

IMMAGINI DI PENSIERO  
Collana diretta da Mario Pezzella

FRA I TITOLI IN CATALOGO

Federico Garcia Lorca, *Sui libri* (2ª ediz.)  
Renzo Paris, *Cani sciolti*  
Luigi Di Ruscio, *L'allucinazione*  
Joyce Lussu, *Vita del poeta Nazim Hikmet* (2ª ediz.)  
Mario Dondero, *Donderoad* (a cura di A. Ferracuti e M. Raffaeli)  
Andrea Demarchi, *Pier Vittorio Tondelli*  
F. Orazi, M. Socci, *Il popolo di Beppe Grillo* (3ª ediz.)  
Paolo Marchetti, *L'armata del crimine*  
Rinaldo Censi, *Formule di pathos*  
Andrea Demarchi, *Sandrino e il canto celestiale di Robert Plant*  
Armando Ginesi, *Cinquant'anni attorno all'arte* (2ª ediz.)  
Frida Di Segni Russi, *Il piccolo libro delle ricette tradizionali ebraiche*  
Luca Celidoni, *Fra le corde. Storie di chitarre e chitarristi* (2ª ediz.)  
Linnio Accorroni, *69 posizioni*  
Stefano G. Azzarà, *Politica, progetto, piano. Livio Sichirollo  
e Giancarlo De Carlo a Urbino, 1963-1990*  
Pier Luigi Cavalieri, *Sibilla Aleramo. Gli anni di Una donna*  
Nicola Campagnoli, *L'isola cava*  
Giampiero Neri, *Il mestiere del poeta*  
Enrico D'Angelo, *Il fiore della serpe. 36 versi per L'Aquila*  
Marcio Gatto, *Glenn Gould: il suono materiale*  
Michael Donhauser, *Poesie scelte* (a cura di Gio Batta Bucciol)

## I fantasmi del moderno

Temi e figure del cinema noir

a cura di *Mario Pezzella*  
e *Antonio Tricomi*

Prima edizione con il titolo  
*I fantasmi del moderno* © 2009 by Cattedrale  
Stampato per Cattedrale da ROGERINO, Ancona  
Stampato in Italia - Printed in Italy

Volume edito con il contributo per la ricerca  
della Scuola Normale Superiore di Pisa.

In copertina: Alfred Hitchcock, *Vertigo*

Cattedrale

Luoghi e tempi del (primo) noir:  
*La fiamma del peccato, Il grande sonno, Ossessione*

THEA RIMINI

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>18</sup> Marc Augé, *Un etnologo nel metrò* [1986], Elèuthera, Milano 1992 p. 53. Sul carattere di questa solitudine del singolo si sofferma anche Dickos: cfr. *Street with no name. A History of the Classic American Film Noir* cit., p. 63.

<sup>19</sup> Robert Musil, *Uomo senza qualità* [1930, 1933, 1943], Einaudi, Torino 1997, p. 30.

<sup>20</sup> Cfr. Marc Augé, *Nonluoghi* [1992], Elèuthera, Milano 1996, p. 95.

<sup>21</sup> Andrew Dickos, *Street with no name. A History of the Classic American Film Noir* cit., p. 64 (traduzione mia).

<sup>22</sup> Paolo Perulli, *Visioni di città. Le forme del mondo spaziale* cit., p. 68.

<sup>23</sup> Jean-Luc Nancy, *La creazione del mondo o la mondializzazione* [2002], Einaudi, Torino 2003, p. 5.

“Dimmi dove abiti, e ti dirò chi sei”. Spesso i luoghi riflettono l’esistenza dei loro inquilini, e il cinema noir, nella sua parabola tra anni Quaranta e Cinquanta del Ventesimo secolo, non si sottrae alla consuetudine.

Che il noir sia il cinema urbano per antonomasia è un dato acquisito dalla critica ormai da tempo. Lo scenario non è però offerto dalla città nel suo insieme, ma da una sua parcellizzazione. Strade buie, vicoli ciechi, marciapiedi scivolosi delineano una tossica scenografia urbana, in cui uomini soli si muovono guardinghi. L’(anti)eroe del noir è infatti l’uomo solitario. Tutto è talmente imperniato su di lui che il “fuori” finisce per essere percepito come “dentro”. Della città non viene insomma restituita un’immagine puntuale, ma un simulacro deformato. Ombre lunghe – retaggio dell’esperienza espressionista – alterano la percezione naturale 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 Bene e Male.

Se la città perde le sue connotazioni di realismo, i luoghi quotidiani vi-rano verso l’astrazione. Imprigionati dal reticolo viario o dalle pareti di un salotto (e, nel caso italiano, di uno spaccio), i personaggi del noir si sentono sempre in trappola. Per loro, il tempo è vischioso, gestito da una Fortuna spesso avversa. Metronomo delle vicende non è la “durata” cronologica, bensì il colpo di scena, il momento della svolta<sup>1</sup>. Che spesso arriva dopo un inseguimento automobilistico; e riporta alla situazione di partenza. Nel noir, l’andamento è circolare.

*Il potere “peccaminoso” degli interni*

È notte, una Dodge *coupe* attraversa impazzita le vie di una città che un cartello di lavori in corso identifica come Los Angeles. L’auto arriva a un

semaforo, ma non rispetta lo stop e prosegue il suo folle tragitto. Con la strada s'inaugura il *Double Indemnity* di Billy Wilder (1944), distribuito in Italia con un titolo assai più ammiccante: *La fiamma del peccato*. Più che arteria della giungla d'asfalto, la strada, percorsa a *zigzag* dall'auto, sembra concrezione dell'ansia interiore del conducente. Il guidatore vive in una condizione di precarietà: non è più padrone del tempo e dello spazio. L'effetto è quello di un incubo. Poco dopo sapremo che l'uomo è ferito, ma la perdita di coordinate rinvia a una lacerazione più profonda. La ferita gli è stata inferta dall'Immaginario, che ha assunto le sembianze di una donna irresistibile: Phyllis Dietrichson.

