

# LA NEW HOLLYWOOD. IL DECLINO DELLO STUDIO SYSTEM E IL RINNOVAMENTO DELLE STRUTTURE PRODUTTIVE

- Dopo la Seconda guerra mondiale, l'industria cinematografica statunitense entra in **un periodo di crisi e trasformazione** al contempo.

- Fino al **1946** il numero degli spettatori che ogni settimana si recano al cinema cresce in maniera costante.

- Inoltre, in questo periodo Hollywood allarga il suo mercato internazionale.

- **Dopo il 1946, però, le fortune di Hollywood cominciano progressivamente a declinare.**

- **A chi e a cosa dobbiamo imputare la crisi dell'età aurea degli studios?**

# **L'IMPATTO POLITICO DELLA GUERRA FREDDA SU HOLLYWOOD: LA CACCIA ALLE STREGHE**

- Durante gli anni '30, molti intellettuali di Hollywood avevano simpatizzato per il comunismo sovietico. Durante la Seconda guerra mondiale l'alleanza tra USA e Unione Sovietica nella guerra contro i Paesi dell'Asse aveva rafforzato tale tendenza.

- Dopo la guerra, però, **il timore dell'espansione del comunismo sul mondo produce negli Stati Uniti un clima di sospetto politico.**

- **La comunità hollywoodiana, che contava appunto numerosi simpatizzanti o veri e propri iscritti al partito, è colpita da questo clima di sospetto e paranoia.**

- **1947: il Congresso istituisce una commissione – la House Un-American Activities Committee (HUAC). È l’inizio di una “crociata” per ripulire l’industria dai “rossi” che si compie attraverso due serie di udienze.**

- **Settembre del 1947: J. Parnell Thomas** presiede la prima udienza al fine di dimostrare che i comunisti dominano la **Screen Writers' Guild (SWG)**, il sindacato sceneggiatori.



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

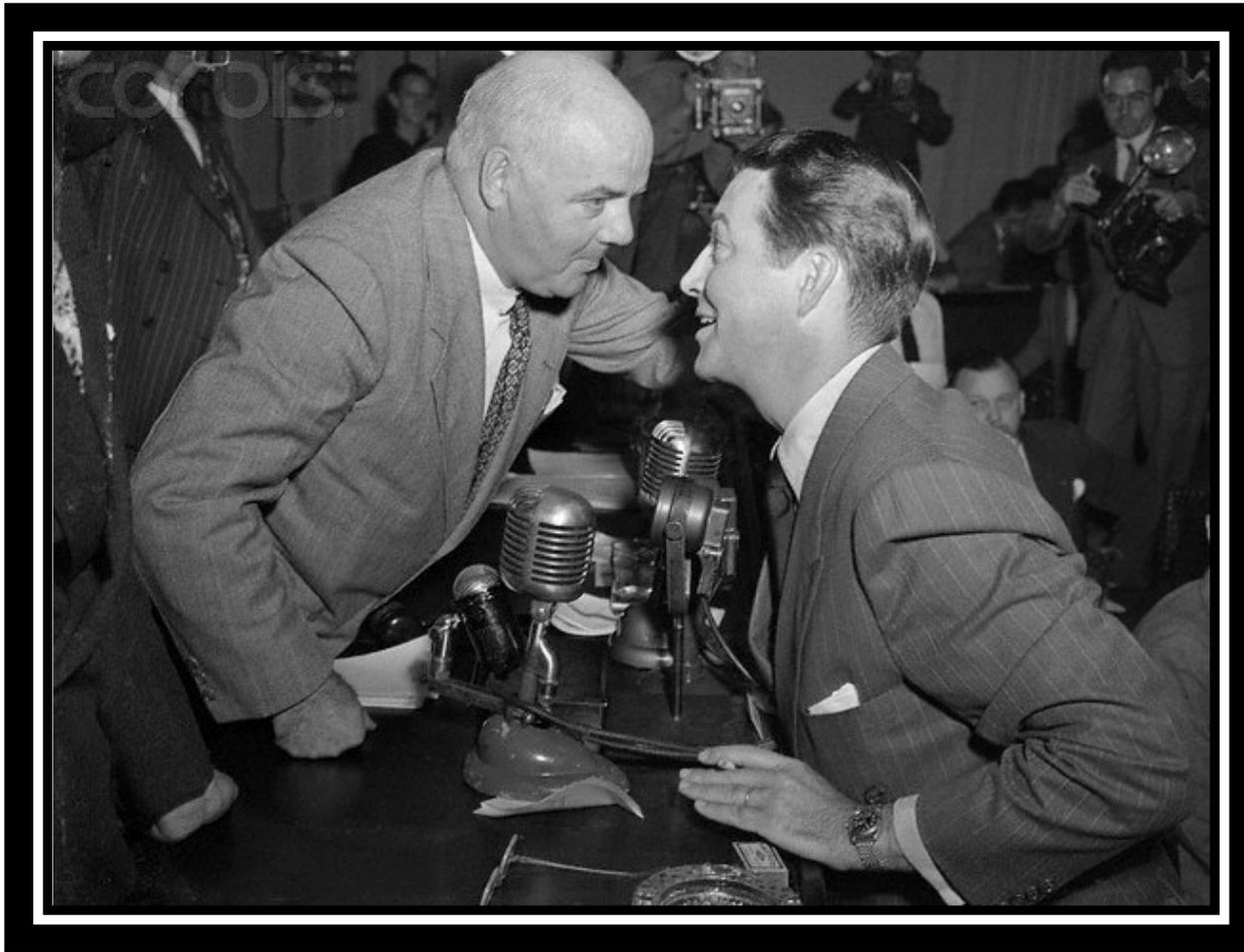
- In quest'occasione, i testimoni “**non ostili**”, “amici” del *Commitee*, capeggiati da **Jack L. Warner della Warner Bros.**, denunciano come comunisti diversi sceneggiatori.

