

1941: ALLARME A HOLLYWOOD:
LA FOLLIA (AUTO)DISTRUTTIVA DELLA GUERRA

EMILIO AUDISSINO

(© 2004)

INTRODUZIONE

<<1941: Allarme a Hollywood è una commedia su quel che accadde a Los Angeles dopo che Pearl Harbor fu bombardata nel 1941, quando perdemmo tutti la testa. Pensavamo di essere invasi da commandos giapponesi, impiegavamo l'ultima pallottola sparando alle nuvole per otto ore di fila. [...] E' davvero la celebrazione della paranoia. L'ipertensione come divertimento.>>¹

1941: Allarme a Hollywood, diretto da Steven Spielberg e uscito nelle sale statunitensi nel 1979, si colloca in una fase di passaggio: tra gli anni Settanta (caratterizzati dalla crisi d'immagine dell'America in seguito alla fallimentare guerra in Vietnam e dalla contestazione dell'*american way of life*, che covava sotto una cortina di disagio generalizzato già dagli anni cinquanta) e gli anni ottanta, che col reaganismo e lo yuppi-smo vedono l'ostentata riaffermazione della potenza americana.

Il cinema indipendente e la ricerca autoriale, che a partire dagli anni Sessanta fanno tesoro degli insegnamenti delle *Nouvelles Vagues* europee, finiranno per confluire gradatamente, lungo tutti gli anni Settanta, in un nuovo tipo di *Studio System*, definito *New Hollywood*, che vedrà negli anni ottanta il ritorno della grande industria hollywoodiana, connessa ed integrata al più grande sistema multimediale della nuova società massmediale e tecnologica². Caratteristica del cinema americano, comunque, è quella di

¹ Steven Spielberg citato in Maria Teresa Cavina – Franco La Polla (a cura di), *Spielberg su Spielberg*, Lindau, Torino, 1995, pp. 71,72.

² Per una visione globale del panorama cinematografico degli anni ottanta e dei suoi rapporti con la società e la politica americana si veda Robert Sklar, *Il cinema degli anni ottanta*, in Gian Piero Brunetta (a cura di) *Storia del cinema mondiale*, vol. II *Gli Stati Uniti*, tomo II, Einaudi, Torino 1999, p. 1725 e segg. Inoltre per un esame della trasformazione delle strutture narrative si veda Art Simon, *La struttura*

non avere mai ripudiato completamente la grande tradizione dell'età classica, e, anzi, molti nuovi autori sono profondi ammiratori e conoscitori del cinema classico (penso a Scorsese, Bogdanovich, Coppola, De Palma, lo stesso Spielberg)³. Riassumendo a grandi linee si può dire che se il cinema degli anni sessanta-settanta ricerca l'impegno e la personalità autoriale mostrando una contestazione ora seria, ora sarcasticamente irriverente, quello degli anni ottanta ricerca la dimensione industriale e l'evasione.

1941 ha lo spirito goliardico-contestatore del prodotto anni settanta⁴, confezionato però con un dispiego di mezzi e di cura tecnica che anticipa il cinema del decennio successivo.

Altra anticipazione di una tendenza tipica degli anni ottanta è quella del *revival* della seconda guerra mondiale: è stato osservato come Hollywood, in linea con la nuova politica di potenza americana, riporti in auge il mito della "guerra giusta"⁵ e la conseguente chiara distinzione tra i buoni e i cattivi. Per citare solo due esempi: *Star Wars* (la lotta dei ribelli, buoni, contro l'Impero del male, cattivo) e la trilogia di *Indiana Jones* (ambientata proprio nel periodo precedente il secondo conflitto mondiale e in cui il celebre archeologo, per ben due episodi su tre, combatte contro i nazisti)⁶.

1941 è apparentato, poi, con l'ondata demenzial-parodistica che fiorisce nel cinema americano di quegli anni: basti citare *Mezzogiorno e mezzo di fuoco* (*Blazing Saddles*, 1974), *Frankenstein junior* (*Junior Frankenstein*, 1974), *L'ultima follia di Mel Brooks* (*Silent Movie*, 1976), *Alta tensione* (*High Anxiety*, 1977), per quanto riguarda

narrativa del cinema americano, 1960-80, in Gian Piero Brunetta (a cura di) *Storia del cinema mondiale*, cit., p.1635 e segg.

³ <<Questi registi, Stanley Kubrick, Arthur Penn, John Frankenheimer, e, più tardi, Francis Ford Coppola, Robert Altman, Martin Scorsese, Woody Allen, per citarne solamente alcuni agli esordi, portano nella loro opera una acuta consapevolezza critica delle convenzioni del genere filmico e delle strutture mitopoietiche che hanno permeato la storia di Hollywood.>>, Art Simon, *La struttura narrativa del cinema americano*, cit. p. 1636.

⁴ *M.A.S.H. (Id., 1970)* di Altman, per esempio, presenta programmaticamente uno spirito satirico ben più feroce contro la guerra, essendo stato girato negli anni del grande movimento di contestazione contro l'intervento in Vietnam. Presenta un ribellismo e una disillusione che sono tipici del prodotto d'autore a cavallo degli anni sessanta e settanta e non mostra spiccatamente i tratti postmoderni (o neo-classici) di metalinguaggio, citazione cinefila ed evasione che caratterizzeranno il decennio seguente. L'intento politico-militante di *M.A.S.H.* non è presente in *1941*, che è più simile alla goliardia disimpegnata e fracassona del gruppo di Landis.

⁵ <<...la Seconda Guerra Mondiale rimane comunque la "guerra giusta", di cui risulta molto difficile mettere seriamente in discussione la fondatezza etica.>> Giaime Alonge, *Cinema e guerra*, Utet, Torino, 2001, p. 187.

⁶ <<[Le radici di questo *revival*] affondano nella reazione contro il presente: la sconfitta militare della nazione e il ritiro dal Vietnam, la percezione della società contemporanea caratterizzata dalla divisione, l'egoismo, l'edonismo. La cultura popolare dell'epoca della seconda guerra mondiale rappresenta, invece, nella sua forma più semplice, quindi più pura, i valori della "guerra buona": unità, capacità di sacrificio per una causa più alta, chiarezza degli intenti contro un nemico cattivo, volontà incrollabile fino alla vittoria. [...] Per alcuni critici i film di Lucas e Spielberg hanno fatto rinascere l'etica della seconda guerra mondiale in tandem con la politica del presidente, negli anni finali della lotta contro l'Impero del Male sovietico.>> Robert Sklar, cit., p. 1730.

Mel Brooks e la parodia; *Animal House* (*National Lampoon's Animal House*, 1978), per quanto riguarda John Landis e il giovane gruppo goliardico formatosi e venuto alla ribalta con la trasmissione televisiva *Saturday Night Show*. L'anno seguente avrebbe segnato il debutto dell'altra squadra di maestri della parodia farsesca: il trio Zucker-Abrahams-Zucker con *L'aereo più pazzo del mondo* (*Airplane!*, 1980)

Detto questo, *1941* presenta, a mio avviso, una sua peculiarità: non è tanto una parodia del film di guerra, ma un film di guerra vero e proprio, in chiave di parodia⁷.

Per capire cosa intendo è opportuno volgere la mente ai precedenti esempi di parodie-farse belliche: tra le più note posso citare *Come vinsi la guerra* (*The General*, Buster Keaton, 1926), *La guerra lampo dei fratelli Marx* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933), *Gli allegri Eroi* (*Bonnie Scotland*, James W. Horne, 1935), *Il dittatore dello stato libero di Bananas* (*Bananas*, Woody Allen, 1971), *Amore e guerra* (*Love and Death*, Woody Allen, 1975) e, tra i film che verranno dopo il 1979, *Top Secret!* (*Id.*, Jim Abrahams, Jerry Zucker, David Zucker, 1987) e i due episodi di *Hot Shots!* (*Hot Shots!*, Jim Abrahams, 1991 e *Hot Shots! Part Deux*, Jim Abrahams, 1993)⁸. I film dei fratelli Marx, di Lauren & Hardy, di Buster Keaton e i due di Woody Allen sono delle incursioni di questi ben noti personaggi nel genere bellico, che usano da sfondo per eseguire delle variazioni sul tema della loro comicità canonica: *Duck Soup* è soprattutto lo *show* dei fratelli Marx, questa volta ambientato in guerra, piuttosto che in un teatro d'opera o in un circo. I film di Zucker-Abrahams-Zucker sono soprattutto dei virtuosismi linguistici: più che della materia trattata, si fanno beffe dei meccanismi linguistici dei vari generi. *Hot Shots! 2* o *Duck Soup* non si possono definire film di guerra. *1941* sì.

