



**FILOSOFIA  
E DISCUSSIONE PUBBLICA**

**37**

ANNO XV, DICEMBRE 2002

---

*Una legge contro la libertà di procreare*  
**Eugenio Lecaldano**

*Filosofia e pratica della libertà*  
**Intervista a Joseph Raz**

*Cinema e filosofia*  
**Umberto Curi, Mario Pezzella, Pietro Montani,  
Mario Perniola, Alessandro Agostinelli**

**il Mulino**

---

*Il noir come surgenere, il detective come personaggio-ruolo*  
Alessandro Agostinelli

---

1. *Breve premessa storica*

Fu con l'attivazione del progetto politico del *New Deal* che pure nel cinema (a fronte di nuovi investimenti strutturali da parte dello Stato, soprattutto in campo teatrale) si creò una tendenza documentaristica che agiva in senso contrario all'allora imperante «distacco dalla realtà»<sup>1</sup> operato dalla maggioranza delle pellicole prodotte da Hollywood.

Un gruppo di registi e intellettuali di sinistra, legati alla casa di produzione indipendente *Frontier Films*, cominciò a produrre una serie di cinegiornali documentaristici intitolata *The World Today*, per offrire informazioni reali su notizie storiche e d'attualità, visto che dal 1935 i magnati dell'editoria di *Time*, *Life*, *Fortune* producevano una serie di cinegiornali piuttosto tendenziosi e rassicuranti, intitolata *The March of Time* che venivano proiettati prima dei film hollywoodiani e cui assistevano milioni e milioni di spettatori.

Se il *New Deal* fu promosso anche attraverso investimenti statali in campo cinematografico, furono le attività teatrali ad avere il maggior numero di finanziamenti pubblici<sup>2</sup>. Fu così che sulla costa est vissero un periodo di grande splendore artistico-produttivo una serie di teatri e di compagnie che mettevano in scena spettacoli con temi d'interesse politico e sociale. «Verso la fine degli anni Trenta, il nucleo intellettuale newyorkese che aveva dato vita alle esperienze teatrali del Federal Theater [chiuso nel 1939] e del Group Theater [chiuso nel 1941] e documentaristiche della Frontier Films [chiusa nel 1942] si spostò sull'altra

<sup>1</sup> Cfr. L. Jacobs, *L'avventurosa storia del cinema americano*, Torino, Einaudi, 1952, p. 271.

<sup>2</sup> «Da ricordare è la grande impresa varata da Roosevelt nel 1935 fondando il Federal Theater, un organismo che dava lavoro a ben diciassettemila persone e portava di fronte a spettatori mai entrati in un teatro spettacoli spesso socialmente impegnati». Cfr. F. Prono (a cura di), *Cinema e New Deal*, Assessorato alla Cultura, Comune di Torino, 1979, p. 7.

costa, seguendo un'ondata massiccia che si muoveva in quella direzione, composta di scrittori, registi, attori, attratti dalla fama e dai fermenti che sembravano scuotere Hollywood, contemporaneamente al riflusso delle attività culturali dell'Est»<sup>3</sup>.

Arrivarono a Hollywood Orson Welles, Nicholas Ray, Joseph Losey, Elia Kazan, e molti altri. Qui trovarono gli intellettuali e i registi europei che erano fuggiti dal regime hitleriano e che comunicarono una profonda fede antinazista. Il clima generale fu all'insegna di idee progressiste che coagularono le varie correnti della sinistra americana del periodo, dando luogo ad un'idea di cinema un po' diversa da quella precedente. Così anche Hollywood, col *noir*, entrava in gioco direttamente nel discorso della critica alla società e allo *statu quo*.

Ma la nascita del *noir* come critica della contemporaneità non fu soltanto un prodotto artistico di un'élite di intellettuali europei e della costa est. Tutta la società americana viveva un periodo di profonda crisi.

Vista dalla collina di Hollywood, Los Angeles appare quasi bella, avvolta in una bruma di colori cangianti. In realtà, e malgrado tutto il sole salutare e le brezze dell'oceano, è un posto cattivo: pieno di gente vecchia e morente, nata vecchia da stanchi pionieri, vittime dell'America; pieno di curiosi fenomeni naturali, culti religiosi decadenti e falsa scienza, e di imprenditori selvaggi che, con l'unico obiettivo di profitto facile, sono destinati al fallimento e a trascinare con sé moltitudini di persone: una giungla<sup>4</sup>.

Insieme ad altri meriti sicuramente va iscritto a Louis Adamic quello di aver parlato per primo di *giungla* in riferimento alla città di Los Angeles. Se non altro almeno il celebre *noir* di John Huston, *Giungla d'asfalto* (*Asphalt Jungle*, Usa 1950, dal romanzo omonimo di William Riley Burnett), ha potuto azzeccare il titolo per una saga morale sul sogno americano e la degradazione angelena degli anni '40 del Novecento, dove il Male non è un cancro individuale di cui è portatore totalmente un «personaggio cattivo», ma un senso di diffusa incapacità di futuro della società stessa.

