che il risultato ottenuto è così alto a livello drammatico ed emozionale.

Capitolo quarto
LA NUOVA HOLLYWOOD

4.1 La nascita

A seguito della Seconda Guerra Mondiale l'industria cinematografica americana registra una grande battuta d'arresto che ben presto si trasformerà in una crisi. È stato già analizzato in precedenza come i *fifties* siano gli anni dei prodotti di consumo, delle case spaziose, delle automobili nuove, dei frigoriferi e, soprattutto, della televisione. È proprio a quest'ultimo mezzo di comunicazione e di svago che viene associata la sensibile diminuzione di pubblico presente nelle sale: dal 1946 si registra un calo che raggiunge il suo punto minimo proprio agli inizi degli anni Sessanta, dove il pubblico è la metà di quello presente durante la Seconda Guerra mondiale. È sicuramente una diminuzione importante per il cinema americano, che deve trovare delle soluzioni alternative per riprendersi il pubblico perso.

Le cause associate a questa diminuzione sono molteplici, ma è alla televisione che viene attribuita la responsabilità maggiore. Per quale motivo un cittadino dovrebbe scegliere di andare al cinema, dove sarà necessario pagare un biglietto, magari dovendo pure pagare per il parcheggio e assumere una babysitter che tenga i figli per la serata, quando può tranquillamente fruire di contenuti e film comodamente dal proprio divano e con la propria televisione, in modo totalmente gratuito e senza la necessità di spostarsi? La televisione, dunque, si pone come il nuovo mezzo di comunicazione comodo ed economico, due qualità che risultano determinanti nelle scelte degli individui.

Nonostante questa analisi venga condivisa da diversi testi, presenta un errore. Sicuramente la televisione ha avuto un ruolo determinante, ma è importante ricordare che essa si pone come vera forma di intrattenimento solo dal 1952, dopo che la Federal Communication Commission ha assegnato le licenze alle diverse trasmissioni; o ancora, quando il calo degli spettatori è già in atto è bene ricordare che non in tutte le zone degli Stati Uniti si riceve il segnale televisivo. Tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, periodo che vede l'inizio della diserzione al cinema, solo un terzo delle

famiglie possiede effettivamente una televisione.¹³⁴

È quindi necessario ampliare la ricerca della causa anche ad altri orizzonti. Nel dopoguerra si vede un aumento delle case di proprietà del 50%, sino ad arrivare al 1960 dove il numero supera quello delle case in affitto. Questa crescita avviene di pari passo con una forte migrazione verso le periferie della città, dove molte famiglie – sempre più numerose – ricercano una vita lontana del rumore e dalla confusione cittadina. Questo spostamento ha portato i potenziali spettatori, che erano nella maggior parte figure colte, benestanti, appartenenti alla *middle class*, ad allontanarsi dalle stesse sale cinematografiche presenti nei centri e difficili da raggiungere con i mezzi di trasporto.¹³⁵

La prosperità che ha caratterizzato il dopoguerra, non fu un vantaggio per tutti e in particolare non lo fu per il cinema: grazie ai salari più alti e la diminuzione delle ore di lavoro i cittadini americani investirono il loro tempo libero su altre attività come sport, giardinaggio, fai da te e in generale passatempi in famiglia, mettendo così in crisi l'abitudine di andare al cinema.¹³⁶

La diminuzione del flusso delle entrate non è l'unico problema che Hollywood dovrà affrontare in questo periodo. Durante il corso degli anni Cinquanta il più grande detentore del potere dell'industria cinematografica, lo *studio system* a integrazione verticale, venne forzatamente sciolto. Questo sistema prese piede tra la fine degli anni Dieci e i primi anni Venti segnando poi, tra gli anni Trenta e Quaranta, quella che venne chiamata “l'epoca d'oro di Hollywood”. Gli *studio system* detenevano il potere non solo della produzione, ma anche della gestione, della distribuzione e dell'esercizio delle sale cinematografiche. Negli anni Trenta l'industria è dominata dalle “Big Five” ovvero dai cinque *studios* più importanti: la Loew's Inc (a cui apparteneva anche la MGM), la Warner Brothers, la Paramount, la RKO e la Twentieth Century Fox. A fianco delle “grandi cinque” ci sono quelle che vengono nominate Little Three, ovvero la Columbia, la Paramount e la Universal, che collaboravano con le Major, ma non avevano una struttura completamente integrata.

Il controllo della distribuzione e l'esercizio delle sale cinematografiche è di importanza

134 Douglas Gomery in *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti, vol. II*, (a cura di) Gian Piero Brunetta t. secondo, Einaudi, Torino, 2000, p. 1125.

135 *Ivi*, p. 1126.

136 G. King, *La nuova Hollywood*, op. cit. p. 32.

cruciale per l'industria. Le Major possedevano grandi reti di distribuzione sia nazionali che internazionali e, se una casa di produzione voleva far proiettare i suoi film, il passaggio per questa strada era inevitabile. Inoltre, circa il 90% degli investimenti delle Major era vincolato alla proprietà delle sale cinematografiche, ottenendo così il controllo di circa 3000 sale su un totale di 18000 presenti sul suolo americano. (questi dati si riferiscono all'anno 1943) La chiave fondamentale non risiede tanto nella quantità di sale cinematografiche, bensì su *quali* sale erano sotto il controllo delle Major: i *movie places*. Questi includono le sale di prima visione nelle metropoli, responsabili del 70% complessivo degli incassi al botteghino.¹³⁷

In America il monopolio dell'industria cinematografica è dichiarata illegale dalle leggi antitrust contro le concentrazioni di monopolio. Nonostante lo *studio system* non possa essere definito monopolio - che si caratterizza per il predominio di una sola società - esso può essere visto come un oligopolio in cui il potere è nelle mani di pochi. Nonostante ciò, la minaccia legale non tarderà a realizzarsi.

