



Università degli studi di Pisa
Corso di laurea magistrale in

STORIA E FORME DELLE ARTI VISIVE, DELLO SPETTACOLO E DEI
NUOVI MEDIA

IL NEO NOIR
PROBLEMI DI DEFINIZIONE DI UN GENERE

Candidata: Gambino Annalisa

Relatore: Ambrosini Maurizio

Anno accademico
2011/2012

Ringraziamenti	4
Introduzione	5

PARTE PRIMA.

IL NOIR CLASSICO

1. La vicenda critica

1.1 L'origine della definizione <i>noir</i>	9
1.2 Verso una definizione di genere	19
1.3 Il sur-genere <i>noir</i>	25

2. Lo stile *noir* 30

3. Spazio e tempo del *noir*

3.1 Iconografia dei luoghi	38
3.2 Il tempo e la narrazione	45
• Voce over	
• Soggettiva	
• Flash back	

4. Le tematiche del *noir*

4.1 Trame	54
4.2 Personaggi	62

PARTE SECONDA.

IL NEO NOIR

5. Rilettura dei generi cinematografici classici nella produzione della New Hollywood

5.1 La crisi degli anni sessanta	78
5.2 Morte e resurrezione del <i>noir</i>	94

6. Rievistazioni e aggiornamenti del genere	
6.1 Sviluppi	106
6.2 Omaggi	108
6.3 Remakes e citazioni	113
6.4 Manierismo	119
6.5 Pastiche e parodie	126
7. Film neo noir	
7.1 Verso una proposta di analisi	128
7.2 La conversazione	130
7.3 Taxi Driver	135
7.4 Blade Runner	140
7.5 Le iene	144
7.6 Fargo	149
7.7 Strade perdute	155
7.8 A history of violence	161
Bibliografia	166
Siti consultati	171
Filmografia neo noir	172

Ringraziamenti

Desidero ringraziare tutti coloro che mi hanno sostenuto e ‘sopportato’ in questo particolare periodo; e la mia famiglia, per non avermi mai fatto mancare stima e fiducia rispettando sempre le mie decisioni. Ringrazio poi, il Professor Maurizio Ambrosini per avermi seguito e spronato a portare a termine questo lavoro; le amiche che hanno condiviso con me questi cinque anni di università; Asia per il suo affetto incondizionato. Infine, un ringraziamento speciale, a Giacomo per essere al mio fianco.

Introduzione

Dagli anni settanta la rilettura di massa del cinema hollywoodiano, con i suoi risvolti generazionali ed ideologici, ha avuto buona fortuna critica; questo processo è stato accompagnato da una crescita esponenziale di volumi, saggi e interventi con le conseguenti, e talvolta stucchevoli, diatribe critiche.

In particolare, faccio riferimento alla crescente attenzione per il *noir*, un termine il cui impiego, soprattutto dagli anni novanta, è diventato dilagante, al punto che buona parte del ‘*crime movie*’ tende oggi ad essere comodamente etichettato come ‘*noir*’.

Al momento attuale, infatti, è quasi una sorta di marchio pubblicitario che abbraccia cinema, letteratura, fumetto, videoclip, con una gamma di significati che spazia tra estremi contrapposti.

Da una parte il *noir* tende a essere considerato un termine onnicomprensivo, senza confini cronologici. Dall’altra, c’è chi tende ad ancorarlo a caratteristiche precise di una particolare stagione cinematografica statunitense compresa tra gli anni quaranta e cinquanta; ma anche chi lo sottopone a una serrata analisi critica, ricordando che il termine è un’invenzione francese che non ha mai corrisposto negli Stati Uniti a una vera coscienza produttiva.

Che cosa dunque caratterizza un film *noir*? James Naremore nel suo saggio, *More than Night: Film Noir in Its Context*, ricorda come sia più facile riconoscere un film *noir*, che definirlo in quanto tale. Ecco che affiorano non poche problematiche sulla definizione del termine, il *noir* è un genere oppure uno stile?

L’accezione *noir* rimanda sicuramente a un dato cromatico. Un dato che è solo in apparenza banale. Nel *noir*, le scelte narrative e gli elementi visivi sono molto importanti. Il genere è, infatti, più interessato allo stile che alle tematiche. Il fatto di essere stato considerato a lungo un genere di serie B ha sicuramente favorito una maggior libertà di sperimentazione.

La data convenzionale che inaugura la stagione del *noir* è il 1941, anno di produzione del film di John Huston, *Il mistero del falco*. Gli anni quaranta e cinquanta costituiscono la sua stagione d’oro, che termina nel 1958 con *L’infernale Quinlan* di Orson Welles.

Le pellicole *noir* offrono una lettura critica del presente e puntano sulla deformazione onirica e visionaria della condizione degenerata dell’uomo moderno;

tale fattore porta irrevocabilmente ad uno straniamento formale ed emotivo, per consentire allo spettatore di riconoscersi nelle angosce e nelle paure che affliggono i protagonisti. L'enorme produzione di film appartenenti a questo genere nel periodo cosiddetto classico contribuisce a definire, pur se all'interno di una grande varietà di forme, i suoi elementi caratterizzanti, come l'uso di un'illuminazione fortemente contrastata; un particolare rapporto tra lo spazio e i personaggi; l'ambiguità delle situazioni e dei caratteri; la sensazione di disorientamento trasmessa da un impianto narrativo debole, caratterizzato oltre che da un ampio uso di flash back, dalla predominanza del punto di vista soggettivo, sia in termini di focalizzazione, sia in senso visivo; e dalla presenza di protagonisti vulnerabili, incapaci di controllare gli eventi perché succubi di un destino fatale e di seducenti dark lady. La consueta ambientazione di questa sensibilità cinematografica è la città industrializzata, spazio, dove dilaga la violenza metropolitana.

Il mio intento, dopo una rassegna della 'fase classica' del genere con le sue scelte e peculiarità, è quello di soffermarmi in modo particolare, sulla produzione del periodo degli anni settanta- ottanta- novanta.

Interessanti sono i fenomeni di riemersione del film *noir* all'interno dell'apparato produttivo hollywoodiano e da lì nelle più diverse cinematografie nazionali, sotto la denominazione di *neo noir*.

Il *noir* viene riscoperto da una serie di registi che ne sfruttano a pieno le potenzialità di ricognizione sociologica. Da questo atteggiamento le più svariate e talvolta innovative tendenze: dal citazionismo manierista, al remake, al totale sconvolgimento dei codici del genere. Seguirà pertanto l'analisi di una serie di produzioni che, a partire dagli anni settanta, si riferiscono per tematiche, per schemi narrativi, per caratteristiche formali e strutturali del testo filmico ai titoli del periodo classico. La mia analisi si concentrerà sui lavori di Robert Altman, Roman Polanski, Bob Rafelson, Brian De Palma, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Michael Mann, Lawrence Kasdan, Stanley Kubrick, Steven Soderbergh, Ridley Scott, Kathryn Bigelow, David Lynch, Joel e Ethan Coen, David Cronenberg e Quentin Tarantino.

Questo mio lavoro dimostra come un numero sempre maggiore di produzioni sviluppi, reinventandoli, temi e marche stilistiche di un genere, il *neo noir*, che si è definito in un contesto post-produttivo e come il termine *noir* subisca costantemente un forte abuso all'interno di svariati contesti.

In che termini è allora possibile riappropriarsi di una formula produttiva così strettamente legata a un preciso contesto storico? In che misura è lecito adottare una categoria critica così precisamente delimitata per prodotti 'fuori tempo'?

**PARTE PRIMA.
IL NOIR CLASSICO**

1. La vicenda critica

1.1 L'origine della definizione *noir*

Il termine *noir* è stato coniato dalla critica francese durante il secondo dopoguerra per identificare la produzione di una serie di film polizieschi americani dall'inizio degli anni quaranta. L'approccio metodologico della critica nei confronti del *noir* è complesso e non privo di opinioni contrastanti.

La prima problematica che emerge, quando si parla di *noir*, è quella che mette in discussione della stessa pertinenza di una definizione generica del fenomeno¹. Lo studioso James Naremore nel suo saggio, *More than Night: Film Noir in Its Context*, ricorda come sia più facile riconoscere un film *noir*, che definirlo in quanto tale². Ecco che affiora un primo problema sulla definizione del termine: il *noir* è un genere oppure uno stile?

C'è da dire che il *noir*, a differenza della commedia, del melodramma e del *western*, non ha una storia legata all'uso del termine negli anni in cui i film così denominati sono stati realizzati. La definizione di film *noir* si impone a posteriori: i registi che noi oggi identifichiamo come maestri del *noir* non avevano la minima idea di realizzare un simile prodotto, né tantomeno il pubblico o la critica di giudicarlo in quanto tale.

La distanza che separa i film *noir* dal discorso critico che li riguarda non è soltanto storica, ma anche geografica³.

Il primo ad utilizzare il termine *noir* per designare un gruppo di film è stato il critico francese Nino Frank: in un articolo pubblicato nell'agosto 1946, afferma che gli americani essendo interessati alla «psicologia criminale», fanno «avventure criminali o film *noir*»⁴. Il termine *noir* è usato dall'autore in analogia alla serie *noir* di Gallimard, romanzi polizieschi dalla copertina nera, e si riferisce in maniera specifica a cinque film americani proiettati nelle sale parigine uno dopo l'altro: *Double Indemnity* (*La fiamma del peccato*, 1944); *Laura* (*Vertigine*, 1944); *The Maltese*

¹ M.Locatelli, *Perché noir*, Vita e Pensiero, Milano, 2011, p. 8.

² Cfr. J.Naremore, *il noir*, in G.P Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti Vol. 2 Tomo II*, Einaudi editore, Torino, 1999.

³ Cfr. L.Gandini, *Il film noir americano*, Lindau, Torino, 2001, cap. 1 «*Il noir e la critica*», pp.11-29.

⁴ N.Frank, *Un nouveau genre polizier: l'aventure criminelle*, agosto 1946, trad. it. in M.Fabbri, E.Resegnotti (a cura di), *I colori del nero*, Ubulibri, Milano, p.137.

Falcon (Il mistero del falco, 1941) e *Murder, My Sweet (L'ombra del passato, 1944)*. Rispetto ai precedenti polizieschi, questo primo gruppo di titoli ha la caratteristica di sostituire il dinamismo degli inseguimenti e delle avventure amorose con un altro tipo di dinamismo, «quello della morte violenta e dell'enigma da sciogliere»; inoltre, se i film precedenti avevano come sfondo una «natura sconfinata e romantica» i lavori di cui parla Frank si svolgono in un «fantastico sociale»⁵.

Questi film *noir* non hanno niente in comune con i polizieschi a cui il pubblico era abituato: le trame sono dichiaratamente psicologiche, l'azione è subordinata ai volti, ai comportamenti e alle parole dei personaggi. Lo spettatore da questo momento «è estremamente ricettivo verso tutto ciò che fa 'vissuto', vuole vedere i segni che lascia la vita, e, perché no, anche certe atrocità, che esistono realmente e che non è mai servito a nulla nascondere»⁶.

Oltre a questa evoluzione interna, un altro elemento di novità riguarda propriamente la struttura del racconto e della narrazione. Viene introdotta la figura del narratore o del commentatore. Da *The Stranger on the Third Floor (Lo sconosciuto del terzo piano, 1940)* di Boris Ingster, il ricorso alla narrazione in voce over diventa una norma ricorrente e un tratto distintivo per buona parte delle produzioni *noir* future.

Jean-Pierre Chartier, nell'altro articolo, *Les Américains aussi font du film noir*, uscito nel novembre 1946, parte da *Murder, My Sweet, Double Indemnity* e *The Postman Always Rings Twice (Il postino suona sempre due volte, 1946)* per mettere in risalto la spietatezza dei protagonisti americani rispetto ai *noir* francesi, come *Le Quai des brumes (Il porto delle nebbie, 1938)*, *L'Hotel du Nord (Albergo Nord, 1938)* o *Le jour se lève (Alba tragica, 1939)*. Nei titoli americani i personaggi sono «tutti, chi più chi meno, ignobili»⁷. L'autore mette l'accento sulla propensione al crimine e sulla fatalità che condiziona l'agire dei protagonisti, «i personaggi non hanno scusanti, sono dei mostri, dei criminali e dei malati, che agiscono come agiscono perché spinti unicamente dal male che portano fatalmente in sé»⁸.

Tuttavia i connotati che rendono riconoscibile e inconfondibile la fisionomia del film *noir* americano, sono, per qualcuno, tutti presenti nel miglior cinema francese degli anni trenta; volendo riepilgarli questi connotati comprendono la figura dominante di

⁵ *Ivi*.

⁶ *Ivi*, p.138.

⁷ J.P Chartier, *Les Américains aussi font du film noir*, novembre 1946, trad. it, in M.Fabbri, E.Resegnotti (a cura di), *I colori del nero*, op. cit., p.140.

⁸ *Ivi*.

un antieroe, talvolta un criminale di professione o più spesso un uomo comune indotto al crimine; un rapporto di forte passione con una donna che è quasi sempre una *femme fatale* capace di sfruttare il suo ascendente erotico per spingere l'amante al delitto; la presenza di una giustizia incapace di combattere e prevenire i reali problemi della società e per questo motivo finalizzata unicamente 'alla caccia al delinquente'. Il tutto dominato da una prospettiva fatalista che ha come unico sbocco la morte⁹. Parte di questi elementi sono anche presenti nella narrativa *hard boiled* americana e nelle riviste *pulp*¹⁰.

A confermare il ruolo cinema francese come "antefatto" del *noir* è la circostanza che la produzione americana anni trenta non ha fatto ricorso alle tematiche della letteratura *pulp*. Negli anni trenta le produzioni statunitensi sono classici film d'investigazione o storie di *gangster* che non si basavano sui romanzi 'neri'. Possiamo trovare qualche eccezione in *Little Cesar (Piccolo Cesare, 1931)*, *City Streets (Le vie della città, 1931)*, *Scarface (Lo sfregiato, 1932)* per i soggetti crudi ambientati in uno sfondo di denuncia sociale. Ma, a bene vedere, nessuno di questi tre film è un *noir*, in essi il *gangster* è un personaggio negativo, la cui fine tragica è un evento positivo che soddisfa gli spettatori. L'atteggiamento di Hollywood è di sostegno alla lezione democratica di Franklin Roosevelt che, in lotta contro la criminalità organizzata, promuove inedite spinte sociali e interventi pubblici. In Francia, la situazione è diversa, tutto il secolo è attraversato da una profonda diffidenza nei confronti di un sistema progressivamente in crisi. Ecco che i film francesi che hanno maggiormente segnato l'inizio degli anni trenta mostrano «una certa comprensione nei malfattori e dei criminali, vittime del destino o assassini per amore»¹¹.

I saggi di Frank e Chartier sono basati sull'idea che all'interno delle produzioni hollywoodiane dei primi anni quaranta qualcosa è cambiato rispetto al tradizionale

⁹ Cfr. E.G.Laura, *Il cinema francese degli anni trenta: un antefatto*, in *I colori del nero*, op. cit., pp. 142-143.

¹⁰ *Hard boiled* deriva da un'espressione colloquiale inglese riferita a un uovo sodo o duro. Per la narrativa si riferisce ad un genere letterario che trova le proprie radici nei romanzi di Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Il genere *hard boiled* rientra nel poliziesco o *detective fiction* e si distingue dal *thriller* per una rappresentazione realistica del crimine, della violenza e del sesso. Fin dalle sue origini il genere *hard boiled* fu pubblicato e strettamente collegato con le cosiddette riviste *pulp*, ad esempio *Black Mask*; successivamente molti romanzi *hard boiled* vennero pubblicati da case editrici specializzate note con il termine *pulps*. Di conseguenza, il termine *pulp fiction* è spesso usato come sinonimo di *hard boiled*.

¹¹ E.G.Laura, *Il cinema francese degli anni trenta: un antefatto*, in *I colori del nero*, op. cit., p.142.

genere poliziesco: i toni si fanno più cupi e i personaggi più ambigui, nella direzione dell'atmosfera dei film francesi.

James Naremore fa notare come i francesi siano stati predisposti a 'inventare' il *noir* americano, per il fatto che rievocava una stagione d'oro della loro stessa filmografia; sono, infatti, pronti a rimarcare quanto i titoli americani siano in debito nei confronti dei film girati durante il periodo del Fronte Popolare. I film francesi mettevano in scena dei 'melodrammi urbani', nei quali i protagonisti erano destinati alla sconfitta. Prende così piede l'idea di un particolare tipo di film contrapposto alla visione ottimistica della produzione mainstream hollywoodiana.

In un primo momento l'accezione *noir* fu tutt'altro che positiva e spesso associata a significati peggiorativi perché riferita a prodotti culturali di sinistra. Va tenuto presente che in questa prima fase il numero di film su cui si basa l'analisi è ovviamente molto ristretto. Negli Stati Uniti, molti dei film segnalati dai francesi avevano goduto di ampi consensi, sia dalla critica, che da parte del pubblico; nessuno sentiva però la necessità di raggruppare i titoli sotto un termine nuovo. *La fiamma del peccato* venne identificato dal *New Yorker* come un melodramma criminale, mentre il *Los Angeles Times* lo definì semplicemente un "esercizio criminale".

Gli studiosi di letteratura sono concordi nell'affermare che, grazie al fenomeno dell'*hard boiled school* il romanzo poliziesco acquista uno spessore realistico e una funzione di critica sociale, che sino a quel momento non gli erano propri. Leslie Fiedler, nello studio dedicato all'argomento, è dell'idea che l'esplosione della violenza cittadina e la descrizione realistica della corruzione nella grande città è filtrata dalla figura del detective, il quale si fa carico delle paure della società del ventesimo secolo¹². Lo stile *hard boiled* si sviluppò dai tentativi di ritrarre in modo realistico il mondo dei criminali e dei poliziotti al fine di creare una prosa «credibile, vigile e fiammeggiante»¹³. Queste affermazioni trovano riscontro nelle parole degli stessi autori: Hammett si definiva un realista del giallo, Chandler affermava che «il romanzo poliziesco deve essere realistico per quanto riguarda personaggi, ambiente e atmosfera»¹⁴. È soprattutto Chandler a fare riferimento allo stretto rapporto che si è creato tra cinema e letteratura; nello stesso saggio, dichiara che gli autori delle

¹² Cfr. L.Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Longanesi, Milano, 1983, p. 488.

¹³ L.Panek, *La verità nuda: lo stile hard boiled*, in *I colori del nero*, op. cit., pp.47-52.

¹⁴ R. Chandler, *Ancora sul giallo in Tutto Marlowe investigatore*, vol. II, Mondadori, Milano, 1971, p. 157.

detective story avevano in comune con i registi degli anni quaranta «il dovere di far succedere tutto in fretta» senza seguire necessariamente un filo logico rigoroso. Agli autori era richiesta un'azione ininterrotta. «Avevi un dubbio? Subito far entrare qualcuno con la pistola in pugno!»¹⁵. Hollywood, a sua volta, si mostrò nel corso degli anni quaranta piena di attenzioni nei confronti della scuola *hard boiled* sia per quanto riguarda la questione dell'adattamento, sia per la scelta di coinvolgerne professionalmente, come sceneggiatori, alcuni esponenti di spicco, come Raymond Chandler e James Cain. Nel passaggio dalla pagina allo schermo, il genere *hard boiled* perde alcune delle sue caratteristiche e allo stesso tempo ne acquisisce altre, del tutto diverse, proprie del film *noir*.

Gli elementi in comune tra romanzi e film portano al risultato di attribuire al *noir* i tratti distintivi di realismo, concisione narrativa e ritmo incalzante dell'azione. L'elemento più interessante, riferito al mio studio, è l'eredità che le *detective story* trasportano nel cinema, ossia quella di riconoscere prima i romanzi e poi i film come un blocco unito, consentendo loro di diventare negli anni successivi i prototipi di una categoria emergente in grado di influenzare il pensiero critico, non solo americano ma mondiale, per tutto il decennio successivo. Per dare un carattere più sistematico e organico al lavoro della critica si dovrà aspettare il 1955, anno di pubblicazione del volume *Panorama du film noir (1941-1953)*. I due autori: Raymond Borde e Etienne Chaumeton, descrivono il film *noir* come un filone del cinema statunitense che si afferma nei primi anni quaranta e che, imponendosi per una serie di elementi tematici e stilistici, porta alla trasformazione del *gangster film* degli anni trenta¹⁶.

Le maggiori influenze sul film *noir* sono rappresentate dalla narrativa di Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Jonathan Latimer. Non è dello stesso parere Marc Vernet. L'autore, in un saggio di fondamentale importanza negli anni novanta¹⁷, ridimensiona e riconduce sul terreno dell'evidenza storica le origini del *noir*. Vernet parla quindi di una «triplice manchevolezza, storica, estetica e teorica»¹⁸, a proposito dei vari tentativi di contestualizzare il *noir* e le sue origini. Nel saggio citato, Marc Vernet rileva che il ricorso alla fotografia contrastata e a scenografie stilizzate non è riconducibile al solo espressionismo tedesco, ma anche allo stesso

¹⁵ *Ivi*, p.154.

¹⁶ R. Borde e E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain 1941-1953*, Paris, 1955.

¹⁷ M. Vernet, *Film Noir on the Edge of Doom* in J. Copjec (a cura di), *Shades of film noir*, Verso, London-New York, 1993.

¹⁸ *Ivi*, pp. 2-4.

cinema americano *horror* o gotico, da Tod Browing e Val Lewton, e che i direttori della fotografia che ne sono responsabili hanno perlopiù iniziato a lavorare a Hollywood dagli anni dieci e venti. Fa inoltre notare come i cineasti di origine tedesca emigrati in America dalla metà degli anni trenta abbiano avuto poco o nulla a che fare in patria con l'espressionismo e che la maggior parte di essi sono arrivati a Hollywood molto prima dell'affermazione del *noir*. Emerge quindi che il clima "nero" sia già presente nelle produzioni e anche nella letteratura americana senza fare necessariamente appello a delle "influenze esterne".

A parte le svariate precisazioni storico-critiche, *Panorama du Film Noir* è di particolare importanza perché fornisce le prime coordinate temporali che, sia pure ampiamente discusse, faranno da linea guida per le pubblicazioni future. Gli "estremi anagrafici" corrispondono ai capitoli del libro: la formazione di uno stile (1941-1945); l'epoca d'oro (1946-1948); la decadenza e la trasformazione (1949-1950); la conclusione (1951-1953). Questo tragitto, che riproduce fedelmente il ciclo biologico dell'esistenza, è, secondo Borde e Chaumeton, tipico di una serie, intesa come insieme di film nazionali che hanno fra loro in comune lo stile, l'atmosfera e il soggetto¹⁹. Il lavoro di Borde e Chaumeton è a tratti poco chiaro: inizialmente descrivono il cinema *noir* come una serie, ma nei passaggi successivi lo trattano come uno stile e uno "spirito del tempo". La definizione di serie è particolarmente importante, perché pone in primo luogo una delimitazione temporale. Gli autori spiegano che le serie «hanno una durata variabile, dai due ai dieci anni» e che, dopo «un momento di eccezionale purezza», si attenuano e infine spariscono «lasciando traccia di sé in altri generi»²⁰.

La definizione di serie permette di circoscrivere storicamente i titoli *noir*, definendoli da subito intrinsecamente destinati a compiere un ciclo vitale, dalla nascita all'estinzione passando per la maturità. Tuttavia, i confini cronologici risultano essere poco chiari e oggetto di continui ripensamenti: in una prima edizione vengono fissato dal 1941 al 1953; in una nota alla seconda edizione, invece, la serie viene estesa fino a *Kiss me Deadly (Un bacio e una pistola)* del 1955, con la possibile rinascita negli anni successivi a seguito di alcuni film di Boorman, Siegel e Fuller.

L'idea di una serie, come l'hanno intesa Borde e Chaumeton: come gruppo di film circoscritto nel tempo, viene ripresa da Paul Schrader anche se, come vedremo in

¹⁹ R.Borde e E.Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 2.

²⁰ *Ivi*.

seguito, ne sposta il termine al 1958. Il periodo a cavallo tra gli anni quaranta e cinquanta costituisce uno dei periodi più controversi del *noir*. I due francesi hanno indicato il periodo tra il 1949 e il 1953 come inizio della crisi del *noir*, mentre gli stessi anni vengono celebrati da Schrader come il periodo culminante di tutto il ciclo. Si apre a partire dagli anni settanta un vasto dibattito sulla possibilità che «il film *noir* costituisca un genere e in quanto tale rappresenti una categoria diacronica ed elastica, pronta ad accogliere una catena infinita di mutamenti, aggiornamenti e revisioni»²¹. Se Borde e Chaumeton fanno concludere la stagione *noir* nel 1953, altri critici ne spostano l'estremo finale al 1958, anno di produzione dell'ultimo grande *noir*: *Touch of Evil* (*L'infernale Quinlan*, 1958); altri ancora sostengono fermamente che il *noir* ha avuto inizio molto tempo prima e che non sia ancora finito²². Ma non tutte le letture critiche del *noir* si sono fermate dentro i confini di una periodizzazione logicamente dimostrata: l'aver stabilito inizi e conclusioni convenzionali porta a lavorare secondo associazioni d'idee più libere e sicuramente più originali, come nel caso di Raymond Durgnat²³. Il critico inglese propone un albero genealogico del *noir*, affidandosi a un modello antico di rappresentazione storica, che utilizzando gli schemi della familiarità permette di organizzare percorsi non necessariamente motivati.

L'italiano Leonardo Gandini condanna questo approccio, polemizzando con ostinazione di Durgnat a «non voler considerare il *noir* come un genere ma di sfaldarlo in tanti piccoli sottogeneri dai confini apparentemente invalicabili con una furibonda ansia classificatoria»²⁴. Più interessante è il parere di Massimo Locatelli, secondo il quale l'approccio di Durgnat, non limitato a una serie finita di titoli, esprime perfettamente l'idea del *noir* come baricentro di un ideale di cinema modernista e meticcio²⁵. Come le mappe medioevali o gli alberi genealogici rinascimentali, una mappatura concettuale con concessioni alle associazioni creative è allora secondo Locatelli, il procedimento più adatto per disegnare la storia di un genere come il *noir*.

²¹ L.Gandini, *Il film noir americano*, op.cit., p. 14.

²² La datazione 1941-1958, sembra sia stata proposta per primo da P.Schrader in «*Notes on Film Noir*» che usa *Il mistero del falco* e *L'infernale Quinlan*, per segnare l'inizio e la fine del *noir*. Mentre sostengono l'ipotesi di una continuazione del genere, Alain Silver e Elizabeth Ward i quali nell'enciclopedia dei film *noir* inseriscono titoli dal 1927 fino agli anni in cui scrivono, 90 ca.

²³ *Paint it black. The family tree of film noir*, «*cinema*», agosto, 1970.

²⁴ L.Gandini, M.Fabbri, E.Resegnotti (a cura di), *I colori del nero*, op. cit., p. 166.

²⁵ Cfr. M.Locatelli, *Perché noir*, op.cit., p. 36.

La classificazione in base al motivo e al tono che propone Durgnat fa tuttavia appello a una vaghezza intrinseca al termine *noir*, che se da una parte sembra bene adattarsi alla natura puntiforme dell'oggetto, dall'altra rischia di eccedere nell'abuso terminologico, come succede per esempio quando il critico arriva ad inserire nell'insieme, opere come *Broken Blossoms* (*Giglio infranto*, 1919) di D.Griffith o *2001: A Space Odyssey*, (*2001: Odissea nello spazio*, 1968) di S. Kubrick, con grande scandalo dei puristi del genere.

Tra gli anni 1960 e 1970, si apre il dibattito sulla trasformazione del cinema hollywoodiano e sulla crisi del sistema dei generi. In questo contesto si inserisce l'intervento dell'americano Paul Schrader. Nel saggio del 1972, *Notes on film noir*, Schrader riapre la questione sulla genericità del *noir*, preferendo parlare di atmosfera e di stile visivo *noir*, a riprova dell'artisticità della serie rispetto alle altre produzioni di genere coeve. Sulle orme di Borde e Chaumeton, Schrader suddivide il *noir* in tre grandi fasi: guerra - dopoguerra - maccartismo, con la possibilità di sovrapposizioni. Il critico fa riferimento alla difficoltà, quando si parla di film *noir*, di fare appello alle scelte soggettive della critica e del pubblico. Tuttavia sembra che la posizione di Schrader sia irremovibile nel definire il *noir*, non un genere, bensì un tono, un movimento, un periodo, uno stato d'animo. «Quasi tutti i critici hanno la propria definizione di film *noir*, supportata da un elenco personale di titoli e date. Definizioni e descrizioni particolari possono però diventare scomode. Un film che parla della vita notturna in città non è necessariamente un film *noir*, così come un film *noir* non deve a tutti i costi occuparsi di crimini e corruzioni [...] Il film *noir* viene definito dal tono, e non dai tratti di genere, e dunque è quasi impossibile difendere una classificazione a vantaggio di un'altra»²⁶. Schrader propone un allargamento di campo fino al periodo realista del dopoguerra, che secondo Gandini pare improprio²⁷. A mio avviso, risulta pertinente la proposta di Schrader, se non altro per il carattere di elasticità e di diffusione di elementi stilistici, che servono come punto di partenza per ritrovare quell'atmosfera *noir* in titoli che fuoriescono dagli estremi cronologici sino ad ora indicati. Schrader dunque non parla del *noir* in termini di genere, tuttavia opta come i suoi predecessori per una classificazione cronologica dei titoli. È possibile suddividere il film *noir* in tre ampie fasi. La prima coincide con il periodo della guerra e va dunque approssimativamente dal 1941 al 1946: «è la fase

²⁶ P.Schrader, *Note sul film noir* «Film Comment», 1972, trad. it, in *I colori del nero*, op. cit., p.169.

²⁷ L.Gandini, *Il film noir americano*, op. cit., p.29.

dell'investigatore privato e del lupo solitario, di Chandler, Hammett e Greene, di Bogart e della Bacall, di Alana Laad e Veronica Lake [...] è un'epoca caratterizzata dalle riprese in studio come si può notare in *The Maltese Falcon*, *Casablanca*, *Gaslight* (*Angoscia*), *This gun for Hire*, *The lodger* (*Il pensionante*), *The Woman in the Window* (*La donna del ritratto*), *Spellbound* (*Ti salverò*), *The Big Sleep*, *Laura*, *The Lost Weekend* (*Giorni perduti*), *The Strange Love of Martha Ivers* (*Lo strano amore di Marta Ivers*), *To Have and Have Not* (*Acque del sud*), *Fallen Angel* (*Un angelo è caduto*), *Gilda*, *Murder My Sweet* (*L'ombra del passato*), *The Postman Always rings Twice*, *Dark Waters* (*Acque scure*), *Scarlet Street* (*La strada scarlatta*), *So Dark The Night* (*Così scura la notte*), *The Glass Key*, *The Mask of Dimitios* e *The Dark Mirror* (*Lo specchio scuro*). *Double Indemnity*, diretto da Wilder e sceneggiato da Chandler, segnò il momento di passaggio tra la prima e la seconda fase. [...] La seconda fase, caratterizzata da un maggior realismo coincide con il dopoguerra dal 1945 al 1949 [...] i film tendono a dedicarsi maggiormente al problema della delinquenza nelle strade, alla corruzione politica e all'attività della polizia. A questo periodo si adattano meglio personaggi meno romantici, come Richard Conte, Burt Lancaster, Charles McGraw e i cineasti "proletari" come Hathaway, Dassin e Kazan. È una fase dove prevale una rappresentazione realistica della città»²⁸, ne segue un elenco di titoli di cui cito i principali: *The Killers*, *Act of Violence* (*Atto di violenza*), *T- Men*, *The Naked City* (*La città nuda*). La terza e ultima fase, prosegue Schrader, «va dal 1949 al 1953. Ed è un periodo caratterizzato dalla psicosi e dagli impulsi suicidi»²⁹. All'interno di questa fase, che viene considerata la migliore, possiamo trovare numerosi film *noir* di serie B e cineasti attenti ai risvolti psicoanalitici, come Nicholas Ray e Raoul Walsh. L'assassino psicotico diventa il perno dell'azione intorno al quale si costruisce tutta la vicenda; «le forze disgregatrici degli individui sono evidenti in film come *White Heat* (*La furia umana*), *Gun Crazy* (*La sanguinaria*), *Kiss Tomorrow Goodbye* (*Non ci sarà domani*), *The Big Heat* (*Il grande caldo*) e *Sunset Boulevard*»³⁰. Questi film a differenza dei precedenti, rispecchiano le incertezze e l'instabilità psichica dei protagonisti, monito di una società in crisi. Ed è Robert Aldrich, con *Un bacio e una pistola* che secondo Schrader introduce una nota di distacco e di malessere generale: la regia di Aldrich

²⁸ P.Schrader, *Note sul film noir* «Film Comment», 1972, trad. it, in *I colori del nero*, op. cit., p. 175.

²⁹ *Ivi*.

³⁰ *Ivi*.

porta il *noir* a un livello di squallore e di perverso erotismo mai toccato in precedenza³¹. Il *noir* si esaurisce lentamente durante la metà degli anni cinquanta, i titoli più interessanti di questo periodo citati da Schrader sono *The Big Combo* (*La polizia bussava alla porta*, 1955) e l'ultimo grande *noir*, che chiude il periodo classico, firmato da Orson Welles, *Touch of Evil* (*L'infernale Quinlan*, 1958). Interessante è notare la modalità con cui il *noir* si è trasformato tecnicamente a seguito dell'avvento della televisione; gradualmente l'influenza dell'espressionismo tedesco lascia il posto al colore, a un'illuminazione piena e a frequenti primi piani. La creazione di un nuovo modello di dramma poliziesco si deve a registi emergenti come Don Siegel, Richard Fleischer, Phil Karlson e Sam Fuller. Il momento di transizione è particolarmente evidente in *Pickup on South Street* (*Mano pericolosa*, 1953) di Fuller, «nel quale i toni neri si mescolano alla paura del rosso»³².

L'intervento di Schrader dunque, considera i titoli *noir* in un arco di tempo definito, dal 1941 al 1958. Nonostante egli si riferisca più volte al *noir* in termini di “movimento” e “atmosfera”, il fatto di porre confini cronologici significa, a mio avviso, riconoscere che il *noir* è una serie. L'articolo tuttavia, ha la lungimiranza di affermare nel *noir* la supremazia degli elementi visivi rispetto ai fattori sociali. Il *noir*, ripete più volte l'autore andando contro la tradizione critica americana³³, ha favorito lo stile al tema. Il tema si cela nello stile, ed è proprio per questa peculiarità di sviluppare uno stile “unico” che il *noir* ha creato un nuovo universo artistico per rappresentarsi in termini visivi e non tematici, garantendosi in questo modo una continuazione, potenzialmente illimitata e soprattutto non ancorata a periodizzazioni storiche o a produzioni seriali. L'intervento di Schrader cade in un periodo in cui gli americani hanno già cominciato a riscoprire la letteratura *hard boiled* e stanno pensando di affrontare il *noir* nell'ambito della rilettura del cinema classico hollywoodiano in atto dall'inizio degli anni settanta. Comunque si voglia affrontare la questione delle periodizzazioni, il grande ciclo americano classico si conclude con la fine degli anni cinquanta e la crisi dello Studio System quando a metà del decennio successivo cominciano ad apparire nuove versioni cinematografiche della *detective story*, il clima è decisamente cambiato. Nuovi scrittori cominciano a mettere al

³¹ *Ivi*, p.176.

³² *Ivi*.

³³ Ad esempio il critico Robert Warshow nel saggio *The Gangster as Tragic Hero* del 1948 canonizzava il *gangster movie* e non il *noir*. Nella sua analisi trascura lo stile a favore dell'impatto sociologico che il cinema ha sulla società.

centro dei loro romanzi detective ispirati sempre più a Marlowe & Co, una nuova generazione di registi si sta formando dopo aver studiato i classici americani attraverso le influenze della critica francese. Il sistema di produzione hollywoodiano si sta radicalmente trasformando e il film *noir* viene percepito come parte di una stagione conclusa, da studiare e valorizzare, che può essere recuperata tramite citazione e *remake*. Da quel momento cominciano a proliferare titoli, con il rischio di cadere in un eccesso classificatorio, costituendo canoni di film *noir* e criteri normativi che alla fine rischiano di creare una sorta di “opprimente accademia”. La nozione stessa di confine è, tra l’altro poco adatta all’idea di *noir*, che nasce proprio da un rimescolamento di generi, tra poliziesco, psicologia criminale, melodramma, *horror* e *woman film*, basando buona parte del suo fascino e delle sue fortune post-moderne proprio sulla sensazione di inafferrabilità generica che ne costituisce l’essenza³⁴.

1.2 Verso una definizione di genere

Uno dei problemi maggiori quando ci si imbatte nel racconto criminale è il delicato rapporto tra le nozioni di serie, genere e stile.

L’idea della serie come gruppo di film rigidamente circoscritto nel tempo viene infine liquidata, per lasciare spazio a un ampio dibattito sulla possibilità che il film *noir* costituisca un genere e dunque rappresenti una categoria diacronica ed elastica, pronta ad accogliere una catena infinita di mutamenti e revisioni.

L’intervento sicuramente più citato e influente nel dibattito sui generi cinematografici è quello di Rick Altman. Nel suo studio sull’argomento, *Film/Genere*, ha evidenziato come l’eterogeneità delle parti in causa faccia della produzione di genere non un canone, ma un processo e ha proposto di parlare più correttamente di processi di generificazione³⁵. L’autore nordamericano riconosce proprio come, a partire da una semplice denominazione, si sviluppa un processo di legittimazione, al termine del quale il pubblico arriva a riconoscere in quella definizione un insieme di prodotti culturali come una serie di film.

³⁴ Cfr. R. Venturelli, *L’età del noir- Ombre, incubi e delitti nel cinema americano 1940-60*, Einaudi, Torino, 2007, «introduzione», pp. 4-83.

³⁵ R. Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano, 2004, pp. 92-99.

L'influenza esercitata dalle concezioni di Altman ha portato a edificare una teoria del genere cinematografico basata su sette presupposti ampiamente accettati:

- 1) I film di genere sono prodotti in serie, secondo un prototipo standard. Gli addetti ai lavori dell'industria hollywoodiana comunicano facendo ricorso ai termini di genere e utilizzano tali categorie per descrivere le loro produzioni.
- 2) Film dello stesso genere hanno componenti contenutistico-formali simili, cioè l'identità di genere risiede nelle sue caratteristiche testuali, che costituiscono dunque gli elementi principali per riconoscere la categoria di appartenenza.
- 3) I produttori associano sistematicamente ciascun film a un unico genere, scelto tra quelli disponibili in base agli standard impliciti dell'industria cinematografica. Questo processo di attribuzione stabilisce in modo definitivo in quale genere rientra ciascun film.
- 4) I distributori e gli esercenti rispettano l'identità di genere che i produttori assegnano a un'opera cinematografica. I film di Hollywood raggiungono quindi gli spettatori senza che la designazione originaria da parte dei produttori subisca alterazioni.
- 5) I consumatori scelgono film contrassegnati dalla categoria di genere attribuita loro dai produttori ai quali tutti gli intermediari si attengono fedelmente. Si ritiene, perciò, che il pubblico del cinema hollywoodiano sia in grado di distinguere subito e con precisione i vari generi.
- 6) Durante la visione del film gli spettatori seguono una serie univoca di indicazioni di genere. Si presume, dunque, che la percezione di ogni film sia la stessa per tutti gli spettatori, in quanto essi costituiscono un pubblico omogeneo che, a livello individuale, non presenta reazioni differenti.
- 7) I critici, così come gli altri spettatori, colgono e comunicano correttamente il genere di ciascun film; in questo senso essi rappresentano un'estensione dell'industria di produzione³⁶.

In che termini è opportuno parlare di *noir* riguardo al genere cinematografico? La questione, arrivati a questo punto, è delicata e non priva di equivoci. Il “genere” *noir* è stato creato a posteriori, ossia sono stati denominati *noir* titoli che inizialmente sottostavano a un'altra categoria di genere: quella del cinema criminale. Un'altra linea di dispersione si scopre se si accetta di oltrepassare i confini della

³⁶ R. Altman, *I generi di Hollywood* in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti Vol. 2*, op. cit., pp. 745-746.

formula produttiva *noir*, per indagare i luoghi e i momenti in cui il genere riemerge sia come riferimento stilistico, sia come categoria critica. Ancora più interessanti, come vedremo nella seconda parte del mio lavoro, sono i fenomeni di riemersione del film *noir* all'interno dell'apparato produttivo hollywoodiano a partire dai primi anni settanta.

Gli studiosi di generi cinematografici sostengono che il genere si riproduce tramite l'interazione costante di tre fattori fondamentali: *plot* (intreccio), *setting* (ambientazione) e *characters* (personaggi), i quali entrano in combinazione tra loro formando delle costanti suscettibili diventano convenzioni per creare un fondamento di forte riconoscibilità di una stessa tipologia di pellicole da parte del pubblico. I tre elementi citati, con modalità differenti, incidono nella definizione di genere cinematografico stimolando di continuo lo svolgimento narrativo attraverso elementi visivi facilmente individuabili, grazie all'interazione e alla conflittualità dei personaggi inseriti in ambienti codificati nei quali si svolgono azioni e si verificano eventi³⁷. Ogni genere, quindi, avrà i suoi ben definiti esistenti (*characters* e *setting*) e i relativi eventi (lo sviluppo del *plot*) la cui combinazione, con variazioni minime, fornisce la base di partenza che serve al pubblico per riconoscersi nella storia narrata sullo schermo. Come sostiene Rick Altman, il rapporto tra la produzione di un film e il suo pubblico è mediato dalla relazione intercorrente tra i fattori semantici e sintattici attraverso cui un genere si mostra.

L'approccio semantico/sintattico al genere poggia le proprie basi sull'idea che le etichette di genere sono solitamente attribuite a categorie che derivano la loro esistenza da due fonti diverse. «A volte invochiamo la terminologia di genere perché più testi condividono stessi blocchi costruttivi (questi elementi semantici possono essere argomenti comuni, trame condivise, scene chiave, oggetti familiari o riprese e suoni riconoscibili). Altre volte riconosciamo le affiliazioni di genere, perché un gruppo di testi organizza quei blocchi costruttivi in modo simile come la struttura della trama, le relazioni fra i caratteri o il montaggio di immagini e suoni»³⁸.

È chiaro dunque che l'elemento semantico è contraddistinto dall'iconografia, dall'ambientazione, da particolari soluzioni stilistiche caratteristiche del genere e da personaggi funzionali alla storia rappresentata, mentre quello sintattico deriva

³⁷ Si tratta della definizione di narrazione fornita da Seymour Chatman in *Storia e discorso* (1978), Pratiche, Parma, 1981.

³⁸ R. Altman, *Film/Genere*, op. cit., pp. 132-133.

direttamente dall'organizzazione degli aspetti semantici secondo criteri narrativi e sintagmatici, metaforici e di relazione tra i vari personaggi.

Sebbene non ricorra necessariamente sempre al termine semantico e sintattico, la critica ha praticato per decenni una qualche versione di questi due approcci, adottando solitamente uno dei due punti di vista in rivalità con l'altro; il culmine è rappresentato dallo strutturalismo degli anni sessanta, che aveva determinato un passaggio radicale dalle tattiche semantiche agli approcci sintattici.

Siamo concordi con Altman, nell'affermare che il modo migliore per riconoscere al termine "genere" la sua piena valenza, è quello di considerare le due componenti semantiche e sintattiche come contemporaneamente attive. Invece di considerarli come alternativi, è necessario considerare i due approcci come coordinati. Non è un caso «che i generi che hanno riscosso maggior successo da parte degli spettatori e della critica, il *western*, il *musical* e l'*horror*, dimostravano di possedere un alto grado di riconoscibilità semantica, sia un elevato livello di coerenza sintattica»³⁹.

Ciò ha permesso loro di durare nel tempo. Seguendo il ragionamento di Altman e per riferirsi in particolare all'oggetto del mio studio, il *noir* non risulterebbe in grado di possedere questa duplice corrispondenza. È infatti incapace di mantenere una certa coerenza nel corso dei decenni. Non a caso si parlerà di *neo noir* a partire dagli anni settanta e non *noir* puro. Pierre Sorlin, ritiene il *noir* un genere fortemente connotato: «i film *noir* presentano la rara particolarità, unica forse nella storia del cinema, di costituire un insieme cronologicamente ben delimitato, i cui elementi sembrano facilmente identificabili: quando si cerca un esempio di genere cinematografico forte, quasi spontaneamente ci si rivolge al *noir*»⁴⁰ ma al tempo stesso nega l'unità tematica del genere: «trovare una media tematica del film noir è un esercizio pressoché vano»⁴¹ Sorlin, finisce quindi, per consolidare la categoria del film noir, sotto l'unità del dato cromatico (confinandolo al livello semantico di Altman).

L'iconografia investe il dato informativo e visivo del film e costituisce gli elementi di base per la comprensione e la successiva identificabilità del genere, inteso come accumulo di elementi ricorrenti che contribuiscono alla comprensione e all'immediata riconoscibilità da parte degli spettatori. Il *noir* offre un'iconografia molto connotata e perfettamente identificabile, fatta di scenari urbani perennemente

³⁹ *Ivi*, p. 134.

⁴⁰ P. Sorlin, *The Dark Mirror*, trad. it, in *I colori del nero*, op cit., p. 178.

⁴¹ *Ivi*.

contrassegnati da asfalto bagnato e fari di automobili che avanzano nell'oscurità, da detective fasciati in grandi impermeabili e cappelli calati sugli occhi, da denso fumo di sigarette e da affascinanti donne ammalianti e crudeli. Questi elementi dotano il *noir* di un significato univoco e perfettamente come si è detto riconoscibile. Le caratteristiche iconiche segnano con la loro presenza non un'unica pellicola, ma l'intero canone del genere. La riconoscibilità dell'iconografia è il punto centrale per riconoscere e costituirne le convenzioni di un genere, e il *noir* ne presenta in abbondanza⁴².

C'è chi, come Alain Silver⁴³, si sente in dovere di ritenere il *noir* «tanto uno stile, quanto un genere»⁴⁴ per non rischiare di rimanere legato a una visione riduttiva ancorata all'ambito narrativo e tematico a scapito di quello visivo. Mentre, Janey Place afferma che il «film *noir* è stato considerato un genere, anche se ha più elementi in comune con alcuni precedenti movimenti cinematografici, come l'espressionismo tedesco, il realismo socialista sovietico, il neorealismo italiano»⁴⁵. Janey Place sostiene l'ipotesi che il *noir* sia piuttosto una serie di elementi connotati che non si limitano ad abbracciare un singolo genere ma molteplici. Secondo tale supposizione si può affermare che gli elementi determinanti lo stile della visione non sono solo apparsi in precedenti movimenti ma integrano le scelte di stile di un altro genere per formare innovativi ibridi. Un esempio lo possiamo trovare in *High Sierra* (*Una Pallottola per Roy*, 1941) di Raoul Walsh.

Humphrey Bogart, protagonista per la prima volta sullo schermo, interpreta la parte di un fuggiasco deciso a compiere l'ultimo colpo della sua “carriera” e abbandonare la vita del criminale. La prigione l'ha segnato profondamente e proprio per questa sua coscienza assume una prospettiva diversa dalla condizione più superficiale del criminale classico. Walsh allontana la vicenda dal ricorrente scenario urbano/borghese, preferendo un contatto più diretto con la natura e proietta il criminale sullo sfondo del West. Nell'ultima scena Bogart, alias Roy Earle, si rifugia invano sulla Sierra Nevada dove trova nella morte la libertà che sognava. Il personaggio ambiguo

⁴² F.Hirsch, *The Dark Side of the screen*, A. S. Barnes, New York, 1981, p. 72.

⁴³ Tra le sue pubblicazioni sul *noir* si veda le numerose collaborazioni con J.Ursini E. Ward, *The Noir Style*; L.A. *Noir*; *Film Noir Readers*; *Gangster Film Reader*; *Raymond Chandler's Los Angeles*; *The Samurai Film*; *Horror Film Reader*; *Film Noir the Encyclopedia*; *Film Noir the Directors*; *David Lean and his Films*; *What Ever Happened to Robert Aldrich*.

⁴⁴ A.Silver, L. Brookeover, *What Is Thing Called Noir?*, in A.Silver e J.Ursini (a cura di), *Film Noir Reader*, Limelight, New York, 1966, cit. p.262.

⁴⁵ J.Place, *Woman In Film Noir*, in A. Kaplan (a cura di), *Women in film noir*, Bfi Publishing, London, 1998, p. 49.

e malinconico permette a Walsh di volgere il racconto nella direzione di un *noir* introspettivo. Per la miscela di “ingredienti” data dall’ambientazione dislocata lontano dalla città e per l’intreccio criminale, *High Sierra* viene definito un film misto, tra *gangster*, *noir* e *western*. Bogart, dopo essere stato una figura marginale nelle produzioni della Warner degli anni trenta, è ora l’interprete ideale del nuovo clima, dove ogni vitalismo è sostituito da un’amara disillusione. A partire da *Una pallottola per Roy* e *Il mistero del falco*, l’inquietudine *noir* contamina anche altri generi a partire dall’ *Horror*, che proprio dal 1942 al 1946 vede svilupparsi il celebre ciclo di Val Lewton per una produzione RKO.

Film come *Cat People (Il bacio della pantera, 1942)*, *I walked with a Zombie (Ho camminato con uno zombie, 1943)* di Jaques Tourneur, il *thriller The Seventh Victim (La settima vittima, 1943)* di Mark Robson, ma anche *The Uninvited (La casa sulla scogliera, 1944)* di Lewis Allen, riducono l’azione, gli shock e l’esibizione della mostruosità per lavorare soprattutto sul buio, sul non detto e il non visto. Rispetto alle produzioni Universal degli anni trenta, a contare sono le minacce che riducono il controllo sulla realtà da parte del soggetto e lo sospendono tra la paura di ciò che lo circonda e l’angoscia di ciò che nasconde dietro di sé. Si apre così il periodo della sensibilità *noir*, che soprattutto nella sua prima fase è caratterizzato da un processo di interiorizzazione del racconto e del punto di vista narrativo. È un fenomeno iniziato con la narrativa criminale di Raymond Chandler, con la serie dedicata a Philip Marlowe. Gli episodi narrati in prima persona percorrono un labirinto di menzogne avidità e fantasmi, che il cinema risolve in atmosfere cupe, popolate di luci artificiali, specchi, acque scure, passando attraverso i filtri della divulgazione psicoanalitica. Il motivo dell’indagine si trasforma così in una lacerante ricerca delle certezze perdute, accompagnata da un necessario rinnovamento di soluzioni sul piano stilistico e narrativo.⁴⁶ Se adottiamo questo punto di vista, sembra che siano il tema, l’intreccio della storia e il carattere dei personaggi ad influenzare le scelte stilistiche, non il contrario.

⁴⁶ Cfr. R.Venturelli, *Gangster e detective. Il cinema criminale* in G.P Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti Vol. 2*, op. cit.

1.3 Il sur-genere *noir*

Le definizioni troppo severe e ancorate a periodizzazioni rigide rischiano di essere riduttive e imprecise. Alessandro Agostinelli propone l'ipotesi di considerare il *noir* non come un semplice genere, nato, sviluppatosi e pronto ad accogliere nuovi titoli che presentano elementi ben precisi, né in modo riduttivo solo uno stile⁴⁷, ma come un *surgenere*⁴⁸, «non nel senso che contiene altri generi, ma nel senso che altri generi lo contengono in varia misura e con differenti sfumature»⁴⁹. L'ipotesi di considerare il *noir* come un genere “ombrello” è quella seguita dal critico americano Charles Derry⁵⁰. C'è da precisare che l'intervento di Derry si riferisce alla categoria cumulativa da lui identificata come *suspense thriller*. L'americano tuttavia non affida al termine la stessa valenza che Agostinelli affida al *noir* come *surgenere*. Derry parte dallo schema triangolare di Poe, al vertice del quale sta il criminale mentre nel basso della piramide, a destra, sta la vittima e, a sinistra, il detective. Ad ognuna di queste tre sezioni corrispondono nuove varianti che Derry chiama «variety of genres»⁵¹, che trasformano il genere del film. Se prendiamo in esame la sezione riferita al criminale per esempio, sono possibili le seguenti varianti.