Com'è possibile che nella culla del sogno americano, il maggior strumento di «creazione di sogni», il cinema, potesse produrre opere che si reggevano sulla messa in scena del contrario, dell'incubo del nulla, quella «discarica dei sogni» che Nathanael West citò nel suo *Il giorno della locusta*, un libro che Francis Scott Fitzgerald definì «il più bel romanzo su Hollywood» e che John Schlesinger trasportò al cinema?

La Grande Depressione del 1929 ebbe certo un rilievo sulla ricollocazione dei sogni di potenza e delle rosee aspettative degli anni preceden-

ti<sup>5</sup>, e pure il *New Deal* Rooseveltiano, che tanto fece per l'America, e a cui il cinema dedicò buona parte delle sue menti migliori (basti ricordare Frank Capra, ma anche John Ford non fu da meno), influì più sulle questioni socio-economiche che sul senso della vita che la gente aveva bisogno di riformulare per rappresentarsi prospettive migliori.

In realtà la *middle class* aveva subito un duro colpo. Gli Stati Uniti non potevano più contare su una diffusissima classe media che viveva al di sopra del tenore di vita di qualsiasi medio o piccolo borghese urbano d'Europa<sup>6</sup>. L'America doveva iniziare a fare i conti con un'economia di mercato ballerina e non sempre in crescita; anch'essa era diventata una nazione di lavoratori dipendenti e di diseredati.

Si assisté, dunque, ad un fenomeno doppio, di pauperizzazione e di radicalizzazione della *middle class*. A Los Angeles crollò il sistema del piccolo risparmio che aveva alimentato il boom californiano; il botto in negativo generò un circolo vizioso di crisi e di rovina finanziaria per una massa di agricoltori in pensione, piccoli *businessmen* e speculatori immobiliari.

«Questi settori della *middle class* sudcaliforniana impazzita, in un modo o nell'altro divennero, con la Depressione, i protagonisti originari di quel grande antimito comunemente noto come *noir*»<sup>7</sup>.

Il *noir*, quindi, raccoglie la spinta all'individualismo che all'inizio si manifesta quasi esclusivamente in relazioni diegetiche piuttosto meccani-

<sup>3</sup> «Con la fine della spinta idealistica del presidente-intellettuale (non se ne vedevano così dai tempi di T. Jefferson) Woodrow Wilson, nel decennio 1920-1930 gli Stati Uniti (prima di F.D. Roosevelt) videro salire al potere tre mediocri presidenti: «Politicamente quest'età di normalità fu un'età di torpore e mediocrità [...] Il decennio [...] fu opaco, borghese e senza impulsi di sentimento». I tre presidenti, Harding, Coolidge, Hoover interpretarono le forze dominanti della società americana del periodo: materialismo, sopraffazione mercantile, tecnicismo, conformismo. Cresceva l'efficienza e la ricchezza nazionale, ma anche la corruzione in ambito politico e imprenditoriale. Mentre Hoover sentenziava del trionfo americano sulla povertà arrivò sul calendario americano il 24 ottobre 1929, quando la Borsa crollò sotto il peso di 12 milioni di azioni vendute da operatori in preda al panico. Il governo non controllava più da anni l'arbitrarietà totale e gli eccessi dell'iniziativa privata; la produzione nazionale era maggiore delle possibilità di consumo, la classe media non guadagnava abbastanza; la politica protezionistica bloccò per qualche anno l'esportazione dei prodotti americani. Fu anche permesso lo sviluppo di una disordinata espansione del credito, una diffusione di acquisti rateali e di sfrenate speculazioni, senza contare che molti Paesi dovevano molti soldi agli Stati Uniti». A. Nevins e H.S. Commager, *Storia degli Stati Uniti*, Torino, Einaudi, 1947, 1960, 1964, 1980, p. 204.

<sup>6</sup> Anche Antonio Gramsci aveva ravvisato un «tenore di vita superiore, nelle classi popolari, a quello europeo» che in queste circostanze veniva a mancare. A. Gramsci, *Americanismo e Fordismo*, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 23.

<sup>7</sup> M. Davis, *La città di quarzo. Indagando sul futuro a Los Angeles* (edizione integrale italiana con alcune modifiche concordate con l'autore), Roma, Manifestolibri, 1999, p. 82.

<sup>3</sup> Cfr. G. Muscio, *Lista nera a Hollywood*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 14.

