

RICCARDO ANTONIAZZI

# ***RIDLEY SCOTT***

CINEMA E VISIONI DALLA NEW HOLLYWOOD



**RIDLEY SCOTT**  
**CINEMA E VISIONI DALLA NEW HOLLYWOOD**

di Riccardo Antoniazzi

© dell'Autore dei testi

2021 © Edizioni NPE per questa edizione  
© degli aventi diritto per le immagini utilizzate

Collana: *Narrativa*, 36

*Direttore Editoriale*: Nicola Pesce

*Ordini e informazioni*: [info@edizioninpe.it](mailto:info@edizioninpe.it)

*Caporedattore*: Stefano Romanini

*Ufficio Stampa*: Gloria Grieco

[ufficiostampa@edizioninpe.it](mailto:ufficiostampa@edizioninpe.it)

*Service editoriale*: Massimo De Martino

*Progetto grafico e illustrazione di cover e quarta*: Nino Cammarata

*Correzione bozze*: Gabriella Vajano

Stampato presso

Rotomail Italia S.p.A. - Vignate (MI)

nel mese di LUGLIO 2021

Edizioni NPE

è un marchio in esclusiva di Solone srl

Via Aversana, 8 - 84025 Eboli (SA)

[edizioninpe.it](http://edizioninpe.it)

[facebook.com/EdizioniNPE](https://facebook.com/EdizioniNPE)

[twitter.com/EdizioniNPE](https://twitter.com/EdizioniNPE)

[instagram.com/EdizioniNPE](https://instagram.com/EdizioniNPE)

#edizioninpe

Riccardo Antoniazzi

# Ridley Scott

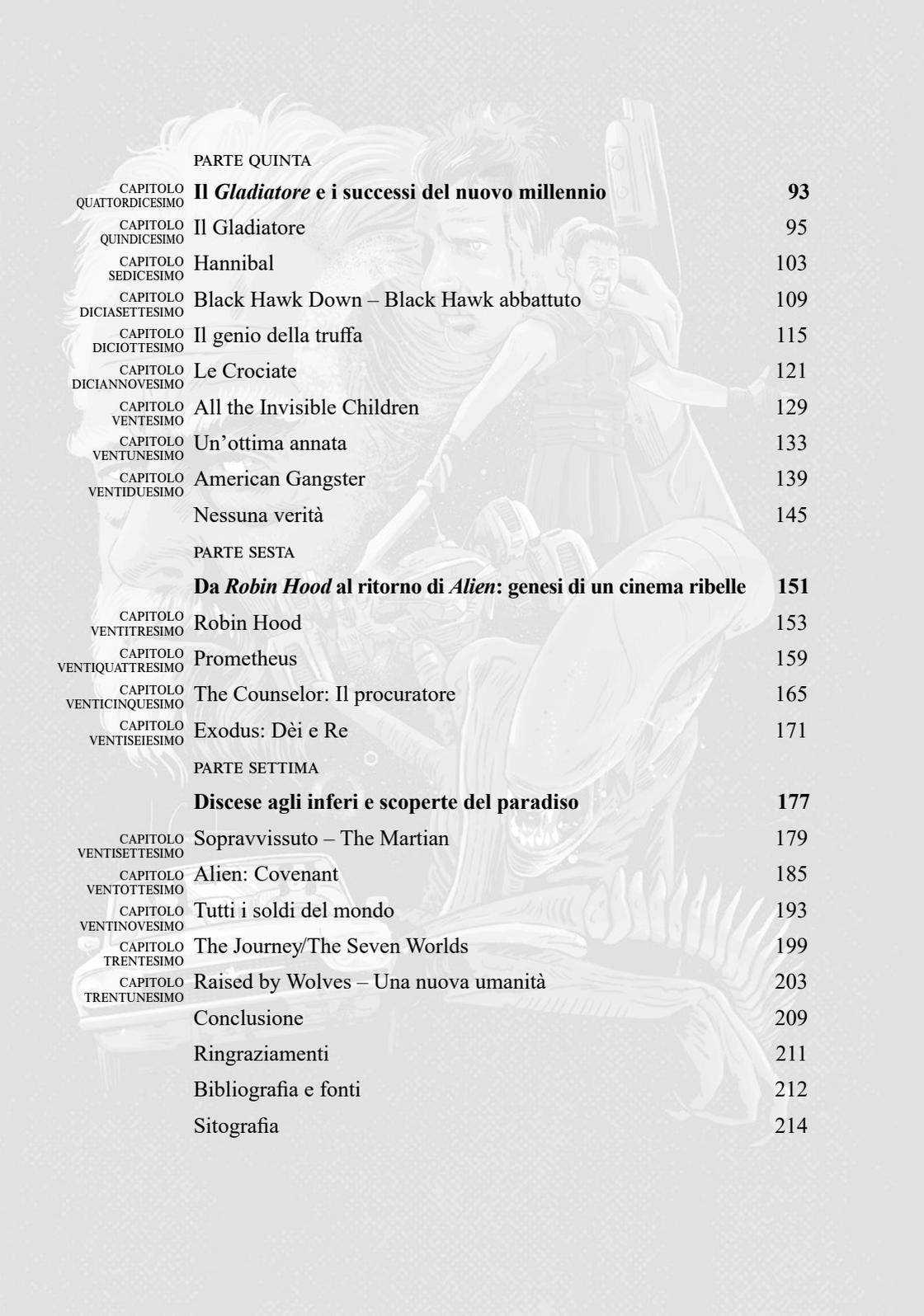
*Cinema e visioni  
dalla New Hollywood*