- 1) Il *Gangster film* dove si mette in evidenza l'ascesa e la fine di un *gangster* nel quale l'ambientazione è generalmente urbana e la vicenda è impregnata di un tono tragico che porta quasi sempre alla morte del protagonista per mano della polizia o di altri *gangster*.
- 2) Il *Bandit film*, fa ruotare l'azione intorno alla storia d'amore tra un criminale, spesso e volentieri un *gangster* e la sua amante. Le avventure della coppia in fuga dalla polizia o dall'FBI costituiscono il punto focale della vicenda.
- 3) *Heist (Caper) film*, dove un gruppo di criminali cerca di mettere insieme le loro capacità per commettere un crimine perfetto. Di solito si tratta di una grossa rapina, il buono o il cattivo esito dipendono solo in parte dalle abilità dei

⁴⁷ Considerare il *noir* esclusivamente uno stile significa ampliare a dismisura il senso originario di chi ha coniato il termine, film come *Quarto potere*, che presentano sicuramente molteplici cifre stilistiche tipiche del *noir*, non possono essere a mio avviso considerati *noir*. Né tantomeno identificare, come fa Durnat, 2001: *Odissea nello spazio*, un *noir*.

⁴⁸ Mi riferisco al concetto espresso da Agostinelli in *Una filosofia del cinema americano*, cap. «Noir: tipologie e serie» pp.93-111.

⁴⁹ *Ivi*, p.98.

⁵⁰ C.Derry, *The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*, McFarland&Co, Jeffersons NC, 1998, p.57.

⁵¹ *Ivi*.

criminali. La fatalità e il destino giocano un ruolo di primaria importanza per questo tipo di trame.

Mentre per la sezione riferita al detective, sono possibili le opzioni:

- 1) *Police Procedural*, film dove agisce un poliziotto di professione come membro di una forza di tutori dell'ordine e della legge. Spesso il protagonista ha problemi di condotta con i suoi superiori, ed è accusato di svolgere il suo compito con metodi poco ortodossi. Il criminale è in una posizione di minoranza psicotico o economicamente svantaggiato.
- 2) *Hard boiled Detective*, il protagonista questa volta è un investigatore privato che agisce in un microcosmo cinico e corrotto, il criminale è smascherato dall'ostinazione dell'investigatore e dal destino che li rema contro.
- 3) *Classical detective*, si tratta di film dove il detective agisce secondo un'indagine logica investigativa con il risultato dello smascheramento finale del criminale. Il criminale è un pretesto per mettere in mostra le eccellenti doti del detective protagonista.

Questo schema con le varianti sopra elencate costituisce l'ossatura sulla quale regge tutto il cinema criminale, e ovviamente risulta pertinente per il *noir*⁵².

Derry definisce il *film noir* come un termine, «spesso considerato dai francesi come un genere, in grado di attraversare molte categorie descritte in precedenza. Esso si riferisce specificamente a un gruppo di film in bianco e nero, molto scuri, prodotti in America nel secondo dopoguerra. Il protagonista può essere un detective della tipologia *hard boiled*, un piedipiatti, un investigatore assicurativo, un ex truffatore o un criminale di mezza tacca. In tutti i casi sprofonda in basso attraverso l'unione con una *femme fatale*. Nel film *noir* quasi tutti sono corrotti e il cinismo e la violenza sono assoluti»⁵³. L'analisi del critico americano si riferisce al *noir* solo in parte, infatti, parlerà in maniera più particolareggiata di *elementi noir* solo in relazione alle altre sezioni. Ciò che interessa di più a Derry è arrivare a definire il *suspense thriller*. Riadattando in modo personale il triangolo di Poe, arriva alla conclusione che il *suspense thriller* è un genere “ombrello” composto da un complesso di sotto generi in evoluzione, che possono essere definiti attraverso sei categorie a cui sono stati dati

⁵² Il film *noir* come lo intende Derry, sottostà nella macrocategoria del genere *crime*. Questa categoria comprende oltre al *noir* anche il *detective film*, il giallo che Derry chiama *whodunit* (abbreviazione per l'espressione *chi ha commesso il crimine?*) e il *mystery*.

⁵³ C.Derry, *The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*, op. cit., p.57.

dei titoli semplici, derivanti dall'elemento primario di suspense che viene usato per il film stesso⁵⁴. Dall'analisi delle categorie proposte emergono moltissime caratteristiche di tutti i generi coesistenti all'interno di questa grande famiglia definita da Derry come *crime movie*.

Il concetto di generi cinematografici che esprime Carlos Clarence risulta interessante e pertinente soprattutto se riferito al *noir*. Egli ritiene che «i generi non spariscono mai completamente. Come potrebbero, quando i problemi di cui trattano, i modelli di comportamento che prescrivono, le soluzioni che propongono sono le espressioni di un periodo che cerca di definire se stesso?»⁵⁵. In particolare, il *noir* dagli anni settanta, è oggetto di una “persistenza di genere”: in una serie di cineasti si ritrovano delle costanti narrative e stilistiche che ci permettono di considerare un film appartenente al genere.

Tornando alla questione iniziale, Agostinelli propone di adattare la definizione di Derry per il *crime movie* al *surgenere noir*. Si può in questo caso «parlare di *noir*, definendolo come unione nominale di quasi tutti i generi dell'elenco di Derry»⁵⁶. Lo stesso gruppo di generi viene ripreso da altri schemi teorici.

Un successivo esempio è quello fornito da David Bordwell; il discorso di Bordwell si articola intorno alla definizione di *noir* non in termini di genere; bensì lo ritiene più simile a uno stile e a una tendenza narrativa che scavalca i generi, abbracciando opere di impegno sociale come *The Lost Weekend (Giorni perduti, 1945)* di Wilder e *spy story* come *Ministry Of Fear (Il Prigioniero del terrore, 1944)* di Friz Lang⁵⁷. Per quanto riguarda le derivazioni del *noir*, Bordwell è d'accordo nel ritrovare nei romanzi *hard boiled* degli anni venti un punto di partenza. Questi romanzi, contrapposti alle atmosfere più posate e alle ambientazioni altolocate dei classici gialli inglesi, sono rivolti prettamente a un pubblico maschile. I principali tratti distintivi sono l'insicurezza e il pessimismo freddo e distaccato che trasmettono i

⁵⁴ Le categorie individuate da Derry sono *thriller di passione* (triangolo marito/moglie/amante); *thriller politico* (personaggio di spicco-assassino-detective che spesso racconta i fatti in forma documentaria); *thriller of acquired identity* con cambio di identità (il protagonista per sfuggire al suo passato criminoso si crea una nuova vita rimanendo tuttavia vittima del fato finendo ucciso o imputato per atti che non ha commesso); *thriller di mistero* (il protagonista angosciato da precedenti traumi psicologici racconta la sua storia attraverso metodi psicoanalitici); *thriller morali* (il bene e il male a confronto incarnati da due personaggi opposti mettendo in parallelo al vittima e il criminale); *innocent-on the run-thriller* (una vittima innocente entra accidentalmente in un inghippo più grosso di lei e deve sfuggire sia ai cattivi sia alla polizia, assumendo suo malgrado la valenza di un detective).

⁵⁵ C.Clarence, *Giungle Americane Il cinema del crimine*, Arsenale Editrice, Venezia, 1981.

⁵⁶ A.Agostenelli, *Una filosofia del cinema americano*, op.cit., p. 120.

⁵⁷ Cfr. D.Bordwell e K.Thompson, *Storia del cinema e dei film*, Il castoro, Milano, 1998, pp. 322-323.

protagonisti. Bordwell rimarca il debito del *noir* nei confronti dell'espressionismo tedesco, spiegando che tale influsso è stato possibile grazie all'influenza di quattro registi europei⁵⁸, diventati non a caso i massimi esponenti del film *noir*. Il teorico americano mette poi in risalto la presenza massiccia di tendenze e atmosfere tipiche *noir* nel genere che chiama *detective film*. Questo tipo di film è incentrato sull'investigazione del protagonista, che è un antieroe esemplificato dal tipo bogartiano. Bordwell dunque rappresenta il crimine e l'indagine come fondamentali necessarie per il genere. L'investigazione risulta essere la funzione ordinatrice, il perno narrativo intorno al quale ruota tutta la vicenda e il suo fallimento si traduce poi, anche in termini visivi e spaziali in appuntamenti mancati, sorveglianze eluse, pedinamenti falliti e sparizioni miracolose. Il pregiudizio in cui rischiano di finire Bordwell e Derry, come del resto Venturelli⁵⁹, è quello di considerare il *noir* come un'appendice del *crime movie*. Agostinelli suggerisce invece l'opzione di considerare il *noir* non solo come un genere ben definito, ma come un *surgenere* che ha attraversato e continua ad attraversare il tempo e altre tipologie di narrazione. L'oggetto del *noir* rispetto alle altre realtà cinematografiche ha più spiccato un doppio volto e una doppia natura: quello del genere e quello del *mood*⁶⁰ che supera le barriere dei generi e non dà spazio a catalogazioni. La sua straordinaria novità consiste proprio nel suo essere qualcosa di più di un semplice genere narrativo, uno stile o un'espressione esistenziale. Giorgio Gosetti, in accordo con l'ipotesi del *surgenere* sostiene che il *noir* è un «nuovo tipo di genere adeguato agli strumenti del racconto e della cultura contemporanea. Dei generi classici perde la riconoscibilità e la purezza, perché il super-genere del nero si sostiene su una vasta gamma di tensioni, personaggi, variazioni rese ancora più evidenti dal lungo periodo in cui cresce e si fortifica»⁶¹. La definizione del *noir* come un grande e abbastanza vago insieme dai confini, non è da intendersi come un'incapacità di individuare elementi sui quali fondarsi per definire un genere puro. Il *noir* sembra caratterizzarsi per le tematiche ambientali ed esistenziali, per la costruzione della trama e i tratti dei personaggi, per gli stili di ripresa e il taglio delle immagini. Eppure la combinazione

⁵⁸ Fritz Lang; Otto Preminger; Robert Siodmak; Billy Wilder.

⁵⁹ R. Venturelli insiste muovendosi sempre nel macrogenere criminale, afferma che il detective privato e il gangster vanno a definire gli archetipi di quelli che saranno i principali filoni del cinema statunitense.

⁶⁰ Riguardo alla definizione di fenomeno e atmosfera *noir* rimando a F. Hirsch, *The Dark Side of the Screen* op.cit.

⁶¹ G. Gosetti, *L'equivoco del nero*, in *Tutti i colori del nero*, op. cit., pp.10-11.

di questi elementi non basta a renderlo un genere unico, mentre a volte, la presenza di uno solo di essi, in un film è sufficiente a darcene il sentore. Il motivo conduttore «*il filo nero*» che attraversa epoche, paesi, opere, generi, linguaggi e storie, è un modo di interpretare il mondo, un sentimento percepibile e allo stesso tempo inafferrabile. È il tratto sottile di una sostanza che può tingere un intero film o anche solo una sequenza collocata in un contesto di tutt'altro segno come ad esempio l'incubo di Jimmy Stewart in *La vita è meravigliosa*.⁶²

Sarebbe ingannevole affermare che questo sentimento sia la chiave del *noir*, il *noir* viene, infatti, identificato in conformità a scelte e marche stilistiche che costituiscono lo “stile nero”.

⁶² Cfr. G.Cesareo, *Sulle tracce del filo nero* in *I colori del nero*, op.cit., p.15.

2. Lo stile *noir*

Secondo la definizione di Pierre Sorlin «lo stile può disegnare le soluzioni inedite proposte da un artista, le forme particolari, nuove, indipendenti da modelli precedenti, che caratterizzano le sue produzioni. Un artista ci interessa se il suo lavoro è originale, e la parola “stile” serve per disegnare, sinteticamente e rapidamente, l’insieme dei rapporti formali ed espressivi che è riuscito a creare»⁶³. Cosa accade se la definizione di stile viene applicata, non ai lavori di un singolo regista, ma a un preciso filone del cinema americano?

Alle problematiche, sollevate intorno alla definizione del *noir* in termini di genere, serie, ciclo o ‘atmosfera’, è inevitabilmente necessario aggiungere ora nuove domande e nuove proposte di analisi, non meno complicate delle prime: è lo stile a definire un genere o viceversa? in che modo la nozione di stile dialoga con il fenomeno *noir*, sia che si tratti di un genere o di un elemento caratterizzante? La citazione dell’americano Alain Silver è nuovamente pertinente: «*il noir, è tanto un genere, quanto uno stile*»⁶⁴ e questo stile a partire dalla stessa denominazione “nero”, è eminentemente visivo.

Per Janey Place, l’unità dello stile visivo è sufficiente per regalare al genere la sua omogeneità; per questa caratteristica è riconosciuto subito come *noir* un film dall’atmosfera claustrofobica e nichilista. Lo stile visivo del *noir* è fortemente caratterizzato e non meno elaborato dei modelli narrativi a cui attinge; nel *noir* confluiscono gli elementi di alcuni generi precedenti, il *gangster* film, il *western*, i film di guerra e, anche se in modo marginale, aspetti della commedia sofisticata. Inoltre il *noir* rappresenta la sintesi di due stili di regia e di montaggio contraddittori, da un lato il formalismo onirico dell’espressionismo tedesco, dall’altro il codice narrativo del cinema classico americano degli anni trenta. L’inquietudine tragica dell’espressionismo tedesco diviene una componente interna alla narrativa classica e ne mina il progressismo dialettico. La narrazione rimane serrata e gestita da un ritmo incalzante senza pause, tuttavia le inquadrature si caricano del conflitto tra luce e ombra, assumendo ulteriori connotazioni simboliche. Le conseguenze di questo mix

⁶³ P.Sorlin, *Stile e Creatività cinematografica*, in E.Biasin, G.Bursi, L.Quaresima (a cura di), *Lo stile cinematografico: XIII Convegno internazionale di studi sul cinema*, Congressi e convegni, Udine, 2006, cit. p. 41.

⁶⁴ Vedi Nota 44.

si esemplificano negli sbandamenti e nelle trasgressioni alle quali è sottoposto lo schema narrativo. La forma organica della forte narrazione classica continua a rimanere in funzione come innesco narrativo e struttura generale, ma si ricorre alla frantumazione del tempo, dello spazio e alla contrapposizione luministica dell'espressionismo e alle sue figure oniriche, distorte e altamente simboliche, tradotte nei "non-luoghi" della metropoli.⁶⁵

La crepa nell'unitarietà dello stile classico hollywoodiano portata dal *noir* viene ammessa da Bordwell, che definisce il film come il risultato di più «schemi stilistici», legati alla messa in scena, alla fotografia, al montaggio e al suono⁶⁶. Questa nozione, in riferimento al genere *noir* ha portato a riconoscere la compresenza di sviluppi stilistici diversi all'interno di un singolo film, come l'alternanza di illuminazione bassa e alta nella stessa sequenza pur trattandosi di due marche stilistiche opposte, una appartenente alla commedia classica e una al genere *thriller*. Che sia lo stile a definire un genere o che sia un genere a definire lo stile, si presentano molteplici interpretazioni critiche, a partire dalla posizione di Robert Portfirio e Andrew Spicer. I due critici ipotizzano che, da un punto di vista stilistico, si possa costruire una periodizzazione leggermente diversa da quella comunemente accettata per le scelte di produzione e ne individuano le differenti fasi: un primo periodo di sperimentazione dal 1940 al 1943; seguito da un periodo collegato allo stile espressionista dal 1944 fino al 1947; un periodo dominato dalla tendenza semidocumentaristica del *social problems film*, dal 1947 al 1952; e un ultimo conclusivo periodo che va dal 1952 al 1960, chiamato di frammentazione e decadimento⁶⁷. In questo modo la nozione di stile è leggibile come parte integrante del discorso filmico al pari della narrazione, della scrittura e della fruizione. Il problema della definizione di "stile cinematografico" in relazione al metodo di produzione hollywoodiano viene affrontato da David Bordwell. Il critico è convinto che la tipologia di stile cinematografico si debba ricercare sul piano culturale/testuale/produttivo. La forte correlazione tra norme linguistiche e norme produttive dà luogo a un sistema di analisi coerente, i cui parametri stilistici fondamentali sono ravvisabili nella costruzione narrativa (chiarezza e motivazione), nella costruzione del tempo

⁶⁵ Per il concetto di "non luogo" si veda M. Augè, *Non luoghi introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 1993 e ripreso da Mario Pezzella in *I fantasmi del moderno: temi e figure del cinema noir*, Cattedrale, Ancona, 2010.

⁶⁶ D. Bordwell, J. Straiger, K. Thompson, *Cinema come arte*, Il Castoro, Milano, 2003, p. 423.

⁶⁷ Cfr. A. Spicer, *Film Noir*, Pearson Education Limited, Harlow, 2002, p. 45.

(linearità e continuità) e rappresentazione dello spazio (centratura, frontalità ecc.), attraverso un utilizzo adeguato delle risorse offerte dalla tecnica (per esempio, il sistema dei raccordi di montaggio per la costruzione della continuità)⁶⁸.

All'interno del successivo saggio Bordwell sente il bisogno di soffermarsi più diffusamente su una preliminare definizione di stile filmico, sottolineando che, in accezione ristretta, egli intende per stile «l'uso sistematico e significativo delle tecniche del mezzo»⁶⁹ collocando poi queste tecniche a livello di messa in scena (spazio scenico, illuminazione, performance, costruzione del set), inquadratura, messa a fuoco, uso del colore, montaggio e suono. Per concludere che lo stile è la «*texture* delle immagini e dei suoni del film e cioè il risultato di scelte compiute dal/dai regista/registi in determinate circostanze storiche»⁷⁰.

La storia dello stile è quindi la storia dei cambiamenti e della stabilità della tecnica filmica, il che, nelle parole dello stesso studioso, va considerato come parte di una più generale storia estetica del cinema. Per quanto riguarda in particolare l'estetica del film *noir*, essa si basa su una composizione iconica fortemente marcata e riconoscibile. Dalla composizione fotografica, lo stile visivo *noir* è fatto di contrasti e sfumature di tutte le variazioni del nero e del grigio: l'uso contrastato del bianco e nero deriva dal cinema mitteleuropeo, in particolare dall'espressionismo tedesco. Questa marca “espressionistica” nel cinema americano ha sollevato forti critiche soprattutto per coloro che, come Paul Schrader, identificano il *noir* come un fenomeno artistico nazionale e quindi devono fare i conti con l'influenza europea sulla serie. Hollywood ha accolto i tecnici e cineasti tedeschi fuggiti dalla guerra, ma non per questo secondo Schrader, si può affermare che l'industria cinematografica americana sia stata sottoposta a un processo di germanizzazione.

La presenza di registi e tecnici europei nelle produzioni americane dagli anni dieci, venti e trenta del novecento ha creato le premesse per la nascita di uno stile “internazionale” basato sull'uso costante di un moderato controluce mirato a effetti di luminescenza che ravvivano gli esterni, o appunto dell'illuminazione per contrasti e chiaroscuro. Apparentemente, l'influenza del cinema tedesco, che si basava sull'illuminazione artificiale costruita in studio, non era conciliabile con il realismo

⁶⁸ Cfr. D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, (a cura di), *The classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 1988.

⁶⁹ D. Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, London, 1997, cit. p.4.

⁷⁰ *Ivi*.

del dopoguerra, con i suoi esterni scarni e severi. Tuttavia il film *noir* ebbe proprio la capacità di unire in uno stile omogeneo elementi che sembravano incompatibili. L'espressionismo stilizza un ambiente fino a ottenere una fisionomia particolarmente espressiva, non lascia spazio all'immaginazione dello spettatore fornendo immediatamente un'atmosfera immediatamente riconoscibile. Inoltre nella tendenza espressionista è forte la manipolazione delle informazioni visive a partire dal livello della messa in scena, deformando i costumi, i trucchi e le quinte sceniche (cosa che nel *noir* non accade).

Il film tedesco, che lavora in primo luogo sulla costruzione scenica, è dunque il luogo privilegiato dell'espressionismo. Il *noir* eredita dall'espressionismo l'adozione di un setting oscuro, che abbinato a costumi di scena scuri permette di far risaltare per contrasto un volto truccato di bianco o delle mani minacciose che si riflettono nella luce sulla canna di una pistola. Accanto alle tendenze fotografiche espressioniste, vennero introdotti i primi trucchi di montaggio, che permettevano la duplicazione di figure e corpi.

A partire dalla seconda metà degli anni venti nei classici hollywoodiani vengono adottate angolazioni di ripresa inconsuete, griglie e schermi che impediscono una chiara visione e organizzano l'immagine secondo valenze simboliche. La capacità tecnica di creare stilizzazioni con le luci e la deformazione del profilmico diventa quindi un bersaglio di competenze di registi e direttori della fotografia emigrati dalla Germania con l'avvento al potere di Adolf Hitler nel 1933. Il primo a lasciare la Germania è Fritz Lang, seguito da un'ondata di tecnici, registi, attori durante il corso della guerra e nei successivi anni; i nomi che seguono sono limitati ai cineasti che lavorano nelle produzioni *noir* e che hanno in precedenza avuto esperienze in incarichi europei, Max Ophuls, Otto Preminger, i fratelli Siodmak, Edgar G. Ulmer, Charles Vidor, Billy Wilder e Joseph Von Sternberg, a cui vanno aggiunti i direttori della fotografia John Alton, Franz Planer e Theodor Sparkuhl.

I nomi dei registi parlano da soli: per un buon cinquanta per cento si tratta di immigrati, a volte arrivati negli Stati Uniti da una decina di anni ma relegati ai film di serie B. Facendo una stima, nel 1945, su sedici titoli recensiti, nove sono girati da stranieri e nel periodo del grande boom, dal 1946 al 1951, il primato spetta a

Siodmak con otto film, seguito da Bernhardt, Curtiz, Ophuls, Preminger, Tourneur, per non citare Lang e Hitchcock⁷¹.

Questa prima ondata di cineasti anticipa le suggestioni visive tipicamente *noir*, seppur inserite in un impianto drammatico classicamente hollywoodiano. Soprattutto nei *gangster movie*, i direttori della fotografia nazionali imparano dai colleghi ‘esteri’ a diminuire l’intensità delle luci diffuse, in modo da rendere meno luminosi gli ambienti ed a ottenere toni di luminosità più sfumati e soprattutto a far emergere ombre più espressive sui visi degli attori. Nelle produzioni *noir* la figura chiave complementare a quella del regista è il direttore della fotografia: «il contributo dei direttori della fotografia non si esauriva nel fornire al regista ciò che chiedeva: molti di questi artisti svilupparono una propria tecnica visiva all’interno del sistema dei generi e indipendente dai registi per cui lavoravano»⁷². Qualche esempio: Otto Preminger ricorreva spesso a Joseph La Shelle per la fotografia dei suoi film, come per *Vertigine*, *Angel Fallen (Un angelo è caduto)*, *When The Sidewalks Ends (Sui Marciapiedi)*; Billy Wilder scelse John Seitz per realizzare *La fiamma del peccato*, *The Lost Weekend (Giorni perduti)*, *Sunset Boulevard (Viale del tramonto)*. William Daniels, uno dei migliori tecnici della MGM curò la fotografia di *Brute Force (Forza bruta)* e *La città nuda* di J.Dassin. Nicholas Musuraca (*Lo sconosciuto del terzo piano*; *The Spiral Staircase, La scala a chiocciola*; *Le catene della colpa*; *The Locket, Il segreto del medaglione*; *The Blue Gardenia, La gardenia blu*) rimase fedele alla propria propensione per le ombre profonde e invadenti, per una fotografia contrastata che trova perfetta applicazione nel *noir* e nei film *horror* di Van Lewton; Burnett Guffey (*All The King’s Men, Tutti gli Uomini del re*; *The Harder They Fall, Il colosso d’argilla*; *Knock On Any Door, I Bassi fondi di S. Francisco*) elabora uno stile preciso che mira a un’espressione immediata, dura capace di togliere la patina di *glamour* dai film di Hollywood. Tra i direttori della fotografia celebri, il più noto è John Alton⁷³. Il suo stile, «come quello di molti dei suoi colleghi può dirsi espressionista nel senso che è uno stile violento, di rottura con quella tradizione hollywoodiana che metteva in scena una realtà tranquillizzante, senza contrasti addolcita e levigata, luminosa. Alton riprese una realtà scabra, fatta di angoli bui (di

⁷¹ Cfr. P.Sorlin, *The Dark Mirror*, in *I colori del nero*, op.cit., p.185.

⁷² A.Guerri, *Il film noir: storie americane*, Gremese Editore, Roma, 1998, p.67.

⁷³ Vero nome Janos Altman di origine ungherese, giunse a Hollywood dopo essersi formato a New York e lavorato come cameraman in Turchia, Europa e Argentina.

giorno e di notte), di stanze poco illuminate: le fonti di luce sono poche, precarie, come nella realtà. Possono essere spazzate via con un gesto, per gettare nell'oscurità i personaggi»⁷⁴.

I personaggi sono costantemente nascosti e avvolti nell'ombra. Come nell'espressionismo tedesco, le linee oblique e verticali sono privilegiate rispetto a quelle orizzontali. L'adozione di un punto di vista verticale si adatta perfettamente alla scenografia urbana, ed è in netta contrapposizione con la tradizionale orizzontalità del cinema americano di Griffith e Ford. Le linee oblique che tendono a frantumare lo schermo sono sintomo dell'insicurezza e dell'instabilità che caratterizza i personaggi e gli scenari in cui essi si muovono. Il protagonista del *noir* è un nevrotico che si muove in uno spazio circoscritto. «Nelle stanze buie del film *noir*, la luce penetra in forme così strane –trapezoidi irregolari, triangoli ottusi, fessure verticali– da indurre a pensare che le finestre siano state modellate con un temperino»⁷⁵. I personaggi spesso appaiono dietro ad una finestra o ad una ringhiera, come se fossero imprigionati; finestre, scale e specchi «ricorrono nel *noir* con la stessa frequenza del *saloon* e dell'ufficio dello sceriffo nei *western*»⁷⁶. Per rompere con la tradizione della luce soffusa, i tecnici della fotografia tentarono molte strade: fu recuperata l'esperienza del film dell'orrore che a sua volta affondava le radici nel cinema espressionista tedesco. Il cinema della Germania di Weimar, come si è detto, aveva avuto una forte influenza sul cinema americano, ma solo alcuni generi continuarono a sviluppare la lezione tedesca durante gli anni trenta: l'*horror*, il film carcerario e il *film gangster*. Il *noir* si riferisce alla tradizione espressionista “americanizzata” e assimilata, dalla quale ha ripreso il gusto per i disegni geometrici e inquietanti, fatti di ombre allungate che si potevano realizzare con le sbarre della prigione o con le veneziane delle finestre. Questi artifici compositivi servono a racchiudere i personaggi ponendoli in una doppia limitazione, quella dello schermo e quella della figura interna al quadro. La frantumazione dell'immagine rispecchia la disintegrazione dell'individuo e contribuisce a creare tensione. Il modo di ripresa presenta abbondanti primi piani che determinano claustrofobia. Un buon esempio è fornito dalla famosa scena della rapina delle paghe in *I gangster*; una sequenza in un'unica *dolly and track*. La ripresa è ravvicinata e la macchina da presa

⁷⁴ A.Guerri, *Il film noir: storie americane*, op.cit., p.69.

⁷⁵ P.Schrader, *Note sul film noir* «Film Comment», 1972, trad. it, in *I colori del nero*, op.cit., p.173.

⁷⁶ F.Hirsch, *Lo specchio folle: lo stile*, trad. it, in *I colori del nero*, op.cit., p. 228.

è posizionata dietro la grata di una finestra creando appunto l'effetto di divisione interna allo schermo.

Le finalità del *noir* non prevedono il campo lungo che permette una definizione di insieme. Sono preferite le angolazioni di ripresa estreme: primissimi piani, riprese oblique, decentrate, realizzate dal basso verso l'alto; così da deformare la figura e il volto dei personaggi. L'angolazione di ripresa più ricorrente è quella in cui il personaggio viene raffigurato dall'alto con la macchina da presa posta sopra la sua testa, monito di un destino che incombe sul protagonista. Grazie a questa tecnica, lo spettatore è davanti a un individuo ridimensionato e vulnerabile, «rispetto al quale si sente superiore, non solo perché lo guarda dall'alto in basso, ma anche perché ne conosce già il destino»⁷⁷.

Oltre a garantire l'appartenenza al genere, l'estetica "povera" del film *noir* è identificata da Sorlin come una necessità economica, «i film *noir* presentano, infatti, un enorme vantaggio: non costano molto. L'illuminazione rappresenta, sempre, una voce importante nel bilancio di produzione: le luci sono necessarie in studio, ma anche in esterni si è costretti a servirsi dell'illuminazione artificiale per compensare le variazioni della luce naturale [...] l'illuminazione artificiale attira l'attenzione del pubblico sui punti luminosi, e permette così di trascurare alcuni particolari scenografici che dovrebbero, invece, essere presi in considerazione con una luce omogenea. Visionando dei film *noir*, non si può non rimanere colpiti dall'estrema povertà di ambientazioni: strade vuote, assenza di comparse, stanze approssimativamente adatte a qualsiasi uso: cantine, soffitte che ci si può esimere dall'ammobiliare e dal rendere abitabili. Il risultato estremo è stato raggiunto con il famoso *The Lady In The Lake (Una donna nel lago, 1947)*; in cui partendo dal presupposto che l'eroe, Philippe Marlowe, si trovi al posto dell'obbiettivo, i movimenti di macchina devono corrispondere ai suoi spostamenti [...] se la qualità del film è mediocre, non è perché tenta un'esperienza impossibile perché, girato in economia, con sette attori in tre ambienti e mezzo, sostituisce con dei dialoghi interminabili ciò che non è in grado di mostrare»⁷⁸. Conclude affermando che il film *noir* se non può essere definito esplicitamente un genere povero, bisogna riconoscere

⁷⁷ *Ivi*.

⁷⁸ P.Sorlin, *The Dark Mirror*, in *I colori del nero*, op.cit., p. 180.

che l'accanimento delle case di produzione nel lanciare questo tipo di prodotto si basa su motivazioni principalmente di tipo economico⁷⁹.

⁷⁹ Secondo i criteri utilizzati, tra il 1945-1957 si contano 230 film *noir*: dei quali 160 realizzati tra il 1946 e il 1951. Tra le case di produzione in ordine: RKO con 25 titoli; Metro e Paramount con 19; 20Th. Century e United Artists, 17; Warner, 16.

3. Spazio e tempo del *noir*

3.1 Iconografia dei luoghi

L'immaginario visivo del *noir* si è sviluppato in sintonia alle altre arti visive, pittura e fotografia. In particolar modo, i quadri di Edward Hopper⁸⁰ costituirono un punto di partenza per la messa in scena delle produzioni cinematografiche degli anni trenta. Nel solco della tradizione delle riviste illustrate, la fotografia aprì la strada al cinema *noir*, anticipandone la messa in scena. L'attrazione del *noir* per personaggi distrutti nel morale e nel fisico trova un equivalente nel lavoro fotografico di Arthur Felling, in arte, Weegee, e di Diane Arbus. I ritratti dei fotografi raffigurano in modo severo la rovina dell'uomo e l'esistenza vissuta ai limiti nei quartieri malfamati. Ne sono testimonianza le immagini livide e crude di Weegee pubblicate in una raccolta nel 1945. Il fotoreporter, che seguiva le indagini della polizia di New York, fornisce l'esempio di un fotogiornalismo impetuoso che fissa lo sguardo, sul dolore, sui corpi martoriati, sulle violenze e sulla solitudine metropolitana. Dalle foto di Weegee trarrà ispirazione J.Dassin per la realizzazione di *La città nuda*, 1948; il regista voleva rendere omaggio alla città di New York, per questo, il film è girato completamente in esterni. Le immagini hanno uno stile documentario. L'intento è quello di rappresentare la città nei suoi aspetti più tipici: i grattacieli, le luci e i ponti. Da queste immagini emerge una forte contrapposizione tra la parte ricca e quella povera e spietata dei bassifondi. La città diventa in questo modo sfondo dalla quale emerge il contrasto prima visivo, poi sociale, della metropoli contemporanea.

L'idea di collocare la vicenda all'interno di un orizzonte topografico riconoscibile dai primi minuti di proiezione, diventerà un attributo necessario: «*Il mistero del falco* è introdotto dai titoli di testa e dal nome della città nella quale la pellicola è ambientata, San Francisco, che scorrono sulle immagini del ponte d'acciaio sospeso sulle acque»⁸¹; il *Golden Gate* ricompare in *La signora di Shanghai* attivando, così, un forte meccanismo di riconoscimento. *Giungla d'asfalto*, 1950 di J.Huston alterna riprese in studio e luoghi reali. La città non è questa volta S. Francisco, ma una

⁸⁰ Appartenente al movimento artistico *Ashcan School* alla lettera *-bidone dell'immondizia-* sorto a Philadelphia a fine 800. I maggiori rappresentati sono Hopper, Koleman e Bellows.

⁸¹ G.Ferraro, *Scorrere sulla città. La megalopoli e il noir*, in Mario Pezzella e Antonio Tricomi (a cura di), *I fantasmi del moderno: temi e figure del cinema noir*, Cattedrale, Ancona, 2010, cit. p. 58.

generica metropoli americana nata dalle pagine di William Riley Burnett, autore del romanzo da cui il film è tratto. La città presentata da Huston appare sporca, decadente ma soprattutto notturna; solo la sequenza iniziale è rischiarata da una fioca luce che precede l'alba.

Un ulteriore contributo per la definizione dell'iconografia *noir* è quello dei fotografi della scuola di New York, dei quali William Klein è il più celebre. La particolarità delle sue immagini risiede nell'uso contrastato del bianco e nero che fa risaltare la plasticità degli elementi. La città è presentata isolata, oscura e abbandonata in un'atmosfera sospesa che stimola una riflessione angosciata. Se la pittura e la fotografia alimentarono l'immaginario visivo del *noir*, la tradizione letteraria ne fornisce le trame, gli intrighi e i personaggi. La classica ambientazione del film *noir* consiste dunque nell'esibire la città come culla e calderone di energie negative. Del resto avviene spesso che i personaggi fuggano dalle contaminazioni della città per rifugiarsi in campagna, luogo "idilliaco" contrapposto alla metropoli. Robert Mitchum in *Le catene della colpa* e Burt Lancaster in *I Gangster* abbandonano l'attività criminale ritrovandosi letteralmente, in mezzo ai boschi. In altri casi invece lo sfondo del film è completamente dislocato dalla città come ad esempio accade in *Il postino suona sempre due volte*, *La sanguinaria* e *Ace In The Hole (L'asso nella manica, 1951)* che si svolgono in contesti rurali. *Noir* pienamente considerati 'di campagna' sono *They Live By Night (La donna del bandito)*, 1948 di N.Ray e *La sanguinaria*, 1950 di Joseph H. Lewis. I due film presentano uno sviluppo narrativo diverso da quello consueto dovuto proprio alla loro ambientazione rurale. Nonostante l'ambientazione metropolitana o rurale, il *noir* offre comunque allo spettatore una percezione di violenza e di morte causata in primo luogo dall'intreccio narrativo – fatto di omicidi, inseguimenti, rapine, rese dei conti, esplosioni d'ira – e amplificata dai luoghi dove vengono portati in scena.

La storica statunitense Karla Oeler difende l'ipotesi secondo la quale, la rappresentazione filmica del lutto, ossia la messa in scena dell'atto violento, abbia avuto per il suo statuto ontologico un impatto e delle implicazioni così forti da aver indirizzato non solo la produzione di genere, ma la riflessione stessa dei maestri del montaggio e della teoria filmica come ad esempio Eisenstein, Pudovkin, Renoir,

Bazin⁸². Se portiamo alle estreme conseguenze le sue considerazioni riferite alla produzione *noir*; possiamo pensare che la narrazione criminale, in quanto racconto strutturato visivamente sulla morte violenta, costituisce un *design* narrativo del lutto mirato ad acquisire un ruolo centrale nell'immaginario cinematografico⁸³.

Ecco che, infatti, lo spazio per eccellenza della morte è la città. È frequente riconoscere la metropoli *noir* come un personaggio attivo; la città non è mai considerata nella sua limitata definizione di solo sfondo privo di forma. Al contrario le città che siano reali o ricostruite in studio, partecipano all'azione, commentano i personaggi, procurano tensione e creano stati d'animo. La città assume la valenza simbolica di luogo deputato al vizio che trabocca di pericoli e seduzioni. Basta pensare alla rappresentazione della cittadina messicana di confine in *L' infernale Quinlan*. Orson Welles nella prima sequenza iniziale fornisce una descrizione simbolica della città. Tutti gli elementi concorrono a confermare l'idea della città come un luogo caotico e piuttosto ambiguo. La macchina da presa segue, con l'aiuto di una gru, la passeggiata di Vargas e sua moglie. I due cercano a stento di farsi largo nel traffico della strada principale. Man mano che procedono, sono ostacolati da automobili indisciplinate, venditori ambulanti e da poliziotti di confine; in definitiva la passeggiata è fermata completamente dall'esplosione di una macchina. Questo ultimo evento scatena l'azione drammatica in un climax della violenza. Seguono fatti che rendono la permanenza della donna nella cittadina messicana impossibile, tanto da essere costretta ad alloggiare nel territorio americano di là del confine. La sequenza crea una tensione visiva che si ripercuote su ogni punto delle affollate inquadrature, creando nello spettatore un senso di sporcizia e chiusura «lo sgradevole villaggio messicano di Welles rappresenta la raffigurazione urbana più detestabile proposta dal *noir*»⁸⁴. Che il cinema *noir*, sia il cinema urbano per eccellenza, è un dato acquisito, tuttavia, occorre precisare che lo scenario non è offerto dalla totalità della città, ma dalla sua parcellizzazione in luoghi deputati: *nightclub*, hotel, appartamenti, stazioni di polizia, uffici, porti, *drugstores*, fabbriche, magazzini, case fatiscenti, stazioni ferroviarie, *diner*, ristoranti di lusso, scale strette di condomini e, soprattutto strade isolate, costeggiate da palazzi e illuminate dalla luce fioca di

⁸² Cfr. K.Oeler, *A Grammar of Murder. The Violent Scene and Film Form*, Chicago University Press, Chicago, 2009.

⁸³ Cfr. M.Locatelli, *Perché noir*, op.cit., cap. 4. «La storia degli stili», pp.69-85.

⁸⁴ F.Hirsch, *Lo specchio folle: lo stile*, op. cit., p. 224.

lampioni. Le *location* scelte, «delineano una tossica scenografia urbana, in cui gli uomini si muovono guardinghi»⁸⁵. Si crea in questo modo un'iconografia di genere ricorrente e volta a riconfermare l'immagine della metropoli come una moderna *wasteland* del tutto indifferente all'individuo, nella quale la confusione rasenta il caos. Della città non viene restituita un'immagine puntuale, ma un simulacro deformato: «le ombre lunghe alterano la percezione degli edifici; e la pioggia – costante climatica del genere – smussa gli angoli architettonici. Infine la nebbia, che gocciola dai palazzi, smaterializza gli ambienti. La vista si offusca; e sfumano i confini tra il bene e il male»⁸⁶. L'altra componente, ereditata dal *thriller* e dal gangster film è lo scenario notturno. La notte, è in realtà il vero territorio del film *noir*, «in quanto spazio sociale e diegetico, spazio dell'illegalità e del vizio e dell'omicidio, in cui è vano aspettarsi una qualsiasi protezione, e dove la vita è legata alla capacità di indovinare un'ombra, di prevenire il lampo di uno sparo»⁸⁷. La notte è il luogo per eccellenza dell'anonimato e del crimine, nel quale operano indisturbati malviventi e malfattori. Uno dei primi titoli che ritrae i marciapiedi coperti di immondizia, strade mal illuminate, lastricati lucidi di pioggia e vapori che esalano dai tombini, è *City Streets (Le vie della città, 1931 di Rouben Z. Mamoulian)*. La nozione della città come simbolo del male non è un'invenzione di Hollywood, basta pensare a Sodoma e Gomorra e a Babilonia. «La metropoli genera il crimine perché attira dei falliti che sperano di rifarsi rapidamente senza dover lavorare [...] perché la città sommerge il ladro con una valanga di situazioni, perché il criminale sa che la folla anonima gli permetterà di scomparire [...] ciò che definisce meglio film *noir* è quindi lo spazio creato dall'ombra e dalla luce, un'ombra troppo fitta e una luce troppo intensa, in cui l'occhio fatica a distinguere i contorni [...] dove l'occhio è turbato perché non riesce a cogliere tutto e teme di rimanere accecato, di non riuscire a prevedere»⁸⁸. La limitazione della visione lavora su un doppio livello: del personaggio/protagonista e dello spettatore. L'oscurità, le ricorrenti griglie di visione e le angolazioni estreme sono espedienti visivi diegetici che creano suspense e concorrono a creare l'alone di mistero e onirismo senza il quale la vicenda non andrebbe avanti. Di pari passo all'inaffidabilità della visione si aggiunge la

⁸⁵ T.Rimini, *Luoghi e tempi del (primo) noir*, in Mario Pezzella e Antonio Tricomi (a cura di), *I fantasmi del moderno: temi e figure del cinema noir*, op.cit., p. 77.

⁸⁶ *Ivi*.

⁸⁷ M.Vernet, *Topologie del Film Noir*, in *I colori del Nero*, op. cit., p. 242.

⁸⁸ W.Schneider, *Babylon is Everywhere*, Hodder and Stoughton, London, 1963, cit. p. 323.

predilezione per gli spazi intermedi, mal definiti, perché al limite fra due luoghi diversi o luoghi di passaggio a metà strada tra il pubblico e il privato come il garage in *I gangster*, la pompa di benzina in *Il postino suona sempre due volte* o al bar in *Un angelo è caduto*. Del resto la presenza di questi elementi risponde alle esigenze della diegesi, della marginalità, di outsider, e alla definizione di personaggi del genere (esseri “trans-sociali”, che dovrebbero appartenere a sfere sociali ben distinte, nel film *noir* convivono insieme creando tutto solidale). Il personaggio del *noir* è definito dalla critica come l’anti-eroe per antonomasia; lo spazio dove opera perde le sue connotazioni di realismo in direzione dell’astrazione, i personaggi benché si trovino all’aria aperta della città si sentono sempre in trappola.

Se la città è definita come luogo di perdizione, alienazione e violenza, gli spazi chiusi che scandiscono la vita pubblica dell’universo *noir* «sono innanzitutto luoghi della coscienza di forte carica metaforica»⁸⁹. Gli interni pubblici che caratterizzano la città *noir* sono i bar, *nightclub* o le case da gioco rappresentati come luoghi che possono determinare una svolta nella vita dei protagonisti.

Il film di interni per eccellenza (eccetto la sequenza iniziale che mostra la folle corsa di una Dodge coupè per le strade notturne di Los Angeles) è *La fiamma del peccato*. Il protagonista Walter Neff (impersonato da Fred MacMurray) dopo essere sceso dall’auto si reca nella sede degli uffici assicurativi (un edificio alto a vetri). Il primo spazio che introduce lo spettatore nello stato d’animo agognante del protagonista è l’ascensore. Di ascensori, il film *noir* fa un uso massiccio (uno ne compare persino nel finale del *Mistero del falco*), «è come se il congegno fosse un espediente tecnico capace di mimare l’andirivieni, in scala verticale, tra ragione e follia, tra bene e male [...] l’ascesa iniziale di Walter Neff si carica di un ulteriore significato metaforico: dopo essere sceso agli inferi con Phyllis (Barbara Stanwyck, la donna per la quale si è innamorato tanto da architettare con essa l’uccisione del marito per accaparrarsi i soldi dell’assicurazione), Walter decide di risalire in superficie, per rivelare l’omicidio»⁹⁰. Il senso di angoscia e di solitudine focalizzato negli spazi esterni è nella *Fiamma del peccato* traslato negli interni: l’ufficio è buio, desolato e si estende su due livelli un corridoio a balconata che si affaccia sul piano inferiore stipato di scrivanie (rimando architettonico alla doppiezza del genere); quando inizia la

⁸⁹ R.Venturelli, *L’età del noir*, op. cit., p. 47.

⁹⁰ T.Rimini, *Luoghi e tempi del (primo) noir*, in M. Pezzella e A.Tricomi (a cura di), *I fantasmi del moderno: temi e figure del cinema noir*, op. cit., p. 78.

confessione del protagonista, l'attenzione si sposta sulla descrizione della casa: nel romanzo di Cain, da cui il film è tratto, la casa è soprannominata da Phyllis, «*la casa della morte, per via dei drappaggi rossi come il sangue*»⁹¹. Nel *noir*, la casa è presente ed è svuotata del suo significato simbolico tradizionale: non è più il luogo rassicurante in cui trovare rifugio e comprensione. Questo perché la donna non è identificata più come angelo del focolare, ma come una creatura senza scrupoli, ammaliatrice che porta l'uomo alla distruzione fisica e mentale. Questo capovolgimento delle certezze e del rapporto uomo/donna si riflette nella percezione dello spazio domestico. La centralità simbolica della casa è testimoniata dai *noir* del primo decennio di Siodmak: *The Suspect (Quinto: non ammazzare)*; *The Strange Affair of Hunckle Harry (Io ho ucciso)*; *La scala a chiocciola* e più in generale da tutto quel filone di *woman in distress*, con protagoniste chiuse per lo più in abitazioni lussuose (*Vertigine, La fiamma del peccato, Lo sconosciuto del terzo piano*).

La condizione reale o simbolica di prigionia non investe solo le donne ma anche l'uomo come nel caso di *Detour (Deviazione per l'inferno, 1945)*. Il protagonista viene "trattenuto" da una donna in un appartamento di Los Angeles; o in *Conflict (Nebbie, 1945 di C. Bernhardt)*. Il film è basato in larga parte sull'aggirarsi di H. Bogart, tra case e interni borghesi che diventano la sua ossessione, perché crede di trovarvi tracce della moglie appena uccisa. Totalmente costruito sul potere evocativo della casa è *Secret Behind The Door (Dietro la porta chiusa, 1948 di F. Lang)*, nel quale le singole stanze dell'appartamento riproducono scene di celebri omicidi passionali. In ultima istanza ma non meno importante, è doveroso citare l'abitazione che compare in *Il grande sonno, 1946 di Howard Hawks*. La villa Sternwood richiama la casa in stile coloniale della *Fiamma del peccato*, ma, i locali del *Grande sonno* sono più ricercati, anche se il lusso sconfinava nel pacchiano, la villa non è mai povera o squallida. Un nuovo ambiente altamente claustrofobico al pari dell'ascensore, è la serra all'interno della quale il generale riceve il detective, il caldo asfissiante preannuncia lo stordimento in agguato, amplificato dall'uso del grand'angolo che inquadra dal basso i luoghi accentuandone il senso di chiusura. Sul senso di irrealtà che la serra dipana anche l'autore del romanzo Chandler è esplicito «la luce era di un verde irrealista da acquario. Le piante riempivano tutto. Una foresta

⁹¹J. Cain, *La fiamma del peccato* (1936), trad. it. di M. Martone, Garzanti, Milano, 1966, p. 5.

di piante dalle sinistre foglie carnose e dagli steli simili a dita di morti lavate a fresco»⁹².

La prossemica spaziale dei titoli *noir* del primo periodo ricorre puntualmente creando luoghi e immagini di repertorio costituite da ville, appartamenti, uffici, *nightclub* etc. Vivian Sobchak, in un saggio illuminante *Lounge time*⁹³, conduce una riflessione, come suggerisce il titolo, sul tempo dell'attesa tipico del genere. L'autrice definisce «un'assenza strutturale del film *noir*»⁹⁴ che inizia dal luogo dello spazio domestico, cui fa da controparte un'iconografia dominata da luoghi concepiti per soste brevi e provvisori: stanze d'albergo, motel, bar, locali notturni. Questi posti rimpiazzano lo spazio domestico –spazio, che è nel film *noir* è svuotato dell'interno del suo senso tradizionale di sicurezza, stabilità e unità familiare –e le funzioni che dunque gli sono attribuite; inoltre l'iconografia del film *noir* trasferisce le attività familiari, come mangiare, bere, dormire, divertirsi da «un ambito privato e personale ad uno pubblico e anonimo»⁹⁵. Ciò che è più importante è l'affiorare da questi luoghi l'immagine di una società composta da individui sfaccendati e ambigui, che rimandano puntualmente a una temporalità sospesa, vuota, priva di senso e di valore.

Il saggio della Sobchak mette in luce un elemento fondamentale del *noir*: la stretta correlazione tra la dimensione spaziale e temporale, soprattutto tra il repertorio iconografico dei singoli film e la percezione del tempo da parte dei personaggi⁹⁶. Ma non solo se prendiamo ad esempio *Detour*, la correlazione iconografica e temporale si intreccia con lo stile visivo: quando il protagonista inizia a raccontare la sua storia, l'illuminazione del bar in cui si trova, lascia il posto all'oscurità e il buio cala sul volto del personaggio ripreso in primo piano. L'abbandono di una percezione naturale della realtà– inizia un lungo flash back che ripercorre la vicenda di Tom Neal (Al Roberts) –trova immediato riscontro in un impiego delle luci, lontano da ogni pretesa di verosimiglianza e a favore dell'improvviso passaggio da spazio concreto a quello della memoria⁹⁷.

⁹² R. Chandler, *Il grande sonno* (1939), trad. it di O. Del Buono, Feltrinelli, Milano, 1990, p. 11.

⁹³ V. Sobchak, 'Lounge Time': *Postwar crises and the chronotope of film noir*, in N. Browne (a cura di), *Refiguring American Film Genres*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1998. *Lounge time* può essere tradotto in italiano con *tempo dell'attesa, dell'indugio*.

⁹⁴ *Ivi*, p. 144.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 157-158.

⁹⁶ Cfr. L. Gandini, *Spazio e tempo nel noir*, in *Il film noir americano*, op.cit.

⁹⁷ Cfr. L. Gandini, *Necessità e virtù: film noir e B-movie*, in F. D'Angelo e P. Vecchi (a cura di), *Cinema americano di serie B e dintorni*, Comune di Reggio Emilia assessorato alla cultura, Casa Usher, 1989.

3.2 Il tempo e la narrazione

Viene spesso citato quando ci si imbatte nel territorio della narrazione, lo studio di James D'amico. L'autore intraprende la strada della classificazione di un prodotto filmico su base narrativa, l'unica, che può permettere di definire un genere e capirne le radici sociali, politiche e psicologiche⁹⁸.

Risulta quindi che il modello narrativo più diffuso nel *noir* è quello improntato a destabilizzare lo spettatore negandogli la chiarezza nel raccontare lo svolgimento dei fatti. Prende forza l'idea che il testo (filmico) sia una sorta di accordo o contratto tra il suo produttore (sceneggiatore) e il fruitore (spettatore). La questione è divulgata dal teorico Béla Balazs, che nei suoi scritti degli anni venti, aveva rivolto l'attenzione al cinema popolare; Balazs osserva le modalità diverse, non tanto nella forma estetica o nei contenuti, ma nell'interpellazione dello spettatore. Alla luce di quanto detto, risulta evidente, che i generi costituiscono allora, particolari strategie nei processi della narrazione. Ogni genere si distingue di conseguenza nella sua peculiare capacità di combinare singole categorie o componenti di discorsi che lo attraversano; i film *western*, *gangster* e i *detective movie* mobilitano per esempio discorsi comuni, come quelli sul crimine, sulla legalità, sull'ordine sociale, sulla civilizzazione e sull'urbanizzazione, sono caratterizzati da una rappresentazione della perturbazione dell'ordine in forma di violenza fisica e definiscono le proprie dimensioni di equilibrio sull'asse della nozione di legalità secondo modalità di assenza/presenza e quelle dell'inefficienza/efficienza⁹⁹. Le distinzioni si trovano poi nello specifico di ogni genere e soprattutto nella scelta conseguente di specifici codici cinematografici. I generi stessi rappresentano inoltre strategie diverse d'interpellazione dello spettatore come nel caso del poliziesco che, si basa principalmente sulla suspense, limitando il sapere dei personaggi e dello spettatore, attiva un meccanismo narrativo di enigma e mistero; certamente la suspense, non è, una prerogativa del genere, ma è peculiare per il peso che le viene dato e il modo in cui viene dispiegata. Anche il *gangster movie* si rivolge allo spettatore creando suspense ma organizza in modo

⁹⁸ J.D'amico, *Film Noir: a Modest Proposal*, Film Reader 1978, in A.Silver e J.Ursini, *Film Noir Reader*, op. cit., p.103.

⁹⁹ Cfr. M. Locatelli, *Perché noir- come funziona un genere cinematografico*, op. cit., cap. «il genere come patto comunicativo», pp.108-114.

nettamente differente l'andamento narrativo, creando sempre una tensione ma data semmai dall'alternarsi di presente e passato.

Va riconosciuto a Rick Altman il merito di aver raccolto i risultati più importanti della riflessione strutturalista e post-strutturalista definendo un modello sistematico di analisi testuale, aperto ai contesti storici e sociali, in una serie di interventi culminati nel volume *Film/ Genere*¹⁰⁰. Nel corso del loro sviluppo, i generi acquistano una certa struttura sintattica, combinano le componenti semantiche secondo principi organizzativi che possono essere gli schemi dell'intreccio, i rapporti tra i personaggi o le gerarchie estetiche. In questo modo il *noir* viene identificato per il suo intreccio criminale e per lo stile visivo particolare.

