

ENGLISH TEXT BELOW

The Conversation (*La conversazione*; USA, 1974) regia: Francis Ford Coppola; produzione: Francis Ford Coppola per American Zoetrope (e Paramount Pictures); soggetto e sceneggiatura: Francis Ford Coppola; fotografia: Bill Butler e Haskell Wexler; montaggio: Richard Chew e Walter Murch; scenografia (production designer): Dean Tavoularis; arredatore (set decorator): Doug von Koss; costumi: Aggie Guerard Rodgers; interpreti: Gene Hackman, John Cazale, Cindy Williams, Frederic Forrest, ; colore, 113'

Coppola vince nel 1971 l'Oscar per la sceneggiatura di *Patton* (1970; *Patton, generale d'acciaio*), diretto da Franklin J. Schaffner. È grazie a questo successo (che contrasta con la sconfitta al botteghino dei suoi primi film da regista) che Coppola riesce a ottenere dalla Warner Bros. i finanziamenti necessari alla creazione della sua casa di produzione, la American Zoetrope: il progetto è quello di creare un vero e proprio 'Studio' indipendente – uno stabilimento di produzione a ciclo completo gestito dagli artisti. Coppola nomina vicepresidente della Zoetrope il giovane George Lucas, che realizza *THX 1138* (1971; *L'uomo che fuggì dal futuro* – girato interamente al Marin County Civic Center, progettato da Frank Lloyd Wright), a cui seguirà, a distanza di due anni, il più "commerciale" *American Graffiti*. Nel 1974 Coppola vince la Palma d'Oro al Festival di Cannes con *The Conversation* (*La conversazione*), un film finanziato grazie al felice esito commerciale del film precedente, *The Godfather* (*Il padrino*).

Il cinema hollywoodiano di genere si conferma utile strumento d'indagine dello spazio urbano. Con la messa in scena dell'inseguimento a tutto campo sulla griglia metropolitana – in *Bullitt* (id.; Peter Yates, 1968), girato a San Francisco; *The French Connection* (*Il braccio violento della legge*; William Friedkin, 1971), girato a New York; *To Live and to Die in Los Angeles* (*Vivere e morire a Los Angeles*; William Friedkin, 1985), girato a Los Angeles. Oppure ribaltando la pratica investigativa: l'investigatore stesso si ritrova al centro di una caccia, come rappresenta perfettamente *The Conversation*.

Quella del film di Coppola è una San Francisco sovraccarica della presenza dei mezzi di sorveglianza audiovisiva. Quei mezzi, che registrano i dettagli di ogni minimo spazio, finiscono tuttavia per risultare svuotati di senso. Gli stessi spazi sono delocalizzati, attraversati da un segnale disturbato che registra i personaggi come un'interferenza o addirittura come oggetti di arredamento. Già la camera oscura di *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1964), con cui Coppola si è confrontato, aveva rivelato quanto sfuggente fosse l'idea di una verità univoca: i dispositivi di registrazione di Coppola dimostrano che, in realtà, non sono in grado di registrare nulla. Come sostiene Virilio (in *L'espace critique*),

“Privato dei limiti oggettivi, l’elemento architettonico va alla deriva, galleggia in un etere elettronico sprovvisto di dimensioni spaziali, inscritto nella sola temporalità di una diffusione istantanea. Ormai, più nessuno può ritenersi isolato da un ostacolo fisico o da “distanze di tempo” troppo lunghe; grazie all’interfaccia dei monitor e degli elementi di controllo, l’altrove comincia qui e viceversa. Questa improvvisa reversione dei limiti e delle opposizioni introduce, questa volta nello spazio comune, ciò che fino ad ora era da riferirsi all’ordine della microscopia; *il pieno non esiste più*, al suo posto una distesa senza limiti si svela in una falsa prospettiva rischiarata dall’emissione luminosa degli apparecchi. A partire da questo momento, lo spazio costruito partecipa di una *topologia elettronica* in cui l’inquadramento del punto di vista e la trama dell’immagine numerica rinnovano il parcellario urbano. Al vecchio occultamento *privato/pubblico*, alla differenziazione fra abitazione e circolazione, succede una sovraesposizione in cui viene a cessare lo scarto fra “vicino” e “lontano”. [...] L’architettura urbana deve ormai venire a patti con l’aprirsi di uno “spazio-tempo tecnologico”.

Pur se costantemente di fronte a tanti dispositivi di registrazione e scomposizione del suono e dell’immagine, le persone non sono mai correlate nello spazio da un punto di vista organico. In *The Conversation* ogni tipo di gruppo - da quello eterogeneo “registrato” in Union Square a quelli che via via si compongono alla Fiera di prodotti high-tech; oppure, in ultimo, il gruppo che partecipa al party di Harry - viene ripreso in modo da occupare uno spazio isolato da quello degli altri: sono compartimenti stagni che esprimono tutta la loro disarmante solitudine.

