

IL CINEMA USA NEGLI ANNI '60-'70

New American Cinema

All'inizio degli anni '60 una serie di autori indipendenti diedero vita ad esperienze che rompevano con le regole stilistiche del cinema hollywoodiano utilizzando un montaggio spezzato, riprese mosse, narritività non lineare, temi proibiti, modi documentaristici. Erano influenzati dal cinema europeo, soprattutto dalla *nouvelle vague*, che circolava grazie ai *cinema d'essai*. Queste sale attraevano giovani e intellettuali: nel 1950 erano un centinaio, ma a metà dei '60 superarono le 600. Vi si proiettavano soprattutto film stranieri (inglesi, ma anche quelli del neorealismo, e altri considerati "spinti" dal pubblico USA). Questi film sperimentali non furono certo campioni d'incassi, ma esercitarono una notevole influenza sulla successiva *New Hollywood* che ne utilizzò gli stilemi, pur addolcendoli. Nel 1960 **Jonas Mekas** scrisse il Manifesto del *New American Cinema Group* ("Non vogliamo film mistificatori, ben fatti, persuasivi, ma grezzi e mal fatti, purché vitali"). L'opera più conosciuta di questa corrente è **Ombre** (*Shadows*, 1960) di **John Cassavetes**, girato a bassissimo costo con una cinepresa 16mm anche con tecniche di improvvisazione. **Cogli la mia margherita** (*Pull My Daisy*, di Robert Frank e Alfred Leslie, 1959) si avvale della collaborazione di **Jack Kerouac** e dell'interpretazione di **Allen Ginsberg**. Cassavetes realizzò poi **Volti** (*Faces*, 1968), **Mariti** (*Husbands*, 1970), **Minnie e Moskowitz** (1972), film in cui recitava la moglie **Gena Rowlands**, e che raccontavano storie di coppie in crisi e vita metropolitana. A questo tipo di cinema, che venne da alcuni definito *underground* (per la sua esistenza sotterranea che si sviluppa all'interno ad una sorta di contro-sistema), si avvicinarono anche artisti come **Andy Warhol**. Quest'ultimo produsse e diresse una sessantina di film molti dei quali censurati e distribuiti solo con il passaparola. **Sleep** (1963) per 6 ore segue il sonno di un uomo, **Empire** (1964) consiste di 8 ore di riprese immobili sull'Empire State Building, **Chelsea Girls** (1966) mostra due film proiettati contemporaneamente mostrando due storie diverse, **Lonesome Cowboys** (1968) è una sorta di western gay e in **Blue Movie** una coppia fa l'amore dal vivo per tutta la durata del film. Il suo assistente alla regia **Paul Morrissey** recuperò una maggiore narritività in **Flesh** (1968), **Trash** (1970) e **Heat** (1972).

La New Hollywood

Negli USA fra la metà degli anni '60 e la metà dei '70 si assistette a una ondata senza precedenti di proteste giovanili che sconvolse gli assetti della società. Si contestava il vecchio assetto patriarcale, il militarismo, l'imperialismo, la ricchezza, la famiglia, il perbenismo, la repressione sessuale e il crescente coinvolgimento nella guerra del Vietnam. Gli assassinii di Martin Luther King e Robert Kennedy contribuirono ad accrescere l'indignazione. Le università esplosero: nel 1970 ben 400 chiusero o entrarono in sciopero. Questo clima dette origine a un cinema politicamente critico e militante che si serviva di canali alternativi a quelli degli Studios.