È infatti già dalla fine degli anni Trenta che iniziano i primi processi legali a danno delle Big Five e delle Little Three. La causa durerà dieci anni con diverse sentenze, proroghe, appelli e Hollywood non baderà a spese per assumere i migliori avvocati. L'obiettivo dell'accusa è quello di separare le maggiori società: se prima una singola si occupava sia dell'esercizio sia della distribuzione, ora i due ruoli devono essere affidati a due enti distinti, con due proprietari differenti. Dopo numerose sentenze nel 1948 la Corte Suprema decreta la sconfitta definitiva delle Major e la cessazione delle procedure commerciali a loro favore e, soprattutto, obbliga la vendita delle sale cinematografiche.¹³⁸

Durante l'era degli studios le produzioni miravano ad un pubblico misto. Con questo termine non si intende un pubblico di massa ma, partendo dal presupposto che esistono diversi pubblici che possono essere divisi per età, sesso e confini geografici, si cercherà di fornire un prodotto che soddisfi quante più categorie possibili. Il film ideale per quel tempo è quello che piace a spettatori appartenenti a vari tipi di pubblico, ma anche questo aspetto nella seconda metà del Novecento sarà destinato a cambiare.

¹³⁷Ivi op. cit. p. 33.

¹³⁸Douglas Gomery in *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, (a cura di) Gian Piero Brunetta op. cit., pp. 1128-1129.

Il Codice Hays è un sistema di (auto)censura composto da un insieme di linee guida, specifiche indicazioni e norme etiche introdotte nell'industria cinematografica statunitense nel 1930. Ideato sotto la direzione di Will Hays, presidente della Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA), il codice mirava a regolamentare la produzione cinematografica, fornendo un quadro morale e sociale per gli studios. Le sue disposizioni riguardavano la rappresentazione di temi sensibili come sesso, droga, violenza, religione e altri argomenti, con l'obiettivo di promuovere una visione cinematografica più "pulita" e in linea con i valori tradizionali. Si tratta di una forma di repressione che agisce già nella fase progettuale del film, in particolare nella fase di sceneggiatura.¹³⁹ Questo sistema di regolamentazione venne messo profondamente in discussione durante il corso degli anni Cinquanta: cresce sensibilmente l'interesse sia dal punto di vista commerciale che artistico verso i film stranieri e i nuovi film indipendenti¹⁴⁰ e molti film distribuiti senza sigillo di censura vengono accolti sempre più positivamente. Alla fine del decennio il codice viene modificato e revisionato diverse volte, sino al 1968 in cui viene definitivamente sostituito con criteri sistematici di classificazione per età. Attualmente il codice è ancora esistente, ma in una versione assai ridotta.¹⁴¹ Questo cambiamento sarà contemporaneamente la conseguenza e la causa di un profondo mutamento che avverrà nel mondo del cinema durante il corso degli anni Sessanta, un rinnovamento che prenderà prima il nome di Hollywood Renaissance, poi di Nuova Hollywood. Il primo termine viene utilizzato per descrivere esclusivamente l'ondata di film e autori che attirarono l'attenzione della critica nel decennio che va da metà degli anni Sessanta sino alla metà degli anni Settanta, mentre con Nuova Hollywood si intende il fenomeno ha origine proprio nello stesso momento, ma che evolverà anche al cinema degli anni Ottanta che vede l'origine dei grandi conglomerati mediatici e dei blockbuster.¹⁴² Secondo Franco la Polla il periodo cinematografico che ha inizio alla fine degli anni Sessanta rappresenta «il massimo tentativo di rinnovamento del cinema dai tempi

139Giuliana Muscio in *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti, vol. II*, (a cura di) Gian Piero Brunetta, tomo primo, Einaudi, Torino, 1999, pp. 525-526.

140Produttori indipendenti e il cinema straniero raggiungono quota 40% del mercato nel 1950, sino ad arrivare al 50% nel 1958.

141Ivi, pp. 551-555.

142 G.King, *La nuova Hollywood*, op. cit., p. 5.

dell'avvento del sonoro». ¹⁴³ Non è possibile fornire una definizione univoca di “Nuova Hollywood” poiché il suo utilizzo lo si ha per identificare aspetti differenti del cinema hollywoodiano dal secondo dopoguerra: a seconda del punto di vista assunto, si avrà un significato diverso. Si possono, invece, identificare due ordini principali: la Nuova Hollywood rappresenta uno *stile filmico* che si distingue da quello precedente (e che chiameremo classico), e in secondo luogo significa un nuovo *quadro industriale*. ¹⁴⁴

Il mutamento ha origine anche da un cambiamento di pubblico: le sale cinematografiche vuote erano sintomo di un cinema che non riusciva più ad accaparrarsi il proprio pubblico. Sebbene i film prodotti fossero indirizzati a un pubblico più tradizionale, la vera platea era costituita dai giovani, in particolare dalla generazione dei baby-boomers che, come abbiamo già osservato, faticava a conformarsi ai gusti dei propri genitori (e in questo contesto, il cinema non faceva eccezione¹⁴⁵). Se il vecchio cinema non si adattava più al vecchio pubblico, un nuovo cinema si rivolgerà ad un pubblico nuovo.