- Ai testimoni “**ostili**” viene di rado concesso di esprimere il proprio punto di vista. Molti rifiutano di abiurare le proprie idee invocando **la libertà di espressione** garantita dal **Primo Emendamento**.

- Alla fine delle udienze, **in dieci** (i cosiddetti “**Hollywood Ten**”) **sono accusati di vilipendio alla Corte perché si sono rifiutati di dichiarare se sono (o siano mai stati) comunisti.**



**L'udienza della HUAC in corso**



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



**Bertolt Brecht  
davanti alla Commissione nel 1947**

- Il *Committee* non riuscirà mai a provare che Hollywood abbia prodotto film sovversivi. Ciò che davvero gli interessa è dimostrare che **gli Stati Uniti stanno debellando tutte le possibile minacce comuniste presenti nella società.**

- Sebbene la **reazione sdegnata di una parte dell'opinione pubblica** costringa il Congresso a sospendere le udienze per **quattro anni**, di fatto i dieci testimoni finiti sulla “**lista nera**” saranno da questo momento in poi **estromessi dall'industria**.



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

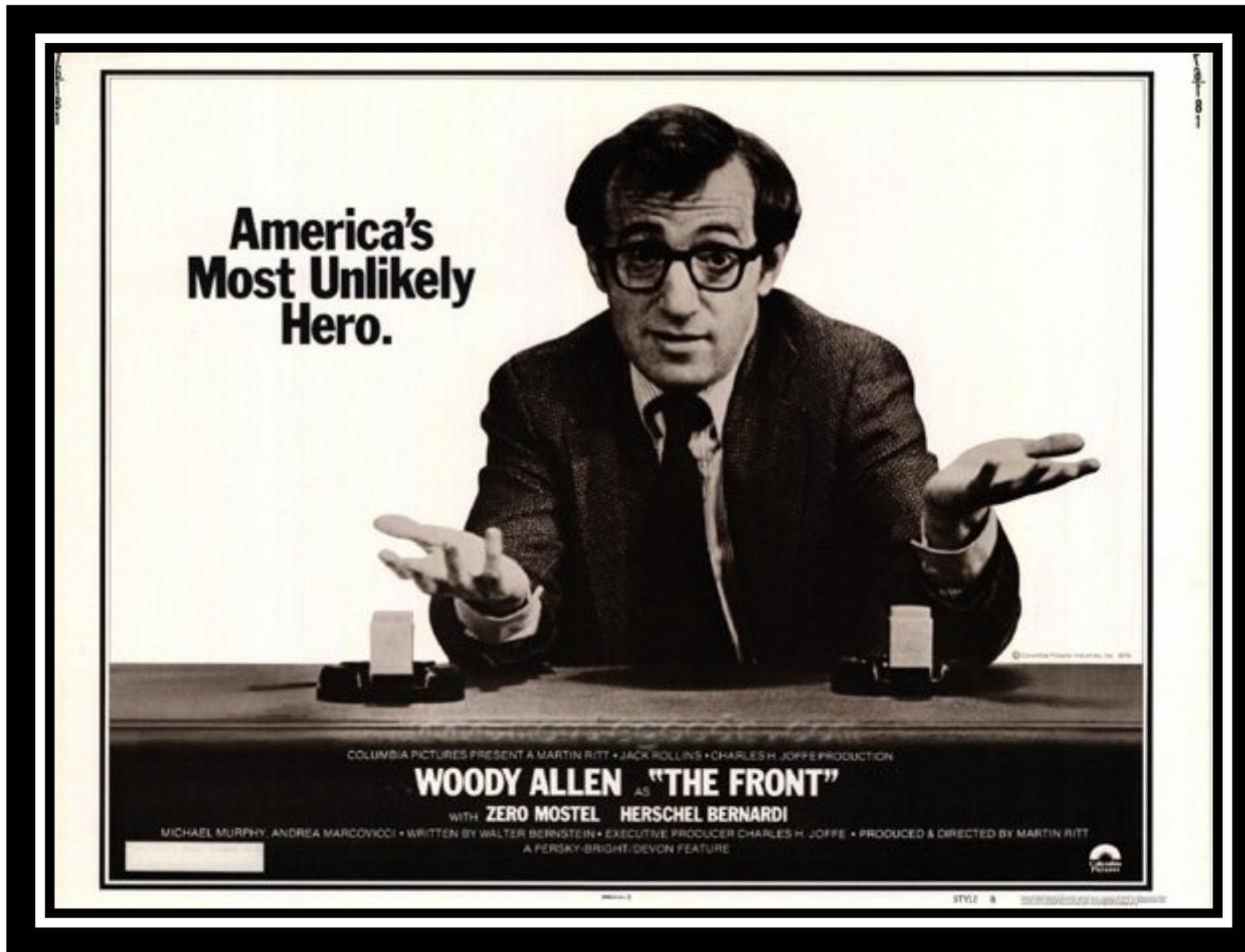
- La commissione riprende le udienze nel **1951**. Molti ex comunisti o semplici simpatizzanti si salvano facendo i nomi d'altri.