Hollywood entrò nella peggiore crisi della sua storia: i giovani, che erano diventati alla fine degli anni '50 i principali consumatori di film, rifiutavano un cinema che non affrontava i temi politici e sociali che stavano a cuore alla nuova generazione. Del resto le megaproduzioni degli anni '60, pur avendo spesso raggiunto record d'incassi, in alcuni casi andarono incontro a gravissimi disastri finanziari, e la concorrenza tv era sempre più forte. I produttori andarono alla ricerca di nuovi modi per attrarre il pubblico. Il codice Hays venne formalmente abbandonato e nel 1968 gli Studios crearono un sistema di valutazione che permetteva di far uscire film con riferimenti sessuali o violenti contrassegnandoli con lettere di diverso significato. Il successo di film come **Il laureato** (*The Graduate*, r. di Mike Nichols, 1967), **Bonnie and Clyde** (*Gangster Story*, r. di Arthur Penn, 1967), **Nick Mano Fredda** (*Cool Hand Luke*, r. di Stuart Rosenberg, 1967) convinsero definitivamente gli Studios a finanziare film innovativi sul piano formale e contenutistico, diretti al pubblico giovane e contestatario. Hollywood decise di puntare su giovani registi (chiamati poi *New Hollywood*: **Coppola**, **Scorsese**, **Bogdanovich**, **Lucas**, **Rafelson**, **Spielberg**, **De Palma**, **Ashby**, **Mazursky**, **Cimino**, **Friedkin**, **Pakula**, **Nichols**), di incoraggiare il rinnovamento di altri (**Penn**, **Lumet**, **Peckinpah**, **Jewison**), il passaggio dalla tv (**Altman**, **Pollack**, **Rosenberg**, **Sarafian**) o dal cabaret (**Allen**) di alcuni, di arruolare giovani registi stranieri (**Forman**, **Schlesinger**, **Polansky**, **Boorman**) e alcune vittime del maccartismo poterono realizzare piccoli gioielli (**Polonski** e **Trumbo**).

Lo stile realizzativo di Hollywood era rimasto pressoché immutato per cinquant'anni. I film di questo

periodo introdussero per la prima volta dei cambiamenti, non tanto radicali quanto quelli del cinema europeo e del *new american cinema*, ma comunque significativi e senza precedenti. Dal punto di vista dei contenuti i perdenti e gli antieroi divennero i protagonisti quasi esclusivi di questi film; le figure dotate di autorità erano sempre viste negativamente; le donne assunsero ruoli importanti; la famiglia, la polizia, le chiese, l'esercito, il conservatorismo, l'America profonda vennero prese di mira. Anche la drammaturgia venne sconvolta: l'*happy end* divenne una banalità, preferendo finali amari o aperti, l'attenzione al *climax* venne abbandonata, abbondarono le scene di contesto e di descrizione psicologica anche se non legate all'azione, i dialoghi divennero più realistici anche con il turpiloquio, si crearono personaggi sfaccettati non facilmente classificabili tra i buoni o i cattivi. Le ambientazioni erano spesso *on location* invece che negli studi. Sul piano della ripresa si cominciarono a usare l'obiettivo a focale lunga (per appiattare lo spazio dell'immagine e ammorbidire i contorni), lo zoom (non per drammatizzare, ma come occhio indagatore) e la camera a mano (alla maniera dei cameraman dei teatri di guerra). Il montaggio divenne più spettacolare e veloce. Si integrarono intere canzoni nelle scene d'azione, e gli studi cinematografici si legarono alle etichette musicali (e fecero delle colonne sonore una nuova fonte di profitti). Oltre a una nuova generazione di registi fu lanciata anche nuova generazione di attori (**Robert De Niro, Jack Nicholson, Al Pacino, Dustin Hoffman, Gene Hackman, Robert Duvall, Jane Fonda, Warren Beatty, Robert Redford, Keith Carradine, Elliott Gould, Donald Sutherland, Shelley Duvall, Sissy Spacek, Faye Dunaway, Mia Farrow, Diane Keaton, Woody Allen, Ellen Burstyn, Harvey Keitel**, ecc.) che avevano volti e corpi che spesso uscivano dai canoni di bellezza che aveva imposto Hollywood nei decenni precedenti e che si fecero strada per l'estrema competenza tecnica nel dar vita a personaggi spesso molto complessi e diversificati. **Easy Rider** (r. di Dennis Hopper, 1969) fu il prototipo dei film della *New Hollywood*. Altri film: **Un uomo da marciapiede** (*Midnight Cowboy*, di John Schlesinger, 1969), **Alice's Restaurant** (r. di Arthur Penn, 1969), **America, America, dove vai?** (*Medium Cool*, r. di Haskell Wexler, 1969), **Fragole e sangue** (*The Strawberry Statement*, di Stuart Hagmann, 1970), **Leone l'ultimo** (*Leo the Last*, r. di John Boorman, 1970), **Cinque pezzi facili** (*Five Easy Pieces*, r. di Bob Rafelson, 1970), **Taking Off** (r. di Milos Forman, 1971), **Hi, Mom!** (r. di Brian De Palma, 1970), **L'ultimo spettacolo** (*The Last Picture Show*, r. di Peter Bogdanovich, 1971), **Duel** (r. di Steven Spielberg, 1971), **Harold e Maude**, di Hal Ashby, 1971), **Piccoli omicidi** (*Little Murders*, r. di Alan Arkin, 1971), **Punto zero** (*Vanishing Point*, r. di Richard Sarafian, 1971), **Il re dei giardini di Marvin** (*The King of Marvin Gardens*, r. di Bob Rafelson, 1972), **L'ultima corvè** (*The Last Detail*, r. di Hal Ashby, 1973), **Salvate la tigre** (*Save the Tiger*, r. di John Avilsen, 1973), **Sugarland Express** (r. di Steven Spielberg, 1974), **Harry and Tonto** (r. di Paul Mazursky, 1974), **La conversazione** (*The Conversation*, r. di Francis Ford Coppola, 1974), **Una calibro 20 per lo specialista** (*Thunderbolt and Lightfoot*, r. di Michael Cimino, 1974), **Lenny** (r. di Bob Fosse, 1974), **Quel pomeriggio di un giorno da cani** (*Dog Day Afternoon*, r. di Sidney Lumet, 1975), **Shampoo** (r. di Hal Ashby, 1975), **Qualcuno volò sul nido del cuculo** (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, r. di Milos Forman, 1975). Anche i generi (quello western fu particolarmente esplorato) furono completamente rinnovati, come si vedrà poi.