In un lungo *flashback*, il conducente, l'assicuratore Walter Neff (imersonato da Fred MacMurray), racconta, dettandola al dittafono, l'odissea che l'ha travolto. Da sempre attratto dall'idea di ingannare la compagnia assicurativa per cui lavora, Walter pensa di poter mettere in atto il suo piano quando incontra la cliente Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck). Dal canto suo, la donna è un'inguarda *dark lady*, che finge di innamorarsi dell'assicuratore e lo rende suo complice nell'assassinio del marito. Alla morte del coniuge, la signora Dietrichson avrebbe dovuto riscuotere la polizza di doppia indennità intestata al marito (da qui il titolo originale). Così gli amanti si sarebbero conquistati un agiato avvenire insieme. Ma il progetto non andrà in porto. E Walter riceverà una pallottola proprio da Phyllis. Del resto, sin dalle prime battute del film, la disfatta dell'eroe è dichiarata inequivocabile: «L'ho ucciso per denaro – e per una donna. Ma non ho preso il denaro, e non ho preso neanche la donna»<sup>2</sup>.

Eccezzuato l'inizio su strada (peraltro ricostruita in studio), *La fiamma del peccato* è un film di interni (solo con il dopoguerra le produzioni abbandoneranno gli studi). La frenesia della Dodge si arresta davanti all'edificio a vetri, che ospita la sede della compagnia assicurativa di Walter. Gli uffici, dove Walter si dirige per rendere la sua confessione, occupano l'undicesimo e il dodicesimo piano dello stabile. Per salire, Walter prende l'ascensore, gesto che spererebbe di ripetere alla fine della deposizione. Ormai agonizzante, l'uomo invece non riuscirà nemmeno a raggiungerne le porte. Di ascensori, il noir fa un uso massiccio (e uno compare persino nel finale del *Falcone maltese* il film di John Huston del 1941 che dà origine al genere). È come se il congegno fosse un espediente tecnico capace di mimare l'andirivieni, in scala verticale, fra ragione e follia, tra bene e male. Gli eroi del noir sono personaggi in bilico fra questi due mondi. Tuttavia, nella *Fiamma del peccato*, l' "ascesa" iniziale di Walter si carica di un ulteriore significato metaforico: dopo essere disceso agli inferi con Phyllis, Walter decide di risalire in superficie, per rivelare l'omicidio. Ma, impugnato il dittafono, asserisce di "detestare" le confessioni: nel noir la catarsi ha breve durata. Soltanto il cedimento delle forze gli impedirà di riprendere l'ascensore, e tornare giù, all'inferno.

All'ora in cui Neff arriva, l'ufficio è vuoto. Il Pacific Building si estende

su due livelli: un corridoio a balconata, con gli studi degli assicuratori, che si affaccia sul piano inferiore stipato da scrivanie. In un nuovo rimando architettonico alla doppiezza costitutiva del genere.

Seduto alla scrivania del suo ufficio personale, Neff si confessa davanti a una finestra con le veneziane. Dalle fessure, si intravede la città. Di nuovo, la metropoli è qualcosa di irreali: si mantiene sulla soglia, al di qua degli avvenimenti. Per di più l'immagine urbana è frammentata dai listelli. Sulla tipologia delle imposte da impiegare per la scena, la sceneggiatura, frutto della collaborazione turbolenta tra Wilder e lo scrittore di *crime novels* Raymond Chandler, fornisce precise indicazioni: «Due finestre che guardano sulla facciata principale dell'edificio. Imposte alla veneziana. Niente tende alle finestre»<sup>3</sup>.

«Niente tende»; solo veneziane. La visione non è ostruita, ma ostacolata. Alle prese con la notte, i vetri smerigliati, e le veneziane, l'uomo del noir non può avere percezione assoluta delle cose. Semmai, solo una conoscenza parziale.

Dopo le disposizioni sulle tende, la sceneggiatura stabilisce un arredamento essenziale, quasi disadorno, per il resto dello studio di Walter. Soltanto telefoni grigi, distributori d'acqua, e scrivanie con carte sparse. Gli anni sono quelli della crisi, e le produzioni tendono a mantenere bassi i *budget*.

All'austero Pacific Building si oppone la ricca, ma polverosa, villa Dietrichson. In stile coloniale, spagnolo, la casa emana un odore di menzogna. Arrivato per rinnovare la polizza dell'auto del signor Dietrichson, Walter, ignaro di ciò che gli accadrà di lì a poco, fa una rapida ricognizione dell'esterno:

Era una casa di stile coloniale di quelle che erano di moda una decina di anni fa. Dev'essere costata un 50.000 dollari, almeno se è stata pagata tutta.

Con la descrizione della medesima casa fuori moda, James Cain inaugura il romanzo noir da cui è tratto il film. E la posizione incipitale riservata alla villa rivela l'importanza della topografia:

Non mi fece poi un'impressione macabra: era una villa stile spagnolo come lo sono quasi tutte in California: con muri bianchi, il tetto di embrici rosse e un patio su un lato. Sembrava costruita *senza capo né coda*. La rimessa era seminterrata; immediatamente sopra c'era il primo piano e il resto era sparso su per la collina *senz'ordine* apparente<sup>4</sup>.

Nonostante Walter non avverta il tanfo macabro, la casa "libresca" ha un aspetto ben più sinistro della villa cinematografica. Nel romanzo di Cain, Phyllis la soprannomina addirittura «Casa della Morte», per via dei drappaggi «rossi come il sangue»<sup>5</sup>. La villa spagnolesca si offre insomma

come una riedizione californiana delle case infestate dei romanzi gotici (e d'altronde l'*horror* confluisce nel noir). Le sembianze minacciose dello stabile sono poi acuite dal disordine architettonico («Sembrava costruita *senza capo né coda*»), che rinvia al disordine morale, al sovvertimento dei valori familiari, che si perpetua fra le mura.

Nel noir, la casa è presente, ma si piega a nuove significazioni. O meglio: è svuotata di senso dall'interno. Non è più il luogo rassicurante, in cui trovare rifugio, perché la donna non è più l'angelo del focolare<sup>6</sup>. Alla cucina si sostituisce il salotto. Nella *Fiamma del peccato*, il soggiorno diventa cruciale in numerosi frangenti. In salotto, Walter viene sedotto da Phyllis; e, giorni dopo, l'assicuratore vi fa ritorno per estorcere al signor Dietrichson la firma della polizza, mentre Phyllis e la figliastra Lola giocano in un angolo a dama cinese. Tra divani e tavolini, si consumerà infine la resa dei conti fra i due amanti. Eppure, il tempo del salotto è anzitutto il tempo della conversazione: e i duetti equivoci di Walter e Phyllis disinnescano l'atmosfera di *suspense*.