- Per poter continuare a lavorare alcuni registi finiti sulla lista nera decideranno di emigrare. Altri ancora riescono a “sopravvivere” all’interno dell’industria lavorando sotto **pseudonimo**. Per esempio, **Dalton Trumbo** firma **sceneggiature sotto falso nome**.

- La *Black List* inizia a perdere potere a partire dal **1960** quando **Otto Preminger**, nei titoli di testa del suo film *Exodus* (1960), riconosce apertamente a Trumbo la paternità del soggetto. Lo stesso farà **Kirk Douglas** in veste di produttore e interprete per *Spartacus* (1960), kolossal diretto da **Stanley Kubrick** e sceneggiato dallo stesso Trumbo.



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



*Il prestanome (The Front, 1976) di Martin Ritt*

- Si calcola che soltanto **un decimo** delle vittime dell'inquisizione a Hollywood sia riuscita a proseguire la propria carriera nel cinema.

# MUTAMENTI DEGLI STILI DI VITA E NUOVI INTRATTENIMENTI

- Per molto tempo si è attribuita la colpa della crisi di Hollywood all'**avvento della televisione.**

- **In realtà, quando inizia il calo degli spettatori, molte zone del Paese non ricevono ancora il segnale televisivo.**

- Alla fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50, soltanto **un terzo** delle famiglie americane possiede un televisore, **ma è proprio in questi anni che inizia la crisi dello studio system.**

- Prima ancora dell'avvento della televisione, sono altri fattori a **decretare la crisi di Hollywood.**

# **1) Fenomeno della deurbanizzazione**

## **2) Fenomeno dei *baby boomers***



**Nuove case in periferia  
e aumento del tasso di natalità**



**Un francobollo dell'epoca**

N.B.: Il fenomeno della cosiddetta «**subarnitation**» non segna soltanto uno spostamento di natura spaziale dalle metropoli verso i sobborghi, ma anche uno spostamento verso **un nuovo tipo di vita fortemente incentrato sulla famiglia e sul consumismo.**

- Nel dopoguerra, i valori dominanti diventano quelli del **matrimonio, della famiglia e della vita domestica.**

- **Negli anni '20 e '30, la maggior parte delle sale cinematografiche era dislocata presso i punti nevralgici dei centri urbani. Nel secondo dopoguerra, molte famiglie abitano fuori città, in periferia, dove non ci sono sale.**



*Movie Palace della Warner Bros.*  
1940, Milwaukee

- Non solo andare al cinema diventa più complicato. Nel frattempo, **sono nati nuovi tipi di intrattenimento, più adatti alla vita in periferia, come partite di baseball, barbecue in giardino e tv dopo cena.**



**Barbecue in giardino**

**Nella periferia, scrive Lewis Mumford, «la realtà era stata progressivamente ridotta a quello che lo schermo televisivo lasciava filtrare».**



**Una serata in famiglia con la televisione**

- Adesso, quando le coppie o le famiglie decidono di andare al cinema, tendono a essere più **selettive** rispetto alle generazioni precedenti di spettatori.

- Dato che non si va più al cinema in maniera abituale, quando lo si fa si preferisce magari un titolo prestigioso, come un film ad alto budget, o un film tratto da un'importante opera letteraria o teatrale.



# DRIVE-IN E CINEMA NEI CENTRI COMMERCIALI

- Il fenomeno della deurbanizzazione non sfugge a Hollywood, che comprende la necessità di fornire altri tipi di sale.
- Sebbene i **drive-in** esistano già dagli anni '30, fra **il 1945 e il 1950** ne nascono migliaia nelle periferie americane.

- Altra conseguenza della deurbanizzazione è la costruzione, dagli anni '60, di **cinema all'interno o nei pressi dei centri commerciali.**
- Progressivamente, **i cinematografi cittadini tradizionali diventano una rarità e in molte città sopravvivono solo alcune sale in centro.**



**Il drive-in:  
un nuovo luogo di fruizione cinematografica**

# IL CASO PARAMOUNT E L'ASCESA DEGLI INDIPENDENTI

- La deurbanizzazione e l'aumento delle nascite hanno indubbiamente un effetto deleterio sull'affluenza del pubblico nei cinema, ma **in questi anni l'industria cinematografica si trova ad affrontare anche altri gravi problemi.**

- **N.B.: Nel 1948 la Corte Suprema, su pressione del Dipartimento della Giustizia, dichiara le otto grandi società colpevoli di condotta monopolistica e ordina alle cinque major di rinunciare alle sale.**

- Inoltre, la Corte diffida le società imputate dal perseverare nella pratica del *block-booking* e in altre condotte di ostacolo agli **esercenti indipendenti**.