# Indice

INTRODUZIONE	South Shields, autunno 1937	5
PARTE PRIMA		
<b>Gli esordi</b>		<b>9</b>
CAPITOLO PRIMO	Boy and Bicycle	11
CAPITOLO SECONDO	I Duellanti	15
PARTE SECONDA		
<b>I primi capolavori</b>		<b>21</b>
CAPITOLO TERZO	Alien	23
CAPITOLO QUARTO	Blade Runner	31
CAPITOLO QUINTO	1984	39
PARTE TERZA		
<b>Il dopo-Blade Runner</b>		<b>43</b>
CAPITOLO SESTO	Legend	45
CAPITOLO SETTIMO	Chi protegge il testimone	51
CAPITOLO OTTAVO	Black Rain: Piovra Sporca	57
PARTE QUARTA		
<b>Il decennio del disimpegno</b>		<b>63</b>
CAPITOLO NONO	Thelma & Louise	65
CAPITOLO DECIMO	1492: La conquista del paradiso	71
CAPITOLO UNDICESIMO	L'Albatross: Oltre la tempesta	77
CAPITOLO DODICESIMO	Io sono leggenda	83
CAPITOLO TREDICESIMO	Soldato Jane	87



PARTE QUINTA		
CAPITOLO QUATTORDICESIMO	<b>Il <i>Gladiatore</i> e i successi del nuovo millennio</b>	<b>93</b>
CAPITOLO QUINDICESIMO	Il <i>Gladiatore</i>	95
CAPITOLO SEDICESIMO	Hannibal	103
CAPITOLO DICIASSETTESIMO	Black Hawk Down – Black Hawk abbattuto	109
CAPITOLO DICIOTTESIMO	Il genio della truffa	115
CAPITOLO DICIANNOVESIMO	Le Crociate	121
CAPITOLO VENTESIMO	All the Invisible Children	129
CAPITOLO VENTUNESIMO	Un'ottima annata	133
CAPITOLO VENTIDUESIMO	American Gangster	139
	Nessuna verità	145
PARTE SESTA		
	<b>Da <i>Robin Hood</i> al ritorno di <i>Alien</i>: genesi di un cinema ribelle</b>	<b>151</b>
CAPITOLO VENTITRESIMO	Robin Hood	153
CAPITOLO VENTIQUATTRESIMO	Prometheus	159
CAPITOLO VENTICINQUESIMO	The Counselor: Il procuratore	165
CAPITOLO VENTISEIESIMO	Exodus: Dèi e Re	171
PARTE SETTIMA		
	<b>Discese agli inferi e scoperte del paradiso</b>	<b>177</b>
CAPITOLO VENTISETTESIMO	Sopravvissuto – The Martian	179
CAPITOLO VENTOTTESIMO	Alien: Covenant	185
CAPITOLO VENTINOVESIMO	Tutti i soldi del mondo	193
CAPITOLO TRENTESIMO	The Journey/The Seven Worlds	199
CAPITOLO TRENTUNESIMO	Raised by Wolves – Una nuova umanità	203
	Conclusione	209
	Ringraziamenti	211
	Bibliografia e fonti	212
	Sitografia	214

INTRODUZIONE

# South Shields, autunno 1937

«È opinione diffusa che il cinema stia a un piano più alto della pubblicità. Io non l'ho mai pensato, perché la pubblicità mi ha portato dove sono ora; è stata la mia vera scuola per la tecnica filmica».

RIDLEY SCOTT

Ridley Scott nasce a South Shields, una parrocchia della contea inglese nel Tyne and Wear, il 30 novembre del 1937. Secondo dei tre figli dell'ingegnere militare Francis Percy Scott, Ridley trascorre l'infanzia al seguito del padre, tra Inghilterra e Germania, inconsapevole che la sorte lo aveva destinato a divenire una delle figure più potenti della Settima Arte.

Il suo modo di fare cinema sarebbe stato presto associato a idee di rigore, perfezionismo tecnico e forte impatto visivo delle immagini; una sensibilità estetica in grado di scandagliare l'inquadratura per imprimere vitalità alle atmosfere e garantire forza alla narrazione attraverso la cattura dei minimi dettagli diegetici.

Scott è un abile disegnatore che concepisce mentalmente le scene e le riporta sottoforma di *storyboard*, annotando particolari che poi verranno inclusi nelle inquadrature.

A causa di tale metodo viene spesso tacciato di dar importanza a particolari decorativi, più che alla narrazione; ma proprio ciò mette in luce una disciplina inflessibile nel confezionamento dei film che non transige nemmeno sulle sceneggiature, più volte rimaneggiate prima di essere approvate dal *filmmaker*, il quale poi lavora quasi sempre con almeno due cineprese sul set, per moltiplicare gli angoli di ripresa.

Agnostico dichiarato; sposato tre volte (la terza moglie, l'attrice Giannina Facio, apparirà in molti suoi film), padre di tre figli (Jake, Luke e Jordan), a loro volta entrati a far parte del mondo del cinema; regista poliedrico e dal tocco riconoscibile; instancabile, con una delle carriere più trasversali ma al contempo più ricche di sempre, Scott sale agli onori della cronaca come il brillante creatore di mondi visionari con pochi rivali nella storia del cinema (l'inquietante città di *Blade Runner*, il Colosseo di *Gladiator*), caratteristiche cardine di una cifra stilistica consacrata alla messa in scena grandiosa.

Scott, nel corso di più di cinquant'anni di carriera, ha sfornato tantissime creature filmiche, tutte diverse le une dalle altre: opere fantascientifiche che molto hanno contribuito a conferire maturità a un genere fino a quel momento associato agli effetti speciali tremolanti di *Star Trek* e alle sciocche ingenuità dei *b-movie* targati Ed Wood; grandiose epopee in costume, piene di innovativi effetti speciali come di incongruenze storiche da sempre oggetto di infuocate polemiche. Sebbene dotato nella realizzazione di film epici dalle proporzioni smisurate, Scott elargisce un tocco possente pure in lavori più contenuti, come dimostrano i momenti topici del drammatico *road movie* a tinte femministe *Thelma & Louise* o la cronaca della lotta al crimine *American Gangster*.