1941 è un film di guerra perché dimostra un'attenzione centrale verso i canoni e i modelli rappresentativi del genere bellico e, sotto la superficie farsesca, è attraversato coerentemente da un chiaro messaggio che lo accomuna al grande cinema di guerra antimilitarista: la guerra è una follia che alimenta se stessa, disastrosa, disumanizzante e autodistruttiva⁹.

⁷ <<Il termine americano *War Film* è etichetta generalizzante come nessun'altra: al suo interno sono contemplate pellicole diversissime tra loro, sia per temi, sia per periodo storico, sia per l'atteggiamento nei confronti della materia trattata.>> Luca Aimeri – Giampiero Frasca, *Manuale dei generi cinematografici*, Utet, Torino, 2002, p. 228.

⁸ Non ho incluso nell'elenco film come *Il grande dittatore* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940) e *Vogliamo vivere!* (*To Be or Not To Be*, Ernst Lubitsch, 1942), benché siano ambientati durante il secondo conflitto mondiale e presentino scene di battaglia, perché si tratta di commedie (o tragicommedie) e ho preferito limitare il campo alle farse.

⁹ Una simile posizione è assunta anche da *Dottor Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba* (*Dr. Strangelove, or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick, 1964), in chiave grottesca e ferocemente satirica, più che parodica e farsesca.

IL FILM

Condurrò ora un'analisi del film, soffermandomi su quegli elementi che mettono in luce, nel rovesciamento parodico o nell'iperbole comica, i rapporti con il genere bellico nella sua forma canonica. Essendo questo un film narrativamente complesso, costruito da molteplici linee diegetiche ad incastro, che si influenzano reciprocamente, non farò un riassunto¹⁰, né seguirò passo passo il tempo della narrazione, ma punterò l'attenzione a "campione", compiendo dei "carotaggi" nei punti cruciali del testo. La trattazione avrà una forma forse un po' frammentaria e divagatoria, ma mi riservo di riprendere e cercare di dimostrare la mia tesi nel capitolo finale, nel quale proverò a gettare una luce unificante sui "campioni" prelevati.

- *INCIPIT*

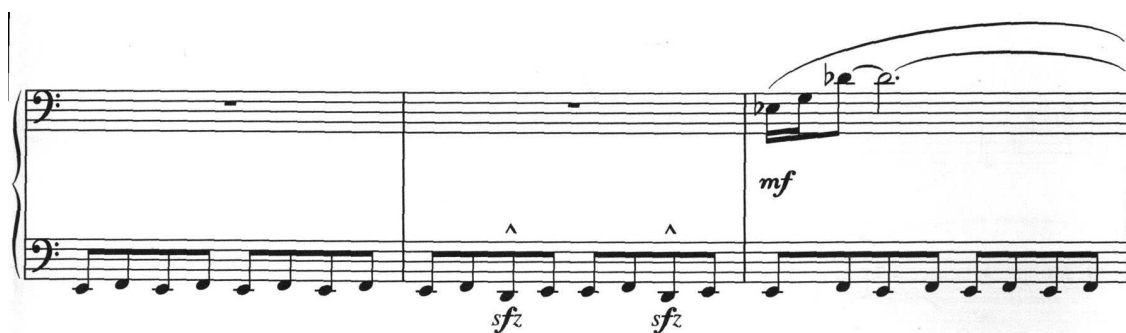
Nero. Comincia pianissimo una musica, una figura ritmica dei bassi...*crescendo* e *fortissimo* sull'apparizione del titolo del film: *1941*, scritto in bianco, su sfondo nero, a caratteri cubitali. La musica di John Williams è una classica e perfetta *war-music*¹¹: tamburo militare che rulla e segna gli accenti, tromba solista che espone *piano* il *leitmotiv*. Sullo schermo, nel frattempo, due lunghe didascalie ci informano della situazione, dell'ambientazione: attacco proditorio a Pearl Harbor del 7 dicembre 1941, sgomento e umiliazione della popolazione, paura di un'invasione nipponica sul suolo americano. Ormai è chiaro: siamo di fronte ad un film di guerra. Anzi ad un film sulla seconda

¹⁰ Per un ricco riassunto critico del film si veda Franco La Polla, *Steven Spielberg, Il Castoro*, Roma, 1995, pp. 70-71.

¹¹ Pochi anni prima, nel 1976, Williams aveva composto le musiche per il film bellico (serio) *La battaglia di Midway* (*Midway*, Jack Smight)

guerra mondiale e sull'evento più traumatico che il popolo americano abbia subito in quel contesto: Pearl Harbor, appunto.

Finite le didascalie, il film inizia in una fredda mattina di dicembre, su una spiaggia californiana. Una scritta alla base dello schermo ci informa sulle coordinate temporali: sabato 13 dicembre 1941, ore 7.01. La mdp si sofferma sul totale della spiaggia: per qualche secondo non succede nulla. *Suspence*. Finalmente arriva un'automobile (d'epoca, ovviamente) con a bordo una ragazza americana (bionda, occhi azzurri, alta e bella). Sarà l'ignara ragazza la prima vittima di un nuovo, proditorio attacco nemico? L'atmosfera è inquietante, l'attacco a Pearl Harbor risale solo a sei giorni prima, i giapponesi sono vicini! La ragazza scende dall'auto e guarda l'algido paesaggio invernale. Indossa un accappatoio con uno stemma: "POLAR BEAR CLUB – CA". Si guarda ancora intorno, poi si sfilia l'accappatoio e, nuda, corre verso il mare e si tuffa. Questo è spiazzante. E' un po' fuori dagli schemi canonici il bizzarro personaggio della giovane nudista amante dei bagni invernali. Comunque la ragazza nuota liberamente nelle acque tranquille... Ecco, ora ne siamo certi: abbiamo già visto questa scena! Stesso *setting*, stesse inquadrature, stessa azione, stesso tipo di ragazza... stesso regista! Non abbiamo ancora smesso di pensare che una musica emerge minacciosa...dagli abissi. Stessa musica. E' il tema di *Jaws*, la musica dello squalo!



La musica cresce, si fa più incalzante... Ma che c'entra lo squalo in un film di guerra? Lo spettatore è perplesso e disorientato: si aspettava un attacco del "nemico giallo". L'acqua ribolle, la ragazza si spaventa, qualcosa sta emergendo... All'apice del *climax* tensionale la superficie dell'acqua viene rotta da un periscopio, a cui la ragazza urlante si aggrappa: emerge in tutta la sua mole un sommergibile giapponese. Ecco il nemico! Le attese dello spettatore dunque non vengono deluse (o quasi).

Ho iniziato questo saggio su *1941* con un'analisi dell'*incipit* del film perché qui sono già presenti tutti quelli che sono gli elementi caratteristici dell'opera: parodia del genere bellico, dimensione metalinguistica, citazioni cinefile.

- PARODIA, LINEE NARRATIVE E PERSONAGGI

I titoli iniziali adoperano il tipo di grafica e il linguaggio propagandistico-divulgativo tipico del genere bellico: ogni film di guerra (specialmente quello sul secondo conflitto mondiale) non è solo un film, un'opera di finzione o intrattenimento, ma anche, e spesso soprattutto, un preciso veicolo d'ideologia e una lezione accelerata di storia¹². Dunque è bene che ogni film sia introdotto da didascalie esplicative che riguardano il contesto, le cause, le motivazioni di ciò che si vedrà, e che identifichi chiaramente i contendenti in *buoni e cattivi* (**noi** i buoni, **loro** i cattivi). Le azioni del film vengono, poi, situate geograficamente e temporalmente con precise scritte sovraimpresse: il film dice la verità su quanto è successo perché racconta fatti realmente avvenuti e riporta, a testimonianza della verità storica, i precisi riferimenti temporali. Non c'è niente di inventato, quello che si vede è successo su quel fronte, in quella data.

Le didascalie parossisticamente precise che introducono i principali capitoli di *1941* sono proprio una messa in burla della pretesa fedeltà storica: **7.01** dice il primo cartello in sovrimpressione. Precisione storica = verità storica. Questo tipo di didascalia compare a più riprese nel film: <<Aeroporto di Daugherty, Long Beach, California, **ore 14.03**>>, <<Hollywood Boulevard, **ore 20.38**>>.