Altman individua delle caratteristiche intrinsecamente interne al testo valide per tutti i generi popolari:

- 1) Dualistici, affidati cioè ad una coppia di protagonisti in opposizione o in relazione.
- 2) Ripetitivi, poiché utilizzano lo stesso materiale sottoforma di replica infinita cambiandone però i dettagli.
- 3) Cumulativi, in quanto il rapporto tra i protagonisti ha molta più importanza della struttura consequenziale della narrazione o di qualsiasi evento finale.
- 4) Prevedibili, riconfermano cioè delle aspettative.
- 5) Intertestuali, nel senso che si riferiscono costantemente alla storia del genere invece che alla realtà storica come accade invece nei film non riconoscibili come 'di genere'.
- 6) Simbolici, i materiali su cui lavorano sono altamente evocativi e sono funzionali all'elaborazione collettiva di contraddizioni sociali esistenti.

Scendendo nello specifico terreno del *noir* la questione non è di facile soluzione. Il *noir*, in effetti, sembra avvalersi di strategie narrative comuni al linguaggio classico hollywoodiano come ha più volte ricordato Bordwell e al grande cinema popolare; al tempo stesso elabora, però segni di forte distacco anche formale dal punto di vista della sua scrittura.

Talotte riconosce il primo punto di rottura con la tradizione classica nella serie americana dei *gangster movies* (iniziata da Griffith). In queste neonate produzioni lo spettatore era già portato a simpatizzare con protagonisti eticamente condannabili.

¹⁰⁰ R. Altman, *Film/Genere, Vita e Pensiero*, Milano, 2004.

Secondo questa logica veniva a mancare un punto cardine della tradizionale narrazione criminale improntata sulla legalità e sul trionfo della giustizia. La violazione delle convenzioni narrative è ripresa dalla scrittura *hard boiled* che punta a sperimentare la narrazione in prima persona e lo sguardo retrospettivo. Telotte riferendosi al *noir*, individua tre caratteristiche ricorrenti: la narrazione in voce over strutturata come flash back, l'inquadratura soggettiva e la modalità documentaria¹⁰¹. Andrew Spicer assume come punto di partenza la classificazione di Telotte, aggiungendo per quanto riguarda la voce fuori campo, due modalità in cui si manifesta: una confessoria e una investigativa e limita le linee documentariste al periodo compreso tra la fine della guerra e il 1952 circa¹⁰². Fa parte del gioco narrativo *noir* anche l'uso delle musiche con orchestrazioni di forte carica emotiva. La musica di commento extradiegetica può essere intesa come espressione di un sentimento interiore del personaggio. L'uso particolare della musica è evidente nella sequenza iniziale di *Detour*: la melodia¹⁰³ che suona il juke box, trasporta il protagonista nel ricordo del fallimento di un amore. È la musica ad assicurare il passaggio dal presente, alla narrazione del passato –da una fonte visibile si passa a una musica extradiegetica sulla quale si costruisce il flash back.

Le musiche nel *noir* perdono la funzione di commento emozionale della scuola canonica hollywoodiana neoromantica che avevano il compito di intensificare sentimenti e di dare pathos alla vicenda. Le musiche presenti nel *noir* si trovano spesso in contrasto alle musiche intradiegetiche andando a costituire due binari che si sovrappongono. Come avviene in *I gangster*: l'ingresso dei killer nel locale *Green Cat* è accompagnato da un motivo di Mikos Rosza usato in contrappunto con il jazz suonato nel locale. La musica ha in questo caso un fortissimo valore narrativo che evoca la paura di morire, non è un caso che, il tema musicale del film è una canzone intitolata *Too Little Time (Troppo poco tempo)*. Il genere musicale che meglio si adatta alle storie del *noir* è il jazz dei locali bui e densi di fumo delle realtà metropolitane degli anni trenta e quaranta; ma in realtà la musica del *noir* classico è legata in linea di massima ai nomi dei maggiori compositori hollywoodiani prediligendo una funzione di decoro. Nelle scene di suspense però, la musica

¹⁰¹ J.P Telotte, *Voices in the dark: the Narrative Patterns of Film Noir*, University of Illinois Press, Urbana, 1989, p.12.

¹⁰² A. Spicer, *Film Noir*, Pearson Education Limited, Harlow, 2002.

¹⁰³ Si tratta della canzone *I Can't Believe That You're in Love With Me* di McHugh e Gaskill.

determina insieme al montaggio serrato, la crescita del pathos emotivo. Le sequenze del *Grande sonno* o di *La furia umana*, non sarebbero le stesse senza l'energizzante musica del compositore Max Steiner. Lo stesso vale per *Giungla d'asfalto*, *La città nuda*, *I gangster* e *La fiamma del peccato*. Il compito del compositore non è facile come afferma lo stesso Rozsa «i produttori dei film polizieschi esigevano il commento musicale per tutta la durata del film, mentre altri volevano una musica capace di trasmettere un forte senso di angoscia e morte»¹⁰⁴. I film polizieschi ponevano maggiormente il problema del *découpage* musicale; la vera difficoltà era sapere in quale punto preciso inserire la musica e soprattutto se essa doveva continuare ad essere udibile nel corso dei dialoghi.

- Voce over

L'uso di narrazioni fuori campo è una costante nel *noir*. L'ampio impiego della voce over del protagonista che introduce e commenta le proprie vicende deriva dal racconto in prima persona dai maggiori successi di James Cain fino alle *detective story* di Raymond Chandler con Philip Marlowe.

A partire da questi romanzi si dispiegano diverse funzioni sviluppate poi dal cinema. I racconti di Chandler con l'uso della prima persona rilevano il prevalere dell'interiorità del detective e la vicinanza “intima” con l'enigma che è chiamato a risolvere. Oltre agli esempi letterali è doveroso ricordare l'importanza esercitata dai radiodrammi¹⁰⁵ che ebbero un notevole successo proprio tra gli anni trenta e quaranta. L'effetto sorpresa e la suspense erano ovviamente giocati unicamente sul potere della parola e dei rumori. Per questo motivo è anche dal radiogramma che deriva l'uso cinematografico di una narrazione in prima persona, la cui funzione è di interiorizzare la percezione degli avvenimenti e trasmettere allo spettatore le paure e le angosce di chi parla. Il momento culminante di questa moda è il 1942, la nascita della serie più prestigiosa *Suspense* –guarda caso, come ricorda William Nadel in «*Radio Noir*» -proprio nel momento in cui si forma lo stile *noir* delle produzioni cinematografiche.

¹⁰⁴ Cfr. M.Rozsa, *Nero come il jazz in I colori del nero*, op. cit., pp.244-246.

¹⁰⁵ Il radiodramma è un testo di tipo teatrale scritto espressamente per la radio. I primi esperimenti di radio drammaturgia avvennero in Gran Bretagna; la BBC mise infatti in onda il primo radiodramma, *Danger* di Richard Hughes il 15 gennaio 1924.

Esistono diversi impieghi della voce over. Il primo caso è costituito dal narratore onnisciente che, può limitarsi ad avere una funzione evocativa per introdurre un'atmosfera da melodramma. Nel dopoguerra, quando si sviluppa la tendenza del poliziesco semidocumentaristico, il compito della voce over è invece quello di incarnare un principio di autorevolezza e di un ordine verbale, sociale e psicologico, come in *T-Men contro i fuorilegge*, 1947. Il film si apre con una voce fuori campo su immagini che ritraggono Washington e la discesa nel buio di due agenti del tesoro. In questa sequenza iniziale la funzione della voce è di inquadrare la vicenda in una cornice documentaria per dare maggiore attendibilità alla vicenda che sta per essere proiettata; mentre la voce over ancorata a un personaggio interno alla vicenda, è uno strumento in grado di mettere più strettamente lo spettatore in relazione con l'interiorizzazione del punto di vista che caratterizza il *noir*.

È il caso della narrazione "confessoria". Questo tipo di narrazione prende il via da un momento critico del racconto, in cui ad esempio il protagonista si trova in situazioni di angoscia, prigionia o disperazione. L'esempio più celebre è la voce di Walter Neff quando, ormai all'estremo delle forze, inizia a raccontare la sua storia ammettendo l'omicidio con le celebri parole «*ho ucciso per denaro e per una donna, non ho preso il denaro e non ho preso la donna, bell'affare*». Altri sono i casi in cui la provenienza della voce è incerta: da personaggi accusati di delitti nemmeno commessi, ad altri che non possiamo vedere in viso o menomati come Dick Powell in *L'ombra del passato* il quale comincia a parlare quando ha gli occhi bendati; condannati a morte (*Il postino suona sempre due volte*); moribondi (*La fiamma del peccato*); o addirittura morti portando all'estremo l'uso della narrazione confessoria come succede in *Viale del tramonto*, 1950. Quest'ultimo film è interamente raccontato in prima persona attraverso un lungo flash back, ma il narratore è un cadavere che galleggia in una piscina. Il pubblico è così coinvolto in un meccanismo che permette di sapere solo quanto sa il protagonista. L'inaffidabilità della narrazione è del tutto particolare anche nel caso di *Detour*. Il protagonista nella veste primaria di narratore, continua a interpellare lo spettatore mettendo in dubbio le sue stesse parole e supplicando il pubblico di credere alla sua versione dei fatti. Alla narrazione over in prima persona di taglio confessorio fa infine uso Welles in *The Lady from Shanghai* (*La signora di Shanghai*, 1947).

- Soggettiva

Un altro strumento linguistico strettamente connesso alla voce over, con la quale il personaggio entra in relazione con lo spettatore per rendere più esplicito il processo di interiorizzazione del poliziesco, è la soggettiva¹⁰⁶; l'esempio più famoso di soggettiva è senza dubbio quello di *Una donna nel lago* interamente raccontato dal punto di vista ottico del detective privato Marlowe. Questa tecnica narrativa e stilistica che si basa sull'identificazione della macchina da presa con gli occhi del protagonista, è stata adottata dal regista Robert Montgomery per rappresentare l'immersione totale nell'«universo labirintico della visione in cui si è persa qualsiasi pretesa dell'oggettività»¹⁰⁷. Lo spettatore dunque, vede solo ciò che vede il protagonista. Tale artificio inoltre, permette di mostrare unicamente in modo frammentato, il corpo del detective mai intero esasperando la nozione di fuori quadro e il distacco critico nei confronti del meccanismo della visione cinematografica.

In *Dark Passage, La fuga*, 1947 la prima parte del film è dominato da inquadrature soggettive, mentre nella seconda lo spettatore è impossibilitato a vedere in faccia Bogart che evaso dal penitenziario, al fine di non essere riconosciuto, si sottopone a un intervento chirurgico volto a cambiare i connotati del suo volto. Venturelli ricorda che film come *Una donna nel lago* e *La fuga* riprendono uno dei motivi centrali del *noir* costituito dal problema dello sguardo e della visione, che assume molteplici aspetti e proviene da diverse matrici. Il problema della visione negli anni del *noir* si stacca progressivamente dalla tradizione dell'indagine razionale per caricarsi di forme ossessive, diventando fonte di angosce e incertezze che costituiscono il vero oggetto del racconto. Moltissimi sono i film basati sul modello dell'intreccio *thriller*: la visione involontaria di un omicidio e/o trovarsi coinvolto in una rapina per fatalità sconvolge l'esistenza del protagonista. A complicare ulteriormente la faccenda rimane che i protagonisti *noir* si trovano in condizione di forte incertezza e precarietà. Invece di adottare un percorso razionale volto a interpretare correttamente la scena percepita, come faceva il *mystery* a enigma, questi film adottano il punto di vista soggettivo facendo in questo modo entrare lo spettatore nel labirinto di angoscia del protagonista e ai confini di una condizione onirica.

¹⁰⁶ Una ripresa effettuata adottando lo stesso punto di vista del personaggio.

¹⁰⁷ R. Venturelli, *L'età del noir*, op.cit., p. 65.

- Flash back

Nel *noir* rispetto ai generi da cui deriva: il poliziesco o il melodramma, il tempo della storia è estremamente breve, così tanto da non superare l'arco di qualche giorno o nei casi estremi (ma non per questo poco diffusi), la durata di sole 24 ore. A causa di questa sua caratteristica i cineasti *noir* ricorrono a espedienti narrativi per dilatare al meglio la vicenda nell'arco temporale.

A differenza del cinema criminale degli anni trenta che, tendeva a una narrazione abbastanza lineare, nel decennio successivo si avverte una nuova sensibilità visiva e narrativa che condiziona tutto il sistema del racconto.

Secondo James Naremore¹⁰⁸ molti dei procedimenti che sconcertano lo spettatore come: il ricorso all'uso di flash back, rotture temporali e il frequente ricorso al punto di vista soggettivo; sono da rintracciarsi nelle tendenze avanguardiste dell'arte modernista del novecento. E «l'interesse per il *noir* da parte della cultura francese del dopoguerra sarebbe motivato innanzi tutto proprio dal riconoscere tali elementi colti all'interno di una produzione di massa»¹⁰⁹. In questo contesto il punto di svolta individuato da Naremore è la realizzazione di *Citizen Kane* (*Quarto potere*, 1941) che viene preso come modello avanguardistico, capace di sviluppare soluzioni inedite, pur sviluppandosi all'interno del sistema hollywoodiano. Già il film di William K. Howard *The Power and the Glory* (*Potenza e gloria*, 1933) aveva sperimentato la frantumazione della linearità narrativa con una serie di flash back non in ordine cronologico, e la stessa RKO (la major produttrice di *Quarto potere*) aveva fatto i primi passi verso tecniche narrative non lineari con *Lo sconosciuto del terzo piano* del 1940 diretto da Boris Ingster. Lo svolgimento degli eventi è narrato secondo un ordine non cronologico mescolando realtà e sogno. La visione e il sapere dello spettatore sono ancorati al punto di vista del protagonista rendendo problematica la totale estraneazione ai fatti e dare un giudizio imparziale sull'innocenza o colpevolezza del giornalista Mike Ward. La critica è tuttavia concorde nell'affermare che fu *Il mistero del falco* di John Huston la prima fondamentale divulgazione applicata alla narrativa *hard boiled*.

Un successivo esempio di modalità narrativa frastagliata attraverso l'uso di flash back e adozione di più narratori è *I gangster*. Il film impegna molteplici narratori nella ricostruzione del passato adottando l'identica struttura usata in *Quarto potere*.

¹⁰⁸ Per il riferimento al testo rimando a J.Naremore, *More Than Night: Film Noir in Its Context*, op. cit.
¹⁰⁹ *Ivi*.

È compito dell'investigatore dell'assicurazione Edmond O'Brien ricostruire la fitta rete di tradimenti e inganni e rapporti tra i numerosi personaggi implicati nella vicenda: uno svedese, un ex pugile professionista, la donna di un gangster interpretata da una splendida Ava Gardner e l'amante di quest'ultima (Albert Dekker). Insieme a *Quarto potere*, *La fiamma del peccato* costituisce uno dei grandi modelli che determinano l'ampia diffusione del flash back nel poliziesco degli anni quaranta. In *La fiamma del peccato*, l'impiego del flash back serve ad accrescere e ravvivare la suspense. Il racconto parte dal momento in cui il protagonista è fortemente provato, per poi passare alla spiegazione di come si è trovato nella situazione di difficoltà creando nello spettatore, secondo questo stratagemma, un senso di attesa per lo scioglimento dell'azione. Walter Neff (il protagonista) gravemente ferito detta i suoi ricordi al magnetofono. Il film è subito posto sotto il segno del fallimento e della morte.

Lungo questa linea, il flash back indica una sorta di implosione del racconto lineare e la sua messa in crisi sotto la spinta dell'interiorità del soggetto. È uno dei procedimenti per eccellenza abitualmente indicati nel "processo di destabilizzazione dello spettatore" in cui il *noir* svolge una funzione opposta alla fluidità della narrazione hollywoodiana. Ma c'è ancora un ultimo aspetto da considerare: l'uso del flash back consente di interiorizzare il punto di vista della narrazione e grazie al massiccio uso della soggettiva, di collocare la vicenda sotto un senso di destino opprimente e di ineluttabilità, derivante dal fatto che lo spettatore conosce da subito l'esito negativo della storia. In generale l'elemento che accomuna tutta la produzione *noir* –attraverso l'adozione di diverse strategie narrative e stilistiche –rimane in ogni caso la volontà di creare una narrazione non lineare, in contrasto con quella hollywoodiana e in grado di destabilizzare lo sguardo e le certezze dello spettatore (il quale viene a sua volta privato dell'oggettività) e disorientare le sue consuete credenze linguistiche, logiche o morali.¹¹⁰ Riassumendo il *noir* si avvale degli elementi tipici della narrazione moderna a partire dalla perdita di centralità da parte dell'azione a favore dei personaggi e degli ambienti che acquistano una posizione predominante nell'economia del racconto. Inoltre non è sempre possibile nel film *noir* individuare il personaggio principale, la funzione di guida del racconto non risulta unitaria, ma viene scomposta tra più voci quasi a negare la possibilità di

¹¹⁰ Cfr. R.Venturelli, *L'età del noir*, op. cit., cap. «Il linguaggio», pp.61-70.

arrivare a una verità assoluta. La narrazione *noir* è poi fondata su un'ulteriore complicazione di tipo anacronistico: la linearità temporale della storia è alterata da manipolazioni come l'uso massiccio del flash back e il ricorso a ellissi temporali che, sopprimono elementi importanti per suscitare nello spettatore una serie di interrogativi sulla vicenda. Ricorre la struttura narrativa circolare che, provoca nello spettatore un senso di disorientamento, come accade in molti film realizzati da Wilder (*La fiamma del peccato*, *Viale del tramonto*). Per quanto riguarda infine l'ampiezza del sapere narrativo nel *noir* lo spettatore assume il punto di vista del personaggio in un regime dello sguardo dove domina l'inquadratura soggettiva. In altri termini, il sapere narrativo dello spettatore è ancorato a quello del protagonista, molto spesso un detective impegnato a risolvere un enigma. Questa tecnica favorisce il graduale aumento della suspense che il *noir* eredita dal *thriller*.

Possiamo dunque affermare sicuramente che il *noir* rifiuta alcune regole di base del cinema classico, mentre ne accetta altre come il paradigma drammatico; anche la durata filmica del *noir* raramente supera i 120 minuti di proiezione. Nell'arco dei primi trenta minuti, il primo atto, sono presentati i personaggi e la situazione da risolvere; a garantire il passaggio al secondo atto sarà un colpo di scena che fa procedere l'azione; il secondo atto centrale, dura circa sessanta minuti ed è quello del confronto del personaggio con gli obiettivi che si è posto, con gli ostacoli che incontrerà. Un secondo colpo di scena condurrà verso l'epilogo. Il terzo atto, della durata di trenta minuti, è quello della soluzione dei conflitti e dello scioglimento finale. L'epilogo giunge così alla fine dell'atto, preceduto da un ultimo e più clamoroso colpo di scena.

4. Le tematiche del *noir*

4.1 Le trame

Dopo aver delineato una mappa storiografica critica del *noir* e aver definito le caratteristiche che concorrono a far emergere il *noir*, come un gruppo abbastanza omogeneo di titoli, è inevitabile aggiungere agli elementi stilistici e narrativi, i temi ricorrenti e la tipologia dei personaggi che sono presto entrati a far parte dell'immaginario collettivo. Dalle pagine dei romanzi *hard boiled* avanza sullo schermo un'armata composta da: ispettori privati, criminali spietati, rapinatori da strapazzo, poliziotti corrotti, coppie in fuga, banditi, uomini disperati, donne fatali..etc. Il fulcro principale dell'azione drammatica è il crimine. L'uomo del *noir* è l'esempio per eccellenza dell'anti-eroe costretto a subire la violenza e le ritorsioni morali di un destino fatale, che non lascia scampo all'individuo, portandolo sulla strada della rovina e della disperazione.

Secondo la definizione di Francis Vanoye «la storia si struttura in grandi schemi, una sorta di matrici narrative cui lo sceneggiatore come il romanziere fanno più o meno coscientemente appello»¹¹¹. Lo schema che segue il tipo di sceneggiatura del *noir* è di tipo “prefabbricato” nel senso che, ricorrono le stesse funzioni e la stessa logica di successione. Le sceneggiature del *noir*, giacché risultato di una serie omogenea di titoli, si basano sostanzialmente sulla pratica della ripresa variazione del genere poliziesco. Da una sceneggiatura i cineasti riprendono in modo quasi identico la trama di film precedenti, o altrimenti prelevano i personaggi e le situazioni per travasarli in un altro contesto e dare, così, l'impressione di aver riscritto un nuovo film. Le vicende delle tipiche trame *noir* si compongono su elementi semplici e ricorrenti; è, infatti, possibile proporre un breve elenco di situazioni, che si alternano costantemente in minime variazioni: ad esempio la storia dell'ascesa e declino di un criminale, le storie di detective, le vicende di una banda di criminali che organizzano una rapina, la storia della coppia di amanti in fuga dopo aver ucciso il marito di lei per accaparrarsi l'eredità o di criminali che decidono inutilmente di cambiare vita.

In questo modo, il riutilizzo delle stesse situazioni e degli stessi stilemi attraversa e scavalca i generi. È possibile dunque, affermare che le storie del *noir* subiscono

¹¹¹ F.Vanoye, *La sceneggiatura, forme dispositivi e modelli*, Lindau, Torino, 1998, p.29.

alterazioni e modifiche rimanendo sostanzialmente le stesse, camuffandosi sotto nuove vesti e in nuovi titoli. A confermare questa ipotesi, concorrono le regole di costruzione delle trame e dei personaggi cui devono sottostare i film hollywoodiani.

Il clima restrittivo dettato dal codice Hays ha influenzato le produzioni dal 1930 al 1960, limitando le azioni violente, gli atti sessuali troppo espliciti, perversioni, scene di nudo, oltraggi alla bandiera americana e allo stesso tempo, ha imposto il rispetto di orientamenti morali e politici ben precisi come la disapprovazione dell'adulterio, dell'aborto, degli amori interrazziali e delle simpatie con il comunismo.

Si innesta inevitabilmente un processo di necessaria probabilità ereditato dalla diegesi del romanzo giallo e poliziesco. Non è un caso che negli anni trenta, Hollywood utilizza i romanzieri del crimine come sceneggiatori e adattatori. Negli anni quaranta, il fenomeno si consolida a favore dell'industria cinematografica inglobando totalmente gli scrittori che, per un fattore economico, rimarranno a scrivere unicamente per il cinema. Il procedimento di probabilità e il ripetersi di stesse situazioni, nel modello di genere letterario, non consiste tanto nella facilità o nella difficoltà di riconoscere anticipatamente a quale conclusione giungerà la storia di questo o quell'altro racconto specifico, ma è dato dalla condivisione, da parte del lettore, di una ineludibile regola generica: il romanzo deve terminare con lo scioglimento dell'enigma dal quale ha tratto inizio. Qualunque sia questa rivelazione, il colpevole del crimine deve essere scoperto dall'investigatore, perché il romanzo possa dirsi terminato. È Todorov a tracciare il diagramma diegetico normativo entro il quale il poliziesco si sostanzia, «alla base del *romanzo a enigma* si trova una dualità che è l'elemento cui ci rifaremo per descriverlo. Questo tipo di romanzo non contiene una, ma due storie: la storia del crimine e quella dell'inchiesta. Nella forma più pura di questo tipo di romanzo poliziesco, le due vicende non hanno alcun punto in comune. La prima storia, quella del crimine, termina prima che inizi la seconda»¹¹². Il racconto poliziesco, mosso dall'enigma di un crimine di cui non si conosce l'autore, è dunque costituito entro l'impura commistione tra queste due scene narrative, quella del crimine, inattuale ed enigmatica –in una parola, assente; e quella dell'inchiesta, attuale ma significante solo in virtù della relazione che stabilisce con la prima –presente ma parassitaria; all'interno di questo schema non può dipanarsi alcun evento imprevisto. Si possono ulteriormente caratterizzare le due

¹¹² T.Todorov, *Poetica della prosa: le leggi del racconto*, Theoria, Roma, 1990, cap. «La tipologia del romanzo poliziesco», pp. 9-10.

storie, aggiungendo che la prima, quella del crimine, racconta ciò che è accaduto nella realtà, mentre la seconda spiega come il lettore ne è venuto a conoscenza. La ricerca di Todorov passa poi, a esaminare un altro genere nell'ambito del poliziesco: *il romanzo nero*. «Il romanzo nero è un romanzo poliziesco in cui le due vicende del crimine e dell'inchiesta, si fondono, o meglio, la prima storia viene soppressa a favore della seconda. Non c'è più un crimine anteriore al momento del racconto che ci viene narrato, azione e narrazione coincidono»¹¹³. Il *romanzo nero* può - contrariamente al *romanzo enigma*- realizzare insieme il racconto del delitto e dell'indagine, arrivando persino a eliminare il primo e a incentrarsi unicamente sulla storia dell'assassinio. Nel film *noir*, la maggior parte delle volte è sì, presente un mistero da risolvere come nel racconto a enigma ma la ricerca diventa un pretesto per indagare sulla psicologia dei personaggi, l'interesse è sostenuto dalla consecuzione degli avvenimenti, da ciò che succederà all'interno dei rapporti tra i protagonisti.

Tra il *romanzo a enigma* e il *romanzo nero* Todorov fa riferimento a una terza forma che riunisce gli ingredienti di entrambe: il *romanzo a suspense*. «Del romanzo a enigma esso conserva il mistero e le due storie quella del passato e quella del presente; ma rifiuta di ridurre la seconda a una semplice acquisizione di dati. Come nel romanzo nero, è questa seconda storia a rivestire il ruolo preminente. L'attenzione del lettore si rivolge non solo a ciò che è già accaduto ma a quello che accadrà: egli è portato a interrogarsi sia sull'avvenire sia sul passato»¹¹⁴; risulta quindi che, convive la curiosità di sapere come si spiegano gli avvenimenti passati, con la suspense relativa al destino dei personaggi principali ossia per il futuro.

Come allora classificare le trame del film *noir*? Le sceneggiature *noir* riprendono dal meccanismo del romanzo a suspense le tipologie di protagonista descritte da Todorov: il detective vulnerabile alla Hammett e Chandler (che si sottopone a innumerevoli rischi mischiandosi con i personaggi invece di essere uno spettatore distaccato del romanzo a enigma) e il detective sospetto (il quale rischia di rimanere coinvolto nell'indagine perché identificato come primo indagato).

Per un'analisi approfondita delle diverse trame e del ruolo che assumono i personaggi, è utile ampliare le teorie di Todorov con quelle di Norman Friedman. La classificazione delle trame di Friedman poggia su alcune opposizioni riguardanti

¹¹³ T.Todorov, *Poetica della prosa: le leggi del racconto*, op. cit., cap. «La tipologia del romanzo poliziesco», p.13.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 17.

l'azione, il personaggio e il pensiero; e si basa sul grado di simpatia dell'eroe protagonista, sul fattore di responsabilità che il soggetto ha sull'azione ossia, se è attivo o subisce il concatenarsi degli eventi e sul miglioramento o peggioramento della situazione iniziale.

Si vengono a stipulare una serie di trame organizzate nelle diverse categorie:

1) trame di destino

di azione nel caso in cui il racconto è strutturato intorno a un problema e alla sua risoluzione come ad esempio trovare un assassino, un tesoro o simili;

melodrammatica articolata sulle disgrazie di un personaggio simpatico ma debole, il finale tragico è volto a suscitare un sentimento di pietà nel lettore/spettatore;

tragica, quando l'eroe simpatico risulta essere responsabile delle proprie disgrazie;

di castigo, quando l'eroe non risulta simpatico benché abbia delle qualità apprezzabili, la storia termina con la sconfitta di questo personaggio;

cinica quando a trionfare è il personaggio cattivo;

apologetica nel caso in cui il personaggio supera una serie di difficoltà guadagnando l'ammirazione del lettore/spettatore.

2) trame di personaggio

di maturazione, quando il l'eroe simpatico ma inesperto, matura con lo svolgersi di vari accadimenti;

di riscatto quando l'eroe partendo da uno stato negativo nel corso della vicenda grazie alle sue abilità migliora la sua situazione iniziale;

di prova, quando il personaggio simpatico al lettore/spettatore è messo alla prova da difficili circostanze con esito problematico;

di degenerazione, quando la storia del personaggio è costellata da una serie di sconfitte significative che portano il protagonista ad abbandonare i propri ideali.

3) trame di pensiero

di educazione, quando si assiste a un miglioramento delle condizioni dell'eroe sia da un punto di vista morale che pratico;

di rivelazione, quando il protagonista all'inizio della storia è ignaro del compito che dovrà svolgere;

affettiva, quando si modificano gli atteggiamenti e i comportamenti dei personaggi ma rimane intatta la loro filosofia di fondo;

di disillusione, quando il personaggio perduti i suoi ideali, muore tragicamente senza speranza¹¹⁵.

Il *noir*, in quanto genere, si basa nella maggior parte dei casi sulle trame di azione. L'intreccio si dipana intorno alla risoluzione di un problema iniziale, numerosi sono gli esempi, dalle avventure dell'investigatore Marlowe impegnato costantemente a decifrare casi complicati (*Addio mia amata*; *Il grande sonno*; *Una donna nel lago* solo per citarne alcuni). Per quanto riguarda invece il secondo gruppo di trame, la classificazione nel caso particolare del *noir*, è tutt'altro che semplice per le innumerevoli sfumature di carattere dei molti personaggi. Il personaggio tipo dell'investigatore assume spesso atteggiamenti ambigui che spiazzano lo spettatore; viene in questo modo a mancare una classificazione netta. Proprio per questo motivo, la scelta della trama di personaggio cambia secondo il punto di vista che lo spettatore sceglie di assumere. Per quanto riguarda infine le trame di pensiero, la trama più ricorrente è quella di tipo rivelativo.

Strettamente collegato allo studio di Friedman è lo schema attanziale del narratologo russo Greimas. Il suo merito è di aver concepito uno schema canonico narrativo basato su una serie di relazioni tra attanti narrativi, schematizzabile nel **modello attanziale**. Nella teoria di Greimas gli attanti sono sei, organizzati in tre categorie costituite dalle relazioni: soggetto/oggetto valore, aiutante/oppositore, destinante/destinatario. Questo modello presenta un doppio asse: il primo, contrattuale o di comunicazione lega destinante e destinatario mentre il secondo, di realizzazione pragmatica o della ricerca, lega soggetto e oggetto valore. Di solito la ricerca del soggetto è contornata da circostanze favorevoli e/o sfavorevoli. Tali circostanze si traducono in aiutanti e oppositori (animati o inanimati). In genere quindi all'inizio di un racconto, un destinante stipula un contratto con un destinatario-soggetto trasmettendoli un compito preciso. Accanto al soggetto è presente un anti-soggetto, che fa riferimento a un anti-destinante chiamato a svolgere un percorso narrativo opposto a quello del soggetto pur mirando allo stesso oggetto valore. Questa struttura polemica complementare rimanda alla struttura contrattuale alla base di ogni forma narrativa.

¹¹⁵ Per quanto riguarda la classificazione delle trame riconosciute da N.Friedman ho fatto riferimento al testo C. Bussolino (a cura di), *Glossario di retorica, metrica e narratologia*, riportato sulle dispense di Istituzioni di storia del cinema del prof. L.Cuccu.

Al fine di rendere più chiari i concetti esposti fino ad adesso, è necessario analizzare quattro diverse trame del primo noir: *La fiamma del peccato*, *Il grande sonno*, *Le catene della colpa*, *Giungla d'asfalto*.

La fiamma del peccato rispetto alla trama d'azione si edifica più su una trama melodrammatica poiché il protagonista viene sconfitto tragicamente dopo che ha perduto i suoi ideali di amore e di ascesa sociale.

La vicenda si costruisce su un delitto a sfondo passionale. Il destinante risulta essere Phyllis Dietrichson, la quale incarica un assicuratore Walter Neff (il soggetto) di architettare un piano per uccidere il marito il signor Dietrichson, al fine di incassare il premio dell'assicurazione. La somma di denaro è l'oggetto valore. Gli elementi che ostacolano il raggiungimento del premio assicurativo sono di due tipi, il primo, più concreto, è costituito da un reale 'antagonista': il detective della società assicurativa Barton Keys che ha il compito di fare luce sulla morte del signor Dietrichson avvenuta in circostanze poco chiare. L'altro elemento che ostacola i personaggi è di natura inanimata, il destino fatale- il caso che rema contro la coppia di amanti- ma non solo, possiamo riconoscere come elemento negativo l'avidità e la mancanza di morale di Phyllis che provoca la 'discesa agli inferi' di Neff e la sua stessa morte.

In ***Il grande sonno***, il detective Philip Marlowe (soggetto) è stato convocato dal generale Sternwood (destinante) per cercare di porre fine al ricatto di cui è vittima la figlia più giovane, Carmen. L'oggetto valore pertanto sarà la ricerca dei ricattatori per mettere fine alle continue minacce, che il generale è costretto a subire a causa della condotta 'libertina' della figlia. Il romanzo poliziesco di vecchia concezione presentava al lettore un detective infallibile e geniale in grado di mettere tutte le sue risorse al servizio della verità. L'indagine prendeva dunque, a modello la ricerca filosofica. Questo tipo di procedimento fallisce sistematicamente nel *Grande sonno*. Marlowe procede per intuito e il suo metodo di investigazione, come ha opportunamente notato Deleuze, rispetto a quello di uno Sherlock Holmes, va nella direzione opposta. Il regista gioca la carta dell'identificazione, lo spettatore è trascinato nei vicoli fatiscenti, negli uffici deserti e nei magazzini sinistri insieme a Marlowe. Il *Grande sonno* rientra nella tipologia del detective vulnerabile identificata da Todorov. La caratterizzazione del personaggio-detective è in questo film del tutto riuscita. Se da una parte, la trama del racconto viene continuamente aggredita da colpi di scena, dall'introduzione dei personaggi e da situazioni cariche di suspense, dall'altra parte la psicologia di Marlowe acquista sempre maggior

spessore e, a vantaggio del coinvolgimento dello spettatore, Hawks sviluppa sapientemente la *love story* tra Marlowe e l'altra figlia del generale (Lauren Bacall). Senza dubbio la trama del *Grande sonno* rientra nella categoria delle trame d'azione; se poi ci si riferisce direttamente al personaggio di Marlowe possiamo riconoscere una trama apologetica, in quanto il detective supera una serie di difficoltà e alla fine per le qualità dimostrate si guadagna l'ammirazione dello spettatore.

Altrettanto importante è l'organizzazione della storia in *Le catene della colpa*. A questo proposito è opportuno notare la presenza di due trame intrecciate l'una con l'altra: la prima è quella raccontata in flash back dal protagonista e riguarda il passato; il soggetto è Markham, un detective di New York ingaggiato da un *gangster* Nick Sterling, per ritrovare l'affascinante e pericolosa Kitty Maffin scappata con i suoi soldi. La seconda trama è più complessa e si riferisce al presente. Markham, intenzionato a chiudere definitivamente con il passato burrascoso, ha cambiato identità e lavoro; sotto il nome di Jeff Bailey gestisce una pompa di benzina. L'oggetto valore, di questa seconda trama, è la volontà di crearsi una nuova vita, lontano dal crimine e lontano dalla città con una nuova ragazza semplice. L'ostacolo più grande da superare è la riemersione del passato e dell'attività malavitosa. La vita tranquilla di Bailey è compromessa una seconda volta dallo stesso *gangster* del passato. Il principale antagonista ancora una volta è il destino 'nero' e l'avidità che non lascia le sue vittime una volta prese. Il volto dell'ineluttabile condanna assume le sembianze di Kitty. La donna seduce e tradisce Jeff una seconda volta uccidendolo. Se la prima storia ha finale positivo, in quanto il protagonista dopo essersi accorto dei suoi errori decide di cambiare e riesce a chiudere con il passato criminale, la seconda, quella del presente è senza ombra di dubbio una trama tragica: Jeff si accorge quando è ormai troppo tardi, dell'incommensurabile errore che ha fatto fidandosi nuovamente della donna.

Per ultimo esempio, *Giungla d'asfalto* inaugura un tema destinato ad avere moltissima fortuna all'interno del genere e negli sviluppi futuri, l'organizzazione del colpo perfetto (da *Rapina a mano armata* di Kubrick a *Le iene* di Tarantino).

La rapina è architettata da un ladro professionista 'il dottore', il quale appena uscito di prigione mette insieme un piccolo gruppo di criminali. Il colpo riesce, anche se uno dei componenti della banda viene ucciso. In seguito le cose precipitano: tra scontri interni durante la divisione del bottino e interventi della polizia, la banda si sgretola. La novità che costituisce il lavoro di Huston è di aver adottato il punto di

vista dei rapinatori, inghiottiti, uno a uno, dalla spirale della rivalità, avidità, vendetta. L'oggetto valore in questo tipo d'intreccio è fondamentalmente il riscatto sociale, rappresentato dal denaro. Tutti i membri della banda 'rincorrono' qualcosa: il dottore, il sogno di ritirarsi in Messico circondato da belle donne; Dix, di riscattare la fattoria del padre nel Kentucky; lo scassinatore, padre di famiglia, di assicurare un futuro a suo figlio; il signor Emmerich, il prestigio e l'amore di una giovanissima Marilyn Monroe nei panni di una *lolita*; Doll, un compagno fedele che la rispetti. Tutti i personaggi, nonostante siano ancora capaci di sognare un futuro senza miseria, (economica e umana) sono condotti dal destino al fallimento. Il vero antagonista che ostacola le azioni di ogni individuo è la fatalità e la sfortuna. L'esito tragico e fortemente negativo fa trasformare la storia in una trama di frustrazione e di disillusione.

Le proposte analizzate smascherano il fattore seriale e di ripetibilità che investe non solo il poliziesco puro, quanto, la maggior parte di trame classiche secondo un meccanismo che attraversa e supera i diversi generi.

A Hollywood, le regole di costruzione dei personaggi stabiliscono che essi devono essere coerenti con la storia, distinti gli uni dagli altri e suscettibili di essere posti in contrapposizione. Il film *noir* entra in conflitto con le norme classiche, per la natura ambigua e violenta intrinseca al genere. Nel cinema classico americano degli anni trenta prevaleva un'intonazione positiva e ottimistica; dopo la crisi del 1929, il cinema ebbe un ruolo pregnante nella ripresa ideologica e psicologica del paese volto a ripristinare la fiducia nelle istituzioni sociali e a dare credito ad alcuni valori fondamentali come il rapporto di coppia, la famiglia, il lavoro e la collettività urbana. Il *noir* dal canto suo, nella sua fase iniziale, rappresenta il momento in cui l'ottimismo e lo slancio sociale collettivo sono infranti a causa della guerra e dell'avanzata dei regimi totalitari. Negli anni cinquanta poi il genere sembra riflettere il clima di incertezza della guerra e la crisi dell'uomo di fronte al meccanismo economico capitalistico. Il *noir* esprime quindi, lo smarrimento psichico di individui sradicati da ogni forma di comunità organica, prima a causa della guerra, poi per l'avanzare della mercificazione della società capitalistica. Questo stato d'animo si identifica in una serie ben definita di personaggi che incarnano il sentimento del moderno.

4.2 I personaggi

Il detective e il criminale, collocati a due estremi opposti come da prassi dovrebbero rappresentare il bene e il male, la comunità e il disordine, la logica e l'istinto. Questa struttura antagonista era frequente nel film e nel romanzo *noir* dei primi decenni del novecento. Di contro, il film *noir* degli anni quaranta mette in scena la latente e ambigua complicità dei due estremi.

Il detective

Il detective è solitamente un investigatore privato, solitario ed emarginato, oscillante sul confine tra legalità e illegalità che non esita a valicare; se è un poliziotto, a causa della sua condotta irrispettosa è spesso allontanato dal dipartimento, o considerato sospetto per i suoi metodi poco ortodossi. In ogni caso si tratta di una figura che opera lontano dalla comunità e combatte da solo i piani dei criminali finendo per restarne sensibilmente affascinato; per questi motivi non gode della simpatia e dell'appoggio della legge.

Il primo investigatore privato a irrompere sullo schermo è Sam Spade nato dalla mente di Dashiell Hammett. A livello iconografico, la figura di Sam Spade è associata principalmente ad Humphrey Bogart, che portò il detective sullo schermo nella terza trasposizione cinematografica di *Il mistero del falco*.

Sebbene Sam Spade fosse descritto come alto un metro e ottantacinque, largo quanto grosso, dal naso aquilino e dagli occhi giallo/grigi e quindi non corrispondesse per niente al fisico di Bogart, l'interpretazione dell'attore fa passare in secondo piano le differenze con il romanzo. Viene riconosciuta a Bogart la perfetta aderenza al personaggio «con una naturalezza che spaventava [...] era come se indossasse il proprio cappotto»¹¹⁶. Accanto a Sam Spade, l'altro prototipo di investigatore privato è il celebre Philippe Marlowe. Marlowe compare per la prima volta nel romanzo *Il grande sonno* pubblicato nel 1939. Nel luglio del 1941 Chandler vendette alla RKO i diritti del suo secondo romanzo, *Addio mia amata* e l'anno successivo la Fox comprò i diritti del terzo, *Finestra sul vuoto*. Anche questi due romanzi avevano come protagonista Marlowe, ma le case di produzione non erano interessate tanto al personaggio in sé, quanto ad acquisire materiale narrativo per continuare le serie dedicate a due detective già affermati: Falcon per RKO e Shayne per la Fox.

¹¹⁶ F. Fossati, *Dizionario del genere poliziesco*, Vallardi, 1994, p. 168.

Il primo film che ebbe come protagonista Philip Marlowe arrivò nel 1944. Fu realizzato dalla RKO per la regia di Edward Dmytryk. La RKO, in accordo con il regista pensò di realizzare un fedele adattamento del romanzo *Addio mia amata* dato che aveva acquisito i diritti del libro in precedenza. Il titolo originale venne abbandonato in favore del più intrigante *Murder My Sweet*, in Italia *L'ombra del passato*. La parte di Marlowe fu affidata a Dick Powell, che si era affermato come attore brillante in commedie musicali. Nella prima scena troviamo Marlowe interrogato dai poliziotti. Risalta subito la dicotomia legalità / illegalità rappresentata dai poliziotti e dall'universo sinistro dei criminali di cui Marlowe sembra fare parte; si trova, infatti, immischiato in una storia di omicidi e riscatti. Lo stesso anno in cui *L'ombra del passato* è sugli schermi, Howard Hawks affida a Hemyrey Bogart la parte di Philip Marlowe nell'adattamento del primo romanzo di Chandler: *Il grande sonno*. Il trinomio Chandler/Hawks/Bogart si rivelò vincente. Lo stesso Chandler ha parlato con toni più che entusiasti di Bogart: nella parte del duro «surclassa talmente ogni altro attore da far impallidire i vari Ladd e Powell [...] Bogart riesce a essere un duro perfetto anche senza una pistola. E che magnifico senso dell'umorismo, venato da quel tono sprezzante tutto particolare, smorzato eppure stridente! Ladd è rigido, amaro, di tanto in tanto può essere anche affascinante, ma nel fondo non è altro che la rappresentazione dell'idea infantile di un duro. Bogart è l'articolo genuino»¹¹⁷.

La Marlowe-mania non si esaurisce, nel 1946 fa la sua comparsa sotto le vesti di Robert Montgomery attore e regista di *La donna del lago*.

Il detective privato è sempre al centro di sollecitazioni molteplici e contraddittorie, nel suo agire non c'è mai una chiarezza rassicurante di propositi, solo la faticosa ricerca di un compromesso accettabile tra i fatti, le circostanze e la propria coscienza. L'investigatore si muove nello spazio d'ombra che separa i criminali dagli uomini della legge, oscilla tra i due universi, senza tuttavia confondersi o identificarsi con nessuno dei due. La sua posizione è quella dell'osservatore critico di una società cui sente di non appartenere e nei confronti della quale tende a ostentare uno sguardo defilato.

Nell'immediato dopo guerra la letteratura poliziesca si arricchisce di un nuovo personaggio di grande successo: il detective privato Mike Hammer creato da Mickey Spillaine. Hammer rappresentò una svolta decisiva rispetto ai suoi predecessori. Il

¹¹⁷ R. Chandler in A.Guerri, *Il Film noir*, op. cit., p.46.

personaggio di Spillane è dominato perennemente da scatti d'ira, è autoritario, un violento anche con le donne. Questo atteggiamento da *macho*, piace ai lettori in cui evidentemente si immedesimavano volentieri. Spade e Marlowe rappresentano eroi provenienti dalla tradizione del serial letterario: picchiati, drogati o feriti alla fine riuscivano con fatica a sopravvivere e a risolvere il caso.

Dal 1947 in poi fa la sua apparizione, una nuova tipologia di detective totalmente diverso e soprattutto più debole sotto il profilo morale. Jeff Markham protagonista di *Le catene della colpa* è risucchiato in una serie di eventi che lo portano alla rovina. Il filo conduttore che attraversa la pellicola è l'impotenza dell'uomo di fronte a un destino fatale. L'incapacità del detective di allontanare "i demoni" del suo passato, lo condurrà alla morte. La storia di Jeff Markham è forse uno dei migliori esempi del periodo classico di quel senso d'inanità e disperazione e di intrappolamento che pervade le pellicole *noir*.

Opposto al prototipo lanciato da Bogart è Mike Hammer proposto in *Un bacio e una pistola*, 1955. Aldrich ha voluto realizzare un film in cui non ci fosse possibilità di identificazione: Hammer di *Un bacio e una pistola* è freddo, controllato: agisce sempre e solo per tornaconto personale. Aldrich non è interessato a demolire la figura del detective quanto, a mio avviso, a mettere in scena una lotta tra due violenze diverse e complementari: la legge e il crimine e l'investigatore nel mezzo che cerca di guadagnare qualcosa da entrambe le parti. Accanto alla figura del detective privato, nel dopoguerra appare una nuova figura di poliziotto; in questa svolta ebbe un ruolo fondamentale, la strategia pubblicitaria promossa dal capo del Bureau John Edgar Hoover. Il modello dell'agente federale, da intendersi come cellula attiva di un corpo di polizia addestrato ed efficiente venne portato sugli schermi da Anthony Mann con *T-Men contro i fuorilegge*, 1947.

Il poliziesco americano *hard boiled* ha ereditato dal *mystery* classico la figura di un detective estraneo alla società ufficiale, il poliziotto resta un personaggio secondario, perché a contare, è sempre l'eccentricità e il fascino del detective. La stessa enfasi posta dalla metà degli anni trenta sull'agente federale si mantiene in parte fedele a quell'immagine «si tratta in fondo, di un altro investigatore a suo modo eccezionale,

chiamato ad intervenire là dove il lavoro abituale della polizia si dimostra inefficace»¹¹⁸.

Il poliziotto

Nella seconda metà degli anni quaranta, invece, lo sguardo si sposta all'interno dell'istituzione poliziesca. A dare simbolicamente il via alla trasformazione è un romanzo del 1945, *V as a Victim*, di Lawrence Sanders, che apre la strada a un nuovo genere letterario: il *police procedural*. Le indagini, in questo filone, non sono svolte dall'attività di un singolo uomo ma da una squadra che opera secondo un metodo ripetitivo fatto da indagini di laboratorio, da pedinamenti e appostamenti. La serialità televisiva si è prestata meglio rispetto al cinema nel rappresentare questo tipo di immaginario conferendo un ruolo centrale alla figura del poliziotto. In questo modo, il poliziotto si ritrova improvvisamente al centro del genere e presto inizia a sentire il peso delle lacerazioni morali che l'atmosfera nera porta con sé. In parallelo all'allentamento del codice Hays sulla produzione cinematografica, l'universo *noir* si popola di poliziotti corrotti, pazzi, vendicativi e violenti come i criminali che combattono. Se «il detective privato manteneva una posizione defilata, una marginalità sociale ed etica che gli permetteva di osservare il mondo con parziale distacco»¹¹⁹, ciò non è concesso al poliziotto che si trova in una posizione «istituzionale» con il dovere di garantire una condotta d'esempio che si pone dalla parte dell'ordine e combattere l'illegalità. Questa incombenza morale fa in modo che il poliziotto si senta frustrato e non all'altezza del compito che gli è stato affidato; l'eco della sua sconfitta avrà una risonanza più tragica rispetto a quella dell'investigatore privato. Al cinema nasce un'epopea tormentata che si sviluppa intorno allo sgretolarsi dell'immagine del poliziotto. Possiamo identificare questo processo, come una parabola discendente della morale dell'uomo, da status di essere «superumano»: incorruttibile, nobile d'animo e coraggioso, alla condizione di individuo «umano»: persona su cui, il cambiamento sociale ed urbano si riflette con violenza trasformandolo in uomo della disgregazione.

I primi anni cinquanta segnano la definitiva crisi del poliziotto. Nel 1951 fu distribuito *Detective's Story (Pietà per i giusti, 1951)*. Il protagonista del film è l'ispettore Jim McLeod interpretato da un nevrotico Kirk Douglas, poliziotto

¹¹⁸ R.Venturelli, *Gangster e detective il cinema criminale* in G.P Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti Vol. 2*, op. cit., p.1201.

¹¹⁹ R.Venturelli, *L'età del noir*, op. cit., cap VIII «*La crisi del poliziotto*», p. 383-391.

intransigente fino al fanatismo che crolla psicologicamente quando scopre che la moglie aveva avuto un aborto prima della loro relazione. Sempre nel 1951, Joseph Losey realizza *The Prowler (Sciacalli nell'ombra)*, il protagonista Webb Garwood interpretato da Van Heflin è un poliziotto frustrato, la cui condizione esprime il disagio dell'uomo medio americano, ossessionato dal desiderio di ricchezza e pronto a tutto per soddisfarlo. Garwood è spinto a uccidere il marito della sua amante dall'avidità di possedere lei, e i soldi del marito. Negli anni successivi il tema della deriva del poliziotto è affrontato in *Where the Sidewalk Ends (Sui marciapiedi)*, 1950 di Otto Preminger e in *The Big Heat (Il Grande caldo)*, 1952 per la regia di F. Lang. Glenn Ford è il sergente Dave Bannion, che, dopo aver assistito all'uccisione della moglie a causa di una bomba destinata a lui, depone il distintivo e comincia una caccia solitaria al colpevole per compiere una vendetta privata. L'anno dopo furono distribuiti *Shield from Murder (Il colpevole è tra di noi)*; *Private Hell (Dollari che scottano)* e *Rogue Cop (Senza scampo)*. *Senza scampo* presenta alcuni motivi analoghi al *Grande caldo*; anche se in questo caso, il protagonista è un poliziotto corrotto pronto a vendicare la morte del fratello onesto. La sua corruzione non deriva dall'obbligo morale che sente verso il fratello né da un istinto criminale, quanto invece dal desiderio di vivere nell'agiatazza, vestendosi con abiti eleganti, frequentando locali alla moda e tenendosi lontano dal degrado in cui sono costretti a stare i poliziotti onesti. La violenza e la corruzione culminano nell'interpretazione di Orson Welles in *L'infernale Quinlan* nel tardo 1958.

Film diversi che hanno in comune il desiderio di dimostrare come ormai, il poliziotto sia divenuto un personaggio non più schiacciato dal peso dell'onestà, ma un veicolo di storie più complesse ambigue e inquietanti¹²⁰.

Da questo breve quadro, emerge quanto la situazione sociale dell'America e le regole dettate dalla produzione hanno influenzato la creazione delle trame e dei personaggi. In un primo momento pre-guerra, il cinema hollywoodiano di genere poliziesco è popolato dalle vicende di *gangster* combattute attivamente da poliziotti onesti e capaci di abbattere o catturare i malviventi; segue poi una fase durante la guerra, ove il disagio dell'umanità trova riscontro nella figura dell'investigatore privato che, impegnato a combattere contro le sue ansie e angosce, non riesce a schierarsi né dalla parte del crimine né da quella della legge. Quando poi, le regole del codice Hays

¹²⁰ Cfr. A. Guerri, *Il film noir*, op. cit., cap. «Poliziotti», pp. 93-96.

diventano più permissive riaffiora la figura del gangster e dopo una breve fase di gloria dell'agente federale promossa dalla campagna pubblicitaria dell' FBI, il poliziotto, non più capace di sostenere il ritmo della legalità sprofonda nella corruzione e nella cieca voglia di emancipazione sociale.

