

Parker Tyler

ALLUCINAZIONE HOLLYWOOD

a cura di Mauro Giori

TEMI
EDITRICE

Temi di cinema/6

Parker Tyler

ALLUCINAZIONE HOLLYWOOD

a cura di Mauro Giori

Temi di cinema/6

TEMI
EDITRICE

Temi di cinema/6
Collana diretta da Elena Dagrada

Questo volume è stato pubblicato con il concorso del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell'Università degli Studi di Milano.

© 2016 Tipografia Editrice Temi s.a.s.

Tutti i diritti sono riservati.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISBN 978-88-99910-06-8

Impaginazione: *Mayra Torta*

Fotolito e stampa: *Tipografia Editrice Temi s.a.s. di Bacchi Riccardo & C.*

In copertina: *Carlyle Blackwell nel 1915 (foto studio Hartsook)*

Sommario

INTRODUZIONE	7
Desiderio e allucinazione. Hollywood secondo Parker Tyler, pioniere della critica cinematografica di Mauro Giori	
ALLUCINAZIONE HOLLYWOOD	
Il soggetto non è quello che conta	43
L'occhio surrealista di Hollywood	57
Il technicolor dell'amore <i>In sottofondo: il tema</i> <i>In primo piano: l'evento</i>	69
Le sonnambule	95
L'antagonista buono e l'eroe cattivo	115
Mostri e Topolino	141

Orfeo in stile Hollywood	155
<i>Il genio dal carillon</i>	
<i>La cura in versi per il complesso di castrazione</i>	
John Doe, o il falso finale	167
“...dove giace il corpo”	183
<i>Vogliamo vivere!</i> , o la vignetta trionfante	197
La maschera umana	207
La fantasticheria	213
INDICE DEI NOMI	225
INDICE DEI FILM	231

INTRODUZIONE

Desiderio e allucinazione. Hollywood secondo
Parker Tyler, pioniere della critica cinematografica

di Mauro Giori

Perché vai così tanto al cinema, Tom?
(Tennessee Williams, *Lo zoo di vetro*)

Non occorre dirlo, con un pubblico composto di Parker Tyler,
non ci sarebbe un cinema come quello che conosciamo oggi.
(Henry Miller)

Pauline Kael non è stata l'unica a perderla al cinema¹. Sarebbe in effetti tempo di fare un censimento: se molto si è scritto sulla rappresentazione del sesso nei film, soprattutto negli ultimi quarant'anni, molto meno si è fatto per ricostruire il legame che ha unito cinema e sessualità al di là dello schermo. Vale a dire sul piano del pubblico, certamente, ma parimenti su quello della critica e persino della teoria, che per essere speculazione non è necessariamente aliena dai desideri e dai piaceri di chi la formula. Non sembra ad esempio irrilevante che

¹ *I Lost It at the Movies* è notoriamente l'allusivo titolo della prima raccolta di recensioni di Pauline Kael, pubblicata nel 1965, cui sono seguiti i pure evocativi *Kiss Kiss Bang Bang* (1968) e *Going Steady* (1969).

un critico come André Bazin individuasse nella rappresentazione del sesso nientemeno che lo specifico filmico (con tutto l'imbarazzo che gli derivava dalla sua formazione cattolica), o che Marshall McLuhan considerasse il mondo, dopo l'invenzione di cinema e fotografia, un «bordello senza muri», o ancora che lo psicoanalista Cesare Musatti ritenesse inconcepibile che un film privo di lusinghe erotiche potesse risultare di qualsivoglia interesse, e si potrebbe continuare fino ad arrivare ai provocatori manifesti di Lars Von Trier (in cui il cinema è paragonato a un'amante), o ancora al lavoro di una studiosa come Linda Williams sulla rappresentazione del sesso nel cinema, che è anche l'autobiografia di una spettatrice². Tutto sommato, se il sesso è stata una delle ossessioni più riconoscibili della modernità, non dovrebbe stupire che il cinema ne sia così profondamente intriso, della modernità essendo figlio.

Non sarà dunque per un caso che sin dalle origini la preoccupazione fondamentale degli oppositori del cinema, a ben vedere, sia stata non soltanto regolarne il contenuto di per sé, ma anche controllare i corpi degli spettatori, dentro e fuori le sale. A dispetto di una simile funzione biopolitica della censura, le sale cinematografiche non hanno però mai smesso di fornire occasioni per piaceri di ogni tipo, ben oltre quello di guardare immagini in movimento su uno schermo e farsi raccontare storie.

Poco prima di morire, Pauline Kael ha dichiarato: «Penso che la ragione per cui la gente si interessa al cinema sia per metà il sesso e il darsi appuntamento e tutto ciò che è connesso all'erotismo sullo schermo [...]. Vorrei aver scritto di più sull'erotismo nel cinema.

² Cfr. rispettivamente André Bazin, "En marge de l'erotisme au cinéma", *Cahiers du cinéma*, n. 70, aprile 1957 (trad. it. in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973); Marshall McLuhan, *Understanding Media*, Routledge, London 2001 [1964], p. 205; Cesare Musatti in Piero Gadda Conti (a cura di), *Cinema e sesso*, Sansoni, Firenze 1962, p. 33; Lars von Trier, *Trier om von Trier*, Alfabeta Bokförlag, Stockholm 1999 (trad. it. *Il cinema come Dogma. Conversazioni con Stig Björkman*, Mondadori, Milano 2001); Linda Williams, *Screening Sex*, Duke University Press, Durham/London 2008.

Penso sia un grande soggetto»³. Un rammarico che certo non avrebbe avuto motivo di sentire Parker Tyler. E anche lui l'aveva persa al cinema, intorno al 1916.

1. *Desiderio*

La passione che, di lì a un quarto di secolo, avrebbe portato Tyler a diventare uno dei più interessanti pionieri della critica cinematografica era infatti germinata da un innamoramento molto secolare, quello di uno spettatore dodicenne per uno dei tanti divi dello schermo, Carlyle Blackwell, uno di quelli che alla fine degli anni Venti non hanno superato la prova del sonoro.

Blackwell è ricordato solo di sfuggita in *The Hollywood Hallucination* (1944), ma in un modo estremamente significativo, e cioè come attore dal talento limitato eppure carismatico, capace di far innamorare le donne e di proporsi come modello di stile per gli uomini⁴. Benché una simile divisione degli effetti tra spettatrici e spettatori compiacia il senso comune, non si applica al caso di Tyler. Questi infatti non si limitò a eleggere Blackwell a modello per costruire un proprio personaggio di moderata eccentricità (imitandone il modo di atteggiarsi, truccarsi, pettinarsi)⁵, ma lo investì parimenti di un'autentica ossessione erotica, giungendo a farne una sorta di musa.

Non è un caso che il rapporto tra pubblico e star dello schermo sia non solo uno dei motivi portanti di *The Hollywood Hallucination*, ma dell'intera riflessione di Tyler sul cinema, tanto che le parole forse più eloquenti sull'argomento si leggono nel suo ultimo libro:

³ Pauline Kael in Francis Davis, *Afterglow. A Last Conversation with Pauline Kael*, Da Capo, New York 2002, p. 33 (tutte le traduzioni, dove non sia indicata un'edizione italiana, sono mie).

⁴ Cfr. *infra*, p. 211.

⁵ Lo rammenta Charles Boultenhouse in "Parker Tyler's Own Scandal", *Film Culture*, n. 77, autunno 1992, pp. 14-15.

L'unica limitazione degli dei dell'amore dello schermo magico è che essi non sono di vera carne ma solo immagini – e ciò, in effetti, fa parte del loro peculiare potere. Come le figure sacre delle leggende divine, sono intoccabili; intoccabili, cioè, nella piena luce e nell'aura esclusiva della loro divinità, non intoccabili come esseri umani. Nel loro privato [...] sono come chiunque altro... ma tali sono anche re e regine, papi e presidenti [...]. Tuttavia, come cittadini del mondo puramente visionario dei film, possono oltrepassare la morte, essere visibili nell'invisibilità, e abitare il sontuoso, sconfinato regno che è solo dell'occhio.

[...] Vivono in una dimensione magica; respirano e fanno l'amore in un altro mondo – un mondo incredibilmente simile a questo, eppure non è questo. [...] E se ancora una volta torniamo, come dobbiamo e facciamo, a colui o a colei che amiamo da questo lato dello schermo – dove le lacrime e i sorrisi e l'amore sono solo lacrime, sorrisi e amore – è come se tornassimo a vedere la stessa divinità. Perché sembra essere distribuita ovunque in forme tangibili e intangibili. Ci sono punti dove tutto si fonde insieme – il “reale” e l’“irreale” – e punti dove si divide solo per rifondersi ancora. Altrimenti, non potremmo mai riconoscere “lassù” la divinità. Altrimenti, non potremmo mai conservarla come “immagine”. *E conservarla come immagine è proprio quello che facciamo.*⁶

Questa dialettica tra reale e irreale, tra passione autentica e sublimazione, tra i due lati dello schermo e i due volti della divinità cinematografica (l'immagine e la persona reale, comunque intangibile), aiuta a comprendere quale spessore avesse assunto l'incanto di Tyler per Blackwell e quanto sarebbe di conseguenza fuorviante liquidarlo come una semplice folgorazione adolescenziale, di quelle peraltro previste per statuto dai meccanismi dello *star system*⁷. Salvo ovviamente per il risvolto omosessuale, il quale può solo aver contribuito a intensificare l'effetto di tale incanto per un ragazzino della New Orleans dei primi anni Dieci. Ancora nel 1932, Tyler avrebbe scritto: «Ri-

⁶ Parker Tyler, *Pictorial History of Sex in Films*, Citadel, Secaucus 1974, pp. 93 e 108.