*Fil rouge* della sua filmografia, che abbraccia l'*horror*, il *noir*, la fantascienza, la commedia sentimentale, il *war movie* e il *fantasy*, è il discorso di Ridley Scott su personaggi messi alla prova dal mondo circostante, come Ripley di *Alien*, alle prese con un'astronave divenuta tana del mostro, o la combattiva Jordan di *Soldato Jane*, costretta a ripudiare la propria femminilità per far parte di un mondo maschile ruvido e scurrile; spesso coinvolti in un tormentato rapporto coi padri/creatori come i Replicanti di *Blade Runner* o il crudele Commodo de *Il Gladiatore*, conflittuali ma tuttavia combattivi e bramosi di emancipazione, come le due protagoniste di *Thelma & Louise* o il batmaniano Mosè interpretato da Christian Bale in *Exodus: Dei e Re*.

A questo discorso coerente e d'autore si aggiunge la sperimentazione virtuosistica di Scott, sempre pronto a spaziare nei generi più vari in modo da evitare etichette sminuanti, creando così pellicole sempre multiformi e affascinanti, a

volte talmente ostiche da dover essere digerite prima di venir apprezzate, come testimoniano alcuni iniziali insuccessi divenuti nel tempo veri e propri *cult* (*Alien* e *Blade Runner*).

Scott ha nutrito da sempre un grande amore per la cinematografia, coltivato sin dalla tenera età, quando si è avvicinato ai film di tre cineasti da lui idolatrati e ai quali ha dedicato plurime citazioni. I nomi di questi registi sono David Lean, Akira Kurosawa e Stanley Kubrick. Da Lean e Kubrick ha ereditato la metodologia compositiva, l'inflessibile tendenza al controllo sul *set* e l'interessamento per le storie in ambientazioni grandiose; da Kurosawa il fascino per il tema del duello, inteso come metafora della vita in un mondo competitivo.

La formazione del futuro regista di *South Shields* ha inizio negli anni Sessanta al Royal College of Art di Londra, dove si fa le ossa girando nel 1965, coadiuvato dal fratello Tony (anche lui regista, e mente dietro il successo di *Top Gun*), *Boy and Bicycle*, un cortometraggio dall'immaginario semplice e ben oculato di un ragazzo in bicicletta alla ricerca di sé.



Ridley Scott sul set di *L'Albatross*, Scott Free Production (1996). © Tutti i diritti riservati

Laureatosi in scenografia con lode nel 1963, Ridley si reca negli Stati Uniti per fare gavetta, e in questo periodo entra alla Time Inc., lavorando per documentaristi come Richard Leacock e D. A. Pennebaker.

Rincasato nel Regno Unito, approda alla BBC dove la sua carriera si sviluppa in più settori. Svolge l'attività di scenografo per la famosissima serie *Dottor Who*, dirige alcuni episodi di telefilm come il poliziesco *Z Cars*, e in pochi anni passa agli *spot* pubblicitari.

Alla fine degli anni Sessanta, il regista compie il balzo della fede fondando la Ridley Scott Associates, una società di produzione commerciale che annovera tra i propri soci sia il fratello Tony che il regista Alan Parker (l'artefice dell'iconico video di *The Wall* dei Pink Floyd), e che diventa ben presto una delle più importanti case di produzione pubblicitaria europee. In dodici anni di intensa attività vengono realizzati circa tremila *spot*, per i quali Scott conquista diversi riconoscimenti ai vari Festival di Cannes e Venezia.

Il passaggio dalla produzione di desideri al grande schermo è breve ma funestato da numerose difficoltà. Dopo ben due tentativi falliti, tra cui una trasposizione del mito di Tristano e Isotta, arriva la prima perla cinematografica del maestro inglese, *I Duellanti*, seguita a ruota da altre due pietre miliari come *Alien* e *Blade Runner*. Queste tre pellicole gli permetteranno di venir annoverato (assieme a personalità come Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, George Lucas, Brian De Palma e Michael Cimino) nella rosa di artisti i quali, con un'ottima conoscenza della *téchne*, hanno contribuito al rinnovo artistico e commerciale della Nuova Hollywood. Un primato degno di rispetto, per un *filmmaker* inglese.

I primi tre film sono universalmente riconosciuti come sunto definitivo dell'impronta scottiana; la successiva carriera del regista di South Shields, più tradizionale e commerciale, ma comunque pregna di scorci intellettuali affilati e di indubbio interesse, si fa ammirare per una tecnica già ottima che negli anni è andata ulteriormente perfezionandosi, portando alla creazione di alcuni dei momenti più grandiosi ed entusiasmanti impressi sul grande schermo.

I detrattori di Scott, quando non scadono in una forma di alterigia accademica spicciola, tendono a considerarlo un raffinato mestierante votato alla *grandeur*, ma nessuno può negare la sua smisurata dote di rendere straordinario l'usuale.



PARTE PRIMA

# Gli esordi

Nino Campora



CAPITOLO I

# Boy and Bicycle

(id., 1962)

SOGGETTO: Ridley Scott.

SCENEGGIATURA: Ridley Scott.

FOTOGRAFIA: Ridley Scott.

MUSICHE: John Barry.

MONTAGGIO: Ridley Scott.

INTERPRETI: Tony Scott.

PRODUZIONE: British Film Institute, Film Fund Presentation.

ORIGINE: Regno Unito, 1962.

DURATA: 27 minuti.

«Come noi (...) intessiamo e disintessiamo i nostri corpi», disse Stephen, «di giorno in giorno, le loro molecole su e giù come una spola, così l'artista intesse e disintesse la sua immagine».

James Joyce, *Ulysses*, 1922

**Written & Produced by  
RIDLEY SCOTT**



**BOY  
AND BICYCLE**

**Star/Voice-over: TONY SCOTT**

**Theme Music: JOHN BARRY**

**Filmed In  
West Hartlepool & Seaton Carew  
Tees Valley, County Durham, North East of England**

**Supported by  
The Royal College of Art / London - The British Film Institute / London**

*Locandina di Boy and Bicycle, © Tutti i diritti riservati*

1962. Ridley è ancora uno studente del Royal College of Art di Londra. Un giorno realizza *Boy and Bicycle*, uno splendido cortometraggio di circa mezz'ora, in bianco e nero formato 16mm, con il fratello Tony come protagonista, distribuito nel 1965 e incluso alcuni decenni più tardi tra i contenuti speciali del DVD de *I Duellanti*.

