

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

Pauline Kael, il cinema moderno e la società di massa

“La Kael era una donna minuta, simile a un uccellino, che rischiava di passare per la segretaria di un piccolo college per signorine del New England. L'aspetto scialbo nascondeva però la passione per lo scontro diretto e un vero genio per l'invettiva”¹. Così Peter Biskind, importante giornalista americano, presenta Pauline Kael nel suo volume *Easy Riders, Raging Bulls*. Solo poche parole, e certo insufficienti, per riassumere la grande importanza di questa figura, che a cavallo tra anni '60 e '70 ha segnato non solo la storia della critica cinematografica ma in ultima analisi anche quella della società di massa in trasformazione.

Nata e cresciuta in California, la giovane scrittrice intraprende inizialmente un brillante percorso come studentessa all'Università di Berkley, a San Francisco, arrivando ben presto a sviluppare uno spirito indipendente ed indocile ed a coniugarlo con la passione per la scrittura. Lascia il college prima di laurearsi e negli anni '40 si trasferisce a New York, in un clima culturale ben diverso e molto più vivace che le consente di affinare le proprie capacità come scrittrice e di entrare in contatto con grandi nomi della critica, come Dwight Macdonald e James Agee; autori grazie ai quali la Kael si acclimata all'idea di una scrittura politica oltre che poetica, impegnata oltre che autorevole, e nel contempo si avvicina all'idea sempre più diffusa negli ambienti intellettuali di una concezione artistica del cinema. Per vent'anni si dedica a recensioni appassionate, sentite e personali, che le portano notorietà nell'ambiente Newyorchese e le garantiscono la possibilità di scrivere per vivere. Ma è nel 1965, quando viene pubblicata la sua raccolta di scritti *Lost It at the Movies*, che il suo nome ed il suo stile diventano celebri in tutta la nazione. Comincia a collaborare con riviste sempre più prestigiose, raggiungendo l'apice della notorietà sulle pagine dell'autorevole New Yorker. È questo il momento in cui i tratti della sua penna cominciano anche a commentare la situazione culturale della fragile America del tempo.

È un mondo in cambiamento quello in cui si muove Pauline Kael, un mondo in cui i fenomeni culturali arrivano ad influenzare differenti realtà a livello internazionale (arte figurativa, cinema, musica), in cui i valori tradizionali sono messi in discussione e rovesciati, in cui anche coloro che si occupano di cinema come oggetto di studio possono godere di fama riflessa: la critica cinematografica, seguendo la rivoluzione dei Cahiers Du Cinema, si fa fenomeno indipendente e filosofico, superando la dimensione della recensione e lasciando da parte i giudizi impressionistici per approdare ad una concezione di scrittura creativa come veicolo per l'espressione di idee proprie sulla società e sul ruolo dell'individuo in essa, visto attraverso il cinema. Sempre Biskind scrive sulla Kael “Era un'attivista convinta, nonché sostenitrice sfegatata della causa dei cineasti; (...) non scriveva recensioni al solo scopo di consigliare i lettori su come trascorrere il sabato sera; (...) cercava (...) di convincere l'intelligenza americana che i film hollywoodiani, da sempre snobbati, potevano essere considerati arte”².

Gli scritti della Kael partono dalle sue opinioni sui singoli film per arrivare a rintracciare tendenze culturali, istanze generazionali e fenomeni di costume. Nel contempo, ella cerca di esprimere personalissimi punti di vista su differenti aspetti della società contemporanea laddove questi trovino manifestazione nel cinema. Non le sfuggono, ad esempio, i cambiamenti in atto nell'industria del film alla fine degli anni '60. Ancora in Biskind: “Scriveva dello scontro in atto tra dirigenti e registi con la stessa passione con cui Marx analizzava i conflitti di classe”³.