⁷ Come scrive Richard De Cordova (*Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago 2001, p. 141), proprio in merito allo *star system* hollywoodiano di quegli anni: «Non vi è carenza di testimonianze di fan “innamoratisi” di questi uomini e donne e legati ad essi in forme che difficilmente si potrebbero dire caste».

uscirò mai ad amare qualcun altro oltre a C.B.?»⁸. La risposta sarebbe stata in effetti affermativa, e caso volle che fosse un altro “C.B.”: Charles Boultenhouse, uno studente di ventidue anni più giovane che, letto con ammirazione proprio *The Hollywood Hallucination*, appena pubblicato, ne avrebbe avvicinato l'autore. Rievocando il singolare *ménage à trois* che ne conseguì sino alla morte di Tyler (avvenuta nel 1974), Boultenhouse ha poi scritto che «la poesia, i film, Carlyle Blackwell e il sesso» sono sempre state le «principali occupazioni» del compagno, ricordando altresì come quest'ultimo fosse «intrepido nella sua sessualità e intrepido nel ricavarne poesia, e intrepido circa la sua ossessione per Carlyle Blackwell»⁹.

Più esattamente, è l'intreccio indissociabile di tali elementi a caratterizzare il lavoro di Tyler, segnandone anzitutto l'attività letteraria. Questi si afferma infatti dapprima come poeta surrealista, a New York, dove si trasferisce negli anni Venti (periodo di cui rimane memoria in *The Young and the Evil*, l'unico romanzo che abbia scritto, a quattro mani con Charles Henry Ford)¹⁰. Il fatto, di per sé, non è

⁸ Lettera a Charles Henry Ford, cit. in Charles Boultenhouse, “Introduction”, in Parker Tyler, *The Granite Butterfly*, National Poetry Foundation, Orono 1994, p. XXII.

⁹ Charles Boultenhouse “Parker Tyler’s Own Scandal”, cit., p. 17.

¹⁰ Alla morte stava lavorando a un secondo, rimasto incompiuto e inedito: *The Clairvoyante & The Crime. A Novel in Prose and Verse* (il manoscritto è conservato presso la New York Public Library, Humanities and Social Sciences Library Manuscripts and Archives Division, Charles Boultenhouse and Parker Tyler Papers, 1927-1994, series III. Works, box 13, folders 9-10). Tyler e Ford si erano conosciuti nel 1928: il primo aveva pubblicato alcune poesie sulla rivista *Blues*, che Ford aveva fondato quando era ancora adolescente. *The Young and the Evil* rievoca la loro vita newyorkese nei primi anni Trenta tramite episodi slegati e casuali nella loro successione. La disinvoltura con cui viene descritta la sottocultura omosessuale del tempo è pari solo all'anarchia della punteggiatura, che forza con percepibile divertimento i vincoli della forma sintattica per lasciare spazio a “flussi di coscienza” incontrollati. Non è difficile comprendere né perché il risultato fosse stato giudicato osceno al punto da essere bandito dagli Stati Uniti e dalla Gran Bretagna, né perché si fosse guadagnato l'apprezzamento di Gertrude Stein e Djuna Barnes, tanto che Ford riuscì infine a pubblicarlo solo a Parigi, nel 1933. In seguito Tyler, insieme a Norman Borisoff, preparò anche un

inconsueto tra i critici della sua generazione: dalle fila della letteratura provenivano ad esempio anche Dwight Macdonald, Otis Ferguson e James Agee. Ma certo nessuno di essi ha mai scritto diciannove terzine sulla “città del cinema”, nelle quali peraltro Tyler sintetizza alcuni dei motivi e delle figure che popolano *The Hollywood Hallucination*, tanto che si potrebbe considerare *Ode to Hollywood*¹¹ come una sorta di contraltare in versi del libro. L’influenza del cinema e la memoria di Blackwell ritornano in numerose altre poesie, fino all’apoteosi di *The Granite Butterfly* (1945), la composizione più ambiziosa di Tyler. Si tratta di una sorta di criptica autobiografia in nove canti (nove come i mesi della gestazione) che rievocano la nascita del poeta e la sua maturazione, intrecciando mitologie edipico-narcisistiche di stampo psicoanalitico, simbologie sessuali e appunto l’ossessione per il cinema («Scorciatoia attraverso antico spazio / Che è sempre stato lì / E sempre lo sarà / È solo Tempo che si muove / Come un fantasma che si manifesta / In questo Scenario Variegato...»). L’io del poeta è posto ripetutamente in relazione dialettica con una figura di attore che rappresenta un sostituto della figura paterna e dietro la quale si cela, pur mai citato esplicitamente, proprio Blackwell (il cui volto è prestato alla farfalla del titolo nel collage della copertina).

L’esperienza cinematografica rievocata in *The Granite Butterfly*, che esercita anche un’evidente influenza linguistica e formale sul componimento¹², è specificamente quella del cinema muto: vi si fa ad esem-

trattamento per una versione cinematografica mai realizzata (il documento, senza data, è conservato nella Parker Tyler Collection, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, Container 2.4).

¹¹ Pubblicata senza specificare la data di composizione in Parker Tyler, *The Will of Eros. Selected Poems 1930-1970*, Black Sparrow Press, Los Angeles 1972. Prima Tyler aveva pubblicato le sue poesie solo su rivista o in piccoli volumi a bassa tiratura.

¹² Cfr. Barbara Fialkowski, “Parker Tyler. The Cinema of Poetry”, *Literature/Film Quarterly*, vol. 6, n. 1, inverno 1978. Lo stesso Tyler scrisse sotto pseudonimo un saggio in forma di recensione, che poi non diede alle stampe, per mettere in rilievo il rapporto di *The Granite Butterfly* con il cinema sia sul piano della forma sia su quello del contenuto: cfr. M. Roy Mason [Parker Tyler], “Cinematic Effects in a Long Poem”, in Parker Tyler, *The Granite Butterfly*, cit., pp. 82-87.

pio riferimento all’uso delle didascalie (esplicitamente imitate nel sesto canto) e all’accompagnamento pianistico dei film («Carne, che scivola dalle dita ai tasti del piano / Ingenuamente producendo musica, unità di tempo, di spazio / Riproducendosi nell’aria, bisessualmente, sintetica / Nuvola di musica»). È il segno di una coincidenza rilevante: il fatto che l’infatuazione per Blackwell risalga al 1916 significa che l’amore per il cinema di Tyler e Hollywood nascono insieme e crescono in parallelo¹³. Non è quindi un caso o per un interesse estemporaneo che Tyler ne fa l’oggetto di tutti i suoi primi lavori: non solo *The Hollywood Hallucination* ma anche *Magic and Myth of the Movies* (1947), che ne rappresenta il completamento ideale (un *sequel* lo definirà l’autore)¹⁴, e *Chaplin. Last of the Clowns* (1948).

2. Allucinazione

Nel 1940 Ford e Tyler fondano insieme la rivista *View*, per la quale il secondo cura anche l’innovativa grafica¹⁵. Per sette anni *View* sarà uno dei veicoli principali della promozione del surrealismo negli Stati Uniti, proprio negli anni della guerra in cui Dalì, Tanguy, Masson e Breton vi emigrano. Tra il 1940 e il 1947 la rivista ospita testi dei principali esponenti del movimento, oltretutto di scrittori come Sar-

Nel 1954 Tyler aveva inoltre progettato una versione scenica del poema per il Living Theatre, annotando anche immagini da proiettare durante lo spettacolo (l’edizione del poema con gli appunti di Tyler al riguardo è conservato nella Parker Tyler Collection, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, Container 2.2).

¹³ In *The Granite Butterfly* Blackwell è ricordato come «colui che nel 1916 era giovane / colui che nel 1918 era più vecchio / colui che nel 1923 era ancora più vecchio / nel 1928... / L’eroe», mentre per sé, il poeta, Tyler ritaglia un ruolo ancillare e parallelo: «Sono solo colui che tiene nota dell’eroe / Sono solo l’amante dell’...».

¹⁴ Parker Tyler, *Magic and Myth of the Movies*, Simon and Schuster, New York 1970², p. 118.

¹⁵ Lo stesso Ford, molti anni dopo, ne ha curato un’antologia: *View. Parade of the Avant-Garde. 1940-1947*, Thunder’s Mouth, New York 1991.

tre, Genet, Borges, Camus e Bowles. È proprio sulle pagine di *View* che Tyler, inframezzo ad articoli su arte e letteratura¹⁶, inizia la sua attività di critico cinematografico, elaborando una versione opportunamente rivista del verbo surrealista, capace di conciliare l'enfasi sui procedimenti inconsci con la valorizzazione di un lucido principio formale di carattere strutturante, ritenuto elemento imprescindibile della vera arte. L'interpretazione è di conseguenza intesa come «un'occupazione creativa, non solo una "professione utile"»¹⁷, derivante da una peculiare collaborazione a distanza tra artista e interprete. Tyler lo illustra in particolare in un saggio in cui definisce il critico "spettatore erotico"¹⁸, uno spettatore di cui ovviamente egli stesso non può che rappresentare l'incarnazione quintessenziale,

un individuo speciale, una nuova versione dell'artista talentuoso che ora usa la cultura come materiale di partenza. [...] l'approccio di Tyler era alimentato dal desiderio avanguardistico di guidare ma di non essere seguito: poteva anche essere un esempio di spettatorialità creativa e critica, ma in definitiva era una spettatorialità la cui purezza, in pratica, poteva essere mantenuta solo da un'élite.¹⁹

Tuttavia, Tyler si presenta pur sempre come spettatore tra gli spettatori, atteggiamento tutt'altro che comune fra gli intellettuali che si occupavano di cinema all'epoca, sicché *The Hollywood Hallucination* è percorso da una tensione sottile tra confessata complicità e severità

¹⁶ Di cui avrebbe continuato a occuparsi anche dopo aver eletto il cinema a suo interesse principale, dedicando biografie a Florine Stettheimer (*Florine Stettheimer. A Life in Art*, Farrar & Straus, New York 1963) e a Pavel Tchelitchew (*The Divine Comedy of Pavel Tchelitchew. A Biography*, Fleet Pub. Corp, New York 1967), nonché curando, nel 1969, diversi volumi della collana "World Art Series" dedicati a Van Gogh, Renoir, Cézanne e Gauguin, Degas e Toulouse-Lautrec. Suoi saggi di letteratura sono invece raccolti in *Every Artist His Own Scandal. A Study of Real and Fictive Heroes*, Horizon, New York 1964.

¹⁷ Parker Tyler, *The Three Faces of the Film. The Art, the Dream, the Cult*, Thomas Yoseloff, New York 1960, p. 14.