<sup>4</sup> Cfr. L. Adamic, *Laughing in the Jungle*, Los Angeles, 1932, p. 96.

che dei personaggi. C'era un'enfasi sugli interessi economici degli individui, più che una approfondita analisi psicologica; qualcosa di simile alla teoria del «valore-lavoro» fornì un coerente taglio moralistico alle storie di Chandler e Cain. C'è una costante tensione tra un Philip Marlowe (parte di una *middle class* produttiva, ma incerta sul proprio futuro) e gli improduttivi, tendenti al crimine, o i ricchi nullafacenti. «In un'epoca di aspettative decrescenti, le virtù protestanti [sacrificio, accumulazione, socialità] non suscitano più grande entusiasmo. L'inflazione provoca l'erosione degli investimenti e dei risparmi [...] Quale fine ultimo dell'esistenza terrena l'autoconservazione ha sostituito la tendenza al miglioramento di sé»<sup>8</sup>.

Questi concetti, elaborati per descrivere la società americana degli ultimi decenni del Novecento, calzano perfettamente al racconto del periodo della nascita e della fortuna del *noir*. Ora come allora, la rettitudine non è più un valore, né sociale, né individuale: l'imbroglione sostituisce il puritano, come sostiene Christopher Lasch. Ormai incapaci di accumulare ricchezze attraverso la speculazione immobiliare o il gioco d'azzardo, avendo perso la loro eredità (o per impadronirsene al più presto) i personaggi negativi, decaduti o in disfaccimento, scelgono invariabilmente il delitto invece del duro lavoro, mentre i Marlowe optano per una scelta «etica», magari contenuta e non del tutto irreprensibile, ma etica. È la critica di una parte d'America all'economia pigra, dissoluta e speculatrice della California del Sud, quell'economia che, come abbiamo visto, ha gestito (e continua a farlo attraverso l'uso, il finanziamento e l'organizzazione dell'industria culturale) i rapporti economici e politici di quella regione.

Il *noir* cinematografico, che sul piano sociologico aveva iniziato a ritrarre il sottoproletariato dei *gangster* e la corruzione della polizia, orientandosi verso la *middle class* e gli americani in generale soltanto dopo (con l'interesse dei registi migliori verso questo genere così «realistico»), funzionò pure come vera critica interna al sistema hollywoodiano e al sistema del sogno americano della California del Sud, cioè il sogno americano *tout-court*, il programmato progetto di vita dell'individuo autosufficiente occidentale: il perfetto ed integrato consumatore del tardo capitalismo postindustriale. Nel genere *noir*, dunque, si dipana non soltanto la critica alla L.A. di metà Novecento, ma si dispiega, attraverso i meccanismi dell'inchiesta (più o meno soddisfatta) e dell'indagine (riferita ad un narratore intradiegetico o semplicemente descritta nel divenire degli eventi narrativi), l'analisi e la critica della realtà americana, dei concetti che fondano la sua cultura. Il *noir* è, in sostanza, insieme al *western*, uno

<sup>8</sup> Cfr. C. Lasch, *La cultura del narcisismo*, Milano, Bompiani, 1981, p. 44.

dei modi migliori attraverso cui il cinema americano guarda a sé e al mondo che tenta di rappresentare<sup>9</sup>.

## 2. Alcuni temi sul noir

Come molti hanno scritto, il genere *noir*<sup>10</sup>, nell'accezione classica che viene attribuita ad alcuni film in bianco e nero, dalla fotografia ispirata ai film dell'espressionismo tedesco, con protagonista un investigatore privato e spesso una *dark lady* di riferimento, prodotti durante tutti gli anni '40 del Novecento e sovente girati da registi di origini europee, si fa iniziare con *Il mistero del falco* (1941) di John Huston. Questo film, tratto da un romanzo di Dashiell Hammett, è definito l'archetipo del cinema *noir*, dove si gioca tutto attorno ad una statuetta d'oro massiccio (che poi si rivelerà essere falsa) e al detective Sam Spade (interpretato da Humphrey Bogart).

Ripetendo con un po' più di accuratezza possiamo dire che spesso il film *noir* classico è definito, in estrema sintesi, come il risultato dell'in-

<sup>9</sup> «The cowboy and the detective began to appear as popular heroes when business corporations emerged as the focal institutions of American life. The fantasy of a lonely, but morally impeccable, hero corresponds to doubts about the integrity of the self in the context of modern bureaucratic organization». R. Bellah, *Habits of the Heart-Individualism and Commitment in American Life*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1985, 1996, p. 107.