Dal periodo tra la fine dei '60 e l'inizio dei '70, inoltre, emersero per la prima volta nel cinema USA degli "autori" nel senso europeo del termine, registi cioè che avevano controllo su tutto il processo creativo, come **Robert Altman** (*Nashville*, 1975), **Martin Scorsese** (*America 1929, sterminateli senza pietà*, *Boxcar Bertha*, 1972), **Woody Allen** (*Il dittatore dello stato libero di Bananas*, *Bananas*, 1971, *Manhattan*, 1979), **David Lynch** (*Eraserhead*, 1977), **Terence Malick** (*La rabbia giovane*, *Badlands*, 1973) che non puntavano ai grandi guadagni ma a portare avanti un proprio discorso mantenendo legato una fetta di pubblico minoritario ma che permetteva agli Studios di rientrare nelle spese. Questi artisti manterranno i segni del proprio inconfondibile stile sino ad oggi.

Generi rinnovati

WAR FILM. Apparvero diversi film antimilitaristi dove per la prima volta si vedevano negativamente gli ufficiali e gli orrori della guerra. La strada era stata aperta da **Orizzonti di gloria** (*Paths of Glory*, r. di Stanley Kubrick, 1957), ma era ambientato in Francia (e là fu vietato per un pezzo). Anche **E Johnny prese il fucile** (*Johnny Got His Gun*, r. di Dalton Trumbo, 1971) si svolgeva durante la Prima Guerra Mondiale. **Duello nel Pacifico** (*Hell in the Pacific*, r. di John Boorman, 1968) pose i primi dubbi, ma i film che attaccarono la guerra "americana" furono di registro satirico: **Comma 22** (*Catch-22*, r. di Mike Nichols, 1970) e **MASH** (r. di Robert Altman, 1970). Nel 1979 **Apocalypse Now** (r. di Francis Ford Coppola, 1979) aprì la strada ai film di Oliver Stone (**Nato il quattro luglio**, *Born on the Fourth of July*, 1989; **Platoon**, 1986) critici verso la guerra del Vietnam.

MELODRAMMA. Il genere fu valorizzato dato che si prestava (nella forma: coppia di giovani che sono ostacolati nel loro amore dal mondo degli adulti) ad essere apprezzato in tempi di ribellione generazionale:

sulle tracce di **Splendore sull'erba** (*Splendor in the grass*, r. di E. Kazan, USA, 1961) le majors distribuirono con successo **Romeo and Juliet** (r. di Franco Zeffirelli, 1968) e **Love Story** fu campione d'incassi (r. di A. Hiller, USA, 1970).