L'importanza di un tale approccio si può ben comprendere ricostruendo la delicata condizione dell'industria cinematografica americana del tempo, non meno turbolenta di quella del paese stesso: i dirigenti delle grandi case di produzione si trovano tra le mani una crisi della quale non riescono ad individuare la causa, laddove di cause ve ne sono poi molteplici: la concorrenza della televisione, la sentenza antitrust del 1948, lo spostamento delle popolazioni verso le periferie delle città, e non ultimo, il fatto che le generazioni più giovani non si riconoscono più in un cinema che rispondeva alle stesse regole di trent'anni prima. L'unica via d'uscita è fare spazio ai nuovi registi, i giovani che per la prima

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

volta hanno studiato cinema a scuola ed hanno appreso con interesse il linguaggio sperimentale delle nouvelles vagues europee. Il cinema americano cambia, assieme alla società di quel paese; c'è spazio per nuovi cineasti, e parallelamente anche per un nuovo pubblico (nominalmente) in grado di cogliere il loro messaggio, così come di critici in grado di interpretarlo correttamente e veicolarlo alla massa disorientata.

A questo punto si inserisce la figura di Pauline Kael, all'interno di un contesto complesso nel quale il ripensamento dei modi di produzione dei film conduce in parallelo ad una implementazione delle teorie ad essi connesse. In Europa è chiaro già da diversi decenni, come si evince dall'impegno e dalla ricerca delle scuole nazionali (come quella francese o quella italiana del neorealismo) che il cinema non è solo intrattenimento ed industria, e che le opere filmiche possono essere analizzate, spiegate, collegate ad altri elementi culturali ed interpretate in cerca di un preciso significato espressivo che, come si è detto, possa andare a commentare la società stessa nel suo insieme. Ma se già i critici francesi hanno ben sviluppato questo discorso (Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol), ed Andrew Sarris lo ha poi sdoganato in America, è Pauline Kael ad abbattere le barriere che rimangono. Ella infatti avversa tanto lo snobismo che caratterizza la produzione di alcuni critici seguaci della teoria degli autori quanto il conservatorismo di colleghi più anziani come Bosley Crowther. Alla ricerca di contenuti impegnativi ed intelligenti, ricerca tipica della critica del periodo, la Kael contrappone la popolaesca ricerca di emozioni semplici e genuine, commentando "*Volgarità is not as destructive to an artist as snobbery*"⁴ (Trad: Per un artista la volgarità non è tanto distruttiva quanto lo snobismo). La critica tiene sempre presente, nei suoi scritti, le attese, le speranze, le aspettative e le emozioni del pubblico⁵, ed è proprio su queste basi che decide di non fermarsi ai film degni di nota (cioè quelli "artistici") ma prendere in considerazione, partendo da una posizione pionieristica (almeno per quel che riguarda il contesto americano), *tutto* il cinema, compresi i b-movies ed i film cosiddetti "trash". Proprio queste sono le argomentazioni esposte nel suo saggio "Trash, Art and the Movies", pubblicato su Harper's Magazine nel 1969, opera centrale della letteratura dell'autrice. Nello scritto, la Kael procede a contestare l'arbitrarietà con cui viene tracciato il confine tra film "belli" e film "brutti", argomentando che l'esperienza cinematografica sia da considerarsi come strettamente personale e perciò espressione di un sentimento di massa, piuttosto che di una ricerca estetica d'élite. È la prima ad avversare film che (per lei) fanno "arte per l'arte" (nel senso estetista dell'espressione), come *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), e a questi preferire pellicole "di second'ordine" (per i canoni dell'industria) come *I selvaggi* (*The Wild Angels*, Roger Corman, 1966); non tanto perché da lei particolarmente gradite, quanto perché considerate più "oneste" rispetto alle attese del pubblico. In questo senso, la Kael è forse la critica che più cerca di guardare ai film sempre come prodotti (soprattutto a partire dagli anni '60) di una società di massa; come tali, essi debbono essere contestualizzati rispetto ad un sentire comune che dai critici viene spesso trascurato. La critica comprende quali tempi sta vivendo, comprende come la fruizione dei film si sta evolvendo ed è in grado di ricondurre tutti gli elementi (la messa in discussione dei valori tradizionali, l'annullamento del confine tra i generi, la crisi dell'industria, la fame per prodotti di spessore, la spinta contro-culturale) ad un discorso unico e coerente.

