FOCUS TEMATICI

CLINT EASTWOOD

Guida ai film

intra



COLLANA FOCUS TEMATICI
SERIE CULT STARS



Edizioni Intra®
www.intraedizioni.it
info@intra.pro

Tutti i diritti riservati.
Copyright © 2026 Intra S.r.l.s. – Pesaro, Marche, Italia

ISBN 979-12-5991-987-8

Indice

Indice 3
Nota introduttiva 5
Prologo 6
PARTE PRIMA Il percorso 8
Capitolo 1 – Il percorso 9
PARTE SECONDA I film, 1955–1979 24
Capitolo 2 – L'apprendista e l'Uomo senza nome (1955–1967) 25
Capitolo 3 – Il ritorno in America: Siegel, la Malpaso e Callaghan (1968–1971) 42
Capitolo 4 – Il regista in proprio (1972–1979) 69
PARTE TERZA I film, 1980–2024 99
Capitolo 5 – La ditta: cantante, pilota, predicatore (1980–1989) 100
Capitolo 6 – *Gli spietati* e la consacrazione (1990–1999) 124
Capitolo 7 – Il maestro (2000–2008) 151
Capitolo 8 – Il cronista dell'America (2009–2024) 183
PARTE QUARTA La filmografia invisibile 210
Capitolo 9 – La filmografia invisibile 211
PARTE QUINTA Fuori dallo schermo 220
Capitolo 10 – Fuori dallo schermo 221
Capitolo 11 – L'eredità 229
APPENDICE 235
Filmografia completa 236
Collaborazioni ricorrenti 243
Premi e candidature 246
Le voci italiane 249
Chi è chi 251
Tutti i film 254
Indicazioni bibliografiche 261

Nota introduttiva

Per molti spettatori Clint Eastwood ha due volti che sembrano appartenere a due uomini diversi: lo straniero dei western di Sergio Leone, che parla poco e guarda a lungo, e il regista che, passati i novant'anni, racconta ancora storie di persone comuni messe alla prova. Fra l'uno e l'altro corrono sessant'anni di cinema.

In mezzo c'è una carriera che non somiglia a nessun'altra, passata dal western al poliziesco, dalla guerra al jazz, dal melodramma alla cronaca. C'è l'attore che parlava poco e si faceva capire lo stesso; il regista che girava in fretta, con una squadra fedele, e vinse due volte l'Oscar per il film e per la regia; il produttore che si costruì una bottega su misura per lavorare come voleva; il musicista che scriveva i temi dei propri film. E c'è la storia di uno sguardo che è cambiato: lo stesso nome che negli anni Settanta molti critici trattavano con sufficienza è diventato, a cavallo del secolo, uno dei più rispettati del cinema americano. Per il lettore italiano c'è un motivo in più: l'Italia gli ha dato il primo successo e, per quasi mezzo secolo, una voce.

Questo libro si può leggere in più modi. Di seguito, come un unico racconto che va dai piccoli ruoli degli anni Cinquanta ai film sulle persone comuni degli ultimi anni. Per periodi, aprendo il capitolo che racconta una fase del lavoro e le sue ragioni. Oppure film per film, cercando il titolo che interessa: i film principali hanno una scheda propria, e in fondo «Tutti i film» raccoglie gli altri titoli e rimanda alle schede, così che nessun film della carriera manchi all'appello.

Prologo

Il 2 aprile 1964 *l'Unità* pubblicò fra le notizie degli spettacoli una fotografia di Marianne Koch e di un attore americano alto e magro, Clint Eastwood. Poche righe di didascalia annunciavano che per girare un western, *Il magnifico straniero*, era stata scelta l'Italia, e che fra gli interpreti c'era anche Gian Maria Volonté.

Il paese di frontiera del film, però, non stava in Italia. Stava in Spagna, a Hoyo de Manzanares, nella sierra a nord-ovest di Madrid, dove due anni prima era stato costruito un villaggio del West, Golden City: un set nato per due western spagnoli del 1962 e poi lasciato in piedi per chi venisse dopo. Per altri esterni la troupe sarebbe scesa nel deserto di Almería.