La trama del corto è prevedibilmente semplice, e racconta di un ragazzo che un giorno decide di marinare la scuola e girovagare per il paese con la sua bicicletta, in barba alle beghe familiari che ne turbano l'esistenza. Il giovane esplora strade deserte e spiagge chiuse per la stagione invernale, assaporando con una sigaretta quel giorno di libertà, lontano da ogni preoccupazione e ansia sociale. Almeno finché il surreale incontro con un inquietante anziano in una capanna abbandonata non lo costringe a tornare al nido familiare, dove probabilmente subirà il castigo per le sue trasgressioni.

Molto spesso, sui progetti studenteschi dei registi grava il peso dell'auto-compiacimento, spesso causa di squilibri nel ritmo e nella sperimentazione delle tecniche di montaggio. Ciò non vale per questo primo girato scottiano, evidente figlio del realismo scandinavo di Ingmar Bergman (*La fontana della vergine*, 1960), che trasuda tutta la genuinità e la spigliatezza di un talento precoce lanciatosi all'esplorazione del dramma introspettivo.



*Boy and Bicycle*, British Film Institute (1965), © Tutti i diritti riservati

In appena ventisette minuti, *Boy and Bicycle* semina sobriamente mille allusioni letterarie e tutti gli embrioni delle peculiarità stilistiche del futuro regista di South Shields. La maniacale attenzione fotografica per il dettaglio scenografico trasforma in personaggi vivi e reali gli ambienti esterni – con il senno di poi, il corpo architettonico di cemento e metallo del West Hartlepool industriale diviene propedeutico alla deriva *cyberpunk* di *Blade Runner* – e già qui si evince quanto, nella poetica scottiana, l'espressività dell'immagine sia la chiave di volta per veicolare i contenuti della narrazione.

Lo stile visivo e la toccante presenza protagonista di Tony Scott si integrano alla suggestione di un flusso di coscienza alla James Joyce, per dare spazio a pensieri ed emozioni del protagonista, a volte poco intelligibili per via di un parlato più vicino alla grettezza del nuovo teatro inglese, modellato sulla riproposizione realistica del proletariato degli anni Sessanta, che non alla pomposità scespiriana di Lawrence Olivier (*Riccardo III*, 1955). La banalità del prodotto viene così scongiurata dalla sapienza autobiografica del regista; successivamente, l'immagine immediata e d'impatto del ragazzo in bicicletta verrà ripresa da Scott per un suo celebre *spot* per il pane Hovis. Non è dato sapere se *Boy and Bicycle* sia mai capitato sotto gli occhi di Joseph Strick, che in quegli stessi anni lavorò a *Ulysses* (1967) e *Ritratto dell'artista da giovane* (1977), sempre in bianco e nero; ma se così fosse, il lavoro di Scott avrebbe prefigurato un'altra tendenza ricorrente nella filmografia del regista: è pionieristica su generi e linguaggi.

Senza voler fare distinzioni tra lungometraggi e corti, *Boy and Bicycle* resta a oggi tra le opere più personali ed emotive di Scott, un film libero da restrizioni produttive che non siano quelle del regista stesso, nonché un piccolo studio sull'emarginazione e il nichilismo di convenzioni sociali che privano l'individuo della sua purezza giovanile.

Impressionato dall'efficacia del corto e intuendo il potenziale del giovane Scott, il compositore premio Oscar per *Balla coi Lupi* (Kevin Costner, 1990), John Barry, si mise a disposizione per comporre delle musiche claustrofobiche e alienanti che non avrebbero sfigurato in un lavoro di Luis Buñuel (*Quell'oscuro oggetto del desiderio*, 1977). Il suo contributo ha reso possibile la distribuzione del corto nel 1965.

CAPITOLO II

# I Duellanti

## (The Duellists, 1977)

SOGGETTO: Joseph Conrad

SCENEGGIATURA: Gerald Vaughan-Hughes

FOTOGRAFIA: Frank Tidy

MUSICHE: Howard Blake

MONTAGGIO: Pamela Power

INTERPRETI: Keith Carradine, Harvey Keitel, Edward Fox, Cristina Raines, Robert Stephens, Albert Finney, Tom Conti, Diana Quick, John McEnery, Gay Hamilton, Pete Postlethwaite

PRODUZIONE: Enigma Productions, National Film Finance Consortium

ORIGINE: Regno Unito, 1977

DURATA: 100 minuti

«Napoleone I, la cui carriera ebbe il carattere di un duello contro l'Europa intera, disapprovava il duello tra gli ufficiali del suo esercito. Il grande imperatore militare non era uno smargiasso e aveva poco rispetto per la tradizione».

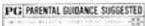
J. Conrad, *I duellanti*, a cura di R. Alfieri, Einaudi 2004

**Fencing is a science.  
Loving is a passion.  
Duelling is an obsession.**



# THE DUELLISTS

PARAMOUNT PICTURES presents **THE DUELLISTS** Starring **KEITH CARRADINE** and **HARVEY KEITEL**  
Also Starring **EDWARD FOX** **CRISTINA RAINES** **ROBERT STEPHENS** Special Guest Star **ALBERT FINNEY** Written by **GERALD VAUGHAN-HUGHES**  
Produced by **DAVID PUTTNAM** Directed by **RIDLEY SCOTT** An ENIGMA PRODUCTION ©1977 PARAMOUNT PICTURES CORPORATION  
A PARAMOUNT PICTURE



Read the paperback from Pocket Books.



770184

THE DUELLISTS

*Locandina di The Duelists, Paramount Pictures (1977), © Tutti i diritti riservati*

È il 1977 quando Ridley Scott si appropria di una fetta di finanziamenti Paramount sufficiente a mettere in piedi la trasposizione de *Il duello* (1907), semi-sconosciuto racconto di Joseph Conrad, uno dei più eleganti e apprezzati narratori inglesi del XX secolo, su cui in quegli anni era al lavoro pure Francis Ford Coppola per *Apocalypse Now* (1979). Il risultato di questa prima produzione fu il raffinato e imponente *I Duellanti*.