¹⁸ Parker Tyler, "The Erotic Spectator", *View*, vol. 4, n. 3, autunno 1944.

¹⁹ Greg Taylor, *Artists in the Audience. Cults, Camp and American Film Criticism*, Princeton University Press, Princeton 1999, p. 58.

avanguardista. *Primus inter pares*, il Tyler "spettatore erotico" certo non manca di esibire una finezza che non può essere dello spettatore comune; nondimeno, si descrive volentieri immerso nelle malie del cinema (considerazioni sulle quali si allunga sempre l'ombra di Blackwell), dissemina attestati d'amore per quella che in *Ode to Hollywood* descrive come «la città dell'incredibilmente / rapido e meraviglioso e fragile movimento», e dice chiaramente di non aver scritto il suo libro solo per denigrare Hollywood, ma piuttosto per "trattar del ben che vi ha trovato".

2.1. Introdurre Parker Tyler

The Hollywood Hallucination nasce da alcune riflessioni condotte su *View*²⁰, ma lungi dal limitarsi, come da prassi dell'epoca, a raccogliere in volume le proprie recensioni giornalistiche, Tyler elabora uno studio originale, esaustivo e coerentemente strutturato, utilizzando le sue analisi per mettere in luce aspetti costitutivi del cinema hollywoodiano.

Al fine di valorizzare uno sforzo tanto consistente e originale, per la prima edizione, pubblicata nel 1944, Tyler chiede una prefazione a Henry Miller. Lo scrittore, che aveva già contribuito a *View*, accetta dichiarando senza mezzi termini la propria ammirazione per il libro, ma le sue pagine vengono respinte dall'editore²¹.

Pur basata su una profonda sintonia di vedute, la lunga introduzione di Miller in realtà non avrebbe fatto un gran servizio al libro.

²⁰ Il capitolo 5 riprende (rielaborandoli profondamente) gli articoli "Heroes by Welles and Chaplin" (*View*, vol. 1, n. 6, giugno 1941) e "Every Man His Own Private Detective" (*View*, vol. 1, nn. 9-10, dicembre 1941-gennaio 1942).

²¹ Così secondo quanto annotato nell'edizione data comunque subito alle stampe da Miller nella raccolta *Sunday After the War*, New Directions, Norfolk 1944, con il titolo "Original Preface to *Hollywood's Hallucination*" [sic]. La prefazione non è inclusa nell'edizione italiana (*Domenica dopo la guerra*, Mondadori, Milano 1948), che pubblica solo una selezione dei testi che compongono il volume originario.

Le mancano infatti due delle qualità migliori di Tyler, ovvero l'ironia (gli accenti seriosi in *The Hollywood Hallucination* sono sporadici e limitati perlopiù alla situazione internazionale provocata dalla guerra) e il rifiuto di porsi in una torre d'avorio da cui guardare le masse che corrono al cinema, inconsapevoli di essere travolte da un meccanismo allucinatorio al quale solo il critico saprebbe sottrarsi.

La prefazione di Miller è nei fatti una fosca parafrasi dell'ultimo capitolo del libro, laddove ai lavoratori meccanizzati di Tyler si sostituisce un mondo di zombi (la metafora è di Miller stesso), i quali non sono semplici vittime di un complotto basato su «un'alleanza malefica tra Chiesa, Stato, Industria e Cinema»²², ma ne sono complici. Proprio per questo Miller non intravede possibile via d'uscita dal circolo vizioso che si viene a creare («Se fossimo capaci di protesta, capaci di autonomia e di giudizio, Paperino verrebbe assassinato presto quanto Hitler»)²³. Tyler immagina invece la possibilità di una reazione complessiva del pubblico che possa indurre Hollywood a modificare i suoi parametri (è quanto auspica nella chiusura del capitolo 10).

Nell'insieme, le pagine prefatorie di Miller semplificano la complessa «allucinazione hollywoodiana» ricostruita da Tyler, riducendola a un espediente per non far prendere coscienza allo spettatore proprio della sua complicità e dell'impossibilità di infrangere il meccanismo perverso del capitalismo dello spettacolo: i «buoni padri che hanno redatto di loro spontanea volontà questo nuovo Codice Hammurabi», scrive ancora Miller alludendo ai responsabili degli studi hollywoodiani che hanno sottoscritto l'autocensura del Codice Hays, «forniscono intrattenimento, relax, informazione e ispirazione a tutti a un prezzo che è talmente contenuto, talmente ragionevole, che anziché suicidarci andiamo nelle loro lussureggianti sale e ci masturbiamo nel sonno»²⁴.

L'introduzione di Miller viene sostituita da una di Iris Barry, curatore dell'archivio cinematografico del Museum of Modern Art di

²² *Ivi*, p. 51.

²³ *Ivi*, p. 49.

²⁴ *Ivi*, p. 47.

New York, che si limita a poche pagine di servizio, elogiando Tyler quale emblema di una nuova generazione cresciuta con punti di riferimento culturali ancora inconsueti (Freud su tutti). Per lui non può che prevedere uno scarso pubblico:

Scrive in modo provocatorio, nervoso, creativo, senza luoghi comuni nella riflessione o nell'espressione. Molto di quello che dice disturberà, sconvolgerà, farà arrabbiare: non c'è ancora un grande pubblico pronto per un approccio come il suo, nemmeno alla letteratura e alla vita, ancora meno al cinema.²⁵

Avrà senz'altro fatto piacere a Tyler che Barry chiuda definendo il suo un lavoro di «critica creativa»²⁶, ma la migliore introduzione a *The Hollywood Hallucination* l'autore se l'è poi scritta da solo, sia pure per il successivo *Magic and Myth of the Movies*. Tyler vi rimanda infatti spesso al suo primo libro, dando a intendere di considerare i due volumi come parti di uno stesso lavoro.

In questa introduzione Tyler dichiara che il cinema hollywoodiano non è puro intrattenimento, anche se lo è per molti spettatori, e che «c'è di più», ed è proprio questo «di più» a renderlo «un fenomeno vitale, interessante» e a costituire l'oggetto del suo lavoro²⁷. Tyler continua enfatizzando l'«importanza rituale dello schermo, la sua energia barocca e il suo simbolismo proteiforme», sulla scorta della convinzione che «il vero terreno del cinema non è *l'arte* bensì *il mito*»²⁸. Coerentemente con il suo credo surrealista, citando James Frazer e guardando a Freud («le storie dello schermo hanno la tendenza a enfatizzare – involontariamente – le nevrosi e i tratti psicopatici scoperti e formulati dalla psicoanalisi»), conclude che «lo scopo conscio della storia narrata sullo schermo non è affatto la vera sostanza del suo messaggio. In breve i film, come tante altre cose nella vita, raramente sono ciò che sembrano. In questo senso – essendo, per co-

²⁵ Iris Barry, «Introduction», in Parker Tyler, *The Hollywood Hallucination*, Creative Age Press, New York 1944, p. VII.

²⁶ *Ivi*, p. XI.

²⁷ Parker Tyler, *Magic and Myth of the Movies*, cit., p. XVII.

²⁸ *Ivi*, p. XVIII.

minciare, finzioni – i film sono onirici e fantastici»²⁹.

Il compito dei critici (qualcosa di diverso dai semplici recensori, a cui in *The Hollywood Hallucination* Tyler non risparmia frecciate sarcastiche) è dunque in ultima analisi quello di decodificare questi aspetti profondi e nascosti del cinema, i quali rispecchiano tratti e rituali rilevanti della società.

2.2. *La sineddoche hollywoodiana*

Collocandosi su posizioni opposte a quelle dell'autorialismo che si svilupperà in area francese di lì a pochi anni, Tyler ritiene che all'interno dello *studio system* il regista possa ritagliarsi solo un'autonomia relativa: «Lubitsch era il regista, ma non l'autore» (p. 199), dice ad esempio lapidario di *To Be or Not to Be (Vogliamo vivere!, 1942)*, e non si fa scrupolo di usare film di Hitchcock, Capra o Huston quali emblemi del sistema hollywoodiano. Pur riconoscendo ad alcuni registi caratteri distintivi, tende di conseguenza a marginalizzarne il contributo³⁰.

Inoltre, Tyler identifica la peculiarità della collettività che partorisce i film di Hollywood in una diffusa litigiosità basata sul narcisismo. La conseguente tendenza di ogni collaboratore e di ogni settore a prevalere sugli altri comporta lo smarrimento di qualsivoglia univocità d'intenti. È questa la ragione che impedisce a Tyler di considerare il cinema hollywoodiano un'arte³¹.

²⁹ *Ivi*, pp. XXI-XXII.

³⁰ Fa parzialmente eccezione Orson Welles nella lunga discussione su *Citizen Kane (Quarto potere, 1941)*, uno dei pochi film americani che Tyler, pur con riserve, mostri di ammirare (probabilmente anche per i presupposti sostanzialmente psicoanalitici del suo intreccio).

³¹ Benché nell'introduzione a *The Three Faces of the Film* (cit., p. 12) ribadisca la convinzione per cui il cinema, in generale, non sarebbe giunto a un livello paragonabile a quello delle altre arti, non avendo sviluppato appieno le sue potenzialità, in *The Hollywood Hallucination* (e in vari scritti successivi) Tyler riconosce che una sostanziale unità d'intenti (e quindi una conseguente artisticità) sia stata possibile in cinematografie diverse da quella che ha sede a Hollywood, a proposito delle quali è possibile parlare anche di autori (si vedano ad esempio

Tale premessa non serve tuttavia a negare che da Hollywood possano scaturire opere d'eccezione (eventualità contemplata in coda al capitolo 10), né che il prodotto medio della "città del cinema" sia privo di interesse e debba essere guardato con supponenza³². Serve invece per spostare l'interesse altrove. Qui soccorre il paragone con la sciarada, che Tyler riprende spesso lungo il libro, nonché in scritti successivi: il cinema di Hollywood è una pantomima che significa altro da ciò che sembra voler raccontare, è uno specchio in cui si riflettono strutture universali, mitologemi dell'inconscio collettivo.