Il gangster

La figura del criminale è nata ed è cambiata sulla scia degli stessi cambiamenti sociali che hanno investito il detective e il poliziotto. Alla fine degli anni trenta, i produttori e i registi volevano riportare sullo schermo le gesta di *gangster* e criminali. Frenati dall'obbligo della condanna morale vennero pensati nuovi modi per risollevarne la statura eroica dei protagonisti; ad esempio in *Le vie della città*, Burt Lancaster rappresenta un nuovo modello di criminale caratterizzato da purezza e idealismo. Lo stampo leale e 'romantico' di Lancaster, si contrappone al coprotagonista Kirk Douglas. Douglas incarna il malavitoso per eccellenza: con una facciata legale e brillante e una gestione imprenditoriale degli affari, affari sporchi ovviamente. Fino agli anni quaranta dunque gli attori di Hollywood diventavano divi interpretando prima, la parte dei *gangster* e una volta consolidata la propria fama, recitavano come poliziotti. Nel dopoguerra l'uomo di legge cominciò a recuperare favori rispetto al criminale, per poi sprofondare al pari dei suoi nemici.

Uno dei primi esempi è *Piccolo Cesare*: la storia dell'ascesa e declino di Enrico Bandello detto Rico con evidenti riferimenti alla storia di Al Capone; seguito da *Nemico pubblico* nel quale, James Cagney primeggia nel ruolo del criminale ambizioso determinato e spietato. In ultima battuta, la stagione del *gangster movie* termina con *Scarface* di Howard Hawks. Il film ebbe diversi problemi con la censura: fu bloccato con l'accusa di presentare al pubblico una vicenda troppo tollerante nei confronti del criminale. Poiché il film venne distribuito nelle sale fu necessario far fare una brutta fine al *gangster*. Film come *Piccolo Cesare*, *Nemico pubblico* e *Scarface* hanno portato in scena per la prima volta, la lotta tra la morale puritana e il proibizionismo. All'inizio degli anni quaranta a Hollywood, sotto la spinta delle principali case di produzione, nacque un nuovo tipo di criminale: il *gangster* crepuscolare e malinconico. Se all'inizio del decennio precedente il *gangster* si era lanciato alla conquista del crimine pronto a fare fuori chiunque ostacolasse la sua ascesa sociale, ora il nuovo tipo di criminale risente del disagio della società capitalistica e del clima pesante dell'inizio della guerra.

Possiamo esprimere con una parabola discendente il suo percorso: da arrabbiato mitomane a represso e precario. Il criminale è per sua natura intrinseca un lottatore che non si arrende, ma nei titoli di fine anni trenta, sembra aver perso la forza e la voglia di lottare, come se consapevole della mancanza di scopo dell'attività criminale. La metamorfosi del *gangster* fu ben colta dallo scrittore William Riley Burnett, lo stesso che aveva creato il personaggio di Rico in *Piccolo Cesare*. Nel 1940 Burnett pubblicò un nuovo romanzo *High Sierra*, i cui diritti vennero acquistati dalla Warner. Il protagonista Roy Earle si configura come un uomo in conflitto con tutta la società moderna rimanendone vittima. Per la parte del protagonista la Warner avrebbe voluto George Raft, che rifiutò non accettando di morire alla fine del film. I produttori furono "costretti" a scegliere Humphrey Bogart che aveva interpretato fino a quel momento ruoli da cattivo. Il personaggio di Burnett si differenzia dai precedenti criminali: in prima battuta bisogna ricordare che si tratta di un ex detenuto, il quale si ritrova improvvisamente in un mondo costellato da delusioni.

La prima arriva quando scopre che un ex poliziotto, un tempo garante della legge si è schierato dalla parte dei cattivi diventando il braccio destro di Big Mack un uomo disprezzabile cui Roy non nasconde il disprezzo. Se la prima delusione riguarda la società e la legalità, la seconda riguarda la sfera sentimentale. Earle durante il viaggio si invaghisce di Velma. Questa inizialmente gentile e premurosa alla fine si dimostra egoista e vanitosa. L'ultima e più clamorosa delusione, Earle la riceve quando scopre di essere stato denunciato e tradito dal suo stesso complice. A questo punto non gli resta che scappare dai giornalisti e dalla polizia andandosi a rifugiare su una montagna della Sierra che sarà il suo letto di morte. Dopo aver resistito a lungo e stremato dalla fatica, Roy viene abbattuto da un tiratore scelto. L'altro film che all'inizio del decennio suggerisce una nuova immagine del criminale è *This Gun For Hire* (*Il fuorilegge*, 1942) tratto da un romanzo di Graham Greene. Esile nell'aspetto fisico e distaccato nell'uso della violenza, Philippe Raven interpretato da Alan Ladd «è un assassino solitario che avanza ineluttabilmente verso la morte e anticipa la futura stagione dei delinquenti nevrotici»¹²¹. Ladd rinnova dunque l'immaginario criminale proponendosi all'apparenza come un personaggio taciturno e sfuggente già dall'aspetto fisico misogino che, acuisce il senso di precarietà e fragilità. In opposizione alla figura del *gangster* immerso in un universo sociale

¹²¹ R. Venturelli, *L'età del noir*, op. cit., p. 27.

criminoso e organizzato Raven agisce come assassino solitario distaccandosi dagli «abituati connotati etnici, per risolvere il suo tragitto in un personale confronto con la morte»¹²². Alan Radd è un killer ingaggiato da un potente uomo d'affari per uccidere un ricattatore. Il killer esegue l'incarico ma è pagato con denaro rubato e accusato del furto. Ecco che, anche in questo ambito, il criminale rimane vittima di un inganno e della avversità della sorte. L'assassino finisce per diventare lo strumento di giustizia in un contesto privato usato dal vero mandante dell'omicidio, un chimico industriale. La guerra comunque provocò a una momentanea eclissi del *gangster* ma la sua figura si impose nuovamente al termine del conflitto, indirizzandosi soprattutto in due direzioni. Da una parte, il *gangster* è assimilato alla figura del reduce che non riconosce più il mondo esterno sentendosi emarginato. Dall'altra come un personaggio sadico e nevrotico che sfoga i suoi tormenti interiori nella violenza. È il caso di James Cagney in *White Heat (La furia umana, 1949)* di Raoul Walsh. Il film è basato sul racconto di Virginia Kellogg che aveva in precedenza collaborato per la realizzazione di *T-Men*. La trama risente dell'influenza seriale, il personaggio di Cody Jarrett interpretato da Cagney è etichettato come un mostro da abbattere. Il compito spetta a un rassicurante corpo di polizia federale che, dopo una lunga caccia all'uomo, trionfa abbattendolo. Nella seconda metà degli anni quaranta una serie di eventi comincia ad attirare l'attenzione dell'opinione pubblica sulla criminalità organizzata. Nonostante le parole di Hoover e del procuratore Dewey (l'uomo che aveva mandato in prigione nel 1938 Lucky Luciano) che negavano con fermezza la possibile esistenza di una criminalità organizzata su scala nazionale, la realtà dei fatti era ben diversa. Robert Siodmak negli anni del dopoguerra abbandona le atmosfere del *noir* casalingo, per realizzare una trilogia sulla criminalità organizzata che comprende alcuni dei suoi titoli più celebrati. Il primo di questi è *I gangster, 1946* ispirato a uno dei *Quarantanove racconti* di Ernest Hemingway.

Nella versione di Siodmak, l'attenzione della macchina da presa è rivolta già dalla scena iniziale all'attività dei due killer. Questi irrompono minacciosi in un bar per andare a scovare e a uccidere un ex pugile, lo Svedese. La scena dell'uccisione dell'uomo interpretato da Burt Lancaster, avviene attraverso un'unica ripresa di un ragazzino che corre ad avvertire l'uomo che si rassegna al suo destino aspettando i suoi uccisori sul letto in canottiera. La sequenza iniziale pone lo spettatore di fronte a

¹²² *Ivi*, p.28.

un omicidio e a mille interrogativi sull'attività malavitosa. Sarà compito di Edmond O'Brien, un agente delle assicurazioni, fare luce sui fatti attraverso la ricostruzione di testimonianze in una lunga serie di flash back.

Come osserva giustamente Stuart Kaminsky, O'Brien rappresenta una figura archetipo del film *noir*: «il mistero lo tormenta, ed egli è spinto dal desiderio di comprendere, di ricostruire la vicenda, di afferrare il passato, di affrontare l'enigma della morte dello svedese [...] per il protagonista del *noir* è essenziale che le zone oscure del passato risultino comprensibili e motivabili»¹²³. La ricerca della verità è motivata da un intento pragmatico, quello di far risparmiare denaro alla compagnia assicurativa per la quale lavora. O'Brien si improvvisa investigatore e rappresenta l'uomo moderno, «determinato ma intimorito[...] dietro l'arguzia esibita in pubblico, si nasconde la paura»¹²⁴. A questo personaggio si contrappone l'altra figura principale del film, lo Svedese/Lancaster. Un altro elemento fondamentale del *noir* e ben visibile in questo caso è il tema del doppio. O'Brien, dopo aver cominciato le indagini, si scopre attratto dallo Svedese e inizia un progressivo processo di immedesimazione. Come spesso accade nel film *noir*, il doppio assume la forma di un passato perduto, infatti, Lancaster muore all'inizio del film e appare solo sottoforma di flash back nel corso della vicenda, ciò amplia l'alone di mistero e l'alto grado di tortuosità di cui è intriso il caso. Lo svedese è un personaggio anacronistico: taciturno, un po' stupido ma con alto senso di dignità morale. Interpreta i panni di un pugile che, per amore di una donna (la seducente Ava Gardner) accetta di farsi mettere K.O in un match truccato. Dal momento della sconfitta, una serie di avvenimenti negativi si abbattono su di lui. *I gangster* presenta un altro fondamentale aspetto ricorrente nel film *noir*: la mancanza di evoluzione dei personaggi: Colfax, Lubinsky, il manager, Blinky, Dum Dum sono tutte espressioni di un modo invariabilmente sterile di agire sulle situazioni e di reagire alle sfide della società. Inoltre invece di raccontare le imprese criminali come una folle corsa in avanti, Siodmak le rievoca a ritroso attraverso un viaggio nella memoria e un processo di disarticolazione temporale.

Coppia di amanti

All'interno dello sterminato universo del crimine la coppia di amanti in fuga è un topos ricorrente che popola la produzione di genere e destinato ad avere un discreto

¹²³S.Kaminsky, *Generi cinematografici americani*, Nuove pratiche Editrice, Parma, 1994, p. 119.

¹²⁴ *Ivi*, p. 120.

successo diventando poi nel corso degli anni settanta, ottanta e novanta un genere a se stante, in relazione al *road movie*.

Le prime avvisaglie del soggetto della fuga sono da ricercarsi nel cinema di Griffith che con *Scarlet Days*, 1919 firma il primo film sulle avventure di una coppia in fuga; *City Streets (Le vie della città)*, 1931 di Rouben Mamoulian è un pre-*noir* che mette in scena una coppia fuorilegge unita dall'amore; *You Only Live Once (Sono innocente)*, 1937 di Fritz Lang vede morire sotto gli spari della polizia la coppia Henry Fonda e Sylvia Sydney; *La donna del bandito*, 1948 di Nicholas Ray è regolarmente citato come il più significativo progenitore del genere dei fuorilegge innamorati in fuga; o ancora negli anni successivi, *La sanguinaria*, 1950 diretto da Joseph H. Lewis, vede come protagonisti John Dall e Peggy Cummins nei ruoli di due coniugi rapinatori.

La tipologia di trama che tuttavia è diventata un *must* del genere *noir* è la classica storia della coppia in fuga dopo l'omicidio del marito. La donna bella e giovane, costretta a vivere una vita immersa nel lusso, si invaghisce del giovanotto di turno *macho*, scapestrato e un po' tonto. Dopo tante promesse e piani in teoria infallibili la donna spinge il giovane a uccidere il marito, premio una vita spensierata e coronata di felicità. La maggior parte delle volte, in realtà, il piano di fuga si rivela debole e i due finiscono catturati dalla polizia o peggio ancora, uccisi. È il caso di *Where Danger Lives (Una rosa bianca per Giulia)*, 1950 di John Farrow; *Il postino suona sempre due volte* nei vari remakes tra cui è doveroso citare la versione di Luchino Visconti, *Ossessione*, 1943 che vede protagonista la coppia Massimo Girotti/ Claudia Calamai; il caso più famoso è *La fiamma del Peccato*. La protagonista Phyllis interpretata da una gelida Barbara Stanwyck - come Cora (Lana Turner) in *Il postino suona sempre due volte* ed Elsa (Rita Hayworth) tre anni dopo in *La signora di Shanghai* - è il prototipo della dark lady alla ricerca di una via di fuga da una condizione frustrante in questi casi il matrimonio tutte e tre queste donne mettono in atto un folle meccanismo nel quale coinvolgono uomini soggiogati dal loro fascino.

Nel romanzo di Cain i due amanti sfuggono alla giustizia e si imbarcano su una nave, nella versione cinematografica, Walter Neff e Phyllis finiscono per uccidersi a vicenda. La scena vede i protagonisti soli nella casa della donna. Entrambi sanno di essere giunti alla resa dei conti: fra loro non c'è amore, né fiducia solo la paura di essere traditi. La donna spara all'uomo ferendolo e confessa di non averlo mai amato

ma di averlo solo usato per liberarsi dal marito. A questo punto Walter fa per abbracciarla un'ultima volta, e sussurrandole all'orecchio «Addio, bella», la uccide.

Dopo la seconda guerra mondiale, le major per motivi commerciali, iniziano a preferire le storie a lieto fine. In *Dark Passage (La fuga, 1947)* Lauren Bacall e Humphrey Bogart sembrano trovare, fuggendo, una nuova possibilità di felicità. Il tema della coppia in fuga è associato spesso alla figura enigmatica della dark lady. La presenza della dark lady per molti critici è un elemento chiave delle vicende *noir*. La donna è identificata come la principale causa che porta l'uomo alla disperazione e al fallimento.

La dark lady

Il film *noir* è particolarmente notevole per il suo specifico trattamento delle donne. Nei film di altri generi dello stesso periodo come nei *western* di John Ford: *My Darling Clementine (Sfida infernale, 1946)* e *The Searchers (Sentieri selvaggi, 1956)* le donne, nei loro ruoli fissi di mogli, madri, amanti, mantenute o prostitute, forniscono semplicemente lo sfondo per il lavoro ideologico del film che è portato avanti dall'uomo. Nel *noir* la donna è perno dell'azione attorno alla quale ruota la trama e il fitto sistema delle relazioni tra i personaggi; è insomma il centro focale dell'intrigo del film. L'altro aspetto che contraddistingue le donne *noir* è la loro posizione di donne sole, non sono collocate nei ruoli familiari sopra citati; anzi sono definite unicamente per la loro sensualità, che è presentata come desiderabile ma pericolosa per l'uomo. La funzione che il *noir* riserva alle donne è sinteticamente quella di ostacolare l'uomo. La violenza della dark lady si abbatte senza distinzione su tutti i personaggi trasformandoli equamente in vittime, siano essi uomini normali, investigatori, criminali o poliziotti.

Una delle prime apparizioni della donna crudele e senza scrupoli risale al 1940. La sequenza iniziale di *The Letter (Ombre Maltesi)* di William Wyler mostra Bette Davis -nel ruolo di Leslie Crosbi, una moglie adultera e assassina- che uccide violentemente il marito, scaricando sul corpo unanime, tutte le cartucce del revolver. La ferocia con cui la donna si scaglia contro di lui è solo la prima delle tante scene che entreranno presto a fare parte dell'immaginario comune. Degna di nota è l'analisi svolta da Janey Place¹²⁵ sulla figura della donna nel film *noir*. L'autrice fornisce le motivazioni sociali e culturali che nel corso della storia hanno fatto sì che il ruolo

¹²⁵ Il saggio nella sua completa versione è presente nel volume edito da Ann Kaplan, *Women in film noir* con l'omonimo titolo. Una versione breve e tradotta in *I colori del nero*, op. cit., pp.252-257.

della donna si sia trasformato da figura dedica alla casa e alla famiglia riconoscibile nell'angelo del focolare alla donna forte, indipendente ed emancipata. La Place nel suo saggio passa in rassegna una serie di rappresentazioni stilistiche e iconiche volte a riconoscere otto diversi tipi di dark lady nelle produzioni *noir*. La prima è offerta dallo stereotipo di Ava Gardner in *I gangster*: è la categoria della donna “esplicitamente sexy”¹²⁶. È caratterizzata da capelli lunghi neri, trucco appariscente, gioielli vistosi ed è avvolta da una costante e fine nebbia di fumo; la successiva è la donna violenta con la pistola simbolo del “suo innaturale potere” che emula il comportamento del maschio¹²⁷; poi è la volta della donna idealizzata: Joan Bennet in *Woman In The Window (La donna del ritratto)*. In questa circostanza la donna è rappresentata investita dall'oscurità¹²⁸; nel quadro compositivo dell'immagine si pone all'estremità dell'inquadratura come se seguisse i movimenti dell'uomo per spiare e per cogliere le sue debolezze quando meno se lo aspetta.

La dark lady, come la donna ragno e la malvagia seduttrice, tenta l'uomo e ne provoca la distruzione scrive la Place è una costante che «fa parte dei temi più antichi della cultura occidentale, in campo artistico- letterario, mitologico e religioso»¹²⁹. La dark lady rappresenta il polo opposto rispetto all'immagine della vergine, della madre, della donna innocente e redentrica. La fortuna di questo personaggio nel cinema degli anni quaranta è stata più volte spiegata in termini sociologici: la progressiva indipendenza della donna americana nel corso degli anni trenta avrebbe provocato nel maschio una maggiore insicurezza, culminata poi nel ritorno dei reduci a casa chiamati a fare i conti con un nuovo rapporto uomo/donna. Sulla tematica del traumatico ritorno del reduce esemplare è l'inizio di *The Blue Dahlia (La dalia azzurra, 1946)*, diretto dal regista George Marshall e scritto da Raymond Chandler. I tre soldati tornati dal fronte si trovano catapultati in una realtà nuova e irriconoscibile. Uno di loro Johnny (Alan Ladd) scopre che sua moglie durante il periodo della guerra si è rifatta una nuova vita sentimentale.

I due tipi di donna più comuni nel *noir* sono la prostituta senza figli e la fanciulla innamorata e potenzialmente madre. La seconda categoria è abbastanza ignorata o

¹²⁶ J. Place identifica sotto la categoria «explicit sexual: Googie Withers in *Night and the city*; Ava Gardner; Jean Peters in *Pick Up in South Street*; Gloria Grahame in *The Big Heat*».

¹²⁷ Gaby Rodgers in *Kiss Me Deadly*; Gloria Grahame in *The Big Heat*.

¹²⁸ Come succede spesso nelle inquadrature del volto nell'oscurità di Rita Hayworth in *Gilda* o nell'ingresso di Jane Greer nel bar in *Out of the Past*.

¹²⁹ J.Place, *Spider Woman in I colori del nero*, op. cit., p. 252.

rilegata a ruolo marginale a vantaggio della prima, delle così dette dark ladies, che hanno finito per risultare l'unica realtà femminile tipica del *noir*¹³⁰.

Un film come *Lo specchio scuro* mette in luce la rappresentazione della figura femminile nella doppia immagine della donna fatale e della brava ragazza come si è accennato, la bionda e la mora, la tentatrice e l'ingenua. La particolarità che risiede nella pellicola di Siodmak è quella che la protagonista Olivia de Havilland interpreta entrambi i ruoli: rappresentando due gemelle una delle quali schizofrenica. Una costante ricorrente nel film *noir* è giocare sull'ambiguità di una presenza femminile come gli esempi di good/bad girl di Rita Hayworth in *Gilda* o Veronica Lake in *La dalia azzurra* e Lauren Bacall in *Il grande sonno*.

Ann Kaplan riserva alla dark lady un'attenzione che penalizza il restante universo femminile e coglie la caratteristica fondamentale della donna nel *noir*, l'essere svincolata dalla famiglia. Nel ruolo di comprimaria, la donna del film *noir* è una donna sottratta o sfuggita alla famiglia, che viaggia da sola, lavora ed è indipendente. Paradossalmente sono proprio le donne a mettere in pericolo il loro nucleo familiare. Queste donne si presentano all'apparenza come mogli affettuose o figlie devote, in realtà non aspettano che l'occasione propizia per sbarazzarsi dello scomodo consorte come Phyllis di *La fiamma del peccato* o Velma di *L'ombra del passato*.

Un discorso a parte merita la bellissima Elsa Bannister interpretata da Rita Hayworth nella *La signora di Shanghai*, 1948 di Orson Welles. La protagonista, moglie di un ricco e storpio avvocato seduce un marinaio per indurlo a uccidere il marito. Si tratta di una tipica trama di genere arricchita dalla cavillosa analisi dei personaggi. Il marito è avaro, corrotto e inquietante, Elsa spietata e amorale, l'unico che si salva è il marinaio interpretato da Welles stesso, poiché incarna il prototipo del buono. Il film di Welles è in contro tendenza rispetto al resto della produzione *noir*; gioca con gli stereotipi calcando la mano nell'assolutizzare ed esasperare i luoghi comuni.

Il personaggio della dark lady, inteso come incarnazione del male assoluto, si era diffuso soprattutto negli ultimi anni della guerra e in quelli immediatamente successivi per lasciare il posto a personaggi più complessi, dalle molteplici sfumature di temperamento. Verso la fine degli anni quaranta la donna sessualmente attraente si trasforma, da mostro spietato e senza scrupoli, alla donna modello che coniuga sensualità, ingenuità, candore e peccato espresso dal fenomeno Marilyn Monroe.

¹³⁰ Cfr. S.Harvey in *Woman in Film Noir*, A.Kaplan (a cura di), British Film Institute, London 1998.

Dopo la dark lady, l'altro archetipo femminile è costituito dunque, dalla donna nutrice o redentrica¹³¹ «che offre amore e comprensione ad un uomo smarrito ed alienato guidandolo nella possibilità di reintegrarsi in un universo stabile dove i ruoli, le identità e i valori sono sicuri»¹³². Anche da un punto di vista visivo questo esempio di donna si colloca in un ambiente rurale, sicuro dalle insidie della metropoli. Qualche volta la donna redentrica rappresenta una possibilità concreta in altri casi invece è puramente idealizzata nella mente dell'eroe. È interessante notare il modo in cui queste caratteristiche sono tradotte in termini visivi: collocando la donna “positiva” in spazi aperti e illuminati in modo uniforme e intenso, mentre quella negativa nel buio e nel fumo¹³³. Per primo caso uno dei migliori esempi è *Le Catene della colpa*. Nel sistema dei personaggi femminili entra in opposizione la coppia delle due donne: Ann e Kathie. La prima è saldamente radicata in un ambiente rurale senza pretese, opaco e poco dinamico, mentre l'altra è un tipo interessante e molto attivo. La mancanza di stimoli che caratterizza Ann si scontra con l'attrattiva sensuale e passionale offerta da Kathie la quale emerge da un paese messicano per dirigersi verso la metropoli; verso un bar dove incontra il detective¹³⁴.

A legittimare l'importanza della donna all'interno del film *noir* come elemento fondante, resta il fatto che quando un film appartenente a un altro genere è attraversato da elementi *noir*, spesso questo elemento è dovuto alla presenza proprio del personaggio femminile; indipendente e attivo che ha il compito di sedurre e incastrare l'uomo. Quanto appena detto vale sia per il *western* *Ramrod* (*La donna di fuoco*) di André de Toth, 1947 quanto per il melodramma *Beyond the forest* (*Peccato*) di King Vidor, 1949. In entrambi i casi la vicenda tragica ha origine da una donna che non vuole sottomettersi alla vita casalinga. Il legame tra *western* e *noir* per quanto riguarda l'analisi del personaggio femminile è singolare. Nel *western* puro le donne rappresentano la stabilità familiare più di quanto accade nei personaggi melodrammatici; tuttavia quando il *western* si apre alle influenze *noir* emergono caratteri femminili intraprendenti e pericolosi come accade in *Forty Guns* (*Quaranta pistole*) di Samuel Fuller, 1947 con Barbara Stanwyck; in *Rancho Notorious* di Fritz

¹³¹ Termine usato da J. Place nell'articolo *Spider Woman* in *Tutti i colori del nero*, op. cit., pp. 252-257.

¹³² *Ivi*, p. 256.

¹³³ L'illuminazione e il chiaroscuro possono esprimere il rapporto morale tra due personaggi, per fare un esempio in *La fiamma del peccato* occorre ricordare il ritratto di Phyllis Dietrichson con la figliastra rispecchia l'opposizione etica e morale delle due donne.

¹³⁴ Cfr. J.Place, *Spider Woman* in *I colori del nero*, op. cit., pp. 255-256.

Lang, 1952 interpretato tra gli altri da Marlene Dietrich; in *Johnny Guitar* di Nicholas Ray, 1954.

In definitiva anche se accompagnata sempre da maschi e spesso destinata al fallimento, la donna risulta, infatti, essere l'azione stessa dell'intrigo *noir*, l'oggetto valore per dirla in termini di Greimas, su cui si struttura tutta la vicenda. Per conquistare l'oggetto valore, il soggetto: l'uomo (*gangster* o detective) innesta il corso dell'azione drammatica. Se in una primissima fase del *gangster movie*, le donne erano considerate solo in virtù del loro amante e costrette a una condizione di sottomissione, nel periodo successivo di pieno sviluppo del *noir*, la figura della donna diventa l'emblema stesso del genere confinando l'uomo in una posizione di inferiorità. L'età della *femme fatale* rimane in auge per tutto il decennio al punto di costituire una "marca" *noir* per i titoli non propriamente appartenenti al genere. Dagli anni cinquanta l'ideale della dark lady cinica e crudele si sgretola gradualmente nell'immagine della donna più remissiva e accomodante. L'uscita di scena della dark lady è solo momentanea; con una serie di produzioni americane degli anni settanta si assiste alla rinascita di una *femme fatale* ancora più spietata e astuta, un esempio per tutti è Sharon Stone in *Basic Instinct* di Paul Verhoeven, 1992.

**PARTE SECONDA.
IL NEO NOIR**

5. Rilettura dei generi cinematografici classici nella produzione della New Hollywood

5.1 La crisi degli anni sessanta

Nella prima parte del mio lavoro, ho messo in evidenza la problematicità relativa alla definizione del genere in campo cinematografico, in particolare poi per quanto riguarda il *noir*, la situazione si complica ulteriormente poiché è messa in discussione la sua stessa appartenenza al sistema dei generi.

Il *noir* è identificato in quanto tale, solo dopo svariati anni di produzioni inseribili in un più vasto insieme di film di crimine. È definito come un genere classico degli anni quaranta e allo stesso tempo un'atmosfera particolare che scavalca i confini dei generi e i limiti cronologici. Sotto quale etichetta di genere sono allora da considerare i film contemporanei somiglianti a un filone estinto?

A questo proposito è doveroso citare l'intervento di Jean Loup Bourget¹³⁵. Il critico traccia una mappa dei generi riferendosi all'epoca classica hollywoodiana. Durante periodo tra 1930 e il 1960 l'autore distingue i generi appartenenti alle grandi categorie tradizionali e i generi propriamente cinematografici.

Nelle grandi categorie tradizionali si inseriscono la commedia (*comedy drama*), il dramma (*drame*) e il melodramma (*romantic drama*). Le forme comiche offrono un panorama fertile e abbastanza variegato che pone in primo piano la commedia romantica (*romantic comedy*) seguita dalla farsa e dal burlesco (*slapstick*). Fra i due estremi si colloca la "commedia americana" in grado di combinare la commedia sofisticata e la vivacità dello *slapstick*. Da non confondere la commedia dalla commedia musicale (*musical*), non tutti i musical sono comici: l'uso dell'aggettivo 'musical' come del resto il *western*, basta a definire il genere. Le forme drammatiche sono indifferenziate e presentano gradi diversi di realismo e di romanzesco che possono essere sempre combinati tra loro. Da una parte si trovano i *social problem film*, dai soggetti sociali oggetto di controversie: una linea non ben definita li separa dai film di delitti o dai *gangster film*.

A Hollywood sono frequenti la commistione e l'oscillazione tra dramma e la commedia. Le categorie più specificatamente cinematografiche, che meno rientrano

¹³⁵ J.L. Bourget, *I generi hollywoodiani: morte e trasformazione* in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti Vol. 2*, op.cit., pp. 1535-1540.

nelle categorie letterali classiche, comprendono tutta la gamma dei film d'azione con peripezie, non a caso in inglese si parla di *crime melodrama*, riconoscibili in un vasto campo comunemente chiamato "film d'azione hollywoodiano". All'interno di questo gruppo, numerose sono le sottocategorie: il film di *gangster*, per lo più ambientato nel periodo del proibizionismo, il film *noir*, il film poliziesco, il *big caper film* (alla lettera grossa rapina), il *thriller* psicologico, il film a suspense che tende a fondersi impercettibilmente con l'*horror* e il fantastico. Se il film di crimine si ambienta nella metropoli, il *western* è esplicitamente legato al mito dell'ovest degli Stati Uniti. Per concludere il panorama, vanno aggiunti all'interno della categoria dei "film d'azione", i generi relativamente marginali nell'epoca classica con altre varianti dell'evasione: l'*horror*, il fantastico e la fantascienza. In ultima istanza per maggior chiarezza, si devono citare gli adattamenti letterali che comprendono la categoria dei film in costume; i film d'autore o *art film*; il documentario esotico o realistico e il cartone animato di cui Walt Disney fissa il modello classico immettendolo nelle forme canoniche della favola, del racconto d'avventura e della *fantasy*¹³⁶.

Da questo quadro abbastanza schematico emerge l'impossibilità da parte delle categorie di genere, una volta costituite, di rimanere sempre invariate. Gli interessi delle case di produzione nei confronti delle novità assicurano variazioni costanti della mappa dei generi.

Come ricorda Rick Altman «dal punto di vista retorico, il metodo più efficace per ridefinire un genere non è quello di farlo in modo dichiarato, ma piuttosto quello di promuovere un sottoinsieme del genere a una posizione rappresentativa»¹³⁷ ad esempio «quando, al fine di inserire opportunamente la commedia nel modello dei *mithoy*, Northrop Frey si trovò a doverne dare una definizione esclusiva, ritenne che l'appellativo *New Comedy* fosse l'unico degno di portare la bandiera della commedia»¹³⁸. La stessa logica funziona per la categoria del *neo noir*; definizione adottata dalla critica a partire dagli anni settanta, per riconoscere una serie di film con forti riferimenti all'epoca classica del *noir* i quali tuttavia non potevano essere definiti come tali per un limite cronologico e per una serie di problematiche che vedremo in seguito. Secondo alcuni recenti teorici del genere, per i quali le

¹³⁶ *Ivi.*

¹³⁷ R. Altman, *Film/Genere*, op. cit., pp. 115-116.

¹³⁸ *Ivi.*

definizioni tradizionali di genere rimangono inviolabili, il processo di ridefinizione del genere può apparire non autorizzato e non auspicabile. Tuttavia nella pratica, tale procedimento sembra essere prevedibile, ragionevole e in ogni caso ineluttabile. Ad esempio la riabilitazione del *woman's film* e il melodramma domestico forniscono un esempio particolarmente chiaro di questo processo. È l'insieme della critica e del pubblico in grado di creare o far rivivere un genere. In ogni caso, le convenzioni dei generi sono usate in modo diverso nella Nuova Hollywood. È possibile così fare una distinzione tra un uso classico del genere e un uso post classico. La recente produzione cinematografica, evidenzia bene il fatto che i confini dei generi sono diventati più sfumati che in passato e soprattutto meno soggetti a rigide categorizzazioni.

Nel caso preso in esame, il *noir* ha avuto delle conseguenze dirette e durature sul genere in parte perché, come afferma James Naremore «il film *noir* è stato utile all'industria cinematografica, procurando cachet agli artisti e opportunità spettacolari sia per gli autori della Nuova Hollywood degli anni sessanta, sia per gli specialisti di sesso e violenza degli anni ottanta»¹³⁹. In che modo riescono i termini che rappresentano le sottocategorie di genere a guadagnare popolarità ed influenza? In primo luogo, il passo più importante per un termine verso l'ingresso al pantheon del genere è quello di essere adottato dai manuali guida realizzati film per film e dai Blockbuster Video. Il riconoscimento dei generi, ossia la facilità di etichettare come prodotti di questo o di quel genere è primariamente una questione di business.

Geoff King nello studio dedicato alla manipolazione dei generi¹⁴⁰, riprende palesemente la teoria di Rick Altman, nell'affermare che «Hollywood tende a ripetere le formule che dimostrano di riscuotere successo al botteghino»¹⁴¹. L'uso di classificazioni come genere o ciclo è uno dei modi in cui Hollywood ha cercato di assicurarsi stabilità commerciale. I generi tradizionali o i cicli in corso hanno, infatti, dei precedenti di successo che li rende attraenti. Ecco perché nell'odierno panorama cinematografico il termine *noir* subisce un costante abuso: l'interesse diffuso in tutto il mondo verso storie realistiche, di atmosfera, sulla violenza criminale non è mai scomparso. Così quando la terminologia della critica francese intorno agli anni

¹³⁹ J.Naremore, *More Than Night. Film Noir in its Context*, op. cit., p.24.

¹⁴⁰ G.King, *La nuova Hollywood : dalla rinascita degli anni Sessanta all'era dei blockbuster*, Einaudi, Torino 2004. cap. 4 «La manipolazione dei generi».

¹⁴¹ *Ivi*, p.148.

sessanta si diffonde in Inghilterra e in America, esercita una notevole influenza e comincia ad acquisire nuovi interpreti. Le pellicole degli anni quaranta diventano sempre più disponibili attraverso la televisione o le retrospettive. Nel corso degli anni novanta il *noir* ha acquistato «l'aureola di arte e si è evoluto in quello che Dennis Hopper descrive come il genere favorito di ogni regista»¹⁴² e nel quale tutti i registi soprattutto all'inizio della loro carriera si sono imbattuti.

The Long Goodbye (Il lungo addio, 1973) di Robert Altman inaugura la nascita di produzioni retrospettive che cominciano a uscire con una certa regolarità. A questo punto, il termine *noir* è diventato un vocabolo della lingua inglese e costituisce una ricca categoria digressiva che studiosi, critici e l'industria di spettacolo può espandere e modificare in un'infinità di modi.

Nell'attuale mercato dello spettacolo, *noir*, è diventato un concetto flessibile, ibrido e a mio parere, spesso usato erroneamente come per nel caso dei recenti successi di botteghino come *Batman*, 1989 di Tim Burton; *The Dark Knight (Il cavaliere oscuro, 2008)*; *The Dark Knight Rises (Il cavaliere oscuro - Il ritorno, 2012)* di Christopher Nolan e *Watchmen*, 2009 di Zack Snyder. Il *noir* negli anni correnti si è diffuso oltre tutti i confini nazionali e in tutte le forme di comunicazione, comprese le retrospettive dei musei, le parodie, i remakes, i libri economici per il mercato di massa, le *graphic novel*, la letteratura e la pittura sperimentale i film per la televisione (esiste un'industria di film di serie B conosciuta in America come 'cable noir') e i *thriller* erotici, *soft core* distribuiti direttamente dai negozi di video.

Paradossalmente accanto a tale abuso il *noir* è sempre stato visto dalla critica e dai registi stessi, come un genere "d'autore". A questo proposito i registi europei come Godard, Truffaut, Resnais, Antonioni, Bertolucci, Wenders, Fassbinder, si sono avvicinati al *noir* reinterpretandolo e modellandolo senza rinunciare a esprimere una visione strettamente personale e autoriflessiva sulla vita contemporanea.

L'attrazione che il genere esercita sull'industria è proporzionale al suo presunto potere di richiamo sugli spettatori; se per i finanziatori di Hollywood, l'identità del genere è uno dei modi per tutelarsi economicamente, per lo spettatore è un modo per salvaguardare il personale piacere della visione: è noto che ritrovare elementi familiari e riconoscibili mette a proprio agio lo spettatore comune e lo invoglia a recarsi al cinema.

¹⁴² J.Naremore, *Il noir*, in G.P Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti Vol. 2* op.cit., p. 1234.

Tra il 1960 e il 1970 circa nel cinema hollywoodiano si avverte il presagio di un'importante trasformazione e rinnovazione. In particolare sembra che le forme classiche e il sistema dei generi, siano entrati in crisi. Alcuni generi maggiori hanno subito consistenti trasformazioni: il *western* e il musical nella sua forma tradizionale sono stati vicini a sparire, altri sono rinati in produzioni ad alto costo come i film di fantascienza e d'azione. Il processo, se si può definire di decadenza, del sistema produttivo classico Hollywoodiano è iniziato in precedenza e molto lentamente: dagli anni cinquanta (anche se paradossalmente molti critici riconoscono proprio in quegli anni il massimo successo delle produzioni statunitensi in tutto il mondo). L'Europa ha offerto a Hollywood un modello alternativo di fare cinema quello d'autore sull'esempio della *Nouvelle Vague* francese. I registi americani, influenzati dai cineasti di fama internazionale come Federico Fellini o Ingmar Bergman, per legittimare il loro titolo di autori diventano seriamente motivati a staccarsi dalla politica degli studios.

A contribuire allo sfaldamento dell'impero hollywoodiano la diffusione della televisione gioca un ruolo importante; Hollywood diventa il serbatoio di film cui la televisione attinge; questo fenomeno ha diverse conseguenze: se da una parte aumenta i profitti per i distributori, queste vendite rafforzano la concorrenza televisiva. In più il formato quadrato televisivo mal si adatta alle immagini pensate per il grande schermo; il film vede le sue figure ridotte, tagliate, appiattite dall'assenza di rilievo; e dal momento che la televisione è sinonimo di focolare di famiglia, le opere sono censurate e continuamente interrotte dalle pubblicità¹⁴³.

Di contro nel corso degli anni cinquanta le case di produzione per strappare i telespettatori dalla fruizione domestica tentano una serie di innovazioni con diretta ripercussione sul sistema dei generi. Grazie al perfezionamento della tecnologia si migliorano: l'aspetto –con l'adozione di formati più grandi detti *wide* –e il suono del film. Si assiste nel corso del decennio, ad una vera appropriazione dello spazio e del colore da parte del cinema, che si traduce in una sfarzosa produzione musicale, nella rinascita del film storico, nello sviluppo del *western* e infine nel successo di un nuovo tipo di melodramma moderno e intenso (anche nei colori). È soprattutto nel territorio del *gangster* e del poliziesco che l'adozione del colore produce le

¹⁴³ Cfr. J.L.Bourget, *Il cinema americano*, Dedalo, Bari, 1985, p.124.

conseguenze più rilevanti; l'uso contrastato del bianco e nero ha per anni costituito una delle marche stilistiche principali del film nero.

Per definizione, il colore è quasi assente dal film *noir* puro; quando è presente, modifica l'appartenenza al genere stesso. Da quando il colore è diventato la regola, la sua assenza è una scelta espressiva e una volontà stilistica e personale dell'autore, che permette di contrapporre le opere fedeli all'estetica *noir*, ai melodrammi a colori apparsi nel corso degli anni cinquanta.

A dare il colpo di grazia alla formula produttiva della major fondata sul modello dello Studio System¹⁴⁴ fu la una sentenza della Corte Suprema contro il monopolio della distribuzione e dell'esercizio delle sale cinematografiche (Antitrust) del 1948. La sentenza, imponeva alle major di rinunciare alle sale, vietando la concentrazione verticale; e colpiva anche le minor che con varie strategie distributive contribuivano a mantenere il monopolio¹⁴⁵. Tra il 1946 e il 1956 il numero annuale di film indipendenti raddoppiò e spesso furono gli stessi registi e attori a formare delle compagnie di produzione indipendenti. Nel frattempo, i dirigenti degli Studios cercavano qualche sistema in grado di arrestare il declino nel numero di presenze del pubblico (i 98 milioni di spettatori settimanali del 1946 calarono inesorabilmente ai 47 milioni del 1957, costringendo alla chiusura di circa quattromila sale¹⁴⁶).

La MGM fu all'avanguardia ricorrendo a tecniche statistiche d'indagine per scoprire i gusti degli spettatori: per esempio uno studio durante il periodo post-bellico aveva dimostrato che le commedie musicale erano le favorite, e così la MGM ridiede vita a questo genere. La serie di musical culminò con due grandi classici: *Singin' in the Rain* (*Cantando sotto la pioggia*, 1952) e *The Band Wagon* (*Spettacolo di varietà*, 1953). In altri casi invece si ricorreva alla commemorazione dell'epoca d'oro del cinema hollywoodiano come nel caso di *Viale del Tramonto*, 1950. Billy Wilder in questa pellicola ha magistralmente mescolato la nostalgia per il glorioso passato con

¹⁴⁴ Lo studio system era il metodo di produzione e distribuzione cinematografica dominante a Hollywood dal 1920 al 1950. Il termine si riferisce alla pratica delle case cinematografiche di produrre, realizzare, pubblicizzare e distribuire i film.

¹⁴⁵ Lo Studio System era composto da 8 case di produzione: 5 delle quali formavano le Big Five (*Fox Film Corporation*- più tardi *20th Century-Fox*-, *Metro-Goldwyn-Mayer*, *Paramount Pictures*, *RKO* e *Warner Bros* avevano il controllo totale del film: dalla produzione, alla realizzazione fino alla promozione e distribuzione nelle sale di loro proprietà 2 major la *Universal Pictures* e *Columbia Pictures* erano organizzate similmente alle "Big Five" ma non arrivarono mai a possedere un circuito di sale cinematografiche di pari livello. L'ottava major la *United Artists*, possedeva solo alcuni teatri ma essa ha funzionato soprattutto come finanziatrice e distributrice di film realizzati dai produttori indipendenti.

¹⁴⁶ D. Bordwell e K.Thompson, *Storia del cinema*, op. cit., p. 32.

la continuità narrativa tipica del periodo successivo alla guerra: il film è raccontato attraverso un lungo flash back da una voce dell'oltretomba.

In un primo momento dunque la risposta di Hollywood alla crisi provocata dal calo degli spettatori in sala fu quella di recuperare la propria tradizione dei film di genere, mentre le case di produzioni indipendenti puntarono sui prodotti innovativi proponendo nuovi generi adatti a un pubblico prettamente giovanile. Il fine è comunque lo stesso, quello di coinvolgere il pubblico di massa più vasto possibile. Il successo del cinema di genere perdura con alti e bassi nel decennio degli anni cinquanta per entrare, come abbiamo accennato, definitivamente in crisi a partire dal 1960. Le profonde mutazioni narrative e tematiche che hanno investito le produzioni cinematografiche nel corso degli anni sessanta incisero necessariamente sulle dinamiche di fruizione dei generi cinematografici. L'abolizione del lieto fine programmatico, la comparsa di una sorta di tedio esistenziale e di impotenza scoraggiante¹⁴⁷, diedero vita a una profonda e necessaria revisione dei generi classici. Da un lato, il nuovo cinema americano guardava a Hollywood del periodo classico per assumere le regole narrative e stilistiche di facciata attraverso un recupero nostalgico sia dell'iconografia di riferimento (come l'accuratezza della ricostruzione dell'ambientazione), sia delle riconoscibili regole del racconto. Lo scopo evidente era quello di operare una ridiscussione delle modalità narrative, stilistiche e contenutistiche del cinema classico puntando sulla riproposta dei modelli di affidamento e sicura riconoscibilità che la dinamica dei generi aveva cristallizzato nel corso degli anni. Dall'altro lato, il cinema americano a cavallo del decennio sessanta/settanta, proprio a causa della revisione degli schemi narrativi produsse un necessario spostamento dei generi determinando una sorta di variegato di codificazioni espressive, iconografiche e contenutistiche¹⁴⁸. I confini tra i generi per questi aspetti si sono avvicinati, sfumati e decostruiti in alcune aree e al tempo stesso si sono mantenuti intatti altrove.

Nel sistema classico pochi registi beneficiavano dell'importanza pari a quella delle star o del successo che riscuotevano i generi come il *western* e il musical.

¹⁴⁷ Cfr. C.Cosulich, *Hollywood Settanta, il nuovo volto del cinema americano*, Vallecchi, Firenze, 1978, pp. 11-22.

¹⁴⁸ Cfr. L.Aimeri e G.Frasca, *Manuale dei generi cinematografici: Hollywood dalle origini a oggi*, Utet libreria, Torino, 2002, pp. 57-61.

Successivamente, l'interesse del pubblico e della critica sarà invece rivolto al nome del regista che viene man mano associato a questo o a un altro genere; a questo punto dell'evoluzione si ha la sensazione che si vada a vedere un film di Arthur Penn, di San Peckinpah di Sam Fuller piuttosto che un *western*, un film *gangster* o un film di guerra. Ad esempio il nome di Peckinpah rimane sicuramente legato al *western*, tuttavia i suoi lavori sono percepiti e interpretati dal pubblico come film che infrangono le regole della tradizione verso l'exasperazione della violenza; nelle successive produzioni di Monte Hellman, il pubblico assiste a un processo di destrutturazione storica del genere. In film come *Ride in the Whirlwind (Le colline Blu, 1965)* o *The Shooting (La sparatoria, 1966)* il *western* si fa paesaggio, scenografia muta e indifferente agli avvenimenti che vi si sviluppano. Donald Siegel segue invece un cammino inverso: *The Beguiled (La notte brava del soldato Jonathan, 1971)* è fortemente storicizzato dalla guerra di Secessione e l'argomento vira nella tragedia della vendetta; rimane un film di genere, ma non del genere che si credeva¹⁴⁹. Va detto anche che il *Western* sopravvive in altri generi, fenomeno che può, a sua volta, venir richiamato per spiegarne la scomparsa: la rarefazione del *western* andrebbe di pari passo con la sua disseminazione e di conseguenza con l'assunzione da parte di altri e nuovi generi di quei valori estetici e spaziali che gli erano propri; come accade nelle connotazioni *western* di *Star Wars (Guerre stellari, 1977)* di George Lucas. Osservazioni analoghe sono valide per il cinema del crimine: *Gangster Story (Bonny&Clide, 1967)* di Arthur Penn, che sconcerta doppiamente rispetto al genere dei film *gangster*, a causa dell'ambiente rurale in cui si svolge e per il soggetto che da lì a poco si svilupperà come categoria a se stante, quella della coppia di criminali in fuga nei successivi *Badlands (La rabbia giovane, 1973)* di Terence Malick; *Wild at Heart (Cuore selvaggio, 1990)* di David Lynch; *Natural Born Killers (Assassini nati, 1994)* di Oliver Stone.

Numerosi sono gli aspetti presenti nelle pellicole degli anni settanta che "tradiscono" le convenzioni di genere e soprattutto predispongono le basi per la creazione di varianti ai generi classici. Accanto alla morte del *western* nasce un nuovo genere, il *road movie* che ne assorbe alcune caratteristiche. Il più visibile è l'ideale della traversata dello spazio americano con qualche variante. Alla traiettoria precisa e motivata del *western*, il *road movie* pone l'accento su un'erranza fine a se

¹⁴⁹ Cfr. J.L Bourget, *I generi Hollywoodiani: morte e trasformazione* in G.P Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti Vol. 2* op.cit., pp. 1540-1543.

stessa e non portatrice di struttura. Si nota così il percorso graduale: da *western* epici e fortemente strutturati dall'impresa collettiva sul tipo di John Ford si passa a *western* dove l'eroe solitario è mosso dal desiderio di vendetta personale (*Rancho Notorious*) di Lang, ai *road movie* degli anni settanta che si muovono nell'evocazione della ricerca assurda come *Easy Rider*, 1969 di Dennis Hopper, *Two-Lane Blacktop* (*Strada a doppia corsia*, 1971) di Monte Hellman, *Five Easy Pieces* (*Cinque pezzi facili*, 1970) e *The King of Marvin Gardens* (*Il re dei giardini di Marvin*, 1972) di Bob Rafelson.

Se Martin Scorsese con *Mean Streets* (*Mean Streets - Domenica in chiesa, lunedì all'inferno*, 1973) e *Raging Bull* (*Toro scatenato*, 1980) rimane abbastanza fedele alle diverse convenzioni proprie del film *gangster*; lo stesso non possiamo dire per Robert Altman. Il suo cinema è a lungo associato all'idea di una crisi ineluttabile dei generi hollywoodiani. La sua opera viene allora, in gran parte, interpretata come un modo ironico di rivisitare forme sentite come desuete e inutilizzabili¹⁵⁰. Film come *M.A.S.H.*, 1970 esemplifica la risposta del tutto personale dell'autore; in questo caso si parla di una decostruzione del film di guerra o addirittura di un *anti-western* per *McCabe & Mrs. Miller* (*I compari*, 1971); mentre in *The Long Goodbye* (*Il lungo addio*, 1973), Altman sceglie un intreccio tipico del *noir* presentando un detective privato post moderno e *ante litteram*.

La personalità che tuttavia ha avuto maggior capacità di sfibrare dall'interno i generi per estrarne una forma pura e malleabile è senza alcun dubbio Stanley Kubrick. *Paths of Glory* (*Orizzonti di gloria*, 1958), il *Dr. Strangelove* (*Il dottor Stranamore*, 1964) e *Full Metal Jacket*, 1987, rappresentano la quintessenza del film di guerra; *Barry Lyndon*, 1957 del film storico; mentre *Rapina a mano armata*, 1956 eredita dal *noir* la tematica e la fatalità del destino per poi avvicinarsi al romanzo sperimentale, più che al film di genere, per la modalità della struttura narrativa e temporale. Kubrick, nel 1955 gira *Killer's Kiss* (*Il bacio dell'assassino*), nel quale coniuga un soggetto e i personaggi *noir* con un lieto fine da commedia hollywoodiana.

Dopo l'evoluzione del *western* e della commedia musicale cosa resta del modello hollywoodiano? Le grandi categorie della commedia, del dramma e del melodramma definite quasi come archetipi, persistono nel tempo. La commedia romantica costruita sulla storia di due personaggi i quali inizialmente ostili l'uno con l'altro-

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 1542.

perché appartenenti a due realtà diverse- finiscono per mettersi insieme; un genere da manuale, con aspettative pienamente realizzate. Le commedie di questo tipo continuano a fiorire nel cinema della nuova Hollywood riscuotendo abbastanza successo.

Non va confuso il remake con il singolare fenomeno del *pastiche* vale a dire la ripresa di situazioni, di personaggi e tematiche caratteristiche di un genere precisamente datato come può essere la *screwball comedy*.

Le forme drammatiche rimangono in larga misura fedeli alle procedure sperimentate in precedenza, nei casi dei film giudiziari che rendono in forma drammatica e letterale i processi giuridici, sociali, politici ed etici (vedi l'adattamento di John Grisham). Questi drammi si tingono di questioni di attualità (*topical*) e di problemi sociali assumendo spesso l'aspetto del documentario. Mentre a recuperare la tradizione del melodramma hollywoodiano classico sono più i registi europei (Rainer Fassbinder, Pedro Almodóvar, Aki Kaurismaki).

Una nuova categoria che raggruppa un insieme non ben definito di titoli è quella del film d'azione hollywoodiano. Dal *western* al *thriller*, all'avventura, l'attributo principale per rientrare in questa categoria è la presenza di un divo capace di sventare la violenza di una banda di "cattivi" d'America, che siano criminali, terroristi, assassini o cospiratori non è importante.; il tutto accompagnato dall'estremo ricorso alla violenza e dall'impiego di risorse tecnologiche per gli effetti speciali. Il predominio del film d'azione come ricorda Bourget «non impedisce la persistenza di un genere tradizionale che continua a fornire una forma appropriata, in quanto permette di combinare le meraviglie della tecnologia, così volentieri esibite da Hollywood, con la meditazione dei cineasti su soggetti gravi ed eterni»¹⁵¹ di cui troviamo due casi esemplari: Steven Spielberg *Saving Private Ryan* (*Salvate il soldato Ryan*, 1998) e Terrence Malick *The Thin Red Line* (*La sottile linea rossa*, 1998). Mentre *Apocalypse Now*, 1979 di Coppola sceglie di innestare il film di guerra sul romanzo filosofico d'avventura *Cuore di tenebra*. Nel corso del film, la guerra del Vietnam è ridotta a un pretesto che fa da sfondo al percorso di formazione del manipolo di soldati con esiti diversi e tragici.

In accordo con quanto afferma Geoff King, l'ibridismo dei generi sembra essere una categoria peculiare della nuova produzione hollywoodiana, ma non è così; «molti di

¹⁵¹ *Ivi*, p. 1548.

quelli che saranno poi riconosciuti come singoli generi stabili hanno subito un processo che vede all'inizio una complessa combinazione di generi [...] quello che a un certo punto assume l'aspetto di una miscela di molti generi potrebbe in seguito cristallizzarsi in un nuovo genere separato, a pieno titolo»¹⁵². Secondo Rick Altman, la pratica di riconoscere i film di oggi in categorie sempre più vaste e la necessità di confondere e mescolare i confini dei generi, può essere spiegata in rapporto a particolari caratteristiche del contesto socio industriale del periodo della Nuova Hollywood. Molti codici di generi noti sono stati creati da critici teorici più che dall'industria dal pubblico.