HORROR. L'allentamento della censura permise ad alcuni generi di accentuare le caratteristiche di violenza. E' il caso dell'horror con **La notte dei morti viventi** (*Night of the Living Dead*, r. di George Romero, 1968), **L'esorcista** (*The Exorcist*, di William Friedkin, 1973) che dette vita a un intero filone di "indemoniati" e di **Non aprite quella porta** (*The Texas Chain Saw Massacre*, r. di Tobe Hooper, 1974). Mentre si cimentarono con il genere anche registi "impegnati" come Roman Polanski (**Rosemary's Baby**, 1968).

GANGSTER FILM. Ne **Il padrino** (*The Godfather*, r. di Francis Ford Coppola, 1972) Coppola inseriva la mafia in un contesto etnico e realistico come già aveva fatto Martin Scorse con **Mean Streets** (1973) e poi successivamente in **Quei bravi ragazzi** (*Goodfellas* 1990). Il film contribuì al rilancio del genere solo più tardi.

THRILLER. Svariati film usarono il genere come pretesto per criticare gli intrighi della CIA e del governo USA: **Tutti gli uomini del presidente** (*All the President's Men*, r. di Alan Pakula, 1976), **I tre giorni del condor** (*Three Days of the Condor*, r. di Sydney Pollack, 1975) e **Perché un assassinio** (*The parallax View*, r. di Alan Pakula, 1974); in altri casi serviva da denuncia sociale dell'America profonda come in **Un tranquillo week-end di paura** (*Deliverance*, r. di John Boorman, 1972) e **La calda notte dell'ispettore Tibbs** (*In the Heat of the Night*, r. di Norman Jewison, 1967). Anche il *caper film* con un film come **The Thomas Crown Affair** (r. di Norman Jewison, 1968) viene rinnovato mettendo in scena un ladro che alla fine se la cava.

SPY STORY. Apparve un anti-007, Harry Palmer, interpretato da Michael Caine in una serie di film di produzione inglese e distribuzione USA a partire da **Ipcress** (*The Ipcress File*, r. di Sidney Furie, 1965).

NOIR. Due film rivisitarono il genere noir: **Il lungo addio** (*The Long Goodbye*, r. di Robert Altman, 1973) e **Chinatown** (r. di Roman Polanski, 1974). Nel primo il personaggio di Marlowe è rivisto ironicamente, mentre nel secondo la dark lady non è più una proiezione delle paure maschili, ma una vittima della società patriarcale, la corruzione della società non appare come un dato inspiegabile, ma è presentata come il risultato ultimo della ricerca del profitto. Altro noir innovativo: **Shaft il detective** (*Shaft*, r. di Gordon Parks, 1971) dove il protagonista è nero. Il film viene da un filone (1971-1975) chiamato *blaxploitation*, di ambientazione all'black dove in primo piano c'erano sesso, violenza e musica funk e che ebbe grande successo tra il pubblico di colore.

MUSICAL E FILM MUSICALI. Un musical innovativo (ambientazione contemporanea, finale drammatico) era già stato musical **West Side Story** (r. di R. Wise, USA, 1961). Il musical integrò il rock e le tematiche giovanili con **Jesus Christ Superstar** (r. di Norman Jewison, 1973) e poi in **Hair** (r. di Milos Forman, 1979). Sorsero altri film che più che musical erano film musicali, come **Cabaret** (r. di Bob Fosse, 1972).

COMICO. Uscirono una serie di film che ironizzavano sui generi classici hollywoodiani, tra questi quelli di **Mel Brooks** (**Mezzogiorno e mezzo di fuoco**, *Blazing Saddles*, 1973; **Frankenstein Junior**, *Young Frankenstein*, 1974; **Alta tensione**, *High Anxiety*, 1977) e di Woody Allen.