Vicina al salotto, davanti all'ingresso, s'innalza una scala in ferro battuto (e le scale movimentano spesso le scenografie noir). Avvolta in uno smilzo asciugamano bianco (che non è certo indice di candore), Phyllis fa la sua prima comparsa proprio alla sommità dello scalone, quando Walter suona alla porta. Ostacolo fra i due, la scala diventa, a un tempo, resa architettonica di un percorso ambiguo. E s'inscrive, ancora una volta, in un registro doppio: di salita e di discesa.

Persino sugli arredi interni della villa Dietrichson, il narratore "libresco" indugia a lungo. Dai «drappeggi rosso-sangue» del salotto agli arazzi appesi alle pareti, lo stile risulta «vistoso e scomodo». In una parola: *kitsch*. L'idea di lusso, che a prima vista si ricava dagli ambienti, è subito negata dall'ipotesi che invece tutto provenga da un «grande emporio», o che gli arredi siano stati acquistati «magari a credito». L'ambiente, insomma, esala contraffazione<sup>7</sup>.

Per mettere in risalto il protagonismo della villa Dietrichson, Wilder adotta alcuni trucchi scenografici:

[...] avevo deciso di andare a sporcare un pochino quegli arredi, per dar loro un'aria consunta, e poi volevo togliere ogni traccia di bianco... volevo che assomigliasse a una di quelle case californiane con il sole che *filtra attraverso le imposte*, mettendone in risalto la polvere. Una cosa impossibile da fotografare, e così [il cameraman, John] Seitz mi preparò una certa quantità di minuscoli trucioli che una volta fotografati sembravano granellini di polvere catturati dai raggi del sole. Mi piace quel *tipo di realismo*<sup>8</sup>.

Attraverso le imposte, il sole, filtrando, non mette «in risalto» solo «la polvere», ma genera lame di luce paragonabili alle sbarre di una cella. Per la signora Dietrichson, stanca di lavorare a maglia mentre il marito ascol-

ta le partite di baseball alla radio, il salotto è una prigione esistenziale. Il «tipo di realismo» rivendicato da Wilder commercia allora con l'immaginario. Accanto all'espedito luministico, c'è un altro elemento che altera la percezione naturale dell'ambiente. Si tratta del «profumo del caprifoglio che avvolgeva l'intero edificio»<sup>9</sup>. Walter l'ha percepito il giorno in cui ha incontrato Phyllis la prima volta, e lo risente ancora al momento della confessione. Quell'odore, dolciastro e ipnotico, diventa attributo della donna. Non solo. La prima visita di Neff in casa Dietrichson è avvenuta in un pomeriggio di caldo strangolante. Profumo e calore allestiscono così un contesto allucinatorio ai danni del malcapitato assicuratore (e un simile scenario dovrà affrontare il protagonista del *Grande sonno*, il film del 1946 realizzato da Howard Hawks).

In continuità con l'adescamento casalingo subito da Walter nella villa Dietrichson, il posto prescelto dagli amanti per incontrarsi è un supermercato. Tra gli scaffali con scatole e lattine, Phyllis e Walter si accordano sul modo di procedere nel loro ambizioso piano e si scambiano informazioni. Nell'emporio, il tempo dell'avventura, precipuo del noir, collide con il tempo delle occupazioni quotidiane. Con *La fiamma del peccato* Wilder si diverte a declassare i *topoi* del genere: la società dei consumi e il suo «non-luogo» per antonomasia – il supermercato – diventano teatro per accordi fra amanti diabolici. In realtà, poco hanno di diabolico i due personaggi: Walter non possiede la grandezza demoniaca del Male, ma è un uomo comune che mangia al *drive-in* e che va al *bowling*; e la Stanwyck è una *belle dame sans merci* di provincia, con una volgare catenella alla caviglia e una frangetta troppo appariscente. Il loro è una sorta di *American Dream* degradato, abbassato di un'ottava. Quale luogo migliore, allora, se non l'emporio, per preparare questo omicidio *homemade*?

Tuttavia, nello spazio indistinto di un supermercato, due individui così desterebbero subito l'attenzione dei clienti: Phyllis indossa occhiali vistosi, e Walter è troppo circospetto. Ma la stonatura è intenzionale, perché il film tutto è incentrato «sulla visiosità dell'anonimato»<sup>10</sup>.

Negli orari di chiusura del supermercato, i due amanti dovranno pur incontrarsi da qualche parte. E l'appartamento di Walter si presta alle loro schermaglie. «È carino qui», commenta Phyllis, entrando in casa di Walter<sup>11</sup>. Di fatto, però, gli arredi sono scarni, polverosi, e la penombra diffusa intristisce o spaventa. Alle finestre una pioggia battente appanna i vetri. L'appartamento di Walter – simile in questo alla villa Dietrichson e a molte abitazioni del noir – è una casa in cui non ci si sente a casa. Da un momento all'altro una visita inaspettata può sconvolgere l'ordine apparente.

Una via di fuga al senso di reclusione emanato dagli interni è offerta da ciò che sorge *fuori* dalla città. Il ristorante spagnolo fuori porta dove Walter porta Lola, la figlia di Dietrichson, o le colline dove passeggia con lei. Tra le frasche, Walter ritrova l'armonia con il mondo. Nella dialettica tra città e campagna, trionfa il *locus amoenus*. L'innocenza della natura *versus* la

perdizione dell'urbe. Eppure, la panacea offerta dall'altrove "agreste" dura poco, perché Lola, seduta sotto un albero vicino a Walter, prorompe in un pianto. Non sapendo di trovarsi in compagnia del vero assassino, Lola rivela a Walter che il suo fidanzato Nino è stato sicuramente il complice di Phyllis nell'omicidio del padre.

Nella *Fiamma del peccato*, l'altrove non è solo la collina, ma diventa anche il pozzo di petrolio, in cui lavora il marito di Phyllis. Lo comunica la donna a Walter, fingendo di lamentarsi per le prolungate assenze del coniuge: «Lui ha sempre tanto da fare, giù a Long Beach, ai pozzi di petrolio»<sup>12</sup>. Dei luoghi di trivellazione si parla, ma non se ne fa mostra. La temporalità del noir è «sospesa, vuota, priva di senso e di valore»<sup>13</sup>. Il genere bandisce il tempo del lavoro (la confessione di Walter avviene nell'ufficio vuoto): e il luogo dell'impegno rimane fuoricampo.