Siamo in un momento storico nel quale i critici americani non vedono l'ora di poter finalmente reclamare la dignità del proprio cinema nazionale rispetto alle pellicole d'essai europee, ed i lavori di registi come Mike Nichols, Robert Altman, Arthur Penn, Peter Bogdanovich, Bob Rafelson e Francis Ford Coppola sembrano girate apposta per consentire loro di fare questo. In realtà si tratta di un quadro piuttosto articolato che intreccia crisi industriale del cinema, cambiamenti socio-culturali e le più disparate influenze artistiche. Perciò parlare di una vera rivoluzione programmatica è un azzardo, e Pauline Kael lo sottolinea facendo notare come spesso gli spettatori manchino in realtà di reagire ai film che sono "veramente" artistici (rispondenti cioè a quelle caratteristiche che secondo lei rendono tale un film), come *I comparì* (*McCabe & Mrs. Miller*, Robert Altman, 1971), preferendo piuttosto lavori che, come *Il laureato*

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

(*The Graduate*, Mike Nichols, 1967) si limitano in realtà a riproporre schemi antiquati sotto una veste nuova e più moderna. Una rivoluzione facile, estetica e formale, quindi, in luogo della rivoluzione difficile, dell'espressione e dei contenuti; tendenza che tra l'altro rispecchia perfettamente l'America di quegli anni, scossa dalla controcultura ma in realtà per niente dedita alla costruzione di una vera alternativa sociale. La Kael collega le reali aspirazioni del paese ad analoghe strumentalizzazioni nel cinema e nella cultura, riconducendo il tutto alla dimensione della giovane società di massa, dalla quale ormai non si può più prescindere. E nel fare questo propone il suo giudizio finale: il cinema americano è nato per essere intrattenimento, come prova la sua stessa storia, mentre quello europeo è destinato ad essere cinema d'arte. Questa idea è riassunta appieno nella conclusione della sua recensione del succitato film di Altman: "*Why aren't there American Bergmans and Fellinis? Here is an American artist who has made a beautiful film. The question now is 'Will enough people buy tickets?'*"⁶ (Trad: Perché non ci sono dei Bergman e dei Fellini americani? Qui c'è un artista americano che ha fatto un bellissimo film. Ora la domanda è: ci sarà abbastanza gente che acquisterà i biglietti?).

Una visione forse prematura, espressa ancora agli albori di quel Nuovo Cinema Americano che arriverà poi a proporre, scatenando l'entusiasmo della stessa Kael, pellicole quali *Mean Streets* - Domenica in chiesa, lunedì all'inferno (Martin Scorsese, 1973) e *Nashville* (Robert Altman, 1975), che incontreranno anche un grande successo di pubblico; ma una visione comunque sempre basata sull'osservazione pratica e, meglio ancora, sulla sperimentazione in prima persona della vita *nel* cinema. Pauline Kael è una del pubblico, e con il pubblico ride, piange, si fa trascinare; e nel frattempo lo osserva, interpretandone le reazioni. È così che, per esempio, riesce a comprendere appieno la carica rivoluzionaria di un film come *Gangster story* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967): si rende conto che gli spettatori si sentono spaesati di fronte ad una pellicola che trascende i confini tra i generi, mescolando noir, commedia, gangster e dramma, e che quindi disattende le loro aspettative. Così si esprime, nella sua esaustiva recensione di novemila parole a difesa del film di Penn, riguardo le reazioni del pubblico: "*During the first part of the picture, a woman in my row was gleefully assuring her companions: 'It's a comedy, it's a comedy'. After a while, she didn't say anything*"⁷ (Trad: Durante la prima parte del film, una donna nella mia fila stava allegramente assicurando ai suoi compagni: 'È una commedia, è una commedia'. Dopo un pò di tempo, non diceva più nulla).