Al giorno d'oggi, figure ben più giovani del regista di South Shields, quali Michael Bay (*The Rock*, 1996), David Fincher (*Fight Club*, 1999) e Antoine Fuqua (*Training Day*, 2001), hanno collaudato la tesi secondo cui la gavetta nell'ambiente dello *spot* e del *videoclip* è perfetta per affinare la tecnica in vista di un futuro nel cinema, ma negli anni Settanta le cose andavano diversamente, ed è stato merito anche di Scott se la percezione che sia addetti ai lavori che il pubblico avevano dei registi di *spot* è cambiata radicalmente. Per quanto la Ridley Scott Associates continuasse a macinare consensi, il *filmmaker* inglese aveva capito che se non avesse preso l'iniziativa di un salto nel buio, nessuno lo avrebbe mai scomodato per girare un film.

Abbandonata l'idea di una trasposizione del mito di Tristano e Isotta, rovistò tra varie opere di dominio pubblico dopo la scadenza dei diritti d'autore, finché la sua attenzione non venne attirata dal racconto conradiano.

A quel punto, i dirigenti della Paramount fecero recapitare a Scott una lista di quattro nomi per i ruoli principali. Scartati Michael York (*Romeo e Giulietta*, 1968) e Oliver Reed (che reciterà ventitré anni dopo in *Gladiator*), allora impegnati in altri progetti, ingaggiò Keith Carradine e il feticcio scorsesiano Harvey Keitel, i quali insistettero per duellare con vere spade del 1798.



Harvey Keitel e Keith Carradine in *I Duellanti* (1977). Paramount Pictures. © Tutti i diritti riservati

La maggior parte delle scene venne girata nei pressi di Sarlat-la-Canéda, in Dordogna, con l'eccezione della digressione sulla campagna di Russia a cui fecero da sfondo i monti scozzesi Cairngorms. La produzione temeva che l'instabilità meteorologica dell'autunno francese interferisse con le riprese, ma Scott sorprese tutti con la sua caratteristica capacità di ottenere i massimi risultati nel minor tempo possibile. In appena cinquantotto giorni, il regista di South Shields stava già lavorando alla postproduzione.

Il film si apre tra i campi di Strasburgo, nel 1800, e narra la storia della rivalità ossessiva tra il tenente ussaro D'Hubert (Keith Carradine) e il rissoso ufficiale Féraud (Harvey Keitel), scatenatasi in seguito a un motivo futile e protratta per oltre vent'anni con una lunga serie di duelli sempre più brutali. Sullo sfondo delle guerre napoleoniche, i due uomini si sfidano e scalano tutti i gradi delle gerarchie militari.

La musa ispiratrice di Conrad fu un piccolo articolo pubblicato sul giornale provinciale «Pall Mall», dal quale lo scrittore inglese partì per ricamarci sopra un'allegoria dell'esperienza bonapartista, all'indomani della quale – e soprattutto del Congresso di Vienna del 1815 – venne sancito un nuovo assetto di potere europeo non differente da quella monarchia contestata, con elevato spargimento di sangue dalla rivoluzione francese.

Il prologo del racconto, mette in chiaro quanto l'avversione imperiale per le spinte vendicative degli ufficiali, in qualunque caso, non impedisse l'esplosione di micidiale aggressività legata ai concetti di onore e virtù, a prescindere dai doveri militari dei singoli condottieri. E analogamente al materiale di partenza, *I Duellanti* inscena una simbolica psicosi bellicosa, che parla di labilità corporea a suon di dimostrazioni di forza fisica.

Il collerico Keitel fa il verso alla brama di grandezza dell'imperatore francese in una delle inquadrature finali più suggestive mai filmate (la figura dell'attore statunitense sovrasta da un colle un malinconico paesaggio, mentre le nuvole filtrano la luce solare); l'introspeffivo Carradine, molto più polemico nei confronti dei meccanismi del potere, è preoccupato unicamente di sopravvivere come può in un mondo sconvolto dai profondi mutamenti della Storia.

Distante dalla marcata struttura hollywoodiana dei successivi film di Ridley Scott, *I Duellanti* fa respirare per tutta la sua durata un odore di cinema britannico concepito per i circuiti d'essai, sensazione avvalorata specialmente da un cast prevalentemente inglese e di estrazione teatrale, comprendente gli apprezzati caratteristi Albert Finney (*Onora il padre e la madre*, 2007) e Pete Postlethwaite (*Amistad*, 1997). Dal canto loro, i due protagonisti ebbero modo di collaudare il loro *status* di stelle emergenti del nuovo cinema americano:

Carradine, membro di una rinomata dinastia d'attori, era apparso in *I compari* (1971) e *Gang* (1974), entrambi di Robert Altman, ma non aveva ottenuto la possibilità di emergere come alcuni dei suoi consanguinei, il padre John (*Ombre rosse*, 1939) e il fratello David (*Kill Bill*, 2003-2004) in primis; Keitel, invece, era già molto più navigato, avendo recitato personaggi importanti per Martin Scorsese in *Mean Streets* (1973), *Alice non abita più qui* (1975) e *Taxi Driver* (1976). I due attori torneranno l'uno contro l'altro in *Welcolme to L.A.* (1979) di Alan Rudolph, sebbene entrambi confinati in ruoli secondari; Keitel collaborerà di nuovo con Scott quasi quindici anni più tardi in *Thelma & Louise*.