Conclusa la confessione, Walter vorrebbe raggiungere anche lui un "altrove". "Passerò la frontiera"<sup>14</sup>, urla l'assicuratore al collega Keyes, che, appostato dietro di lui nell'ufficio, ha ascoltato parte della confessione. Ma la frontiera – una frontiera morale, s'intende – Walter l'ha già attraversata, quando ha compiuto il delitto (e sulla frontiera Orson Welles costruirà il suo *Infernale Quinlan*, uscito nel 1958 e uno degli ultimi film noir). Ormai, per l'assicuratore, è impossibile tornare indietro: la sua fine è segnata. Glielo dice anche Keyes: "Non hai via d'uscita, Walter [...] Non arriverai nemmeno all'ascensore"<sup>15</sup>.

Accasciato davanti all'ascensore, Walter è immobile. Ha voluto correre, e ora è arrivato al capolinea della sua folle corsa. Ma il tempo, tra una dissolvenza e l'altra, ha girato a vuoto. Perché sin dall'inizio l'intera vicenda della *Fiamma del peccato* s'inscrive nel segno di una fatalità implacabile. Lo riconosce – per via di metafora – lo stesso Walter, quando ricorda quel tram di cui gli parlava Keyes e «dal quale non c'era modo di scendere – fino al capolinea» (e, aggiunge, «il capolinea era il cimitero»)<sup>16</sup>. Così, Walter non potrà sfuggire alle grinfie della donna e alle utopie dei suoi sogni. Come molti noir, *La fiamma del peccato* è un dramma del Destino.

Conosciuto il finale cinematografico (Walter moribondo davanti all'ascensore), Cain – che Wilder avrebbe voluto contattare per la sceneggiatura, se lo scrittore non avesse già stipulato un contratto con la Twentieth Century Fox – rimpianse di non aver scritto lui la conclusione ideata dal regista. Il suo romanzo prevedeva infatti una fine ridicola, con i due amanti che si ritrovavano su una nave diretta in Messico e che decidevano di suicidarsi insieme gettandosi in mare.

In realtà, nemmeno il film si sarebbe dovuto concludere con il finale che oggi vediamo. Wilder aveva previsto una sequenza con l'esecuzione di Neff nella camera a gas. Al momento del montaggio definitivo, queste scene sono state tagliate, perché terribili e, soprattutto, esornative<sup>17</sup>. Se il primo finale nel braccio della morte si fosse mantenuto, le prigioni metaforiche o mentali disseminate nell'arco del film sarebbero diventate reali. Ma l'opera-

zione di Wilder sarebbe contravvenuta a una regola fondante del genere: è l'immaginario, nel noir, ad avere sempre la meglio.

### *La "grande" serra*

Riverso sotto un tavolo del locale *Lucy*, Chandler, ubriaco fradicio, non può partecipare alla *preview* della *Fiamma del peccato* (e la situazione invece non avrebbe sfigurato in un film noir)<sup>18</sup>. Due anni dopo, lo scrittore si prende una rivincita: e sul grande schermo trionfa una pellicola tratta da un suo romanzo. Il film, come il libro, s'intitola *Il grande sonno*; il regista è Howard Hawks. Alla sceneggiatura partecipa William Faulkner, insieme alla scrittrice Brackett e a Furthman.

La vicenda ruota intorno a Marlowe (Humphrey Bogart), investigatore privato, che viene assoldato dal generale Sternwood. Egli vuole che s'indaghi sui ricatti subiti dalla figlia ninfomane, Carmen, per mano di un certo Geiger. Il compito di Marlowe si rivelerà assai più spinoso del previsto, perché anche l'altra figlia del generale, Vivian (Lauren Bacall), è coinvolta in questa storia. Una vicenda torbida, che annovera, fra i suoi temi, la pornografia e la droga. Alla fine, Vivian s'innamora dello stesso Marlowe, e, contro ogni convenzione del genere, la storia riserva loro l'*happy end*. La solitudine del detective privato si infrange; e il cavaliere errante trova compagnia.

Il carattere ingarbugliato – e a tratti incomprensibile – della trama è ormai diventato proverbiale. Dopo l'insuccesso della proiezione riservata ai soldati americani nell'agosto del '45, la produzione stabilisce di eliminare molte scene. Invece di mantenere le sequenze che avrebbero chiarito lo svolgimento dei fatti, se ne inseriscono di nuove per mettere in risalto la coppia Bogart/Bacall. In un trionfo delle strategie di mercato<sup>19</sup>. Benché le decisioni siano state imposte dall'alto, Hawks, interrogato sulle confuse dinamiche narrative, si rifugia in una dichiarazione di poetica: «Era la prima volta che facevo un film decidendo di non spiegare i fatti. Cercai solo di fare delle buone scene»<sup>20</sup>.

Non la volontà di offrire un resoconto dettagliato delle cose, insomma, ma il tentativo di confezionare «buone scene», magari introducendo quei divertenti siparietti tanto cari a Hawks.

Per ottenere delle «buone scene», il regista punta sugli attori (e soprattutto sulla coppia Bogart/Bacall formatasi nel suo precedente *Acque del sud*, uscito nel 1944), ma anche sugli ambienti. Hawks mette in gioco una vera e propria retorica dello spazio capace di creare le atmosfere adeguate. A partire dalla villa del generale restituita, all'inizio del film, attraverso la sineddoche della targhetta STERNWOOD sul campanello. D'altronde, la porta è la soglia per antonomasia. Il tempo si assottiglia al momento del suono del campanello. E Marlowe, dopo aver suonato, sarà coinvolto in una nuova avventura.

La villa Sternwood richiama la casa in stile coloniale della *Fiamma del peccato*, ma i locali del *Grande sonno* sono ben più ricercati. Lampadari di cristallo pendono dal soffitto, e scale scenografiche vivacizzano gli ambienti. Anche se il lusso smodato talvolta sconfinava nel pacchiano (e la deriva *kitsch* finisce per assurgere a tratto distintivo del noir), casa Sternwood non è mai polverosa o squallida. Del resto, i personaggi del *Grande sonno* sono di ben altra grandezza rispetto alle figure di Wilder. Nonostante sia racchiusa in poco più di un metro e mezzo d'altezza, l'indole di Marlowe giganteggia sin dalle prime battute. La mediocrità dell'assicuratore della *Fiamma del peccato* cede il passo al cinismo caustico e acuto dell'investigatore privato.