<sup>10</sup> Questa parola apparve, probabilmente per la prima volta, in due saggi del 1946, scritti da due critici francesi: Nino Frank (su «L'Ecran français») e Jean-Pierre Chartier (su «Revue du Cinéma»). La parola *noir* veniva lì riferita sia a certi film francesi di Carné sia a pochi film americani (*Il mistero del falco*, *La fiamma del peccato*, *Vertigine*, ecc.), ma era ispirata anche al *roman noir* e alla popolare *Série noir* di Gallimard con le copertine nere. In ambito francese il termine fu usato per lungo tempo, rientrando nel ventaglio aggettivale descrittivo di tanti intellettuali di sinistra che facevano riferimento alle teorie surrealista ed esistenzialista. Nella critica cinematografica in generale, il termine *noir* rientra in gioco verso gli anni '60 del Novecento, dopo che i registi della *New Hollywood* recuperano e riadattano il cinema classico americano secondo la lezione del *neorealismo* italiano e della *nouvelle vague* francese, due correnti che a loro volta avevano saputo leggere la lezione più alta del cinema americano classico (pensiamo solo a *Ossessione* di Luchino Visconti e a *Una storia americana* di Jean-Luc Godard). È utile l'intervento di James Naremore sul *noir*, anche se il critico americano insiste troppo sull'influenza francese rispetto al cinema americano. A mio avviso nell'immediato dopoguerra è stata molto più forte l'influenza italiana (non dimentichiamoci che De Sica vinse ben due Oscar, e che Rossellini aveva sposato la Bergman con grande risalto nel mondo del cinema internazionale) che col *neorealismo* ha dettato moltissime suggestioni ai registi americani, come ha avuto modo di rilevare anche Martin Scorsese nella sua videostoria del cinema classico. Cfr. comunque J. Naremore, *Il Noir*, in AA. VV. (a cura di G.P. Brunetta), *SensU*, Torino, Einaudi, 2002. Può essere interessante consultare anche M.L. Stephens, *Film Noir. A Comprehensive Illustrated Reference to Movies, Terms and Persons*, Jefferson, McFarland & Company Publisher, 1995.

contro tra il romanzo *hard-boiled* americano e il cinema espressionista tedesco in esilio. Tuttavia, questa è una semplice definizione. Negli sforzi di concisione restano fuori alcune caratteristiche prevalenti che possono ancora essere segnalate: i limiti produttivi che incisero sui costi molto ridotti della messa in scena; l'enfasi realistica a livello narrativo e nella definizione dei personaggi; il lavoro registico d'esordio di Orson Welles che, soprattutto relativamente al montaggio più che alla teorica delle inquadrature, influenzò molti registi sensibili a valorizzare ancor più l'intreccio *noir*<sup>11</sup>.

Relativamente alla voce<sup>12</sup>, si è sempre detto che questo cinema ha inizialmente sfruttato molto la tendenza originaria del *gangster film*, dove di solito vige il regime dell'oggettiva (il narratore extra-eterodiegetico con uso costante di oggettive fondate su ciò che Edward Branigan chiama «external description» e l'uso della macchina da presa come «impassive unmotivated camera»<sup>13</sup>). A questo regime del punto di vista oggettivo si è aggiunta la narrazione in prima persona per molte pellicole, dall'eclatante *Una donna nel lago* (1946) di Robert Montgomery (che, usando ancora il modello di Branigan, potremmo definire totalmente girato in soggettiva marcata da una «condition» forte, con «perception»), al famoso *Viale del tramonto* (1950) di Billy Wilder.

Uno schema preciso del genere *noir* è dato proprio dallo studio di David Bordwell attorno a ciò che egli chiama «specific sorts of syuzhet tactics are the differentia specifica of the genre». Lo studioso americano rappresenta come il *crimine* e l'*indagine* fondino le concatenazioni causali del genere attraverso questo schema.

#### CRIMINE

causa o movente del crimine  
incarico o commissione del crimine  
occultamento del crimine  
scoperta del crimine

#### INDAGINE

avvio dell'indagine

<sup>11</sup> «Credo che *Quarto Potere* mi abbia influenzato più di qualsiasi altro film. Siamo stati tutti influenzati da *Quarto Potere*, abbiamo tutti voluto imitare lo stile di Orson Welles. Era evidente per tutti i cineasti un po' intelligenti ha detto Richard Fleischer, formatosi proprio alla RKO, dove realizzò una serie di importanti film criminali nella seconda metà degli anni quaranta» R. Venturelli, *Il detective*, in AA. VV., *ScenSU*, cit., p. 625.

<sup>12</sup> Cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, p. 58.

<sup>13</sup> Cfr. E.R. Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton Publisher, 1984, p. 61.

fasi dell'indagine  
spiegazione del crimine  
identificazione del criminale  
conseguenze dell'identificazione

Bordwell spiega che proprio la distinzione tra la parte del crimine e quella dell'indagine ci aiuta a definire anche la parte della *fabula* da quella del *syuzhet* (non proprio l'intreccio).