Conduciamo, ora, una rassegna dei principali personaggi del film.

Appena il sommergibile emerge dalle acque del Pacifico, incontriamo quelli che sono i personaggi del primo "nucleo narrativo": i Giapponesi (il film è costruito sulla convergenza di linee diegetiche separate che si intersecano a poco a poco, fino alla sequenza della grande "battaglia di Hollywood", in cui tutti i personaggi finiscono per en-

¹² <<L'industria cinematografica si attiva nella produzione di film antinazisti, creando dal nulla un'opinione pubblica interventista. [...] Ci vuole un corso accelerato in storia contemporanea per limitare i danni che Marshall intravede nell'uso, in un conflitto di queste dimensioni, di un gran numero di militari "non professionisti" [...] Frank Capra [...] realizza per l'esercito la serie *Why We Fight* [...] L'altro grande comunicatore in divisa, Walt Disney, [...] è il primo a mobilitarsi per preparare materiali di addestramento e cartoni di propaganda antinazista [...]>> Giuliana Muscio, *Hollywood va in guerra*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, volume II, tomo II, cit., pp. 1050,1052,1054.

trare in contatto e ritrovarsi alle fine assieme, nell'ultima scena, nel cortile di casa Douglas¹³).

Il comandante del sommergibile dichiara di voler compiere un <<gesto onorevole>> prima di tornare in patria, qualcosa che abbia un effetto devastante pari se non superiore all'attacco che i suoi commilitoni hanno assestato a Pearl Harbor: colpire Hollywood. L'obiettivo del comandante è tutt'altro che delirante: l'equazione Hollywood = U.S.A. è estremamente veritiera e forse l'America non è mai stata così identificata ed identificabile con la sua industria del cinema come negli anni '40.

All'entrata in guerra lo *Studio System* godeva del suo periodo di maggior splendore: le otto case hollywoodiane erano pienamente consolidate, avevano superato la crisi economica della Depressione e anzi avevano favorito la promozione del New Deal (facendosi spesso bandiera della politica rooseveltiana della concordia nazionale, come nel caso di Frank Capra) e la ripresa della fiducia in se stesso del popolo americano.

Passato il periodo del New Deal, il governo cominciò ad essere meno tollerante verso lo strapotere di Hollywood, tanto da aprire un'indagine per violazione della legge sul monopolio¹⁴. La seconda guerra mondiale fu, per lo *Studio System*, propizia: con l'imminente entrata in guerra dell'America era necessario mobilitare un apparato propagandistico efficace, efficiente e capillare e Hollywood si presentò come l'alleato ideale. Il governo sospese il caso Paramount¹⁵ e incaricò l'industria cinematografica di creare il consenso¹⁶. Addirittura fu istituito l'Office for War Information, con il compito di coordinare e supervisionare l'informazione di guerra: il programma di propaganda dell'OWI assume la forma di un vero e proprio manuale¹⁷ trasmesso alle case di produzione, in cui

¹³ <<[...] le varie storie personali e parallele, fatte di *clichés* cinematografici, naturalmente, [si sviluppano] in una struttura a imbuto [...]>> Franco La Polla, *Steven Spielberg*, cit., pp. 72,73.

¹⁴ Nel 1938, all'apice dello sviluppo dello studio system, scoppia il caso Paramount: la corte federale apre un'indagine sull'omonima casa (e di riflesso anche sulle altre quattro grandi) per violazione delle leggi sulla concorrenza e monopolio. La richiesta dei promotori della causa (principalmente i produttori indipendenti e i gestori delle sale minori) era che fosse smantellato il sistema di concentrazione verticale (controllo pressoché totale di produzione, distribuzione e proprietà della maggiori sale di prima visione) e quello orizzontale (accordi reciproci tra le *Major Five* e le *Minor Tree* per la spartizione e la copertura completa del mercato), onde favorire quella libera concorrenza che le politiche degli studios negli anni '30 avevano soffocato. Per una breve storia dello *Studio System* si vedano Giuliana Muscio, *Cinema: produzione e modelli sociali e culturali negli anni trenta*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti.*, vol. II, tomo I, cit. e Douglas Gomery, *La nuova Hollywood. Le strutture produttive si rinnovano*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti.*, vol. II, tomo II, cit.

¹⁵ Il caso verrà riaperto a guerra finita e si concluderà nel 1948 con la condanna della Paramount e della altre quattro *Major* e la fine dell'integrazione verticale.

¹⁶ <<“Per vincere questa guerra bisogna prima di tutto conquistare la mente di ogni uomo”, afferma il capo di stato maggiore, generale George Marshall, allo scoppio delle ostilità.>> Giuliana Muscio, cit., p.1052.

¹⁷ <<Questo documento, il *Manuale di propaganda (Government Information Manual for the Motion Pictures Industry)*, è importante per la sua forza normativa, sia rispetto al cinema di genere del

si consigliavano gli elementi da adottare e quelli da evitare nella rappresentazione della guerra¹⁸. Non ancora soppiantato dalla televisione, ancora per poco unico mezzo audiovisivo dal forte impatto popolare, il cinema hollywoodiano viveva la sua ultima stagione da re assoluto della scena massmediale.

Tornando al film, dunque, la distruzione di Hollywood sarebbe forse stata un colpo ancora più duro dell'attacco di Pearl Harbor: pur non costituendo un obiettivo militare, Hollywood era il cuore pulsante dell'ideologia statunitense. Il comandante giapponese del film, dunque, ha una intuizione giusta.

I giapponesi, però, non sanno bene né dove sia Hollywood, né come sia fatta: qualunque cosa sia tipicamente americana viene identificata con Hollywood. L'ufficiale che alza lo sguardo e vede le ben tornite forme della ragazza aggrappata al periscopio, le indica gridando: <<Hollywood!>>; quando il marconista riesce a sintonizzarsi sulle frequenze della CBS, indica la radio ed esclama: <<Hollywood!>>; quando il sottomarino, nel finale, emerge davanti al luna park scalcinato, l'ufficiale lo indica e di nuovo: <<Hollywood!>>.

Accanto ai giapponesi viene presentato il secondo dei tre alleati dell'asse Roma-Berlino-Tokio: il nazista¹⁹. Il tedesco è una figura sinistra (non a caso è interpretato da Christopher "Dracula" Lee, ma degli interpreti parlerò più avanti): è spesso illuminato dal basso, tipica forma fotografica da *horror film*, che disegna minacciose ombre sul volto e conferisce un alone di malvagio potere.

Non corre buon sangue tra il gerarca hitleriano e gli alleati nipponici²⁰: il tedesco li accusa di non essere all'altezza della situazione, di essere degli incapaci e più volte intima loro di allontanarsi dalle coste americane e di lasciarne l'invasione alle truppe del

periodo che alla tradizione successiva, costituendo una sorta di serbatoio di intrecci e personaggi, proposti all'industria con tanto di connotazione ideologica ben articolata.>> Giuliana Muscio, cit., p. 1056.

¹⁸ <<Non si predicano ideologie, ma si praticano delle particolari forme di rappresentazione, soprattutto di sé, dell' "uomo al fronte".[...] "Soldati e marinai, cittadini, uomini liberi che combattono volontariamente sono i più formidabili combattenti al mondo se sanno perché combattono e che vale la pena. I film possono contribuire molto più degli altri media a far sì che credano nella causa per la quale combattono">> Giuliana Muscio, cit., p.1058.

¹⁹ Da notare l'assenza, in questo film come in quelli canonici, del nemico italiano: <<Gli Italiani [...] dati la scarsa efficienza bellica come nemici, l'armistizio del 1943 e il peso della comunità italoamericana all'interno della politica newdealista, non sono rappresentati in modo negativo [...] La caratterizzazione degli italiani nel cinema di guerra sfiora il macchietismo. I tratti rappresentati più di frequente sono la petulanza e una certa mancanza di dignità.>> Giuliana Muscio, cit., p. 1064 e 1064n18.

²⁰ Alla fine del film, dopo l'ennesimo litigio, il nazista tenta di assumere il comando puntando la sua *Luger* sul comandante giapponese, che prontamente lo disarmo con una mossa di *Karate* e lo getta fuori bordo. <<E' l'unico personaggio visto con antipatia – persino gli alleati giapponesi sono contenti di gettarlo a mare>> Vincenzo Buccheri, *1941: allarme a Hollywood: piangere per Dumbo*, in Ezio Alberione (a cura di), *Incubi e meraviglie. Il cinema di Steven Spielberg*, Unicopli, Milano, 2002, p. 132.