La FANTASCIENZA non fu in questi anni un genere commerciale. Il suo involucro fu però utilizzato da una serie di autori per un discorso critico nei confronti della società. Ci furono due progenitori: **L'ultima spiaggia** (*The beach*, r. di S. Kramer, 1959) e il capolavoro di Stanley Kubrick **Dottor Stranamore** (*Dr. Strangelove*, 1964). I film di questo periodo non manifestano più quella fiducia acritica verso il progresso tipica della fantascienza sino a quel momento. Per questo appaiono macchine costruite dall'uomo che si ribellano ai propri creatori. Come in **Il mondo dei robot** (*Westworld*, r. di M. Crichton, 1973), ma soprattutto in **2001 Odissea nello spazio** (*2001: a space odyssey*, r. di S. Kubrick, 1968): pur non essendo un film commerciale, ebbe un grande successo e segnò per il genere un punto di non ritorno anche per quanto riguarda gli effetti speciali. La critica alla Guerra fredda prendeva la forma di scenari apocalittici causati dallo scoppio di una guerra mondiale come in **Il pianeta delle scimmie** (*Planet of the Apes*, r. di F. Schaffner, 1968, con 4 sequel) e **1975: Occhi bianchi sul pianeta Terra** (*The Omega Man*, r. di Boris Sagal, 1971). Alcuni film contestano la società contemporanea proiettandone nel futuro le caratteristiche più negative. E' il caso di **2002, la seconda odissea** (*Silent Running*, r. di Douglas Trumbull, 1972), **L'uomo che fuggì dal futuro** (*THX 1138*, r. di George Lucas, 1971), **Zardoz** (r. di John Boorman, 1974), **Rollerball** (r. di Norman Jewison, 1975) e in forma satirica **Il dormiglione** (*Sleeper*, 1973).

Il nemico non sono più i pericolosissimi marziani e la loro innata tendenza a invaderci, al contrario vi sono film che mostrano gli alieni vittime del nostro sistema: **L'uomo che cadde sulla terra** (*The Man Who Fell to Earth*, r. di Nicolas Roeg, 1976), ma anche il grottesco **Dark Star** (r. di John Carpenter, 1974).

La *New Hollywood* rinnovò anche il WESTERN, un genere che si prestava molto alla revisione dei miti fondativi della società statunitense. I primi furono due film di **Monte Hellman**, prodotti da Jack Nicholson: **Le colline blu** (*Ride in the Whirlwind*, 1966) e **La sparatoria** (*The Shooting*, 1966), con ritmi e atmosfere metafisiche e finali incerti. Una serie di film cominciarono a porre dei dubbi sulla "cattiveria" degli indiani:

Joe Bass l'implacabile (*The Scalphunters*, r. di Sydney Pollack, 1968), **Ucciderò Willie Kid** (*Tell Them Willie Boy Is Here*, r. di Abraham Polonsky, 1969), **La notte dell'agguato** (*The Stalking Moon*, r. di Robert Mulligan, 1968), **Corvo Rosso non avrai il mio scalpo** (*Jeremiah Johnson*, r. di Sydney Pollack, 1972) e **Nessuna pietà per Ulzana** (*Ulzana's Raid*, r. di Robert Aldrich, 1972) fino ad arrivare ai film apertamente pro-indiani: **Piccolo grande uomo** (*Little Big Man*, r. di Arthur Penn, 1970), **Un uomo chiamato cavallo** (*A Man Called Horse*, r. di Elliot Silverstein, 1970), **Soldato Blu** (*Soldier Blue*, r. di Ralph Nelson, 1970). Alcune pellicole rivalutava i fuorilegge combattuti dagli eroi-sceriffi dei vecchi western come ribelli antisistema: **Butch Cassidy** (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, r. di George Roy Hill, 1969), **Il mucchio selvaggio** (*The Wild Bunch*, r. di Sam Peckinpah, 1969) e **Pat Garrett and Billy the Kid** (r. di Sam Peckinpah, 1973). Vari film sottolineavano come gli aspetti più libertari della Frontiera fossero stati soffocati dal capitalismo: **La ballata di Cable Hogue** (*The Ballad of Cable Hogue*, r. di Sam Peckinpah, 1970), **I compari** (*McCabe & Mrs. Miller*, r. di Robert Altman, 1971). **Uomini e cobra** (*There Was a Crooked Man...*, r. di Joseph Mankiewicz, 1970) sconvolgeva le aspettative dello spettatore sui buoni e i cattivi. Vari film presentavano donne più forti della tradizione come **Il ritorno di Harry Collings** (*The Hired Hand*, r. di Peter Fonda, 1971) e altri mettevano in buona luce le prostitute **Gli avvoltoi hanno fame** (*Two Mules for Sister Sara*, r. di Don Siegel, 1970). Cattive compagnie (**Bad Company**, r. di Robert Benton, 1972) descrive una Frontiera realistica e demistificata, mentre **Buffalo Bill e gli indiani, o una lezione di storia di Toro Seduto** (*Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson*, r. di Robert Altman, 1976) fa giustizia del più famoso mito del Far West.