L'interesse giovanile veniva smosso da film horror, d'azione oppure a storie adolescenziali inserite strettamente nell'ambito della contestazione giovanile propria del periodo. A proporre proprio queste categorie di pellicole era il cinema indipendente. Con il termine “cinema indipendente” non si fa riferimento al cinema di ricerca formale e politica del New Cinema Group, ma all'espressione del disagio vissuto da alcuni cineasti interessati al cinema di ricerca e qualità, stanchi dei continui blocchi e censure imposte dall'industria. ¹⁴⁶

Il cinema americano d'avanguardia giunge a sua piena maturità proprio negli anni Sessanta. Si caratterizza per «numerosi modelli di introspezione e di radicali scelte di montaggio», con forte contrapposizione a livello di atmosfere, spostamenti repentini in avanti nella narrazione, conseguente incertezza e ambiguità temporale, improvvisazione, sequenze inserite senza giustificazioni precise o inserite senza che forniscano informazioni determinanti all'intreccio. Sempre in questi anni diviene sempre più in voga l'utilizzo della pratica documentaristica grazie l'avanzamento delle nuove

143F. Polla, *Il nuovo cinema americano*, op. cit., p. 11.

144G. King, *La nuova Hollywood*, op. cit., pp. 3-5.

145Lo stesso Dennis Hopper ammette che i film prodotti prima di questo periodo non erano di suo gusto. *Easy Rider, Raging Bulls: How the Sex – Drugs – and Rock' n' Roll Generation Saved Hollywood*, a film by Kenneth Bowser, 2003.

146F. Polla, *Il nuovo cinema americano*, op. cit. pp. 19-20.

tecnologie, sia delle cineprese sia di registrazione del sonoro. A conseguenza di ciò, aumentano notevolmente film che trattano i movimenti politici di quel periodo, come per esempio *America, America Dove Vai?* (*Medium Cool*, Haskell Wexler, 1969).

I generi classici di Hollywood (Western, gialli, storie d'amore) sebbene non vengano del tutto abbandonati, vengono intensamente rivisitati. A questo proposito spiccano registi come Arthur Penn e Robert Altman che hanno dedicato gran parte del loro tempo artistico a riesaminare in modo critico i generi tradizionali. Nella seconda metà degli anni Settanta si avrà una ripresa dei vecchi generi, grazie soprattutto alle figure di George Lucas e Steven Spielberg, che proporranno film ad altissimo budget – con altissimi guadagni – di storie avventurose.

Fino al 1975, l'ambiente cinematografico si distingueva per la permeabilità dei confini tra le diverse forme di cinema. Il cinema narrativo hollywoodiano assorbiva selettivamente influenze stilistiche e tematiche da film stranieri, documentari e avanguardia, ma questa diversità diventò particolarmente evidente verso la fine degli anni sessanta, in concomitanza con l'ascesa della controcultura e l'apice del movimento contro la guerra.¹⁴⁷

Francesco la Polla riassume in una lista gli elementi essenziali che distinguono il cinema precedente da quello che segnerà il rinnovamento: « 1) Incremento delle produzioni indipendenti; 2) Piccoli budget produttivi; 3) Ricerca di un pubblico giovane; 4) Messa in questione dei valori etico-sociali sostenuti dal cinema precedente; 5) Attenzione alla politica e al costume; 6) Costituzione e stilemi di carattere documentaristico; 7) Rinuncia agli *studios* e ricerca degli spazi quotidiani; 8) Ricambio delle levi registiche; 9) Abbandono dello *star system* e lancio di volti nuovi; 10) revisione ideologica di generi classici »¹⁴⁸.

147Art Simmon in *Storia del cinema mondiale* (a cura di) G. P. Brunetta, t. secondo op. cit. p. 1638.

148Franco la Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Laterza, Bari 1987, p. 282.

4.2 Il ruolo di *Easy Rider*

Mentre si completava la sceneggiatura, *Easy Rider* trasformò la sua prospettiva da potenziale film di American International Pictures (AIP)¹⁴⁹ a una scelta adottata dalla Columbia Pictures. Jack Nicholson, ben inserito nel nascente panorama di Hollywood, propose di portare il progetto di quello che al tempo si chiamava ancora *The Loners* – *Easy Rider* a Raybert, la casa di produzione gestita da Bob Rafelson e Bert Schneider.

Schneider aveva legami familiari con importanti figure della Columbia Pictures: suo padre, Abe Schneider, era uno dei direttori mentre suo fratello, Harold, era a capo della produzione.¹⁵⁰ Ciò che lo distingueva da suo padre era la capacità di cogliere il cambiamento che era in corso: Bert è un giovane baby-boomers, in grado di comprendere le nuove esigenze e i nuovi gusti giovanili. La sua figura ha rivoluzionato il cinema dal lato del produttore.¹⁵¹ Rafelson, laureato in filosofia al Dartmouth College e all'Università di Benares in India, aveva una carriera pregressa come sceneggiatore e redattore di storie televisive. Insieme, fondarono la Raybert Productions, responsabile della creazione del gruppo e della serie televisiva *The Monkees* (1965-7), che portò a un notevole successo finanziario. Fu proprio questo successo pecuniario a permettere ai due produttori di investire su *Easy Rider*: vennero subito rilasciati 365.000 dollari e, in cambio, Hopper e Fonda avrebbero ottenuto un terzo dei profitti del film, mentre il restante sarebbe stato diviso tra Columbia e Pando Production.¹⁵²

Inizialmente le aspettative di guadagno non erano alte, ma da un investimento totale di 500.000 dollari, *Easy Rider* divenne un campione d'incassi, vincendo anche il premio per la miglior opera di un regista esordiente al Festival di Cannes del 1969, oltre a due nomination agli Oscar dello stesso anno come miglior sceneggiatura e miglior attore non protagonista. La domanda che viene da porsi è: come mai un film sul quale non si

149L'AIP era specializzato nella produzione di film a basso budget e durante gli anni Cinquanta si era focalizzata su film di motociclette, horror, da spiaggia e altre tematiche che erano care al crescente gruppo giovanile. *Easy rider* divenne la prima pellicola che segnò il punto in cui questa maniera di fare cinema entrò negli interessi di Hollywood.