Nel caso del *noir* questo aspetto è ben visibile: i critici francesi hanno chiamato *noir* un totale di film che non sarebbe stato possibile raggruppare in altra maniera¹⁵³.

I generi definiti in modo così arbitrario possono acquisire vita propria come base di future produzioni o successive classificazioni. Né è un esempio il revival degli elementi *noir* degli anni settanta e le ulteriori sotto categorie che incrociano il *noir* con il *thriller*, il *noir* con fumetto, il *noir* con il melodramma e inseribili nel macrogenere del *neo noir*. Senza dubbio il termine di riferimento al genere noto (*noir*) accostato all'aggettivo nuovo (*neo*) è una forte garanzia sia per il pubblico sia per le case di produzione. Gli stessi studios di Hollywood, sostiene Altman, «evitano di identificare un film con un'unica etichetta assoluta di un genere per non limitarne il potenziale di richiamo sul pubblico»¹⁵⁴. Per esempio nell'*Internet Movie Database*¹⁵⁵, un film come *Thief (Strade violente, 1981)* di Michael Mann alla voce genere, risulta appartenere contemporaneamente a *Action, Drama, Thriller, Crime*. Facendo poi un'ulteriore ricerca trasversale per parole chiave e inserendo *neo noir*, tra i numerosi titoli ricompare *Strade violente*.

L'ansia classificatoria individuata dal critico inglese Raymond Durnat per i *noir* anni quaranta persiste per i prodotti cinematografici contemporanei. La domanda che si pone Altman in termini diversi, è la stessa: «perché i critici devono sempre trattare i generi come se fossero compartimenti stagni? E soprattutto, perché i recensori, il cui scopo dovrebbe essere quello di enfatizzare le particolarità di ogni film, devono affrettarsi a identificare i film con categorie di genere fisse monolitiche e

¹⁵² G.King, *La nuova Hollywood*, op.cit., p. 175.

¹⁵³ Cfr. M.Vernet in S. Neale, *Genre and Hollywood*, Routledge, London, 2000.

¹⁵⁴ R.Altman, *Film/Genere*, op. cit., p. 127.

¹⁵⁵ Abbreviato in IMDb è un database online di informazione su film, attori, registi, dvd, programmi televisivi, spot pubblicitari e videogiochi. Si definisce il più grande database al mondo.

impersonali?»¹⁵⁶. La risposta è complessa e implica ancora una volta un approccio propagandistico ed economico. Il desiderio di raggiungere un'ampia fascia di audience mette sotto pressione i produttori che devono presentare i film come un mix di tanti generi, quanti ne sono richiesti dai loro target. «Sebbene i critici abbiano costantemente affermato che i modelli di genere sottostessero alle profittevoli e standardizzate pratiche di produzione hollywoodiane, un'osservazione più attenta suggerisce che Hollywood preferisce la combinazione di generi tipica del romanticismo, piuttosto che l'ideale classico di purezza dei generi»¹⁵⁷. Questo fenomeno a cui sono sottoposti i cineasti è raccontato in modo divertente da Robert Altman in *The Player (I protagonisti, 1992)*.

Altman attraverso le sconvolgenti vicende del giovane produttore esecutivo Griffin Mill (Tim Robbins), offre uno spaccato sull'attività di produzione della mecca del cinema. Un film che abbia successo –deve includere i tentativi di combinare le qualità commerciali dei precedenti film di successo e – pensare al film in termini di molteplicità di generi in grado di attrarre la propria audience particolare. Il primo copione presentato al produttore nella scena d'apertura è presentato come un mix tra *Out of Africa (La mia Africa)* e *Pretty Woman*.

Il critico autore di *Film/genere* riguardo all'attività di creare generi “combinati” si esprime definendoli *Cocktail Hollywoodiani*. I film di Hollywood guadagnano molta della loro forza e popolarità dal meticoloso intrecciarsi di svariati personaggi, intrecci e temi. Queste “operazioni” sono chiamate strategie multi-genere e sono particolarmente evidenti quando i film sono concepiti come sistemi narrativi forzatamente intrecciati e caratterizzati da intersezioni e giustapposizioni multiple. Un ulteriore espediente che rende possibile la polivalenza del film consiste nella multi - focalizzazione, ossia la moltiplicazione dei punti di vista e delle possibilità di identificazione da parte del pubblico in più personaggi. Un film che bene sintetizza il processo di deriva dei generi, rappresentandone un punto estremo e paradigmatico è *Cuore selvaggio, 1990* di Lynch. «*Cuore selvaggio* è un *road movie*, una storia d'amore, un dramma psicologico e al tempo stesso una commedia violenta. Una strana mescolanza di tutti questi ingredienti»¹⁵⁸. A questi vanno aggiunti altri

¹⁵⁶ R. Altman, *Film/Genere*, op. cit., p. 189.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 193.

¹⁵⁸ D. Lynch cit. in L. Aimeri e G. Frasca (a cura di), *Manuale dei generi cinematografici*, op. cit., p. 67.

elementi: *Cuore selvaggio* è organizzato su una struttura a contrasto tra la commedia e le vicende criminali. Da un lato troviamo storia d'amore tipica della commedia rosa, resa piccante dalle performance sessuali dei protagonisti; mentre sull'altro versante abbiamo il ritratto di un mondo infernale dominato da elementi del *crime* più violento che sfocia nello *splatter*. In più i personaggi ricordano le ansie e i turbamenti che sconvolgevano gli eroi del *noir* più classico. La strategia usata in *Cuore Selvaggio* è un esempio tipico di mix post moderno. Geoff King si serve di un altro esempio, dove la contaminazione e il "miscuglio" di generi è lampante. *From Dusk Till Dawn (Dal tramonto all'alba, 1996)* di Rodriguez: può essere descritto come un «*thriller* comico-sadico con l'aggiunta di un pizzico di *road movie* per poi rivelarsi nel finale un film scadente dell'orrore e di vampiri»¹⁵⁹. La cosa insolita in *Dal tramonto all'alba* è che «il film dedica più di un'ora della sua lunghezza a far riconoscere un insieme di convenzioni prima di passare ad altre regole»¹⁶⁰. Si può per questi elementi definire tranquillamente il film di Rodriguez, come un *thriller* o uno *splatter* o uno *humor* nero ma anche un *road movie* e un *western* post moderno data l'ambientazione e il paesaggio desertico.

La creazione di nuovi generi o *la generificazione* che ha avuto luogo nel corso dell'ultimo secolo, porta sempre con sé l'aggiunta di qualche nuovo aggettivo (rappresentante il nuovo genere) a una varietà di diversi termini (i vecchi generi) identificando, anche il film più semplice, con più generi. Ecco che si viene a creare un numero indefinito di nuovi generi cinematografici come i film di box- *boxing film*; di inseguimenti- *chase film*; film didattici- *education film*; i *college film*; i *musical*; i *gangster*; le *screwball comedies*; i *biopics*; il *neo noir*; i pornografici- *stag film*; i drammi erotici- *soft core*; i film d'arte- *art film*; *big chaper film*; i catastrofici- *disaster film*; i film di cospirazione politica- *political conspiracy film*; i *road movies*; i *buddy film* (spesso mischiati al *road movie*, all'azione, al *western*); i *women's film*; i film in costume; i film tratti da opere letterarie e il macro genere del film d'azione. La lista crescerebbe a dismisura se dovesse includere ulteriori sotto generi come i film di *zombie*, gli *spaghetti western*, i cicli di fantascienza, fantastico e le serie *fantasy* derivate dai fumetti. «Con lo sviluppo di ogni nuovo genere, i film passano attraverso un percorso prevedibile in cui sono inizialmente classificati in

¹⁵⁹ G.King, *La Nuova Hollywood*, op. cit., p. 145.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 151.

base a due o più caratteristiche, prima di stabilizzarsi definitivamente nell'identità di genere a cui sono associati oggi»¹⁶¹.

Oltre alla comparsa di nuovi generi un'altra notevole tendenza riguarda lo stile post moderno: il ricorso sempre più frequente al *bricolage*, al *pastiche* e all'intertestualità. A partire da un genere attestato ogni nuovo film che sembra legato in apparenza a un genere può o rispettarne le regole o infrangerle, deliberatamente o impropriamente. Può anche modificarle in maniera duratura, in particolare attraverso l'ibridazione di più generi esistenti o con l'innesto di qualche apporto esterno, per esempio di un'altra cinematografia. Molti elementi dell'attuale film d'azione hollywoodiano provengono dall'estremo oriente, da film giapponesi di samurai e di arti marziali. I generi nascono, vivono, muoiono e talvolta rinascono. Anche se il cinema hollywoodiano resta nonostante tutto, un cinema di genere, si tratta di generi non allo stato puro.

A causa della sua stessa natura, il cinema propende, per principio, alla mescolanza e alla contaminazione culturale; un genere può essere svecchiato e mutare.

Dagli anni cinquanta ad oggi grazie al processo di negazione, di destrutturazione e la conseguente riabilitazione dei generi, i cineasti contemporanei godono di un'impensabile libertà di sperimentazione e di manipolazione che consente loro di avvalersi delle forme classiche, quindi di essere sicuri di andare incontro al favore del pubblico, non rinunciando tuttavia a uno stile più personale rispetto alla rigidità conservatrice dello Studio System. Non tutti sono d'accordo nel riconoscere alla cinematografia d'area statunitense quel tocco autoriale che è per definizione proprio dei registi d'origine europea. Il critico David Bordwell in *The Classical Hollywood Cinema*, riferendosi alle produzioni cinematografiche targate U.S.A dal 1960 in poi, rimarca la persistenza di una modalità di pratica cinematografica appartenente al periodo classico «No recent American director has produced an idiosyncratic style comparable to even to even Truffaut's or Bergman's, let alone to Antonioni or Bresson. The classical premises of time and space remain powerfully in force, with only minor instrumental change [...] New Hollywood cinema consist of *gangster* and *outlaws* films, *thrillers*, *musicals*, *science-fiction* film, *comedies* and an occasional *melodrama*»¹⁶². A mio parere, la sopravvivenza del “modo classico” citato da

¹⁶¹ *Ivi*, p. 207.

¹⁶² Nessun regista americano degli ultimi anni è stato in grado di realizzare un film caratteristico come i lavori di Tuffaut, Bergman, Antonioni o Bresson. Le influenze del cinema classico (fondate

Bordwell non esclude il visibile e naturale rinnovamento. I nuovi registi sono stati capaci di aver fatto rivivere forme arcaiche (grazie allo studio accademico e all'analisi dei vecchi film) in un nuovo contesto e adattandoli, per ragioni economiche, al target del nuovo pubblico. In definitiva, le modifiche operate nel corpo dei generi classici, codificate o in via di codifica da parte della produzione hollywoodiana coeva, sono abbastanza evidenti.

Roberto Nepoti in un saggio intitolato *Genere e Supergenere: le mappe che cambiano*, parla principalmente di due modalità attraverso le quali questo processo si è sviluppato. «Da una parte si è verificato un processo espansionistico. Dilatati a vista d'occhio i propri confini, alcuni generi esercitano un'egemonia e perfino un imperialismo su altre aree, che se ne sono ritrovate satelliti. Il caso più vistoso è quello del fantastico, naturalmente congeniale al cinema e rafforzato, in anni recenti, dal perfezionamento delle tecnologie. Un altro dei grandi continenti emersi è quello del *noir* che aveva già inscritto in sé i geni del supergenere (sdoppiato in *gangster story* e *detective thriller*, praticava molti altri tipi di *plot*: dal film di rapina al *thriller* psicologico, fino al *political thriller*) ma che negli ultimi due decenni ha esaltato largamente le proprie inclinazioni all'esogamia. Dall'altra parte la caduta delle barriere tradizionali ha prodotto nuove alleanze, dato luogo a unioni più o meno stabili, fatto convivere luoghi in precedenza esclusivi. I protocolli di lettura dello spettatore si sono adattati rapidamente alla nuova geografia. Se non tutte le contaminazioni tra paradigmi di genere possono dirsi nuove [...] esse rappresentano piuttosto la regola che l'eccezione»¹⁶³. Il critico passa poi a qualche esempio di connubio tra i diversi generi. Il più interessante per l'argomento del *neo noir* è quello tra fantascienza e *noir*. L'accostamento di due generi all'apparenza così diversi tra loro, si sviluppa a partire da *Blade Runner*, 1982 di Ridley Scott e culmina nella nascita di una nuova categoria d'origine letteraria il *cyberpunk*¹⁶⁴.

Come movimento letterario, il *cyberpunk* nasce come una filiazione diretta della fantascienza americana, distaccandosene. Il *cyberpunk*, come tutte quelle correnti che

sull'unità di tempo e di spazio) anche se ridimensionate, perdurano con forza nel cinema della New Hollywood riversandosi nei successivi sviluppi del *ganster* film, *thriller*, fantascienza, commedia.. [trad. mia] D.Bordwell, *The classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, D.Bordwell, J. Staiger, K. Thompson (a cura di), Routledge, London, 1988.

¹⁶³ R.Nepoti, *Genere e supergenere: le mappe che cambiano* in F.La Polla, *Poetiche del cinema hollywoodiano contemporaneo*, Lindau [Saggi], Torino, 2001, cit.p 44.

¹⁶⁴ Il *cyberpunk* è una corrente letteraria e artistica nata nella prima metà degli anni 80 nell'ambito della fantascienza. Il nome si fa derivare da cibernetica e punk. Gli esponenti più noti sono William Gibson, Bruce Sterling.

possono essere inserite nel clima postmoderno, si caratterizza per la grande varietà di fonti da cui attinge per l'elaborazione del proprio immaginario: un clima culturale molto favorevole dunque all'ibridazione di generi. Soprattutto per questa sua caratteristica di malleabilità, anche se il *cyberpunk* non ha prodotto un proprio filone cinematografico, è possibile rintracciare in molti titoli che rientrano in questa categoria come *Blade Runner* seguito dalla trilogia di *Matrix*; *Strange Days*, 1995 di Kathryn Bigelow; *Johnny Mnemonic*, 1995 di Robert Longo; *Gattaca*, 1997 di Andrew Niccol; *Videodrome*, 1983 ed *esistenza*, 1999 di David Cronenberg. La caratteristica che accomuna il *noir* e *cyberpunk* è la presentazione della città. Pur con le dovute differenze, la vera protagonista di questi film, è la grande metropoli in cui vivono individui solitari e alienati. La bellezza estetica della città ultratecnologica è in forte contraddizione con i sobborghi che sono abitati da poveracci spesso in condizioni di estrema sporcizia. La città assume la stessa valenza simbolica di luogo della corruzione e delle false speranze di *Giungla d'asfalto*. Fabio Giovannini fa giustamente notare come tale processo funzioni anche al contrario: ossia come la letteratura e la cinematografia 'cyberpunk' hanno inserito i personaggi *noir* in storie di fantascienza, trasportandoli con le stesse insicurezze e debolezze semplicemente in un altro sfondo. Sembra ovvio allora che anche la città pur con i relativi paesaggi virtuali assume le stesse connotazioni degli anni quaranta.¹⁶⁵

In definitiva secondo l'opinione di Roberto Nepoti, dagli anni settanta in poi, la metamorfosi del cinema hollywoodiano, ha in sostanza trasformato tutte le realtà cinematografiche in un «unico testo meta cinematografico ultracosciente di sé. Il corpo del cinema è diventato un deposito, un magazzino culturale, un paradigma disponibile all'uso da cui ritagliare elementi già insediati nell'immaginario collettivo assemblandoli liberamente nello sforzo di accontentare tutti»¹⁶⁶.

Questa pratica secondo Nepoti ha accelerato i procedimenti di serializzazione e frammentazione dei racconti. Il processo di re-instaurazione narrativa si è risolto in un assemblaggio di micro narrazioni e di micro generi che modellano un immaginario spettatoriale modulare, disegnato come un puzzle¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Cfr. F.Giovannini, *Storia del noir: dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Castelvevchi Ed. Roma, 2000, p.86.

¹⁶⁶ R.Nepoti, *Genere e supergenere: le mappe che cambiano* in F.La Polla, op. cit., pp. 45-46.

¹⁶⁷ *Ivi*.

La tesi di Nepoti sembra essere troppo catastrofista in quanto conclude il suo saggio affermando che a causa della dilatazione smisurata dei confini, il destino di estinzione dei generi è implicito e «se un film virtuale può contenerli tutti (i generi) allora, virtualmente, non ne conterrà nessuno»¹⁶⁸. Tuttavia sembra che i generi classici si ripresentano sotto nuove vesti all'interno di nuove cinematografie per raccontare storie e universi sempre nuovi. Comunque invece di parlare di estinzioni, è più opportuno parlare di una rinascita. E il *noir* sembra avere un ruolo primario nel costituire la base attraverso gli elementi –lo spazio e i personaggi- sulla quale lavorano i registi della Nuova Hollywood.

5.2 Morte e resurrezione del *noir*

La maggior parte della critica è concorde nel far risalire la fine del percorso del *noir* alla metà degli anni cinquanta. Oltre a *Un bacio e una pistola* del 1955, ci sono stati solo un paio di film degni di nota: *La polizia bussa alla porta* sempre del 1955 e per finire *L'infernale Quinlan*, 1958¹⁶⁹. Discussioni più recenti considerano il film *noir* come una forma transgenica, che inizia in un periodo imprecisato- intorno agli anni trenta o agli inizi degli anni quaranta e continua fino ad oggi¹⁷⁰. La crisi che il *noir* attraversò a partire dalla fine degli anni cinquanta rientra nella crisi generale dell'apparato produttivo di Hollywood. In un saggio Paul Kerr¹⁷¹, osserva come l'intero ciclo si fosse sviluppato proprio dalla prima sentenza antitrust del 1938, per terminare poi con la fine dello Studio System negli anni cinquanta. La prima sentenza aveva, infatti, spalancato le porte del mercato alle produzioni a basso costo delle piccole compagnie indipendenti; la sentenza del 1948 e l'affermarsi della televisione avevano invece provocato una riorganizzazione del sistema produttivo che portò alla fine delle tradizionali B-unit. Per molto tempo il *noir* è stato quasi identificato con il film di serie B, nonostante alcuni tra i suoi esempi fondanti (*La fiamma del peccato*, *I gangster*, *Il postino suona sempre due volte*) siano produzioni primarie, la maggior parte dei titoli più noti appartiene a una fascia produttiva a

¹⁶⁸ Ivi, p.47.

¹⁶⁹ Cfr. P.Schrader, *Note sul film noir*, in I colori del nero, op. cit., p. 176.

¹⁷⁰ «Un fenomeno» in F. Krutnik in *A Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, London,1991 e «Un fenomeno transgenico» in R. B. Palmer, *Hollywood's Dark Cinema: The American Film Noir*, New York, 1994.

¹⁷¹ P.Kerr, *Out of what Past? Notes on the B film noir*, trad. It. V.Zagarrio (a cura di), *Note sul film noir di serie B*, B-Dreams, Roma, 1990.

medio budget se non a minimo come nel celebre caso di *Detour*. Alla fine degli anni quaranta, le major abbandonano comunque il settore B e le compagnie minori cominciano a morire una dopo l'altra. La RKO, che era stata di primaria importanza nella produzione di *noir*, cessò definitivamente la sua attività nel 1957.

Per combattere allora la concorrenza della televisione, l'industria del cinema si lanciò in produzioni sempre più sfarzose, costose e rischiose. Inoltre è opinione comune che il *noir*, in quanto vero e proprio laboratorio di sperimentazione e virtuosismi fotografici legati all'uso del chiaroscuro e del contrasto, risulta fortemente penalizzato dall'affermazione definitiva del colore negli anni cinquanta¹⁷². James Naremore al riguardo afferma che «a causa della relativa luminosità della fotografia Eastmancolor, il periodo che va dal 1955 al 1970 risultò tutt'altro che adatto a film d'atmosfera a colori incentrati sul delitto e sulla violenza psicologica»¹⁷³. D'altra parte è proprio in questi anni che si registra all'interno del genere poliziesco, un progressivo abbandono delle prospettive di ripresa inusuali e di una narrazione non lineare per lasciare il posto a una messa in scena più ordinaria ed equilibrata, in sintonia con la tendenza realista.

Leonardo Gandini afferma che già Aldrich in *Una bacio e una pistola* nella scelta di adottare il colore e quindi un'illuminazione nitida e uniforme «rappresenta in realtà un'eccellente stilizzazione condotta in una direzione opposta a quella del *noir*. Tutto in *Un bacio e una pistola* segue un principio di assoluta trasparenza, che non prevede la presenza di zone d'ombra, metaforiche o letterali»¹⁷⁴. Condizioni che portano il critico italiano a definire la pellicola di Aldrich: «una sorta di splendido anti-*noir*, il perfetto rovescio della medaglia, la rivincita –nel segno dello stile –della luce sull'ombra, del giorno sulla notte, della razionalità e della fisicità sugli onirismi allucinati del cinema *noir*»¹⁷⁵. Il *noir*, inteso come una formula di produzione legata a un design visivo e narrativo riconoscibile, scompare di fatto dai circuiti di distribuzione nordamericani ma per i critici che insistono sulla rappresentatività del *noir* per tutta la sua epoca, la fine dell'epoca classica non impedisce di riconoscerne le tracce ben visibili nella produzione coeva. L'uso stesso del colore nel cinema di genere criminale non rappresenta necessariamente un'abdicazione, ma può essere

¹⁷² L.Gandini, *Il film noir americano*, op. cit., pp.116-117.

¹⁷³ J.Naremore, *More Than Night, Film Noir in Its Context*, op. cit., p.186.

¹⁷⁴ L.Gandini, *Il film noir americano*, op. cit., p.118.

¹⁷⁵ *Ivi*.

stilizzato con scelte e cromatismi forti e particolarmente saturi fino a ripresentare quell'ambiguità visiva che caratterizzava l'esperienza *noir*.

Il 1955 è per molte ragioni una data chiave nella storia del cinema criminale americano e della sua stagione *noir*. È anche l'anno di pubblicazione di *Panorama du film noir américain*, che dà risalto al fenomeno e ne traccia lucidamente il percorso. Negli Stati Uniti, inizia a uscire una serie di film, che si pongono al tempo stesso come momento culminante del ciclo e, come punto di deriva di quell'eccesso di stile che per molti costituisce la caratteristica peculiare del *noir* in opposizione al linguaggio classico hollywoodiano. Uno di questi esempi è *Un bacio e una pistola*, gli altri sono *The Night of the Hunter (La morte corre sul fiume)* di Charles Laughton, *Mr. Arkadin (Rapporto confidenziale)* di Orson Welles, *Il bacio dell'assassino* di Kubrick, che preludono *Rapina a mano armata* e *L'infernale Quinlan*.

Nelle recensioni apparse su *Cahiers du cinéma*, la critica si scaglia sul materiale narrativo, Chabrol afferma che la matrice letteraria del poliziesco americano si è esaurita ed esalta *Un bacio e una pistola* per il modo in cui reinventa sullo schermo materiale narrativo d'infimo grado.

Considerazioni analoghe farà poi Truffaut recensendo *L'infernale Quinlan* definendo il romanzo letterario di Whit Masterson da cui è tratto «un penoso romanzetto poliziesco»¹⁷⁶. Come fa giustamente notare Renato Venturelli, «la deflagrazione dell'età del *noir* procede attraverso una forte contrapposizione tra il gesto della regia e l'insignificanza del materiale narrativo che va al di là dell'ovvia rivendicazione di un'autonomia estetica del film»¹⁷⁷.

È in questi anni che matura una svolta radicale: il *noir* si impone, nel giro di poco tempo come un materiale di riferimento e sfondo convenzionale di una mitologia guardata con distacco e come oggetto di recupero e citazione. Che aspetto assume quindi il *noir* dopo il 1955? Per dare un carattere organico allo studio, conviene individuare elementi che funzionano per analogia o per contrasto rispetto ai titoli del passato.

La differenza dipende da una molteplicità di fattori: il contesto socio storico, l'introduzione del colore, la presenza di nuove star, la coscienza di fare un film *noir* mentre nella serie dell'origine l'esistenza del film *noir* ne aveva –per usare

¹⁷⁶ F.Truffaut cit. in R.Venturelli, *L'età del noir*, op. cit., p. 441.

¹⁷⁷ R.Venturelli, *L'età del noir*, op. cit., cap. IX «La deflagrazione del noir», pp. 440-448.

un'espressione di J.Loup Bourget, «preceduto l'essenza»¹⁷⁸. La differenza principale dunque rispetto al passato è la consapevolezza da parte dei cineasti contemporanei di usare, un genere passato per ricalcarne le orme o dissacrandolo nel modo più totale, fornendo allo spettatore esempi di autoreferenzialità o di parodia; mentre i registi e gli attori del decennio quaranta e cinquanta non avevano la minima idea di realizzare un film definito in seguito come oscuro e torbido.

Un primo esempio della ripresa di certe convenzioni *noir* in un "contesto" non dichiaratamente *noir* è *Il bacio dell'assassino* di Kubrick. Il racconto esibisce apertamente situazioni *pulp* ma l'insieme procede in una dimensione opposta: il protagonista è un ex pugile fallito innamorato di una ballerina e amante di un malavitoso. Dopo diverse peripezie trionfa un happy ending tipico della commedia romantica classica. Del *noir*, Kubrick riprende lo stile di ripresa e le particolari inquadrature mentre architetta la trama in modo e maniera che domini l'ottimismo e il lieto fine quasi impensabile nelle pellicole più nere del decennio precedente. Da un punto di vista narrativo le vicende sono convenzionalmente rievocate attraverso una serie di flashback del protagonista che si trovava nell'atrio della stazione. Nel successivo *Rapina a mano armata*, il punto di vista unificante di un solo personaggio viene a mancare; i diversi frammenti narrativi sono accostati scompaginando la continuità cronologica ed esibendo un mosaico decronologizzato. Kubrick riprende il soggetto *noir* del "colpo grosso", già famoso per il precedente *Giungla d'asfalto* mettendone in crisi la sua struttura dall'interno: usa il genere per svuotarlo, più il genere è forte, più la struttura è vistosa.

L'esaurirsi del *noir* si manifesta in questa presa di posizione da parte di molti registi. Anche Welles per certi aspetti usa il *noir* in una direzione dissacrante di rottura con il linguaggio classico del cinema americano. *Rapporto confidenziale* racconta una ricerca d'identità, attraverso un'indagine che unisce gli schemi della *detection* poliziesca ai misteri della *spy story* balcanica. Il colpo di grazia al genere lo dà infine *L'infernale Quinlan*, un film che nel chiudere idealmente un ciclo anticipa atteggiamenti e sviluppi futuri. Il *noir* classico ad ogni modo finisce nel 1958. Cosa rimane dunque del *noir* dopo quella data? Come è possibile che un genere difficilmente definibile come il *noir* possa essere riconosciuto non solo in film contemporanei ma anche in serie televisive? Per capirlo Massimo Locatelli si avvale

¹⁷⁸ J.L Bourget, *I generi Hollywoodiani*, G. P Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti Vol. 2*, op. cit., p. 1551.

degli strumenti messi a punto dal linguista George Lakoff e delle sue teorie riguardanti le categorizzazioni di base dei prototipi e dei modificatori di senso.

Lakoff¹⁷⁹ dimostra che il processo di categorizzazione comincia a livello degli atti di distinzione, a quel livello cioè in cui le cose sono apprese e nominate per la prima volta e che comprende gli oggetti d'esperienza comuni, appartenenti all'ordine del quotidiano e per questo hanno valore culturale più ampio. Ad un primo livello di percezione gli oggetti, i film, vengono percepiti come una singola forma andando a costruire l'idea di un prototipo. Solo in seguito, da questo livello, si deducono categorie superiori o inferiori. Ossia pre *noir* e post *noir*. Un prototipo o membro di una categoria possiede uno speciale status cognitivo in grado di elevarlo a miglior esempio per descrivere l'intera categoria. Un caso emblematico è quello dell'utilizzo del prefisso *neo* che può dare ragione all'attivazione di categorizzazioni di genere nelle rielaborazioni in chiave moderna¹⁸⁰.

Non stupisce allora, il fatto che, nonostante le discusse posizioni che stabiliscono i confini temporali del *noir* circa il venti per cento dei titoli che sono attualmente sulla *National Film Preservation List* presso la *Library Congress di Washington*¹⁸¹ sono collegati di fatto all'aggettivo *noir*. Così come è evidente la stragrande presenza dei così detti *neo noir* prodotti da Hollywood con sempre maggiore regolarità e risalto.

Il *noir* è stato recuperato da una generazione di giovani cineasti, in particolari in due delle sue componenti: il film di detective e il *gangster movie*. Ma il *noir* non ritorna solo all'interno del cinema della Nuova Hollywood è offerto sotto nuove vesti da un sistema industriale televisivo desideroso di raccontare in serie storie di detective privati e poliziotti.

La seconda metà degli anni sessanta vede il ritorno dell'investigatore privato in una serie di film interpretati da una nuova schiera di divi hollywoodiani. È Paul Newman affiancato dalla diva del periodo classico Lauren Bacall in *Detective's story* (Harper, 1966) di Jack Smight -adattamento del romanzo di Ross MacDonald - ad inaugurare il fortunato filone seguito l'anno dopo da Frank Sinatra nei panni di Tony Rome in *L'investigatore*, di Gordon Douglas. Negli anni successivi ci fu un rifiorire dei film con protagonista il detective privato di stampo chandleriano come in *P. J.* (Facce per

¹⁷⁹ Gli studi di Lakoff citati da M.Locatelli in *Perché noir*, op. cit., pp. 28-30, sono trattati in G.Lakoff e M.Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, Bompiani, Milano, 1988.

¹⁸⁰ Cfr M.Locatelli, *Perché noir*, op.cit., cap. 1.4 «Morte e resurrezione dei generi», pp. 28-30.

¹⁸¹ J.Naremore, *Il noir*, in G.P Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti Vol. 2*, op. cit., p. 1215.

l'inferno, 1968), *Gunn* (*Peter Gunn: 24 ore per l'assassinio*, 1968), *Marlowe* (*L'investigatore Marlowe*, 1969) e altri. Rispetto ai film del decennio antecedente, il nuovo ciclo di film mostra in modo esplicito la violenza, il sesso e la corruzione. Guardando questi film si ha l'impressione che i protagonisti si avvicinano di più al modello letterario d'origine più che ai detective degli anni quaranta. Mentre in *Point Blank*, (*Senza un attimo di tregua*, 1967) di John Boorman l'ambientazione, si fa più stilizzata e simbolica con richiami diretti alla vena nichilistica dei personaggi del *noir* anni quaranta; tuttavia il clima cupo è stemperato dal ritmo serrato tipico del film d'azione. Boorman ha ripreso dal romanzo *Anonima Carogne*, di Richard Stark il tema dell'uomo che combatte da solo contro il crimine organizzato e onnipotente. Stuart Kaminsky, riferendosi a questi e ad altri titoli, mette l'accento sull'incandescente violenza che li caratterizza e, ne individua la causa nel contesto storico in cui sono nati: gli anni in cui sono stati assassinati John e Bob Kennedy, Martin Luther King e Malcom X; la violenza si è riversata sugli schermi americani a dispetto delle misure restrittive adottate in campo televisivo e cinematografico¹⁸². Kaminsky ha poi individuato diversi elementi che presentano, rispetto al *noir* tradizionale, tratti di distacco e di connessione.

Il protagonista è spesso un uomo solo e che grazie alla violenza soddisfa il bisogno di capirsi e di mettersi alla prova; quando arriva al momento dello scontro finale, egli non solo non si tira indietro, ma accetta la cosa di buon grado (*Ispettore Callaghan-Il braccio violento della legge*). Allo stesso modo del poliziotto *hard boiled* e dell'eroe *western*, il protagonista deve imparare a vivere senza amore; inoltre quando arriva il momento di mettersi alla prova l'uomo non trova mai nella legge un sostegno adeguato. La legge è una presenza ingombrante, che viene a mancare nel momento in cui il protagonista deve fare fronte alle manifestazioni più deleterie di caos e violenza. Pur comportandosi da eroi, i protagonisti riflettono le tensioni più autentiche del pubblico di massa permettendo allo spettatore di vivere indirettamente la loro esperienza e di illuminarsi con loro di una sorta di luce di gloria. In contrapposizione al *noir*, le pellicole degli anni settanta hanno una luce sempre forte e intensa che mette in risalto e in evidenza oggetti e persone; i colori sono vivaci e il sangue scorre a fiumi. In contrapposizione al *noir*, questi film anche attraverso l'illuminazione rivelano la propria necessità di parlare in modo chiaro ed essenziale.

¹⁸² S.Kaminsky, *Generi cinematografici americani*, op. cit., p. 143.

Tutti questi lavori hanno in comune il tentativo da parte di un singolo personaggio, di restituire alla propria vita uno stile (dimostrando di sapersi distinguere in qualcosa), in virtù del quale riuscire ad affermarsi come individuo. La violenza e la rappresentazione di una reazione fisica spinta all'eccesso, va quindi letta come un tentativo condotto attraverso forme tradizionali di espressione, di ridefinire la propria funzione e la propria posizione all'interno della società. Il contenuto dei film e il loro rapporto con le forme tradizionali sulle quali sono basati, sembrano per Kaminsky, rappresentare una successiva variante del tema dell'individualismo americano e della libertà d'impresa, che ha sempre contemplato la possibilità che un singolo individuo si faccia troppo forte e potente. Per il cinema d'altro canto la violenza è rimasta un argomento di costante interesse e capace di rispecchiare con lucidità la nostra epoca. Le precedenti fasi della violenza cinematografica hanno infine determinato l'affermazione di una controparte, un protagonista la cui prestanza fisica è vista spesso in chiave ironica o comica, capace di allentare la tensione sociale provocata dall'alienazione dall'era del post modernismo¹⁸³.

Accanto al revival del detective privato, si registra un'abbondante presenza di poliziotti nelle produzioni americane. Dall'inizio degli anni settanta, il *cop picture* si affermò come veicolo privilegiato per il *noir* grazie alla funzione di mediatore assunta dal poliziotto. Investigatore, detective, infiltrato o agente di pattuglia, il poliziotto divenne il punto di frizione fra due universi: quello dell'ordine e quello del disordine, della legge e del crimine, della moralità e dell'immoralità. Sospeso fra questi due mondi, il poliziotto sentì di non appartenere a nessuno diventando un isolato; il suo mestiere mette in crisi i rapporti familiari e crea rancore verso chi ha una professione più remunerativa e la relazione con il collega/gemello o con il nemico/criminale finisce per diventare l'unico rapporto che è in grado di portare avanti.

Emblema di questa figura è Clint Eastwood in *Dirty Harry* (*Isp. Callaghan, il caso Scorpione è tuo*, 1971) per la regia di Don Siegel. Eastwood è l'ispettore Harry Callaghan, poliziotto dai modi buschi in costante polemica con i suoi superiori. È un uomo solitario e combatte il male senza arrendersi. Callaghan esprime un forte sentimento di violenza e allo stesso tempo di impotenza. Il gesto finale (buttare il distintivo in un lago) ne è la conferma.

¹⁸³ *Ivi*, pp. 145-148.

Il 1971 vede il trionfo di un altro film “di sbirri”: *The French Connection* (*Il braccio violento della legge*) di William Fredkin. L’anno dopo, *The New Centurions* (*I nuovi Centurioni*, 1972) di Richard Fleischer dà il via alla moda della coppia di agenti in questo caso uno giovane e uno vecchio. Il primo è ansioso di misurarsi con il mondo del crimine e di mettersi alla prova, il secondo è un saggio maestro di vita. Le buone premesse iniziali del film di Fleischer sono presto abbandonate per far posto a una serie di accadimenti altamente drammatici. Il film si sviluppa in un disperato percorso di disgregazione che vede il vecchio poliziotto andare in pensione e suicidarsi per la solitudine mentre il giovane lascia andare in pezzi il proprio matrimonio e diventa un alcolizzato.

La struttura fondata sulla presenza della coppia di poliziotti diventerà negli anni futuri un cliché del genere e ripreso in diversi contesti. Il personaggio del poliziotto detective spesso affiancato da un compagno, acquisisce maggiore importanza nel periodo del *post noir*, fino a sostituire quasi del tutto il *private eye* come accade in *Internal Affairs* (*Affari sporchi*, 1990) di Mike Figgis. L’onesto Raymond Avila (Andy Garcia) si contrappone al corrotto Denis Peck (Richard Gere). Peck è un poliziotto legato a un’idea di giustizia soggettiva che lo conduce alle azioni più cruente tanto da divenire simile a un serial killer.

Alla nuova schiera di difensori della legge, legati a un’interpretazione personale del codice, appartengono i protagonisti di film come *Serpico*, 1973 di Sidney Lumet nel quale Al Pacino veste i panni di un poliziotto italo americano: Frank Serpico deciso a denunciare la diffusa corruzione tra i suoi colleghi ufficiali; *Black Rain* (*Pioggia Sporca*, 1989) di Rydley Scott nella coppia di poliziotti Michael Douglas, Andy García; nelle vicende della sezione polizia di Los Angeles in *L.A Confidential*, 1997 di Curtis Hanson. L’attività del singolo detective del passato è in *L.A Confidential* divisa nelle tre figure dell’Agente Bud White -Russel Crowe, il Tenente Ed Exley - Guy Pearce e il Sergente Jack Vincennes -Kevin Spacey.

Negli anni 1973-1975 i film sui detective privati fecero un miglioramento passando da una dimensione “media”, soggetta a essere serializzata a una produzione esplicitamente autoriale. Robert Altman aprì la strada con un adattamento dell’ultimo romanzo di Raymond Chandler *Il lungo addio* con protagonista ancora una volta Philip Marlowe. La stessa tensione fra tradizione dei contenuti e innovazione del linguaggio, sul mito del detective come ultimo uomo onesto in un mondo corrotto, si ritrova in altri film dei primi anni settanta che hanno come protagonista il detective

privato in *Chinatown*, 1974 di Roman Polanski, *Night Moves (Bersaglio di notte*, 1975) di Arthur Penn e *Farewell, My Lovely (Marlowe il poliziotto privato*, 1975) di Dick Richards.

La moda *rètrò* s'intreccia con un'altra costante del cinema americano di quegli anni: il declino dell'eroe. Tra la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta numerosi eroi archetipici della tradizione cinematografica sono sottoposti a un lucido lavoro di ripasso e di ironica (o malinconica) desacralizzazione.

L'eroe accusa segni di stanchezza, patisce la vecchiaia, come ad esempio nel recentissimo *western* drammatico *True Grit (Il Grinta*, 2010) dei fratelli Coen; altri fuggono il peso della vita professionale con la droga *The Private Life of Sherlock Holmes (La vita privata di Sherlock Holmes*, 1970) di Billy Wilder o l'ispettore Frederick Abberline in *From Hell (La vera storia di Jack lo squartatore*, 2001) dei fratelli Hughes. Se ancora questi eroi brillano di luce epica, il loro ruolo resta quello del *loser* scosso da insoddisfazione e catartiche pulsioni di morte (*Gangster Story* di A.Penn o *The Wild Brunch- Il mucchio selvaggio* di S.Peckinpah).

Il detective, naturalmente, è uno dei miti più esposti a questa ri-lettura. Il detective viene esposto alla luce malinconica della post-modernità in un misto tra nostalgia e struggente reminiscenza di un passato aureo. Sulla scia del ricordo malinconico si collocano *Marlowe poliziotto privato* di Dick Richards e *Il lungo addio* di Altman.

In particolare nel *neo noir* degli anni novanta la crisi del poliziotto e del detective è più profonda e dura da affrontare anche per un altro fenomeno: la contaminazione dei generi. Un altro nuovo genere prossimo a una rinascita contemporanea del gotico è il film di *serial killer*. Mischiandosi con il *thriller* e le atmosfere claustrofobiche da film *horror*, il poliziotto viene come risucchiato nella spirale delle indagini, il contatto, se vogliamo "intimo" con l'assassino turba profondamente la sensibilità dell'agente come avviene in *The Silence of the Lambs (Il silenzio degli innocenti*, 1991) di Jonathan Demme. I caratteri *neo noir* della pellicola si rintracciano nel rapporto tra il killer Anthony Hopkins e il detective Jodie Foster coinvolti in una sorta di ambiguo gioco psicanalitico tra vittima e carnefice. *Il silenzio degli innocenti* non può certo essere classificato come un *noir*, tuttavia è possibile rintracciare uno stile visivo fortemente connotato dalle tonalità cupe e frequenti soggettive tipiche del genere. Se nel periodo classico poliziotti e detective erano principalmente impegnati nella lotta contro la malavita organizzata e i furti, ora i difensori della legge sono costretti a misurarsi contro delinquenti sempre più complicati e spesso disturbati

mentalmente. Ad aprire la strada al filone dei pazzi & Co. fu senza'altro *Psyco*, 1960 di Alfred Hitchcock. *Psyco* è un film «che mette in discussione il sistema dei generi: difficilmente etichettabile, a metà fra il poliziesco e l'*Horror*, ha anche molti elementi del melodramma familiare e del *women's film*»¹⁸⁴. *Psyco* ottenne un enorme successo e lanciò un nuovo filone che divenne, con il passare degli anni sempre più perverso. I film sul serial killer psicopatico sono ibridi e strettamente legati al *noir* se non altro per il fascino che la mente criminale esercita sullo spettatore che paradossalmente a volte si trova a simpatizzare per lui. Inoltre a dare un tocco *noir* è l'ambientazione cupa e sinistra capace di coinvolgere lo spettatore nell'universo raccontato.

In *Seven*, 1995 di David Fincher sono ripresi molti delle caratteristiche del *noir* e riadattate alla nuova tipologia di trama incentrata su una serie di omicidi condotti da un criminale disturbato mentalmente. Alla caccia dell'assassino ritroviamo l'ennesima coppia di poliziotti: i due agenti che conducono le indagini sono Brad Pitt, il detective David Mills e Morgan Freeman il detective William Somerset. Somerset è un saggio e anziano poliziotto, disilluso ed esasperato dal tasso di violenza e degradazione sempre più in crescita, a cui manca una settimana per andare in pensione, mentre Mills è un giovane irrequieto e istintivo, molto intelligente ma privo di esperienza. Uno bianco e uno nero. I due personaggi sono ben connotati psicologicamente, Fincher ha giocato abilmente con le regole del genere: i caratteri diversi dei due investigatori, non sono una combinazione propizia alla soluzione del caso come vorrebbe la tradizione: l'istintività di Mills non è domata e alla fine invece di consegnare l'omicida alla legge, lo uccide sparandogli un colpo in testa; il detective compiendo questo gesto si mette dalla parte del criminale trasformandosi lui stesso in omicida. La città di *Seven* è una città piovosa, scura, sporca. È stato detto a proposito del serial killer di Fincher «che rappresenti il diavolo in persona, così come lo è Kaiser Soze del film *I soliti sospetti*. La cosa interessante è che in entrambi i film (prodotti a distanza di poco tempo l'uno dall'altro) questo personaggio è interpretato dallo stesso attore, K.Spacey)»¹⁸⁵.

In realtà *Seven* è un triste apologo *noir* sulla società contemporanea. Il detective anziano Somerset vuole ritirarsi e andare in pensione, perché non riconosce più la violenza e la crudeltà umana. La società è presentata crudamente, la vendetta trionfa

¹⁸⁴ A.Guerri, *Il film noir*, op. cit., p. 109.

¹⁸⁵ C.Sisinalchi in A.Agostinelli, *Una filosofia del cinema americano*, op. cit., p.145.

sulla razionalità e il gesto finale di Millis ne è la riprova. Il male è intriso nella fibra di tutti gli individui siano essi killer o poliziotti poco importa¹⁸⁶.

Schematizzando è possibile riscontrare la presenza di una duplice tendenza nel *crime movie* contemporaneo. Da una parte i film odierni prendono le distanze dal *noir* classico, capovolgendone spesso le strutture più consolidate del filone e stravolgendone gli elementi tradizionali. Dall'altra questa trasgressione sistematica si basa su una strategia ben precisa che comprime i lati più evidenti e accentua quelli meno ricorrenti dei personaggi di quarant'anni fa. In tal modo, secondo Leonardo Gandini «i riferimenti al passato rimangono forti e precisi: il cinema classico non viene ignorato, né accuratamente replicato, ma piuttosto mutato di segno, riprodotto in negativo. Un simile criterio di rivisitazione emerge con ancora maggior evidenza dagli interventi operati sulla relazione degli individui e lo spazio»¹⁸⁷. Al di là dell'ambientazione complessiva che è prettamente urbana, lo spazio del *crime movie* contemporaneo, continua Gandini, «si contrappone ai polizieschi classici anche nelle singole sequenze. Nel *noir* degli anni quaranta, i luoghi sembravano soffocare i protagonisti, reprimendo ogni possibilità di azione e di movimento. I film odierni tendono invece a preferire le distese illuminate, gli spazi vasti e senza confine»¹⁸⁸ come la metropoli solare di *Chinatown*. Se in passato l'angoscia era costituita dall'assenza di un punto di fuga, dall'incombere di ambienti opprimenti; ora la paura è associata alla mancanza di limiti spaziali ben precisi. La strutturazione dello spazio si adegua a una tecnica di esposizione narrativa altrettanto innovativa.

La costruzione spaziale insieme alla caratterizzazione del personaggio mentalmente e fisicamente sempre più vulnerabile rimane dunque, uno dei motivi espressivi che il *crime movie* contemporaneo eredita dal *noir* classico.

Il *noir* contemporaneo è individuato quindi, come un grande contenitore che guarda alla tradizione e, allo stesso tempo si sviluppa sotto nuove forme. Per far emergere ciò, ho voluto strutturare la mia ricerca andando ad introdurre ed approfondire alcuni aspetti del *noir* classico, descrivendone i tratti principali e dopo contestualizzandoli attraverso analogie, differenze, contaminazioni e sviluppi nei titoli a partire dagli

¹⁸⁶ Cfr. A. Agostinelli, *Una filosofia del cinema americano*, op. cit., pp.145-146.

¹⁸⁷ L. Gandini, *Il rovescio della medaglia: strategie espressive del noir contemporaneo*, in *I colori del nero*, op. cit., p.272.

¹⁸⁸ *Ivi*, p.274.

anni settanta fino ai più recenti del nuovo millennio. Come funzionano allora i nuovi titoli in rapporto ai vecchi modelli del “genere”?

6. Rivisitazione e aggiornamenti del genere

6.1 Sviluppi

Il 1972 costituisce una data fondamentale per lo studio e il relativo sviluppo del *noir* contemporaneo. È l'anno di pubblicazione di «*Notes on film noir*»; l'intervento di Schrader ha il merito di aver riaperto la discussione circa lo stile e le tematiche del *noir* classico.

Il *noir* è riscoperto da una serie di registi, che ne sfruttano a pieno le potenzialità di ricognizione sociologica. Da questo punto emergono, le più svariate e talvolta innovative tendenze: dal citazionismo manierista, al remake, al suo totale sconvolgimento; implicitamente è come se Schrader avesse invogliato i registi a misurarsi con un genere passato facendolo rivivere.

È opportuno, come fa notare Douglas Keesey, parlare di diverse tipologie di revisione¹⁸⁹:

- 1) Come omaggio cinefilo alla stagione passata.
- 2) Come diretto riferimento al genere stesso (ossia attraverso *remake* e/o citazioni e manierismo).
- 3) Come fenomeno parodico, più propriamente detto *pastiche*.
- 4) Come un genere nuovo ed autonomo: *neo noir* con caratteristiche narrative, stilistiche e tematiche (profilo psicologico dei personaggi, dinamiche della trama e descrizione dei settings adoperati) associati al *noir* passato in una direzione più libera e creativa rispetto al citazionismo.

I diversi approcci al genere possono essere ulteriormente visti come –un omaggio filologicamente corretto, dove non solo si ripropongono personaggi, atmosfere e tipo di intreccio tipici del detective film ma vengono riprodotti l'ambientazione e la scenografia tipica di un'epoca. Tale modalità di rivisitazione a 360° viene spesso etichettata con il termine di *post noir*. A questa categoria appartiene per esempio *Senza un attimo di tregua*, 1967; *Chinatown*, 1974; *The Man Who Wasn't There* (*L'uomo che non c'era*, 2001) dei fratelli Coen. A ben vedere l'anno di produzione è

¹⁸⁹ Il critico italiano A. Agostinelli in op. cit. si riferisce al *noir* contemporaneo parlando di diversi filoni o categorie all'interno dei quali è opportuno inserire i titoli a partire dal 1970 in poi –categoria della *contaminatio*; categoria del *neo-gangster etnico*; categoria della *maniera noir*; categoria del *fantasy-noir*; categoria *neo noir*; categoria dell'*action noir*.

ininfluente in quanto i film sono realizzati sul calco dello stile dei *noir* anni quaranta/cinquanta. L'omaggio tuttavia si distingue dal remake propriamente detto: il remake è una riproposta di celebri titoli del passato come: *Il postino suona sempre due volte*, 1981 di Rafelson, del classico di Tay Garnett del 1946; *Marlowe indaga*, 1999 di Michael Winner, di *Il grande sonno*, 1946. Ovviamente ogni remake è una rilettura personale da parte del regista il quale è libero di scegliere quanti e quali elementi prelevare dal titolo d'origine. Come accade in *Against all Odds (Due vite in gioco)*, 1984) di Taylor Hackford remake de *Le catene della colpa*, 1947. Hackford per esempio trasforma l'ex detective newyorkese Markham in Terry Brogan, un giocatore di football nella fase calante della sua carriera e ambienta la vicenda a Cozumel in Messico.

Più interessanti sono le operazioni di rilettura di aggiornamento e di contaminazione del *noir*; sempre più spesso soprattutto sul finire degli anni ottanta si intensifica la coniugazione di *noir* e humor, ponendo in questo modo le premesse per l'esplosione degli anni novanta del filone – propriamente detto *neo noir*.

Non è un caso che a partire proprio dal 1972, sono prodotti tre film in particolare, riconosciuti come probabilmente tre dei migliori esempi che il cinema hollywoodiano abbia prodotto nell'ultimo trentennio per quel che riguarda il genere in questione: *Il lungo addio*, 1972 di Robert Altman, *Chinatown*, 1974 di Roman Polanski e *Marlowe poliziotto privato*, 1975 di Dick Richards.

Secondo la classificazione proposta da Keesey¹⁹⁰, *Il lungo addio* e *Chinatown*, rientrano nel territorio dell'omaggio al *noir* classico mentre *Marlowe poliziotto privato* è un fedele remake de *L'ombra del passato*.

Franco La Polla riferendosi a questi titoli parla in termini di «un'ondata nostalgica che ha investito il cinema»¹⁹¹. Dove con nostalgia intende il desiderio di recupero del passato e l'aspirazione a osservare il presente con la consapevolezza dell'esistenza di esperienze precedenti.

¹⁹⁰ D.Keesey,*Neo noir Contemporary Film Noir From Chinatown to The Dark Knight*, KameraBooks, Harpenden, 2010.

¹⁹¹ F.La Polla, *Il nuovo cinema americano, 1967-1975*, Venezia, Marsilio, 1978, p.93.

6.2 Omaggi

Il lungo addio si rifà al famoso romanzo di Chandler ma ne situa l'azione in epoca contemporanea. Naturalmente non si tratta di un'imprecisione ma di un'operazione espressamente voluta, dal momento che tutto il film è incentrato sulla revisione del genere poliziesco. L'adattamento di Altman presenta una visione meno tradizionale del detective privato Philip Marlowe. Altman, per la parte di Roger Wade ha scelto un veterano del *noir*, Sterling Hayden (l'interprete di *Giungla d'asfalto* e *Rapina a mano armata*) mentre per Marlowe, un volto nuovo, quello di Elliott Gould. Appare chiaro già dalla scelta del cast, Altman ha voluto mantenere una certa tensione fra tradizione e innovazione. Ma la vera dichiarazione di intenti è secondo Emanuela Martini «l'esplicita messa a morte dell'eroe»¹⁹² come testimoniano le parole stesse di Altman: «penso che Marlowe sia morto. Penso che sia quello il lungo addio. Penso che sia un addio a quel genere, un genere che non credo possa più essere accettabile, durante la lavorazione, avevamo soprannominato Elliott Gould –Rip Van Marlowe, è un personaggio che si risveglia da un sonno ventennale, e che non riesce ad afferrare il mondo che lo circonda»¹⁹³. L'idea di un Marlowe anacronistico è visibile nei primi dieci minuti di proiezione. Nel prologo iniziale sono condensati tutto il senso e lo stile del film. Un carrello verso destra ci rivela un uomo addormentato nel letto vestito; una gatta rossa e affamata sveglia Marlowe che si accende una sigaretta e cerca di accontentarla preparandole uno dei suoi famosi “miscugli”; ma la gatta non si lascia convincere e l'uomo esce (sono le due del mattino) per andare a comprare il cibo marca Curry. Marlowe vive solo con il gatto, fuma a ripetizione, non dà spago al gruppo di ragazze che abita vicino a lui e dorme vestito. In una parola è un *outsider* che ha poco a che vedere con il Marlowe detective di Dick Powell e Humphrey Bogart. Elliott Gould è in questo senso una scelta oculatissima: ben si adatta a ricoprire il ruolo dell'anti-eroe degli schermi americano contemporanei – impacciato, un “buono a nulla”, senza un grammo dell'esteriore durezza del Marlowe originale, né tantomeno quella interiore di altri poliziotti privati fino al Mike Hammer di Spillane. Meno libero e personale è *Marlowe poliziotto privato* dell'inglese Richards. Si tratta del terzo adattamento cinematografico del romanzo *Addio, mia amata* di Chandler, dopo *The Falcon Takes Over*, 1942 e *L'ombra del*

¹⁹² E.Martini, *Il lungo addio. L'America di Robert Altman*, Lindau [Saggi], Torino, 2000, cit. p. 59.