Queste premesse portano Tyler a squalificare il soggetto (capitolo 1), poiché a contare non è ciò che il film racconta (particolarmente rilevante è l'estrema conseguenza tratta da questa premessa, e cioè la demistificazione del lieto fine fatta nel capitolo 8). Al contrario, ad avere importanza sono tutta una serie di altri elementi, soprattutto di carattere tecnico, per via di un virtuosismo esibizionistico che deriva loro dal narcisismo di cui si è detto.

È quanto illustra il capitolo 2, quello più ambizioso sul piano teorico, ricamato sulla falsariga del concetto chiave di "spostamento". Anzitutto, il termine è utilizzato nel senso tecnico della psicoanalisi, per indicare la sostituzione di un elemento rimosso, legato a pulsioni

le pagine dedicate a Luchino Visconti in *The Shadow of an Airplane Climbs the Empire State Building. A World Theory of Film*, Doubleday, New York 1972, particolarmente p. 230). Al termine di *The Hollywood Hallucination*, inoltre, si spinge a pensare a un cinema che potrebbe superare tutte le altre arti di massa qualora riuscisse a individuare un principio guida unitario.

³² Dal momento che Tyler, nel capitolo 2, ricama a lungo sul rapporto fra teatro e cinema, riconoscendo al primo lo statuto artistico negato al secondo, risulta particolarmente significativo quanto scrive nel successivo *Magic and Myth of the Movies* (cit., p. 118): «Io, ad esempio, vado al cinema [...] per essere testimone di un mezzo che mi diverte e mi stimola. Certamente [...] considero i motivi che ho di vedere e studiare i film più validi di quelli di vedere le produzioni teatrali di New York». Poco oltre, aggiunge che i film di Hollywood, «nella loro folle ricerca di novità, nella ferma necessità di continuare a produrre e di trovare idee e prospettive, sono molto più vitali degli sforzi dei drammaturghi di concentrare abbastanza parole in tre o quattro atti da permettere al sipario di scendere su un altro successo di Broadway» (*ivi*, p. 119).

represe dal Super-Io, con un oggetto che in sé ha un valore solo apparente poiché in realtà conta come rimpiazzo metaforico di quanto confinato nell'Es. È ciò che accade, secondo Freud, nelle varie manifestazioni sintomatiche della nevrosi (sogni, lapsus, atti mancati, ecc.).

Tyler ritiene che avvenga lo stesso anche nel cinema hollywoodiano, sicché lo spostamento ne caratterizza ogni aspetto, estetico come tecnico, lungo tutta la sua storia. Per spostamento Tyler intende quindi anche ogni forma di spiazzamento del pubblico che si produca sia in termini di meraviglia (come nel caso dei trucchi dei film delle origini), sia in termini di un'esperienza di visione diversa da quella cui lo spettatore sia abituato nella quotidianità. Se l'occhio umano è per forza di cose realista, quello della macchina da presa è invece surrealista, in quanto si basa su un trucco di fondo (mostrare cose che non sono realmente presenti, a cominciare dagli attori) e restituisce la realtà mediante una rielaborazione continua e continuamente disorientante, che "sposta" il senso (e non può non farlo) da ciò che apparentemente rappresenta con fedeltà a un altrove tutto da interpretare ma latore dei significati più autentici.

L'evoluzione del cinema porta solo da un artificio evidente a un artificio più elaborato, sofisticato e nascosto, che aumenta l'illusione della realtà, la quale però non smette di essere tale, cioè illusione, sia nella sua versione macroscopica (lo spettacolo nel suo insieme) sia in quella microscopica (il dettaglio trasformato in elemento sensazionale).

Inoltre, ciascun espediente tecnico, non diversamente dai vari reparti di Hollywood, tende a esibire il proprio contributo conquistando un'autonomia che richiama l'attenzione su di sé a scapito dell'effetto d'insieme che garantirebbe l'artisticità. È il caso anzitutto del movimento e del montaggio, che spiazzano con i continui cambiamenti del punto di vista, e del colore, che è solo suggerito nel caso del bianco e nero (ancora dominante ai tempi in cui scrive Tyler), mentre è realizzabile solo in forme ben lontane dalla realtà nel caso delle tonalità sature del technicolor. All'effetto di "spostamento" generale contribuiscono anche la dimensione (perché i dati reali sullo schermo risultano ingranditi oltremisura), l'instabile velocità del passo di proiezione (prima che fosse fissato a 24 fotogrammi al secondo), certe scenografie, il trucco degli attori e il sonoro, come ben espresso an-

che in *Ode to Hollywood*: «[...] il semplice ritornello di un foglio sfiorato veniva / verso di noi come un attore staccatosi dal gruppo / per una piccola, arrogante sinfonia».

Applicando poi il concetto di spostamento alla macchina da presa, Tyler ambisce a cogliere un aspetto caratteristico del cinema in quanto tale. Se «è nella natura della macchina da presa, in quanto strumento di precisione, inseguire effetti di realismo», scrive, è altresì una sua «peculiare facoltà *alienante*» quella «di chiarire e "selezionare"» (p. 58), cioè di manipolare ciò che riprende. La macchina da presa si frappone sempre tra lo spettatore e la realtà, sicché «sarebbe impersonale solo se non fosse selettiva – se le fosse permesso di riportare "tutto quello che succede"» (p. 82). Agli antipodi della tradizione del realismo ontologico dell'immagine fotografica sostenuta da Bazin, e prevedibilmente dato il suo credo surrealista, Tyler si dice convinto che l'«anima autentica del mezzo cinematografico, della macchina da presa» sia da individuare nello «spostamento di quelle condizioni della visione sulle quali, in quanto strumento di registrazione, la cinepresa è direttamente basata» (p. 59).

Questa sorta di specifico filmico risulta amplificato e si realizza in modi del tutto peculiari nel cinema hollywoodiano, il quale, in virtù della frammentarietà di cui abbiamo detto, a maggior ragione non può riflettere la realtà così com'è, ma può solo restituirne rifrazioni molteplici: lo schermo del cinema è come uno specchio, si diceva, ma uno specchio «cubista» (p. 47).

Tyler giunge così infine a collegare la sua riflessione alla psicologia dello spettatore, che di fronte ai prodotti di Hollywood può cogliere e valorizzare (sia pure inconsciamente) solo frammenti sparsi. Proprio la mancanza di unità, di un senso complessivo, trasporta il pubblico in un mondo di illusioni simile al sogno e gli apre le porte di un investimento profondo e libidico. Lo spettatore può infatti proiettare su questi momenti e frammenti di cinema che catturano la sua attenzione fantasmi suoi, consci e inconsci (per loro natura anch'essi discontinui), proprio perché le vicende o gli elementi psicologici della trama sono pretestuosi e mancano di un peso effettivo. Scriverà Tyler nella prefazione a *Magic and Myth of the Movies*:

È come nel processo della psicoanalisi, dove la *parte*, propriamente riconosciuta come simbolo, trasforma il significato del tutto. Il processo cinematografico è un complesso mito di pura e semplice sineddoche. La gente va al cinema semplicemente per vedere un attore preferito, o per l'ambientazione o l'epoca, o per il genere, o perché è annoiata quasi a morte. In simili circostanze, come si può sperare di apprezzare l'*intero* film, specialmente daché, per cominciare, difficilmente il film può essere considerato un intero?³³

Il frammento del tessuto del film che cattura più sovente l'attenzione di Tyler è l'attore, perno di un complesso gioco dialettico tra interprete, personaggio e divo, non solo peculiare del cinema ma anche replicato consapevolmente dall'autore in sede d'analisi, laddove i nomi degli attori vengono spesso utilizzati per additare i personaggi interpretati. Anche per questa via si producono spostamenti della realtà e interferenze con il piano narrativo del film. Di conseguenza, l'attore si carica di tratti simbolici difficilmente controllabili in modo razionale. È questo il motivo, ad esempio, per cui le categorie valoriali di Hollywood, apparentemente nette, spesso si invertono, così da avere eroi cattivi e antagonisti buoni: se ogni «attore non è che un veicolo simbolico per le caratteristiche dell'eroe», i termini morali ad essi associati risultano inevitabilmente «ambivalenti e, anche se un certo realismo di tipo romantico o naturalistico può essere implicato, il risultato tende comunque a essere come una sciarada, di un crudo allegorismo» (p. 222).

A chiudere il libro è una vera e propria apoteosi in cui il Tyler surrealista si abbandona senza più remore alla costruzione di una visionaria cosmogonia condotta sulla falsariga di una lotta prometeica tra l'oscurità della notte, dell'istinto e della sala cinematografica, e la luce del fuoco, della mente e del proiettore. Unendo così mitologia, scienza e psicoanalisi, ovvero cinema, civiltà e cultura, il volume sfocia in una critica complessiva del capitalismo sullo sfondo delle tensioni storiche contingenti (lo spettro della guerra in corso).

È in queste pagine che Tyler dà la sua più compiuta definizione del cinema hollywoodiano:

³³ *Ivi*, pp. XXV-XXVI.

La sala cinematografica è la clinica psicoanalitica per il lavoratore medio e per i suoi sogni *diurni*, non per quelli *notturni*! Questi esce dalla sala curato dell'illusione che il suo sforzo di alienarsi dalla notte del lavoro meccanico in un ufficio o in una fabbrica illuminati sia un tipo di desiderio morboso e mostruoso. (p. 116)

Con estrema sintesi, Tyler non solo convoglia qui l'intero arco delle riflessioni svolte lungo il libro, ma lascia anche emergere l'originalità del suo ricorso alla psicoanalisi. Presenza fondamentale ma tutto sommato discreta e latente (a differenza di quanto accade in *Magic and Myth of the Movies*), viene infatti usata dall'autore soprattutto come pezza teorica per giustificare lo scavo che lo porta sul terreno a lui più congeniale delle visioni mitologiche, classiche come moderne.

Inoltre, Tyler fa ricorso all'associazione tra cinema e sogno in modo personale rispetto a molta letteratura successiva³⁴. Hollywood offre infatti uno sfogo compiacente e circoscritto al solo sogno diurno, aggirando quello notturno dove si annidano le forze realmente eversive che animano le profondità psichiche dell'uomo e i suoi desideri censurati.