Parallelamente, Pauline Kael è contrariata anche dalla rigidità della ormai quasi canonica politica degli autori⁸: sempre legata all'idea del cinema come fenomeno di massa, rifiuta l'idea che il regista possa essere l'unico vero autore di un'opera filmica; questo tipo di argomentazione viene da lei applicato ad uno dei film più intoccabili della storia del cinema, Quarto potere (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940), il quale alla fine degli anni '60 viene ormai frequentemente citato come esempio lampante di una poetica autoriale. In un famoso saggio dal titolo "Raising Kane" (pubblicato nel 1971 su due edizioni consecutive del *New Yorker*), dopo aver condotto approfondite ricerche la Kael argomenta che il vero autore della celeberrima pellicola sia da considerarsi non tanto il regista, Orson Welles, quanto l'uomo che l'ha scritta, lo sceneggiatore Herman J. Mankiewicz⁹. Qui l'autrice oppone all'*auteur* Truffautiano la figura dello sceneggiatore, mettendo in dubbio i contributi effettivi di Welles ed evidenziando il ruolo importante di altri collaboratori, come il direttore della fotografia Gregg Toland¹⁰.

Tale e tanta è la passione che la Kael infonde nel difendere il gusto della massa, che ben presto un seguito di fedelissimi (chiamati parodisticamente i "Paulettes") comincia a raccogliersi attorno alla sua figura, che assurge quindi ad una dimensione divistica vicina a quella degli attori e dei registi di cui lei stessa scrive. La scrittrice compare in televisione, viene citata in dibattiti accademici, ed in ultimo riesce a penetrare tra le pieghe della stessa industria cinematografica, intrattenendo rapporti (professionali, di amicizia e più "approfonditi") con registi quali lo stesso Altman¹¹. La sua influenza cresce di conseguenza, fino al punto in cui non solo il pubblico, ma neppure i registi possono ormai permettersi di prescindere dal suo giudizio; ecco perché alcuni pensano bene di ingraziarsela, come lo stesso Altman che per lei decide di organizzare una proiezione privata in anteprima assoluta del suo film *Nashville*¹².

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

Oltre che come simbolo dell'importanza e dell'influenza che caratterizzano la critica del periodo, Pauline Kael figura anche tra le più importanti autrici femminili, la cui opera comincia sempre in questo contesto ad ottenere un riconoscimento pari a quella dei colleghi maschi. Nel calderone del '68 anche il femminismo diventa un movimento di massa, portando in primo piano il dibattito sull'emancipazione femminile, nel quale si getta Molly Haskell con il suo celeberrimo saggio sulla figura femminile nel cinema classico, *From Reverence to Rape*, che andrà poi a costituire una colonna portante della Feminist Film Theory e dei Gender Studies sviluppati poi appieno da Laura Mulvey e Pam Cook durante gli anni '70; altre scrittrici ancora, come Susan Sontag e Renata Adler, raggiungono altresì la notorietà grazie a notevoli contributi critici e teorici. La Kael, dal canto suo, prende le distanze dai dogmi del movimento femminista¹³ così come prima si era discostata da quelli della politica degli autori; pur essendo una delle figure giornalistiche femminili più in vista di tutta l'America, ella preferisce seguire sempre la sua linea di condotta, senza mai aderire completamente ad uno specifico movimento o farsi portavoce di una precisa ideologia.

Col passare degli anni, tuttavia, la scrittura della Kael sembra cristallizzarsi su posizioni già ampiamente collaudate ed abbandonarsi nel contempo ad una rilassata trivialità ermetica, che sempre più privilegia il punto di vista dell'autrice e sempre meno lascia spazio a dissensi e contro-argomentazioni (a differenza di altri critici che ancora accolgono bene il confronto). Durante la seconda metà degli anni '70, periodo in cui il cinema americano si trova in piena transizione da modernismo a postmodernismo, il taglio con cui la Kael imposta le proprie recensioni è anch'esso sempre più postmoderno, ossia sempre più "dalla parte del pubblico", ma allo stesso tempo immancabilmente caratterizzato da una terminologia tanto peculiare quanto colorita. La formula, tuttavia, non ha più l'efficacia di un tempo.