Eastwood era in Europa per la prima volta. Leone lo aveva scelto dopo aver visto a Roma un episodio di *Rawhide*, la serie della CBS in cui da anni era il mandriano Rowdy Yates, un ruolo che più tardi avrebbe descritto come quello della spalla, e del più tonto dei due. Il film si sarebbe girato durante la pausa della serie. L'offerta era di quindicimila dollari; quando Eastwood chiese al suo agente perché non avesse trattato, si sentì rispondere che conveniva accettare, perché i produttori avevano già un altro attore in attesa. E lui, che l'Europa non l'aveva mai vista, partì. Lo raccontò nel gennaio 1990, a Park City, davanti ai giornalisti del Sundance Film Festival, in un incontro dedicato a Sergio Leone, morto l'anno prima. Ancora nel 2003, a James Lipton che lo intervistava per *Inside the Actors Studio*, ricordava che quando gli avevano proposto quel film gli «spaghetti western» non esistevano ancora.

Leone non parlava inglese ed Eastwood non parlava italiano. Fra i due faceva da tramite Benito Stefanelli, stuntman e attore romano che nel film ha anche una piccola parte. Per il resto, ricordava Eastwood, si capirono lasciandosi in pace: ognuno faceva il suo lavoro. Di Leone, avrebbe detto poi, ammirava soprattutto l'occhio: uno stile da opera lirica, grandioso, e un senso forte del paesaggio.

Il set non somigliava a quelli che conosceva. In un'intervista raccolta per un'edizione in DVD della MGM, Eastwood ha raccontato che mentre si girava una scena, appena fuori dall'inquadratura, la gente chiacchierava, gesticolava, raccontava barzellette e perfino si lanciava un frisbee: nessuno, lì, era abituato al silenzio dei set americani. Tanto, il sonoro si sarebbe rifatto in sala di doppiaggio, e sul set contava soltanto quello che si vedeva.

Nemmeno i produttori sapevano bene che cosa pensare di quell'americano. Guardando il girato, si lamentavano che non facesse niente: se ne stava lì, fermo. Eastwood, nel 1990, la spiegava così: i produttori italiani erano abituati a molto più dialogo.

Rientrato a Hollywood per la nuova stagione di *Rawhide*, si chiese se di quel film avrebbe mai più sentito parlare. Qualche mese dopo lesse su *Variety* di un western europeo che stava avendo un grande successo, *Per un pugno di dollari*, e pensò che fosse un altro film: il suo, per quanto ne sapeva, si chiamava ancora *Il magnifico straniero*. Solo quando vide il proprio nome accanto a quel titolo capì che il successo di cui leggeva era il suo.

Lo straniero aveva cambiato nome, e il suo protagonista era stato l'ultimo a saperlo.

PARTE PRIMA

Il percorso

Capitolo 1 – Il percorso

Pochi grandi del cinema sono arrivati tardi quanto Clint Eastwood. Quando la Universal lo mise sotto contratto, nel 1954, era un giovane senza alcuna esperienza di palcoscenico; quando un regista gli affidò per la prima volta un ruolo da protagonista al cinema aveva passato i trent'anni, e quel regista era un italiano che girava in Spagna con pochi soldi. La prima regia arrivò a quarantuno anni, il primo Oscar a sessantadue. Eppure da quell'avvio lento è nata una delle carriere più lunghe e coerenti della storia del cinema americano: quasi settant'anni di lavoro, dal tecnico di laboratorio di un film di mostri del 1955 al regista di novantaquattro anni di *Giurato numero 2* (*Juror #2*, 2024). Dentro quella carriera corrono alcuni fili che legano tutti i suoi film: la scuola, i maestri, il metodo, la squadra, il volto e la musica.

La scuola fu lunga e poco gloriosa. Alla Universal, che allora allevava giovani attori con corsi di recitazione e piccole parti, Eastwood passò un anno e mezzo: il primo film fu *La vendetta del mostro* (*Revenge of the Creature*, Jack Arnold, 1955), dove compare senza accredito come tecnico di laboratorio, e nell'ottobre 1955 lo studio lasciò cadere l'opzione. Il regista che più credette in lui fu Arthur Lubin, che lo volle in quattro film fra il 1955 e il 1957, compresi *Francis in the Navy* (Francis in marina, 1955) e *Vita di una commessa viaggiatrice* (*The First Traveling Saleslady*, 1956). Seguirono ruoli minori fino a *La squadriglia Lafayette* (*Lafayette Escadrille*, 1958) di William A. Wellman e a *L'urlo di guerra degli apaches* (*Ambush at Cimarron Pass*, 1958), un

piccolo western di serie B. Poi, nel 1959, un incontro casuale con un produttore della CBS gli procurò un provino e poi il ruolo di Rowdy Yates, il giovane vice del capo mandriano, in *Rawhide*, la serie western che andò in onda fino al 1965. Quei sette anni di televisione furono la sua vera accademia: imparò a stare davanti alla macchina da presa ogni giorno, a lavorare con registi di passaggio che giravano in fretta, a osservare chi sapeva il mestiere e chi no. Anni dopo, a David Breskin, nella lunga intervista dell'estate 1992 uscita su *Rolling Stone* e raccolta poi in *Inner Views*, avrebbe osservato di non aver mai avuto la fortuna di lavorare con i grandi registi americani della sua giovinezza. I suoi maestri li avrebbe trovati altrove.