- **Le cinque grandi restano attive nella produzione e distribuzione, ma sono costrette a vendere le sale. Questo processo di smantellamento dello studio system apre il mercato agli esercenti indipendenti:**

- Le **sale indipendenti**, che fino ad allora avevano dovuto accontentarsi di prodotti low cost, **hanno ora accesso a molti più film.**
- Data la nuova possibilità di accedere a sale più grandi, anche **gli studios di secondo piano cominciano a lanciarsi nella produzione di film più ambiziosi e costosi.**



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

- **Divi e registi disertano gli studios per aprire società proprie e fra il 1946 e il 1956 il numero annuale di film indipendenti è più che raddoppiato, arrivando a circa 150 titoli.**
  
- Tuttavia, nel complesso la struttura dell'industria **NON** cambia in modo sostanziale.

- I produttori indipendenti non sono in grado di attivare grandi circuiti di distribuzione, ma devono distribuire i loro film **tramite le grandi case di distribuzione.**

- **Pertanto, si può dire che major e minor continuano ad avere il controllo del mercato e a monopolizzare il grosso degli incassi (cfr. D. Bordwell – K. Thompson).**

# GLI SCHERMI PANORAMICI E LE MERAVIGLIE DEL TECHNICOLOR

- Hollywood cerca di rilanciarsi attraverso l'**innovazione tecnologica**.
- Paradossalmente, in un primo momento gli studios cercano “salvezza” nella televisione perseguendo due strade:

**1) tentano di controllare il nascente mercato televisivo, ma la Corte Suprema impedisce loro di ottenere le licenze televisive necessarie.**

**2) si lanciano nella proiezione di spettacoli televisivi sul grande schermo. Vengono così proiettati nei cinema cinegiornali ed eventi sportivi in esclusiva, ma tale strategia non raggiunge il successo sperato.**

- **Bisogna quindi pensare a nuove strategie intrattenitive.**  
Dato che l'immagine televisiva dell'epoca è piccola e in bianco e nero, Hollywood decide di puntare sul **colore** e sul **suono**.

- Negli anni '50 la percentuale dei film a colori prodotti passa dal **20%** al **50%**. La tecnica più utilizzata è il **Technicolor**.



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



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



*Secondo amore (All that Heaven Allows, 1955) di Douglas Sirk*

- **Nel 1950 il governo obbliga la Technicolor a rendere i suoi servizi accessibili a tutti.**

- Nello stesso anno, la **Eastman Color** introduce sul mercato una pellicola a colore monostriscia, **monopack**.
- I teatri di posa iniziano a fare ampio uso di questa alternativa più economica e più semplice da utilizzare.



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

- Tra il '52 e il '55 fanno la loro comparsa **numerosi formati panoramici:**

## **1) Il Cinerama**



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



**Un'immagine dal film...**

## **2) Cinemascope**



**Cinemascope:  
il più popolare degli schermi panoramici**

20th Century Fox presents **The Robe** in **CINEMASCOPE**  
TECHNICOLOR

The New Dimensional Photographic Marvel You See Without Glasses!

The Greatest Story of Love, Faith and Overwhelming Spectacle!

**about CINEMASCOPE**

No. 1 shows how the flat ordinary screen is dwarfed by the newly created curved Miracle Window Screen.

No. 2, 3, 4 show how Cinemascope's superior new stereographic format enhances the scope of audience participation.

No. 5 shows how the new Supermagnite Lens creates neither glare nor film-line marks to equal yours in the entire set of screens.

**The Robe**

A Cinemascope and Supermagnite Spectacular. Directed by Henry King. Starring Richard Widmark, Jeanne Crain, Robert Taylor, and John Hodiak. Released by 20th Century Fox. The movie is available on the Miramax Home Video line. Miramax Home Video, a Division of Twentieth Century Fox Film Corporation, New York, NY 10020.

© 1953 Twentieth Century Fox Film Corporation

Articolo pubblicitario su  
*La Tunica (The Robe, 1953)* di Henry Koster

- Un'altra innovazione del periodo sono i **film stereostopici** o **film in 3D**.