POLIZIESCO. Il poliziesco non ebbe mai nel cinema, al contrario della tv, la forza di diventare genere, se non in questo periodo, dove poterono apparire storie la cui violenza non poteva essere proposta nelle serie televisive (in cui invece apparivano poliziotti rassicuranti formato famiglia). **Bullitt** (r. di Peter Yates, 1968) mostrava un poliziotto ribelle e dai modi spicci e aprì la strada a un nuovo approccio. Ne **Il braccio violento della legge** (*The French Connection*, r. di William Friedkin, 1971) si vedevano poliziotti violenti, ubriacconi e inseguimenti mozzafiato. Ma è con **Ispettore Callaghan: il caso Scorpione è tuo** (*Dirty Harry*, r. di Don Siegel, 1971) che il genere acquisì il suo definitivo formato. Fu uno dei pochi generi "reazionari" di quegli anni: mostravano poliziotti in conflitto con superiori che privilegiavano regole e diritti civili, favorendo così nei fatti la delinquenza. Dato che a differenza delle serie tv questi poliziotti agivano praticamente da soli senza l'appoggio della struttura, la distinzione dal *thriller* è assai sottile. Il genere si fece veicolo dei sentimenti di quella parte di popolazione che aveva vissuto gli anni della contestazione come un periodo confuso e pericoloso e che chiedeva un rapido ritorno all'ordine e a uno stato forte e dunque trovava una soddisfazione consolatoria nella visione di film in cui si vedeva identificato nel ruolo di giustiziere solitario.

Della stessa tendenza (che potrà definitivamente affermarsi negli anni '80) è il filone sui *giustizieri*: un individuo solitario, rabbioso, fondamentalmente depresso, subisce una grave ingiustizia (di solito "delinquenti") e si trova a non poter far ricorso alla giustizia ordinaria (polizia, giudici, ecc.) perché troppo debole e burocratizzata per affrontare il crimine; costretto ad agire da solo, sgomina alla fine nemici di gran lunga superiori per numero e forza. Il prototipo: **Il giustiziere della notte** (*Death Wish*, r. di Michael Winner, 1974). In questi film i criminali sono sempre crudelissimi e senza giustificazione e la vendetta sanguinaria dell'eroe è sempre vista come necessaria.

Non mancarono comunque polizieschi dove venivano messi in scena poliziotti antieroi, in linea con il clima dell'epoca, ad esempio **Una squillo per l'ispettore Klute** (*Klute*, r. di Alan Pakula, 1971).

CATASTROFICO. Un altro genere che si fece portatore delle incertezze che il periodo di proteste arrecava ad una parte del pubblico fu il genere catastrofico, chiamato negli USA *Disaster Film*. I suoi elementi costitutivi sono: un disastro umano o naturale che incombe, un numeroso gruppo di vittime predestinate, incredole o inconsapevoli, le istituzioni impreparate o inefficienti nel difendere i cittadini, un eroe solitario che salva un bel gruppo di superstiti con coraggio e intelligenza. Il tutto condito con scene di spettacolari distruzioni e abbondanza di cadaveri. Il primo film del genere fu **Airport** (r. di George Seaton, 1970 con tre sequel nel decennio. Accorgendosi delle potenzialità del genere gli Studios investirono parecchio in: **L'avventura del Poseidon** (*The Poseidon Adventure*, r. di Ronald Neame, 1972), **L'inferno di cristallo** (*The Towering Inferno*, r. John Guillermin, 1974) e **Terremoto** (*Earthquake*, Mark Robson, 1974), tutti campioni d'incasso. Il genere terminò con il flop di **The Swarm** (r. di Irwin Allen, 1978) e **Meteor** (r. di Ronald Neame, 1979), ma tornò in voga successivamente fondendosi con un filone della fantascienza.