Il primo fu Sergio Leone. *Per un pugno di dollari* (1964), *Per qualche dollaro in più* (1965) e *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966) fecero di un attore televisivo americano una star europea prima ancora che il pubblico degli Stati Uniti vedesse quei film, distribuiti oltreoceano soltanto nel 1967. Accanto a Leone, Eastwood vide nascere un western costruito come un rito, con i tempi dilatati, i primi piani che diventano paesaggio e la musica che fa da dialogo; ma il contributo più durevole di quella collaborazione lo diede lui stesso, e andò nella direzione opposta allo spettacolo. La sceneggiatura del primo film gli parve troppo loquace e convinse il regista a tagliare le sue battute all'osso, lasciando che il pistolero si definisse con i gesti e che il suo passato restasse un mistero. Ne nacque l'eroe di poche parole che avrebbe accompagnato Eastwood per tutta la carriera. Il rapporto con Leone si interruppe dopo il terzo film e si ricompose molti anni più tardi: Eastwood raccontò a Breskin di averlo rivisto a Roma

dopo *Bird* (1988), in un clima più disteso che sul set, poco prima della morte del regista, nel 1989.

Il secondo maestro, e il più importante per il regista che Eastwood sarebbe diventato, fu Don Siegel. I due si incontrarono per *L'uomo dalla cravatta di cuoio* (*Coogan's Bluff*, 1968) e lavorarono insieme ancora in *Gli avvoltoi hanno fame* (*Two Mules for Sister Sara*, 1970), *La notte brava del soldato Jonathan* (*The Beguiled*, 1971), *Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo!* (*Dirty Harry*, 1971) e *Fuga da Alcatraz* (*Escape from Alcatraz*, 1979). Da Siegel Eastwood prese l'organizzazione: la preparazione accurata, l'economia delle riprese, l'abitudine a non girare nulla che non servisse al montaggio. Erano proprio le qualità che lodava di più nel maestro, il modo ordinato di preparare la produzione e il risparmio nelle riprese. Fu Siegel a incoraggiarlo a passare dietro la macchina da presa e a sostenere la sua iscrizione alla Directors Guild; Eastwood lo ripagò affidandogli la parte del barista nel film d'esordio, *Brivido nella notte* (*Play Misty for Me*, 1971), il primo ruolo d'attore della carriera di Siegel. Nel 1973, in un articolo per la rivista della Guild, Eastwood ricordò il primo giorno di riprese: il maestro, al bancone, era nervoso perché non aveva mai recitato; l'allievo era tranquillo, benché non avesse mai diretto. Di Siegel ripeteva volentieri anche una battuta sul lavoro di gruppo: se un suggerimento è buono, scherzava il regista, me ne prendo il merito; se è cattivo, lo restituisco a chi l'ha dato. Siegel morì nel 1991. L'anno dopo *Gli spietati* (*Unforgiven*, 1992) uscì con una dedica ai due maestri, «a Sergio e Don»; a Breskin Eastwood spiegò che erano stati gli uomini che più lo avevano influenzato all'inizio, e che ora non c'erano più.

Fra i due maestri c'è il passaggio decisivo dell'indipendenza. Nel 1967, con i guadagni dei film di Leone, Irving Leonard, il consulente finanziario di Eastwood, fondò per lui la Malpaso, una società di produzione con cui l'attore non si sarebbe più limitato a scegliere i copioni: li avrebbe prodotti. Il primo film fu *Impiccalo più in alto* (*Hang 'Em High*, 1968), un western americano che riprendeva la lezione di Leone, coprodotto con la società di Leonard Freeman e distribuito dalla United Artists. Da allora quasi tutta la carriera di Eastwood è passata per la Malpaso, che gli ha dato quello che a Hollywood pochi attori hanno avuto: il controllo dei tempi, dei costi e delle persone. È anche la ragione per cui i suoi film, per mezzo secolo, sono stati riconoscibili non solo per la firma del regista ma per i nomi dei titoli di coda.