Illuminante, a questo riguardo, è la lettura del breve saggio "The Perils of Pauline"¹⁴, scritto da Renata Adler come recensione della raccolta di scritti della Kael, *When the Lights Go Down* (1980, contenente materiale pubblicato sul New Yorker tra il 1975 e il 1980).

Nel saggio la Adler, precedentemente grande sostenitrice della Kael, definisce la raccolta semplicemente "worthless" (inutile), e si dichiara completamente scontenta di fronte al crollo di qualità delle recensioni; crollo in gran parte, a suo dire, dovuto a differenti "quirks, mannerisms, tactics, and excesses" (fissazioni, manierismi, tattiche ed eccessi) che sembrano accompagnarsi ad una preponderante "brutality and intimidation" (brutalità ed intimidazione); pilastri, questi, di una produzione critica che a questo punto procede per inerzia, avendo la Kael ormai "lost any notion of the legitimate borders of polemic" (Trad: Perduto ogni nozione dei legittimi confini della polemica): criticare tutto e tutti, andare per estremi, insultare e mortificare. Proprio quelli che erano i punti di forza della penna della Kael diventano ora i suoi punti deboli, o perlomeno i più deprecabili.

Renata Adler prosegue ad argomentare:

*"She has, in principle, four things she likes: frissons of horror; physical violence depicted in explicit detail; sex scenes, so long as they have an ingredient of cruelty and involve partners who know each other either casually or under perverse circumstances; and fantasies of invasion by, or subjugation of or by, apes, pods, teens, bodysnatchers, and extraterrestrial"*¹⁵

(Trad: A lei, in principio, piacciono quattro cose: brividi di terrore; violenza fisica raffigurata con espliciti dettagli; scene di sesso, finché contengono un ingrediente di crudeltà e coinvolgono partners che si incontrano casualmente oppure in circostanze perverse; e fantasie di invasioni di, o soggiogazioni di o da parte di, scimmie, baccelli, adolescenti, resurrezionisti¹⁶, ed extraterrestri); a tutto ciò si aggiunge che "Ms. Kael does think of them as critical positions" (Trad: Miss Kael pensa ad essi come a posizioni critiche).

Riguardo la terminologia che più frequentemente "decora" le recensioni in questione, la Adler così si esprime: "She has an underlying vocabulary of about nine favorite words, which occur several hundred

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

*times, and often several times per page*¹⁷ (Trad: lei ha un vocabolario di base di circa nove parole preferite, che ricorrono centinaia di volte, e spesso parecchie volte per pagina); segue l'elenco: " 'whore' (...); 'myth'; 'emblem' (...); 'pop'; 'comic-strip'; 'trash' (...); 'pulp' (...); 'urban poetic' (...); 'soft' (...); 'tension' (...), 'rhythm' (...), 'visceral'; and 'level' ".¹⁸

(Trad: "Troia [...]; "mito"; "emblema"; [...]; "popolare"; "fumettistico"; "spazzatura" [...]; "scadente" [...]; poetica urbana [...]; "soffice" [...]; "tensione" [...]; "ritmo" [...]; "viscerale"; e "livello").

Le successive annotazioni della Adler riguardano: l'utilizzo di slang e termini gergali come "dopey" (strafatto); una grammatica manierista nella composizione delle frasi; l'utilizzo di metafore legate alla corporeità e alle funzioni fisiologiche, comprendenti insistenti riferimenti a digestione ed evacuazione; frasi nelle quali l'autrice dichiara di sapere cosa lo spettatore vuole o vorrebbe fare nei confronti di un certo regista o come vorrebbe reagire ad un particolare passaggio di un film; centinaia di domande retoriche poste di continuo; imprecisi e non specificati riferimenti a Tolstoj, Dostoevskij e Shakespeare. Nella fretta di essere anti-accademica ed anti-istituzionale, pare che la Kael si sia auto-rinchiusa dietro una parete di sorda parzialità: "There are always matters of personal taste"¹⁹ (Trad: Ci sono sempre questioni di gusto personale).