Accompagnato da un impeccabile maggiordomo, Marlowe si reca nella serra della villa, in cui l'attende il generale Sternwood. Ormai molto malato, il vecchio è costretto a trascorrere gran parte delle sue giornate nel vivaio coperto. Il luogo è ad alta densità simbolica: il caldo è asfissiante; lo stordimento è in agguato (e l'uso del grandangolo per inquadrare dal basso i luoghi accentua il senso di soffocamento). Sul senso di irrealtà che la serra promana, Chandler, nel libro, è esplicito:

La luce era di un verde *irreale* da acquario. Le piante riempivano tutto. Una foresta di piante dalle sinistre foglie carnose e dagli steli simili a dita di morti lavate di fresco<sup>21</sup>.

Nell'asfissia «irreale» della serra, il sonno del generale, per sua stessa ammissione, è così vicino alla veglia da confondersi con questa. Il «grande sonno» del titolo non rimanda allora solo alla morte che presto coglierà il generale (come si legge nel finale del libro), ma anche a una dimensione allucinata e perturbante, degna della migliore tradizione noir. Di più. Collocata all'inizio del film, la serra proietta un'ombra di ambiguità sulla vicenda, che si dipanerà da quel momento in poi. Persino il gesto di toccarsi spesso il lobo dell'orecchio, compiuto da Marlowe, non è solo un *tic* di Bogart, ma dà anche l'impressione che l'investigatore stia «sempre verificando se sogna o se è desto»<sup>22</sup>.

Accanto alla serra, un altro ambiente comunica un senso di irrealtà. E stavolta l'«irreale» è inteso nella variante di «artificiale». Il salotto/camera da letto, in cui Vivian accoglie Marlowe, è un luogo «di fascino e seduzione», ma «*artificiale* come una gamba di legno»<sup>23</sup>.

Mentre la famiglia Sternwood vive in una casa posticcia, che rispetta il carattere artificioso dei legami familiari (le figlie del generale sono entrambe corrotte), la vita di Marlowe si svolge in ambienti più anonimi: dallo squallido appartamento in condominio, con l'immane tappezzeria fiorata, all'ufficio, in cui riceve i clienti. Per Marlowe, lo studio è una sorta di *boudoir*. E si offre come scenario per una commedia degli equivoci imbastita da Bogart e la Bacall. Indispettita dalle domande accusatorie di Marlowe, Vivian, seduta sulla scrivania, telefona alla polizia. Appena

l'agente risponde, Bogart prende in mano la cornetta, e gli fa credere di essere stato lui a chiamarlo, e non viceversa. La Bacall sta al gioco, e si finge la figlia di Bogart. Esasperato, il poliziotto impreca contro Bogart: «Vada a farsi...»; e Marlowe gli risponde pronto: «oh, non lo faremo mai, né io né mia figlia». Tra l'allusivo e l'oscuro, il malinteso trionfa. E l'intreccio tra noir e commedia sofisticata, già presente nella *Fiamma del peccato*, germoglia nel *Grande sonno*.

Per accedere allo studio di Marlowe, si deve superare una porta a vetri – smerigliati – con la scritta «private». E il vetro smerigliato, insieme alle veneziane già incontrate nella *Fiamma del peccato*, potrebbe compendiare per sineddoche la storia del noir. Ovvero: la storia di una vista sempre offuscata (e nel *Grande sonno* compromessa anche dal diffuso fumo di sigaretta, che accompagna persino i titoli di testa). Appena entrata nell'ufficio, la Bacall nota l'essenzialità degli arredi: «le apparenze non le interessano». Ma Marlowe ribatte deciso: «Il mio è un lavoro che frutta poco, se si è onesti».

Villa, appartamenti, e uffici: fin qui la prossemica spaziale del *Grande sonno* ricalca quella della *Fiamma del peccato*, ma si aggiungono biblioteche, librerie antiquarie (di una se ne serve Geiger come copertura per i propri traffici illeciti), e soprattutto il *night club*, luogo noir per antonomasia.

Fumoso ed elegante, il *club* è gestito dal bizzarriero Eddie Mars, ed è frequentato assiduamente dalle sorelle Sternwood. Se nella *Fiamma del peccato* Phyllis e Lola giocano a dama cinese nello squallore del salotto, nella bisca sontuosa del *Grande sonno* la Bacall decide di puntare tutto sul rosso della *roulette*. Persino nel rappresentare il tempo del gioco, l'ambiente subisce un innalzamento di atmosfera nel passaggio da un film all'altro. Assecondando la logica del noir incline all'ambiguo, la bisca commercia con il mistero. Ancora una volta, il romanzo di Chandler è più diretto del film. Un'immensa scala a spirale s'innalza verso «le ombre dei piani superiori», e le voci paiono «provenire da lontano e da un *mondo un poco diverso da quello in cui era ubicato* quello stesso edificio»<sup>24</sup>. Di nuovo i segni ingannano: la sala mantiene le caratteristiche della sala da ballo a cui era adibita un tempo, ma in realtà è diventata un locale notturno.

All'ambiente cittadino fa da contraltare la campagna, in cui sorge la casa di Geiger, il ricattatore di una delle figlie del generale. Quando Marlowe vi arriva, trova il cadavere di un uomo accanto a Carmen, che è in *trance* (e l'amnesia, comune a molti personaggi del noir, complica il tessuto temporale). Stavolta l'«altrove» è contaminato sin dall'inizio: in campagna è stato consumato un omicidio. Nella descrizione della casa, Chandler, appassionato di turgide descrizioni, è implacabile: «La paccottiglia cinese alle pareti, i tappeti, le lampade vistose, i mobili in tek, l'appiccicosa vistosità dei colori, il totem, la caraffa di etere e laudano...»<sup>25</sup>.

Di nuovo, la deriva *kitsch* è al lavoro. Quasi l'arredo vistoso fosse, nel noir, una copertura per lo squallore dei personaggi e delle situazioni. Non a caso, lo scontro violento e finale tra Marlowe e Eddie Mars avviene proprio

nella casa di Geiger. Che la vittoria di Marlowe sia anche un trionfo sul posticcio della casa? Un tentativo di recupero del “naturale”? Se così fosse, l'*happy end*, con Marlowe e Vivian finalmente insieme, andrebbe letto in senso più ampio. Non ultimo, in senso scenografico.