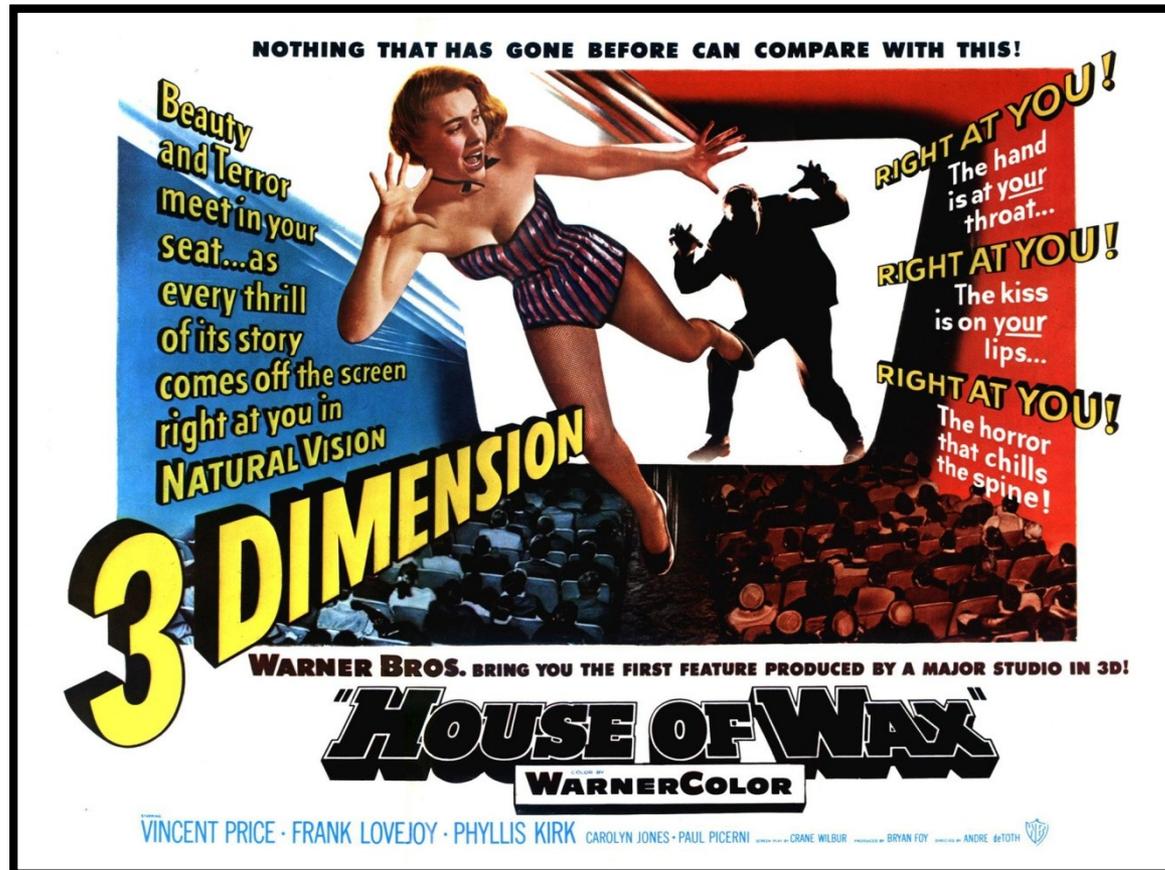
- Novembre 1952: esce *Bwana Devil*, film d'avventura modesto che colpisce molto il pubblico per la tecnica tridimensionale usata, il **Natural Vision**. Questo successo apre la strada a progetti in 3D più ambiziosi.



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



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



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



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

- **Ma già nel 1954 appare chiaro che l'interesse del pubblico per il 3D è velocemente scemato.**

# LA CRESCITA DEGLI INDIPENDENTI

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

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

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

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

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

**5)** Tutto questo costituisce il pacchetto per cui bisogna trovare il finanziamento.

**6)** Una volta realizzato il film, questo viene distribuito perlopiù da una delle 5 major o da una delle 3 minor.

- All'inizio del '59, **circa il 70% della produzione è composta da film indipendenti.** Infine, **negli anni '60 la percentuale corrisponde alla quasi totalità dei film in circolazione.** Di contro, i grandi studios si lanciano sempre più sul nascente mercato televisivo.

- **Ma che tipo di film sono i “film indipendenti”?** Va subito detto che gli indipendenti **non costituiscono un gruppo omogeneo** e anche i loro film possono essere molto diversi tra di loro.



*Spartacus* (1960) di Stanley Kubrick



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



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

# PUBBLICO GIOVANILE E FILM DI *EXPLOITATION*

- Ai *producers* più deboli, invece, «restava il compito di colmare il vuoto lasciato dalla drastica riduzione della produzione a basso costo da parte delle major» (D. Bordwell – K. Thompson). **Nel 1954, il 70% delle sale americane offre ancora il doppio spettacolo e ha pertanto bisogno continuamente di nuovo materiale da mostrare.**



**N.B.:** Per tutti gli anni '50 e per i successivi '60 saranno i ***baby boomers*** a costituire il pubblico **più affidabile**. Spesso sarà proprio la loro opinione – in particolare **l'opinione dei giovani colti** – a decretare o meno il successo di un film.

- Il pubblico giovanile è soprattutto attratto da generi come i **musical rock, le storie di delinquenza giovanile**, ma anche **l'horror e la fantascienza**.
- A partire dal 1955 l'industria cinematografica comincia a sfruttare sistematicamente il mercato giovanile. Nasce un nuovo genere: il **“teenepic”**.



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



***Gioventù bruciata (Rebel Without a Cause, 1955)***  
**di Nicholas Ray**

- Le generazioni successive continueranno a chiedere film come



***West Side Story* (1961) di Jerome Robbins –  
Robert Wise**



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



*Help!* (1965) di Richard Lester



*Il laureato (The Graduate, 1967) di Mike Nichols*



*Gangster Story (Bonnie and Clyde, 1967) di  
Arthur Penn*



***Easy Rider* (1969) di Dennis Hopper**



- **Gli esercenti scoprono che spesso i prodotti *low cost* esercitano sul pubblico giovane un'attrazione ben più forte di quella di film sofisticati e ad alto budget.**

- Una società di *exploitation* da ricordare è l'**American International Picture (AIP)**.

- La AIP si specializza in prodotti low cost appartenenti ai seguenti generi: **horror**, **fantascienza**, *beach-party film* e *bike film*.
- Gli ingredienti ricorrenti in questi film – la cosiddetta “Arkoff formula” – sono:
  - \_ **action** (intreccio dinamico),
  - \_ **revolution** (un tema controverso),
  - \_ **killing** (un certo carico di violenza),

- \_ **oratory** (dialoghi lunghi e impressionanti),
- \_ **fantasy** (messa in atto di fantasie tipiche del pubblico giovane),
- \_ **fornication** (un certo carico di erotismo per il pubblico più adulto).