Qui trova il suo naturale innesto, alla fine del passo, l'inflessione sociale se non proprio marxiana, ma di un Marx utilizzato con la massima libertà, come Frazer e Freud³⁵. Per Tyler si tratta di influirsi da rielaborare non meno dei film stessi, frammenti di una visione complessiva che ha ambizioni di suggestione più che di tenuta concettuale. Per questa via si arriva comunque alla denuncia dell'organicità di Hollywood rispetto al sistema capitalista, in cui Miller si era rispecchiato. Se infatti Hollywood gioca sul terreno più facile, quello della superficie, aggirando gli abissi dell'inconscio, mortifica allora il potere immaginativo dello spettatore medio anziché fomentarlo:

³⁴ È altresì significativo che richiami Edipo solo come personaggio del mito, evitando di ricorrere al concetto chiave del freudismo (di cui pure ha abusato la successiva letteratura cinematografica), salvo che alla fine del capitolo 4 e solo per apprezzare l'umorismo che vi aggiungerebbe Mae West.

³⁵ E con un pizzico di Jung in sottofondo (cfr. Greg Taylor, *Artists in the Audience*, cit., p. 54).

in questo modo si fa potente strumento di conservazione dello *status quo* poiché, pur dando a intendere di compiacere i sogni di fuga del pubblico, in realtà ha come fine quello di governarli. Cerca così di nascondere che a originarli è un'insoddisfazione – nei confronti di un sistema sociale fondato sulla nevrosi e sullo sfruttamento – la quale rischia di farsi germe di ribellione. Se il compito del critico è lavorare di contropelo per sciogliere le sciarade del cinema hollywoodiano, scoprendone il gioco e riappropriandosi del potenziale liberatorio della fantasticheria, si comprende come l'aspetto sociale del lavoro di Tyler non si discosti nella sostanza da quella forma di militanza intrinseca alla volontà di “liberare l'uomo” che ha condotto il surrealismo ad avvicinarsi da subito, sebbene in modi spesso problematici, all'utopia di una trasformazione sociale in senso marxiano³⁶.

Alla luce di queste conclusioni, il ripetuto ritornare sulla rimozione del sesso, e sulla gestione imbarazzata e inefficace che ne ha fatto il cinema hollywoodiano, assume tutto il suo significato, emblematico del processo descritto. La disamina delle rappresentazioni dell'atto sessuale all'interno del cinema hollywoodiano (capitolo 3), e poi quella della figura della sonnambula (capitolo 4), consentono a Tyler di sostenere che le reticenze narrative tradizionali finiscono per distorcere la sessualità mettendola in realtà ancora più in luce. Soprattutto, gli permettono di inquadrare l'argomento in modo perfettamente coerente con il disegno del libro, rimarcando come singoli aspetti tecnici quali il colore, la voce e gli attori (in quanto persone altre dai ruoli che interpretano), assumano un'incontrollabile autonomia e si facciano mediatori di un ritorno in superficie del rimosso.

2.3. Come dare forma a un mito collettivo

Si è detto di come il cinema incida sulla poesia di Tyler: rimane da

³⁶ Si vedano in particolare gli scritti di André Breton raccolti in *Manifestes du surréalisme*, J.-J. Pauvert, Paris 1962 (trad. it. *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 1966).

dire di come la poesia incida sui suoi scritti cinematografici. La prosa saggistica di Tyler è infatti peculiarmente fiorita e ricca di immagini, similitudini, metafore, espressioni idiomatiche, doppi sensi e giochi di parole, nonché enfasi concettuali, marcate da un generoso ricorso a corsivi, maiuscole e virgolette. Per molti aspetti è a sua volta una sciarada, nel suo voler continuamente rimandare ad altro, nel non dire tutto, nell'alludere e nel lasciare intendere, nell'esprimersi per figure al fine di cogliere l'altro cui fa riferimento il cinema hollywoodiano. Spesso si percepisce il rifiuto di dissodare alcune intuizioni fino alle loro ultime conseguenze, per preferire un accumulo di idee e di esemplificazioni disseminanti ellissi che sta al lettore colmare.

In questo complesso gioco di specchi le intuizioni fertili non si contano. Come in ogni attività ludica, occorre però sottoscrivere e osservare delle regole per ricavarne godimento. Se poi i giudizi di Tyler sono più spesso caustici che benevolenti³⁷, il lettore non ha motivo di crucciarsene, e non solo perché ciò non impedisce loro di cogliere con intelligenza penetrante aspetti rilevanti dei soggetti volta per volta trattati, ma anche perché il giudizio espresso da Tyler è sempre accessorio e non rappresenta mai il fine delle sue considerazioni. Non diversamente dal giudizio generale di non artisticità del cinema hollywoodiano, la severa valutazione estetica serve solo per cercare altrove motivi più profondi di interesse. Lo si potrebbe dire un dato in fondo pretestuoso: giudicare è il fine del semplice recensore, e se un certo compiacimento intransigente rimane in eredità dall'esperienza avanguardista, che non conosce miti se non per il gusto di poterli erodere, il critico deve saper cogliere dati ragguardevoli anche nel prodotto più sprezzato. Lo dichiara Tyler stesso cercando di definire il proprio stile nella prefazione al libro successivo:

[...] il mio non è un metodo con cui si possa testare il livello di contenuto estetico di un dato film [...]. Se il mio metodo merita un'etichetta, è “psi-

³⁷ In *Magic and Myth of the Movies* (cit., p. 230) dichiarerà di considerare John Ford «il miglior regista di Hollywood», ma in *The Hollywood Hallucination* non vi è regista che sia destinatario di lodi incondizionate, anche se non mancano spartiti apprezzamenti.

coanalitico-mitologico”, spesso con una prospettiva sociale. Ho inventato poco o nulla, l’ho solo applicato a un nuovo materiale e l’ho formulato in accordo a questa nuova applicazione. Che io parli per metafore, per simboli onirici e [...] secondo una mia personale “allucinazione” è un fatto che desidero non solo ammettere ma rivendicare. Sì, ho costruito un mito collettivo tutto mio [...].³⁸

Se Tyler sente il bisogno di spiegare il proprio stile, e persino di rivendicarlo, è per autodifesa: le sue fioriture retoriche hanno infatti suscitato sempre perplessità nei critici e certamente non sono estranee al sostanziale oblio che ne ha immeritatamente penalizzato la figura nella storiografia cinematografica.

Se dello stesso *Magic and Myth of the Movies* si dirà che «si legge come un messaggio proveniente da un sogno indotto dall’hashish, ancora da tradurre»³⁹, e che è scritto in una lingua che «ha solo una vaga somiglianza con l’inglese»⁴⁰, commenti simili circolano già relativamente a *The Hollywood Hallucination*. Nella sua recensione, ad esempio, Eric Russell Bentley (critico ma letterato egli stesso) definisce il linguaggio di Tyler «leggermente stravagante», e che si tratti di un accorto eufemismo lo chiarisce il fatto che rileva poi un’«ossessiva tendenza a sostituire il ragionamento con l’oratoria surrealista»⁴¹.

Tyler era piuttosto permaloso, a giudicare da come replicava ai

³⁸ Parker Tyler, *Magic and Myth of the Movies*, cit., p. XXVIII. Quando sostiene di non aver inventato nulla, Tyler pensa probabilmente ai dettami teorici di Breton: si veda in particolare ciò che quest’ultimo scriveva circa il suo tentativo decennale di «conciliare il surrealismo come modo di creazione di un mito collettivo con il movimento molto più generale di liberazione dell’uomo che tende anzitutto alla modificazione fondamentale della forma borghese della proprietà» (André Breton, *Prefazione alla posizione politica*, in *Manifesti del Surrealismo*, cit., pp. 136-137).

³⁹ D. Mosdell, *Canadian Forum*, n. 27, agosto 1947, p. 118, cit. in David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge-London 1989, p. 77.

⁴⁰ *Ibidem*, cit. in David Bordwell, *Parker Tyler: A Suave and Wary Guest*, davidbordwell.net, 2 aprile 2014.

⁴¹ E[ric] R[ussell] B[entley], “The Hollywood Hallucination”, *The Kenyon Review*, vol. 7, n. 3, estate 1945, p. 527.

suoi recensori⁴²: a Bentley scrive una lettera che, al netto di una certa vanagloria, offre un commento interessante a *The Hollywood Hallucination* nel suo insieme, testimoniando la consapevolezza non solo del proprio approccio al cinema, ma anche della funzionalità del proprio linguaggio. Scrive Tyler:

Perché un libro dovrebbe essere considerato uno scontro tra la sua forma e il suo contenuto? Sostengo che le mie peculiari considerazioni (la sostanza del libro) sono sorte specificamente e necessariamente da una sensibilità estetica *di cui la forma retorica è diretta espressione*. Vorrei persino dire che le considerazioni sono inconcepibili senza lo stile, che è costruito su precisi dati estetici (ad esempio la peculiare passività dello spettatore, l’illusione di onniscienza della macchina da presa, il carattere automatico dell’immaginario cinematografico, e così via). La premessa necessaria del libro è una profonda, irrazionale accettazione del rituale dell’andare al cinema con tutte le sue lusinghe fantastiche: un approccio empirico che i cosiddetti critici sofisticati hanno sino ad ora trascurato.⁴³

L’autodifesa non ha ovviamente scoraggiato i critici: perplessità sono state espresse, anche in anni più recenti, sullo «stile quasi incoerente» del libro⁴⁴, mentre Tyler si è guadagnato la nomea di essere «il R.P. Blackmur dei critici cinematografici»⁴⁵. Ancora Jerry Roberts, nella sua recente ricostruzione della storia della critica cinematografica statunitense, lo liquida in una pagina frettolosa sentenziando che «i lavori di Tyler fanno intuire un uomo d’ingegno privo della ca-

⁴² La schermaglia forse più velenosa sarebbe stata, anni dopo, quella con Vernon Young per una recensione di *The Three Faces of the Film* (cfr. la lettera di Tyler e la risposta di Young in *The Hudson Review*, vol. 14, n. 4, inverno 1961-1962, pp. 635-636).