### *La palude di Ossessione*

«Ce roman-ci est la confession d'un assassin, et d'un assassin qui semble n'avoir jamais lu Dostoevskij»<sup>26</sup>. Con queste parole Irène Némirovsky saluta l'edizione francese del '48 de *Il postino suona sempre due volte* per i tipi Gallimard. Dal noir di Cain, nel 1943, Visconti ha tratto il soggetto per il suo film d'esordio: *Ossessione* (1943)<sup>27</sup>. Nemmeno il popolano Gino, l'assassino di Visconti, ha conosciuto Dostoevskij per via diretta. In compenso, il regista ha letto e riletto le pagine del maestro russo. E le ha trasmesse al suo personaggio. Il Gino di *Ossessione*, una volta commesso l'omicidio, è tormentato dal rimorso, dall'angoscia del castigo dopo il delitto.

Nel film – capostipite involontario dell'ambigua genia di opere neo-realiste – la psicologia spicciola di Cain cede il passo a un intenso scavo psicologico. E si perdono i tratti sadici e perversi dell'omicida romanzesco. Compare invece la dimensione politica attraverso il nuovo personaggio dello Spagnolo, che ha lavorato in Spagna durante la guerra civile.

Dissimile per stile e tonalità, il romanzo di Cain, che Visconti conosce attraverso Renoir, non è tuttavia un mero «pretesto narrativo»<sup>28</sup> (come invece lo considera lo stesso regista). E al film fornisce un preciso canovaccio. Gino (nel romanzo «Frank») è un vagabondo, interpretato da Massimo Girotti, che arriva a un posto di ristoro lungo il Po (nel romanzo si tratta di una zona della California, fuori San Francisco). Subito s'infiama per la moglie del proprietario, Giovanna (nel libro «Cora»), interpretata da Clara Calamai, e ne diventa l'amante. Per poter vivere insieme, i due uccidono l'uomo. Poco dopo iniziano le incomprensioni, e segue l'allontanamento. Fino al tragico epilogo.

Come accade nella *Fiamma del peccato* (tratto sempre da un romanzo di Cain), il fantasma è di tipo erotico, e il cambiamento del titolo rispetto al romanzo – da *Il postino suona sempre due volte* a *Ossessione* – denuncia la sovranità dell'Immaginario.

Con la soggettiva attraverso il cristallo anteriore di un camion ha inizio *Ossessione*. All'insaputa del conducente, la vettura trasporta Gino, nascostosi sul retro tra le balle di fieno. Lo scenario è quello di una strada polesana nella bassa pianura del Po. Dal “centro” si passa alla periferia, dalla città alla campagna (in consonanza con lo sfondo romanzesco della California rurale)<sup>29</sup>.

Sin dall'ambientazione agreste, è deciso lo scarto tra *Ossessione* e i film che diventeranno “classici” del genere (come *La fiamma del peccato* o *Il*

*grande sonno*). Il film di Visconti si offre come una rivisitazione originale – e radicata nell'Italia del tempo – del noir americano. Che, peraltro, in quegli anni, è ancora agli albori, se il suo film capostipite, *Il falcone maltese*, risale al 1941.

Più che campagna, quella di *Ossessione* è una *Palude*, come recita il titolo provvisorio del film (un rinvio alla palude dell'Italia fascista?). Ma l'idea di “palude” riassume la condizione dei personaggi, invischiati nella melma quotidiana densa di miseria e di squallore. D'altronde, lo spazio è una variabile dell'uomo, secondo l'idea viscontiana di cinema «antropomorfo»:

L'esperienza fatta mi ha soprattutto insegnato che il peso dell'essere umano, la sua presenza è la sola “cosa” che veramente colmi il fotogramma, che *l'ambiente è da lui creato*, dalla sua vivente presenza, e che dalle passioni che lo agitano questo acquista verità e rilievo [...]<sup>30</sup>

Benché sia l'uomo a “creare” l'ambiente, nulla egli potrà fare per modificarlo. La vicenda di *Ossessione* è imbrigliata in un movimento *circolare* «guidato da un destino che concede ai propri personaggi soltanto la possibilità di constatare, l'impossibilità soggettiva a sottrarsi e l'impossibilità oggettiva a viverlo»<sup>31</sup>. Al pari di molti noir, *Ossessione* è percorso dalla perversa certezza dell'ineluttabile.

Raggiunto uno spaccio, il camion delle sequenze iniziali si arresta per fare rifornimento. E il passeggero clandestino scende dalla vettura. I proprietari dello stabile sono il vecchio Bragana e la giovane moglie Giovanna. Sul davanti, ci sono la pompa di benzina e il terreno dove giocare a bocce, mentre il caseggiato ospita la trattoria e l'abitazione privata dei gestori. È un luogo polifunzionale, che risillaba per immagini la descrizione “libresca” della «Taverna delle Due Querce»:

[...] mi imbattei in quella tale «Taverna delle Due Querce». Non si trattava che d'una bettola di campagna, come ce n'è a migliaia in California. C'era, a parte, il ristorante con sopra l'abitazione vera e propria, nella quale vivevano i padroni. Fuori, da un lato, un distributore di benzina; e, sul di dietro, una mezza dozzina di baracche che i proprietari chiamavano autorimesse<sup>32</sup>.

All'intersezione tra pubblico e privato, lo spaccio dei Bragana è una stazione di transito legata al tempo della strada, un crocevia momentaneo tra vie di trasporto. Un «non luogo» *ante litteram*. Quando gli avventori e Gino vi giungono, Bragana è impegnato a cantare la romanza della *Traviata*: “di Provenza il mare e il suol...”. I versi della *Traviata* non rimandano soltanto alla mescolanza di noir e melodramma sperimentata da Visconti in *Ossessione*, ma sono spia di un desiderio di evasione che serpeggia fra i personaggi. Tuttavia, “la Provenza” e “il mare” disegnano un paesaggio impossibile per chi è confinato nella limacciosa pianura. E poco importa che la strada si trovi proprio lì, a portata di mano. Quella di *Ossessione* è una strada



diversa dalle arterie del noir americano. Persino quando Visconti attinge al repertorio topografico classico del noir, sovverte i segni. Nella pianura polesana, l'asfalto bagnato soccombe alla polvere densa. C'è persino chi, come il Bragana o il parroco Don Remigio, si muove ancora in bicicletta. Mentre i protagonisti d'oltreoceano guidano in modo forsennato pur di raggiungere la destinazione, Gino vagabonda – anche a piedi – senza meta. Ha introiettato il tempo della strada: vive nel presente senza progettualità, ed è sempre incline agli incontri che il cammino gli riserva. Anche Giovanna viene dalla strada, ma l'ha rifiutata per una condizione di stabilità. Ha accettato di sposare il mediocre Bragana, per non farsi più invitare a cena dagli uomini incontrati nelle taverne. E ora, dopo aver conosciuto Gino, la donna teme la strada come una pericolosa rivale, che potrebbe frapporti tra lei e l'amante: "Adesso non mi lascerai più, vero? Nemmeno per ritornartene sulla strada?"

