FOCUS TEMATICI

JACK NICHOLSON

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
Testo aggiornato al 27 novembre 2026

ISBN 979-12-82949-10-1

Indice

Indice 3
Nota introduttiva 5
Prologo 7

PARTE PRIMA Il percorso 10
Capitolo 1 – Il percorso 11

PARTE SECONDA I film, 1958–1968 24
Capitolo 2 – La bottega di Corman e il deserto di Hellman (1958–1968) 25

PARTE TERZA I film, 1969–1976 58
Capitolo 3 – L'avvocato in moto e il pianista scappato di casa (1969–1972) 59
Capitolo 4 – L'uomo che diventa Jack (1973–1976) 87

PARTE QUARTA I film, 1978–1990 121
Capitolo 5 – La stella e la maschera (1978–1983) 122
Capitolo 6 – Il mestiere del mostro sacro (1985–1990) 148

PARTE QUINTA I film, 1992–2010 174
Capitolo 7 – Il colonnello, il sindacalista, il lupo (1992–1997) 175
Capitolo 8 – La vecchiaia in scena (2001–2010) 208

PARTE SESTA La filmografia invisibile 233
Capitolo 9 – La filmografia invisibile 234

PARTE SETTIMA Fuori dallo schermo 247
Capitolo 10 – Fuori dallo schermo 248
Capitolo 11 – L'eredità 253

APPENDICE 258
Filmografia completa 259
Collaborazioni ricorrenti 269
Premi e candidature 272
Le voci italiane 275
Chi è chi 278

Indicazioni bibliografiche 282

Nota introduttiva

Ci sono attori che il pubblico ama e attori che il pubblico riconosce al primo fotogramma, prima ancora di sapere che film sta guardando. Jack Nicholson appartiene ai secondi da più di mezzo secolo. Basta un sopracciglio che sale, una pausa lasciata durare un attimo più del dovuto, un sorriso che non si capisce se sia un invito o una minaccia. Eppure dietro quella faccia che sembra sempre la stessa c'è uno degli interpreti più vari del cinema americano: il marinaio sboccato e il detective ferito, il ribelle del manicomio e lo scrittore che perde la ragione fra la neve, il vagabondo che parla con i morti, il pensionato che affida la propria vita alle lettere scritte a un bambino lontano, il diavolo di provincia e il boss di Boston.

Prima di diventare quel volto, Nicholson è stato per dieci anni un ragazzo dei film a basso costo, uno sceneggiatore, un produttore. Quando la fama arriva ha già trentadue anni e un mestiere imparato da più lati della macchina da presa. Anche per questo i suoi film, messi in fila, raccontano una storia più grande della sua: la bottega di Roger Corman, la stagione della New Hollywood, i grandi studi degli anni Ottanta, il kolossal a fumetti, le commedie della maturità. Pochi attori hanno attraversato tante epoche del cinema americano restando ogni volta al centro della scena.

Questo libro racconta tutti i suoi film, dal primo all'ultimo, uno per scheda. Si può leggere di seguito, come una biografia d'attore scritta attraverso i personaggi; si può seguire per stagioni, dentro i periodi della carriera; si può aprire a un titolo qualunque, la sera in cui quel film passa in televisione o torna in sala. E

accanto ai film fatti c'è anche una filmografia che nessuno vedrà mai, quella dei ruoli rifiutati, perduti o soltanto sognati.

Il racconto riguarda il lavoro: i personaggi, i set, i registi, i compagni di scena, il pubblico e la critica; della vita privata entra soltanto ciò che è entrato nei film.

L'ultimo film interpretato da Nicholson è *Come lo sai* (*How Do You Know*, 2010). Da allora non è più comparso in un film, ma non ha mai annunciato il ritiro. Al novembre 2026, quando questo libro si chiude, non risultano nuovi progetti. La filmografia che segue, dal 1958 al 2010, è compiuta nei fatti, anche se nessuno l'ha mai dichiarata chiusa.

Prologo

Glenwood, Oregon, autunno 1969

Il giovedì del Ringraziamento del 1969, il 27 novembre, una piccola carovana di automobili risale l'Interstate 5 attraverso l'Oregon, diretta verso nord. Viene dalla California e va in Canada, nella Columbia Britannica, dove una villa affacciata sul mare aspetta di diventare la casa di una famiglia di musicisti. In testa, su una Mercury Monterey del 1968, viaggiano il direttore della fotografia László Kovács e il suo assistente Ron Vidor; dietro di loro il regista Bob Rafelson, Karen Black, una troupe ridotta all'osso e il protagonista del film, Jack Nicholson, che ha trentadue anni e da quattro mesi è un nome nuovo del cinema americano.