Nell'esordio di Scott al lungometraggio è palese un primo ossequio al cinema kubrickiano, prepotentemente più visibile nella geometria architettonica del successivo *Blade Runner*. In questo caso, il regista di South Shields ha guardato al racconto picaresco settecentesco *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975), uscito due anni prima, con cui *I Duellanti* presenta diverse analogie. Oltre alla dimensione storica, i due film condividono l'uso di carrellate leggiadre per rimarcare la profondità di campo, le luci naturali irradiate dall'esterno o dalle candele, lo scrupoloso lavoro sulla ricostruzione di sfondi e costumi, e la presenza della bella Gay Hamilton (Miss Brady nella pellicola di Kubrick, consorte di Keitel nell'epopea di Scott). Il budget de *I Duellanti* ammontò a circa 900.000 dollari, ma ciò non ne sminuì l'austerità, frammentata attraverso i duelli. Il controluce, vera firma di tutti i lavori scottiani, è omaggio artistico ai fendenti luminosi di Caravaggio e Rembrandt, e supporta la finezza delle atmosfere persino nelle sequenze più crude e sanguinolente (il duello-rissa nel granaio con le spade che sfregiano mura di pietra; lo splendido confronto a cavallo, in cui un Carradine in preda al panico vede scorrersi la vita davanti agli occhi grazie a un sincopato montaggio di *flashback* a incastro), mentre negli esterni prevalgono plumbee gradazioni di filtri Arriflex.



Keith Carradine in *I Duellanti* (1977). Paramount Pictures. © Tutti i diritti riservati



Harvey Keitel in *I Duellanti* (1977). Paramount Pictures. © Tutti i diritti riservati

A differenza dell'ampia egemonia paesaggistica di *Barry Lyndon*, i tagli di budget de *I Duellanti* spingono Scott a concentrarsi più su spazi circoscritti, in un rimando al Romanticismo paesato soprattutto nel finale, memore del *Viandante sul mare di nebbia* di Caspar David Friedrich. Howard Blake venne ingaggiato per curare una *soundtrack* che fosse ancorata all'incandescenza emotiva e comunicativa di Richard Wagner; ciò avrebbe rivelato il ruolo del commento musicale all'interno di tutto il *corpus* scottiano, ovvero quello di tramite descrittivo del *pathos* filmico.

Come tutti i grandi film, *I Duellanti* si presta a più piani di lettura. Il filone della cappa e spada è conformato a un gusto moderno, spogliato di valori cavallereschi e barocchismi eroici per spostare l'attenzione su ambizione ed egoismo. L'epica del tormento interiore va di pari passo con il disfacimento dei corpi umani di Keitel e Carradine, che invecchiano e si riempiono di mille ferite. Inoltre, Scott instilla al tutto una dimensione politica, traslando il confronto personale su un piano di lotta di classe, che contrappone le umili origini di Ferraud all'aristocrazia di D'Hubert.

*I Duellanti* fu un insuccesso di pubblico ma conquistò la critica, guadagnandosi il premio speciale per il Miglior Esordio al Festival di Cannes (giuria in quell'anno presieduta da Roberto Rossellini) e anticipando la svolta stilistica del successivo capolavoro di Scott, sulla cui scrivania, nel 1978, capitò il *Necronomicon IV* dell'artista Hans Ruedi Giger. Ciò che accadde poi, avrebbe scritto la storia della fantascienza.



PARTE SECONDA

# I primi capolavori

Nino Campora/2



CAPITOLO III

# Alien

(id., 1979)

SOGGETTO: Dan O'Bannon, Ronald Shusett

SCENEGGIATURA: Dan O'Bannon

FOTOGRAFIA: Derek Vanlint

MUSICHE: Jerry Goldsmith

MONTAGGIO: Terry Rawlings, Peter Weatherley

INTERPRETI: Sigourney Weaver, Yaphet Kotto, Veronica Cartwright, Ian Holm, Tom Skerritt, Harry Dean Stanton, John Hurt

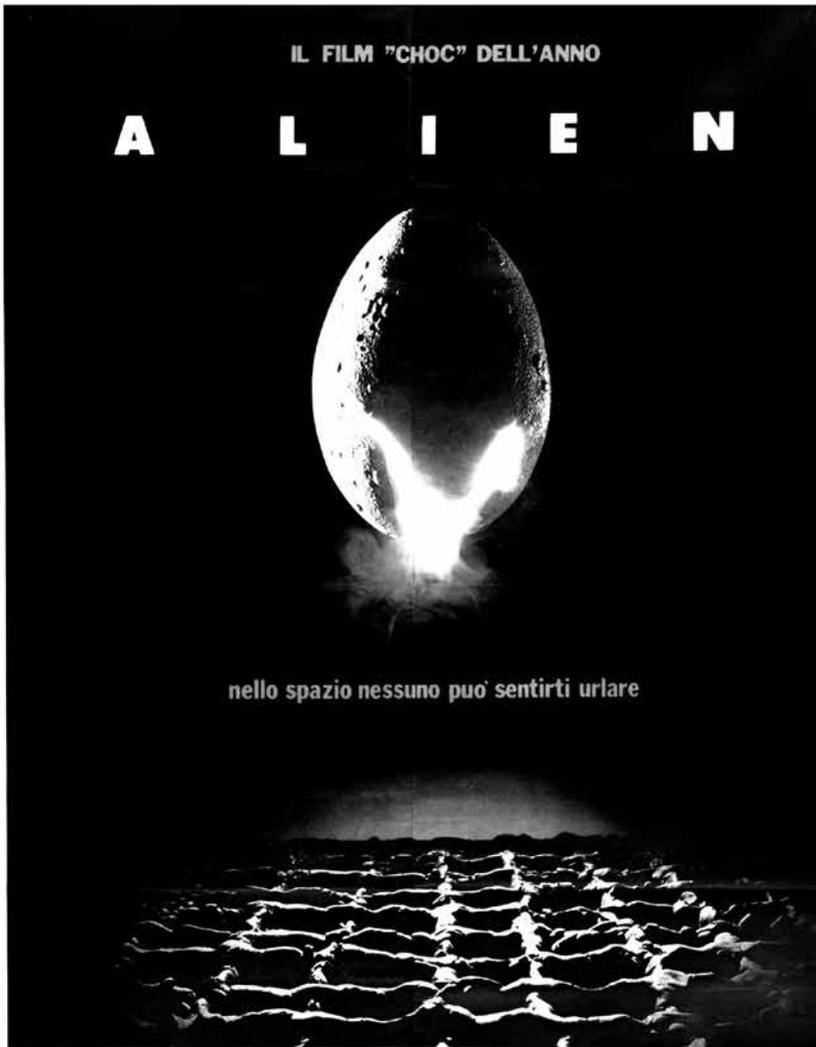
PRODUZIONE: 20th Century Fox, Brandywine Productions

ORIGINE: Regno Unito/USA, 1979

DURATA: 117 minuti

«La caverna è completamente chiusa ed è piena di... Oggetti come di pelle, tipo... Uova o roba simile!».