Ma Gino, *déraciné* ai margini della società, sente il richiamo dell'asfalto davanti alla sonnolenza del quotidiano. E alla strada, nel romanzo, l'uomo tributa un elogio incondizionato:

[...] Della strada, parlo. È bella, Cora. Nessuno la conosce meglio di me. Ne conosco ogni curva e ogni palmo. E so come viaggiarla, anche. Non è questo che vogliamo? Essere sul serio quella coppia di vagabondi che siamo<sup>33</sup>?

Ma Cora/Giovanna non ha la vocazione del «vagabondo». La prima fuga progettata dai due amanti è fallimentare. Camminando, Gino suona spensierato l'armonica a bocca, mentre la donna si trascina a fatica dietro di lui. Sfnita, Giovanna decide di tornare indietro, abbandonando l'uomo. Nel libro, la ripulsa per la strada nutrita dalla donna si arricchisce di un nuovo particolare. Al momento della fuga con Frank, Cora vorrebbe prendere l'auto. La donna può accettare la strada solo se la percorre con una vettura. Attraversarla a piedi, significa diventare una zingara.

Al riparo dalla strada, però, la vita non è certo più attraente. Gli interni dello spaccio sono rustici, poveri, polverosi. Soltanto uno specchio, che rimanda alla doppietta dei personaggi (amanti dissoluti o poveri diavoli?), abbellisce la camera da letto. Il *kitsch*, attributo comune del noir, è estraneo all'Italia degli anni Quaranta, stremata dalla miseria. Ma lo spaccio di *Ossessione* condivide la familiarità che gli spazi del noir intrattengono con l'immaginario. Dopo l'omicidio di Bragana, Gino, tormentato dal senso di colpa, vede di continuo il fantasma del morto davanti agli occhi: "Lo vedo ancora là, dietro quel banco". Il vagabondo teme che il luogo possa intrappolare il tempo della colpa, riproponendogli di continuo lo spettro della vittima. O ancora, quando Giovanna cerca di convincere Gino a restare nell'emporio per rilanciare gli affari, l'uomo ribatte deciso: "Non è un mestiere stare a fare la guardia alla casa di un morto". Come evocata dalle parole di Gino, la Morte si mostra: e assume le sembianze di una vecchia

con la falce, che compare sulla soglia e chiede di Giovanna (anche se all'apparenza sembra un'innocua cliente). La dimensione simbolica lavora anche nel *côté* italiano del noir. E corrode l'impressione di realtà.

Tra gli ambienti dello spaccio, oltre alla camera da letto, spesso la cinepresa – con una sensibilità pittorica alla Morandi – si sofferma sulla tavola, attorno a cui Gino, Bragana e Giovanna si riuniscono. È imbandita miseramente, con un fiasco di vino e pietanze conservate in semplici scodelle. Consumare pasti insieme non è indice di coesione affettiva: Giovanna prova ribrezzo per quel marito grasso e volgare, e architetta la fuga con il nuovo arrivato. Nemmeno il nuovo nucleo formato dalla coppia adulterina troverà armonia attorno alla mensa. Giovanna, dopo aver invitato invano Gino a mangiare, si siede da sola al tavolo. Un lungo piano sequenza la inquadra tra stoviglie ammonticchiate e sporche. L'erosione dei valori prosegue allora nell'erosione degli spazi<sup>34</sup>. Il cronotopo idillico familiare va in frantumi.

Benché la dimensione conviviale latiti nel noir americano (la cucina è quasi sempre assente nelle pellicole straniere), la Famiglia è messa sotto accusa al di là e al di qua dell'Atlantico. La prigionia che avverte Giovanna non è poi tanto diversa da quella sofferta dalla Phyllis della *Fiamma del peccato*. Nel film di Wilder, la donna confessa a Walter di non sopportare di sedersi a tavola e «sorridere, a lui e a sua figlia, tutte le sante mattine della [propria] vita»<sup>35</sup>. Se nel noir è sotto tiro l'*American Dream*, in *Ossessione* gli strali contro la famiglia acquistano risvolti antifascisti. Perché l'istituzione familiare svolge un ruolo irrinunciabile nello Stato di Mussolini. Tuttavia, in Visconti, il motivo della disgregazione della famiglia, e del mondo idillico a essa collegato, passa attraverso la pagina e la poetica del Verga dei *Malavoglia*, il romanzo del 1881 (e troverà impaginazione visiva proprio nella *Terra trema*, del 1948). Non a caso, il regista, al posto di *Ossessione*, avrebbe dovuto girare un film tratto da *L'amante di Gramigna* (ma il progetto abortisce a causa della censura preventiva).

Seppur nati in diversi contesti, i noir americani e *Ossessione* scelgono l'eversione rispetto alla produzione contemporanea: in America si scontrano con le pellicole edificanti hollywoodiane; in Italia con i prodotti consolatori offerti dal cinema dei "telefoni bianchi" (ed è ben nota l'ostilità del Duce nei confronti del giallo o del noir).

Per chi vive nello spaccio di campagna, l'altrove è rappresentato dalla città, che s'impone nella seconda parte di *Ossessione*. Dopo il fallimento della fuga con Giovanna, Gino si reca ad Ancona. Vorrebbe seguire il suggerimento dello Spagnolo, incontrato sul treno, che gli consiglia di imbarcarsi per dimenticare la donna. In uno scenario da *Porto delle nebbie* (il film di Carné del 1938), Gino ora è sul molo, seduto sulla valigia. Ma non riesce a salire sulla nave: l'evasione gli è negata. Decide di rimanere comunque in città e trova lavoro come *uomo-sandwich*. Alla fiera, per Caso, incontra Giovanna, venuta ad accompagnare il marito a un concorso lirico. Subito, Giovanna rimarca il cambiamento di luogo: "Bel mestiere vi siete trovati a

venire *in città*”. La gara canora, alla quale partecipa Bragana, si svolge in un caffè, che nulla divide con i fumosi *night club*: debuttanti attempati o incapaci subentrano ai loschi avventori del noir.