⁴³ Parker Tyler, “Mr. Tyler’s Approach”, *The Kenyon Review*, vol. 7, n. 4, autunno 1945, p. 689.

⁴⁴ Richard H. Pells, *Radical Visions and American Dreams. Culture and Social Thought in the Depression Years*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago 1973, p. 407.

⁴⁵ David Madden, *Cain’s Craft*, Scarecrow Press, Metuchen/London 1985, p. 40. Blackmur era un critico letterario, poi docente a Princeton, celebre per l’oscurità del suo stile.

pacità di esprimerlo chiaramente»⁴⁶.

2.4. *La (s)fortuna critica*

Nonostante tutto, nemmeno Bentley poteva negare che *The Hollywood Hallucination* è «pieno di osservazioni insolitamente brillanti», giungendo al punto di definirlo «il commento più intelligente sul cinema di Hollywood sino ad ora prodotto da un uomo di lettere»⁴⁷. A Tyler giova l'aver colmato una lacuna, l'aver proposto un tipo di analisi di cui si sentiva la mancanza.

Per questo motivo *The Hollywood Hallucination* rimane per qualche tempo un testo di riferimento: a distanza di qualche anno Bentley stesso mostra di considerarlo ancora «uno dei migliori libri sul cinema»⁴⁸, Neal Oxenhandler lo giudica il modello della «critica cinematografica più originale realizzata in questo paese»⁴⁹, mentre McLuhan, quando dà alle stampe *La sposa meccanica*, vi rinvia per una «valida analisi» dei meccanismi hollywoodiani⁵⁰.

Quella di Tyler diviene insomma una voce critica di un certo peso anche al di là delle colonne di *View*, che peraltro presto deve chiudere per questioni economiche. Sono molte, in compenso, le riviste che gli offrono la possibilità di pubblicare, comprese testate di rilievo quali *American Quarterly*, *Partisan Review* e *Sight and Sound*.

Subito dopo la guerra, tuttavia, si moltiplicano le letture affini, spesso coinvolgenti mitologia, antropologia e psicoanalisi, che a bre-

⁴⁶ Jerry Roberts, *The Complete History of American Film Criticism*, Santa Monica Press, Santa Monica 2010, p. 143.

⁴⁷ E[ric] R[ussell] B[entley], "The Hollywood Hallucination", cit., p. 527.

⁴⁸ Eric Bentley, "Les Marxistes D'Antan", *The Sewanee Review*, vol. 54, n. 1, gennaio-marzo 1946, pp. 167-168.

⁴⁹ Neal Oxenhandler, "Poetry in Three Films of Jean Cocteau", *Yale French Studies*, n. 17, 1956, p. 17.

⁵⁰ Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride. Folklore of the Industrial Man*, Vanguard, New York 1951 (trad. it. *La sposa meccanica. Il folklore dell'uomo industriale*, Sugarco, Varese 1996, p. 193).

ve diviene un fenomeno popolare. Nel quadro di una produzione in rapida ascesa quanto a qualità, varietà e quantità⁵¹, la figura di Tyler si smarrisce, pur rimanendo prolifica. Inoltre la sua fama non varca i confini nazionali, a differenza di quella di altri critici della sua generazione (come James Agee) o di quella successiva (come Andrew Sarris e Pauline Kael).

Nondimeno, non è mancato chi ha riconosciuto successivamente a Tyler la sua «singolare importanza [...] come commentatore lirico e lucido del cinema assai prima che fosse di moda pensare all'argomento in modo serio», come ha scritto Sarris⁵². Proprio quest'ultimo, in quanto fiero sostenitore dell'autorialismo, era stato in realtà un accanito oppositore di Tyler in occasione delle ristampe del 1970 di *The Hollywood Hallucination* e *Magic and Myth of the Movies* (viceversa calorosamente difese dal loro nuovo prefatore Richard Schickel). In anni più recenti, deposte le armi e venuta meno ogni urgenza militante, Sarris ha però riconsiderato il suo giudizio, non solo ricordando come persino Leslie Fiedler dichiarasse pubblicamente la sua ammirazione per Tyler⁵³, ma riconoscendogli anche egli stesso un peculiare magistero, che ci riporta al punto da cui siamo partiti:

Devo aggiungere che i miei innamoramenti per le donne dello schermo non contraddicono quelli di Tyler per gli uomini; semplicemente li completano – perché fu proprio Tyler a legittimare per primo il mio appassionato lavoro sul cinema attraverso un erotismo del cuore.⁵⁴

Anche in ambito accademico si sono registrate sparute riconsiderazioni. David Bordwell, in particolare, ha additato in Tyler «il più originale» tra quanti si sono dedicati all'«interpretazione sintomatica»,

⁵¹ In questo contesto va ricordata anche la nascita, nel 1945, di *Hollywood Quarterly*, poi divenuto *Film Quarterly*. Per un panorama storiografico di questi anni si veda Jonathan Auerbach, "American Studies and Film, Blindness and Insight", *American Quarterly*, vol. 58, n. 1, marzo 2006.

⁵² Andrew Sarris, "Foreword", in Parker Tyler, *Screening the Sexes. Homosexuality in the Movies*, Da Capo, New York 1993², p. XI.

⁵³ Cfr. *ivi*, p. XIII.

⁵⁴ *Ivi*, pp. XIII-XIV.

definendolo «un critico fertile quanto Bazin»⁵⁵. Ad oggi l'unico tentativo approfondito di rilettura dei suoi testi rimane però quello fatto da Greg Taylor nel suo studio dedicato a due forme a suo modo di vedere cruciali della critica cinematografica statunitense, il cultismo e il camp. Il problema della proposta di Taylor risiede nel tentativo di fare di Tyler l'epitome del secondo approccio, peraltro sulla base di una definizione approssimativa del camp, già di per sé concetto oltremodo elusivo. Infilandosi troppo sbrigativamente in un dibattito decennale e assai complesso, Taylor vuole infatti slegare il camp dal rapporto privilegiato che ha intrattenuto con la cultura omosessuale, per farne più genericamente un tipo di intervento critico pressoché coincidente con l'approccio avanguardista e caratterizzato dall'indifferenza per il proprio oggetto, dalla preferenza accordata alla cultura popolare e dall'intento di trasformarla per farne «arte personale»⁵⁶. I risultati si registrano nell'analisi, a tratti acuta ma parziale. Del resto sono proprio le premesse a funzionare male nel caso di Tyler, che non era solo un cultore dell'avanguardia ma anche un omosessuale dichiarato, e si è visto come entrambe le componenti partecipino attivamente al suo percorso critico.

Non vi è dubbio che negli scritti di Tyler ricorra una consapevole componente camp⁵⁷, ma non è sufficiente a definirli, quale che sia la forzatura cui si voglia sottoporre il concetto. I tratti canonici che Babuscio ha associato al camp per il tramite di una presunta «sensibilità gay», e cioè l'ironia, l'estetismo, la teatralità e l'umorismo, sono ad esempio facilmente riscontrabili in *The Hollywood Hallucination*, così

⁵⁵ David Bordwell, *Making Meaning*, cit., pp. 76-77. Cfr. anche Jonathan Auerbach, "American Studies and Film, Blindness and Insight", cit., p. 44, e ancora di recente David Bordwell, *Parker Tyler*, cit.

⁵⁶ Greg Taylor, *Artists in the Audience*, cit., p. 16. Per la sua discussione e definizione di camp si vedano le pp. 16, 51-53 e la nota 4 a p. 167.

⁵⁷ Tanto che al camp fa anche talora riferimento, fino ancora all'analisi di *2001: A Space Odyssey (2001: Odissea nello spazio*, Stanley Kubrick, 1968) come emblema dell'"high-camp" in *The Shadow of an Airplane Climbs the Empire State Building*, cit., pp. 157 sgg.

come nella quasi totalità degli scritti saggistici successivi di Tyler⁵⁸.

Sarebbe però più problematico attribuire al suo stile caratteri ritenuti tradizionalmente altrettanto consustanziali al camp, quali l'eccesso, l'improbabilità, la performatività fine a se stessa, l'azione contro-culturale da una posizione di clandestinità che si contenta di rimanere tale (si è visto come la componente ideologica del lavoro di Tyler abbia altre ambizioni), la provocazione vistosa e clamorosa paga della propria soggettività e quindi non necessitante di una strutturazione logica e razionale, la dissociazione tra superficie e sostanza, tra forma e contenuto, ovviamente per privilegiare in entrambi i casi il primo aspetto sul secondo.

Per questa via si arriverebbe a mettere in ombra la lucidità dei risultati di Tyler, il quale, pur non trascurando il contenuto, quando valorizza la superficie e la forma si premura di premettere, a giustificazione della sua scelta, tutta una teoria del cinema. Su tale teoria riposano sempre le sue letture, anche quando siano effettivamente "decodifiche aberranti"⁵⁹. Gli svolazzi, le provocazioni, le boutade non mancano, ma non hanno mai un carattere gratuito o meramente soggettivo. Quando ad esempio Tyler ritrae Mae West come la parodia di un travestito, ne fa il culmine di un percorso che collega tutta una serie di figure femminili ricorrenti nella cultura popolare, ricamando *sul* camp – e sullo status di icona dell'attrice in questione relativamente alla sottocultura gay – sino ad arrivare a una descrizione della sua figura non meno icastica di quelle dedicate al volto di Bette Davis o alla gestualità di Lillian Gish.

Per quanto ricamate sul filo periglioso della sovrinterpretazione,

⁵⁸ Cfr. Jack Babuscio, *Camp and the Gay Sensibility*, in Richard Dyer (a cura di), *Gays and Film*, British Film Institute, London 1977. Una traduzione in italiano del saggio è in Fabio Cleto (a cura di), *PopCamp*, vol. II, marcos y marcos, Milano 2008.