Kane



IL FILM "CHOC" DELL'ANNO

# A L I E N

nello spazio nessuno puo' sentirti urlare

Twentieth Century-Fox Presents

## ALIEN

TOM SKERRITT SIGOURNEY WEAVER VERONICA CARTWRIGHT HARRY DEAN STANTON  
JOHN HURT IAN HOLM YAPHET KOTTO

PRODUTTORE ESECUTIVO RONALD SHUSETT - PRODOTTO DA GORDON CARROLL DAVID GILER WALTER HILL DIRETTORE RIDLEY SCOTT  
SOGGETTO DI DAN O'BANNON RONALD SHUSETT - SCENEGGIATURA DI DAN O'BANNON - MUSICA JERRY GOLDSMITH - PANAVISION - EASTMAN KODAK COLOR  
Il film è stato tratto dal romanzo omonimo, edito in Italia da Sonzogno

La colonna sonora originale è incisa su dischi 20th Century-Fox distribuiti dalla Polygram S.p.A.

Il successo di *Star Wars* (1977-1983) ha inaspettatamente rinnovato la credibilità della fantascienza, genere fino a quel momento associato – se si escludono le schegge autoriali di Kubrick e Andrej Tarkovskij (*Solaris*, 1972) – alle serie tv come *Star Trek* e al cinema di serie B di Ed Wood, e perciò liquidato da molti come intrattenimento di seconda fascia.

Grazie alla creatura di George Lucas, la fantascienza poteva ora aspirare a farsi sinonimo di fenomeno commerciale e culturale impattante; ma Scott, forte dei fondi della Fox, ha scelto una strada opposta a quella di Lucas, ne ha rielaborato l'immaginario e ha diretto *Alien*, un avvincente *thriller* fantascientifico a tinte *horror* pregno di scene *shock*: l'aneddoto più famoso vuole che Scott non avesse avvertito gli attori per la celebre scena del *chestbuster*, al fine di ottenere una reazione di orrore il più genuina possibile. La mitologia gotica del castello infestato, qui debitrice persino a *Dieci piccoli indiani* di Agatha Christie e a *Terrore nello spazio* (Mario Bava, 1965), viene contestualizzata in un'astronave angusta dai tenebrosi corridoi, dove i protagonisti vengono



*Il facehugger di Alien (1979). 20th Century Fox. © Tutti i diritti riservati*

passati al tritacarne tra le fauci dell'iconico xenomorfo, mostro dal sangue acido disegnato dal pittore svizzero H. R. Giger (*Specie mortale*, 1995) e realizzato poi dal genio degli effetti speciali Carlo Rambaldi (*Una lucertola con la pelle di donna*, 1971).

La trama di *Alien* è molto semplice, da archetipo *horror*, ma gestita con forza. Nell'anno 2122, il rimorchiatore interstellare *Nostromo* intercetta un SOS proveniente da un pianeta in apparenza disabitato. L'equipaggio guidato dal capitano Dallas (Tom Skerritt) e dal ligio ufficiale Ripley (Sigourney Weaver), composto pure dal freddo Ash (Ian Holm) e dal gatto Jones, scoprirà gli strascichi di uno sterminio di coloni e, soprattutto, innumerevoli uova di una letale razza aliena di parassiti alieni. Uno dei membri (John Hurt) viene contagiato, e poche ore dopo una mostruosa creatura fuoriesce dal suo petto. Compresa la gravità della situazione, la squadra si rimbocca le maniche per dare la caccia e neutralizzare il mostro prima che possa ucciderli tutti.

*Alien*, al contrario di quanto testimoniato dall'eccellente risultato finale, ha avuto una lavorazione controversa. Tutto è iniziato con Alejandro Jodorowsky, celebrato regista di *cult di mezzanotte* come *La montagna sacra* (1973), che pochi anni prima era al lavoro – assieme allo sceneggiatore Dan O'Bannon e a Giger – su una personale riduzione cinematografica del romanzo fantascientifico *Dune* (1965) di Frank Herbert, ereditata in seguito proprio da Scott e infine commissionata a David Lynch. Al fallimento di questo primo tentativo di produzione, molti *concept design* di *Dune* vennero riciclati per *Alien*, la cui regia venne inizialmente pensata dalla Fox per Robert Aldrich (*Quella sporca dozzina*, 1967) e per lo stesso O'Bannon. A Scott bastò sottoporre alle attenzioni della Fox un ricco *storyboard*, figlio dell'influenza estetica di *2001: Odissea nello Spazio* (Stanley Kubrick, 1968), per assicurarsi la cabina da regista.

Fu dopo l'accurato *casting*, tenutosi a Londra, che il *filmmaker* inglese rivelò le sue vere intenzioni, piegando al proprio volere il design gigeriano e dando maggior spicco alla componente *horror*, ispirata all'artisticità macabra di *Non aprire quella porta* (Tobe Hooper, 1974), con la presenza dello scheletro gigante incorporato al famoso Space Jockey a fare da richiamo all'altrettanto celebre poltrona di ossa della famiglia Sawyer. La tensione lavorativa che ha fatto più scalpore fu quella intercorsa tra il compositore Jerry Goldsmith (*Chinatown*, 1974) e il regista, il quale, a detta dello stesso musicista, pare limitasse il suo processo creativo, prediligendo le pagine più sperimentali e spaesanti a discapito dell'impronta classica tardo-romantica, arrivando anche a richiedere più riscritture radicali dello *score*.