G. King, *La nuova Hollywood*, op. cit. p. 17.

150L. Hill, *Easy Rider*, op. cit., pp. 20-21.

151Easy Rider, *Ranging Bulls: How the Sex – Drugs – and Rock' n' Roll Generation Saved Hollywood*, a film by Kenneth Bowser, 2003.

152L. Hill, *Easy Rider*, op. cit. p. 21.

avevano aspettative si rivela invece un grandissimo successo?

Il pubblico di quel periodo era alla ricerca di qualcosa che fosse loro, qualcosa di cui sentirsi parte, qualcosa che, in un certo senso, parlasse a loro. I giovani sin da quel momento si interessavano al cinema Europeo: Antonioni, Fellini, Godard, Visconti, De Sica e tanti altri riuscivano a smuovere non solo l'interesse giovanile, ma anche quello degli stessi registi che diventeranno grandi in America nel decennio successivo. Questo era sintomo di un'attrazione verso una narrativa diversa da quella che fino a quel momento era proposta dalle pellicole americane. Con *Easy Rider* per la prima volta il movimento di controultura viene incorporato all'interno della narrazione, riflettendo come la vita realmente era e non come le autorità volevano che venisse mostrata. Finalmente il pubblico vedeva una rappresentazione fedele di sé stesso, dei loro gusti e dei loro costumi.¹⁵³ Dennis Hopper stesso sottolinea che negli anni Sessanta raramente si vedeva nel cinema l'uso della marijuana senza che questo fosse associato a omicidi o atti atroci.¹⁵⁴ Questa osservazione evidenzia quanto molte rappresentazioni cinematografiche fossero percepite come distorte dalla maggior parte dei giovani e, sotto questo punto di vista, *Easy Rider* si distingue come un'eccezione significativa. Si tratta di un film dedicato alla gioventù, realizzato da individui appartenenti al movimento hippie che viene rappresentato, e non da figure estranee che lo osservano e lo giudicano dall'esterno. Conseguenza di ciò è il già citato ribaltamento del segno morale dei protagonisti dove l'emarginato emerge come l'eroe integro, non più l'adolescente turbolento da domare, in contrasto con la chiusura mentale di alcune fasce della società americana. Questa svolta diventa un vero e proprio faro per Hollywood. Finalmente, persino le Major si rendono conto che il pubblico è evoluto, e gli adolescenti non sono più semplicemente gli spettatori privilegiati dei drive-in e delle sale di provincia, ma rappresentano l'intero pubblico. Desiderano vedere riflessi i loro vissuti, riconoscersi e immergersi nelle loro ritmiche e mitologie. Il processo di ringiovanimento e rinnovamento inizia soprattutto da qui: dall'underground che si trasforma nell'essenza di Hollywood.¹⁵⁵

153 *A Decade under the Influence. The 70's films that Changed Everything*, R. La Gravenese-T. Demme, 2003.

154 *Easy Rider, Ranging Bulls: How the Sex – Drugs – and Rock' n' Roll Generation Saved Hollywood*, a film by Kenneth Bowser, 2003.

155 E. Martini, *Innamorati e lecca lecca*, op. cit. p. 98.

Easy Rider ha sfidato il consolidato modello hollywoodiano, preferendo produzioni a basso budget con cast ridotti. I personaggi interpretati da Fonda, Hopper e Nicholson erano facilmente riconducibili a figure di ribelli immaginari, il cui atteggiamento di sfida rifletteva elementi di un mito fondamentale per la controcultura dei tardi anni Sessanta. *Easy Rider* è stato il pioniere nell'integrare autenticamente la musica rock nell'intera trama, congiungendo così l'imponente trasformazione della musica americana di quegli anni alla scoperta improvvisa, da parte dell'industria cinematografica, di un pubblico più giovane per i film nelle sale.

Il ruolo relativamente breve di Jack Nicholson ha salvato la sua carriera di attore, lanciandolo verso la celebrità. Il sorprendente successo al botteghino ha spinto l'industria cinematografica di Hollywood a produrre freneticamente film in grado di emulare almeno parzialmente il suo fascino, ma la prima ondata di tali produzioni è stata notevolmente infruttuosa: *L'impossibilità Di Essere Normale* (*Getting Straight*, Robert Rush, 1970), *Il Rivoluzionario* (*The Revolutionary*, Paul Williams, 1970) e *Fragole e Sangue* (*The Strawberry Statement*, Stuart Hagmann, 1970). Molti osservatori sostengono in modo credibile che *Easy Rider* - nonostante i fallimenti nei tentativi immediati di emulazione e sfruttamento del mercato giovanile - abbia avuto un impatto significativo nell'industria, aprendo le porte a numerosi talenti innovativi che altrimenti non avrebbero avuto l'opportunità di dirigere lungometraggi, tra cui Robert Altman, Hal Ashby e Peter Bogdanovich. In modo più profondo, *Easy Rider* ha persuaso l'industria che la produzione cinematografica del futuro dovesse basarsi principalmente sulla ricerca di formule ed estetiche capaci di entusiasmare veramente il nucleo del pubblico di spettatori, ora composto quasi esclusivamente da adolescenti e giovani adulti.¹⁵⁶