Nella scena finale in cui Harry, ormai completamente ossessionato dalla sua malattia professionale, demolisce il proprio appartamento alla ricerca di una microspia, la macchina da presa non lo segue nei suoi percorsi, ma si sposta in ritardo sui suoi movimenti, come se si trattasse di un sistema di registrazione automatico, un occhio elettronico pilotato da una macchina. La metropoli ascolta e restituisce un segnale di ricezione del suono che risulta asincrono o disturbato per coloro che la abitano. Lo spazio del suono è la nuova sfida dell’antico *flâneur*. In film come *The Conversation*, o più tardi in *Blow Out* (id.; Brian De Palma, 1981), si disegna il nuovo profilo del protagonista urbano: da *flâneur* si è trasformato in *écouteur*.

La metropoli americana di *The Conversation*, declinata in modo ipertrofico attraverso i sistemi di ripresa, allontana il personaggio dallo spazio collocandolo su un altro livello, da cui non gode più né di una veduta d’insieme, né di una parziale. A dirigerlo è un suono – scampoli di una conversazione indecifrabile e fuorviante nel film di Coppola, il grido di un’amica in pericolo di vita in quello di De Palma. In entrambi i casi è all’orecchio e non alla vista che sono deputati l’orientamento, la decifrazione della realtà (e l’unico possibile intervento di risoluzione del dramma).

"L'orrore" che vagheggerà in *Apocalypse Now* un Kurtz-Brando moribondo permea già, in maniera disturbante e profonda, anche *The Conversation*. Più che un lungo incubo, il film è un viaggio sotto la superficie del mondo che abitiamo, a scoprire quello che si nasconde negli spazi dove viviamo e lavoriamo. Coppola si immedesima sino in fondo con Harry Caul, si trasfigura nelle ansie dell’intercettatore: Coppola è Harry, e Harry è il regista, colui che scava nelle caselle del mondo, tentando di porre ordine e logica nel caos (finendo però per rimanere sconfitto, incapace, nonostante la presunta onnipotenza tecnologica dei congegni che egli stesso perfeziona). Harry gira manovelle, altera i suoni, opera un raffinato attento lavoro di copia-incolla per creare

un'architettura sonora omogenea (come un montatore cinematografico, che collega e dà senso alle inquadrature girate), ma non riesce a percepire la "verità" al fondo delle proprie registrazioni: il "montaggio" di Harry è errato, o meglio ancora, è solo uno dei montaggi-verità possibili. La regia di Coppola è di perfezione geometrica, glaciale, attenta a ogni dettaglio. *The Conversation* racchiude in sé un decennio di cinema americano, anticipa tendenze a venire e riesce a farsi inquietante apologo sulle sorti di un paese in crisi d'identità.

While this surveillance aesthetic is most clearly visible (and narratively motivated) in the opening sequence, it subtly permeates the fabric of the film, collapsing together public and private space across the city. Though previous films had made use of such technologies, *The Conversation* is the first to interrelate a whole galaxy of monitoring devices in such a way that the entire film seems like closed-circuit television. The overt monitoring of public space in Union Square is transposed into the domestic sphere of the apartment where a set of cinematic techniques disrupt the implied invisibility of the camera. For example, during the first scene in Harry Caul's apartment, the camera is static, framing an empty space with two doorways. The shot remains fixed while Caul enters, then moves out of shot into his kitchen, leaving an empty, silent room. He then reappears and begins to make a phone call, moving off screen to the left, leaving the camera fixed on an empty space for more than ten seconds. Slowly, the camera readjusts and pans left to frame him sitting on the sofa, its apparent indifference suggesting the movements of a closed-circuit television camera. As Coppola explains, this Antonioni-style *temps mort* was a specific evocation of surveillance: "I wanted the camera just to be *dead*, just to be there as if it was just a passive eavesdropping device - if an actor walked out of the frame, and something happened outside the field of view, it would not show it."

Prior to editing, *The Conversation* contained a significant subplot about urban renewal that did not make it into the final version of the film. In these deleted sequences, we discover that Caul is the owner of his apartment block, which he has chosen not to repair because he intends to profit from its demolition under an urban renewal program. While this thread was, of course, excised from the commercially released version of the film, urban redevelopment remains a submerged thread of the film that is often visible in the *mise-en-scène*. Cross-referencing the coordinates of the film's key shooting locations with a map of San Francisco's contemporary redevelopment programs demonstrates the extent to which the film is defined by the landscapes of urban renewal.