Sigourney Weaver in *Alien* (1979). 20th Century Fox. © Tutti i diritti riservati

Assieme a *Halloween* (John Carpenter, 1978) e a *Le colline hanno gli occhi* (Wes Craven, 1977), *Alien* ha gettato le basi del moderno *slasher movie* americano, allusivo della Guerra Fredda e caratterizzato da un crescendo implacabile di tensione e morte cruenta. La vera forza registica di Ridley Scott sta nel *modus operandi* con cui ha calibrato gli elementi filmici, simulando un gioco tra gatto e topo. La putrida *Nostromo* viene ghermita dalle profonde tenebre cosmiche, e l'esito è un'amplificazione esponenziale delle percezioni di claustrofobia e isolamento.

Dan O'Bannon non risparmia un approfondimento sul tema della salvaguardia della classe operaia, a lui caro sin dal lavoro d'esordio, *Dark Star* (John Carpenter, 1974), e sebbene lo sfaccettato *script* si regga su alcune trovate spicciole atte alla progressione del *plot*, ne viene tratta una costruzione della *suspense* impeccabile. I primi piani degli attori, su cui Scott insiste in maniera quasi morbosa, monitorano il crescente annidarsi dell'orrore psicologico nello sguardo dei protagonisti, e il regista si serve del conturbante carisma di Ash per instillare il decadentismo della visione filmica nei confronti del contatto con l'ignoto.

L'alieno di Giger e Rambaldi è un esemplare bestiale e sfuggivo, privo di senso morale, che mira alla sopravvivenza della propria immonda specie. L'iconografia fallica della creatura e dei *facehugger* (i diffusori dei parassiti) che penetrano per via orale le vittime, inseminandole con la propria prole, è inoltre facilmente leggibile come allegoria dello stupro, da sempre incubo di irrazionale sessualità, qui concretizzato in un essere di carne e sangue.

Come in *2001: Odissea nello Spazio*, si sceglie un ritmo disteso, che però si differenzia dalla lentezza contemplativa di Kubrick e dalla sua rappresentazione di un cosmo incontaminato di corpi celesti e astronavi danzanti a tempo di musica classica. Lo spazio di Scott è silente e intimidatorio; la *Nostramo* (così chiamata in omaggio all'omonimo romanzo di Joseph Conrad) è un piccolo miracolo di design lurido e trasandato, in linea con la sua natura di nave da lavoro. Le carrellate si districano tra i corridoi, affidandosi più all'intuito che alla vista, ed è evidente che Scott, ben sapendo che per non far venire meno la plausibilità del racconto fosse necessario mostrare il



*Il chestbuster di Alien (1979). 20th Century Fox. © Tutti i diritti riservati*

meno possibile l'artificiosità della sua creatura animatronica, ha preferito improntare gli omicidi, adeguatamente introdotti da suoni di catene smosse e una fotografia acida, su un rapido sistema di *toccata e fuga*. Il macabro e la violenza prevalgono sulla coralità della mezz'ora introduttiva, che delinea i caratteri dei personaggi per far sì che lo spettatore familiarizzi con loro; il clima di inevitabile mortalità distrugge l'illusione di controllo del progresso scientifico, impotente quando messo a confronto con la perfezione biologica e letale dello xenomorfo.

Rappresentante monolitico del *body horror* e del tema del corpo invaso e devastato dall'interno, *Alien* sfrutta le regole del genere con l'intento di porre la specie umana come anello più basso di una catena alimentare cosmica al più puro stato ferale.

Le certezze crollano come castelli di carte; il corpo umano e la stessa Nostromo diventano utero, incubatrice e tana del nemico, in un'estremizzazione del concetto di tecnologia che si rivolta ai creatori.

Per quanto in *Alien* non si distingua un vero protagonista, è Sigourney Weaver, allora quasi esordiente ma in rampa di lancio, a monopolizzare la scena. Il cazzuto tenente Ellen Ripley, prototipo della lunga serie di personaggi femminili forti scottiani, entra a gamba tesa nell'immaginario collettivo e fronteggia lo xenomorfo in uno dei finali più al cardiopalma mai realizzati nell'ambito *horror*: è lei a far leva sulla propria intraprendenza per districarsi in una situazione disperata, è lei ad assumersi il fardello di scelte gravose (salvare il gatto Jones perché la sua vita conta quanto quella degli altri membri dell'equipaggio), ed è sempre lei a tappare le falle umane laddove la paura offusca animo e raziocinio. Il tutto ben prima che *Alien* mutasse in fortunata epopea interstellare sulla maternità.

Ridley Scott aveva originariamente previsto di rimarcare la caducità dell'essere umano rispetto alla perfezione brutale dell'alieno girando l'epilogo con la Weaver nuda, ma la Fox, temendo divieti ai minori eccessivamente restrittivi, ha imposto una sobria *lingerie* bianca che non ha fatto altro che enfatizzare la carnalità androgina dell'attrice.

Girato con un budget di 11 milioni di dollari, *Alien* ne ha incassati oltre 80 milioni in America, rivelandosi il *big-bang* di un'ininterrotta catena di imitazioni (*Punto di non ritorno*, 1997) e ben tre seguiti, curati da cineasti di spiccato pregio come James Cameron (*Titanic*, 1997) e David Fincher (*Se7en*, 1995). La tiepida accoglienza delle prime recensioni non impedì al film di divenire un *must see* per ogni cinefilo.

Nel 2003, *Alien* è tornato in sala in una versione etichettata come *director's cut*. Le differenze con il film che gli spettatori hanno imparato a conoscere dal 1979 sono perlopiù relegate alle rifiniture in digitale, che Scott ha attuato per giovare alla resa dell'impianto scenografico. Inoltre, la *director's cut* include alcuni brevi frammenti addizionali, scartati precedentemente in sala di montaggio, ma nulla che aggiunga effettivo valore al fascino imperituro di questo classico.





**«Come puoi pensare  
all'universo e non sentirti  
insignificante?»  
*(Ridley Scott)***

**Un saggio critico interamente  
dedicato al cinema di Ridley  
Scott, visionario pioniere della  
fantascienza hollywoodiana.**

*Ridley Scott*

ISBN: 978-88-36270-03-3



 NPE euro 14,00