In realtà, i segnali di rinnovamento si videro qualche anno prima con l'uscita di due pellicole: *Bonnie and Clyde* (*Ganster Story*, 1967) di Arthur Penn e *Il Laureato* (*The Graduate*, 1967) di Mike Nicholson. Nel primo caso si nota una forte influenza della Nouvelle Vague, dove i montaggi discontinui e gli “effetti allucinati” rimandano a sentimenti di inquietezza e irritabilità, con una palpabile pulsione sessuale. La storia verte su Bonnie Parker e Clyde Barrow, due rapinatori di banche durante la Depressione

¹⁵⁶Paul Monaco, *American Cinema The Sixties 1960-1969*, University of California Press, America, 2001, p. 188.

innamorati l'uno dell'altra. La protagonista, interpretata dalla Dunaway, è presentata come un individuo con un forte senso di evasione. Evasione ricercata per scappare dalla monotonia dell'ambiente nella quale è inserita. I furti nascono dalla necessità di ritrovare il “gusto di fare le cose solo per gusto di farle”, per la libertà, la notorietà e lo stile nudo e crudo dato dalla vita criminale. Nel film viene anche evidenziato come le banche scelte per le rapine siano quelle che non concedono il riscatto ad agricoltori in difficoltà, ponendo i due protagonisti - che nell'effettivo sono ladri - nella condizione di “eroi”.¹⁵⁷

Il Laureato, a differenza di *Gangster Story*, si ispira in modo più diretto all'alienazione dei giovani degli anni Sessanta: il protagonista, Benjamin Braddock, al termine degli studi universitari si ritrova recluso nel suo ricco ambiente suburbano, scaraventato dall'adolescenza alla vita «come una scimmia dalla giungla alla gabbia allo zoo di Berkeley». ¹⁵⁸ Benjamin sembrerebbe avere tutto ciò che si possa desiderare, eppure si rende conto che la vita che gli viene propinata dai suoi genitori è pura “plastica”: frivola, irrealista, rappresentativa di tutto ciò che è falso, confermando quel sentimento di dissociazione provata da moltissimi giovani del tempo. Mentre *Gangster Story* e *Easy Rider* sono oscurate dall'ombra della morte, *Il Laureato* riesce ad ottenere una graduale emancipazione, raggiungendo in un certo senso la libertà grazie alla fuga in autobus. Se da un lato l'autostrada de *Il Laureato* lo conduce verso il successo, nel caso di Bonnie, Clyde, Billy e Wyatt la stessa diverrà anche un luogo di morte, di corpi insanguinati abbandonati nel ciglio. ¹⁵⁹

Le antiche narrazioni di Hollywood e i melodrammi calcolati su misura di fronte a scenografie di cartapesta sono sostituiti dalla verità della vita quotidiana americana, con le sue persone autentiche, tangibili e compromesse. In questo contesto, emergono nuove richieste tecniche rispetto alle convenzioni di ripresa che avevano caratterizzato il cinema classico di Hollywood. L'osservare da vicino la realtà quotidiana comporta una considerevole libertà di movimento. Di conseguenza vediamo l'adozione della camera a spalla, del teleobiettivo e dello zoom. Alcuni registi addirittura ideano mezzi semoventi per catturare con maggiore agilità oggetti e persone in movimento, caratterizzando così

¹⁵⁷G.King, *La Nuova Hollywood*, op. cit., pp. 16-20.

¹⁵⁸F. Polla, *Il Nuovo Cinema Americano*, op. cit., p. 12.

¹⁵⁹G. King, *La Nuova Hollywood*, op. cit. pp. 20-23.

il cinema contemporaneo americano, in cui il movimento diventa uno dei suoi elementi cardine, anche a livello tematico.

La fotografia assume un ruolo cruciale in questo nuovo cinema. Apparentemente artigianale in alcune occasioni, con una grana spessa e la mancanza di luci artificiali ausiliarie, in realtà, si affida alla maestria dell'operatore per adattarsi alle sfide di illuminare certi spazi assolati dell'Ovest o le ombre imponenti delle grandi metropoli. Figure come Laszlo Kovacs compiono vere e proprie prodezze tecniche, dando vita a una nuova scuola di riprese in controluce e ambienti interni illuminati dall'esterno. Le lenti si ampliano progressivamente, mentre il colore si attenua attraverso scelte di sottoesposizione o sovraesposizione. Nel nuovo cinema, la focalizzazione funzionale viene estesamente impiegata: la lente mette a fuoco elementi specifici dell'inquadratura che contribuiscono funzionalmente allo sviluppo della narrazione o del dialogo.

Il montaggio è dinamico, frenetico e vorticoso, specialmente nelle sequenze drammatiche o movimentate. Nonostante ciò il ritmo può rilassarsi attraverso piani-sequenza o lunghi piani che suggeriscono la lentezza dell'azione. Torna l'utilizzo della dissolvenza incrociata, con la sua atmosfera di "pausa di silenzio nella narrazione," insieme ad angolazioni audaci, inquadrature sghembe, asincronismi e giochi di mascherina, talvolta persino con chiusure/aperture a iride.