- Figura di spicco della AIP è senza dubbio il regista-produttore **Roger Corman.**



**Roger Corman (1926-)**



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

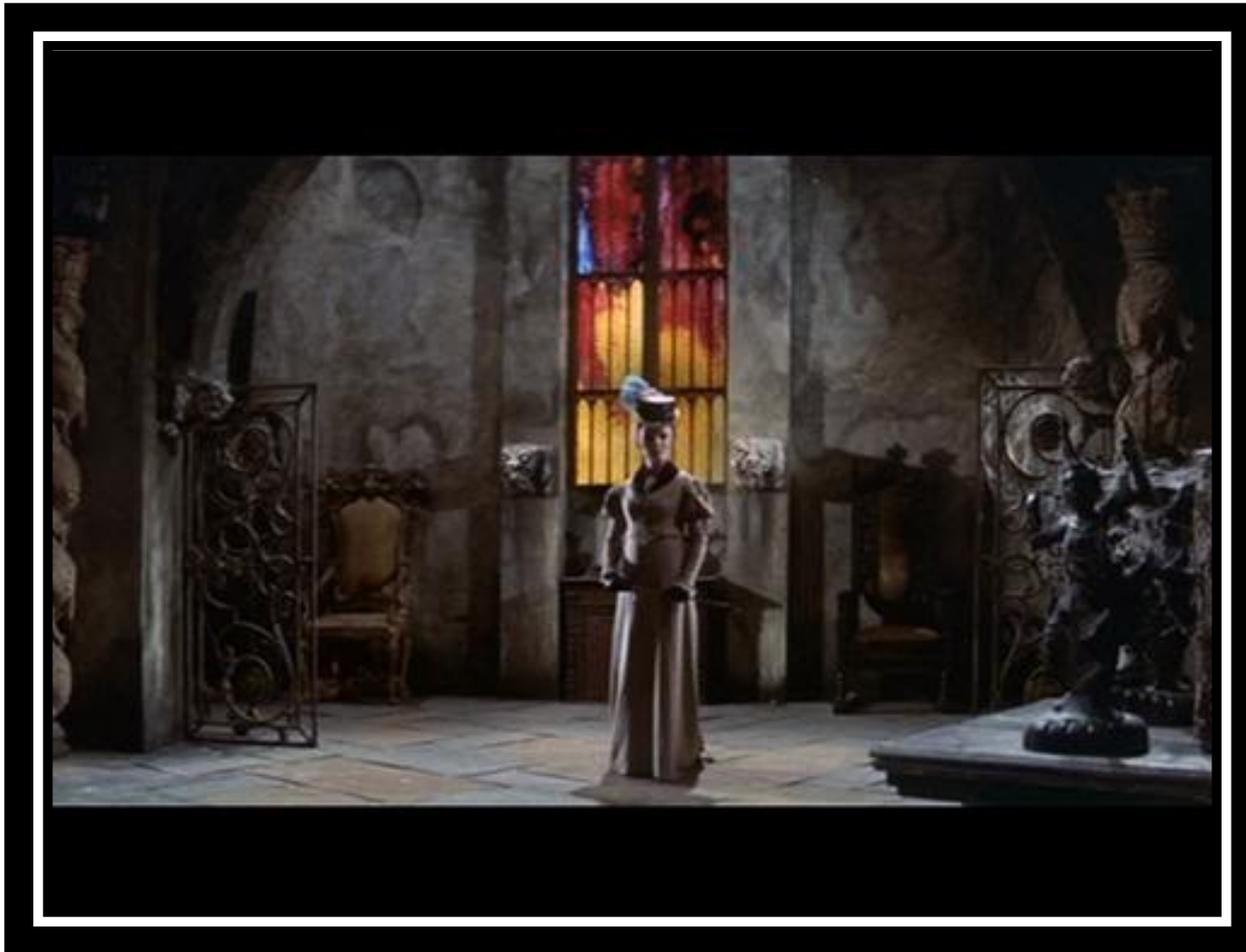
- **The Corman-Poe Cycle:** ma i più grandi risultati di Corman sono una serie di film ispirati ai racconti dell'orrore di **Edgar Allan Poe**.



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



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



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

- **N.B.:** nel 1970, **Corman** fonda la propria casa di produzione, la **New World Pictures**. Faranno qui, con lui, le loro prime esperienze nella regia di film commerciali futuri autori come **Francis Ford Coppola**, **Peter Bogdanovich** e **Martin Scorsese**.
- Sempre sotto la guida di Corman, **Monte Hellman**, **Dennis Hopper** e **Jack Nicholson** fanno le loro esperienze di sceneggiatura e regia.

- Abituate a lavorare con budget e tempi ridottissimi, la AIP e le altre società di *exploitation* esplorano nuovi ed efficaci mezzi di promozione e distribuzione:

1) spesso pubblicizzano il titolo di un film ancora non scritto per vedere come reagiscono il pubblico e gli esercenti.