¹⁹³ R.Altman cit.in E.Martini, *Il lungo addio. L'America di Robert Altman*, op. cit.,p.60.

passato, 1945. Il film non esalta né stupisce in particolare, «*Marlowe* di Dick Richards giunse a chiudere un'epoca. Nell'ultimo decennio il detective privato era stato interpretato dall'ultima generazione di divi della vecchia Hollywood (Newman e Sinatra) e da volti nuovi (Gould, Nicholson e Hackman). Nel film di Richards la parte venne affidata a Robert Mitchum (classe 1917) che fece splendidamente l'unica cosa che poteva fare: il vecchio. *Marlowe poliziotto privato* fu il culmine della tendenza retrò hollywoodiana: un film rigoroso nella ricostruzione degli ambienti ma soprattutto nell'atmosfera, che viene direttamente dagli anni quaranta»¹⁹⁴.

Di tutt'altro spessore è *Chinatown*, 1974 di Polanski. «*Chinatown*» ha scritto lo stesso Polanski «è un film sugli anni '30 ma visto con gli occhi dei '70»¹⁹⁵. La perfezione formale del cinema classico si armonizza con le inquietudini della modernità, in un equilibrio forse insuperato. *Chinatown* è identificato dalla critica come un film d'autore e allo stesso tempo un film di genere. Polanski è stato capace, di combinare «una ricostruzione realistica che si trasforma in allegoria ottenendo il risultato di un *noir* oscuro esposto alla luce della California»¹⁹⁶, inserendosi perfettamente nel clima di rinnovamento. Del *noir* classico *Chinatown* riprende le suggestioni visive, formulazioni mitiche, stilemi e nuclei narrativi, «la visione di un inferno laico, governato dalla violenza e dalla colpa»¹⁹⁷. Polanski si pone nei confronti del cinema della post-modernità con la lucida tensione formale e concettuale di un autore classico. Nel rispetto della tradizione classica, il protagonista della storia è un detective J.J. Gittes – Jack Nicholson, ingaggiato da una donna per pedinare suo marito Hollis Mulwray che viene però assassinato. La trama si infittisce e si complica rivelando colpi d'azione e rivelazioni inedite: la donna che si vede all'inizio, dalla quale il detective aveva ricevuto l'incarico, non è la moglie di Mulwray. La vera moglie è Evelyn, Faye Dunaway, figlia tra l'altro di John Huston – regista che veste i panni di Noah Cross un losco boss cittadino (l'aver scelto Huston è dichiaratamente un altro segno di omaggio al *noir* classico).

Il progetto *Chinatown* si presenta subito come un'operazione sensibile ai gusti estetici dominanti nel periodo, della moda retrò. Da estraneo, il regista straniero si rivolge a un genere e attraverso di esso costruisce la sua critica alle leggi che

¹⁹⁴ A. Guerri, *Il film noir*, op. cit., p. 129.

¹⁹⁵ R. Polanski, *Roman*, Bombiani, Milano, 1984, p. 362.

¹⁹⁶ S. Alovio, *Roman Polanski. Chinatown*, Lindau Film, 2002, p. 7.

¹⁹⁷ *Ivi*.

dominano i rapporti umani nel grande mondo capitalistico americano. Come fa notare Franco La Polla, «*Chinatown* non è semplicemente il racconto di una sporca storia di interessi economici, ma un affresco della capacità che il capitale ha di sfruttare ai suoi fini persino la vecchiaia e la morte»¹⁹⁸.

È pertinente notare il modo in cui questa pellicola si colloca di fronte al mito assumendo posizioni diverse: senza dubbio vi è una relazione di tipo evocativo tra questo film e la tradizione *hard boiled*. Secondo lo stesso procedimento adottato nel *detective thriller* di seconda generazione, il regista opera una de-sacralizzazione del “super-detective”. Si passa a una figura destinata ad avere enorme successo nelle produzioni future (da *Taxi Driver* in poi), quella del *good-bad hero*, figura dell’ambiguità ed eroe limitato e fallibile. L’umanizzazione del detective comporta un’identificazione più forte tra il personaggio e il lettore/spettatore. Spesso nel film *noir* si tenta di riprodurre la prima persona auto diegetica attraverso l’uso intenso del meccanismo, puramente percettivo dell’ocularizzazione interna (il caso più estremo è quello di Montgomery in *La donna nel lago*, girato interamente in soggettiva attraverso gli occhi di Marlowe). Un altro artificio di soggettivazione narrativa è l’uso tipico della voce over, che è ormai una marca stilistica del film *noir*.

Chinatown, come quasi tutta la produzione che da ora in avanti tratterò, si colloca nel cuore della problematica relativa al vedere/raccontare, codificata dalla neo-tradizione letteraria del *noir*. Polanski sceglie tuttavia di non ricorrere alle consuete strategie narrative del film *noir* (la voce over e l’egemonia della soggettiva). La soggettivazione del racconto si limita a un drastico intervento sulla sceneggiatura di Towne, mirante all’obiettivo di eliminare tutte le situazioni in cui Jake non sia presente di persona. Per il resto, il ruolo del narratore è assunto direttamente dall’istanza narrante, senza deleghe, senza ruoli enunciativi di mediazione: l’io dei romanzi di Chandler diventa un egli. Come fa opportunamente notare Silvio Alovisio, «Polanski predilige l’utilizzo della semi-soggettiva per amplificare la sensazione che esiste sempre la presenza di uno sguardo che ne sa più del detective»¹⁹⁹.

Seguendo il filo dell’analisi del romanzo poliziesco proposta da Todorov, è opportuno far notare che, con la morte di Hollis Mulwray, oltre a deragliare la linearità del dispositivo voyerista, lo spettatore slitta bruscamente dal mistero

¹⁹⁸ F.La Polla, *Il nuovo cinema americano*, op. cit., pp.106-107.

¹⁹⁹ S.Alovisio, *Roman Polanski.Chinatown*, op. cit., pp. 51.

primario apparente, la *detection* dell'inchiesta, all'immersione dentro un intreccio espressamente *noir*, complicato e imprevedibile. Il primo livello dell'inchiesta è stipulato nel momento topico del contratto tra la falsa signora Mulwray e Jake. Come nel modello attanziale di Greimas, l'oggetto valore è la verità. Il destinatore è la signora che dice di chiamarsi Mulwray, il destinatario è Jake. Il programma narrativo che a prima vista sembra essere un enigma circoscritto: scoprire un adulterio si complica a partire dalla scena cardine della scoperta della morte dell'uomo traghettando la storia di indagine alla storia del crimine. Si sono così create tutte le premesse per lo sviluppo di quello che Todorov, con il termine romanzo a enigma, ha identificato come il cuore del *noir*.

Nello sviluppo del film, l'indagine del detective privato assume sempre più i contorni di un'indagine su se stesso. È un meccanismo non inedito nella tradizione della *detective story*: il protagonista del *noir* è spesso destinato a scoprire la verità nel corso di un *periplo* condotto intorno alle sue debolezze.

La verità è da sempre il nucleo vitale della *detective story*, ma è anche uno dei temi fondamentali della poetica di Polanski. Il linguaggio della rappresentazione, in *Chinatown*, oppone una netta resistenza alla nostra richiesta di verità: l'intreccio si complica e la logica dei possibili narrativi si divarica esponenzialmente. La tensione incontenibile verso la verità presuppone sempre l'esistenza di una soluzione univoca, in grado di contenere la dispersione del senso. Più il lettore è vittima dei depistaggi, più cresce la convinzione che questa verità esista. In *Chinatown* la soluzione è messa in scena ancora prima che il giallo diventi tale. La spiegazione del mistero è, infatti, dentro il laghetto della villa dei Mulwray, visibile a tutti: sul fondo dello stagno si nasconde la prova del delitto: un paio di occhiali bifocali con una lente rotta, imprudentemente persi da Noah Cross durante l'omicidio. Le difficoltà di lettura che lo spettatore incontra nel progredire della proiezione spostano i termini della tradizionale *quest* poliziesca. La verità di *Chinatown* non è la semplice soluzione di una *detective story*. L'autentica posta in gioco è la veridicità stessa del reale. In conclusione la realtà messa in scena da Polanski non è più contenibile nei codici ben noti del genere classico. Si crea dunque all'interno del testo la tensione tra la realtà caotica e il tentativo di darne un'omogenea rappresentazione²⁰⁰.

²⁰⁰ Cfr. S. Alovio, *Roman Polanski. Chinatown*, op. cit., p. 111.

Dai concetti espressi fino ad ora emerge in modo abbastanza chiaro l'operazione di appropriazione e di destrutturazione del regista nei confronti del genere classico. A complicare ulteriormente la situazione concorrono il trattamento del colore e la formalizzazione del paesaggio. L'azione è ambientata nella Los Angeles della seconda metà degli anni trenta (un setting tipico della tradizione). Eppure si avverte qualcosa di dissonante. La prima dissonanza risiede nella scansione luce/oscurità. Il vero territorio del *noir* è la notte. Eppure *Chinatown*, pur avendo importanti sequenze notturne, può dirsi tendenzialmente un film diurno. Il secondo elemento di dissonanza risiede nella latenza della scenografia urbana. Gli esterni della città sono comunemente strade pulite e deserte. Se questi due elementi entrano in conflitto con il cliché della città sporca e buia dei titoli precedenti, Polanski rispetta gli effetti chiaroscurali come: il volto di Evelyn è spesso illuminato solo per metà (come quello della dark lady del *noir* classico) e l'uso drammatico delle luci nel finale (nel contrasto indimenticabile tra le scintille dello sparo e il fuori campo più buio, dove muore la donna).

Sul fronte delle relazioni tra i personaggi, *Chinatown* suggerisce un'equazione tipica del *noir*: la donna costituisce il vero nucleo semantico del film e «l'oggetto velato del simbolico»²⁰¹. Il volto di Evelyn si presta mirabilmente a tradurre l'ambiguità e l'imprendibilità del personaggio. L'importanza della donna è rivelata a livello formale nella sua identificazione in agente di nuove alterazioni della focalizzazione. Facendo il punto di vista della donna un polo dialettico importante per le strategie del racconto; lo sguardo della donna svolge un ruolo di parziale ridimensionamento del ruolo del detective. Dopo i capolavori di Altman e Polanski, il termine *noir* appare molto più frequentemente rispetto al passato all'interno di modelli narrativi.

Richard Martin, in un libro dedicato all'eredità del film *noir* americano contemporaneo, distingue tra il «revisionismo» degli anni settanta; il «pastiche» degli anni ottanta e «l'ironia» degli anni novanta²⁰². Mentre Forster Hirsch usando termini analoghi afferma che «nella lunga storia del *noir* post-classico, la citazione e l'imitazione sono state inevitabili perché i cineasti contemporanei si accostano al

²⁰¹ Ivi, p.115.

²⁰² Richard Martin, *Mean Streets and Raging Bulls. The Legacy of Film Noir in Contemporary American Cinema*, Scarecrow Press, Laham-London, 1997, pp. 63-143.

noir con un sentimento di ammirazione per la sua ricca storia e le sue tradizioni, al punto che nella loro opera è presente l'idea dell'omaggio»²⁰³.

6.3 Remakes e citazioni

I remakes sono sempre un grande rischio. Sono inevitabilmente letti in funzione dell'originale e costantemente soggetti al confronto diretto con la forma pura. Ad ogni modo i remakes giacché nascono dalla volontà di ricreare un passato, conferiscono al lavoro primario la funzione di 'oggetto del desiderio'. Questo processo, che parte dall'idea di un omaggio si trasforma spesso in una rivisitazione, in certi casi, manierista fino all'eccesso.

In un certo senso è lecito affermare che nella produzione dei registi della nuova Hollywood c'è stata una rinascita del *noir* che è tornato ad avere un ruolo centrale all'interno del sistema dei generi.

Al *noir* sono tornati molti dei registi della New Hollywood dopo anni di scorribande in altri generi. Ad esempio Bob Rafelson nel 1981 realizza la quarta trasposizione del romanzo (1934) di James Cain, *Il postino suona sempre due volte*. Rispetto ai precedenti film, nella versione degli anni ottanta, Rafelson mette in immagini esplicite la rude e aggressiva sensualità che, per ragioni di censura, i registi precedenti avevano dovuto comprimere o eludere. Gli avvenimenti che succedono nell'intrigo sono in sostanza le stesse della versione del 1946 diretta da Tay Garnett: il tentativo di uccidere il marito proprietario di una pompa di benzina è seguito da una fuga amorosa destinata a terminare in tragedia.

La storia di un amore iniziale, nata da una violenta attrazione fisica, nel corso della proiezione si trasforma in un rapporto più profondo e complesso. Il triangolo che si forma dopo l'arrivo del protagonista è un languido ritorno alle origini, con gli uomini che si battono per le donne o viceversa. Gli uomini in questo film non possono contendersi la donna, perché lei ha già, semplicemente, scelto da che parte andare, con chi stare, nonostante le enormi indecisioni che devasteranno la sua mente per tutta la pellicola. Il marito è messo in una posizione di enorme difficoltà pur non sapendo nulla di quello che gli altri due stanno tramando alle sue spalle. Atmosfere *noir* cominciano a districarsi nel racconto non appena la donna colpisce alla nuca il

²⁰³ Foster Hirsch, *Detours and Lost Highways. A map of NeoNoir*, op. cit., p. 6.

marito, mentre nello stesso tempo la luce va via. Rafelson grazie al notevole contributo della fotografia di Sven Nykvist trasforma il sogno americano in un incubo interminabile del quale Frank assume il ruolo di marionetta guidato da Cora. Rafelson dopo l'esperienza del *Postino suona sempre due volte* si dedica con sistematicità a una libera e singolare riproposta del genere *noir*. *Marlowe – Omicidio a Poodle Springs*, 2000 è una pellicola di maniera, da cartoon, che inizia con una sorpresa: Marlowe è sposato «in questo modo il film contravviene ad una delle regole fondamentali del detective film»²⁰⁴. Il film viene identificato da Agostinelli come un'interpretazione «neo-pop e colorata del cinema *noir* classico [...] il film è una sequela di citazioni in svendita»²⁰⁵. Più raffinato è invece *Black Widow (La vedova nera)*, 1987). Un film tutto al femminile: la protagonista Alexandra, un'elaboratrice di dati dell'FBI cerca di incriminare per omicidio Catharine, giovane vedova di numerosi e ricchissimi cinquantenni. In questo film, i connotati che caratterizzavano il detective di Chandler e Hammett sono traslati sulla figura femminile di Alexandra. Il rapporto ambiguo tra attrazione/ammirazione/invidia che nasce tra le due donne (agente federale e dark lady), sostituisce il rapporto classico del *noir* tra detective privato e *femme fatale*. *La vedova nera*, di contro presenta una galleria di personaggi maschili goffi, inadeguati e creduloni incapaci di cogliere il pericolo e di intuire la verità. Le due donne appartengono a una categoria a parte, hanno intuito, sensualità e capacità di reazione. Fra loro si scatena una mortale gara di seduzione e di abilità. Il regista realizza un'opera dall'anima profondamente *noir*, caratterizzata da un montaggio serrato; l'atmosfera visiva è garantita dalla fotografia di Conrad Hall, che contribuisce con i suoi giochi di luce a rendere meglio la connotazione psicologica conferita da Rafelson alle due donne. Da sottolineare è il cambiamento che il film porta: segna un passaggio nell'immaginario del genere e conferisce maggior spazio a donne che “fanno il mestiere degli uomini”. Alcuni esempi: *Betrayed (Tradita)*, 1988) di Constantin Costa-Gravas, Debra Winger è tornata a interpretare il ruolo dell'agente dell' FBI; Jodie Foster nel *Il silenzio degli Innocenti*; Kathleen Turner in *Brivido caldo*; Sharon Stone in *Basic Instinct*; Anne Parillaud in *Nikita*; Milla Jovovich nella serie dedicata a *Resident Evil*; Rebecca Romijn in *Femme Fatale*.

²⁰⁴ A. Agostinelli, *Una filosofia del cinema americano*, op. cit., p. 142.

²⁰⁵ *Ivi*.

Ispirandosi dichiaratamente alle torride atmosfere dei due classici *noir*: *La fiamma del peccato* e *Il postino suona sempre due volte*, *Body Heat (Brivido caldo, 1981)* segna il debutto alla regia di Lawrence Kasdan.

Kasdan con *Brivido Caldo* ha cercato consapevolmente di riportare in vita il mondo del film *noir* nella Florida degli anni ottanta. Il regista, intervistato da Graham Fuller, spiega il perché di questa scelta. Ha utilizzato come base una struttura classica al fine di creare qualcosa di innovativo. «Avevo bisogno di uno schema dentro il quale realizzare una cosa stravagante. [...] il fatto di utilizzare il film *noir* per *Brivido caldo* mi diede la possibilità di avere dei dialoghi e dei movimenti di macchina decisamente stravaganti. Per me si trattava sempre di prendere ciò che all'interno del genere mi interessava»²⁰⁶. Kasdan ha avuto la possibilità al tempo del college di vedere molti *noir* rimanendone colpito soprattutto per «il lato oscuro che parla alle ossessioni segrete, la cosa eccezionale del *noir*» continua è «che fa incontrare la vita che noi facciamo vedere agli altri con la nostra vita segreta»²⁰⁷.

Il film *noir* ha resistito nel tempo per questi aspetti, perché tocca qualcosa di profondo sulle relazioni tra uomini e donne, indipendentemente dagli intrighi di superficie e dai misteri delle storie. *Brivido caldo* è figlio di film come *Il mistero del falco*, *La fiamma del peccato* e *Le catene della colpa*, filtrati attraverso l'occhio di un giovane regista. Sono tutti titoli che parlano di ciò che l'uomo vuole e del prezzo che deve pagare per ottenerlo.

Nei post *noir* a differenza dei primi, la sensualità dei protagonisti è deliberatamente esplicita ed evidente fin dall'inizio. In *Brivido caldo* la scena di apertura mostra una coppia nella stanza da letto subito dopo aver avuto un rapporto sessuale. L'allusione alla sfera sessuale è esplicitata dalle battute dei protagonisti e tutto il film è percorso da termini allusivi sul calore e sulla temperatura a partire dal titolo (l'idea funziona anche con la traduzione italiana); la battuta più famosa sicuramente rimane “*My temperature runs high, around 100 degrees*”²⁰⁸. Ambientato in Florida, il film è incentrato sulla decisione di due giovani amanti, un avvocato Ned Racine e un'ereditiera Matty Walker di uccidere il marito di lei; naturalmente dietro le apparenze si celano numerosi inganni e colpi di scena, fino all'inattesa risoluzione

²⁰⁶ L.Kasdan cit. in *Liberio a Hollywood: il cinema di Lawrence Kasdan. Intervista di Graham Fuller* in M. Benigni e F.Paracchini (a cura di), *American Movies 90*, Ubulibri, Milano, 1994, cit. p.151.

²⁰⁷ *Ivi*, pp. 151-152.

²⁰⁸ *Il mio corpo brucia a 100°* [trad.mia]

finale che vede la donna fuggire da sola con il bottino. In questo dramma erotico si riafferma il ruolo della dark lady sensuale e ammaliante incarnato dalla bellissima Kathleen Turner.

Il film modernizza la figura classica della *femme fatale*: Matty incarna un nuovo tipo di *spider woman*. Nei film di Lang (*La strada scarlatta* e *la Donna del ritratto*) Joan Bennet aveva bisogno di un maschio complice: Dan Duryea; perfino Barbara Stanwyck in *La fiamma del peccato* era dipendente da Fred MacMurray per ultimare il suo piano di vendetta. Matty spinta da una forte volontà, si serve unicamente della sua carica sessuale per abbindolare Ned. L'incontro per strada non è casuale, è il primo passo che le consente di attuare il suo perfido piano: uccidere il marito e scappare con i soldi. Le critiche che sono state mosse al film di Kasdan, lo hanno etichettato come pastiche o addirittura una parodia; il rischio di incorrere a valutazioni di questo genere è alto nel momento in cui i registi si muovono nel delicato campo della rivisitazione. Non è solo l'intreccio passionale a fornire gli spunti di connessione con il genere, Kasdan si avvale dell'iconografia classica attraverso inquadrature claustrofobiche e prospettive sopraelevate che comunicano un senso di intrappolamento tanto che Frederic Jameson dirà che ogni elemento nel film «cospira a cancellare la sua ufficiale contemporaneità e a fare che vi sia possibile accogliere la narrazione come se fosse situata in un sorta di eterni anni trenta, al di là del tempo storico»²⁰⁹. Kasdan ricopre una posizione rilevante circa il fenomeno della contaminazione tra i generi. Quattro anni dopo essersi confrontato con il *noir* Kasdan realizza *Silverado*. Il film recupera tutti i luoghi comuni e le tipizzazioni del western classico. A differenza dei western del passato dove la trama e i personaggi sono pochi, *Silverado* sviluppa situazioni complicate una dopo l'altra e un corale affresco di personaggi molto diversi tra loro.

Sulla stessa linea di *Brivido caldo*, si colloca il remake del celebre *noir* di Jacques Tourneur, *Le catene della colpa*. *Against all Odds* (*Due vite in gioco*, 1984) di Taylor Hackford. Hackford riprende dal canone classico l'intreccio della storia; tuttavia, le operazioni di aggiornamento sono visibili nelle scelte stilistiche. Sebbene entrambi i film siano ambientati in Messico, la nuova versione si presenta fin da subito più solare e ariosa. Gli spazi sono ampi e altamente illuminati, i colori sono intensi e i bellissimi paesaggi che l'isola offre non rispecchiano la tensione emotiva dei

²⁰⁹ F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, 1991, pp. 53-92.

personaggi. In *Le catene della colpa* l'entrata di Jane Greer è caratterizzata dall'evocativo chiaro scuro della fotografia di Nicholas Musuraca che pone la donna in un piedistallo caricandola di significati simbolici. Tutto un altro tipo di bellezza incarna Rachel Ward in *Due vite in gioco*. La donna rappresenta un tipo androgino, meno appariscente: porta i capelli corti e veste con abiti larghi. La prima volta che Jeff Bridges la vede sta comprando della frutta in una piazza ed è inondata dalla luce del sole. Se il viso di Kathy stava sempre in una zona soglia tra la luce e l'ombra; quello di Kathy in *Due vite in gioco* è costantemente baciato dal sole. Questa scelta è ben evidente nella scena del temporale, quando in *Le catene della colpa*, Kathy porta l'uomo a casa sua, la pioggia ticchetta sul tetto, l'ambiente è scuro, la donna si muove nell'ombra del chiarore lunare. Di contro la casa dove abita la nuova Kathy è uno spazio perennemente illuminato e aperto. Oltre alla dissonanza stilistica nell'illuminazione i due film presentano uno statuto narrativo abbastanza diverso. In *Le catene della colpa* la storia di Robert Mitchum è strutturata attraverso un lungo flash back di fatti appartenenti alla sua vita criminale. L'episodio dell'incontro con la donna in Messico è, infatti, portato avanti da una voce over e alternato a scene del presente. Questo elemento invece non è presente nella strutturazione del racconto di Hackford. Il risultato è che si presenta una notevole differenza che condiziona tutta l'atmosfera del film. In *Le catene della colpa* il protagonista sente sulle sue spalle il peso di un passato dal quale non può sfuggire mentre in *Due vite in gioco* Jeff Bridges è un ex giocatore di football al massimo impegnato a combattere il giro di scommesse clandestine, nel quale è tra le altre cose coinvolto. Il senso di frustrazione e di agonia del primo anti-eroe è tutto assente nella versione aggiornata. In definitiva, i personaggi nel film di Hackford sembrano essere incapaci di trasmettere allo spettatore il senso di precarietà e di disperazione che si respira in *Le catene della colpa*. In definitiva, l'elemento che concorre a definire *Due vite in gioco*, un semplice remake è l'assenza fondamentale di quell'atmosfera cupa e torrida, di cui aveva parlato Schrader, in grado da sola di conferire al *noir* l'unità di genere. Un altro grande esempio di manipolazione dei classici e in particolare dell'archetipo della dark lady è *Femme fatale*, 2000 di Brian De Palma. La prima immagine della pellicola di De Palma è l'inquadratura di una televisione che proietta *La fiamma del peccato* di Billy Wilder, per proseguire con la rapina di un gioiello d'instimabile valore, orchestrata al ritmo del Bolero durante una proiezione del festival di Cannes. *Femme fatale* è dichiaratamente un omaggio al *noir* d'epoca.

Tra gli anni ottanta e novanta, i remakes di classici *noir* sono numerosissimi: furono rifatti *Night and The City* (*I trafficanti della notte*, 1950) di Jules Dassin, nel 1992 da Irwin Winkler, con Robert De Niro e Jessica Lange; *Kiss of Death* (*Il bacio della morte*, 1947) di Henry Hataway nel 1995 da Barbet Schroeder. Un esempio che vale la pena di ricordare è la versione che Martin Scorsese realizza nel 1991 di *Cape Fear*, remake di *Il promontorio della paura*, 1962 di Jack Lee Thompson.

Certamente ben riuscito è il remake di *Criss Cross* (*Doppio gioco*, 1949 di Siodmak): *The Underneath* (*Torbide ossessioni*, 1995) di Steven Soderbergh. Nel film di Steven Soderbergh come nell'originale il protagonista è un «figliol prodigo che torna a casa dopo essere stato a lungo assente, per partecipare alle seconde nozze della madre [...] si ritrova poi immischiato in una rapina, complici l'ex fidanzata e il suo attuale consorte»²¹⁰, come in *Doppio gioco* l'azione ruota intorno al colpo del secolo in grado di risollevarli i destini dei protagonisti. Elemento ricorrente è la rapina andata male (*I gangster*, *Giungla d'asfalto*, *Rapina a mano armata*) come da cliché classico, ogni personaggio scorge nella riuscita del colpo la risoluzione di ogni problema economico e affettivo, e come da cliché il colpo va male, come da cliché il destino gioca un ruolo antagonista senza arte ne parte. Caratteristica del film di Soderbergh è la continua alternanza tra presente e passato che altera la linearità narrativa. Lo sconvolgimento narrativo cui è sottoposto lo spettatore si traduce anche a livello visivo: in omaggio alla tradizione classica, domina una colorazione di tipo espressionista dalle tinte blu - verdastre.

Il protagonista è perennemente chiuso dentro i contorni stretti dei finestrini del furgone o incorniciato dentro le finestre e le veneziane dell'appartamento. La costruzione delle inquadrature tende a schiacciare e intrappolare la figura dell'uomo a monito dell'impossibilità di fuga e di salvezza. Il dramma ancor prima di essere rivelato dai fatti, è rivelato visivamente. Diverso è il ruolo della donna: in *Doppio gioco* la protagonista femminile Anne (Yvonne De Carlo) sembra essere nata malefica, porta alla deriva Steve Thompson (Burt Lancaster) prima seducendolo, poi abbandonandolo senza scrupoli. Nel remake Rachel (Alison Elliot), risulta priva della carica seducente della *femme fatale*. Nel complesso *Torbide ossessioni* è un omaggio ben fatto e riuscito, Foster Hirsch loda Soderbergh per aver dimostrato una

²¹⁰ F.Hirsch, *Detours and Lost Highway a Map Of Neo Noir*, op. cit., p. 26.

capacità rilevante di guidare lo spettatore in un maniacale “rito *noir*”²¹¹, superiore al remake proposto da Hackford.

6.4 Manierismo

Contemporaneamente alla “moda” dei remakes, altri registi realizzano film dall’impianto nuovo, scegliendo un’ambientazione, una scenografia e uno stile di ripresa fortemente citazionista e manierista: come se i film in questione fossero realmente girati (per quanto possibile - dato l’inevitabile miglioramento tecnologico) negli anni quaranta e cinquanta. Gli esempi più interessanti di questo filone sono *Blue Velvet* (*Velluto blu*, 1986) di David Lynch; *The Man Who Wasn't There* (*L'uomo che non c'era*, 2001) di Joel ed Ethan Coen; *L.A Confidential*, 1997 di Curtin Hanson e *The Black Dahlia*, 2006 di Brian De Palma.

David Lynch sceglie per *Velluto blu* la tipologia di una trama d’inchiesta: trovato per caso in un prato un orecchio umano, Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) inizia a indagare con il solo aiuto di una sua coetanea Sandy Williams (Laura Dern). Jeffrey si imbatte in questo modo nella vita travagliata della sensuale Dorothy Vallens (Isabella Rossellini), cantante di *nightclub* a cui sono stati rapiti il figlio e il marito – da un maniaco spacciatore, Frank Booth (Dennis Hopper).

In ogni caso, la struttura del film rivela la sua appartenenza più o meno canonica al genere *noir* o *post noir*. Fred Pfeil puntualizza che «è fin troppo facile individuare gli elementi *noir* nel film di culto *Velluto blu* [...] qualsiasi studente del secondo anno di università che abbia seguito un corso di cinema può individuarli, così come chiunque abbia seguito un corso introduttivo di psicologia può cogliere i motivi edipici evidenti nel sotto testo»²¹². Oltre ogni elemento scenografico (stanze buie, colori cupi, *nightclubs* e strade deserte), *Velluto blu* esibisce i nodi narrativi tipici del genere *noir*: un uomo fatalmente attratto da una donna misteriosa; un poliziotto corrotto; un’oscura vicenda di abusi e ricatti a sfondo sessuale; violenza fisica e verbale. Ofelia Catenea nel saggio *Velluto Blu*²¹³ focalizza l’attenzione su una dimensione fruitiva «affettiva»: «*Velluto blu* come la maggior parte dei *post noir* si apre con immagini incomprensibili o violentemente mosse, senza presenza del

²¹¹ *Ivi*, p.29.

²¹² F.Pfeil cit. in Paolo Beretto, *David Lynch*, Marsilio Editori, Venezia, 2008, p.51.

²¹³ P.Bertetto, *David Lynch*, op. cit., pp 50-69.

soggetto o logica senza presentazione del contesto o illustrazione dello scopo, puro eccesso che il cui fine ultimo è introdurre lo spettatore alla visione del film, trascinarlo all'interno del meccanismo percettivo, fargli espellere violentemente ogni strumento di distanziamento ed eccitare i sensi»²¹⁴. Procedendo la visione, lo spettatore si accorge presto che in *Velluto blu* la formula dell'investigazione è solo un pretesto per un «tour carnevalesco nell'immaginario bizzarro del regista»²¹⁵. Viene presentato un mondo surreale senza certezze nel quale domina il caos. L'investigazione del protagonista si sposta verso una ricerca su se stesso e della propria sessualità; corrono parallele due storie: la prima con Jeffrey impacciato e desideroso di fare luce sui fatti per conquistare una compagna di scuola, figlia del detective (solare, bionda, vestita sempre con colori accesi); l'altra con Jeffrey ammaliato dalla fatale cantante (ambigua, misteriosa, con abiti scuri) e desideroso di conoscere i suoi limiti e i suoi desideri più reconditi. In un certo senso il viaggio di Jeffrey attraverso il crimine (attraverso l'universo *noir*) costituisce un rito di passaggio dall'adolescenza all'età adulta. Questo contrasto intrinsecamente legato al personaggio di Jeffrey si traduce anche in termini visivi. Jeffrey della prima storia è esposto alla luce e opera in spazi aperti e pubblici: campo da football, *diner* etc; mentre Jeffrey della seconda storia è sempre in penombra e agisce di notte in luoghi chiusi: appartamento di Dorothy, *nightclubs*. Il film presenta l'iconografia visiva del *noir* classico, in una direzione più plastica come ad esempio i colori accesi dei dettagli simbolici: il verde prato dell'inizio e le labbra rosse di Dorothy o la fiamma gialla della candela. Lynch si muove nel rispetto delle marche stilistiche del *noir* per quanto riguarda l'illuminazione e la fotografia. Sebbene il film sia a colori, domina nella messa in scena l'utilizzo frequente e suggestivo di una illuminazione espressionista. Questa scelta è ben visibile nella scena²¹⁶ in cui Jeffrey s'introduce di nascosto nell'appartamento della cantante dove, costretto dentro un armadio, assiste allo stupro della donna. La sua vista è filtrata dalle veneziane dello sportello, inoltre l'appartamento è immerso nella penombra, nell'oscurità si intravede il luccichio blu

²¹⁴ O. Catenea in P. Bertetto, *David Lynch*, op. cit., p. 52.

²¹⁵ F.Hirsch, *Detours and Lost Highways. A map of NeoNoir*, op. cit., p.174.

²¹⁶ La scena è suddivisa in 63 inquadrature, che inizialmente alternano totali del salotto a primi piani di Jeffrey e a una mezza figura di Frank. Quando Frank inizia a picchiare Dorothy e a urlare contro, l'alternanza è esclusivamente tra i primi piani dei due, mentre sono più rari quelli di Jeffrey. Infine finito il contorto abuso sessuale, una serie di totali del salotto si alternano al primo piano di Jeffrey nell'armadio. In questa scena dominano i primi piani del ragazzo incredulo 53/63 inq. Sono primi piani.

della vestaglia della donna –da qua il titolo. O nella scena in cui Jeffrey è picchiato da Frank in un parcheggio. Gli unici volti illuminati sono quelli di Frank –da una torcia e di Dorothy –dalla luce dell’abitacolo della macchina.

La fotografia di Frederick Elmes sfrutta a pieno il potere onirico del chiaro scuro, le inquadrature sono attraversate da linee d’ombra in linea con la tradizione classica del genere. Per quanto riguarda l’aspetto della contaminazione dei generi il film di Lynch attraversa e scavalca i generi situandosi in una specie di limbo tra l’*horror*, il *thriller* e il *noir* a lieto fine. Alla fine della “ricerca” di Jeffrey, ogni cosa sembra riprendere il suo corso originario: i criminali sono morti, il padre del protagonista è tornato dall’ospedale e trionfa l’amore della coppia Jeffrey - Sandy. Tutte le tensioni sono risolte anche da un punto di vista visivo nell’ultima scena del pranzo: Jeffrey è sdraiato, il sole rischiarà il suo volto e tutta la scena si svolge in una bellissima e luminosissima (quasi finta) giornata di sole. In ultima istanza –come a ricordare la *texture* criminosa, la grafica dei titoli di coda, riprende il blu –del titolo ma soprattutto della vestaglia di Dorothy, ultimo simbolo di chiusura che evoca l’universo grottesco e onirico che Lynch ha rappresentato. Il film è, infatti, costruito su un sistema di opposizioni: è elegante e manierista e al tempo stesso ossessivo e orrorifico. Hirsh riferendosi al film di Lynch dirà: «its simplicity oppositions between surface and underneath, between sunny appearance and dark core [...] *Blue Velvet* is *noir* conceived as pictures at an exhibition, an approach that already seems dated; and the director’s limited palette and apparent addiction to grotesques have catapulted him into obscurity. Like Jeffrey’s quest in the film, Lynch inquiry into *noir* has led to a dead end»²¹⁷. Allo stesso modo la musica di Angelo Badalamenti – con il quale Lynch inizia un fortunato sodalizio, proseguito nei successivi *Cuore selvaggio*, *Twin Peaks*, *Fuoco cammina con me*, *Strade perdute*, *Una storia vera*, *Mulholland Drive*- così cupa e intimista concorre a mettere lo spettatore in una condizione ansiosa e angosciata, il *Theme song* della pellicola è la canzone *Blue Velvet* di Tony Bennett cantata da Isabella Rossellini. La voce malinconica e ripetitiva è messa spesso in contrappunto alle scene più violente; artificio usato per aumentare la tensione emotiva.

²¹⁷ È semplicemente un contrasto tra apparenza solare e interiorità oscura, *Velluto* blu è un *noir* concepito come un’opera passata, già esistita. Attraverso l’adozione di una cromatura grottesca, il regista catapultò il protagonista nell’ambiguità. Come la ricerca effimera di Jeffrey, Lynch conduce il *noir* alla morte. [trad.mia] F.Hirsch, *Detours and Lost Highways. A map of NeoNoir*, op. cit., p. 177.

L'uomo che non c'era dei fratelli Coen rispetto a *Velluto blu* costituisce un omaggio all'estetica del *noir* classico. I Coen scelgono di rimanere fedeli alla struttura narrativa del genere usando la voce fuori campo e la forma del racconto retrospettivo. *L'uomo che non c'era* è da classificare come una sorta di *saggio* sul *noir* classico, lucido e rigoroso (bianco e nero compreso). Il film è ambientato a Santa Rosa, in California, nel 1949. Il protagonista è un anonimo Billy Bob Thorton nei panni di un aiuto barbiere sposato con Doris (Frances McDormand), contabile all'emporio Nirdlinger's di Big Dave (James Gandolfini). Raccontano i Coen che l'idea per *L'uomo che non c'era* nasce da un elemento della scenografia di un'altra loro ricostruzione d'epoca, quella per la commedia alla Capra: *Mister Hula Hoop*; si trattava di un vecchio poster da bottega in cui erano illustrati i vari tagli di capelli. Ritroviamo lo spunto sviluppato nella sequenza iniziale, in cui il protagonista presenta se stesso e il proprio mestiere. La ricostruzione dell'ambiente è precisa e accurata nei minimi dettagli, da notare le riviste di fumetti western e i titoli dei quotidiani che riflettono le paure del dopoguerra: "l'atomica" e il "pericolo rosso". La scelta della location è una cittadina della provincia americana ma l'elemento ereditato dal *noir* è il continuo riferimento alla grande città (Sacramento, San Francisco) alla quale si legano i desideri e le aspirazioni dei personaggi. Appartiene al nucleo tematico del genere classico il sistema dei rapporti tra i personaggi, «lui, lei, l'altro: triangolo tipico del *noir*. Big Dave: l'amante ma anche il reduce di guerra, l'imprenditore senza scrupoli, il bugiardo, il violento con precedenti, quindi – disperato- l'assassino brutale e folle (uccide a mani nude, perde il controllo). Tutte figure *noir*»²¹⁸.

Il motivo tipico dell'incriminazione per omicidio dei due coniugi conduce a luoghi, situazioni e figure del filone carcerario/giudiziario: la prigione, il tribunale, la stanza della morte; mentre le indagini parallele presentano i protagonisti tipici del *police procedural* (la coppia di poliziotti giovane/anziano) e del *detective film* (il detective privato a cui si affida Riedenschneider è però spogliato dell'aura romantica, non ha nulla di un Marlowe o di uno Spade, piuttosto sembra un avanzo di galera, che corrisponde perfettamente alla descrizione di Borde e Chaumeton del *private eye* come figura a cavallo tra i due mondi legale e del crimine). Il film è poi intessuto squisitamente di continue citazioni e rimandi al *noir* classico: l'albergo in cui

²¹⁸ L.Aimeri e G.Frasca, *Manuale dei generi cinematografici*, op. cit., p. 284.

alloggia l'imprenditore Tolliver porta lo stesso nome dell'edificio in cui vive Marlowe nel *Grande sonno* -*Hobert Arms*; Riedenschneider è lo stesso cognome dell'ideatore del colpo in *Giungla d'asfalto*; Nirdlinger, cognome della moglie di Big Dave e insegna al neon del grande magazzino era il cognome della protagonista del romanzo di James M. Cain da cui fu tratto *La fiamma del peccato* di Wilder; mentre il cognome di Barbara Stanwyck nella versione cinematografica, nel film dei Coen diventa quello del medico legale della contea²¹⁹.

Da aggiungere altri elementi visivi in stretta corrispondenza con i titoli del passato, penso alla costruzione delle inquadrature giocata su soglie e porte; alla presenza di specchi (altro *must* nell'iconografia *noir*); alle infinite sigarette che Ed fuma, al grigiore della sua persona in contrasto con la moglie "alla moda".

Il protagonista Ed Crane come Walter Neff tenta di imprimere una svolta di tipo economico e sociale alla sua vita. Allo stesso modo degli "eroi" degli anni quaranta, è il caso a portare Ed a contatto con Tolliver, che gli instilla il tarlo della possibilità del cambiamento. Se nel romanzo di Cain la possibilità dell'ascesa sociale era personificata da una donna irresistibile, nel film dei Coen la persona in questione è un vanitoso gay con il parrucchino dall'aspetto poco invitante. È lo stesso Ed a fregarsi da solo, ammaliato dalla possibilità di entrare in affari con Tollivar decide di procurarsi diecimila dollari. L'incontro con l'imprenditore è l'evento che segna l'inizio di una catena di conseguenze che trascinerà il protagonista e tutte le persone vicine a lui alla rovina, alla disperazione e alla morte. La drammatica parabola è evocata fin dai titoli di testa, in «quell'insegna da barbiere, dove una linea si avvita su se stessa senza sosta e che il movimento/dolly della macchina da presa capovolge come una clessidra: prima inquadrata dal basso poi dall'alto»²²⁰. Ad ogni modo l'operazione più interessante che i Coen realizzano in omaggio al *noir* classico (oltre ai numerosi riferimenti tematici) riguarda le scelte stilistiche e narrative.

La storia ha una struttura circolare, Ed in attesa di essere condannato a morte racconta la sua triste storia attraverso un lungo flash back retrospettivo (dal titolo è forte il riferimento alla assenza/presenza del protagonista, Ed è un *Dead-man-walking* per tutto il film e non solo nel finale; ricorda il giornalista nella piscina in *Viale del tramonto*: la voce di un uomo morto racconta una storia). Dal punto di vista

²¹⁹ Cfr. L.Aimeri e G.Frasca, *Manuale dei generi*, in particolare si veda l'analisi del film *L'uomo che non c'era*, op. cit., pp. 279-297.

²²⁰ *Ivi*, p.287.

stilistico *L'uomo che non c'era* è un film di ombre. Le ombre sono presenti fin dai titoli di testa: un effetto grafico getta l'ombra dei *credits* sull'insegna del barbiere. Le figure sono ridotte a silhouette nere, l'illuminazione è ridotta al minimo: nella scena dell'omicidio di Dave, le lampade che penzolano nel corridoio sono spente, il negozio è debolmente illuminato dalle luci della strada e dal neon della scritta Nirdlinger's ronzante; nella hall che Ed attraversa per raggiungere l'ufficio si notano tre manichini, che come nel *Bacio dell'assassino* di Kubrick, saranno gli unici testimoni della lotta mortale che sta per compiersi. All'interno dell'ufficio poi l'unica luce è quella piccola della lampada da scrivania.

Il contrasto ombra/negatività e luce/possibilità di riscatto, è ben visibile nel momento in cui nella mente dell'avvocato si fa strada un percorso di difesa valido o quando Ed trova un finale nella trama di cui è protagonista, la luce piove dall'alto e rischiarla la scena d'insieme. Per quanto riguarda i movimenti di macchina è frequente la profondità di campo, che comunica allo spettatore il senso di intrappolamento nel quale sono chiusi i personaggi (le figure sono schiacciate figurativamente dai soffitti); come diretto riferimento al genere non mancano gli effetti di inquadratura nell'inquadratura e composizioni simmetriche. Interessante è l'uso della luce nella sequenza di Ed al bar: il locale è pressoché deserto e buio, il barman è silenzioso. L'unica luce che filtra proviene dal vetro tondo della porta di ingresso ed è segmentata dalle linee verticali di una ringhiera che arriva al soffitto. La luce si riflette sulla superficie metallica del bancone: traccia una prospettiva di fuga verso la porta lontana. Controluce i due uomini sono trasformati in ombre dalla densità del fumo di sigaretta che li avvolge. Si scambiano gesti lenti e le parole sono poche. L'atmosfera che grava sui personaggi è intrisa di tensione e non fa presagire nulla di buono. L'operazione svolta dai fratelli Coen consiste fondamentalmente nella ripresa in tutto e per tutto degli elementi appartenenti al genere classico. In linea con la tradizione *noir* sono rispettate l'estetica e la struttura narrativa. Ma il tocco personale dei geniali autori è evidente e percettibile nelle atmosfere che virano verso l'assurdo in un sottile umorismo nero, aspetto assente del *noir* d'epoca, perché i Coen ricoprono in questo e nelle loro successive produzioni, la duplice veste di sceneggiatori e registi; solo in questo modo riescono a 'svecchiare' la rivisitazione senza rinunciare alla maniera classica.

Altro celebre omaggio è *The Black Dahlia*, 2006 di Brian De Palma. Nel ripresentare il *noir* De Palma sceglie la strada dell'adattamento cinematografico dell'omonimo

romanzo di James Ellroy. Con *The Black Dahlia* siamo davanti a un duplice processo: il tormentone psicoanalitico di Ellroy si sviluppa attraverso una *detection* che diventa per De Palma l'ennesimo viaggio in un mondo di doppi e di falsi, dove le immagini dell'amata Hollywood classica sono ricostruite con luci e forme iperrealiste. In questo caso, la rievocazione d'epoca condotta attraverso il cinema e le mitologie *hard boiled* anni quaranta innesca quel rapporto tortuoso all'interno delle immagini, del loro fascino ingannevole e della loro relazione con le zone più oscure del desiderio che si colloca nel cuore stesso del cinema di De Palma. Non a caso, la sequenza-chiave del film vede il protagonista assistere immobile a un omicidio lungo una scalinata, ingannato da un gioco ottico di ombre e condannato così dalle trappole dello sguardo a futuri e angosciosi sensi di colpa. Accanto alla riformulazione del cinema criminale e dei romanzi polizieschi, l'altra tendenza fondamentale degli anni ottanta e novanta riguarda il ritorno dell'*hard boiled* con i nuovi autori del genere James Ellroy, Elmore Leonard, Joe Gores Ross Thomas, Marcel Montecino, Thomas Harris e con la riscoperta dei classici di Mickey Spillane e Jim Thompson. Ellroy con la '*tetralogia di Los Angeles*'²²¹, si riallaccia direttamente alla tradizione letteraria di Chandler e Hammett.

L'universo che descrive Ellroy possiede tutti gli elementi tipici del *noir* (poliziotti rudi, indagini poco ortodosse, misteriose *femme fatale* dal passato oscuro e dal presente torbido, la metropoli violenta, nera e malefica).

Quello dipinto da Ellroy è un mondo dominato da una spirale infernale che, tutto centrifuga e nulla risparmia; le speranze e le istituzioni degli uomini vengono schiacciati da un turbino quotidiano fatto di anarchia, violenza e da efferati delitti. L'altro essenziale adattamento cinematografico di Ellroy è *L.A Confidential* del 1997 di Curtis Hanson. La scelta di Hanson nell'ambientare la storia negli anni cinquanta amplifica ancora di più l'atmosfera retrò del romanzo. *L.A confidential* si rivela essere intessuto di fini marche citazioniste: primo elemento di riferimento è la funzione della donna. Kim Basinger (Lynn Bracken) è la pura rappresentazione della *femme fatale* sia fisicamente che caratterialmente, non a caso interpreta la parte di una prostituta d'alto borgo –sospia di Veronica Lake. In *L.A Confidential* tutto ruota intorno al processo ineluttabile di disgregazione della legge e dell'ordine; la figura

²²¹ *Black Dahlia*- 1987, *The Big Nowhere*- 1988, *L.A. Confidential*- 1990 e *White Jazz*- 1992. Per un approfondimento alla letteratura tra *noir* e poliziesco contemporaneo rimando all'articolo di L. Grimaldi, *L'urlo e il furore. I contemporanei*, in *I colori del nero*, op. cit., pp. 68-71.

del poliziotto è protagonista di un'interminabile via crucis, che si sviluppa attraverso corruzioni, sbandamenti interiori, sensi di colpa e fragilità psichica.

Una cosa è evidente: Hanson e il direttore della fotografia (Dante Spinotti) sono costantemente alla ricerca di un equilibrio per fissare l'atmosfera drammatica del romanzo di Ellroy. Si cerca di trasmettere un senso oppressivo di cupezza, nonostante la presenza di numerose luci presenti nella scenografia. Troviamo ancora una volta la volontà di riprodurre una particolare qualità della luce strettamente connessa al passato: una luce sporca, che esprime visivamente ed emotivamente l'atmosfera cupa e torbida richiesta dalla storia.

Il percorso discendente, che porta al degrado disarmante dell'agente, è messo in scena in una voluta esagerazione drammatica da Abel Ferrara in *Bad Lieutenant (Il cattivo tenente)*, 1992). In un'affascinante analogia con il tragitto cristologico il tenente Harvey Keitel rinuncia a combattere e attende disarmato i sicari che i suoi creditori hanno mandato per ucciderlo²²².

6.5 Pastiche e parodie

In ultima proposta appartiene al filone del citazionismo, la 'colta' parodia di *Dead Men Don't Wear Plaid (Il mistero del cadavere scomparso)*, 1982) di Carl Reiner. Particolarità del film è che grazie a tecniche di montaggio, gli attori riescono a dare l'effetto di interagire con attori famosi degli anni quaranta e cinquanta, presenti con cameo attraverso immagini estrapolate da film da loro interpretati. La trama 'leggera' e abbastanza umoristica -un'indagine condotta dall'investigatore privato Rigby Reardon rivela l'esistenza di un malefico complotto finalizzato a distruggere il mondo- è un fine pretesto per consentire all'investigatore di dialogare e farsi consigliare da Marlowe in persona. I personaggi e i film citati appartengono a migliori esempi del *noir* classico: gli attori- Alan Ladd, Humphrey Bogart, Ava Gardner, Bette Davis, James Cagney, Barbara Stanwyck, Lana Turner, Burt Lancaster; i film *noir* da cui sono estrapolati gli spezzoni - *Il fuorilegge* (1942), *La chiave di vetro* (1942), *La fiamma del peccato* (1944), *Giorni perduti* (1945), *I gangster* (1946), *Sorvegliato speciale* (1941), *Prigioniera di un segreto* (1942), *Il grande sonno* (1946), *Il postino suona sempre due volte* (1946), *La fuga* (1947), *La*

²²² Cfr. R.Venturelli, *Gangster e detective. Il cinema criminale*, G.P Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti Vol. 2* op.cit., p. 1210.

furia umana (1949), *Il sospetto* (1941), *Notorious*, *l'amante perduta* (1946), *Le vie della città* (1947), *Il terrore corre sul filo* (1948), *Il diritto di uccidere* (1950).

Humphrey Bogart compare anche in *Play It Again, Sam* (*Privacy ancora, Sam*, 1972) di Herbert Ross. Il protagonista –Woody Allen– durante tutto il film è vittima delle apparizioni di Humphrey Bogart, che gli offre consigli sul comportamento da tenere con le donne. Il finale del film non è altro che una parodia del famosissimo epilogo di Casablanca.

Dai numerosi esempi citati emerge chiaramente l'enorme exploit che *noir* ha avuto a partire dagli anni settanta e visibile nelle produzioni contemporanee sotto diverse forme. Grazie alla riscoperta della critica –anni settanta e dalla rinata tradizione letteraria *noir* di James Ellroy –anni ottanta e novanta; il post *noir* non solo si è imposto nel panorama mondiale grazie al suo stile 'unico' elevandosi a genere indipendente e autonomo dal poliziesco ma sempre più spesso è identificato come 'serbatoio' e come repertorio iconografico al quale sempre più registi e artisti in generale si riferiscono per analogia o per contrasto rielaborandone creativamente i contenuti.

7. Film *neo noir*

7.1 Verso una Proposta di analisi

Al fine di rendere più omogeneo e comprensibile il percorso fin ora tracciato, è necessario chiarire la chiave interpretativa che ho seguito fin ora.

Le idee insinuate dal *noir* classico all'interno della produzione hollywoodiana degli anni quaranta e cinquanta hanno dimostrato di essersi sviluppate in molteplici direzioni. Nei capitoli precedenti mi sono soffermata prettamente sulle derive citazioniste. Un primo esempio di citazionismo usato in chiave cinefila è quello di Altman, Polanski seguiti da Kasdan e da Lynch. Sulla fine degli anni ottanta e per i successivi novanta il citazionismo ha preso la forma dei remakes per omaggiare una stagione passata. Si distingue dalla moda retrò la linea che partendo da *L.A Confidential* approda a *The Black Dahlia* attraverso la riscoperta della letteratura *hard boiled* contemporanea di Ellroy. Un'altra direzione complessa è quella intrapresa dai fratelli Coen trionfante in *L'uomo che non c'era*, nel quale l'impianto citazionista è esibito ma si tratta solo di un punto di partenza per un percorso all'interno di uno smarrimento esistenziale.