Il nuovo cinema americano non può essere ridotto a formule o tendenze, guarda con entusiasmo a qualsiasi artificio possa essergli utile, senza teorizzare sull'impiego di tali tecniche. È un cinema aperto all'uso e allo sfruttamento di tutto ciò che la tradizione tecnica ha trasmesso, ricordando, in un certo senso, un atteggiamento di diletterantismo specializzato che restituisce alla macchina da presa i suoi statuti linguistici, tralasciando le costose tecniche di ripresa del passato.¹⁶⁰

Il fervore artistico che ha caratterizzato questo periodo non ha effettivamente destabilizzato i rapporti di potere nell'industria cinematografica statunitense. Al contrario, ha favorito Hollywood nel fagocitare e, nel corso del tempo, soffocare la maggior parte delle iniziative indipendenti, contribuendo così a perpetuare la propria mitologia. Va notato, tuttavia, che per un breve periodo di tempo il cinema americano ha

160F. Polla, *Il nuovo cinema americano*, op. cit., pp. 21-22.

riflesso in modo preciso una generazione e la sua cultura, fungendo da specchio per la ribellione, il disincanto e la paura. I cineasti sono cresciuti in sincronia con quella generazione, adattandosi alle sue evoluzioni, e il loro cinema ha seguito le indicazioni di un pubblico in continua trasformazione, oscillando tra il giovane e l'infantile, guidato da una Hollywood che ha riacquisito la forza di imporre le sue volontà.¹⁶¹

161E. Martini in *Innamorati e lecca lecca*, (a cura di) E. Martini, op. cit., p. 102.

4.3 Dopo Easy Rider: l'evoluzione della Nuova Hollywood

Con la Nuova Hollywood nasce anche l'immagine del regista famoso: “Un film di Martin Scorsese”, “un lavoro di Tim Burton”. Si diffonde così l'abitudine di associare direttamente al film il suo direttore. Azione molto comune nella Nuova Hollywood, ma sicuramente meno nel cinema classico. Tale cambiamento può essere giustificato dalla maggior libertà concessa ai registi in questo periodo: con maggior libertà artistica, si ha anche la possibilità di sviluppare uno stile filmico proprio e distintivo. Per questo motivo è più funzionale studiare il periodo della Nuova Hollywood non tanto partendo dai film che hanno segnato l'epoca, ma dai registi che la hanno resa grande: Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Robert Altman, Peter Bogdanovich, Brian De Palma per citarne solo alcuni.

Gli anni Settanta vengono ricordati come un periodo in cui Hollywood produsse un “cinema d'autore”, ma la libertà di cui si poteva godere non durò a lungo: verso la conclusione degli anni Settanta, il controllo dell'industria era nuovamente concentrato principalmente tra i dirigenti responsabili della produzione. Secondo alcuni, la responsabilità di questo cambiamento è proprio degli stessi registi, e in particolare si fa riferimento a Francis Ford Coppola e Michael Cimino che vennero accusati di essersi approfittati della fama e della libertà guadagnata sfiorando spesso i budget per le proprie produzioni e consegnando i lavori in ritardo.¹⁶²

Nella Nuova Hollywood, esattamente come nella vecchia, i successi al botteghino dei film generano conformismo, e non sperimentazione. I costi di produzione con il passare del tempo aumentano e spingono il mercato cinematografico a concentrarsi su pochi film che attirano le attenzioni delle masse, piuttosto che su piccole produzioni che si rivolgono ad un pubblico minore. Se si paragona la Nuova Hollywood come è intesa alla sua origine – e quindi più propriamente la Hollywood Renaissance – con la sua evoluzione, sembrerebbe di parlare di due fenomeni completamente diversi. Come è possibile che da pellicole come *Easy Rider*, *Ganster Story* e *Il Laureato* a basso budget e alti incassi si sia passato a film “eventi” come *Guerre Stellari* (*Star Wars*, George Lucas, 1977), *Lo Squalo* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975)?

¹⁶²G. King, *La nuova Hollywood*, op. cit., pp. 108-113.

La crisi e il riassetto dell'industria cinematografica tra il 1969 e il 1971 hanno insegnato alle grandi case di produzione che il tradizionale flusso costante di film non garantiva più profitti, poiché il pubblico non era più prevedibile. Nonostante ciò nei primi anni settanta, alcune pellicole di grande budget con un appeal più tradizionale come *Love Story* (*Love story*, Arthur Hiller, 1970), *Airport* (*Airport*, George Seaton, 1970) e soprattutto *Il Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) hanno ottenuto profitti inaspettati. Questo ha portato all'idea che l'industria avesse subito un significativo cambiamento di mercato, dove solo pochi film ogni anno (forse uno su dieci) avrebbero portato grandi guadagni, mentre il resto avrebbe appena pareggiato o subito perdite. Storia e dati hanno indicato che film con budget più elevati avevano maggiori probabilità di successo in un mercato instabile, ma era altrettanto evidente che non c'era alcuna garanzia di un successo certo. Il presidente della Paramount, Frank Yablans, ha espresso questo nuovo approccio in modo chiaro: «Vogliamo un grande successo all'anno. Gli altri sono pianificati per ridurre al minimo i rischi.» Entro il 1977, i sei migliori tra i 199 film principali rilasciati hanno rappresentato un terzo del reddito annuale, mentre i primi tredici ne hanno coperto la metà (di questi, all'infuori di uno, tutti erano distribuiti da grandi case di produzione). Mancando di una conoscenza professionale per predire il successo, le grandi case si sono affidate a strategie di marketing aggressive per creare consapevolezza del prodotto e presentare i loro film come eventi speciali. Questa trasformazione è stata guidata dal fatto che il pubblico non frequentava più il cinema come un'abitudine, ma piuttosto come una scelta discrezionale. Pertanto, ogni film doveva essere commercializzato come un "blockbuster" - un evento straordinario che offrisse un'esperienza unica - e promosso su scala globale attraverso la saturazione delle proiezioni e una massiccia campagna pubblicitaria.¹⁶³

In un certo senso i film prodotti nella Hollywood Renaissance quelli che spopoleranno nel decennio successivo si possono considerare agli antipodi: i primi si ispirano agli indipendenti, con bassi budget e si rivolgono ad una specifica fetta di pubblico – i giovani, appunto – mentre i secondi si caratterizzano per essere costosissimi, ricchi di