⁵⁹ Mi riferisco al concetto di 'decodifica aberrante' quale «uso libero, [...] desiderante e malizioso, dei testi» di cui parla Umberto Eco in *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1994, p. 59. Per il caso specifico del camp si veda Fabio Cleto, "Queering the Camp", in Id. (a cura di), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1999, pp. 1-42.

le letture di Tyler non sono quindi mai condotte con mano leggera e approssimativa (al contrario, i riferimenti ai film sono sempre esatti e attenti), né sono fini a se stesse. Viceversa, esibiscono costantemente l'ambizione di risultare funzionali alla messa in evidenza di aspetti emblematici dell'intero cinema hollywoodiano, quando non del cinema in sé. Per questo motivo ogni segmento dell'analisi è collegato agli altri, talvolta in modo esplicito, risultando in percorsi coerenti anche laddove possano apparire a prima vista improbabili, come ad esempio nella genealogia che dal gangster giunge a Charles Foster Kane passando per Hitler, Tarzan e Superman. Lo stesso si può dire dei singoli capitoli, che si sostengono uno con l'altro, anche grazie a frequenti rimandi interni.

Senza un tale apparato alle spalle, Tyler non sarebbe giunto ad anticipare in forma intuitiva riflessioni che altri, a distanza di anni, avrebbero strutturato in modo più compiuto. Bordwell vi trova prefigurazioni della cultura francese successiva, in particolare di Barthes⁶⁰, e si può anche intravedervi una sostanziale intuizione dell'idea metziana dell'identificazione primaria tra macchina da presa e spettatore che sta alla base delle riflessioni del capitolo 2 sullo spostamento come specifico filmico.

Tuttavia, più che la ricerca di un'archeologia di singole idee vale forse rimarcare come ciò che realmente Tyler anticipa sia l'intuizione di aspetti che avrebbero costituito filoni portanti del successivo ragionare accademico, pur all'interno di un discorso che dall'accademia non potrebbe essere più lontano e che procede appunto per intuizioni, ma intuizioni che si rafforzano in costanti e contribuiscono a un solido disegno complessivo.

È il caso ad esempio delle riflessioni sulla scissione tra attore e quella che nei successivi studi sul divismo si prenderà la consuetudine di chiamare "immagine" (e questo oltre dieci anni prima del fondamentale contributo di Morin)⁶¹. Si consideri altresì la consapevolezza della necessità di identificare un'entità narrante onnisciente (coincidente

⁶⁰ Cfr. David Bordwell, *Making Meaning*, cit., p. 78.

⁶¹ Cfr. Edgar Morin, *Les stars*, Seuil, Paris 1957.

con la macchina da presa, che in *Magic and Myth of the Movies* Tyler definirà «“Spettatore Universale”») ⁶² quale mediatrice tra il pubblico e gli eventi raccontati, che lo porta a riflessioni proto-narratologiche inconsuete per i critici dell'epoca, segnatamente nel riflettere sul thriller (nel capitolo 9) e sui metodi dell'indagine e della sua esposizione. Un elemento a tal punto cruciale che Tyler lo associa alle prassi dell'analisi, nonché a quelle della psicoanalisi, e quindi a maggior ragione al proprio metodo: «Sto solo seguendo la tecnica della psicoanalisi e facendo come nell'esame legale delle prove circostanziali del crimine: *le cose non sono sempre come sembrano*»⁶³.

Altrettanto significative sono le intuizioni cui lo portano la psicoanalisi (per via surrealista) e la costante attenzione al tema erotico (per via non solo della psicoanalisi stessa, ma della peculiarità del proprio percorso privato, come si è visto). Individuare la spina dorsale di *Suspicion* (*Il sospetto*, 1941) nelle nevrosi sessuali della protagonista significa porsi davvero in largo anticipo sulla letteratura hitchcockiana degli ultimi quarant'anni (e anche in questo caso Tyler vi giunge attraverso una paziente catena logica innescata dall'individuazione di una costante hollywoodiana nel già ricordato “falso finale”).

Da questo punto di vista è degna di nota, ancora una volta, l'accortezza con cui Tyler si muove di fronte alla possibilità di fare emergere interpretazioni provocatorie: a differenza di quanto hanno fatto in anni più recenti i cultori di un certo camp accademico, le sue letture, in virtù delle caratteristiche già messe in evidenza, non scadono mai nel soggettivismo pago di sé. Ad esempio, le annotazioni sull'ambiguità sessuale del rapporto tra i due protagonisti di *Of Mice and Men* (sia il romanzo di Steinbeck sia la versione cinematografica diretta da Lewis Milestone nel 1939)⁶⁴, oltre a essere esemplari

⁶² Parker Tyler, *Magic and Myth of the Movies*, cit., p. 212.

⁶³ *Ivi*, pp. XXIX. L'idea viene ribadita nel capitolo 10, a partire dalla convinzione che «il metodo psicologico conosciuto come ricostruzione del crimine è esteticamente affine non solo al mio metodo di interpretazione ma alla composizione artistica del prodotto cinematografico stesso» (*ivi*, p. 211).

⁶⁴ E anche in questo caso largo è l'anticipo sulle analoghe considerazioni che Leslie Fiedler svolgerà quindici anni dopo sulla letteratura americana in *Love and*

per sobrietà e ironia pur nella loro fermezza, si inseriscono in modo coerente in un lungo ricamo sul mito di Frankenstein. Si tratta inoltre delle pagine più direttamente investite di quei risvolti sociali cui si è accennato, in quanto ruotano intorno all'idea che l'animazione rappresenti una parodia della «meccanizzazione» che investe operai e impiegati. Infine, sono ulteriormente rafforzate dalle lunghe considerazioni già fatte nei capitoli precedenti circa la generale ipocrisia della rappresentazione del sesso nel cinema hollywoodiano.

La controprova è fornita dall'analisi di *Kings Row* (*Delitti senza castigo*, 1942), un melodramma mal diretto da Sam Wood che, dato il suo trionfo di kitsch su tutti i piani, nella forma come nel contenuto, si sarebbe prestato facilmente a una lettura di superficie del tutto simile, essendo incentrato su famiglie disfunzionali, forti repressioni sessuali, nonché desideri e complessi erotici inconfessabili spostati su altre forme di diversità. Tuttavia, Tyler non dedica nemmeno una riga a commentare gli eccessi dell'amicizia virile che lega i due protagonisti nonostante il fraporsi di numerose donne, preferendo utilizzare il film per costruire una complessa analisi dell'uso che Hollywood fa di quell'«apparato vocale del destino» che è la musica extradiegetica, legando da par suo musica, canto e poesia, attraverso un sobrio rimando al mito di Orfeo. E il sarcasmo, di cui queste pagine abbondano, è preciso come la memoria di Tyler, che raramente nelle sue analisi commette errori, e mai di sostanza.

Riducendo Tyler a un esteta camp, se ne può dunque solo ricavare una parodia: è quanto fa Gore Vidal, prendendone di mira i primi due libri, in *Myra Breckinridge* (1968). L'eroina eponima del romanzo, un critico cinematografico, è infatti decisa a terminare un giorno il volume che il suo defunto marito Myron (sulla rivelazione della cui identità ruota l'intero romanzo) aveva iniziato proprio su Tyler e i film degli anni Quaranta. Il titolo, già da solo, è di una perfidia stra-

Death in the American Novel (Criterion Books, New York 1960; trad. it. *Amore e morte nel romanzo americano*, Longanesi, Milano 1963). Si veda anche il caso analogo della lettura di *Double Indemnity* (*La fiamma del peccato*, 1944) di Billy Wilder fatta da Tyler in *Magic and Myth of the Movies*, cit., pp. 175-189.

boccante: *Parker Tyler and the Films of the Forties. Or, the Transcendental Pantheon*⁶⁵. Si tratta di un libro, afferma Myra,

che intendo finire io, un giorno o l'altro, con o senza l'aiuto di Tyler. Perché? Perché l'interpretazione di Tyler (i film sono l'espressione inconscia di secolari miti umani) è forse l'unica osservazione critica importante che questo secolo abbia prodotto. L'acuta analisi di Tyler dei film degli anni quaranta fa di lui, inoltre, il principale pensatore del nostro tempo, se non altro perché *nei dieci anni tra il 1935 e il 1945 non si sono prodotti, negli Stati Uniti, film senza importanza*. In quegli anni si portò sullo schermo tutta la gamma delle leggende umane (cioè americane), e ogni studio approfondito di quelle opere straordinarie è destinato a rendere di una chiarezza cristallina la condizione umana.⁶⁶

Il sarcasmo è pungente, ma il romanzo finisce col riportare l'attenzione su Tyler, conducendo alla già ricordata ripubblicazione dei suoi primi due libri⁶⁷.

3. Oltre Hollywood

Nel frattempo Tyler aveva continuato a occuparsi di cinema, sia pure modificando l'oggetto del suo interesse. Gli scritti degli anni Cinquanta testimoniano infatti una crescente attenzione per il cinema d'autore, tanto che nelle successive raccolte *The Three Faces of the*

⁶⁵ Non meno del titolo di una conferenza tenuta da Myron: *The Uterine Vision in the Films of the Forties*, che è detta essere basata su un capitolo di *Magic and Myth of the Movies*, libro più volte citato nell'arco del romanzo.

⁶⁶ Citiamo dalla traduzione di V. Mantovani (Bompiani, Milano 1969, pp. 21-22).

⁶⁷ Vidal non torna sulla questione nei due volumi della sua autobiografia: si limita infatti a citare Tyler nel primo (*Palimpsest. A Memoir*, André Deutsch, London 1995; trad. it., *Palinsesto*, Fazi, Roma 2000, p. 133), ma solo per rievocare un fugace incontro con lui (descritto come «terreo in viso, occhi piccoli e lucicanti, labbra sottili»), Agee e Ford a casa di Peggy Guggenheim nel 1945. In un saggio sulla pornografia nel 1966 ne aveva invece lodato *The Young and the Evil*, sia pure ricordandone male il titolo (cfr. «Pornography», *The New York Review of Books*, 31 marzo 1966, ora in *Sexually Speaking. Collected Sex Writings*, Cleis Press, San Francisco 1999, p. 34).

Film. The Art, the Dream, the Cult (1960), *Classics of the Foreign Film. A Pictorial Treasury* (1962) e *Sex Psyche Etcetera in the Film* (1969), accanto ad approfondimenti delle sue riflessioni sul cinema hollywoodiano trovano posto saggi su registi quali Antonioni, Bergman, Kurosawa, De Sica, Ejzenštejn e Fellini.