Il metodo, infatti, è prima di tutto un modo di stare sul set. Secondo la rivista della Directors Guild, *Brivido nella notte* fu chiuso in anticipo e sotto bilancio, e più di trent'anni dopo *Mystic River* (2003) fu girato in meno giorni di quelli previsti, molti dei quali terminati a ora di pranzo. Sono episodi come questi ad aver costruito la sua fama di regista rapido, una fama che egli stesso diceva di non amare: nel 2003, parlando con Ted Elrick per la rivista della Directors Guild, spiegò che l'efficienza che gli interessava era quella del racconto, non del bilancio, e che il suo obiettivo era mettere gli attori nella condizione di dire le battute come se le pronunciassero per la prima volta. Da qui la preferenza per le prime riprese. A Breskin, nel 1992, aveva detto di non ottenerle sempre, ma di volerle: la prima ripresa ha un'ispirazione che le successive consumano, e un film girato provando e riprovando finisce per sembrare spremuto prima ancora di essere stampato. Ricordava anche

che sui set di Leone si stampavano più versioni della stessa inquadratura, perché il regista temeva gli incidenti di laboratorio, e che la sua abitudine nacque in parte per reazione: se una ripresa è buona, diceva, non c'è ragione di farne un'altra solo perché preparare le luci ha richiesto tre quarti d'ora. Ma la regola si piega agli attori. Ci sono interpreti, raccontava, pronti a dare il meglio subito, tanto che durante le prove conviene far partire la macchina, e citava Gene Hackman e Morgan Freeman; e ce ne sono altri che rendono alla terza o alla quarta ripresa, e allora si gira di nuovo. Il paragone che usava più spesso era il jazz: l'improvvisazione funziona finché tutti conoscono il tema, e gli attori generosi, come i musicisti, aggiungono dentro la scena le note che non sono scritte. Per lo stesso motivo lascia volentieri che un interprete provi una soluzione propria, dopo essersi assicurato la ripresa prevista: è così, spiegava nel 2003, che a lui piaceva essere diretto.

Il set di Eastwood è famoso soprattutto per il silenzio. Nessuno grida «azione» o «silenzio in scena»: i reparti comunicano con auricolari e radio, un'abitudine che Eastwood diceva di aver copiato dagli agenti dei servizi di sicurezza della Casa Bianca, e chi arriva per la prima volta stenta a capire se si sta girando o no. Robert Lorenz, che con lui ha lavorato per quasi vent'anni, raccontava che bastava un cenno del dito per avviare le macchine e non perdere un momento spontaneo, anche fra le comparse; e che non di rado le inquadrature migliori nascevano proprio negli intervalli fra una ripresa e l'altra. Il ciak, quando serve, si batte alla fine, per non spezzare la concentrazione. Gli storyboard compaiono solo quando ci sono effetti speciali da coordinare, come in *Firefox - Volpe di fuoco* (*Firefox*, 1982) o in *Space*

Cowboys (2000); per il resto il film sta nella testa del regista, che visita i luoghi, abbozza i movimenti e poi li adatta a quello che trova. Tom Stern, il direttore della fotografia dei film degli anni Duemila, riassunse l'atteggiamento con una formula che Eastwood ripeteva spesso: la paralisi da analisi, il pericolo di pensare troppo prima di girare.

Lo stesso istinto governa la scelta delle storie. A Breskin Eastwood descrisse un procedimento fatto di poche domande e risposte rapide: se il pubblico avrebbe voluto vedere quel film, se lui avrebbe voluto vederlo, interpretarlo, dirigerlo. Decideva in fretta, d'istinto, e diffidava di chi analizza troppo il proprio lavoro, perché temeva che capire troppo bene il meccanismo gli avrebbe tolto la capacità di farlo funzionare. Disse anche di non aver mai scritto una sceneggiatura da zero, pur avendo rimaneggiato copioni e riscritto scene: il suo lavoro cominciava da un testo altrui che lo colpiva. Nel 2003, raccontando come era nato *Mystic River*, usò un'espressione tipica: certi libri, disse, hanno semplicemente un odore interessante. Il pubblico, invece, entra nei suoi pensieri solo all'inizio. A Breskin spiegò che dopo la scelta bisogna smettere di voltarsi a guardarlo: il regista è una guida che conduce gli spettatori in un percorso, e deve fidarsi che lo seguano, come un giocatore di golf che deve fidarsi del proprio swing su un fairway stretto; se non lo seguono, non lo avrebbero seguito comunque. Nessuno, aggiungeva, fa un film per una sala vuota, ma un film che non incontra il grande pubblico non va rinnegato, e lui si definiva, con un sorriso, un dipendente dal rischio.

Anche lo stile visivo nasce dalla sottrazione. Eastwood ha sempre detto di non amare i movimenti di macchina