È la ricostruzione che la regista e produttrice Katherine Wilson, una delle figure storiche del cinema girato in Oregon, ha pubblicato il 21 aprile 2017 per gli ottant'anni dell'attore, raccogliendo i ricordi di Vidor. Poco a sud di Eugene, su un rialzo accanto all'autostrada, la carovana vede un Denny's, uno di quei ristoranti di catena con le grandi vetrate e l'insegna che promette di non chiudere mai. Rafelson lo guarda e decide che è il posto giusto. In pochi minuti, racconta Vidor, la troupe ha il permesso di girare.

La scena che entra in quel locale è già scritta. L'ha scritta Carole Eastman, che firma il copione con lo pseudonimo di Adrien Joyce, e sulla carta è poco più di un'ordinazione andata male. Bobby Dupea, il pianista di buona famiglia che lavora nei campi petroliferi, siede a un tavolo con la sua ragazza, Rayette, e con le due autostoppiste raccolte lungo la strada, Helena Kallianiotes e Toni Basil. Vorrebbe un contorno che il menu non

prevede. La cameriera, interpretata da Lorna Thayer, gli oppone il regolamento della casa; lui inventa un'ordinazione assurda per aggirarlo, lei non cede, e la conversazione si chiude con un gesto del braccio che spazza via dal tavolo bicchieri, posate e piatti.

Per girarla Kovács ha un problema pratico. Fuori dalle vetrate c'è la luce grigia di una giornata di fine novembre, dentro c'è un locale illuminato al neon, e la macchina da presa deve vedere tutte e due le cose insieme. L'operatore inonda l'interno di luce, fino a pareggiare il paesaggio che si vede oltre i vetri, l'autostrada quasi vuota e le colline dietro. Quando Nicholson fa partire il braccio, il contenuto del tavolo finisce addosso a Vidor, che sta accanto alla macchina da presa a seguire la messa a fuoco.

Il giorno del Ringraziamento è un giorno di strade deserte, e la scelta del Denny's ha anche qualcosa di casuale: un ristorante aperto, un'ora libera, una troupe di passaggio. Il resto del film si girerà più a nord, fra le isole e i traghetti della Columbia Britannica, e nella villa vicino a Victoria dove Bobby torna dal padre malato; secondo lo stesso racconto, qualche ripresa di raccordo si farà ancora nei dintorni di Eugene e sulla strada verso la costa, fino a Florence. Poi la carovana riparte.

Quando *Cinque pezzi facili* (*Five Easy Pieces*, 1970) arriva nelle sale, la scena del Denny's diventa la più ricordata del film. È breve, è comica, e sotto la comicità ha qualcosa di inquietante: un uomo che chiede una cosa minima, si sente rispondere di no, e trasforma quel no in una piccola guerra. Il Denny's esiste ancora, su Glenwood Drive, con la stessa autostrada oltre le vetrate.

Nicholson, in quel novembre, non lo sa ancora. Ma il cinema americano ha appena trovato un protagonista capace di rendere memorabile un piatto di pane tostato che non arriva, e di far ridere e mettere a disagio il

pubblico nello stesso momento. Dieci anni di film a basso costo, di sceneggiature scritte per gli amici e di ruoli di contorno stanno per finire. Quello che segue è la storia di come ci era arrivato, e di dove sarebbe andato dopo.

PARTE PRIMA

Il percorso

Capitolo 1 – Il percorso

A metà degli anni Cinquanta, negli uffici del reparto animazione della MGM a Culver City, c'è un ragazzo del New Jersey che porta la posta, il caffè e i panini agli animatori di *Tom & Jerry*. Si chiama Jack Nicholson, è nato il 22 aprile 1937, è cresciuto a Neptune ed è arrivato in California a diciassette anni. Il reparto è guidato da William Hanna e Joseph Barbera, che di lì a poco lasceranno la MGM per fondare uno studio tutto loro. Al settimanale *Time*, nel 1974, Nicholson spiegò di aver preso quel posto per poter vedere da vicino le stelle del cinema. Undici anni dopo, intervistato da Beverly Walker per *Film Comment* (maggio-giugno 1985), aggiunse che per un paio d'anni le stelle le aveva guardate soltanto, finché Hanna e un dirigente dello studio lo avevano spinto a tentare la strada della recitazione. Nel reparto qualcuno aveva notato anche la sua mano nel disegno, e gli era stato proposto di cominciare dal gradino più basso dell'animazione. Lui rifiutò: voleva recitare.