Reich; il comandante giapponese lo critica per il sommergibile scadente fornito dalla Germania: persino la bussola è fuori uso.

Una squadriglia viene allora mandata in ricognizione sulla costa e cattura il primo americano che si trova a passare di lì: un bifolco di nome Hollis “Holly” Wood, professione boscaiolo. E’ la caricatura dell’americano di provincia: sgualcito cappellaccio da cowboy, camicia a quadri, stivaloni e <<...un’autentica zampetta di coniglio porta-fortuna americana!>>. Hollis Wood è l’eroico prigioniero: ingoia la bussola che inconsapevolmente portava addosso e resiste valorosamente alle “torture” giapponesi (gli fanno bere l’olio di ricino per avere la bussola, ma lui, stitico, risponde fieramente: <<Non esce cacca da me!>> e, minacciato dal nazista, ribatte: <<Al cul non si comanda!>>), fino a fuggire fuori dal sottomarino irridendo i suoi carcerieri.

Alla fine i giapponesi emergono di fronte ad uno scalcinato Luna Park della costa, lo scambiano per Hollywood e lo silurano, radendo al suolo il pontile e la ruota panoramica. Soddisfatto della riuscita della missione, il comandante dice che, avendo infine inflitto consistenti danni materiali e morali all’America, lui e il suo equipaggio possono ritornare in patria con onore.

Ho attraversato rapidamente il film seguendo la vicenda dei nemici: è ora la volta degli Americani.

La prima “storia” americana segue le vicende di Wally, della sua ragazza e della gara di ballo. Wally è un cameriere e si sta preparando a quella che sarà la più grande occasione della sua vita: la gara di ballo che si sarebbe tenuta quella sera. Nel locale di Wally incontriamo anche il gruppo dei soldati americani che ci accompagneranno per tutto il film. Il ten. Tree e i suoi ragazzi sono esattamente il tipo di squadra che ci si aspetta da un film di guerra: il tenente è paterno, saggio e affezionato ai suoi soldati, il gruppo è multirazziale, variegato ma coeso (per il bene della *politically correctness* ci sono anche un nero e un ciccione); il gruppo, poi, ci viene presentato in un momento di pausa, fuori dal combattimento, nella quotidianità. Essendo questa una parodia, naturalmente gli elementi sono esagerati: Sitarski, il soldato “testa calda”, attacca subito il cameriere Wally perché pensa al ballo invece di indossare la divisa e per di più indossa una camicia **gialla**.

Sitarski nel film ha questa funzione, oltre ad essere l’antagonista di Wally: impersonare il soldato ossessionato dall’odio per il nemico, tanto da non poter vederne neppure il colore. Il suo incontro/scontro con il colore giallo è continuo: Wally gli macchia la divisa con il tuorlo d’uovo; al cameriere che all’*USO* gli offrirà delle uova alla

tartara risponderà disgustato: <<Sono proibite, hanno il colore del nemico!>>; durante il ballo all'USO si troverà faccia a faccia con le mutande gialle di una ragazza e finirà la corsa sul sidecar, nell'antifinale del film, atterrando su un carico di uova. Nel manicheismo del film di guerra classico il nemico è nemico e basta, non è più un uomo: è un <<muso giallo>>, un <<kartoffeln>>, uno <<spaghetti>>, come definisce gli avversari il ten Tree.

Passando proprio al tenente, ufficiale tutto votato al servizio della patria e faro per i suoi ragazzi, si devono proprio a lui alcune delle migliori parodie di "sermoni" militari: <<Ti posso dare solo un consiglio, ragazzo: indossa la divisa!>> dice al cameriere Wally (che la indosserà, ma soltanto per potere entrare alla gara di ballo dell'USO, dopo averla rubata ad un marinaio); <<Volete vedere la Casa Bianca diventare la Casa Gialla? Volete i crauti nella Coca Cola? Volete mangiare il Pop Corn con le bacchette?... Non l'abbiamo voluta noi questa guerra, ma per Dio la finiremo!>> dice arringando la folla di Hollywood Boulevard. Lo stile e le immagini su cui è costruito il discorso rimandano proprio alla *captatio* di tanti film di guerra e anche alle stesse comunicazioni governative, specie quelle della Prima guerra mondiale, in cui la demonizzazione del nemico era una regola²¹.

Il ten. Tree "cade" in battaglia (colpito in testa da un'enorme sagoma di *Santa Claus* urtata dal suo stesso *tank*): tutti i suoi ragazzi accorrono al suo capezzale e anche in questo frangente gli sceneggiatori si abbandonano al gioco delle citazioni parodiche: <<Stanno morendo i migliori di noi. Eravamo tutti suoi figli!>>, <<Dannati gialli!>>, <<Ragazzi, vedo tutto nero, è la fine!>>. Il ten. Tree non muore, naturalmente, ma rimane intontito e la compagnia si trova incapace di procedere senza un comandante. Rimasti orfani, vedono Wally, il cameriere-ballerino, uscire dall'USO, con una divisa da sergente, rubata (Wally nel frattempo ha partecipato alla gara di ballo e alla seguente rissa che ha distrutto l'USO, innescata proprio da lui e da Sitarski, che gli contendeva la ragazza). Visto Wally, i ragazzi di Tree, chiamandolo <<sergente>>, lo invitano a prendere il comando del tank e Wally accetta, guidandoli verso il Luna Park, là dove si dice

²¹ <<Gli americani fanno proprie le tecniche della "propaganda dell'odio" [...] In questo senso si muovono molti slogan dei *Liberty Bonds* e molti soggetti cinematografici: "Quanto del tuo salario potrai tenere se la Germania vince questo conflitto?" [...] "Preferisci investire il tuo denaro adesso con lo zio Sam o vuoi permettere che la Germania te lo porti via in futuro!", "Potrà crescere sana e felice questa bambina in una casa americana che noi conosciamo? Avrà la possibilità di vivere e imparare in una terra libera, sotto libere istituzioni? Potranno ricevere i bambini americani di questa e delle future generazioni la fiaccola della libertà di cui noi siamo ora i custodi, oppure la loro terra sarà preda di quel potere nemico folle e brutale che ci ha spinto in questa guerra?">> Gian Piero Brunetta, *Over There. La guerra lontana.*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, volume II, tomo I, cit., p. 277.

che ci siano i Giapponesi. E' chiaro il sarcasmo che c'è dietro questa scena: spesso per essere messi al comando bastano i gradi e la divisa, senza che ci sia la minima capacità.

Passiamo ora al colonnello Maddox, l'ufficiale pazzo (fin dal nome, che ha <MAD> come radice). Maddox e la sua compagnia sono rintanati nell'entroterra ed egli è ossessionato dall'idea di un'invasione giapponese: continua a tempestare il generale con richieste di rinforzi, sostenendo che i gialli si nascondano <<nelle coltivazioni di carciofi di Pomona>> e che abbiamo una pista d'atterraggio segreta nascosta <<nelle coltivazioni di cicoria>>. Quando Birkhead (un ufficiale completamente incurante della guerra e occupato solo a concupire una formosa segretaria, che purtroppo si eccita solamente sui velivoli) va, di sera, al campo di Maddox (assieme alla ragazza, dopo aver saputo che là avrebbe trovato un aereo su cui mettere in atto i suoi lascivi progetti), trova tutto deserto e buio. Chiamato il colonnello a gran voce, la risposta che ottiene è un'improvvisa scarica di pallottole. **Dopo** aver sparato Maddox gli domanda di farsi riconoscere e Birkhead farfuglia il suo grado e il suo nome. Maddox non è soddisfatto: potrebbe essere un giallo travestito. <<Quei gialli sono infidi bastardi²²... Vedi se ha i trampoli>> dice al suo sottoposto; questi si avvicina a Birkhead e gli assesta una poderosa pedata negli stinchi.