2) organizzano “**uscite a tappeto**”, vale a dire che il film esce in moltissime sale contemporaneamente.

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

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

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

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



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

# FILM STRANIERI E CINEMA D'ESSAI

- La strategia del target individuato su base demografica fa nascere negli Stati Uniti anche altri tipi di fruizione e di audience.

- Oltre ai drive-in frequentati da teenager e famiglie, il dopoguerra vede la progressiva diffusione anche delle **sale d'essai e di un tipo di pubblico particolarmente interessato ai film stranieri.**

- Nel 1950 non esistevano più di **100 cinema d'essai** in tutto il Paese, ma già a metà degli anni '60 si contano **oltre 600 sale di questo tipo**, dislocate principalmente nelle **grandi città e nelle cittadine universitarie**.

- Tre eventi favoriscono la diffusione di questo nuovo luogo di fruizione:

1) Il decreto **G.I. Bill** facilita per milioni di reduci l'ingresso all'università, creando un pubblico più colto e maturo.

**2)** Da un punto di vista economico, l'industria del cinema americano ha solo da guadagnarci ad aumentare le importazioni di film stranieri.

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



*Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini



*Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica



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

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

- Come vedremo, i film della **New Hollywood** si rivolgeranno ai due tipi di audience appena descritti: **il crescente pubblico giovanile e quello adulto abituato ai contenuti spesso provocatori dei film d'essai.**

**«La legge dell'eufemismo domina nel cinema americano tradizionale, sia nella forma diretta della violenza fisica, sia in quella sublimata del rapporto sessuale» (Franco La Polla).**

- I film di *exploitation*, quelli importati dall'Europa, e gli argomenti “adulti” scelti dai produttori, uniti al concomitante scioglimento della struttura verticale dello studio system, **cominciano a minacciare il potere del Codice.**

- **1952: la Corte Suprema dichiara che i film sono protetti dalla libertà di espressione sancita dal Primo Emendamento.** Sentenze successive precisano che i film possono essere censurati solo se accusati di oscenità, ma questo termine viene definito in modo molto vago. **Sempre meno film sono banditi e sempre più commissioni locali di censura si sciolgono.**

- Lo stesso organo di autocensura dell'industria, la **Motion Picture Association of America** (MPAA, già nota come Motion Pictures Producers and Distributors Association), fa sempre più fatica a far rispettare il Codice.

- Ora le major non possiedono più le sale, e i cinema indipendenti sono liberi di mostrare anche **film “non approvati”**. I produttori non tardano a fornirglieli.
  
- **L’industria del cinema sta lottando per tenersi a galla e i film “audaci” possono richiamare il pubblico distogliendolo dalla televisione.**

- **Evento cardine:** quando la MPAA rifiuta il visto alla commedia *La vergine sotto il tetto* (*The Moon Is Blue*, 1953) di **Otto Preminger**, la **United Artists** decide di procedere ugualmente alla distribuzione. Il film ha molto successo e segna una svolta nella storia del cinema.



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

- Preminger torna a sfidare il codice due anni più tardi con *L'uomo dal braccio d'oro* (*The Man with the Golden Arm*, 1955), una storia di droga e rapporti sessuali interrazziali. Di nuovo la United Artists accetta di distribuirlo.



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

- **Il successo del film è tale da portare a una revisione del Codice Hays.**
- Altri film che, pur non ottenendo il visto, riscuotono grande successo e perfino riconoscimenti e premi sono:



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



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

- Appare sempre più chiaro che il Codice non solo è inefficace, ma fornisce un'ottima pubblicità proprio per i film che condanna. **Nel 1966, Hollywood lo modifica e abbrevia salvo poi abbandonarlo definitivamente due anni dopo.**

- **Nel novembre del 1968** la MPAA istituisce il **Code and Ratings Administration (CARA)** e inaugura un sistema secondo il quale i film vengono classificati sulla base dell'età del pubblico.

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

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

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

\_ **X** (in seguito **NC-17**) : vietato ai minori di **17 anni**.

- **N.B.:** di fatto il *rating system*, creato e amministrato dalla MPAA, riafferma il controllo degli studios sull'ingresso nel mercato. Come un tempo occorreva l'approvazione del PCA, **ora serve una valutazione e una classificazione per ottenere successo all'interno del filone commerciale dominante.**

- La fine del Codice è un evento di capitale importanza per l'affermazione della New Hollywood.
- Di fatto, nessuno dei film che inaugura questa nuova stagione – *Il laureato*, *Gangster Story* ed *Easy Rider* – avrebbero potuto vedere la luce durante l'apogeo del PCA.

- *Gangster Story*: la vicenda celeberrima di **Bonnie Parker** e **Clyde Barrow** è raccontata attraverso scene di incontrollata ed esplicita violenza.