La strada passa per due porte. La prima è quella del Players Ring, uno dei piccoli teatri più stimati della Los Angeles di allora, dove Nicholson entra come apprendista e dove ottiene, con una piccola parte in *Tè e simpatia*, il suo primo ingaggio pagato. La seconda è la scuola di Jeff Corey, attore escluso dagli studi per le liste nere del maccartismo e diventato per questo, come raccontò lui stesso a *Back Stage West*, insegnante. Nella classe di Corey Nicholson incontra le persone con cui lavorerà per vent'anni: lo sceneggiatore Robert Towne, la scrittrice Carole Eastman, l'attrice Sally Kellerman. In quel corso, come uditore, siede anche un produttore ancora giovane che vuole capire come lavorano gli attori. È

Roger Corman. Nel 2004, intervistato da Damien Love, Corman ricordava di aver trovato in quell'allievo il migliore della classe nelle improvvisazioni: uno capace di sostenere una scena drammatica con grande intensità e, nello stesso momento, di farci entrare l'umorismo. A Nicholson, molti anni dopo, la scuola di Corey sarebbe apparsa come il momento in cui aveva cominciato a guardare la vita, la letteratura e le persone con l'occhio di chi studia un mestiere.

Il debutto arriva nel 1958, proprio con Corman come produttore: *The Cry Baby Killer*, un piccolo dramma di delinquenza giovanile in cui Nicholson ha il ruolo del titolo. Poi, per dieci anni, il cinema di serie B. È il decennio di *La piccola bottega degli orrori* (*The Little Shop of Horrors*, 1960), dove compare per pochi minuti come paziente masochista di un dentista; di *I maghi del terrore* (*The Raven*, 1963), accanto a Boris Karloff e a Peter Lorre; di *La vergine di cera* (*The Terror*, 1963), con Karloff ancora protagonista. Sono produzioni costruite con budget minimi e tempi strettissimi, in cui chi sta sul set fa un po' di tutto: recita, riscrive, sposta le luci, guida il furgone. Nella bottega di Corman, come la chiameranno i biografi, si forma un'intera generazione del cinema americano, e Nicholson ci passa più tempo di quasi tutti gli altri. A Roger Ebert, alla Mostra di Venezia del 1995, disse di aver imparato a recitare proprio in quei film che non aveva visto nessuno.

Il cinema degli studi, in quegli anni, lo sfiora appena. Nel 1960 è uno dei ragazzi del quartiere irlandese di Chicago in *Vivi con rabbia* (*Studs Lonigan*, 1960), tratto dalla trilogia di James T. Farrell; nel 1964 ha una piccola parte di marinaio nella commedia della Warner *Una nave tutta matta* (*Ensign Pulver*, 1964), diretta da Joshua Logan. Sono parentesi. Il lavoro vero resta quello dei piccoli film indipendenti, dove a un attore

giovane si chiede di saper fare tutto e dove lui impara anche a stare dall'altra parte della macchina da presa: su *La vergine di cera*, a sentire Corman, dirige l'ultima giornata di riprese, senza che il suo nome compaia fra quelli dei registi. È il primo segno di una curiosità che non lo abbandonerà più. Nicholson non vive il cinema di serie B come un purgatorio da cui scappare, ma come un laboratorio in cui provare ogni mestiere del set.

C'è però un tratto che lo rende diverso da molti compagni di quella generazione: prima di diventare un attore celebre, è stato uno sceneggiatore che lavorava. Il primo credito di scrittura arriva con *Thunder Island* (1963), un thriller politico firmato insieme all'amico Don Devlin. Nel 1964 è nelle Filippine con il regista Monte Hellman per girare, uno dopo l'altro, *Back Door to Hell* e *Flight to Fury*, il secondo scritto da lui stesso. L'anno seguente i due si spostano nel deserto dello Utah, ancora con i soldi di Corman, per due western girati in sequenza: *La sparatoria* (*The Shooting*, 1966), su sceneggiatura di Carole Eastman, che Nicholson coproduce, e *Le colline blu* (*Ride in the Whirlwind*, 1966), che scrive, coproduce e interpreta. Sono western asciutti, quasi astratti, lontanissimi da quelli degli studi, e resteranno a lungo senza una vera distribuzione negli Stati Uniti. Nel 1967 Corman porta sullo schermo un suo copione, *Il serpente di fuoco* (*The Trip*, Roger Corman, 1967), il viaggio di un regista pubblicitario dentro l'LSD, con Peter Fonda e Dennis Hopper. Nel 1968 scrive insieme a Bob Rafelson *Sogni perduti* (*Head*, 1968), il film-collage costruito attorno ai Monkees, il gruppo pop che Rafelson aveva inventato per la televisione.