La parte più interessante della recensione della Adler, però, è quella nella quale viene utilizzato il termine "Kaelism" (Kaelismo), per indicare le fantasiose espressioni con le quali la Kael si esprime, vere e proprie perle come "ditsey little twitches" (piccoli scemi nervosi), "ruthless no soul monsters" (spietati mostri senz'anima); "incomprehensible bitch" (incomprensibile puttana), "obnoxious smartass" (odioso saputello), "poisonously mediocre" (velenosamente mediocre) e "wickedest baroque sensibility at large in America" (perfida sensibilità barocca a piede libero in America)²⁰, che fanno dell'esasperazione linguistica un'arte.

Il punto fondamentale è che i "Kaelismi" hanno finito con l'influenzare buona parte della critica coeva alla Kael: i suoi metodi "proved contagious, so that the content and level of critical discussion, of movies but also of other forms, have been altered astonishingly for the worse"²¹ (Trad: Si sono dimostrati contagiosi, così che il contenuto e il livello della discussione critica, dei film ma anche di altre forme, sono stati incredibilmente alterati in peggio). E per quanto al termine del suo intervento la Adler dica che "Criticism will get over it"²² (la critica ci passerà sopra), un dubbio, sottilmente instillato dalla stessa Adler, rimane: è possibile che Pauline Kael, nella sua fretta di combattere gli accademismi e i rigidi dettami del mestiere del critico dell'epoca classica, e di ottenere una legittimazione ufficiale per il cinema di massa²³, abbia involontariamente creato uno spazio per una critica postmoderna che, trascorso il periodo di ripensamento della New Hollywood (1967 - 1975) si sia spinta *troppo* oltre? Sarebbe a dire: è quella della Kael una critica cinematografica che di quel periodo di rinnovamento riesce ad ereditare solo le caratteristiche di rottura più superficiali ed accattivanti, specularmente insomma a quanto nello stesso periodo, grazie a lei, avviene nella stessa industria hollywoodiana?²⁴

Andrea Campana

Note

1. Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls. Come la generazione sesso-droga-rock'n'roll ha salvato Hollywood* (1999), tr. it. Lorenzo Stefano Borgotallo, Gaia Poggi, Lorenzo Orlandini, Editoria & Spettacolo, Roma 2007, p. 33.
2. *Ibidem*.
3. *Ibidem*.
4. Phillip Lopate (a cura di), *American Movie Critics; An Anthology from the Silents Until Now*, Library of America, New York 2006, p. 330.
5. Pauline Kael, *Trash, Art and the Movies*, in Philip Lopate (a cura di), *American Movie Critics; An*

CRITICA
CINEFILIA E
FESTIVAL
STUDIES

Anthology from the Silents Until Now, pp. 342-45.

6. *Ivi*, p. 370

7. Giulia Carluccio, "1967. Classico, moderno (o postmoderno)? Note sullo stile", in Emanuela Martini (a cura di), *New Hollywood*, p. 33.

8. Brian Kellow, *Pauline Kael: A Life in the Dark*, Penguin Books, s.l. 2011, p. 75.

9. *Ivi*, p. 157.

10. *Ibidem*.

11. Phillip Lopate, *op. cit.*, p. 97.

12. *Ivi*, p. 246.

13. Brian Kellow, *op. cit.*, p. 174.

14. Renata Adler, "The Perils of Pauline", *The New York Review of Books*, 14 agosto 1980 (articolo acquistato in formato ebook, privo di numeri di pagina, NB).

15. *Ibidem*.

16. Il termine "bodysnatcher", in questo contesto, si riferisce evidentemente al celebre film di fantascienza *L'invasione degli ultracorpi* (*Invasion of the Bodysnatchers*, Don Siegel, 1956) [NdT].

17. Renata Adler, *op. cit.*

18. *Ibidem*.

19. *Ibidem*.

20. Trattandosi di espressioni gergali, la traduzione è necessariamente approssimativa [NdT].

21. Renata Adler, *op. cit.*

22. *Ibidem*.

23. Paul Schrader, "Canon Fodder", <http://paulschrader.org/articles/pdf/2006-FilmComment_Schrader.pdf>, ultima consultazione: 13/05/2016.

24. *Ibidem*.