Apro qui una parentesi su quella che è un'ossessione tutta americana, cioè quella dell'invasione. Gianni Canova, in un saggio su Spielberg e la cultura americana²³, legge il cinema di questo autore alla luce del concetto di **Cerchio Ferito**:

<<...il postulato di fondo su cui l'America bianca e puritana ha fondato se stessa e ha edificato il proprio immaginario. E' quello che Francesco Dragosei, nel suo saggio *Lo squalo e il grattacielo*, ha recentemente sintetizzato con la metafora del *cerchio ferito* [...]. L'America rappresenta e percepisce se stessa come sottoposta a un grande assedio minaccioso da parte di forze oscure e ostili. [...] c'è sempre una forza, un'entità, una creatura, un'idea, un fantasma o un nemico che minaccia il cerchio e lo insidia e cerca di entrare per portarvi disordine, tenebre e caos. [...] Sono, di volta in volta, i *pellerossa*, i *negri*, i *comunisti*, gli *arabi fondamentalisti*.>>²⁴

Effettivamente questi minacciosi invasori attraversano in forme diverse tutta la storia americana: gli Inglesi al tempo della guerra d'indipendenza (dipinti come feroci

²² <<Nei film il nemico è rappresentato con formule stereotipate, per suscitare una reazione automatica di avversione. [...] Tratto caratteristico del pericolo giallo è la slealtà: di solito i giapponesi attaccano di notte, di spalle e di sorpresa [...]>> Giuliana Muscio, cit., p. 1064.

²³ Gianni Canova, *L'incubo dell'identico, la meraviglia dell'altro*, in Ezio Alberione (a cura di), cit., p. 9 e segg.

²⁴ Ibidem, pp. 13,14,15.

assassini da un regista “manicheo” e profondamente americano come Roland Emmerich in *Il patriota* (*The Patriot*, 2000) ; i Pellerossa durante la conquista del West²⁵ (emblematica la micro-società della diligenza, “cerchio minacciato” dai feroci Indiani in *Ombre rosse* (*Stage Coach*, 1939) di Ford); i Tedeschi dipinti come i barbari che con la Grande guerra vogliono distruggere le conquiste della democrazia (i film antitedeschi sul primo conflitto mondiale²⁶); gli infidi Giapponesi che feriscono il “cerchio” di Pearl Harbor (*Pearl Harbor*, 2001, di Michael Bay; *Midway*, 1976, di Smight) o il nazista nascosto tra la popolazione americana (*Lo straniero* (*The Stranger*, 1946) di Welles). Con la guerra fredda la situazione si acuisce, perché se gli Stati Uniti sono un territorio difficilmente attaccabile da truppe straniere per via dell’isolamento e delle difese naturali, non sono tuttavia impermeabili alle ideologie: la fobia del nemico che agisce dall’interno genera mostri quali la mccarthiana “Caccia alle streghe”. Forse l’esempio più lampante della paura per il nemico invisibile, che sembra uno di noi ma non lo è, può essere *L’invasione degli ultracorpi* (*The Body Snatchers*, 1956) di Siegel, in cui gli alieni invadono l’America prendendo le sembianze delle persone comuni e sostituendosi silenziosamente alla popolazione indigena: l’urlo finale del protagonista, il dottor Ben nel (onesto cittadino di provincia), <<Sono in mezzo a noi!>> (gridato in macchina, interpellando direttamente lo spettatore) è l’emblema della fobia paranoica di quegli anni. Passato il pericolo rosso (che comunque uscirà di metafora nei film sul Vietnam come *I berretti verdi* (*The Green Berets*, John Wayne, Ray Kellog, 1968) dove gli infidi Vietcong rossi si sostituiscono agli infidi Giapponesi gialli e, se ne conservano la sleale tattica di attaccare alle spalle e di strisciare silenziosamente nella giungla, tuttavia presentano l’indistinguibilità degli ultracorpi: una delle maggiori difficoltà militari in Vietnam era proprio distinguere i combattenti dai normali contadini), ora è tristemente alla ribalta il pericolo islamico. Dunque non solo paranoia, ma anche destino dell’America avere sempre un nemico con cui fare i conti.

²⁵ <<Benché i puritani siano ora palesemente la forza che si accinge a invadere e a sconvolgere, essi, con un clamoroso capovolgimento della realtà [...] allestiscono tutto un grande teatro di autosuggestione collettiva in cui si fingono non solo di trovarsi tuttora all’interno del cerchio ormai definitivamente abbandonato sulle sponde inglesi, ma di essere loro accerchiati e minacciati dai (preesistenti, ignari) abitanti del mondo in cui sono sbarcati.>> Francesco Dragosei, *Lo squalo e il grattacielo. Miti e fantasmi dell’immaginario americano*, Il Mulino, Bologna, 2002, p.15.

²⁶ <<I titoli di alcuni di questi film sono sufficientemente espliciti circa la loro natura: *The Kaiser, the Beast of Berlin* (1918), *To Hell with the Kaiser* (1918). In *Per l’umanità* (*The Heart of Humanity*, 1918), ad esempio, Erich von Stroheim [...] interpreta il ruolo di un sadico ufficiale tedesco che scaglia un bambino fuori dalla finestra mentre sta cercando di stuparne la madre.>> Giaime Alonge, *Cinema e guerra*, cit., pp. 62,63.

Tornando al film in questione (la divagazione mi è sembrata funzionale a spiegare una delle molte verità che emergono dalla patina farsesca e disimpegnata di *1941*), il colonnello Maddox è il simbolo della fobia dell'invasore.

Dopo essere stato riconosciuto, Birkhead chiede al colonnello di poter prendere il bombardiere per fare una ricognizione aerea alla ricerca delle basi segrete giapponesi, accompagnato dalla ragazza, <<inviata di Washington>> (dice lui). Maddox lo guarda con stima e gli dice (altra parodia di scene classiche): <<Ma figliolo, non ha nessuna arma a bordo! Si vota al suicidio!!>>. <<Non ho altra scelta.>> risponde Birkhead, sogghignando verso la ragazza.

Ho lasciato per ultimo quello che è l'eroe del film: il capitano Wild Bill Kelso. Che sia lui l'eroe e il personaggio simbolo non ce lo dice solo il fatto che a interpretarlo è John Belushi (appena reduce dal successo di *Animal House* di Landis e arcinoto come Jake Blues per tutti i *fan* del *Saturday Night Show*), ma il modo in cui è trattata la sua presentazione. Atterrato presso una pompa di carburante (che farà esplodere di lì a poco), Kelso scende dall'aereo di spalle, scompare sotto l'ala e ricompare all'improvviso inquadrato monumentalmente in primo piano, dal basso: a lui viene riservata l'entrata classica dell'eroe, di cui si parla, di cui si vedono prima alcuni dettagli del corpo, mostrato di spalle finché all'improvviso appare in primo piano, quasi un'epifania: penso all'entrata in scena di Bogart-Rick in *Casablanca* o, rimanendo in territorio spielberghiano, a *I predatori dell'arca perduta* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) o al personaggio di Dustin Hoffman-Capt. Uncino in *Hook*, *capitan Uncino* (*Hook*, 1991)

Anche la partitura di Williams ci segnala che Kelso è l'eroe: il tema che la tromba solista ci aveva fatto sentire sommessamente nei titoli di testa, non si è più sentito, finora. Ma quando l'aereo di Kelso entra in scena e appare il primo piano di cui parlavo, l'orchestra cresce e sentiamo per la prima volta il tema in tutto il suo eroismo e splendore.

The image shows a musical score for a piano piece in D major. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a D chord and features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system includes chords G, D, G, and D. The third system includes chords G, D, A, D, Em7, F#m, A7, and D, and ends with a *fff* dynamic marking.

Questo del resto è proprio il tema principale del film (Williams lo esegue in concerto con il titolo di *March from 1941*) e il tema portante è associato all'eroe (pensiamo ai tre film su Indiana Jones o a *Guerre stellari*, sempre parlando di partiture di Williams).

Wild Bill Kelso, pilota brutto, sporco, pazzo, smargiasso e pusillanime è il simbolo di *1941*. In lui si sintetizzano tutti i vizi e le paranoie che abbiamo incontrato singolarmente negli altri personaggi: lubrico, istintuale e bugiardo come Birkhead, pazzo come Maddox, ossessionato dai gialli come Sitarski. Nel film non compie, naturalmente, niente di buono: distrugge un distributore di carburante, rade al suolo la postazione di Maddox: questi gli chiede di fargli sentire la voce della mitraglia: <<Fammi sentire il suo TA TA TA TA!>> gli grida il colonnello e Kelso, dopo un attimo di perplessità, gli spara addosso. E' uno dei momenti di più insensata follia del film, in cui Kelso spara e ride come un pazzo, mentre Maddox, esauritasi la raffica, si risollewa da terra ridendo allo stesso modo. Kelso poi intercetta nei cieli di Los Angeles l'aereo su cui stanno volando/fornicando Birkhead e la segretaria (non identificato perché privo di radio) e in un inseguimento aereo in Hollywood Boulevard li abbatte, contribuendo a devastare lo stesso Boulevard. Finirà abbattuto lui stesso dall'idiota sulla ruota panoramica (di cui

parlerò tra poco), atterrando su Hollywood Boulevard. Sceso dall'aereo incolume, si accorge di un taglietto al sopracciglio e, alla vista del suo stesso sangue, sviene. Caduto a terra, una grossa sagoma di *Uncle Sam* vestito da *Santa Claus* gli piomba addosso²⁷. Naturalmente ancora vivo sotto il corpo decapitato di *Uncle Sam*, Kelso riceve al suo capezzale i soldati lì presenti (che sono i ragazzi del ten. Tree, appena reduci dell'incidente al loro comandante) e recita la solita stereotipata scena madre, facendo finta di morire e maledicendo i Giapponesi. Si rialzerà poco dopo.