Il citazionismo dei Coen si allinea dunque al sentimento contemporaneo e alla consapevolezza di un mondo spersonalizzato e vuoto di ideali. Nel solco della classicità si pongono altri registi che, nella loro carriera sono ripetutamente ritornati su formule *noir* per affrontare un percorso innovativo: è il caso per esempio di Steven Soderbergh e Michael Mann.

Mann ha cominciato a rapportarsi al *noir* con *Thief (Strade violente, 1981)*, ne ha rinnovato l'estetica nella serie poliziesca *Miami Vice, 1984-1990*, ne ha mostrato le ricadute, aggiornando la figura dell'agente federale in *Manhunter- frammenti di un omicidio* e, se ne è accostato nuovamente in *Collateral, 2004* con soluzione inedite: nel confronto tra l'uomo qualunque un tassista e il suo doppio criminale.

Ho riservato alla parte della vera e propria analisi, film che finita l'epoca del citazionismo hanno continuato ad approfondire alcuni dei motivi che stavano alla base della rivoluzione provocata dal genere all'interno del cinema classico. Una delle grandi novità degli anni quaranta riguardava l'impiego del flash back fino a raggiungere incastri paradossali per l'epoca. Con la stessa volontà di rinnovamento, la questione circa l'alterazione del tempo e della narrazione è al centro dei film *neo*

noir più interessanti. Il *neo noir* rispetto al *noir* della tradizione esaspera il malessere insinuato nel rapporto con lo spettatore e corrode dall'interno alcuni punti fermi della narrazione hollywoodiana -l'interiorizzazione del racconto, amnesie, il progressivo indebolimento del soggetto, l'impiego di flash back e soggettive, distorsioni cronologiche e la contaminazione di generi- diventano le operazioni più frequenti nel cinema della contemporaneità. Possiamo inoltre aggiungere, rispetto alla stagione classica l'estremizzazione della rappresentazione della violenza sia da un punto di vista contenutistico che grafico²²³.

In quali titoli allora ritrovare queste intenzioni? Sempre più registi si sono misurati in un confronto dialettico e spesso e a-razionale con il passato in film che sconvolgo il canone tradizionale fino a renderlo totalmente irriconoscibile. Al fine di evitare ulteriori dispersioni e data la smisurata vastità dell'argomento, circoscriverò il campo dell'analisi vera e propria a una piccola serie di titoli: *La conversazione* di Francis Ford Coppola; *Taxi Driver* di Martin Scorsese; *Blade Runner* di Ridley Scott; *Le iene* di Quentin Tarantino; *Fargo* di Joel Coen; *Strade perdute* di David Lynch; *A history of violence* di David Cronenberg; si tratta di film che all'apparenza hanno poco a che fare con *Il mistero del falco*, *La fiamma del peccato*, *Vertigine* e *L'ombra del passato*.

Come può esercitare il *noir* classico un'influenza determinante sulle due successive generazioni di cineasti da Polanski a Tarantino, tanto da usare il termine *neo noir*²²⁴? I film in questione rappresentano, pur nelle loro inevitabili differenze, le diverse modalità di rilettura del canone classico.

La conversazione e *Taxi driver* si accostano al *noir* nel rispetto dello stile e della forma, privilegiano gli ambienti notturni, claustrofobici e i contrasti visivi luce/ombra; hanno in comune con i primi il capovolgimento dei valori, l'alienazione e il pessimismo presentando però nuovi protagonisti: il detective tradizionale è sostituito nel caso di Coppola da un tecnico delle intercettazioni e nel caso di Scorsese da un veterano in congedo, taxista di New York.

²²³ Come ricorda Andrew Dickos : «The *neo noir* is generally more violent, and more graphically violent at that, than the classic film *noir* ever was. Such violence is almost always stylized and often less disturbing, but it is also shown more» Dickos cita gli esempi di *Seven-Blade Runner-Le Iene-Pulp Fiction-Jackie Brown*, in *Street with no name*, op. cit., p. 238.

²²⁴ Il termine *neo noir* è stato coniato nel 1987 da Todd Erickson e ampiamente trattato per la prima volta nella seconda edizione di *Film noir, an Encyclopedic Reference to the American Style* curata da A.Silver e J.Ursini.

Blade Runner si avvicina al *noir* in una forma inedita ed estrema: l'operazione di Scott consiste nella sostanziale ripresa dell'atmosfera cupa e terribile del *noir* classico per poi riusarla in una *detective story* fantascientifica, in virtù del processo inevitabile di contaminazione tra i generi.

Le iene e *Strade perdute* lavorano invece sulla destrutturazione della forma narrativa classica in modo tale da portare alle estreme conseguenze il processo di disorientamento dello spettatore.

In ultima proposta, *Fargo* e *History of violence* rimaneggiano il tema violenza e giocano sul contrasto città/provincia; sulla scia della tradizione documentativa sferrano una forte critica alla società americana ritraendo con disincantato cinismo l'altra faccia, "quella oscura", della provincia americana e dei suoi abitanti.

7.2 *La Conversazione* (1974)

Titolo originale	<i>The Conversation</i>
Regia	Francis Ford Coppola
Soggetto	Francis Ford Coppola
Sceneggiatura	Francis Ford Coppola
Fotografia	Bill Butler
Montaggio	Walter Murch, Richard Chew
Musiche	David Shire
Cast	Gene Hackman (Harry Caul), John Cazale (Stan), Robert Duvall (Il direttore), Harrison Ford (Il segretario), Cindy Williams (Ann moglie del direttore), Frederic Forrest (Mark, amante di Ann).

Il mio scopo nell'analisi che segue non è tanto quello di illustrare la trama, quanto quello di rendere evidente i punti di contatto con le figure canoniche del genere classico. Capire in che modo è cambiato il ruolo della figura del detective in relazione a i profondi cambiamenti storico sociali e in ultima istanza individuare come si traduce questo cambiamento in termini stilistici: ossia il modo attraverso cui Coppola ha reinterpretato il *noir* classico rinnovandolo ampiamente. *La conversazione* è il ritratto di un uomo (un tecnico delle intercettazioni) tormentato dal rimorso, ossessionato dalla paura di essere controllato e spiato (non a caso il film

è stato interpretato come un segnale della cosiddetta sindrome di *Watergate*²²⁵); è la parabola discendente di un'esistenza grigia e malinconica che scivola quasi nella follia. Sotto la figura di Harry Caul si cela un anti eroe della post-modernità. L'azione dell'investigazione è il pretesto per presentare un altro percorso narrativo e tematico: quello della profonda crisi psicologica del protagonista. Foster Hirsch descrive il protagonista come «an anxious citizen reacting to conspiracy at the highest level of power, Harry is a post-Watergate paranoid»²²⁶. Il regista insiste sull'impossibilità di Caul di cambiare il corso degli eventi. La sua scoperta professionale (che si rivelerà errata) è accompagnata da un forte senso di colpa proveniente da una passata esperienza (tempo prima ha inavvertitamente contribuito con informazioni che ha fornito alla morte di tre persone). L'incapacità del protagonista di prevenire un omicidio e in questo modo redimersi dalle colpe del passato è usata da Coppola in antitesi alla situazione canonica del genere classico: Spade e Marlowe sarebbero prontamente intervenuti per evitare l'omicidio nella stanza 773, mentre Caul può solo ascoltare giacendo nell'agonia dell'indecisione. Pur nelle evidenti differenze con il prototipo del detective classico è opportuno segnalare punti di connessione esibiti nella convergenza dell'esistenzialismo. La visione esistenzialista è innanzitutto quella di un individuo disorientato da un mondo confuso, che egli non può accettare (seconda guerra mondiale per il *noir*/ guerra fredda e Watergate per Coppola). «L'uomo ha un ruolo contingente in questo universo dove non esistono valori trascendentali né morali assolute e dove l'unico significato è quello che crea lui stesso. L'aspetto maggiormente positivo dell'esistenzialismo si può cogliere in alcune parole chiave: libertà, autenticità, responsabilità, e nell'atto di rifugiarsi improvvisamente nella fede o nell'assurdo»²²⁷, ad esempio l'aspetto della sacralità è ripreso in *La conversazione* nella scena della confessione (Caul nel confessionale si domanda se, con il suo lavoro, sta mettendo in pericolo delle vite umane); mentre «gli elementi negativi, che costituiscono un'attrazione per i suoi esponenti sottolineano l'insensatezza della vita e

²²⁵ Paura diffusa che le grandi organizzazioni (governo-servizi segreti) stiano tessendo complotti contro i singoli o la comunità. L'impreachment di Richard Nixon in seguito ai fatti del Watergate-intercettazioni clandestine a danno del partito Democratico furono il catalizzatore di paure che serpeggiavano da tempo in U.S.A.

²²⁶ È un ansioso cittadino figlio del terrore della cospirazione ai massimi vertici del potere, Harry è un paranoico della sindrome del Watergate [Trad.mia]

F. Hirsch, *Detours and Lost Highway- A Map of NeoNoir*, op. cit., p. 172.

²²⁷ R.Portfirio, *No Way Out: l'angoscia esistenziale in I colori del nero*, op., cit. p.211.

l'alienazione dell'uomo»²²⁸. È soprattutto quest'ultimo aspetto dell'esistenzialismo che garantisce il collegamento tra *La conversazione* e i romanzi di Hammett e Chandler. Harry Caul si schiera tra le fila dei solitari eroi battezzati legittimamente: antieroe, eroe ribelle o non eroe.

Con il passare del tempo i duri dei primi *noir* diventano più vulnerabili ad esempio Bogart passò da Sam Spade, figura solitaria ma inattaccabile, al Dixon Steele di *In a Lonely Place* (*Il diritto di uccidere*, 1950), un personaggio molto più instabile.

La nuova forma di malessere è particolarmente evidente in *The Dark Corner*, dove il detective Bradford Galt –Mark Stevens si sforza di preservare la propria integrità personale e il suo stile cinico. Ma il tentativo non è verosimile e Galt esprime i suoi timori in un lamento «*Mi sento morto dentro..mi hanno chiuso in un angolo buio*»²²⁹. Stesso potrebbe dire Harry Caul, il suo angolo buio, la sua ossessione di essere spiato la sua morte metaforica corrisponde alla sua lenta e progressiva caduta nella follia. Ecco allora che in *La conversazione*, il sentimento di morte si manifesta nell'incapacità del protagonista di assolvere un compito (prevenire un presunto omicidio). Il fallimento si traduce nel caso di Harry in una sostanziale rinuncia alla vita o alienazione²³⁰. È proprio il concetto dell'alienazione che accomuna l'intercettatore con la maggior parte degli eroi *noir*. Solitudine, mancanza di rapporti sociali e disgregazione familiare sono gli attributi riconosciuti dai filosofi esistenzialisti. A ben vedere è lampante che tutti gli 'eroi' *noir* sono degli alienati. La risposta a questa condizione è il tentativo di trarre dal caos un ordine soggettivo e di dare un valore al proprio universo. Ecco, che si spiega, l'ansia di Caul a risolvere un caso e chiarire dei fatti.

La campagna è stata per molti eroi del passato una via di fuga almeno momentanea (Roy Earle); nel mondo rappresentato da Coppola, la campagna non esiste più, c'è solo la città di San Francisco. «L'ultimo santuario dell'eroe *noir* è il suo ufficio o il suo appartamento»²³¹. Per Harry Caul non esiste un santuario: l'ufficio e il suo appartamento esprimono ancora di più la sua desolazione.

Bordwell afferma che il film sia sostanzialmente una *detective story* nel rispetto delle convenzioni del genere: sono ritrovate le fasi dello sviluppo dell'investigazione:

²²⁸ *Ivi.*

²²⁹ R.Portfirio, *No Way Out: l'angoscia esistenziale in I colori del nero*, op., cit. p.215.

²³⁰ David Bordwell lo descrive come «un alienato, psicologicamente alla deriva» in *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit.

²³¹ R.Portfirio, *No Way Out: l'angoscia esistenziale in I colori del nero*, op., cit. p.220

dalla minaccia alle successive operazioni per impedire l'omicidio; da un punto di vista della presentazione dei personaggi, dalla prima scena emerge una canonica divisione: Harry e i suoi collaboratori all'interno di un camioncino stanno seguendo una coppia che passeggia nel prato²³². La tipologia della trama canonica viene meno nel momento in cui, il protagonista decide di abbandonare il suo compito 'ufficiale' per assolverne un altro 'privato e personale'. La presenza di questa doppia inchiesta è sufficiente a elevare la *detective story* individuata da Bordwell, in un percorso introspettivo del protagonista e a confondere presto i ruoli dei personaggi.

San Francisco fornisce lo sfondo dell'azione, una città fatta di impersonali palazzoni che concorrono a innestare nello spettatore un sentimento di angoscia e di perdita di individualità. La città di notte è deserta e desolata come il protagonista, una diretta corrispondenza tra ambientazione e stato d'animo è ben visibile anche nella scena in cui Harry si reca nell'ufficio del direttore. L'ufficio del direttore si trova al piano alto di un grande edificio a vetri, l'interno è bianco e asettico e contornato da superfici riflettenti, quando Harry rifiuta di consegnare la bobina della registrazione, i due personaggi (il segretario e Harry) sono messi a contrasto: il primo è disinibito a proprio agio mentre il secondo assume l'aria e la posizione del *loser*, del perdente timorato. I suoi gesti e i suoi comportamenti ben esprimono già la paura inconsapevole di essere spiato (nell'ascensore dopo essersi guardato intorno, l'unica cosa che riesce a fare è stringersi di più al petto la bobina). Lo stato d'animo scosso di Harry, dopo essere stato minacciato dal segretario, è riversato visivamente nello spazio chiuso dell'ascensore che con il suo moto discendente sembra simulare la caduta psicologica del protagonista e ricorda 'la discesa agli inferi' di Walter Neff in *La fiamma del peccato*. L'omaggio al *noir* classico intesse tutta la pellicola: angolature distorte, contrasti luce e ombra. Harry è costantemente ripreso attraverso superfici di diversa natura: dal basso attraverso il vetro della cabina telefonica, attraverso sbarre dell'inferriata di cancelli e/o porte e dal riflesso della grata sul suo viso mentre dorme. Si tratta di segni che anticipano l'intrappolamento; a conferma di questa ipotesi anche il posto dove Harry ascolta ossessivamente le registrazioni è all'interno di una gabbia o rete metallica. Altamente significativo è il momento della confessione nel sogno. La scena si svolge in un denso fumo, tutto è nascosto dalla nebbia in una dimensione molto evocativa e onirica.

²³² D.Bordwell, *The Classical Hollywood Cinema to '60*, op.cit., p. 376.

La prima e l'ultima scena si collocano inoltre in una posizione di antitesi. All'inizio del film Harry veste il ruolo dell'indagatore, di colui che spia; mentre nell'ultima scena come a chiudere un ipotetico cerchio Harry è solo nella sua stanza seduto su una sedia, la macchina da presa in un piano sequenza mostra il resto della casa, tutto è stato distrutto per cercare presunti microfoni.

In ultimo ma non per questo meno importante è la funzione della colonna sonora. Il film nel suo complesso affronta il problema dell'ascolto. La musica –spesso usata in contrappunto con le immagini, costituisce l'unica via di fuga dalle ossessioni del protagonista. La funzione “salvifica” della musica è presente fin dalla prima sequenza del film; il Jazz di Duke Ellington entropizzato è decostruito dai suoni elettrici che disturbano l'intercettazione. Si presenta fin da subito lo scontro musica/parlato che percorre tutto il percorso di Harry.

In definitiva Coppola, in linea con la tradizione del genere si appropria della formula investigativa per descrivere una tragica storia dell'individuo scosso dalle tensioni della guerra fredda. Per fare questo a livello stilistico ha ricercato le tipologie di inquadratura e i contrasti visivi del periodo classico. *La conversazione* è un *noir* nato dalle ansie e le paure di un'epoca –un *Watergate noir*²³³.

In definitiva, il film di Coppola è da considerare appartenente al gruppo dei *neo noir* per la capacità di riadattare una trama di spionaggio senza rinunciare a mantenere intatte, atmosfere, stati d'animo e una sottesa critica sociale tipici del genere.

²³³ F. Hirsch, *Detours and Lost Highway- A Map of NeoNoir*, op. cit., p. 172.

7.3 Taxi Driver (1976)

Titolo originale	<i>Taxi Driver</i>
Regia	Martin Scorsese
Soggetto	Paul Schrader
Sceneggiatura	Paul Schrader
Fotografia	Michael Chapman
Montaggio	Marcia Lucas -Tom Rolf- Melvin Shapiro
Musiche	Bernard Herrmann
Cast	Robert De Niro (Travis Bickle), Jodie Foster (Iris Steensma), Harvey Keitel (Matthew 'Sport'), Cybill Shepherd (Betsy).

«L'equiparazione di New York a una Babele, la casa che, da rifugio si trasforma in teatro dello scontro decisivo e le atmosfere prevalentemente notturne»²³⁴ sono le strutture portanti di *Taxi Driver* che consacrano il ritorno del filone nero. Il protagonista, veterano del Vietnam in congedo incline alla pazzia, si riallaccia alla tradizione dell'anti eroe del secondo periodo del *noir*. Se in *La conversazione* la follia finale del protagonista è lasciata in sospeso, in *Taxi Driver* è mostrata chiaramente in tutta la sua drammatica violenza. Il ritorno alla tradizione del *noir* più crudo e violento consacrato da Scorsese è certamente favorito dallo sceneggiatore del film, che – guarda caso – è proprio Paul Schrader, l'autore del saggio sul film *noir* americano, da cui prende le mosse questa riflessione.

La sceneggiatura di Schrader per *Taxi Driver* si apre con una citazione del romanziere Thomas Wolfe: «la mia intera vita, ora, si basa sulla certezza che la solitudine, lungi dall'essere un fenomeno raro e curioso, è il fatto centrale e inevitabile dell'esistenza umana»²³⁵. Parte dell'attrattiva di *Taxi Driver* consiste nel modo in cui combina, senza soluzione di continuità, due approcci alla narrazione radicalmente diversi: da un lato, si tratta di un film d'azione simile per quanto riguarda l'argomento, ai polizieschi che hanno per protagonista dei giustizieri (ad esempio *Death Wish, Il giustiziere della notte* di Michael Winner) contaminato con le atmosfere notturne dei film di serie B; mentre dall'altro lato, quello più "colto" è indiscutibile la contaminazione con il genere letterario di matrice Dostoevskijana.

²³⁴ C.Cosulich, *Hollywood settanta. Il nuovo volto del cinema americano*, op. cit., p. 48.

²³⁵ T.Wolfe in G.Macnab, *Taxi Driver- Storia di un capolavoro*, Minimum Fax Cinema, 2011, p. 68.

È subito evidente l'analogia tra la voce narrante di *Memorie dal sottosuolo* e quella di *Taxi Driver*. In particolare mi riferisco all'incipit del romanzo di Dostoevskij: «Sono un uomo malato.. sono un uomo cattivo.. un uomo sgradevole»²³⁶. Allo stesso modo del quarantenne ex impiegato statale (Arthur Bremer) di Dostoevskij, Travis è un uomo della folla -anonimo e scontento- che anela a essere notato. Se i legami con il romanzo di Dostoevskij sono lampanti, altrettanto lo è il debito di Schrader con *La nausea* di Sartre (ritorna l'esistenzialismo di Harry Caul): l'io narrante di Sartre è un giovane tornato recentemente dal sud- est asiatico; condizione assimilabile a quella del veterano di ritorno dal Vietnam. Accanto alle influenze letterarie di Schrader nella costruzione del personaggio di Travis Bickle convivono quelle di Scorsese rivolte al cinema d'autore europeo in particolare per Robert Bresson. Il personaggio di Scorsese condivide con Michel di *Pickpocket* (*Diario di un ladro*, 1959) l'impressione di essere una specie di superuomo, esente dalle leggi della società; il borsaiolo di Bresson è tormentato dalla stessa bruciante solitudine che avvinghia Travis. Proprio come Travis che si allena continuamente davanti allo specchio, a estrarre la pistola dalla fondina, il borsaiolo si addestra a sfilare i portafogli. A differenza di *Taxi Driver*, *Diario di un ladro* è una storia di redenzione. Michel finisce in galera ma alla fine trova la donna che ama, opportunità negata a Travis. L'altra pellicola cui Scorsese fa diretto riferimento è *Le journal d'un curé de campagne* *Diario di un curato di campagna*, 1951. Pur quanto ambientato in un contesto profondamente diverso, il film di Bresson vanta un protagonista confuso quasi quanto quasi quanto Travis, l'unica via di salvezza è il rifugio in una spiritualità intensa. Travis sembra «una parodia deformata di questo prete: soffre di problemi di stomaco è solitario e isolato- incapace di entrare in sintonia con la società che lo circonda»²³⁷. Le molteplici analogie con protagonisti del passato non finiscono qua: la violenza che caratterizza il protagonista di *Taxi Driver* si riferisce al filone gangsteristico e *noir*. Il critico Robert Warshow evoca l'immagine del *gangster* al centro di un mondo urbano crepuscolare governato dal fatalismo e dalla violenza²³⁸: lo stesso mondo rappresentato da *Taxi Driver*. In particolare in diretta corrispondenza alla tradizione del *noir* è la scena in cui Travis compra tutto il suo armamentario, un fine riferimento alla tradizione visiva del *noir* classico: come la 44

²³⁶ F. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, trad. it. M. Martinelli, Rizzoli, Milano, 1995.

²³⁷ G.Macnab, *Taxi Driver- Storia di un capolavoro*, op. cit., p.74.

²³⁸ R.Warshow, *The Gangster as a Tragic Hero*, New York.

Magnum alla cintura di Harry Callaghan. Il punto di connessione strettamente legato all'universo tipico del *noir* è la rappresentazione della città. Memorabile è il commento fuori campo d'apertura: Travis dall'abitacolo del taxi osserva i reietti della vita notturna di New York: puttane, sfruttatori, mendicanti, drogati, spacciatori e ladri: la New York che fa da sfondo al film di Scorsese è una metropoli sull'orlo del disfacimento. La denuncia che muove Scorsese alla società contemporanea è forte. Per molti critici oltre alla palese pazzia di Travis, l'aspetto più inquietante del film è il razzismo esibito dallo stesso protagonista ma soprattutto l'ambiguo atteggiamento del regista e dello sceneggiatore «anche se in maniera evasiva Scorsese e Schrader corrono il rischio di sostenere la visione politica e distorta di Travis²³⁹. Tuttavia contestualizzare *Taxi Driver* è importante: inserendosi nel filone dei film di denuncia sociale, Travis porta alla ribalta una schiera di personaggi alla deriva percettibile nella produzione degli anni novanta dal tenente Keitel in *Il cattivo tenente* a Mikey Knox in *Natural born Killers*. In *Taxi Driver* la degenerazione morale investe, in un certo senso, anche la figura femminile. Sebbene non assimilabile in pieno alla figura della *femme fatale*, la prostituta dodicenne Jodie Foster condivide con la *dark lady* la facoltà di mandare l'uomo in rovina causandone, anche se implicitamente, la morte.

L'odissea di Travis Birckle che cerca di salvare la ragazza da una vita in mezzo a magnaccia e malavitosi ha chiari parallelismi con *The Searchers* (*Sentieri selvaggi*, 1956) di John Ford. Nel western di Ford, John Wayne è alla ricerca della nipote Natalie Wood rapita e allevata dagli indiani²⁴⁰. Pur nella loro diversità i due personaggi hanno in comune il profondo disprezzo per chi ha subdolamente ghermito e corrotto una ragazzina innocente. Per tutto il film sentiamo Travis fare commenti dichiaratamente razzisti a proposito del marciume della città.

Accanto all'influenza del *western*, numerosi sono gli elementi, soprattutto nella trama e nelle modalità narrative, che fanno tornare alla memoria il cinema *noir*.

Secondo Robert Koller, «Travis is the last man in the ultimate *noir* world: closed and dark, a paranoid universe of perversion, obsession and violence»²⁴¹.

²³⁹ G.Macnab, *Taxi Driver- Storia di un capolavoro*, op. cit., p.112.

²⁴⁰ Colui che ha maggiormente approfondito l'argomento è Lessly Stern che ha ricercato in *Taxi Driver* e in tutta la cinematografia di Scorsese l'eredità di *The Searchers* in *The Scorsese Connection*, Indiana University Press, 1996.

²⁴¹ R.Kolker, *A cinema of Loneliness- Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, Oxford University Press, 2000, p. 222.

È innegabile la corrispondenza di *Taxi Driver* a *Murder By Contract* (*Assassinio per contratto*, 1958) di Irving Lerner. Un film di basso costo espressamente *noir*. Scorsese inizia a citare a più riprese il film di Lerner, attraverso le inquadrature degli allenamenti in casa di Travis e ancor più nella sequenza precedente relativa all'acquisto delle armi. È efficace la scena delle armi, nella quale Travis avvisa lo spettatore che, di colpo la monotona successione dei giorni tutti uguali ha preso un'altra piega. Da questo momento anche il film inizia a cambiare: il protagonista inizia ad avere un obiettivo: uccidere Palantine. Se nella prima metà del film è forte la contaminazione con la tradizione esistenzialista/europea, nella seconda metà subentra la tendenza americana del film d'azione. In ogni caso l'intera pellicola eredita dal genere *noir* gli scenari realistici e l'attrazione per il mondo del crimine e della malavita.

In *Taxi Driver* la narrazione procede in voce over: il protagonista legge gli estratti del suo diario come se fosse una confessione. La voce narrante s'inserisce nel tessuto narrativo senza alcuna apparente relazione con il diario, non sappiamo quindi se si tratta di parole scritte in precedenza o se sia la voce interiore del protagonista a parlare. Questo espediente narrativo offre allo spettatore una narrazione dall'interno, rigorosamente soggettiva alle vicende. Lo spettatore vive la realtà del taxista con i suoi occhi. Non a caso abbondano le soggettive rallentate, finalizzate a far penetrare lo spettatore nella mente stessa del soggetto e in questo modo percepire il mondo così come lo vede Travis. Inoltre il contrasto ambiente esterno (la città) e ambiente interno (appartamento di Travis) è messo in risalto dall'uso di inquadrature a 180° le quali, restringendo il campo negli spazi interni aumentano sensibilmente la percezione di intrappolamento non solo fisica ma anche mentale; di contro abbondano campi medi e lunghi per la città. Ulteriormente interessante è da notare la scelta del decentramento come principio compositivo al fine di enfatizzare l'emarginazione del protagonista collocandolo da parte e far risaltare l'ambiente circostante. *Taxi Driver* riprende dallo stile *noir* l'uso espressionistico del colore: tale volontà è palesata fin dalla prima sequenza del film nella quale un taxi giallo esce da un fumo iper reale bianco e di seguito una strada con luci dei lampioni sfumate; le immagini di New York notturna lasciano il posto al volto sfumato di rosso di De Niro. Il primo piano iniziale garantisce il collegamento con il primo piano della scena finale. Nella scena del massacro, l'illuminazione è bassa: l'interno dell'appartamento è illuminato dalla luce delle candele che concorre a creare

un'atmosfera sacra e solenne, quasi ad annunciare la morte del protagonista; il colore dominante è il rosso: rosso del sangue, rosso del divano e rosso delle pareti. Il piano sequenza della scena finale crea un forte impatto emotivo, la macchina da presa registra e indaga il tragico scenario di morti. Questa unica lunga ripresa ricorda la carrellata *Park Row*, 1952 di Fuller per registrare il caos e la violenza provocati dalla distribuzione dei beni quotidiani. In definitiva *Taxi Driver* si può considerare un *neo noir* perché riporta alla luce il senso di straniamento e allucinazione in bilico tra realtà e fantasia con il conseguente senso di sconcerto e disorientamento nello spettatore. Come osserva giustamente Gandini, «nel caso di *Taxi Driver*, l'utilizzazione di un linguaggio iper realista è funzionale alla descrizione di un universo dichiaratamente allucinato, nel quale anche le forme e gli oggetti più ordinari assumono improvvisamente parvenze e dimensioni stravaganti. Ancora una volta, a essere fondamentale è l'idea che il crimine possa essere ricondotto alla percezione alterata di un individuo che si muove sulla soglia del sogno, in una zona dove la dimensione reale e quella onirica confluiscono e si mescolano»²⁴². A conferma di ciò le stesse parole del regista: «*Taxi Driver* ha tratto ispirazione dalla mia convinzione che i film siano una sorta di sogno ad occhi aperti o di uno stato indotto dalla droga. E lo shock di uscire dal cinema e trovarsi improvvisamente alla luce del giorno può essere terrificante. *Taxi Driver* per me era una cosa del genere: la sensazione di essere in uno stato di dormiveglia»²⁴³.

²⁴² L.Gandini, *Il cinema noir americano*, op. cit., p.123.

²⁴³ M.Scorsese in D.Thompson e I.Christie, *Scorsese secondo Scorsese*, op. cit., p. 81.

7.4 *Blade Runner* (1982)

Titolo originale	Blade Runner
Regia	Rydley Scott
Soggetto	Philik K. Dick
Sceneggiatura	Hampton Fancher e Davis Peoples
Fotografia	Jordan Cronenweth
Montaggio	Terry Rawlings, Marsha Nakashina
Musiche	Vangelis
Cast	Harrison Ford (Rick Deckard), Rutger Hauer (Roy Batty), Sean Young (Rachel), Edward Janes Olmos (Gaff), M. Emmet Walsh (Bryant) , Brion James (Leon), Daryl Hannah (Pris), William Sanderson (J.F Sebastian), Joe Turkel (Tyrrell).

Los Angeles, 2019. Un nuovo modello di androide chiamato *Nexus 6* si ribella ai creatori e ai padroni, fuggendo da una colonia spaziale. Giunti sulla terra i fuggiaschi, detti replicanti –specializzati in compiti specifici, rischiosi o degradanti: soldati, prostitute, minatori, esploratori stellari - sono cacciati dalle unità *Blade Runner*, un corpo della polizia californiana a metà strada tra detective privati e killer. Dalla trama viene spontaneo domandarsi come questo film di fantascienza possa essere paragonato a una stagione classica del cinema hollywoodiano. *Blade Runner* offre un chiaro esempio del processo di contaminazione dei generi inevitabile nella produzione cinematografica contemporanea²⁴⁴. Anoverato nella più specifica sottocategoria del *Fantasy-noir*, *Blade Runner* si appropria di elementi prettamente *noir* per raccontare un futuro distopico attraverso una sostanziale ripresa e sintesi che va oltre il recupero dei singoli elementi o suggestioni. Già dai primi dieci minuti di proiezione, lo spettatore si trova catapultato in mezzo a una città post-industriale particolarmente buia e piovosa. In alto i grattacieli tendono all'infinito mentre in basso vive una popolazione abbondante e multietnica tra vapori e cattivi odori. Il protagonista Rick Deckard, un ex poliziotto, è chiamato a dare la caccia a un gruppo di replicanti particolarmente pericoloso guidato dall'inquietante automa Roy. Come ogni racconto di investigazione che si rispetti, *Blade Runner* è strutturato in tre parti.

²⁴⁴ Rimando al saggio di R.Nepoti: *Genere e super genere-le mappe che cambiano*, op. cit., pp. 37-47.

Nella prima parte vengono delineati i caratteri dei personaggi che distinguono in due blocchi contrapposti, le forze del bene e quelle del male; la seconda parte centrale – che possiamo denominare la “caccia”, porta a collisione diretta i due mondi: quello umano rappresentato da Deckard e quello replicante rappresentato dagli androidi. Come due traiettorie che si avvicinano inesorabilmente, e arrivano infine a intersecarsi, Deckard e gli androidi giungono allo scontro fino a quel momento procrastinato. La terza e ultima parte risponde a un modello di agnizione e riconoscimento dell’uguaglianza del replicante, secondo uno schema canonico di condivisione dell’alterità del nemico e di comprensione della sua importanza²⁴⁵.

La forma tradizionale della *detective story* si arricchisce di un’indagine parallela e fantascientifica. I tre replicanti (Roy, Leon e Pris) cercano di risalire al proprio procreatore allo scopo di ottenere più vita di quella che è stata loro concessa di quattro anni. Dopo aver obbedito alle leggi del *thriller* di indagine e adottando il punto di vista di Deckard (lo spettatore conosce ciò che il protagonista acquisisce insieme a lui), il racconto cambia punto di vista e ci propone il viaggio dei replicanti. L’impianto tematico di *Blade Runner* è sapientemente composto da elementi tipicamente *noir*: il personaggio di Deckard è di esplicita derivazione *hard boiled* nel suo essere brusco, cinico e solitario; la struttura del racconto: fondata sulla doppia della caccia o doppia *detection* è la struttura per eccellenza del *noir* (la ricerca mortale dei replicanti somiglia in modo singolare a quella dei due killer letali di *Contratto per uccidere*, 1964 di Don Siegel). È assolutamente *noir* anche l’immagine della polizia che delega a un privato la ricerca di chi viola la legge giustizia che abdica ai propri doveri, si tira indietro e lascia spazio all’iniziativa privata, con tutto ciò che di arbitrario questa comporta. Soprattutto è assolutamente *noir* l’immagine della città, una Los Angeles perennemente buia, piovosa e caotica. «Un inferno in terra fatto di disgregazione e decadimento: gli edifici sono fatiscenti, le strade sovraffollate e pericolose. Scott sembra andare ancora più indietro del *noir* classico: rifacendosi alle città sternberghiane costituite da costruzioni astratte nelle quali vive un’umanità multietnica e multilingue»²⁴⁶.

Altra importante osservazione riguarda Rachel (la replicante di cui si innamora Deckard durante l’indagine). La sua figura è forgiata sull’iconografia della *femme fatale*; è, infatti, inquadrata da angolature distorte con effetti luministici di

²⁴⁵ Cfr. R. Menarini, *Ridley Scott- Blade Runner*, Lindau [Saggi], Torino 2007, pp. 37-43.

²⁴⁶ A. Guerri, *Il film noir*, op. cit., p.144.

tipo espressionista. Eppure non porta alla perdizione l'uomo, anzi lo umanizza a fare i conti con se stesso e a fuggire dalla corruzione della metropoli violenta. La donna dunque ricopre una posizione in contrasto con la tipica dark lady poiché svolge il ruolo della salvatrice a livello morale ma al contempo viene rappresentata visualmente con uno stile del film *noir*.

A livello stilistico, il film vive tutto su l'opposizione ripetuta, insita e radicale tra l'opaco e il trasparente. La meravigliosa architettura della Los Angeles del futuro, eclettica e massificata sembra quasi fatta per respingere la luce e creare una perenne condizione di buio nella quale uomini e replicanti vivono e si nascondono. La luce fa fatica a emergere, perfino Deckard appena entra nella sede della Tyrrel pensa ci sia troppa luce e opacizza il vetro della grande finestra finché la luce non si riduce drasticamente. Replicanti, poliziotti, abitanti vivono in una continua penombra. Le convenzioni che definiscono il film *noir* come un genere sono basate inizialmente su una questione puramente visuale. J. Place illustra cinque caratteristiche che identificano il film *noir* -*low-key light; claustrophobic framing; shadows and/or reflections; unbalanced composition; and grate depth of field*- a questi ne aggiunge successivamente altri tre: *urban landscapes; costuming, particularly trench coats, garments with padded shoulders and spiked heels; and most often rain-soaked environments*²⁴⁷. I segni riconosciuti dai critici come elementi iconografici peculiari del film *noir* sono ben visibili in *Blade Runner* nonostante l'ambientazione futurista. «Il film è poroso, la pioggia del *noir* lo penetra dappertutto [...] lame orizzontali di luce come negli anni '40 illuminano a tratti gli interni ricolmi e bui»²⁴⁸. In accordo con quanto afferma Janey Place, vediamo ora secondo quali modalità *Blade Runner* si avvale dell'iconografia *noir*:

- 1) *Low key light*: ben visibile nelle ambientazioni di interni come l'ufficio di Bryant, l'ufficio di Tyller e l'appartamento di Deckard.
- 2) L'uso espressionista del colore: dominio di tinte blu - ghiaccio (soprattutto nella scena dello scontro finale).

²⁴⁷ Illuminazione bassa-inquadrature claustrofobiche -ombre e riflessi- composizioni instabili – profondità di campo – paesaggi urbani – abbigliamento marcato e costante della pioggia [trad. mia] J. Place-L.S Peterson, *Some Visual Motifs of Film Noir*, «Film Comment 10», n. 1, 1974.

²⁴⁸ M.Natali, *Fuga da Chinatown*, in «*film critica*», n. 331, gennaio, 1983.

- 3) Il gioco di luce/ombra che filtra dalle veneziane, dalle ventole d'areazione, l'uso tipico degli specchi come forma riflettente del *noir* classico è sostituito dai tanti schermi e monitor che mantengono la stessa funzione di ambiguità.
- 4) Il frequente ricorso ad angolature distorte
- 5) L'inesauribile presenza della pioggia che si abbatte sulla metropoli ricorda *Il grande sonno* di Hawks²⁴⁹.

Blade Runner proietta gli ornamenti del *noir* nel prossimo futuro di Los Angeles come una sorta di destino inesorabile che potremmo collegare allo sviluppo tecnologico, all'immigrazione, al colonialismo e al capitalismo. *Blade Runner* non offre la storia, ma solo l'aura di un passato sotto la forma di uno stile *noir*. Lo stile visivo poi è una mescolanza familiare dell'espressionismo tedesco degli anni venti e del *noir* anni quaranta, che dall'Espressionismo deriva.

Il connubio fantascienza e *noir* è ripreso in *Strange Days*, 1995 di Kathryn Bigelow. *Strange Days*, al pari di *Blade Runner*, è un *noir* apocalittico, un *noir* del futuro, ambientato in una Los Angeles di fine millennio caotica e immorale, nella quale il crimine dilaga con fermento²⁵⁰. La costruzione del personaggio di Lenny Nero si basa essenzialmente sulla ripresa delle convenzioni *hard boiled* (è un ex poliziotto che indaga privatamente) qui portate a drammatiche conseguenze: Nero vive ai margini della società a stretto contatto con criminali ed emarginati è immischiato nel contrabbando di "connessioni" (clip che ritraggono esperienze reali per l'uso e consumo di acquirenti che non hanno la possibilità o il coraggio di farne diretta esperienza. Il tutto possibile grazie ad un apparecchio che coinvolge sensorialmente in modo completo il fruitore). Dal punto di vista della trama, la vicenda porta avanti un'indagine di tipo poliziesco: trovare il colpevole di un omicidio avvenuto in uno dei clip contrabbandati. Come nel *noir* la ricerca è seguita da una serie di avvenimenti e fatalità che intrappola il protagonista in una ragnatela paranoica di macabre morti. Come nel film di Coppola *La conversazione* Harry poteva solo ascoltare, Lenny è costretto ad assistere impotentemente alla visione delle morti in differita (sono successe nel passato). Non manca in *Strange Days*, come da prassi il ruolo della *femme fatale* Faith²⁵¹ interpretata dall'ammiccante Juliette Lewis e il

²⁴⁹ P.Kael, *Baby the rain must be fall* «*The New Yorker*», giugno/agosto 1982, p. 85.

²⁵⁰ Nella scena iniziale Lenny Nero descrive la città come una giungla- scontata citazione al film di Huston.

²⁵¹ *Faith* significa anche fede- fiducia ma anche gioco di parole che rimanda a Fate- destino o fato più in senso negativo.

richiamo ad una cospirazione socio- politica²⁵². In ogni caso, ciò che mi preme sottolineare di *Strange Days* è la struttura fondata sul dramma interiore del protagonista e la sua estenuante ricerca dell'amore perduto in un mondo in preda al panico ed all'anarchia privo di ogni sorta di sentimenti, prospettive ed ideali. Da un punto di vista stilistico, il richiamo allo stile del *noir* classico è ritracciabile nel ricorso sistematico alla soggettiva e al flash back. La regista si appropria dell'escamotage visuale per eccellenza del *noir* per ricostruire le "esperienze". Ciò che è rappresentato dalla soggettiva, è un effetto doppio: una visione della visione. Viene dunque portata alle estreme conseguenze la tecnica utilizzata da Montgomery nel 1947 in *Una donna nel lago*, con il risultato di amplificare nettamente il coinvolgimento dello spettatore.

²⁵²Il sospetto che lo sfondo socio-politico non sia che un pretesto posticcio ci viene anche dalle parole usate dalla regista, che peraltro nega si sia mai ipotizzato un finale diverso. Interrogata sulla sceneggiatura, Kathryn Bigelow risponde: «il soggetto di James [Cameron] era prevalentemente poliziesco. In quel periodo io ero rimasta molto colpita e preoccupata dai tumulti sociali esplosi con il caso Rodney King (il nero massacrato dai poliziotti, poi assolti al processo). A Los Angeles interi quartieri erano presidiati dalla polizia, c'erano carri armati e camionette dappertutto, si stava vivendo in uno stato di massima allerta. Ho pensato che sarebbe stato interessante mescolare questi elementi 'politici' al soggetto di Cameron» in M.Imbriale, «*Tempi Moderni*», 1996.

7.5 *Le Iene – Cani da Rapina (1992)*

Titolo originale	<i>Reservoir Dog</i>
Regia	Quentin Tarantino
Soggetto	Quentin Tarantino
Sceneggiatura	Quentin Tarantino
Fotografia	Andrzej Sekula
Montaggio	Sally Menks
Musiche	Autori vari-supervisione musicale Karyn Ratchman
Cast	Harvey Keitel (Mr. White/Larry), Tim Roth (Mr. Orange/Freddy), Steve Buscemi (Mr. Pink/Marc), Michael Madsen (Mr. Blonde/Vic Vega), Chris Penn (Eddie il Bello), Lawrence Tierney (Joe Cabot), Quentin Tarantino (Mr. Brown/Dennis), Edward Bunker (Mr. Blue/Roy), Kirk Baltz (Marvin Nash).

Le iene mette in gioco fin dall'inizio la sintesi di tradizioni diverse dall'approccio intellettuale e cinefilo, al film d'azione violento, al film western, al cartoon, ai materiali della cultura pop e rock. Mentre scorrono i titoli di testa, i personaggi camminano per la strada: è evidente il riferimento ai gruppi dei *Magnifici sette* o *Il mucchio selvaggio*. Ma non finisce qui, *Le iene* è anche un concentrato di temi e situazioni della narrativa *noir*: il poliziotto infiltrato che sviluppa un rapporto di amicizia con uno dei criminali, l'amicizia tradita, il labile confine tra la menzogna e la realtà, il crimine come mondo a parte e allo stesso tempo assolutamente normale fatto di chiacchiere, liti, simpatie, antipatie, lavoro quotidiano²⁵³. Nella produzione cinematografica di Tarantino, tutte le marche *noir* si confondono con la cultura contemporanea contaminandosi con un bagaglio di immagini e conoscenze che non era certamente accessibili ai registi americani degli anni quaranta e cinquanta. Come mette in evidenza Isabella Fava, «imbrogliato nella ragnatele della critica, Tarantino è stato più volte indicato come l'ultimo celebratore di *gangster movies*. *Gangster* o polizieschi molto particolari, perché attualizzati, contaminati, immersi a fondo nella

²⁵³ Cfr. A. Guerri, *Il film noir*, op. cit., p. 159.

cultura trash contemporanea, esagerati, eccessivi e ironici»²⁵⁴. Secondo questi criteri *Le iene* riprende dichiaratamente il tema dell'*Heist (Caper) film*: della rapina perfetta ricalcando *Giungla d'asfalto* di Huston e *Rapina a mano Armata* di Kubrick. La lampante differenza rispetto alle rapine del passato è lo spostamento dell'attenzione ai fatti che succedono dopo il colpo nel luogo di ritrovo, un magazzino, che assolve la funzione di un palcoscenico teatrale. Anziché sulla preparazione e sulla strategia d'azione, *Le iene* si concentra sulla drammatica resa dei conti «innaffiata da tradimenti e sangue»²⁵⁵. *Le iene* è dichiarato esempio del processo di attraversamento e scavalco dei generi che nella cinematografia degli anni ottanta e novanta viene identificato sotto diversi nomi *cocktail hollywoodiano* di Rick Altam/*contaminatio* di Alessandro Agostinelli. La stessa categoria di genere cambia inevitabilmente per l'operazione che la critica letteraria americana chiama *meta fiction* –finzione sulla finzione, rifacimento consapevole, per lo più ironico dissacratorio e parodistico²⁵⁶.

Quali sono dunque gli elementi che *Le iene* 'ruba' al passato? E in che modo questi elementi sono attualizzati? Alberto Pezzotta si riferisce al cinema di Tarantino utilizzando un termine nettamente appropriato: *estetica del saccheggio*: ossia nel riuso creativo di materiali del passato senza gerarchie né nostalgie in opposizione all'estetica manierista e post-moderna (fatta dallo svuotamento dei contenuti a vantaggio della forma in un riciclo ironico o nostalgico)²⁵⁷. Vediamo nel dettaglio, quali sono i debiti, omaggi, furti o citazioni nel film di Tarantino

- 1) La storia di una rapina, una rapina andata male, i cui partecipanti finiscono per massacrarsi a vicenda si colloca nel già accennato sotto filone del *noir*, i cui capolavori sono appunto *Giungla d'asfalto* e *Rapina a mano armata*.

Tarantino rielabora il modello di *sceneggiatura situazionale* che sta alla base dei film di rapina. Come ricorda Umberto Eco «la sceneggiatura situazionale implica azioni e prescrizioni di base: presentazione dei protagonisti, preparazione della rapina, azione e peripezie, conseguenze»²⁵⁸. In breve, *Giungla D'asfalto* si configura come un

²⁵⁴ I.Fava, *La finzione necessaria. Narrazioni post-moderne*, in Garage Cinema Autori Visioni, n. 6 Febbraio, 1996, p.48.

²⁵⁵ *Ivi.*

²⁵⁶ Per un approfondimento si veda in Agostinelli il concetto di *surgenere* in op. cit. e Patricia Waugh, *Meta fiction*, Meuthen&Co, London-New York, 1984.

²⁵⁷ A.Pezzotta, *Un'estetica del Saccheggio?*, in Garage Cinema Autori Visioni, n. 6, op. cit., pp. 75-81.

²⁵⁸ U.Eco cit. in F.Vanoye, *La sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli*, op. cit., p.107.

esempio di narrazione lineare e neutra (assenza di narratore evidente) nella quale l'accento è posto sulla concatenazione degli eventi. La prima parte del film presenta i personaggi nel loro contesto seminando gli indizi che fanno prevedere il fallimento del colpo, seguono l'organizzazione scrupolosa della rapina, la vera e propria azione, la fuga e nel finale la cattura dell'ideatore da parte della polizia; *Giungla d'asfalto* rispetta la logica del concatenamento delle azioni e della suspense drammatica ponendo confini spazio temporali netti.

In *Le iene* non accade niente di simile: i personaggi sono presentati sommariamente attraverso flash back e i fatti non vengono narrati nella logica consequenziale, unità di spazio e tempo non sono rispettate.

In *Rapina a mano armata* la storia è analoga: preparazione e realizzazione di una rapina. Kubrick però compone la sua rapina come un film -puzzle con l'introduzione di una voce off anonima e onnisciente. A differenza di *Giungla d'asfalto* la sceneggiatura procede a spirale temporale, facendo continuamente ritorno al momento della rapina. La rapina è raccontata in modo frammentato seguendo di volta in volta, il ruolo di ciascun personaggio implicato. La linearità è spezzata dallo sparpagliamento dei punti di vista, con ripetizioni e ritorni temporali. Spetta alla voce fuori campo il compito di tenere insieme le storie dei singoli personaggi per garantire la progressione drammatica²⁵⁹.

Le iene riprende da *Rapina a mano armata*, in particolare la struttura temporale: la storia inizia in medias res e si chiarisce grazie a una serie di flash back, focalizzati su singoli personaggi, che si completano a vicenda. La suspense è quindi duplice, vogliamo sapere come finirà la storia (anche se in *Le iene* la conclusione tragica è iscritta fin dall'inizio), ma soprattutto vogliamo conoscere gli eventi che hanno portato la situazione attuale. L'innovazione nei confronti della tradizione *noir* consiste nell'ispirazione al soggetto classico del il colpo grosso per operare una destrutturazione temporale. Se la struttura di *Rapina a mano armata* è articolata secondo uno schema: presente/flash back 1- flash back 2../presente, per ripetere tre volte un'identica sequenza (quella dei cavalli che si preparano alla partenza) in *Le iene* la struttura, invece, è: presente- flash back 1/ presente- flash back 2.. ogni flash back apre una nuova dimensione del racconto presente.

²⁵⁹ Per l'analisi dei profili sequenziali delle due rapine si veda F.Vanoye, *Forme dispositivi e modelli*, op. cit., pp. 107-112.

Le iene dunque si configura come un film centripeto e, costruito su una serie di sequenze slegate cronologicamente- la scena iniziale della tavola calda; i flash back (relativi a White e Blonde e all'agente infiltrato Orange); la scena dell'assegnazione dei nomi- colori da parte dell'ideatore; i vari spezzoni antecedenti e successivi alla rapina; e qualche immagine di Eddy che si dirige al magazzino- sostengono la navata della grande scena centrale, quella del magazzino dopo la rapina (l'unica scena in cui è rispettata l'unità di tempo e luogo). Queste sequenze finiscono per «apparirci un po' come raggi di una ruota destinati a incontrarsi nel mozzo centrale, o come rivoli di senso confluenti nel grande imbuto del magazzino e funzionali appunto ad esso e a ciò che vi accadrà o che vi sta accadendo per quanto riguarda una serie di informazioni narrative e una serie di accenni psicologici sui personaggi e il loro caratteri (dunque sui loro possibili comportamenti, probabili conflitti, eventuali alleanze)»²⁶⁰.

- 2) Il tema del poliziotto infiltrato, che conquista l'amicizia e la fiducia di uno dei *gangster*, riprende palesemente la *Furia umana* di Walsh
- 3) La divisa dei rapinatori abito nero, cravatta nera, camicia bianca, occhiali da sole è la stessa dei protagonisti del *neo noir A better Tomorrow*, 1986 di John Woo e anche quella dei Blues Brothers.
- 4) La costante della violenza, la topografia delle pistole puntate e soprattutto il labile confine tra legge e criminalità esemplificata nella figura del poliziotto infiltrato: Orange costretto a partecipare alla sparatoria della rapina diventa a sua volta assassino e criminale.
- 5) I rapporti complicati tra i personaggi basati su modi di fare istintivi e opposti diffidenza/fiducia e pietà/crudeltà.

Le iene fornisce una descrizione del mondo del crimine e di quello della legge come mondi normalmente violenti, senza più l'aura romantica ed esistenzialista che riscattava in parte i criminali della tradizione. Si oppone al *noir* classico, l'abbassamento morale del personaggio criminale che Tarantino presenterà nelle successive produzioni e collaborazioni, da *Pulp Fiction* (1994), *Jackie Brown* (1997), *True Romance (Una vita al massimo)*, 1993 di Tony Scott), *Natural Born Killers* (1994 di Oliver Stone).

²⁶⁰ R. Vaccino, *Il tragico, il buffonesco, il tenero, il serio*. Quentin Tarantino tra Shakespeare e Plauto, ovvero a ciascuno il suo Humo(u)r, in *Garage Cinema Autori Visioni*, n. 6 Febbraio 1996 p.53.

7.6 *Fargo* (1996)

Titolo originale	<i>Fargo</i>
Regia	Joel Coen
Soggetto	Joel e Ethan Coen
Sceneggiatura	Joel e Ethan Coen
Fotografia	Roger Deakins
Montaggio	Joel e Ethan Coen
Musiche	Carter Burwell
Cast	Frances McDormand (Marge Gunderson), William H. Macy (Jerry Lundegaard), Steve Buscemi (Carl Showalter), Peter Stormare (Gaear Grimsrud), Kristin Rudrüd (Jean Lundegaard), Harve Presnell (Wade Gustafson).