Quei copioni hanno un'aria di famiglia. Sono storie di uomini in fuga o in trappola, di viaggi senza meta, di identità che si sfaldano, e preparano il terreno al cinema che Nicholson interpreterà da protagonista qualche

anno dopo. Il gruppo che li scrive e li gira è lo stesso che si era formato nella classe di Corey e sui set di Corman: Towne, Eastman, Devlin, Hellman, il direttore della fotografia e i tecnici che passano da un film all'altro. È una compagnia di amici più che una scuola, e Nicholson ne è il centro, perché fa insieme l'attore, lo sceneggiatore e il produttore.

Scrivere, per Nicholson, è anche un modo di procurarsi il lavoro. Il copione gli permette di disegnarsi un ruolo, la coproduzione gli permette di restare dentro il film. Negli stessi anni recita per Richard Rush nei film di motociclisti e di controcultura, *Angeli dell'inferno sulle ruote* (*Hells Angels on Wheels*, 1967) e *Psych-Out – Il velo sul ventre* (*Psych-Out*, 1968), e accumula una presenza costante nelle serie televisive. A trent'anni passati ha alle spalle più di una dozzina di film e molte sceneggiature, ma il suo nome non dice ancora niente al grande pubblico. Lo racconterà lui stesso: il timore, allora, non era di restare sconosciuto, ma di essere un fuoco di paglia.

Il cambio arriva con un film nato fra gli stessi amici. *Easy Rider – Libertà e paura* (*Easy Rider*, 1969), diretto da Hopper e prodotto da Fonda, finisce nelle mani di Bert Schneider, che con Rafelson guidava la Raybert, la società dei Monkees, e che porta il progetto alla Columbia. Il ruolo dell'avvocato di provincia George Hanson era stato scritto per Rip Torn. Quando Torn esce dal film, Schneider impone Nicholson: Hopper avrebbe raccontato alla rivista *Interview* di aver ceduto controvoglia. Nicholson, a *Sight and Sound* nel 1974, spiegò di essere entrato nel progetto anzitutto dal lato della produzione e di essersi poi concentrato soltanto sulla sua parte. Quella parte gli vale la prima candidatura all'Oscar, come attore non protagonista, nella cerimonia del 1970. Il ragazzo dell'ufficio posta della MGM ha trentadue anni e da quel momento non sarà più uno

della compagnia: sarà un volto.

Il successo arriva in un momento preciso della storia del cinema americano. Alla fine degli anni Sessanta i grandi studi di Hollywood perdono pubblico di anno in anno: i musical e i kolossal costano sempre di più e incassano sempre di meno, mentre la generazione cresciuta con la televisione, la guerra del Vietnam e il rock cerca altro. Due film del 1967, *Gangster Story* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967) e *Il laureato* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967), hanno già mostrato che un cinema più libero, più violento e più ironico può incassare. *Easy Rider*, girato con pochissimo denaro, diventa un successo commerciale inatteso e convince i dirigenti che i ragazzi della controcultura sanno fare film che il loro pubblico va a vedere.

Per raccontare quello che succede dopo bisogna nominare la BBS. È la società che Schneider e Rafelson fondano insieme a Steve Blauner, amico d'infanzia di Schneider, e il cui nome viene dalle iniziali dei tre (Bert, Bob e Steve). Forte del successo di *Easy Rider*, la BBS ottiene dalla Columbia un accordo per una serie di film a basso costo con il pieno controllo creativo degli autori. In quattro anni nascono *Cinque pezzi facili* (1970), diretto da Rafelson su una sceneggiatura di Carole Eastman, *L'ultimo spettacolo* (*The Last Picture Show*, Peter Bogdanovich, 1971), *Un posto tranquillo* (*A Safe Place*, 1971) di Henry Jaglom, *Yellow 33* (*Drive, He Said*, 1971), la prima regia di Nicholson, e *Il re dei giardini di Marvin* (*The King of Marvin Gardens*, 1972), ancora di Rafelson. Bogdanovich, ricordando Schneider dopo la sua morte, ha riassunto l'esperienza in una formula: in quei film la vera stella era il regista. È il cuore di quella stagione che i critici chiameranno New Hollywood, il momento in cui gli studi, spaventati dal crollo del pubblico, aprono le porte ai giovani autori, ai temi della