Tutti i personaggi americani appena esaminati contribuiscono a radere al suolo Hollywood Boulevard e a seminare panico e caos in città. Mentre i nemici, i Giapponesi, non concludono nulla se non abbattere una ruota panoramica, sono invece gli stessi abitanti di Los Angeles a scatenare la guerra in città, a prescindere dalla presenza effettiva del nemico, di cui verranno a conoscenza solo nel finale.

Non mi resta che introdurre i civili che partecipano attivamente al *pandemonium* (oltre al già citato Wally): Mr. Douglas e le due vedette della ruota panoramica.

La guerra e l'indignazione per l'attacco proditorio che i Giapponesi hanno appena perpetrato a Pearl Harbor fanno sì che i comuni cittadini si mobilitino per servire il proprio paese e difenderlo dal nemico. Quello che viene qui messo alla berlina è il tema del cittadino in divisa, del cittadino che si sacrifica per i valori patriottici, ma anche della "difesa fatta in casa", cioè del mito *western* delle armi personali e del cittadino che si difende da sé.

Non paghi della presenza dell'esercito, i cittadini pensano di organizzare dei turni di guardia, aiutando la contraerea nel controllo dei cieli. E' calata la sera e vediamo la coppia di vedette di turno appostarsi in cima alla ruota panoramica, armata di fucili: uno soffre di vertigini e tiene quasi sempre gli occhi chiusi per non vedere dove si trova, l'altro è un idiota con tendenze autolesioniste, già arrestato e rinchiuso una volta perché volteggiava pericolosamente in cima alla stessa ruota panoramica. Il matto, oltre al fucile (<<Gli hanno dato un fucile!!>> esclama preoccupata l'altra sentinella al coordinatore che lo accompagna alla postazione) ha con sé, in cima alla ruota, un pupazzo per ven-

²⁷ Da notare come Kelso venga steso, come il ten. Tree, da uno dei simboli americani per eccellenza: *Santa Claus*. Per di più, in questo caso, *Uncle Sam* in versione *Santa Claus*: in guerra il danno è anche un danno autoinflitto. Quando inizia il combattimento aereo, poi, il mortaio posto sul tetto dell'*USO* è nascosto dietro un cartellone di *Santa Claus* che sponsorizza la *Coca Cola*: orientando la bocca da fuoco verso l'aereo in avvicinamento, i soldati bucano il cartellone all'altezza della bottiglia nella mano e l'effetto che si vede è quello di un enorme *Santa Claus* che spara granate nei cieli losangelini.

triloqui, suo clone²⁸. Questi grotteschi cittadini in divisa precipiteranno in mare quando il sommergibile colpirà la ruota panoramica, senza essere riusciti a far altro che abbattere l'aereo di Kelso (<<Sì, è un aereo nemico!>> dice il matto consultando una tavola con i modelli di aerei da guerra, prima di sparare. Ma una volta colpito, l'altro, guardando l'aereo in picchiata, dirà: <<Era uno dei nostri!>>). Il commento su questi due personaggi, involontariamente ironico nella diegesi, volontariamente ironico nell'enunciazione filmica, viene dalle stesse parole che usa il coordinatore per far loro coraggio: <<Ricordate che siete il baluardo della difesa civile!>>

Anche Mr. Douglas è un cittadino che, mosso da fervente amore di patria, si sacrifica per il bene comune, perdendo la sua casa. Dato che l'abitazione di Douglas si trova sul mare, l'esercito ha deciso di piazzare nel suo giardino un mortaio antiaereo. Douglas accoglie la notizia con gioia e onore: è uno di quei cultori della "difesa casalinga" di cui dicevo (nel film lo abbiamo già visto gironzolare in giardino con un fucile e la moglie, caricatura della casalinga maniaca dell'ordine, trova con orrore una pistola sul divano). La sera, scrutando fuori dalla finestra, scopre la presenza del sommergibile giapponese. Eccitato (<<Ci siamo!>> farfuglia emozionato) corre in giardino per poter finalmente usare il pezzo d'artiglieria (benché i militari gli abbiano detto di non toccarlo assolutamente, elencandogli dettagliatamente in negativo tutti i passaggi per armare e sparare: <<Non deve mai...>>; <<Non deve mai inserire le granate così, non deve mai azionare il grilletto a pedale così...>>). Alla moglie che protesta, Douglas risponde: <<Difenderemo le nostre case! La patria mi ha dato un'arma: è il momento di usarla!>>. Sale sulla torretta del mortaio e inizia ad impartire ordini. <<Ti comporti come Errol Flynn!>> gli dice la moglie preoccupata. Il risultato dell'azione difensiva di Douglas è quello di sventrare la sua casa con un primo colpo di mortaio, e di distruggere il garage con il rinculo del secondo. Se i militari come Kelso e Maddox sono il simbolo caricaturale della follia della guerra, Douglas è il simbolo dell'ottusità, che spesso è altrettanto dannosa.

La scena finale del film vede tutti i personaggi raccolti attorno alle spoglie della casa di Douglas, il mattino seguente. Avvicinandosi al generale Stillwell, Douglas pronuncia quello che è un classico discorso retorico-consolatorio-propagandista da finale di *war film*:

²⁸ Sarà proprio il pupazzo ad avvistare il sottomarino nemico: <<...Tra uomo e pupazzo si invertono i ruoli, e non si capisce chi parla e chi "è parlato", chi è stupido e chi intelligente.>> Vincenzo Buccheri, cit., p.134.

<<Ne abbiamo passate di tutte, noi. **Affrontato il nemico** per la prima volta ieri notte. **Difeso le nostre case**. Ci siamo uniti, **messo da parte i dissensi** ed eternato il vero spirito dell'America. Credo che comunque vada, qualunque sacrificio avremo da affrontare, noi tireremo diritto come Americani. Mentre faremo le necessarie riparazioni, appenderemo questa ghirlanda alla mia porta di casa. Questo simbolo del Natale, questo simbolo di pace, sarà qui per ricordare a tutti che non permetteremo a un **nemico infido** e guastafeste di rovinarci il Natale: la nostra rocca di Gibilterra!>>

Detto questo Douglas dà un colpo di martello per inchiodare la ghirlanda alla porta: la casa oscilla e scivola giù dalla roccia, sfracellandosi completamente sugli scogli sottostanti. Douglas, ormai senza un tetto, contempla attonito le fondamenta di quella che era la sua abitazione.

Ho volutamente tralasciato il personaggio del generale Stillwell, perché lo considero la chiave di volta per interpretare tutto il film e quindi mi riservo di esaminarlo nel capitolo conclusivo.

- CINEFILIA E METALINGUAGGIO

Prima di concludere il discorso su *1941* e trarre qualche conclusione, vorrei soffermarmi sugli altri due elementi che costituiscono, assieme alla PARODIA, il trio fondante del film: cinefilia e metalinguaggio.

Come ho accennato nell'Introduzione, al film hanno contribuito molte delle giovani leve di quella che sarebbe stata chiamata "New Hollywood": Spielberg alla regia, John Milius autore del soggetto, Robert Zemeckis e Bob Gale come sceneggiatori. Questi *movie brats*, cresciuti di fronte alla televisione, divoratori di *B-Movie* e più o meno tutti frequentatori dei corsi di cinema della *University of Southern California* o dell'*UCLA*, portano nei loro lavori un amore e una conoscenza linguistica del mezzo nuova nel panorama di Hollywood. Tutto questo si concretizza in una pratica citazionista del cinema classico, in continui omaggi ai grandi maestri e in un continuo gioco metalinguistico volto a rivelare la macchina finzionale del cinema, l'istanza dell'enunciazione. La grande fioritura di parodie cinematografiche durante gli anni Settanta è proprio la prova di questa ondata cinefila: per fare una parodia efficace è necessaria una profonda conoscenza non solo della superficie del testo da stravolgere, ma soprattutto dei suoi meccanismi narrativi e linguistici interni.