Cinema nero

Nel 1955 Rosa Parks rifiutò di cedere il proprio posto a un bianco e fu per questo arrestata scatenando un'ondata di proteste capeggiate da Martin Luther King. Iniziano una serie di campagne per i diritti civili

degli afroamericani condotte con metodi pacifici e di disobbedienza civile. Nel 1963 sorse un'ala più critica e capeggiata da Malcom X, ucciso nel 1965. L'anno dopo nacque il *Black Panther Party*, più rivoluzionario. Il clima di tensione e violenza interrazziale sfocia negli scontri nel ghetto nero di Los Angeles, nell'estate del 1966: 35 morti. Nel 1965 il movimento raggiunse molti dei suoi obiettivi con l'eliminazione della legislazione razzista che impediva nei fatti il voto ai neri e favoriva la segregazione. Martin Luther King, comunque, fu ucciso nel 1968.

Tra gli anni '50 e '60 ci furono una serie di film di impegno civile diretti e scritti da bianchi e che denunciavano il razzismo: molti di questi mettevano in scena un bianco razzista che poi veniva convinto dalla bontà, capacità o intelligenza di un nero a rinunciare ai propri pregiudizi. Gran parte di questi film furono interpretati da **Sidney Poitier**, il primo attore di colore a ricevere l'Oscar (per **I gigli del campo**, *Lilies of the Field*, r. di Ralph Nelson, 1963). Il primo film di questo filone fu **Uomo bianco tu vivrai** (*No way Out*, r. di Joseph Mankiewicz, 1950). Ne seguirono altri tra cui **Il seme della violenza** (*Blackboard Jungle*, r. di Richard Brooks, 1955), **La parete di fango** (*The defiant Ones*, r. di Stanley Kramer, 1958). Il grande successo arrivò con la commedia **Indovina chi viene a cena?** (*Guess Who's Coming to Dinner*, r. di Stanley Kramer, 1967) e il thriller **La calda notte dell'ispettore Tibbs** (*In the Heat of the Night*, r. di Norman Jewison, 1967; seguirono due sequel). Un altro attore spesso utilizzato nei film del periodo fu il cantante **Harry Belafonte** (ad esempio in **Carmen Jones**, r. di Otto Preminger, 1954).

Blaxploitation

La Blaxploitation ebbe come pubblico di riferimento gli afroamericani. I film avevano principalmente attori afroamericani, erano diretti da registi afroamericani o bianchi, e furono i primi ad utilizzare colonne sonore di musica soul o funk, il loro montaggio era veloce ed erano ripresi in gran parte in esterni. C'era anche una certa abbondanza di scene di violenza e di sesso. Furono criticati dagli attivisti neri perché usavano stereotipi (i neri erano rappresentati spesso come trafficanti di droga o assassini o sfruttatori di prostitute), ma furono molto popolari tra il pubblico di colore e non. Il prototipo è stato **Pupe calde e mafia nera** (*Cotton Comes to Harlem*) diretto nel 1970 da Ossie Davis. Il film narra di due poliziotti afroamericani che operano ad Harlem. Il primo film blaxploitation è considerato **Sweet Sweetback's Baadasssss Song**, film indipendente, scritto, diretto e interpretato da **Melvin Van Peebles** nel 1971 (la storia di un gigolò afroamericano che uccide due poliziotti, fugge e alla fine riesce a cavarsela). Il film di maggior successo fu **Shaft il detective** (*Shaft*, 1971) diretto da r. di Gordon Parks (è stato anche un famosissimo fotografo) che fu il primo regista afroamericano a girare un film per una major: nel 1969 diresse infatti per la Warner Bros il film drammatico **Ragazzo, la tua pelle scotta**, *The Learning Tree* (1969). Ebbe due sequel e ciò convinse Hollywood a investire nel genere. Cominciarono così ad uscirne molti tra cui **Blacula**, rivisitazione afrocentrica del mito di Dracula. Nel 1973 uscirono due film aventi per protagoniste due donne afroamericane forti e sexy: **Cleopatra Jones** (r. di Jack Starret) e **Coffy** (r. di Jack Hill). Seguirono altri film dove eroine afroamericane si ribellavano al potere maschile e vendicavano i torti subiti. Il genere si esaurì nel 1976. Spike Lee è molto critico verso questo genere, ritenendolo un inno alle droghe e alla prostituzione, Quentin Tarantino invece ne è un fan, e lo ha omaggiato con **Jackie Brown**.