¹⁶³David A. Cook, *Los Illusion, American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1979-1979*, vol. 9, Charles Scribner's Sons, New York, novembre 1999, p. 26.

effetti speciali ottenuti con le tecnologie più recenti e con altissime aspettative di guadagno. Si parla di blockbuster: film dedicati al grande pubblico, al pubblico di massa, quasi sempre accompagnati da una grande campagna promozionale che inizia già mesi prima del lancio del film e che continua con grandi investimenti nella pubblicità televisiva a ridosso dell'uscita. Un'ulteriore aspetto fondamentale che caratterizza questa tipologia di produzione cinematografica è sostenuta da una sorta di “pre vendita” di oggetti che familiarizzano il pubblico con il film in uscita.¹⁶⁴ Dall'inizio della Hollywood Renaissance alla conclusione della Nuova Hollywood, il cinema ha attraversato una fase di intensa creatività e sperimentazione, guidata da registi che oggi potremmo definire iconici. Nonostante ciò questo periodo di libertà artistica è stato interrotto alla fine degli anni Settanta, quando una crisi economica ha portato a un ritorno del controllo nelle mani degli esecutivi di produzione. La transizione verso una mentalità più commerciale è stata evidenziata dall'ascesa dei blockbuster, relegando la sperimentazione artistica a un ruolo secondario. Questa evoluzione ha cambiato la percezione del cinema, passando dall'accento sul regista al predominio del marchio del film stesso. Sebbene la Hollywood Renaissance abbia aperto le porte alla creatività individuale, la conclusione della Nuova Hollywood ha segnato un ritorno a un modello più orientato al successo economico. Questo percorso complesso riflette la costante dinamica tra arte e industria cinematografica, con fasi rivoluzionarie seguite da periodi di adattamento alle esigenze del mercato.

¹⁶⁴Un esempio potrebbe essere *Godzilla* (*Godzilla*, Roland Emmerich, 1998) che utilizza l'immagine già consolidata di *Gojira*, una serie giapponese degli anni Cinquanta molto famosa in America. G. King, *La nuova Hollywood*, op. cit., p. 62.

Conclusioni

Easy Rider non può che essere definito come un vero e proprio manifesto della ribellione contro le norme tradizionali: non si tratta solo della ribellione giovanile che caratterizza il decennio degli anni Sessanta, ma di una ribellione sulla forma e lo stile che aveva sempre guidato il cinema Hollywoodiano e che per lungo tempo ha fortemente limitato la libertà espressiva concessa ai registi. Se da un lato i due protagonisti non hanno mai ritrovato la libertà tanto promessa dal proprio Paese, da un altro lato le maglie del controllo di hollywoodiano si allentano e concedono più creatività ai cineasti, dando inizio a uno dei periodi migliori del cinema americano.

BIBLIOGRAFIA

- Oliviero Bergamini, *Storia degli Stati Uniti*, Laterza, Forsinone, 2023.
- Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, vol. II, *Tomo Primo*, Einaudi, Torino, 1999.
- Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti* vol. II, *Tomo secondo*, Einaudi, 2000.
- Vincenzo Buccheri, *Lo stile cinematografico*, Carocci editore, Milano, 2023.
- David A. Cook, *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*, vol. 9, Charles Scribner's Sons, New York, 1999.
- Eric Foner, *Storia degli Stati Uniti d'America, La «libertà americana» dalle origini a oggi*, Donzelli, Roma 2017.
- Giampiero Frasca, *Dennis Hopper: Easy rider*, Lindau, Torino, 2014.
- Peter Fonda, Dennis Hopper, Terry Southern, *Easy Rider, Original Screenplay*, New American Library, United State of America, 1969.
- Ezio Guaitamacchi, *Peace & Love, la rivoluzione psichedelica, suoni, visioni, ricordi e intuizioni nella California degli anni Sessanta*, Editori riuniti, Roma, 2004.
- Lee Hill, *Easy Rider*, British Film Institute Modern Classics, Londra, 1996.
- Mario Arturo Iannaccone, *Rivoluzione Psichedelica – la CIA, gli Hippies, gli psichiatri e la rivoluzione culturale degli anni sessanta*, Sugarco Edizioni, Milano, 2008.
- F. Jameson, periodizing the 60s, *In the Ideologies of Theory*, vol. 2, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.
- Geoff King, *La nuova Hollywood: dalla rinascita degli anni sessanta all'era del blockbuster*, traduzione di Paola Pace, Einaudi, 2004.
- Stefano Luconi, *La «nazione indispensabile»*, Le Monnier Università, Italia 2016
- Emanuela Martini (a cura di), *Innamorati e lecca lecca, indipendenti americani anni '60*, Lindau, Torino 1991.