**Faye Dunaway (Bonnie Parker)**



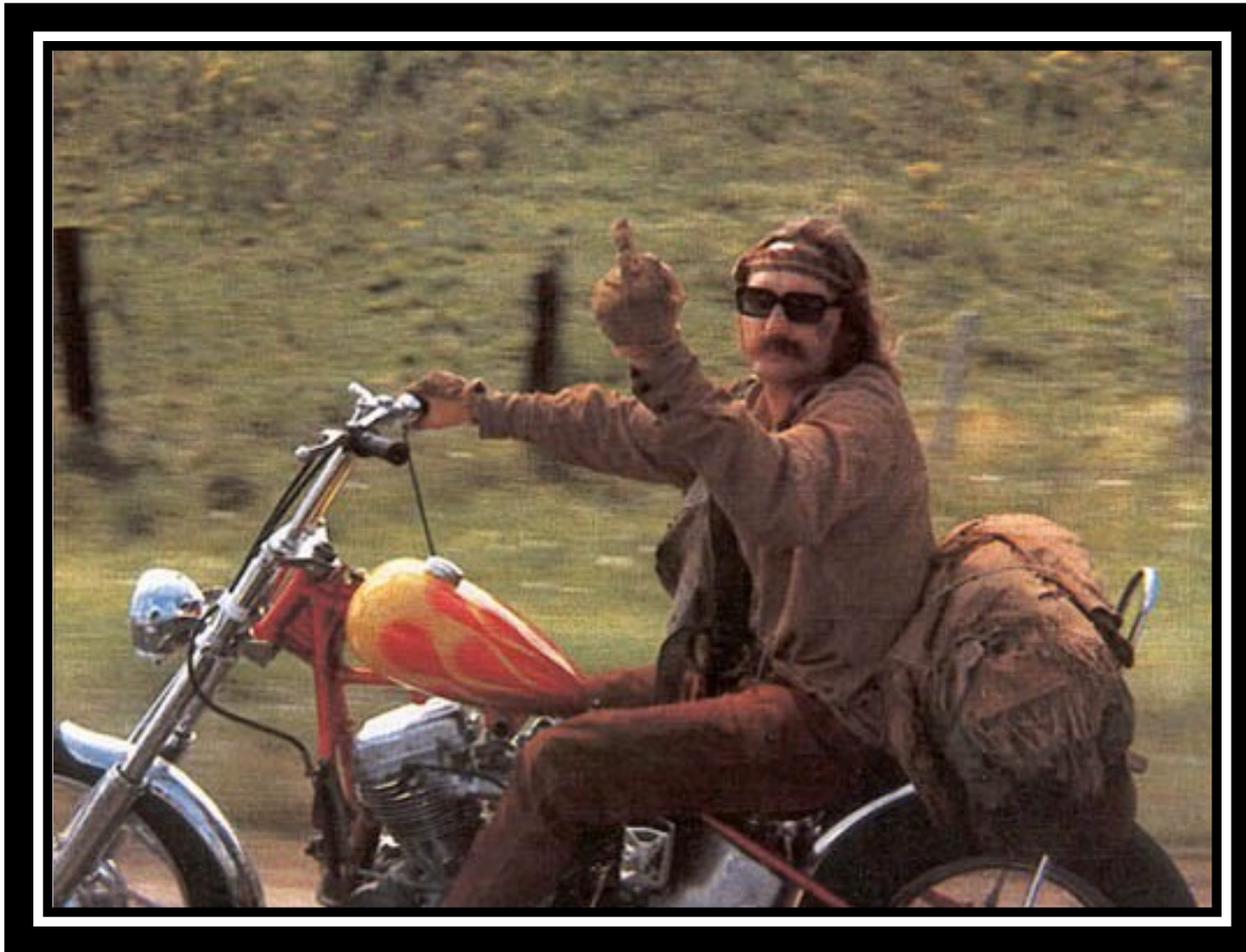
**Warren Beatty (Clyde Barrow) e Faye Dunaway**

- *Il laureato*: ruota intorno alla relazione sessuale tra un ventunenne di buona famiglia, **Benjamin Braddock**, e una matura donna sposata, **Mrs. Robinson**.



**Benjamin (Dustin Hoffman) e  
Mrs. Robinson (Anne Bancroft)**

- *Easy Rider*: l'intero film, a cominciare dal tema del consumo della droga, segna un rifiuto assoluto dei diktat del Codice. Inoltre, la ribellione dei due protagonisti suona come **una ribellione contro la violenza fascistoide di una parte dell'America rurale.**



**Billy (Dennis Hopper) in *Easy Rider***



**Il finale di *Easy Rider***



**N.B.:** i film della New Hollywood sono innovativi e “diversi” anche perché introducono un **generale clima di ambiguità morale** laddove, un tempo, il Codice imponeva di **dare delle certezze.**

- Infatti, il PCA cercava (seppure non sempre con successo) di trasmettere delle certezze etiche ai suoi spettatori.
- Al contrario, i film più riusciti della Nuova Hollywood rompono con questa divisione manichea **tra bene e male**.

Per es. a proposito di Gangster Story, Franco La Polla nota:

«Tutto il gangster film americano, [del passato] [...] ci aveva mostrato il criminale come figura “altra”, bollata, deviata, tarata, nevrotica, alienata e via dicendo. **Questa volta Penn ribalta il modello e dei suoi banditi fa degli eroi da film con i quali identificarsi senza traumi e complessi di colpa, senza le difficoltà psicologiche e morali che il manicheismo di sempre comportava per il benintenzionato spettatore»**

(La Polla).

## Riferimenti bibliografici:

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

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

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

\_ Franco La Polla, *Il nuovo cinema americano*, Marsilio, Venezia  
1978.

\_ Frederick Wasser, *Steven Spielberg's America*, Polity,  
Cambridge 2010.