In altri termini, l'interpretazione dell'indagine stessa tende ad essere concentrata nelle parti introduttive dell'intreccio, mentre i ragguagli sul motivo, sul mandante e le circostanze del delitto saranno distribuite e infine riassunte chiaramente nella parte finale. In questo modo nessuna lacuna resta permanente<sup>14</sup>.

Una costante del genere è pure il carattere diffuso del male, da cui non può sfuggire neanche l'investigatore privato, il quale a volte può essere anche fra i sospettati dalla polizia; il male nel *noir* è sociale, permea di sé la collettività intera. Quelli che nel poliziesco precedente erano i *buoni* presentano molte zone d'ombra, pure molti antieroi nella narrazione partono etichettati dall'autorità come *cattivi*. Pure la donna viene identificata come una bellezza attraente e ipocrita, una *dark lady* attenta quasi esclusivamente alla posizione sociale e al benessere materiale. Fino a sfociare in ambiti meno realistici, ma comunque *noir*, che qualcuno definisce prodromi di ciò che poi sarà chiamato genere *horror*. Mi riferisco a *Il bacio della pantera* (1942) di Jacques Tourner.

La fotografia del bianco e nero è fortemente contrastata, volendo accentuare il carattere notturno ed urbano della messa in scena; tuttavia non basta, come di solito accade, ricordare il debito verso l'espressionismo tedesco, perché anche l'Inghilterra con i primi lavori di Hitchcock e altre pellicole ha avuto la sua parte nella costruzione dell'atmosfera thriller del *noir* classico.

Comunque, il centro dell'argomentazione *noir*, per quel che riguarda la maggior parte della critica cinematografica tradizionale, resta il protagonista: né gangster, né poliziotto, l'investigatore privato, cioè il detective, ha una connotazione piuttosto ambigua. Egli porta una tensione etica molto forte, ma utilizza le stesse violenze e furbie proprie dei criminali, mostrando un carattere apparente di beffardo cinismo. Il suo individualismo e la sua solitudine, non avendo spesso né famiglia né bisogni superflui, né essendo legato ad alcuna organizzazione (come invece lo sono il gangster e il poliziotto), sono garanzia di indipendenza e di estraneità

<sup>14</sup> D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985, p. 44.

alla corruzione, non avendo necessità di molti soldi per mantenere qualcun altro. I criminali contro i quali combatte sono diversi dai gangster di qualche anno prima; anzi, si tratta spesso di persone di ambienti agiati e decadenti.

Nel *noir* classico tutto quanto sembra essere avvolto da un alone misterioso; anche il bene e il male sembrano collocarsi in modo casuale, senza guardare al ceto sociale o alla ricchezza. Tutto quanto, dai personaggi all'atmosfera, dall'intreccio alle ambientazioni notturne, è una specie di enigma da decifrare: la minaccia è onnipresente, la violenza insidiosa<sup>15</sup>.

Nonostante tutto ciò, non si può centrare il discorso del *noir* sull'investigatore privato. Una conferma (potrei dire in carta carbone) di ciò che vado affermando la offre James Naremore parlando dell'interpretazione di James Stewart nel film di Frank Capra *La vita è meravigliosa* (1946), di cui tutto si può dire tranne che sia un film *noir*, ma «nonostante il finale ottimistico, quel film conferisce al personaggio di Stewart una sorta di immagine quasi *noir*. C'è qualche cosa di vulnerabile in tutto ciò che faccio, ha detto in seguito l'attore a un intervistatore, e il suo lavoro dopo la guerra enfatizza in modo crescente le frustrazioni intime dei personaggi, la rabbia autodistruttiva e la debolezza fisica»<sup>16</sup>.

D'altronde, se anche il *noir* classico (quello degli anni '40 e della prima metà degli anni '50) non spiccava esclusivamente per la caratteristica dell'investigatore privato, figuriamoci il cinema successivo d'aria *noir*.

Se è vero che dalla fine degli anni '50 a oltre la metà degli anni '60 del Novecento c'è stata una notevole rivisitazione del western (oltre ad un prioritario interesse da parte del cinema americano per la commedia, il melodramma e il musical), certo il *noir* (e, come ormai è chiaro, intendendo con questa dizione anche tutto il poliziesco, il thriller e il gangster film) ha continuato a vivere. Ma è a cavallo tra la fine degli anni '60 e l'inizio dei '70 che riprende una diffusione di rilievo e costante del nostro genere. Non si tratta soltanto della rinnovata attenzione nei confron-

ti dell'investigatore privato, e di Marlowe soprattutto, ma anche di tanto cinema della New Hollywood.