Il marchio della produzione di Joel e Ethan Coen, si sa, è giocare con generi e codici narrativi classici. Il cinema di genere per i Coen significa usare una piattaforma nota come pretesto per creare qualcosa di completamente diverso da ciò che ci si aspetta. Come è ampiamente riscontrato, i generi «del periodo d'oro, si sono imposti a posteriori come metafore, chiavi di lettura delle contraddizioni, delle paure e delle ansie dell'individuo e delle società, generando segni che ne hanno demarcato i rispettivi confini e territori, questi stessi segni sono diventati col tempo dei cliché, elementi prefabbricati da prelevare e inserire a piacimento in un nuovo corpo filmico»²⁶¹. L'operazione dei Coen in *Fargo* (come lo è stato per il loro esordio *Sangue facile*, 1994) è stata quella di manipolare e investire l'intreccio del sequestro traendone un film contemporaneo nella sua estetica. Una didascalia all'inizio di *Fargo* presenta i fatti come realmente accaduti. Ma lo spunto per la cronaca è solo parziale, un pretesto per ritrarre il torpore della vita in una località al confine fra il North Dakota e il Minnesota: *Fargo* da cui il film prende il titolo. Il paesaggio deserto, alienante e candido è messo in contrappunto con le persone che invece si muovono spinti dall'avidità di ricchezza. Più che da un fatto di cronaca²⁶², l'idea di

²⁶¹ V. Renzi, *La forma del vuoto-il cinema di Joel e Ethan Cohen*, Bulzoni Editore, Roma, 2005, pp. 34-35.

²⁶² In realtà non si tratta affatto di una storia vera come fa notare Vittorio Renzi *Una storia vera ?* in op., cit. «dopo l'uscita di *Fargo* nelle sale, giornalisti si sono recati nei luoghi dei presunti omicidi e le

base del film rimanda direttamente ai romanzi di Cain. Jerry Lundegaard, gestore di una concessionaria d'auto, ingaggia due malviventi per rapire la moglie e ottenere, così, il riscatto pagato dal genero. Il motore della vicenda, il rapimento andrà degenerando sempre di più trasformandosi in una strage.

Sarà compito dell'agente di polizia Marge Gunderson cui è affidata l'indagine fare luce sui fatti. I titoli di testa appaiono su uno sfondo bianco: un campo innevato solcato da una strada invisibile perché ricoperta di neve anch'essa. Come da cliché la strada, due fari della macchina che avanza verso l'obbiettivo. Ma il paesaggio non è quello canonico e tradizionale della città notturna ma una landa immensa e completamente inondata di bianco. Al buio della metropoli i Coen scelgono il candore della neve. Non a caso in molte critiche e recensioni *Fargo* è descritto, allo stesso modo di *A Simple Plan*, *Soldi sporchi*, 1998 di Sam Raimi, con l'ossimoro *White noir*: un *noir* vestito di bianco. L'immagine chiara e la neve sono il primo di una lunga serie di elementi che contrastano l'epoca classica.

1) L'ambiente: il Minnesota e la provincia.

I Coen in un'intervista spiegano le ragioni che li hanno spinti a realizzare questo film sotto un diverso punto di vista: il fatto di voler girare nei luoghi dove sono nati e cresciuti, il fatto che questa regione sia praticamente sconosciuta e non venga quasi mai mostrata al cinema; ma soprattutto perché da un punto di vista stilistico ha permesso una forma di narrazione molto diversa da quella che il pubblico si aspetta da un *thriller* "noir"²⁶³. In questo modo *Fargo* azzerava la capacità perturbante del delitto, motivo stesso d'esistenza del genere *noir*, collocandola in una realtà talmente pacificata e congelata, che gli stessi crimini sono affrontati senza il minimo coinvolgimento emotivo, con la necessaria professionalità, liquidati con una morale semplice e subito dopo messi da parte, una volta a casa, davanti alla televisione, alla presenza degli affetti familiari e delle piccole soddisfazioni personali. Molti *noir* del passato sono stati ambientati in un contesto lontano dalla città in provincia (*Una pallottola per Roy*, *Il postino suona sempre due volte*, *Le catene della colpa*) in questi film l'allontanamento dalla città significa allontanamento dalla corruzione e dalla violenza, la provincia o la campagna diventa simbolo di una nuova seconda possibilità di riscatto assumendo l'aspetto dell'idillio della sicurezza della vita

autorità locali hanno smentito ogni fatto, né in Minnesota, né in North Dakota è mai successo niente di simile».

²⁶³ Cfr. V. Renzi. *La forma del vuoto. Il cinema di Joel e Ethan Cohen*, op. cit., pp. 112-115.

familiare. Al contrario in *Fargo* la provincia si carica di quei valori negativi cui era investita la metropoli: da luogo dell'innocenza a ambiente capace di nascondere sotto la sua superficie corruzione e avidità. La violenza di cui è intriso *Fargo* risulta ancora più bieca e meschina proprio per la collocazione inedita proposta.

2) Il denaro

Il denaro e il desiderio di ricchezza sono un tema ricorrente nella cinematografia *noir*. Come fa opportunamente notare Giorgio Cremonini «in un racconto o in un film, come nella vita, il denaro ha molteplici funzioni: può determinare azioni e/o qualificare ambienti; può essere attante concreto (l'avidità) e/o simbolico (il potere, la scalata sociale); ma soprattutto può proporsi come valore in grado di corrompere e degradare tutto ciò che tocca»²⁶⁴. In *Fargo*, sulla scia della più canonica tradizione *noir*, il denaro svolge la funzione di attante simbolico; allo stesso modo dei protagonisti di *La fiamma del peccato*, *Giungla d'asfalto*, *L'uomo che non c'era*, Jerry Lundegaard spinto dalla brama di ricchezza e riconoscimento sociale è pronto a tutto, perfino ad inscenare il rapimento della moglie per ottantamila dollari. Inoltre in linea con la tradizione classica, il denaro -per riprendere il concetto di Cremonini- si propone come valore o meglio, “antivalore” capace di distruggere (fisicamente o moralmente) tutto ciò con cui viene a contatto. Come dunque, un valore negativo operante attraverso il destino che porta gli uomini alla rovina; anche se il fallimento nei film dei Coen è il risultato di una serie di azioni stupide ai limiti del grottesco. In *Fargo* alla fine tutti pagano il contrappasso della propria avidità, Jerry con il suo desiderio di ricchezza mette in moto un meccanismo di morte e distruzione generale: Wade il genero per l'ostinazione di voler consegnare i soldi di persona, muore e Carl viene ucciso da Gaear perché vuole tenersi l'auto. Da notare a livello stilistico il verde dei soldi a contatto con il bianco della neve rimarca visualmente l'opposizione della purezza contro la corruzione.

3) I personaggi

In *Fargo* come da tradizione è possibile distinguere i personaggi in due blocchi contrapposti, quelli del bene e quelli del male: i rapitori e il mandante da una parte e l'agente Marge dall'altra. Se questo schema è rispettato in *Fargo*, lo stesso non possiamo dire dei ruoli che i personaggi sono chiamati a svolgere. A partire dalla coppia dei criminali: nella prima scena nel locale dove si incontrano per la prima

²⁶⁴ G. Cremonini, *La poetica del denaro, ovvero una modernità senza illusioni*, in F.La Polla, *Poetiche del cinema hollywoodiano*, op. cit., p. 143.

volta con Jerry, vengono presentati come una coppia che sembra orchestrata sul modello delle comiche «le scenette che li vedono protagonisti divertono per il profondo baratro che si apre tra i due» Carl «è una mezza tacca, un fanfarone che sembra del tutto inadatto al mestiere che ha scelto, non è solo imbranato ma abituato ad altre regole, a poliziotti che si fanno corrompere, a anziani che si fanno i fatti loro, a custodi del parcheggio che non ti fanno pagare se non hai parcheggiato»²⁶⁵, chiacchiera in continuazione al contrario dall'inquietante Gaear che parla poco e fuma tanto. I criminali di *Fargo* sono completamente spogliati di quell'aurea romantica ed esistenzialista che turbava gli animi dei *gangsters* di Siodmak e o della moralità se pur violenta di Dick di *Giungla D'asfalto*. Carl e Gaear sono violenti e basta, usano la violenza per colmare e riempire la loro inadeguatezza.

L'altro archetipo negato in *Fargo* è quello del Detective. L'indagine in *Fargo* è svolta da una figura inedita per l'epoca classica: una donna e per di più incinta, Marge Gunderson. Marge rappresenta tutto quello che non rispecchia il detective privato *hard boiled* del tipo Humphrey Bogart: è una donna, è incinta, è una casalinga, è pratica, semplice, sa apprezzare le piccole cose e i valori della famiglia e soprattutto non si lascia coinvolgere emotivamente dalle indagini. Troverà i colpevoli ma per lei resteranno oscuri i motivi di tanta atrocità, non sa, o forse non le interessa decifrare la folle natura umana e lo ammette nel momento in cui arresta Gaear rimproverandolo come un bambino: «*nella vita c'è qualcosa di più di quattro biglietti in banca, eccoti qua una bellissima giornata*».

Il personaggio di Marge appare a vicenda inoltrata, a circa un terzo del film, è a letto con il marito quando il telefono squilla prima dell'alba, la casa dove abitano i due è accogliente in netto contrasto con le pensioni e le camere d'albergo dell'iconografia anni quaranta. Il suo metodo investigativo è veloce e preciso, si attiene ai fatti e non a deduzioni istintive «non si tratta di cinismo ma di una sana resistenza, o ancor meglio impermeabilità a ciò che di nocivo viene da fuori a disturbare la quiete»²⁶⁶.

A confermare il ribaltamento dei ruoli, l'universo maschile che i Coen propongono è composto da maschi mediocri- *loser*, bugiardi, falliti e miserabili. L'unico uomo che sembra sottrarsi a tanta bassezza morale è il marito di Marge, Norm. Ma, Norm non assume il ruolo di maschio virile e protettivo, quanto quello della casalinga. In definitiva Marge si colloca all'interno del filone poliziesco tutto al femminile iniziato

²⁶⁵ V. Renzi, *La forma del vuoto. Il cinema di Joel e Ethan Cohen*, op. cit., pp.119-120.

²⁶⁶ *Ivi*.

negli anni ottanta con *La vedova nera* di Rafelson fino a *Femme fatale* di De Palma. Tuttavia è doveroso ripetere che Marge non simboleggia sicuramente l'archetipo della dark lady. In primo luogo perché opera nel campo della legalità, dalla parte del bene e in secondo luogo come possiamo notare è spogliata della valenza erotica delle sue rispettive colleghe.

4) La narrazione

Nei Coen il recupero degli stereotipi avviene sottoforma di confronto/negazione del genere classico. Il *noir* in questo specifico caso fornisce la cornice, l'impianto tematico e narrativo. Da un punto di vista della narrazione sono rispettate le regole classiche: la vicenda è lineare, spazio e tempo sono definiti i personaggi non sono ambigui e si contrappongono nettamente tra bene e male. L'unico espediente che tradisce la narrazione classica è l'entrata in scena del detective a vicenda inoltrata (a circa un terzo del film). Marge è svegliata nel cuore della notte quando sono già "iniziati i giochi". Il procedimento di investigazione inizia quando lo spettatore sa già le dinamiche dei criminali.

È negata dunque, la suspense; si parla più di curiosità che alimenta la visione, ' il voler sapere' fino a che punto la demenza dei criminali si spinge per far capitolare ogni piano.

5) Humor nero

Come ricorda Andrew Dickos²⁶⁷ il *noir* per definizione non può essere comico.

A ben vedere, *Fargo* propone una serie di situazioni al limite del comico. È nella natura dei Coen cambiare registro, spaziando dal dramma alla commedia, sacrificando delle volte l'impatto drammatico in favore dell'effetto comico. È ben visibile questo intento in *Fargo*. I Coen come del resto Tarantino han fatto dello humor nero il loro marchio di fabbrica imponendolo come cifra stilistica a tutti i loro film. Questo accade per diverse ragioni. In primo luogo la nuova Hollywood è per definizione incline alla bipolarità tra classico/moderno, comico/drammatico per l'operazione di riattualizzazione dei generi; ai Coen, poi, piace chiaramente porre i generi narrativi al servizio della propria poetica, si divertono a giocare con gli stereotipi, a scavalcare e accostare generi diversi tra loro proprio per suscitare l'interesse dello spettatore e studiarne le reazioni. L'altro fattore invece è più sottile: un evento dichiaratamente tragico come la vicenda di *Fargo*, accostato a situazioni

²⁶⁷ In A. Dickos, *Street with no Name*, op. cit. vedi introduzione pp.1-9.

dichiaratamente comiche come le *gag*, l'incapacità dei personaggi, i dialoghi coloriti, viene di conseguenza sminuito e trattato con superficialità. In una sola parola passa in secondo piano. Probabilmente sotto questo escamotage si cela una critica alla società contemporanea sempre più abituata a essere fredda e disinteressata e priva di sensibilità morale come i personaggi sempre più 'congelati' e incappucciati di *Fargo*. La critica alla società sempre più alienata e insensibile che il *noir* aveva inglobato negli anni della guerra è riproposta ora sotto nuove vesti ma non per questo meno efficace e crudele. In grandi linee *Fargo* è da leggere come un film sul nichilismo americano. I Coen lanciano una forte critica (anche se mascherata sotto l'aspetto umoristico), all'assenza di ogni tipo di fondamento che aiuti a formulare giudizi di valori, la mancanza di un senso nella vita dei personaggi genera una specie di vuoto che viene riempito dai criminali con la violenza e da Marge con la monotonia quotidiana fatta di piccole certezze²⁶⁸.

²⁶⁸ Cfr. M.T. Conrad, *Platone suona sempre due volte. La filosofia del noir*. op. cit., pp. 196-197.

7.7 Strade perdute (1997)

Titolo originale	<i>Lost Highway</i>
Regia	David Lynch
Soggetto	David Lynch – David Gifford
Sceneggiatura	David Lynch – David Gifford
Fotografia	Peter Deming
Montaggio	Mary Sweeney
Musiche	Angelo Badalamenti
Cast	Bill Pullman (Fred Madison), Patricia Arquette (Renee Madison /Alice Wakefield), Balthazar Getty (Peter Raymond Dayton), Robert Loggia (Sig. Eddy / Dick Laurent), Jack Nance (Phil), Richard Pryor (Arnie) Robert Blake (uomo misterioso) Michael Masee (Andy).

Prima di procedere all'analisi di *Strade perdute* tengo a precisare, data la cavillosità della trama, di non pretendere di fornire una sintesi esaustiva volta a interpretarne il significato; quanto di estrapolare il dato *noirness* presente nel cinema Lynchiano – che a ben vedere inizia ben prima con *Velluto Blu* (1986), *Cuore selvaggio* (1990), *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (*Fuoco cammina con me*, 1992).

La possibilità di considerare *Strade perdute* una rivisitazione contemporanea del *noir* trova giustificazione nel fatto che il film di Lynch ospita tratti chiave del genere: un delitto e la risoluzione di un mistero. Il film parla della crisi di una coppia che approda al delitto. Tuttavia l'inchiesta non si apparenta al genere razionalistico del film criminologico/giudiziario; piuttosto potremmo annoverarlo nella categoria del *noir* poiché ne conserva l'assunto fondamentale: «i protagonisti *noir* spesso cercano di sottrarsi al fardello del ricordo, magari legato a un incidente traumatico [...] o a un delitto [...]. A volte, invece, tentano semplicemente di sfuggire a demoni liberati da eventi seppelliti nella memoria [...] Qualunque sia l'origine del problema cercano riparo in vicoli bui e stanze scarsamente illuminate. Per il protagonista di questo mondo, il passato non è un fantasma di passaggio: è reale, tangibile, minaccioso»²⁶⁹. La storia presenta la vita del Jazzista Fred Madison e sua moglie Renee. La loro

²⁶⁹A. Silver e J. Ursini, *Il noir*, Taschen, Köln, 2004, p. 15.

quotidianità viene all'improvviso sconvolta dall'arrivo di misteriose videocassette che li ritraggono nelle loro quotidiane abitudini: chi spedisce i misteriosi ed inquietanti nastri? Ma soprattutto cosa vuole dimostrare? Renee visibilmente sconvolta chiama la polizia che non è in grado di trovare una spiegazione coerente al fatto. Fred sospetta che sua moglie lo tradisca e che l'autore sia il suo amante, finché non arriva una nuova cassetta ben più spaventosa delle precedenti: Fred ripreso sul pavimento accanto al corpo smembrato di Renee. Viene quindi arrestato per l'omicidio della moglie ma a un tratto accade qualcosa di irreali, Fred si sveglia con un volto, un'identità (ora si chiama Pete) e una professione (il meccanico) del tutto nuovi, tali da costringere i poliziotti pur increduli a rilasciarlo. Una volta in libertà, Pete entra in contatto con personaggi citati o incontrati nella sua "vita precedente": la moglie (che non si chiama più Renee ma Alice) e altri misteriosi amici di Fred tra cui il *gangster* Dick Laurent. Quella che sembrava una storia diventano due storie, due blocchi narrativi –la vicenda di Fred e Renee e quella di Pete e Alice, due movimenti che si aggrovigliano su se stessi e iniziano a girare intorno, già dal fatto che i ruoli di Renee e Alice sono interpretati dalla stessa attrice. A questi due blocchi va poi aggiunto una sorta di epilogo che torna nuovamente sulla vicenda di Fred, non tanto per riprenderla al punto dove era rimasta (in prigione) quanto per ricondurla inspiegabilmente al proprio inizio (lasciando così aperte entrambe le vicende dato che anche la storia di Pete viene abbandonata). La struttura circolare riporta al punto iniziale: alla strada dei titoli di testa e al messaggio recapitato per citofono a Fred.

È come se ci si imbattesse in un *film nel film*. La seconda storia che ha protagonista Pete mette a sua volta in scena un delitto passionale tipicamente *noir*. Pete si fa convincere da Alice una dark lady in piena regola, sia a livello puramente estetico (dal modo in cui è truccata e vestita, rimanda a quel topos incarnato da attrici come Rita Hayworth o Ava Gardner), a compiere un delitto per liberarla dalle grinfie del violento Andy e dal giro della prostituzione; i riferimenti tematici a *Il postino suona sempre due volte* e *Detour* sono scontati ma è interessante notare come Lynch si approprii direttamente della costruzione dell'immagine di Garnett e Ulmer nella scena della fuga degli amanti dopo l'omicidio di Andy. Per non perdere di vista il punto di partenza dell'analisi vanno ricordate le parole stesse di Lynch: «l'iconografia ricorda un'atmosfera che amo molto, quella del film *noir*. Questa tonalità è spesso tanto forte quanto la storia stessa ed è questa che affascina

maggiormente»²⁷⁰. A questo proposito James Naremore minimizza *Strade perdute* a un «elegante catalogo dei motivi caratteristici del *noir* limitandosi a comporre un gelido e asettico repertorio dei suoi più celebri stereotipi»²⁷¹. Il regista sembra “rubare” icone e topoi, di cui si serve per inscenare storie di desideri e paure umanamente condivise. Secondo Naremore Lynch e lo sceneggiatore Barry Glifford si sono ‘sforzati’ in *Strade perdute*, di «evocare una sensazione pura ‘noiness’»²⁷² attraverso la riproposta dei seguenti temi e argomenti: l’immagine della strada notturna all’inizio e alla fine assicura la struttura circolare del film proprio come in *Detour* e *Un angelo è caduto*²⁷³; il tema dell’ambiguità e del doppio con evidente riferimento a *La donna che visse due volte* di Hitchcock; la presenza della dark lady: Patricia Arquette Renee/Alice ambigua e sensuale, che induce l’uomo alla pazzia-all’omicidio; l’alienazione insita nel personaggio di Fred il quale si sottrae al riconoscimento del suo ricordo (quando chiede supplicante ai poliziotti «*ditemi che non l’ho uccisa io*» con un processo di dissociazione che lo porta a trasformarsi in un altro, aprendo in questo modo una doppia linea narrativa e una doppia ricerca.

È risolutivo l’intervento del critico americano Andrew Dickos²⁷⁴ il quale mette in risalto gli elementi strutturali che si possono ritenere tipici del *noir* e che concorrono a definire uno status di genere:

- 1) L’impossibilità di una struttura comica e *Strade perdute* non ha nulla di comico.
- 2) L’impossibilità o il rifiuto per i personaggi di approdare a una felicità ordinaria e convenzionale e in *Strade perdute* questo privilegio è negato a tutti i personaggi del film: chi in un modo chi nell’altro finiscono per essere sconfitti o morti. Nel particolare caso di Fred il rifiuto di accettare l’uccisione della moglie lo porta a una “scorporazione”, a diventare un altro: Pete.
- 3) Tema della violazione della legge –omicidio/uxoricidio.
- 4) La presenza di una *femme fatale* –il personaggio figura di Renee/Alice.

²⁷⁰ S.Boni e E.Vincenti, *David Lynch si racconta* in *Garage Cinema Autori Visioni*, n.17, 2000, pp. 14-15.

²⁷¹ J.Naremore, *More Than Night. Film noir in Its Context*, op. cit.

²⁷² *Ivi*, p.273.

²⁷³ P. Montanini fa giustamente notare che le due scene differiscono per un dettaglio fondamentale. All’inizio Fred si trova dentro l’appartamento- alla fine lo vediamo in strada suonare il campanello della propria abitazione in *Immaginare un tempo del racconto* in Guerini e Associati, *L’immagine narrativa*, Milano, pp. 81-99.

²⁷⁴ A. Dickos, *Street with no Name: a History of the Classic American Film Noir*, op. cit., pp. 6-8.

- 5) Il rapporto tra un personaggio sessualmente passivo e uno attivo, tra chi seduce e è sedotto: Pete costretto a non possedere mai completamente Alice. È la stessa donna a sussurrare nell'orecchio del ragazzo: «*tu non mi avrai mai*».
 - 6) I ritratti: Dickos riporta gli esempi di *Laura* di Preminger e *La donna del Ritratto* di Lang. In *Strade perdute* si può far riferimento alla fotografia nell'appartamento di Andy che ritrae le due donne, la bionda e la mora (in realtà la stessa attrice).
 - 7) I telefoni: mostrati spesso mentre suonano e portatori di cattive notizie come in *Detour* e in *La fiamma del peccato*, il dittafono funziona come strumento di confessione. In *Strade perdute* telefoni-citofoni sono oggetti enigmatici: l'uomo misterioso si mette sempre in contatto con Pete attraverso inquietanti telefonate, mentre il messaggio di morte che scatena la vicenda è recapitato attraverso il citofono dell'appartamento di Fred.
 - 8) L'amnesia temporanea (presente anche nel precedente *Bandito senza nome* di Mankiewicz). In *Strade perdute* Pete non ricorda/non sa la ragione della sua prigionia.
 - 9) Le automobili come mezzi di fuga per i criminali o come metafora della speranza di una vita diversa in un altro luogo. I mezzi di trasporto nel cinema di Lynch assumono un forte valore simbolico, la macchina è sempre presagio di qualcosa di fondamentale che sta per accadere ai personaggi: la macchina mette in contatto Pete con il *gangster*, la macchina porta Pete e Alice nella baracca nel deserto, la macchina riporta Fred al suo appartamento per suonare al citofono, in macchina Fred fugge dalla polizia.
 - 10) Appartamenti come luoghi di dimora. In *Strade perdute* questa funzione è negata dal momento che lo spazio privato della coppia Fred/Renee è violato dalle anonime incursioni.
 - 11) I *nightclubs*, le insegne al neon, le camere d'albergo, le pistole sono tutti elementi rintracciabili in *Strade perdute*: il locale jazz dove suona Fred, il residence hotel *Lost Highway*, le pistole dei *gangster*.
 - 12) La voce over, le ellissi e le anacronie. In *Strade perdute* è assente la voce over ma salti temporali, analepsi e prolessi sono alla base della struttura del film.
- Strade perdute* porta alle estreme conseguenze il rapporto tra tempo e racconto: passato e presente e futuro si sovrappongono in modo indiscindibile, il tempo collassa su se stesso, come conferma l'ambiguo finale con la sua paradossale

corrispondenza con l'inizio, una corrispondenza che non chiude, bensì congela il film in un enigmatico eterno ritorno. Un aspetto che emerge da questa costruzione atipica risiede nell'impossibilità di decidere se alcune immagini cui lo spettatore assiste siano premonitrici (assimilabili quindi al futuro) o se appartengono al passato. A una valutazione complessiva del film è impossibile trovare una logica e cronologica nella quale si dispongono gli eventi. Se resta in piedi tale definizione, si potrebbe dire che *Strade perdute* è un *noir* in fase di destrutturazione, un anti *noir* o meglio ancora un *neo noir*, nel quale i temi classici del genere (luci accecanti e notti oscure, specchi, sessualità torbida, uso reiterato di dissolvenze, angolazioni distorte, gabbie e griglie visive) si ricompongono nella dimensione onirica o meglio del peggior incubo²⁷⁵. Un incubo che può avverarsi e diventare così difficile da sopportare da richiedere la rimozione e insieme una via d'uscita dalla memoria, dal proprio corpo. La dimensione evocativa della prima parte, lascia il posto al contesto iconografico e narrativo più ordinario e disseminato di personaggi e motivi del tutto ascrivibili alla tradizione del *noir* della storia di Pete: il *gangster*, la *femme fatale*, le pistole, le scazzottate e la fuga degli amanti.

La volontà di disorientare lo spettatore e renderlo emotivamente partecipe è mostrata da Lynch attraverso lo stile, dai colori alla fotografia alla scenografia fino alle musiche, che danno la sensazione del pericolo imminente, della minaccia, e suscitano sospetto, apprensione, ansia, paura, angoscia. In definitiva Lynch con *Strade perdute* porta la destabilizzazione dello spettatore a un punto di non ritorno nella richiesta di abbandonare ogni nesso razionale lasciandosi 'trasportare' dal sogno. Lynch mette in discussione, nel racconto di questo film (come di altri *Mulholland Drive*, *Inland Empire*), la coesione logica dell'esperienza narrativa ma non la possibilità di configurare un senso del suo vissuto. Il mistero si fa enigma, e viceversa; il regista non ama risolvere né l'uno né l'altro, preferisce anzi che lo spettatore ad occuparsene²⁷⁶, perché possa sentirsi parte del film, riconoscendo alla

²⁷⁵ È soprattutto il tempo a subire un'evidente deformazione rispetto alla narrazione classica basata sulla successione lineare degli eventi. I ricordi dei protagonisti si susseguono senza che lo spettatore riesca a distinguere i fatti reali da quelli immaginati: il film dà forma a un'esperienza temporale non più subordinata all'azione, a un tempo che esce dai suoi cardini. Per approfondire l'argomento tempo/narrazione rimando a Giles Deleuze, *L'immagine tempo*, Ubulibri, Milano, 1989.

²⁷⁶ Lo stesso Lynch dice in un articolo: «la narrazione ci può essere o meno, ma fondamentalmente la narrazione dipende dallo spettatore», G. Scardi, *Sono innamorato delle idee*, in «Il sole 24ore», 5, 25 febbraio 2007. E giustamente Andrea Minuz ci ricorda che «ci sono dei casi in cui l'intensità della cooperazione richiesta (cioè l'operazione che un testo attiva nel lettore/spettatore per potersi sviluppare e in qualche modo chiudere) può diventare un elemento di valutazione estetica dell'opera

fine il fallimento della pulsione narrativa nell'ordinare o rimuovere l'accaduto. L'importanza dello sguardo e del suo punto di vista funziona attraverso l'uso della soggettiva indiretta libera²⁷⁷ che garantisce di dividerne il mondo e il sentire del personaggio, di entrare nella sua mente e nel suo stato emotivo, che esplode in Lynch fra incubi premonitori e coazioni allucinatorie. Non è solo Fred –che vaga nel corridoio buio di casa sua, in una tensione crescente fra quattro primi piani e quattro inquadrature in soggettiva o Pete che cerca il bagno lungo i corridoi della villa del *gangster* che da appena ucciso- ma è lo spettatore che guarda attraverso il loro sguardo e finisce per assumere il loro punto di vista, catturando nel loro sguardo il suo incubo.

Strade perdute rientra così in quei testi che inscrivono l'attività interpretativa al loro interno, come un valore specifico su cui fanno leva» in P.Bertetto, *David Lynch*, Marsilio Editori, Venezia, 2008, pp. 90-93.

²⁷⁷ Per indicare la descrizione della realtà attraverso lo sguardo dell'operatore che a sua volta guarda attraverso lo sguardo di un personaggio

7.8 A History of Violence (2005)

Titolo originale	<i>A History of Violence</i>
Regia	David Cronenberg
Soggetto	dal romanzo grafico di John Wagner e Vince Locke
Sceneggiatura	Josh Olson
Fotografia	Peter Suschitzky
Montaggio	Ronald Sanders
Musiche	Howard Shore
Cast	Viggo Mortensen (Tom Stall/Joey Cusack), Maria Bello (Edie Stall), Ed Harris(Carl Fogarty), William Hurt (Richie Cusack), Ashton Holmes (Jack Stall), Peter MacNeill (sceriffo Sam Carney), Stephen McHattie (Leland Jones), Greg Bryk (William Orser), Sumela Kay (Judy Danvers), Kyle Schmid (Bobby Jordan).

Come ultimo esempio di analisi *A history of violence* rappresenta la fine ideale di un percorso e racchiude dentro di se diverse problematiche cui vale la pena soffermarsi. La prima cosa inedita del film di Cronenberg è il soggetto. Non tutti sono a conoscenza che *A history of violence* è tratto da un *graphic novel*. Fin dalle sue origini storiche, il *noir* si è collocato in una posizione di confluenza tra linguaggi e codici espressivi diversi. I film degli anni quaranta e cinquanta si rifacevano alla grande tradizione della letteratura *hard boiled*, all'uso della voce over dei drammi radiofonici o all'iconografia delle copertine *pulp*. Negli ultimi anni, altri linguaggi e altre influenze sono intervenuti a trasformare e stravolgere la tradizionale struttura narrativa e visiva del *noir*, in vista di sempre nuovi aggiornamenti della sua stessa nozione (come ad esempio il caso esemplare di *Sin City*, 2005 nel quale Robert Rodriguez traspone sullo schermo lo stile visivo dei fumetti di Frank Miller, o *V for Vendetta* di James Mc Teigue sempre del 2005, per poi non parlare dell'epopea di *Batman* rilanciata in termini cupi e angosciosi da Christopher Nolan). I risultati di questi film variano molto di caso in caso e da regista a regista.

Nel caso di Cronenberg il punto di connessione con il fumetto non si traduce in termini di stile; tanto è che in un'intervista alla domanda sul perché di questa scelta e se ne avesse in qualche modo influenzato la forma, Cronenberg risponde «all' inizio

veramente non sapevo che fosse tratto da un fumetto. Pensavo che fosse un soggetto originale [...] quando poi ho finito di leggere il racconto, avevamo già finito di sviluppare il soggetto e il fumetto è diventato irrilevante. Per questo, ancora adesso, quando parlo di *A history of violence*, lo faccio senza considerarlo come un adattamento di qualcos'altro. Non che questo sia un atteggiamento voluto, semplicemente è andata così. La resa grafica non era per me così importante, tanto da essere completamente differente da *Sin City*, per esempio. [...] Ho solo trovato che lo script avesse molti spunti per me interessanti, trattati secondo un'ottica mai affrontata prima»²⁷⁸. Infatti, a livello tematico *A history of violence* riprende nettamente la tipologia figura dell'*outsider*, dell'uomo ai margini della società, figura cara al regista come testimoniano i protagonisti dei precedenti *Spider* e *Crash*.

A history of violence inizia come un classico *abuse movie*, immutabile formula narrativa dove il buono subisce torti e violenze, poi si ribella ai cattivi che tormentano lui e i suoi cari. Tom Stall gestisce una tavola calda in una cittadina della provincia americana, Millbrook in Indiana. Minacciato da due rapinatori reagisce come un killer: è solo l'inizio di una catena di violenze da cui emergerà il cuore di tenebra di Tom. Il *plot* ricorda vecchi *western* nei quali, l'eroe in ritiro mette mano alla pistola per proteggere la sua famiglia e la sua casa da nemici del passato. Per molti altri aspetti, *A history of violence* rimaneggia le icone cinematografiche della stagione noir:

- 1) Come *Le catene della colpa* il protagonista decide di fuggire dalla violenta metropoli per costruirsi una nuova identità, una nuova vita e un "nido" familiare. Tom Stall, allo stesso modo di Jeff Bailey, gestisce una semplice ma rispettabile attività –un *diner*, simbolo del ristoro della comunità come lo è il distributore di benzina di Jeff Bailey.
- 2) Come in *Promontorio della paura* Max Cady ex detenuto sadico minaccia una famiglia tranquilla, in *A history of violence*, un *gangster* irlandese sfregiato minaccia la famiglia di Tom.
- 3) Come in *Straw Dogs* (*Cane di Paglia*, 1971 di Sam Peckinpah) l'uomo tranquillo si trasforma in un killer, in una macchina di morte. David nel film di Peckinpah, dopo aver sopportato continue violenze e offese gratuite compie una strage ai danni dei suoi assalitori per proteggere la sua abitazione.

²⁷⁸ M.Gervasini in «*Film Tv*, n.50», 13 dicembre 2005.

La violenza è il tema portante dei film *noir* tuttavia, bisogna riconoscere a Cronenberg di aver portato all'esasperazione questa "malattia genetica" che contagia tutti i protagonisti del film nero. Il discorso di Cronenberg finisce con il riguardare la genealogia universale della violenza, «un mix di transfert paranoici e minacce reali che esclude qualsiasi compiacimento estetico»²⁷⁹. La violenza come fa notare Roberto Nepoti, è globale e non risparmia nessuno «ogni tipo di violenza - legittima, sessuale, scolastica, mentale - è descritta con un approccio minuzioso, quasi clinico; cui corrisponde l'estrema precisione di ogni dettaglio della messa in scena, dalle singole inquadrature ai movimenti di macchina, dall'illuminazione al montaggio»²⁸⁰. L'evento che innesta il *plot* violento è l'uccisione dei malfattori; da questo momento in poi, il film, da scontato *thriller*, si trasforma in un terribile viaggio psicologico alla ricerca del vero io del protagonista: chi è in realtà Tom? un coraggioso cittadino, un nuovo eroe americano o un pericoloso killer che ha cambiato identità? Il sospetto e la paura di scoprire una verità raccapricciante generano un'escalation di violenza che infetta uno per uno i serafici personaggi: il teen-ager modello si scopre un massacratore di bulli e assassino per salvare il padre e i rapporti sessuali tra Tom ed Edie si fanno più carnali e impetuosi (come nella scena di sesso sulle scale in opposizione a quella dolce e infantile iniziale).

Si tratta di una riflessione sulla natura umana, sul tema della doppia identità (caro a Lang e a Hitchcock). La moglie di Tom e di conseguenza anche lo spettatore non riescono a leggere dentro la mente (schizofrenica o no?) dell'uomo che parla di Joey (se stesso nel passato) in terza persona «*Joey l'ha fatto, Tom Stall non c'entra, io non mi aspettavo di vedere Joey di nuovo credevo di aver ucciso Joey Cusack nel deserto ho passato tre anni a diventare Tom Stall*».

La violenza in *A history of violence* è visivamente esplicita, reale, pura e spogliata di ogni ironia. Per fare un confronto, la rappresentazione così estrema della brutalità è esplicitamente anti tarantiniana, non è mai estetizzante o da *cartoon* ma rozza e feroce fino al parossismo. Lo stesso regista ripete: «volevo che la violenza fosse realista e brutale, così come potrebbe essere quella di una rissa per strada, tutto fuorché coreografica, perché se uno combatte cerca di essere efficace e non bello. Insomma l'opposto della rappresentazione estetizzante della violenza al cinema,

²⁷⁹ V.Caprara, «*Il Mattino*», 24 dicembre 2005.

²⁸⁰ R.Nepoti, «*La Repubblica*», 16 dicembre 2005.

oggi»²⁸¹. Più intima e più fisica, passa da persona a persona, penetra e smembra il nucleo familiare in linea con la tradizione nichilista della stagione passata. Una violenza dalla quale non ci si può mai del tutto redimere.

A livello stilistico, l'alternanza di luci e ombre distingue le zone della gioia domestica, i *mall*, le strade ridenti della cittadina, da quelle del peccato di Philadelphia e della villa del fratello *gangster* grazie alla fotografia di Peter Suschitzky. È evidente che il protagonista non è più lo stesso (anche in termini visivi) dopo la seconda “apparizione” di Joey nel giardino davanti casa; la brutalità si impadronisce di Tom ritraendolo in primo piano macchiato di sangue e con uno sguardo da psicopatico; da questo momento in poi si muoverà solo di notte e in zone d'ombra: in macchina per Philadelphia e nella villa del fratello.

A livello narrativo la vicenda scorre in modo lineare e verosimile, in un regime classico, senza salti enunciativi e senza flash back indecidibili senza contaminazioni fra i diversi livelli di realtà come in Lynch. Solo l'inizio è destabilizzante e anticipa la violenza come filo conduttore di tutta la pellicola: un lungo e lento piano sequenza accompagnato solo da pochi rumori e dialoghi scarni, mentre, fuori campo accade un'orribile strage. La macchina da presa evidenzia prime tracce di sangue sul bancone della reception di un motel, poi inquadra di sfuggita il cadavere di una donna sul pavimento, un uomo mentre riempie un bidone d'acqua sente un rumore e punta una pistola contro una bambina. E subito un taglio di montaggio sposta la vicenda venti anni dopo, sul primo piano di un'altra bambina nella sua cameretta che si sveglia urlando. Non si tratta della stessa bambina ovviamente ma della figlia di Tom Stall.

Il film di Cronenberg va letto inoltre come un'aspra critica alla società americana, poiché apre degli interrogativi sulla necessità della violenza, sulla questione della vendetta privata e sulla potenza mediale dei mass media. Torna sulla questione di una violenza totalizzante non più arginata alla grande metropoli ma che invade la tranquilla vita di provincia. Un film che guarda al passato usando i generi classici – *western*, *noir* e *gangster* – come punto di partenza per impiantare una riflessione lucida e spietata alla condizione dell'uomo contemporaneo. Come ha notato lucidamente Roberto de Gaetano, «*A history of violence* mette in campo uno sguardo genealogico sulla violenza che suggerisce a livello paradigmatico ciò che il cinema

²⁸¹ M. Gervasi «*Film T.v n.50*», 13 dicembre 2005.

americano non smette mai di raccontarci, cioè la violenza, il sangue come atti fondativi di una civiltà (da *Nascita di una nazione* di Griffith a *Gangs of New York* di Scorsese), traccia cancellata ma sempre pronta a riemergere, perché quella violenza non costituisce l'eccezione rispetto all'istituzione di una comunità o di una nazione, quanto la forma originaria e perenne del rapporto tra forze che definiscono lo stato di una comunità»²⁸². *A history of violence* può essere letto sia in chiave particolare sia in chiave universale quasi a suggerire fin dal titolo, il doppio regime che attraversa tutto il film: *A history of violence* è contemporaneamente sia una piccola storia di violenza (privata, particolare e storicamente determinata), sia una parabola ambiziosa, che mira a riassumerne in modo esemplare le ombre e gli incubi del cinema e di ciò che non si vede nell'apparente normalità del sogno americano.

²⁸²R.Da Gaetano in G.Canova, *David Cronenberg*, Il castoro, Milano, 2007, p.125.

Bibliografia

Aa.Vv, Garage Cinema Autori Visioni, *Quentin Tarantino*, Paravia Sciptorum, Torino, 1996.

Aimeri Luca e Frasca Giampiero, *Manuale dei generi cinematografici: Hollywood dalle origini a oggi*, Utet libreria, Torino, 2002.

Agostinelli Alessandro, *Una filosofia del cinema americano*, Scritture della visione ETS, Pisa, 2004.

Alovisio Silvio, *Roman Polanski. Chinatown*, Universale film Lindau, Torino, 2002.

Altman Rick, *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano, 2004.

Ambrosini Maurizio, Cardone Lucia, Cuccu Lorenzo, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci, Roma, 2003.

Baxter John, *Stanley Kubrick la Biografia*, Lindau, Torino, 1999.

Benigni Maglio e Paracchini Fabio (a cura di), *American movies 90: Robert Altman, Francis Ford Coppola, Lawrence Kasdan, Jonathan Demme, Hal Hartley, Joel e Ethan Coen, Gus Van Sant, Quentin Tarantino*, Ubulibri, Milano 1994.

Bertetto Paolo (a cura di), *L'interpretazione dei film*, Marsilio Editori, Venezia, 2003.

Borde Raymond e Chaumeton Etienne, *Panorama du film noir américain 1941-1953*, Paris, 1955.

Bordwell David e Thompson Kristen, *Storia del cinema e dei film*, Il castoro, Milano, 1998.

Bordwell David, *The classical Hollywood Cinema : Film style & mode of production to 1960*, Routledge, London, 1988.

Bourget Jean-Loup, *Il cinema americano: da David W. Griffith a Francis F. Coppola*, Dedalo, Bari, 1985.

Brunetta Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti Vol. 2 Tomo I e II*, Einaudi Editore, Torino, 1999.

Canova Gianni, *David Cronenberg, Il castoro cinema*, Milano, 2007.

Conrad T. Mark, *Platone suona sempre due volte. La filosofia del noir*, Piemme, Casale, Alessandria, 2007.

Copjec Jean (a cura di), *Shades of film noir*, Verso, London-New york, 1993.

Cosulich Callisto, *Hollywood Settanta. Il nuovo volto del cinema americano*, Vallecchi, Firenze, 1978.

Clarence Clarce, *Giungle Americane. Il cinema del crimine*, Arsenale cooperative Editrice, Venezia, 1981.

De Bernardinis Flavio, *Ossessioni terminali: apocalissi e riciclaggi alla fine del cine-secolo*, Costa & Nolan, Milano, 1999.

D'Angelo Filippo, Vecchi Paolo (a cura di), *B-movie: cinema americano di serie B e dintorni*, La Casa Usher, Firenze, 1989.

Dickos Andrew, *Street with no Name : a History of the Classic American Film Noir*, University Press of Kentucky, Lexington, 2002.

Fabbi Marina e Resegnotti Elisa (a cura di), *I colori del nero*, Ubulibri, Milano, 1989.

Ferrini Franco (a cura di), *I generi classici del cinema americano*, estratto da Bianco e nero, fascicolo 3/4, Roma, 1974.

Gandini Leonardo, *Il film noir americano*, Lindau, Torino, 2001.

Giovannini Fabio, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Castelvechi, Roma, 2000.

Guerri Alberto, *Il film noir: storie americane*, Gremese Editore, Roma, 1998.

Hirsch Foster, *Detours and Lost Highways. A map of NeoNoir*, Limelight, New York, 1999.

Hirsch Foster, *The Dark Side of the screen*, A. S. Barnes, New York, 1981.

Kaminsky M.Stuart, *Generi cinematografici americani*, Nuove Pratiche Editrice, Parma, 1994.

Kaplan Ann (a cura di), *Women in film noir*, Bfi Publishing, London, 1998.

Keeseey Douglas, *NeoNoir, contemporary Film Noir from Chinatown to the Dark knight*, Kamera Books, Harpenden, Herts, 2010.

King Geoff, *La nuova Hollywood: dalla rinascita degli anni Sessanta all'era dei blockbuster*, Einaudi, Torino, 2004.

Kolker Robert, *A cinema of Loneliness- Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, Oxford University Press, 2000.

La Polla Franco, *Il nuovo cinema americano, 1967-1975*, Venezia, Marsilio, 1978.

La Polla Franco, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Roma- Bari, Laterza, 1987.

La Polla Franco, *Stili americani: autori, generi, film nel cinema hollywoodiano del Novecento*, Bononia University press, Bologna, 2003.

La Polla Franco, *Poetiche del cinema hollywoodiano contemporaneo*, Lindau [Saggi], Torino, 2001.

Locatelli Massimo, *Perché noir*, Vita e Pensiero, Milano, 2011.

Malvasi Luca, *David Lynch «Mulholland Drive»*, Lindau [Saggi], Torino, 2008.

Martin Richard, *Mean Streets and Raging Bulls: the legacy of film noir in contemporary American cinema*, Scarecrow Press, Lanham, 1997.

Martini Emanuela, *Il lungo addio. L'America di Robert Altman*, Lindau [Saggi], Torino, 2000.

Menarini Roy, *Ridley Scott. Blade runner*, Lindau [Saggi], Torino 2007.

Naremore James, *More Than Night. Film Noir in its Context*, University of California Press, Berkley 1998.

Pezzella Mario e Tricomi Antonio (a cura di), *I fantasmi del moderno: temi e figure del cinema noir*, Cattedrale, Ancona, 2010.

Renzi Vittorio, *La forma del vuoto. Il cinema di Joel e Ethan Cohen*, Bulzoni Editore, Roma, 2005.

Reuter Yves, *Il romanzo poliziesco*, Armando, Roma, 1998.

Sainati Augusto e Gaudiosi Massimiliano, *Analizzare i film*, Marsilio Editori, Venezia, 2007.

Shadoian Jack, *Il cinema gangneristico americano. Sogni e vicoli ciechi*, Dedalo, Bari, 1980.

Schrader Paul, *Il trascendente nel cinema: Ozu, Bresson, Dreyer*, Donzelli Editore, Roma, 2000.

Silver Alain, *The Noir Style*, Overlook Press, Woodstock 1999.

Silver Alain e Ursini James (a cura di), *Film Noir Reader*, Limelight, New York, 1966.

Sklar Robert, *Una storia sociale del cinema americano*, Feltrinelli, Milano, 1982.

Todorov Tzvetan, *Poetica della prosa: le leggi del racconto*, Theoria, Roma, 1990.

Thompson David e Christie Ian, *Scorsese secondo Scorsese*, Ubulibri, Milano, 2003.

Vanoye Francis, *La sceneggiatura, forme dispositivi e modelli*, Lindau, Torino, 1998.

Venturelli Renato, *L'età del noir- Ombre, incubi e delitti nel cinema americano 1940-60*, Einaudi, Torino, 2007.

Venturelli Renato, *Poliziesco americano in cento film*, Le Mani, Recco- Genova, 1995.

Siti consultati

[http:// www.allthatnoir.com](http://www.allthatnoir.com)

[http:// classicnoir.com/](http://classicnoir.com/)

[http:// www.imdb.it/](http://www.imdb.it/)

Filmografia Neo noir²⁸³

Point Blank, Senza attimo di tregua, 1967, John Boorman
Klute, Una squillo per l'ispettore Klute, 1971, Alan J. Pakula
Dirty Harry, Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo, 1971, Don Siegel
The French Connection, Il braccio violento della legge, 1971, William Friedkin
The New Centurions, I nuovi centurioni, 1972, Richard Fleischer
Getaway, 1972, Sam Peckinpah
Magnum Force, Una 44 magnum per l'ispettore Callaghan, 1973, Ted Post
Serpico, Sidney Lumet, 1973
The long goodbye, Il lungo addio, 1973, Robert Altman
Chinatown, 1974, Roman Polanski
Charley Varrick, Chi ucciderà Charley Varrick?, 1974, Don Siegel
Thunderbolt and Lightfoot, Una calibro 20 per lo specialista, 1974, Michael Cimino
The Conversation, La conversazione, 1974, Francis Ford Coppola
Thieves like us, Ladri come noi, 1974, Robert Altman
Farewell, My Lovely, Marlowe poliziotto privato, 1975, Dick Richards
Night Moves, Bersaglio di notte, 1975 Arthur Penn
Dog Day Afternoon, Quel pomeriggio di un giorno da cani, 1975, Sidney Lumet
The Enforcer, Cielo di piombo, ispettore Callaghan, 1976, James Fargo
Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese
Obsession, Complesso di colpa, 1976, Brian De Palma
The Gauntlet, L'uomo del mirino, 1977, Clint Eastwood
The Amsterdam Kill, Poliziotto privato un mestiere difficile, Robert Clouse 1977
The Big Sleep, Marlowe indaga, 1978, Michael Winner
The Driver, 1978, Walter Hill
Dressed To Kill, Vestito per uccidere, 1980, Brian De Palma
Thief, Strade Violente, 1981, Michael Mann

²⁸³ Per una questione di spazio mi sono limitata a produzioni nord americane. È doveroso precisare che molti film classificati come *neo noir* sono stati prodotti nelle diverse cinematografie nazionali. Ad esempio nel cinema asiatico e giapponese (*Violent Cop- Boiling Point- I nuovi gangster- Hana-bi-Zatoichi* di Takeshi Kitano; *Old Boy* di Chan-wook Park); e in quello europeo (*Nikita* -Léon di Luc Besson; *Snatch* di Guy Pierce; *The Hit* di Stepeh Frears; *La talpa* di Tomas Alfredson, *Abre los ojos* di Alejandro Amenàbar; *Le vite degli altri* di Florian Henckel von Donnersmarck fino alla recente saga svedese *Millennium* di Niels Arden Oplev)

The Postman Always Ring Twice, Il postino suona sempre due volte, 1981, Bob Rafelson
Body Heat, Brivido caldo, 1981, Lawrence Kasdan
Dead Men Don't Wear Plaid, Il mistero del cadavere scomparso, 1982, Carl Reiner
Blade Runner, 1982, Ridley Scott
Scar face, 1983, Brian De Palma
Against All Odds, Due vite in gioco, 1984, Taylor Hackford
Blood Simple, Blood Simple - Sangue facile, 1984, Joel e Ethan Coen
Year of the Dragon, L'anno del dragone, 1985, Michael Cimino
To Live and Die in L.A., Vivere e morire a Los Angeles, 1985, William Fredkin
Blue Velvet, Velluto blu, 1986, David Lynch
Manhunter, Frammenti di un omicidio, 1986, Michael Mann
Black Widow, La vedova nera, 1987, Bob Rafelson
Fatal Attraction, Attrazione fatale, 1987, Adrian Lyne
No Way Out, Senza via di scampo, 1987 Roger Donaldson
Cop, Indagine ad alto rischio, 1988, James B. Harris
Frantic, 1988, Roman Polanski
Black Rain, Pioggia sporca, 1989, Ridley Scott
Sea of Love, Seduzione Pericolosa, 1989, Harold Becker
The Hot Spot, Il posto caldo, 1990, Dannis Hopper
Internal Affairs, Affari sporchi, 1990, Mike Figgis
The Grifters, Rischiose abitudini, 1990, Stephen Frears
Bad Influence, Cattive compagnie, 1990 Curtis Hanson
Miller's Crossing, Crocevia della morte, 1990, Joel e Ethan Coen
Cape Fear, Il promontorio della paura, 1990, Martin Scorsese
Wild at Heart, Cuore selvaggio, 1990, David Lynch
Point Break, 1991, Kathryn Bigelow
Night And The City, La notte e la città, 1992, Irwin Winkler
Reservoir Dogs, Le Iene, 1992, Quentin Tarantino
Bad Lieutenant, Il cattivo tenente, 1992, Abel Ferrara
Gun Crazy, 1992, Tamra Davis
Twin Peaks: Fire Walk With Me, Fuoco cammina con me, 1992, David Lynch
Basic Instinct, 1992, Paul Verhoeven
Fatal Instinct, 1993, Carl Reiner

Malice, Il sospetto, 1993, Harold Becker
Red Rock West, 1993, John Dahl
True Romance, Una vita al massimo, 1993, Tony Scott
The Last Seduction, L'ultima seduzione, 1994, John Dahl
Natural Born Killers, Assassini nati, 1994, Oliver Stone
Pulp Fiction, 1994, Quentin Tarantino
Heat, La sfida, 1995, Michael Mann
Mulholland Falls, Scomodì omicidi, 1995, Lee Tamahori
The Underneath, Torbide ossessioni, 1995, Steven Soderbergh
Strange Days, 1995, Kathryn Bigelow
Twelve Monkeys, L'esercito delle dodici scimmie, 1995, Terry Gilliam
Seven, 1995, David Fincher
The Usual Suspects I soliti sospetti, 1995, Bryan Singer
Lone Star, Stella solitaria, 1996, John Sayles
Bound, Torbido inganno, 1996, Andy e Lana Wachowski
Fargo, 1996, Joel Coen
Gattaca, La porta dell'universo, 1997, Andrew Niccol
L.A. Confidential, 1997, Curtis Hanson
Jackie Brown, 1997, Quentin Tarantino
Lost Highway, Strade Perdute, 1997, David Lynch
A Simple Plan, Soldi Sporchi, 1998, Sam Raimi
Fight Club, 1999, David Fincher
American Beauty, 1999, Sam Mendes
American Psycho, 2000, Mary Harron
Memento, 2000, Christopher Nolan
The Man Who Wasn't There L'uomo che non c'era, 2001, Joel e Ethan Coen
Mulholland Drive, 2001, David Lynch
Collateral, 2004, Michael Mann
Femme Fatale, 2002, Brian De Palma
A History of Violence, 2005, David Cronenberg
Sin City, 2005, Robert Rodriguez
The Black Dahlia, 2006, Brian De Palma
Miami Vice, 2006, Michael Mann
Where the Truth Lies, False verità, 2006, Atom Egoyan

Gone Baby Gone, 2007, Ben Affleck

No Country for Old Men Non è un paese per vecchi, 2007, Joel e Ethan Coen

Public Enemies Nemico pubblico, 2009, Michael Mann.

The Town, 2010, Ben Affleck

Drive, 2011, Nicolas Winding Refn

The Girl with the Dragon Tattoo Millennium, Uomini che odiano le donne, 2011,

David Fincher