Ma l'attenzione di questi anni si sposta soprattutto sul cinema sperimentale. Amico, tra gli altri, di Maya Deren, Jonas Mekas, Stan Brakhage e Gregory Markopoulos, ne promuove i lavori dalle pagine di *Film Culture* e stendendo i programmi per il newyorkese "Cinema 16" (dove esordisce gran parte della produzione underground). Non mancano nemmeno suoi cameo in *At Land* (1944) di Deren e in *Galaxie* (1966) di Markopoulos. Tyler prende però in seguito progressivamente le distanze dall'underground fino a lasciare la redazione di *Film Culture* nel 1963, in polemica con Mekas. L'underground, scrive nel 1966, gli sembra ormai diventato «come una minigonna: è nuova e mostra cose. Ma alcune ginocchia sono bellissime, altre no»⁶⁸. Benché non faccia mai mancare il proprio appoggio di principio in difesa della libertà dell'arte⁶⁹, il suo *Underground Film. A Critical History* (1969) alle nuove generazioni di critici appare impostato su principi estetici di retroguardia: nell'introdurlo Tyler sostiene che uno dei compiti del cinema, svolto abbondantemente dall'avanguardia, è quello di farsi voyeur per rompere i tabù della società, e tuttavia, al contrario di Mekas, rimane un convinto esteta e non giustifica la provocazione fine a se stessa.

Nel 1972 dà infine alle stampe due lavori a diverso titolo testamentari, *The Shadow of an Airplane Climbs the Empire State Building. A World Theory of Film* e *Screening the Sexes. Homosexuality in the Movies*.

⁶⁸ Parker Tyler, "Is Film Criticism Only Propaganda?", relazione al New York Film Festival, 1966, cit. in James Hoberman, "Introduction", in Parker Tyler, *Underground Film. A Critical History*, Da Capo, New York 1995, p. VIII.

⁶⁹ Nel 1969 difende ad esempio in tribunale *Blue Movie* di Andy Warhol e *Jag är nyfiken. En film i gult* (*Io sono curiosa*, 1967) di Vilgot Sjöman. Gli interventi sono pubblicati in *Sex Psyche Etcetera in the Film*, Horizon Press, New York 1969, con i titoli rispettivamente di "Warhol New Sex Film" e "Pornography and Truthfulness. A Report on *I Am Curious*".

Il primo porta idealmente a compimento le ambizioni teoriche di *The Hollywood Hallucination*, riprendendone diverse idee ma esaminando, con stile e atteggiamento critico immutati, sia film popolari sia film d'autore per cercare di individuare una visione estetico-teorica generale del cinema che tenga conto delle istanze sociali secondo la lezione ereditata dai connotati sinistrorsi del surrealismo.

Il secondo libro chiude invece il cerchio di quell'associazione tra sessualità e cinema che aveva dato origine all'intero percorso critico di Tyler. Lo stile torna a farsi particolarmente immaginoso e ricco di humour⁷⁰, mentre il testo non manca di un esplicito spirito militante: nell'introduzione Tyler considera la sessualità socialmente regolata (specie in funzione della procreazione) come «un'idea limitata del sesso. Il mio scopo è quello di liberare quest'idea dai suoi limiti», mentre chiude il libro con una dichiarazione d'intenti perfettamente coerente con i suoi trascorsi:

Il vero film d'arte non può mai essere un insieme di buone o cattive o semplici illustrazioni del sesso così come lo intende l'Establishment: deve invece rappresentare le forme di sesso sacre per ciò che sono e sono sempre state; strumenti per la totale invenzione della libido.⁷¹

Pur accolto bene, *Screening the Sexes* esce in un momento di transizione che lo penalizza: l'accademia non è pronta per assimilare l'argomento (o Tyler), mentre il pubblico ideale cui il testo si rivolge sta cambiando radicalmente. Tyler rimane un esponente tra i più brillanti di un universo – quello precedente la rivolta di Stonewall del 1969, che avrebbe portato a riorganizzare il movimento gay americano – il

⁷⁰ Tanto che nella postfazione della riedizione del 1993 (*Screening the Sexes*, cit., p. 353), Boultenhouse ricorda con affetto come fosse «una sua [di Tyler] caratteristica essere divertente e brillante senza per questo allontanarsi dalla ricerca della verità o – come diceva lui – dell'Assoluto. Era solito dire che non era un'autorità su nulla, tranne che sull'Assoluto, il suo ideale sacro. Di certo il senso dell'Assoluto lo accompagnava ogni mattina quando andava alla sua macchina da scrivere. Il battere ritmico dei tasti era spesso contrappuntato dalle sue risate, che erano pure un aspetto del suo Assoluto».

⁷¹ *Ivi*, p. 352.

quale andava estinguendosi e che solo un ulteriore sforzo di elaborazione avrebbe potuto riscattare⁷².

Nota sulla traduzione

Questo volume offre la prima traduzione in italiano di un lavoro di critica cinematografica di Parker Tyler, se si eccettua un capitolo di *The Shadow of an Airplane Climbs the Empire State Building* pubblicato con il titolo “Il Computer Tempo / Spazio come eroe cinematografico” su *Cinema e cinema*, n. 29, ottobre-dicembre 1981, pp. 56-67. Per il resto, in italiano di Tyler è apparso solamente, nel 1961, il romanzo giovanile scritto con Ford, *The Young and the Evil*, pubblicato da Longanesi con l’increscioso titolo *Poveri perversi*.

In tutto il volume Tyler ha messo solo quattro note, la cui paternità è debitamente segnalata: tutte le altre si intendono perciò del curatore. Nella traduzione, pur cercando di salvaguardare la chiarezza del saggio, si è voluto rispettare la peculiare forma della prosa di Tyler, anche laddove si faccia ostica. Per aiutare il lettore è parso pertanto utile accompagnare il testo con chiarimenti e precisazioni in nota, relativamente alla spiegazione di scelte linguistiche e stilistiche dell’autore, allo scioglimento di riferimenti che dovevano essere intelligibili per il lettore dell’epoca ma non lo sono più per quello odierno, all’esplicitazione dei numerosi rimandi interni tra i capitoli, che di solito Tyler non precisa, e allo scioglimento di alcuni dubbi che l’autore ha lasciato nel testo in forma di ipotesi.

Si sono inoltre aggiunte in nota informazioni relative ai film citati, identificando ed esplicitando quelli cui Tyler fa riferimento solo in-

direttamente e talvolta in modo criptico, nonché integrando il titolo di quelli citati esplicitamente. In questi casi Tyler utilizza sempre e solo il titolo americano, sia esso quello originale o quello con cui il film, se straniero, è circolato negli Stati Uniti. Nella traduzione si è scelto di utilizzare pertanto per analogia il titolo italiano, precisando in nota il titolo originale (correggendo eventuali sviste dell’autore) e il regista, che spesso Tyler omette coerentemente con la sua prospettiva antiautorialista.

Lavorando sul filo della memoria, com’era normale all’epoca, Tyler in genere evita di citare direttamente brani di dialogo. Nei rari casi in cui lo fa per la traduzione si è fatto ricorso al doppiaggio italiano del tempo, mentre per i passi del romanzo *Via col vento* citati nel capitolo 3 si è utilizzata la traduzione di Ada Salvatore e Enrico Piconi, pubblicata da Mondadori nel 1937.

Ringrazio Elena Dagrada per aver accolto la proposta di questo volume nella collana da lei diretta, Brandon Westerheim per le verifiche documentali presso la Public Library di New York, David Bordwell, Marco Valchera e Alessandro Martini.

⁷² È quanto illustra bene Andrew Ross, “Uses of Camp”, *Yale Journal of Criticism*, vol. 2, n. 1, autunno 1988 (trad. it. *Usi del camp*, in Fabio Cleto, a cura di, *PopCamp*, cit.). Un testo rappresentativo, nel suo modo di discutere il libro di Tyler, di ciò cui questa frattura ha portato, derivate incluse, è Mark D. Jordan, *Making the Homophile Manifest*, in Hilary Radner, Moya Luckett (a cura di), *Swinging Single. Representing Sexuality in the 1960s*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 1999.

In questo suo primo libro sul cinema, pubblicato nel 1944, Parker Tyler manifesta appieno l'ambizione che coltiverà nei trent'anni successivi, cioè quella di non limitarsi a scrivere semplici pagine di critica, producendo invece analisi di ampio respiro a partire da una teoria basata su una commistione molto personale e tutt'altro che ortodossa tra psicoanalisi, mitologia e marxismo. Spettatore complice benché estremamente esigente, Tyler si dice convinto che il cinema hollywoodiano, pur mancando delle caratteristiche necessarie perché possa essere definito arte, sia ricco di profondità e di contenuti, salvo che non sono quelli che esso crede di veicolare. L'autore argomenta la sua tesi analizzando alcuni momenti nodali della storia e dell'evoluzione tecnica del cinema, nonché aspetti essenziali del cinema popolare americano, quali la tipizzazione dei personaggi, il divismo, il manicheismo, le reticenze nella rappresentazione del sesso, il lieto fine, per giungere a mettere in luce in forme originali la sostanziale organicità di Hollywood rispetto alla status quo politico e sociale. Sullo sfondo delle angosce prodotte dalla guerra in corso, ma con uno stile ricco di sottile umorismo, nel suo percorso Tyler si sofferma su figure come Lillian Gish, Greta Garbo, Marlene Dietrich e Mae West, su Disney e registi come Griffith, DeMille, Chaplin e Welles, e su film notori come *Quarto potere* e *Via col vento*, o viceversa dimenticati come *Delitti senza castigo*.

Parker Tyler (1904-1974) è stato uno dei principali fautori del surrealismo negli Stati Uniti, come poeta e come critico letterario, d'arte e cinematografico. In quest'ultima veste ha scritto una decina di libri, tra cui *Magic and Myth of the Movies* (1947), *Chaplin* (1948), *The Three Faces of the Film* (1960), *Sex Psyche Etcetera in the Film* (1969) e *Screening the Sexes* (1972). Negli anni Sessanta è stato un punto di riferimento della neoavanguardia, cui ha dedicato *Underground Film* (1969).

€ 15,00