Per il primo settore non possiamo non citare *L'investigatore* (1967) di Gordon Douglas, *L'investigatore Marlowe* (1969) di Paul Bogart, *Il lungo addio* (1973) di Robert Altman, *Marlowe, il poliziotto privato* (1975) di Dick Richards. Nel primo film si misura col genere un Frank Sinatra in grande forma e a suo agio nell'atmosfera cupa e violenta; in quello di Altman sboccia un Marlowe *sui generis*, di grande vivacità espressiva e totalmente al passo coi tempi, cioè Elliot Gould; nel film di Richards torna «l'alba livida» baziniana, ma stampata sul volto saturo di vita di un Robert Mitchum in stato di grazia.

Per il secondo settore penso di poter segnalare *Mean Street* (1973) e *Taxi Driver* (1976) di Martin Scorsese, *Chinatown* (1974) di Roman Polanski, *Duel* (1971) di Steven Spielberg, *Il Padrino - parte 2* (1974) e *La conversazione* (1974) di Francis Ford Coppola. Specie quest'ultimo elenco di film evidenzia l'accezione ampia affidata al genere *noir*, alla sua «aria» che si introduce e si sovrappone a tanti elementi narrativi differenti, per tutte le proprietà che fino a qui gli stiamo riconoscendo.

Il *noir*, quindi, non è un genere, ma un *surgenere* che ha attraversato e continua ad attraversare il tempo e altre tipologie di narrazione. In questo senso possiamo affermare che il *noir* prosegue la sua affermazione e la sua descrizione del mondo, proprio modificando se stesso. Inoltre, come osserva Stanley Cavell:

un genere deve essere lasciato aperto a nuovi membri, a nuove assunzioni di responsabilità per la sua eredità; ne segue allora [...] che il nuovo membro deve recare con sé una o più nuove proprietà<sup>17</sup>.

D'altronde è rara l'appartenenza totale e assoluta di un film ad un solo genere, e il caso più frequente di integrazione è quando i generi sono soltanto due, specie se omologhi come il *noir* e il *western*. E tornando un attimo indietro nel tempo possiamo individuare un esempio impeccabile di questo ragionamento nel lavoro di Raoul Walsh. Questo regista dirige nel 1941 *Una pallottola per Roy*, dove Humphrey Bogart (per la prima volta protagonista) interpreta la parte di un detenuto amnistiato deciso a fare l'ultimo colpo criminale della sua vita e a ritirarsi, visto che la prigione lo ha segnato, dando alla sua coscienza una prospettiva diversa del tempo che passa. Questa sua «diversità», questo peso maggiore di coscienza lo separa dalla condizione più superficiale del cri-

<sup>15</sup> «Noir non è semplicemente un termine descrittivo, ma un nome per una tendenza critica all'interno del cinema popolare - un anti-genere che rivela il lato oscuro del capitalismo selvaggio. Per loro [Borde e Chaumeton], l'essenza del Noir risiede in un sentimento di discontinuità, una mescolanza di realismo sociale e di onirismo, una critica anarco-sinistrese all'ideologia borghese e un modo erotico di trattare la violenza. Soprattutto, il Noir produce un disorientamento psicologico e morale, un rovesciamento dei valori capitalisti e puritani, come se stesse spingendo il sistema americano verso una distruzione rivoluzionaria». Questo approccio surrealista al *noir* non risponde con precisione alla definizione del genere, ma certo introduce alcuni elementi che comunque ne fanno parte. Cfr. J. Naremore, *Il Noir*, cit., p. 212.

<sup>16</sup> J. Naremore, *Lo Star System dopo la seconda guerra mondiale*, in AA. VV., *ScenSU\*\**, cit., p. 149.

<sup>17</sup> S. Cavell, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimprovero*, Torino, Einaudi, 1999, p. 63.

minale classico. Inoltre, il film di Walsh, nella sua nostalgia di un rapporto più diretto con la natura e nella sua opposizione all'America urbana e borghese, proietta il criminale stanco sullo sfondo del West. Questo film, che è spesso definito come miscela di gangster, noir e western, ha avuto almeno due rifacimenti (l'ultimo è *Tutto finì all'alba* (1955) di Stuart Heisler), di cui quello che qui ci interessa è ad opera dello stesso regista. Walsh diresse proprio un adattamento prettamente western nel 1949 intitolato *Gli amanti della città sepolta*.

### 3. *Il detective come occhio pubblico. L'antieroe*

Se pensiamo al detective nel periodo del cinema classico ci troviamo di fronte, pur con alcune sfumature estetiche, ad un soggetto piuttosto organico ed omogeneo rispetto al portato morale, ideologico e relazionale. La questione cambia, invece, con l'utilizzazione del detective nel cinema dei registi della *New Hollywood*; lì il detective assume caratteristiche meno rigide (pensiamo al Marlowe di Altman, a Serpico, o anche alla pseudo-macchietta del *Tenente Colombo*, e alla follia televisiva del serial *Uno sceriffo a New York*), offrendo nuovi modelli ad alcuni registi del cinema odierno, un cinema che in larga maggioranza pare disponibile ad un ritorno di caricatura del detective classico (pensiamo soltanto ai rudi poliziotti di *L.A. Confidential* o di *Scomodi omicidi*).