1941 è attraversato da continui omaggi, sia al cinema passato che a quello presente. Il comandante del sommergibile è Toshiro Mifune, attore giapponese per antonomasia nella mente di tutti i conoscitori di Kurosawa e interprete tre anni prima di un altro comandante (serio) in *Midway*; il gerarca nazista è Christopher Lee, il Dracula di tanti film della Hammer (lo stereotipo del malvagio nazista viene esasperato mettendo la divisa tedesca a chi nell'immaginario di questi giovani cinefili è il Principe delle Tenebre); il generale Stillwell è impersonato da Robert Stack, attore di siriana memoria²⁹ e giovane pilota innamorato di Carol Lombard in *To Be or Not to Be* di Lubitsch. Inoltre Stillwell, nella scena iniziale nell'aeroporto di Daugherty, dice: <<Pazzia!>>, facendo suo il commento finale del medico militare di *Il ponte sul fiume Kway* (*The Bridge on the River Kway*, David Lean, 1957). Nel film appaiono, poi, Elisha Cook Jr., caratterista veterano di Hollywood³⁰ ed il regista Sam Fuller.

La sequenza della rissa all'*USO* ricorda la scazzottata di *Un uomo tranquillo* (*The Quiet Man*, John Ford, 1952), e non è un caso, perché John Williams musica la scena basandosi proprio su *The Rakes of Mallow*³¹, utilizzato anche nel film di Ford dal compositore Victor Young.

The Rakes of Mallow

Traditional Irish

Piano

The image shows a piano accompaniment for the traditional Irish song 'The Rakes of Mallow'. The score is written in 2/4 time and consists of two systems. The first system contains five measures of music, with a treble and bass clef staff. The second system contains six measures, starting with a measure number '6' above the treble clef. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

²⁹ Interprete di *Come le foglie al vento* (*Written on the Wind*, 1956), per esempio.

³⁰ E' lui che pedina Bogart ne *Il grande sonno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946) e ne *Il mistero del falco* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941).

³¹ *The Rakes of Mallow* è una canzone della tradizione irlandese, di origine settecentesca, che parla di sbornie e fannulloni.

Ci sono poi ammiccamenti evidenti al cinema “nuovo”: la maggior parte dei giovani protagonisti proviene dal *Saturday Night Show* (Dan Aykroyd, John Belushi, John Candy); il regista John Landis, che dopo *Animal House* avrebbe diretto i giovani goliardi anche in *The Blues Brothers*, appare nel ruolo del messaggero in *sidecar*³²; durante la sequenza della battaglia su Hollywood Boulevard più di una inquadratura ricorda la battaglia finale di *Guerre Stellari – Episodio quattro* (*Star Wars: a New Hope*, George Lucas, 1977).

Ricordiamo, poi, la plateale autocitazione iniziale de *Lo squalo* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), un *inside joke* che fin dall’incipit di *1941* mette in chiaro che quello che stiamo per vedere è un film che è cosciente di essere tale, che non nasconde il suo statuto finzionale, ma si pone chiaramente come un gioco colto sul cinema, la sua storia, i suoi meccanismi³³. Per esempio, più avanti nel film, un soldato rivolge a Wild Bill Kelso, che ha appena detto di aver avvistato i Giapponesi al largo della costa, la seguente domanda, con preoccupazione:

<<Veri Giapponesi?>>

<<No, sono comparse, scemo! Questo è un film di guerra!>>

³² Come esempio della coesione di questo giovane gruppo di cineasti basti citare il cameo che Spielberg farà a sua volta in *The Blues Brothers* (*Id.*, 1980), ricambiando Landis, e ricordando che l’anno precedente a *1941* Spielberg aveva prodotto il primo lungometraggio di Zemeckis: *I Wanna Hold Your Hand*. Zemeckis ricambia Spielberg scrivendo per lui la sceneggiatura di *1941*. Da notare, poi, la traduzione italiana del film di Zemeckis: *1964: allarme a New York, arrivano i Beatles*. Giustamente i film vengono apparentati. Oltre a condividere i medesimi autori, entrambi trattano il tema della follia distruttiva: *1941* quella bellica, *1964* quella dei *fan* scatenati del gruppo di Liverpool.

³³ Un altro clamoroso caso di *incipit* cinefilo, sempre nel genere parodico, è quello di *Una pallottola spuntata 33 1/3: l’insulto finale* (*The Naked Gun 33 1/3: the Final Insult*, Peter Segal, 1994) in cui viene letteralmente rigirata in chiave parodica la scena della stazione de *Gli intoccabili* (*The Untouchables*, Brian De Palma, 1987), che a sua volta conteneva già la citazione della celeberrima sequenza della carrozzina di *La corazzata Potëmkin* (*Bronenosec Potëmkin*, Sergej M. Ejzenstejn, 1926).

CONCLUSIONI

Le due analisi più significative di *1941* sono quelle di Emanuela Martini sul numero 195 di “Cineforum” (1980) e quella di Franco La Polla nella monografia che ha dedicato a Spielberg³⁴.

<<Con *1941: allarme a Hollywood* [...] ogni umanità – sia pure “in minore” – scompare per lasciar posto alle marionette. [...] Il film sarà una celebrazione del caos, dello scoordinamento. Calcolati, naturalmente, e dunque tanto più ammirevoli e perfetti, ma pur sempre visione della confusione. [...] Gli assi della pellicola sono: il meccanismo delle reazioni causate da un evento accidentale, la parodia della retorica bellica e nazionalista, il continuo riferimento metalinguistico al cinema americano.>>³⁵

<<Ecco finalmente pronunciata la formula costruttiva del film: reazione a catena. Il panico collettivo, la moda, il successo di un prodotto cinematografico, la dinamica essenziale interna di ogni film, si dipanano tutti secondo lo schema della reazione a catena. E nella reazione a catena si diffonde la guerra, quella vera. [...] La volontà non è più nemmeno in gioco, ma il meccanismo, una volta messo in moto si autogenera. Questo meccanismo non è solo la struttura portante su cui si sviluppa il film (e, in questo senso *1941* è un film di guerra), ma ci viene continuamente evidenziato da Spielberg in tante piccole reazioni a catena, collaterali, a loro volta concorrenti ad ingrossare quella centrale, determinandone gli elementi [...].>>³⁶

Questi stralci confermano quelli che sono i temi del film: sotto quella <<celebrazione del caos e dello scoordinamento>>, che potrebbe sembrare un semplice gioco clastomaniaco alla *Animal House*, si nasconde il caos di cui la guerra è sempre portatrice.

³⁴ Franco La Polla, *Steven Spielberg*, cit.

³⁵ *Ibidem*, pp. 70-72

³⁶ Emanuela Martini, *1941*, in “Cineforum”, n° 195, 1980. Citato in Giuliano Fiorini Rosa e Mario Sesti, *Steven Spielberg*, Dino Audino, Roma, 1996, p. 24.

La guerra è innescata dalla follia e dal delirio di potenza ed è una follia che alimenta se stessa, lievitando imprevedibilmente: una guerra si sa sempre quando comincia, ma non si sa quando finirà. La volontà individuale è soffocata e la situazione diviene incontrollabile, senza che si possa prevedere con chiarezza quale sarà il risultato delle proprie azioni: nel film, oltre a dilagare la follia, dilaga l'imprevedibilità e la sproporzione tra causa ed effetto (anche nella realtà spesso è proprio un avvenimento circoscritto a innescare conflitti dilaganti).

L'odio personale tra Sitariski e Wally è il *casus belli* della colossale rissa che raderà al suolo l'*USO* e dilagherà su Hollywood Boulevard; l'uso egoistico ed erotico degli aeroplani da parte di Birkhead e della segretaria provoca prima l'esplosione accidentale di una bomba all'aeroporto di Daugherty, e poi innesca la battaglia aerea di metà film. Le numerose reazioni a catena su cui il film si struttura non sono semplici meccanismi *slapstick* o da *cartoon*: sono dimostrazioni del reale meccanismo esponenziale ed espansivo alla base di ogni conflitto³⁷.