- Paul Monaco, *History of the American Cinema The Sixties 1960-1969*, vol. 8, University of California Press, New York 2001.
- Roberto Nepoti, *L'illusione filmica, manuale di filmologia*, UTET Università, Torino 2015.
- Stefania Pertoldi, *Il mito del viaggio in Easy rider e Zabriskie Point*, Campanotto Editore, Udine, 1987.
- Fernanda Pivano, *L'altra America negli anni Sessanta vol. 1°, solitudine pubblica della consapevolezza*, Edizioni il Formichiere, Trento, 1978.
- Franco la Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Laterza, Bari, 1987.
- Franco la Polla, *Il nuovo cinema americano: 1967-1975*, Lindau, Torino, marzo 1996.
- Salvatore Proietti, *Hippies! Le culture della controcultura*, Cooper Castelveccchi, Roma, 2003.
- Robert V. Remini, *Breve storia degli Stati Uniti d'America*, Giunti editore S.p.A/Bompiani, Padova, 2017.
- Jean Savary, *Harley Mania*, Edizioni White Star, Slovenia 2017.
- Massimo Teodori *Ossessioni Americane, Storia del lato oscuro degli Stati Uniti*, Marsilio Editori, Venezia, 2017.
- Marco Videtta, *La fuga impossibile: il mito del viaggio nel cinema americano: da Huckleberry Finn a Easy rider*, Roberto Napoleone, Roma 1980.
- Dominique Villain, *Il montaggio al cinema*, Lupetti, Bologna 2003.
- Federico Vitella, *Il montaggio nella storia del cinema, Tecniche, forme, funzioni*, Marsilio, Venezia, 2021.

ARTICOLI:

Skip Stone, *Hippies from A to Z – their sex, drugs, music and impact on society from the sixties to the present*, digital edition by Chris Thompson, 2008.

DOCUMENTARI:

- A Decade under the Influence. The 70's films that Changed Everything, R. La Gravenese-T. Demme, 2003.
- Easy Rider, Raging Bulls: How the Sex – Drugs – and Rock' n' Roll Generation Saved Hollywood, a film by Kenneth Bowser, 2003.
- Gli Hippy - sesso droga e Rock & roll, in onda su History Channel, produced by Lou Reda production, 2007.

SITOGRAFIA:

- Redazione di Rockol, *Steppenwolf, la storia di Born to be Wild*, tratto dal libro *Quel che le canzoni non dicono* di Davide Pezzi in <https://www.rockol.it/news-729037/steppenwolf-la-storia-di-born-to-be-wild>
- M. Zizzi, *Hippy* in [hippy in "Enciclopedia dei ragazzi" - Treccani - Treccani](https://www.treccani.it/enciclopedia/hippy_(Enciclopedia-dei-ragazzi)-/Treccani-%20americana/)
- <https://fondazionefeltrinelli.it/le-mostre-digitali-timeline/stati-uniti-controcultura-%20americana/>
- <https://fondazionefeltrinelli.it/le-mostre-digitali-timeline/stati-uniti-controcultura-%20americana/>
- <https://www.ibs.it/pasto-nudo-libro-william-burroughs/e/9788845920936>
- The eaditors of Encyclopaedia Britannica, A. Zelazko, *Hippy* in <https://www.britannica.com/topic/hippie>
- F. la Polla, *Easy Rider*, in *Enciclopedia del Cinema Treccani*, 2004, in <https://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/easy-rider/antologia-critica/>
- F. Romana Torre, *Analisi e significato del film di Dennis Hopper*, Luglio 2018 in <https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/focus/easy-rider-significato-analisi/>
- M. Stagnitta *Colonna sonora del film Easy Rider*, agosto 2016 in <https://www.cinemaepsicologia.it/colonna-sonora-del-film-easy-rider/>
- *The Pusher, Steppenwolf* in <https://testirock.altervista.org/the-pusher-steppenwolf/>
- *Born to be Wild, Steppenwolf* in <https://testirock.altervista.org/born-to-be-wild-traduzione-steppenwolf/>
- *Wasn't Born to Follow, The Byrds* in <https://testicanzoni.rockol.it/testi/the-byrds-wasn-t-born-to-follow-93978973>
- *Ballad of Easy Rider, The Byrds* in <https://testicanzoni.rockol.it/testi/the-byrds-ballad-of-easy-rider-93978726>
- S. Emiliani *Road movie, enciclopedia del cinema* in https://www.treccani.it/enciclopedia/road-movie_%28Enciclopedia-del-Cinema-%29/

FILMOGRAFIA

- *Easy Rider Libertà e Paura* (Easy Rider, 1969) diretto da Dennis Hopper
- *Le avventure di Huck Finn* (Huckleberry Finn, 1993) diretto da Stephen Sommers
- *On the Road* (On the road, 2012) diretto da Walter Salles
- *Lo spaventapasseri* (Scarecrow, 1973) diretto da Jerry Schatzberg
- *Belli e dannati* (My Own Private Idaho, 1991) diretto da Gus Van Sant
- *Fragole e sangue* (The Strawberry Statement, 1970) diretto da Stuart Hagmann,
- *R.P.M. Rivoluzione per minuto* (R.P.M,1970) diretto da Stanley Kramer
- *Il selvaggio* (The Wild one, 1954) diretto da Laslo Benedek
- *I selvaggi* (The Wild Angels, 1966) diretto da Roger Corman
- *Senza sosta* (*The Mini Skirt-Mob*, 1968) di Maury Dexter
- *L'impossibilità Di Essere Normale* (Getting Straight, 1970) diretto da Robert Rush
- *Il Rivoluzionario* (The Revolutionary, 1970) diretto da Paul Williams
- *Fragole e Sangue* (The Stawberry Statemant, 1970) diretto da Stuart Hagmann
- *Bonnie and Clyde* (Ganster Story, 1967) diretto da Arthur Penn
- *Il Laureato* (The Graduate, 1967) diretto da Mike Nicholson
- *Guerre Stellari* (Star Wars, 1977) diretto da George Lucas
- *Lo Squalo* (Jaws, 1775) diretto da Steven Spielberg
- *Love Story* (Love story, 1970) diretto da Arthur Hiller
- *Airport* (Airport, 1970) diretto da George Seaton
- *Il Padrino* (The Goodfather, 1972) diretto da Francis Ford Coppola
- *Godzilla* (Godzilla, 1998) diretto da Roland Emmerich