Comunque, non ci si trova più di fronte ad un ruolo fortemente squadrato, e pur mantenendo alcune costanti di fondo il detective attuale non mostra più una sua intangibilità di modello unico. Già nel periodo classico alcuni autori iniziarono a sviluppare personaggi indagatori dissimili dal detective. Nella maggior parte dei film di Hitchcock, per esempio, chi svolge l'indagine non è un detective, ma di volta in volta, un fotografo, un avvocato, la vittima predestinata o un suo prossimo, ecc. Insomma, l'indagine è svolta in proprio, senza il tramite di un professionista. Hitchcock sembra sostenere che tutti quanti siamo coinvolti nella ricerca della verità, che ognuno è responsabile per se stesso e nuota nel mare del senso (o del non-senso) da solo.

Seguendo il discorso di André Bazin, Humphrey Bogart può essere definito un antieroe, cioè l'antidivo per eccellenza. Negli Stati Uniti era già stata trovata una definizione piuttosto precisa, proprio in relazione ad alcuni personaggi soprattutto dei film di genere poliziesco, gangster, *noir*, thriller. Era una sorta di archetipo cinematografico, il *good bad boy*, esemplificato proprio da Bogart.

Tale figura è interamente fondata sull'opposizione tra essere e apparire. Dietro l'apparenza *bad*, di uomo cinico, disilluso [...] si nasconde l'essere *good*

[...] la tensione morale, qualità che alla fine riusciranno ad avere il sopravvento<sup>18</sup>.

Ma che cosa significa il prefisso *anti*, che negativizza un percorso storico del cinema hollywoodiano, quello dell'eroe *politically correct*?

In primo luogo credo sia un abito etico, cioè un tratto di umanità; in secondo luogo una sorta di credibilità, cioè di legittimazione ad essere antieroe: antieroe non si appare, si è.

Certo, ad un livello base di definizione, pure l'antieroe non rifugge dalle canoniche specificità proprie del personaggio cinematografico classico, come lo intende David Bordwell:

Il film hollywoodiano classico presenta individui psicologicamente definiti che combattono per risolvere un problema ben delineato o per conseguire obiettivi specifici. Nel corso di questa battaglia, i personaggi entrano in conflitto con altri o con le circostanze esterne. La storia si conclude con una vittoria o una sconfitta definite, una risoluzione del problema e la conquista o meno degli obiettivi. La principale azione causale è quindi il personaggio, un distinto individuo dotato di una consistente quantità di evidenti peculiarità, qualità, e comportamenti<sup>19</sup>.

È proprio questa «consistente quantità<sup>20</sup> di evidenti peculiarità» che, se analizziamo il detective come *personaggio-ruolo*, contiene caratteristiche precise e definite per l'antieroe.

Intanto, l'antieroe risponde a due istanze: quella di attore e quella di personaggio. Quindi l'antieroe, pur non essendo un divo classico, costruisce intorno a sé «una sorta di immagine semiotica che si impone sempre, sebbene in misura diversa, ai [...] personaggi [che interpreta]»<sup>21</sup>; si tratta di quello che Braudy ha definito «io residuo»<sup>22</sup> e che Dario Tomasi chiama *passato extradiegetico*. Tale dialettica integrante fa dire a Edgar Morin che «il divo condiziona i molteplici personaggi dei film, si incarna in essi e li trascende. Ma anch'essi lo trascendono: le loro qualità eccezionali si riflettono sul divo»<sup>23</sup>. Questo tipo di ragionamento è prodotto in termini simili da Richard Dyer che scrive: «poiché le star appaiono sempre in storie e film differenti esse devono essere sostanzialmente le stesse per permetterne il riconoscimento e l'identificazione»<sup>24</sup>. Tutto per-

<sup>18</sup> D. Tomasi, *Il personaggio*, Torino, Loescher, 1988, p. 17.

<sup>19</sup> D. Bordwell, *Narration*, cit., p. 46.

<sup>20</sup> Bordwell parla di *batch*, cioè un «complesso di cose considerate insieme».

<sup>21</sup> D. Tomasi, *Il personaggio*, cit., p. 32.

<sup>22</sup> Cfr. L. Braudy, *The World in a Frame: What We See in Films*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1977, p. 11.

<sup>23</sup> Cfr. E. Morin, *I divi*, Milano, Garzanti, 1977, p. 24.

<sup>24</sup> R. Dyer, *The Matter of Images*, London, Routledge, 1998, p. 61.

mette a Tomasi di dire che «il personaggio cinematografico interpretato dal divo [è] la riproposizione di qualcosa che si dà nella forma di un *sempre uguale* (il divo) che assume di volta in volta connotazioni *nuove* (il personaggio)»<sup>25</sup>.