La follia bellica è, poi, decisamente autolesionistica: immediatamente o sul lungo periodo, la guerra danneggia tutti³⁸. Questo è palesemente significato dal film: la distruzione di Hollywood Boulevard non è affatto opera dei Giapponesi, ma è tutta americana. La psicosi bellica che fa vedere il nemico ovunque (persino nascosto nei campi di carciofi o nel giallo delle uova) alimenta la follia e la paura. Paradossalmente, quello che i Giapponesi avrebbero voluto fare (attaccare Hollywood), viene portato a termine con successo devastante dagli stessi che avrebbero dovuto difendere Hollywood.

Nel caos bellico veramente tutti si riducono a marionette prive di ragione e volontà propria, parlando per frasi fatte (le tirate patriottiche del ten. Tree), agendo secondo un'eroica follia (Kelso e Maddox), perdendo la propria individualità per diventare un ingranaggio delle macchina bellica. Durante la battaglia aerea di Hollywood Boulevard tutti i soldati a terra, imitando i mortai della contraerea, sparano in aria verso i due aerei americani. Uno chiede al vicino: <<Ma a chi state sparando?>> E l'altro: <<Non lo so: sparo dove sparano gli altri!>>. "E' la guerra": così si usa dire per giustificare qualunque azione, perché in guerra la civiltà lascia il posto al caos, la riflessione all'azione.

³⁷ Quale miglior esempio di reazione a catena "storica" se non la situazione mediorientale e la stessa guerra fredda.

³⁸ Basti pensare a quello che gli Americani stanno pagando e hanno pagato, in termini di attentati terroristici, in seguito alla loro politica degli ultimi cinquant'anni.

La figura più probante dell'autodistruzione è quella di Mr. Douglas, l'americano medio che, mentre dice <<Difenderemo le nostre case!>>, rade al suolo la sua a colpi di mortaio³⁹.

In questa galleria di pazzi, guerrafondai e incoscienti risalta la figura del generale Stillwell. Il personaggio entra in scena dicendo incredulo:

<<Pazzia! Questo non è lo stato della California, è uno stato demenziale>>

“Pazzia” ricorda lo sconsolato commento finale del medico militare di *The Bridge on the River Kwai*, film di guerra “serio” che parla proprio della graduale perdita della ragione del colonnello Nicholson. Oltre ad essere una citazione, a mio avviso funge da avvertimento circa gli spunti di riflessione che *1941* vuole trasmettere, come del resto la presenza di Sam Fuller (in un *cameo role* nei panni del comandante del centro operativo antiaereo), reduce della seconda guerra mondiale e autore di pellicole di dura riflessione sulla guerra (come *Il grande uno rosso (The Big Red One)*, che avrebbe diretto un paio d'anni dopo), è un'ulteriore patente di attendibilità rispetto agli intenti del film.

Stillwell è l'unico personaggio positivo, perché è l'unico che conserva una visione razionale delle cose e non perde mai il buon senso⁴⁰. E' la coscienza critica del film. Si lamenta ripetutamente della dilagante psicosi, si lamenta del fatto che gli americani non lasciano <<la guerra ai militari>> e sembra l'unico a rendersi conto della follia che lo circonda: chiama il colonnello Maddox: “Maddox il pazzo” e, vedendo Kelso che, dopo aver mitragliato il Boulevard, esce dal suo aereo distrutto e si vanta di aver quasi <<abbattuto>> un sommergibile giapponese, Stillwell commenta quasi *a parte*:

<<Quello è il più folle figlio di puttana che abbia mai visto! Quanti altri uguali a lui ce ne saranno lassù?!>>

Il generale Stillwell è l'unico personaggio spielberghiano di questo film così poco spielberghiano: egli conserva il suo buon senso, la sua umanità e soprattutto la capacità di provare sentimenti, di usare il cuore oltre che la testa. Sicuro che il pericolo di una invasione non esista, mentre tutti si dibattono/combattono caoticamente per la città,

³⁹ In fondo si può dire che gli Americani, volendo difendere la loro patria dal nemico sovietico, hanno commesso una serie di errori politici e tattici che li portano ora ad avere veramente il nemico (islamico) che li attacca materialmente in casa: hanno contribuito loro stessi a creare l'attuale situazione di pericolo per la propria “casa”.

⁴⁰ <<*1941* è un film kubrickiano nei temi (il congegno impazzito, la riduzione dell'uomo a marionetta), ma spielberghiano nello stile e nella filosofia [...]: non rappresenta la follia del mondo con partecipazione orgiastica (come Landis) o con la distanza “filosofica” di Kubrick, ma con lo sguardo del buon senso (quello del generale Stillwell, eroe spielberghiano tipico perché persona comune e *homo sentimental* – piange davanti a *Dumbo* ma è l'unico a capire cosa sta succedendo).>> Vincenzo Buccheri, *1941 – Allarme a Hollywood: piangere per Dumbo*, cit., p. 135.

Stillwell va al cinema, a vedere *Dumbo* (*Id.*, Ben Sharpsteen e Walt Disney, 1941) e si lascia commuovere dalla storia: è capace di sentire (con il cuore) e di compatire (di sintonizzarsi sull'altro e comprendere e condividere il suo stato). Oltre alla dimensione consolatoria del cinema (che si ripropone più volte nella filmografia del regista) il messaggio di Spielberg attraverso Stillwell (ennesima riproposizione della positività del *puer aeternus*⁴¹) sembra essere questo: contro la guerra forse l'unica arma è essere più umani, saper ascoltare, sentire l'altro e usare la ragione (non quella militare), il buon senso e soprattutto il cuore.

Si può collocare, dunque, *1941* nella schiera di quei film sulla follia e l'insensatezza della guerra: *Orizzonti di gloria* (*Path of Glory*, Stanley Kubrick, 1957) *Full Metal Jacket* (*Id.*, Stanley Kubrick, 1987), *Apocalypse Now* (*Id.*, Francis Ford Coppola, 1979), *The Bridge on the River Kwai*, *Il cacciatore* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978)... Laddove quelli adottano il registro tragico, in questo caso la scelta è diversa: se la guerra è una cosa stupida e demenziale, quale modo migliore c'è per parlarne se non con un film demenziale?

⁴¹ Cfr. Emilio Audissino, *L'infanzia nel cinema di Steven Spielberg*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Genova, 2003.

BIBLIOGRAFIA:

Storia del cinema, generi, cinema bellico

- GIAIME ALONGE, *Cinema e guerra*, Utet, Torino, 2001
- LUCA AIMERI – GIAMPIERO FRASCA, *Manuale dei generi cinematografici*, Utet, Torino, 2002
- GIAN PIERO BRUNETTA, <<Over there>>. *La guerra lontana*, in G.P.Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino, 1999, Vol. II, Tomo I
- GIULIANA MUSCIO, *Cinema: produzione e modelli sociali e culturali negli anni trenta*, in G.P.Brunetta (a cura di), cit., Vol. II, Tomo I.
- GIULIANA MUSCIO, *Hollywood va in guerra*, in G.P.Brunetta (a cura di), cit., Vol. II, Tomo II.
- ART SIMON, *La struttura narrativa del cinema americano, 1960-80*, in G.P.Brunetta (a cura di), cit., Vol. II, Tomo II.
- ROBERT SKLAR, *Il cinema degli anni ottanta*, in G.P.Brunetta (a cura di), cit., Vol. II, Tomo II.
- DOUGLAS GOMERY, *La nuova Hollywood. Le strutture produttive si rinnovano*, in G.P.Brunetta (a cura di), cit., Vol. II, Tomo II.

Monografie e saggi su Steven Spielberg

- FRANCO LA POLLA, *Steven Spielberg*, Il Castoro, Roma, 1995

- VINCENZO BUCCHERI, *1941 – Allarme a Hollywood: piangere per Dumbo*, in Ezio Alberione (a cura di), *Incubi e meraviglie. Il cinema di Steven Spielberg*, Unicopli, Milano, 2002.
- GIANNI CANOVA, *L'incubo dell'identico, la meraviglia dell'altro. Spielberg e la cultura americana*, in Ezio Alberione (a cura di), *Incubi e meraviglie*, cit.
- MARIA TERESA CAVINA – FRANCO LA POLLA (a cura di), *Spielberg su Spielberg*, Lindau, Torino, 1995.
- GIULIANO FIORINI ROSA – MARIO SESTI, *Steven Spielberg*, Dino Audino, Roma, 1996
- EMANUELA MARTINI, *1941* in "Cineforum" n° 195, 1980.