Io penso che tutto questo, relativamente al *noir*, non sia totalmente vero. Come per i generi si ha una «persistenza», ritengo che anche per il detective vi sia una specie di persistenza che travalica il divo o la star. O meglio: il «sempre uguale» tomasiano non è il divo; non sono le star d'yeriane che permettono il riconoscimento del detective; il divo moriniano non trascende l'antieroe/detective. Io sostengo che l'antieroe/detective (o cowboy) sia un *personaggio-ruolo*, cioè vada oltre il divo.

Che cos'è, se non questa proprietà forte e duratura, che ci fa riconoscere l'antieroe in Bogart, in Mitchum, in Gould, in Hurt, in Ford, in Depp, in Bridges, per esempio? Tutti quanti loro, più o meno detective, impersonano il *personaggio-ruolo* dell'antieroe/detective, ognuno per il pezzo di epoca cui appartiene. Nessuno è divo sull'altro; ciò che io credo persista, nel discorso storico filmico, non è la faccia di uno di loro (che pure resterà, è restata), ma l'aura perdente dell'antieroe, il fatto che tutti quanti loro interpretino proprio quella cosa lì. Ecco, è quella cosa lì a persistere. Per altri versi ce ne dà una acuta conferma Robert Bresson, quando scrive: «ESSERE (modelli) invece di PARERE (attori)»<sup>26</sup>.

Altri tratti dell'antieroe dipendono dal fatto che egli è sostanzialmente concentrato su di sé: insegue la sua personale visione del proprio dover essere, sollevando forti dubbi sul personaggio come eroe e sulla società di cui riflette in ogni modo (pro o contro che sia) la condizione. Inoltre, adeguandosi sufficientemente alla cultura dell'individualità democratica, l'antieroe basa la sua azione diegetica su un atteggiamento pragmatico che ha a cuore l'azione più che la formalità del dovere, l'impegno personale nella soluzione dei problemi più che la generica massimizzazione dell'utile generale.

L'antieroe è soprattutto il detective ed è comunque, sempre, l'uomo dell'indagine, poiché intendo indagine nel senso della ricerca pura, di un' *investigation* ampia. L'uomo dell'indagine è un solitario, è colui che può indagare, può ricercare senza impedimenti, cioè può affrontare gli impedimenti narrativi liberamente. Egli può indagare su un misfatto, ma anche sul senso della vita; egli può ricercare un criminale, ma anche la frontiera.

L'uomo dell'indagine rivela i problemi dell'individualismo del tempo moderno e si caratterizza per alcuni elementi tipici:

1. solitudine;
2. venatura narcisistica per autocompiacimento espressivo;
3. rivendicazioni dell'io contro le pressioni della società.

Altrettanto non può sfuggire il fatto che tutti questi personaggi-ruolo siano maschi e che il più delle volte non siano sposati, né abbiano una relazione con l'altro sesso, mentre è facile che essi abbiano o un amico o un collega (maschi a loro volta) in funzione di spalla<sup>27</sup>. A volte la spalla non c'è più, nel senso che si viene a sapere che c'era, ed è allora un amico o un collega precedentemente ucciso da un gruppo o da un singolo, contro cui l'antieroe deve combattere.

Egli, inoltre, agisce più che pensare. O meglio: ha qualche vago ideale, ma non è mai riuscito a realizzarlo, o l'ha perduto per strada, perché qualcuno (in genere un soggetto più grande e potente di lui, spesso un soggetto che fa riferimento o ad un'istituzione o ad una sorta di autorità sociale che appare buona, ma in realtà è cattiva) gliel'ha sottratto. Egli poi si presenta in scena come una figura emblematica dell'insuccesso; spesso dà l'idea di essere sopravvissuto a qualcosa di terribile, limitandosi ad una specie di esistenza postuma priva di eventi particolari, magari leccandosi le ferite. Tuttavia, seguendo la sentenza nietzschiana per cui «le prove alle quali sopravviviamo ci rendono più forti», il nostro uomo dell'indagine si è fortificato attraverso le disavventure. Si è fatto duro e cinico per resistere alla vita, per sopravvivere nella giungla moderna.

<sup>27</sup> Mi pare di poter affermare che nel corso del tempo le trasformazioni dell'ambientazione, delle *fabule*, delle personalità espresse dai personaggi, ha fatto sì che non sia più possibile, neppure per i deuteragonisti più o meno tipizzati caratterialmente, individuare una mera funzione attanziale.

<sup>25</sup> D. Tomasi, *Il personaggio*, cit., p. 34.

<sup>26</sup> R. Bresson, *Note sul cinema*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 23.