A dispetto dell'odio nutrito da Giovanna verso i contesti urbani, la città di *Ossessione* – al contrario di molti film noir – non è solo un luogo di rovina. A Ferrara, per esempio, sorgono il commissariato di polizia, che indaga sulla morte di Bragana, ma anche i giardini pubblici, in cui Gino si reca spesso dopo l'omicidio per fuggire dall'emporio. Rallegrato dai giochi dei bambini e pieno di sole, il parco è in antitesi luministica rispetto alla penombra che regna nello spaccio. Ai giardini, in una delle sue “fughe”, Gino incontra Anita, una “brava ragazza” che fa la ballerina d'avanspettacolo e con cui si illude di poter ricominciare daccapo. Ma presto si accorgerà che i vincoli creati dal fantasma erotico sono infrangibili.

In *Ossessione*, un terzo termine si delinea però tra lo spaccio e la città: il greto del Po, su cui i due amanti, riappacificati, si ritrovano all'alba verso la fine del film (nel romanzo di Cain la spiaggia è marina). Giovanna comunica a Gino di aspettare un bambino: si schiude uno spiraglio per dare inizio a una nuova vita. Per la prima volta, il paesaggio, finora riflesso dello squallore diffuso, si fa lirico<sup>36</sup>. L'uomo aderisce alla natura, e il tempo torna a essere scandito dai cicli naturali. Ma l'armonia non dura a lungo. Accortisi di essere seguiti dalla polizia, i due salgono sulla camionetta con la quale erano arrivati sulla spiaggia. Stavolta l'auto non offre alcuna via di fuga. Perché la vettura, per un sorpasso azzardato, sbanda e rotola giù dalla scarpata. Giovanna muore sul colpo: il cerchio si chiude. *La palude è definitiva*.

### Note

<sup>1</sup> Sul legame stringente tra spazio e tempo nel noir, e sul prevalere del “momento” sulla “durata” si è già soffermato Gandini nell'interessante capitolo intitolato *Spazio e tempo nel noir* compreso nella monografia dedicata al film noir americano. Si veda dunque Leonardo Gandini, *Il film noir americano*, Lindau, Torino 2001, pp. 89-111.

<sup>2</sup> Raymond Chandler, Billy Wilder, *La fiamma del peccato. La sceneggiatura completa* [2000], introduzione di Jeffrey Meyers, Elleu Multimedia, Roma 2004, p. 31.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>4</sup> James Cain, *La fiamma del peccato* [1936], trad. it. di Maria Martone, Garzanti, Milano 1966, p. 5 (corsivo mio).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>6</sup> Per queste osservazioni cfr. R. Barton Palmer, *Hollywood's Dark Cinema. The American Film Noir*, Twayne Publishers, New York 1994, p. 51.

<sup>7</sup> James Cain, *La fiamma del peccato* cit., p. 7.

<sup>8</sup> Billy Wilder citato in Raymond Chandler, Billy Wilder, *La fiamma del peccato. La sceneggiatura completa* cit., p. 15 (corsivo mio).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>10</sup> Renato Venturelli, *L'età del noir. Ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940-60*, Einaudi, Torino 2007, p. 153.

<sup>11</sup> Raymond Chandler, Billy Wilder, *La fiamma del peccato. La sceneggiatura completa* cit., p. 54.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>13</sup> Leonardo Gandini, *Il film noir americano* cit., p. 92. Ma si veda anche il saggio della Sobchak citato dallo stesso Gandini. Cfr. Vivian Sobchak, *Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir*, in *Refiguring American Film Genres*, a cura di Nick Browne, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1998, pp. 129-170.

<sup>14</sup> La battuta di Walter riportata nella sceneggiatura pubblicata sostituisce «confine» a «frontiera»: «Passerò il confine». Cfr. Raymond Chandler, Billy Wilder, *La fiamma del peccato. La sceneggiatura completa* cit., p. 137.

<sup>15</sup> Di nuovo, la battuta riportata in sceneggiatura è differente: «Ma non hai nessuna possibilità». Cfr. *Ibid.*, p. 137.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>17</sup> Le scene tagliate si possono “leggere” ancora nella sceneggiatura. Cfr. Raymond Chandler, Billy Wilder, *La fiamma del peccato. La sceneggiatura completa* cit., pp. 141-143.

<sup>18</sup> L'aneddoto è riportato da Zolotow. Cfr. Maurice Zolotow, *Billy Wilder in Hollywood*, Pavilion, London 1988, p. 121.

<sup>19</sup> Sulle travagliate vicende del film, cfr. Renato Venturelli, *L'età del noir. Ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940-60* cit., p. 101.

<sup>20</sup> Howard Hawks in *Il cinema secondo Hawks* [1982], a cura di Joseph McBride, Pratiche, Parma 1992, p. 134.

<sup>21</sup> Raymond Chandler, *Il grande sonno* [1939], trad. it. di Oreste Del Buono, Feltrinelli, Milano 1990, p. 11 (corsivo mio).

<sup>22</sup> Barbara Grespi, *Howard Hawks*, Le Mani, Genova 2004, p. 271.

<sup>23</sup> Raymond Chandler, *Il grande sonno* cit., p. 197 (corsivo mio).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 121 (corsivo mio).

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>26</sup> Irene Némirovsky, *Préface*, in James Cain, *Le facteur sonne toujours deux fois* [1934], Gallimard, Paris 1948, p. 5.

<sup>27</sup> Il romanzo di Cain avrà grande fortuna cinematografica. Già Chenal l'aveva portato sullo schermo nel 1939, e Garnett lo farà nel 1946, mentre Rafelson nel 1981.

<sup>28</sup> Luchino Visconti, *Vita difficile del film «Ossessione»*, in «Il Contemporaneo», inserto di «Rinascita», n. 17, 24 maggio 1965.

<sup>29</sup> Solo con gli anni Cinquanta il cinema americano trasferirà le sue *location* in provincia. E i motivi sono disparati: dal desiderio di un'utopica evasione dalla città alla voglia di mostrare la corruzione della società *tout court*. Cfr. Renato Venturelli, *L'età del noir. Ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940-60* cit., p. 59.

<sup>30</sup> Luchino Visconti, *Cinema antropomorfo*, in «Cinema», n. 173-174, settembre/ottobre 1943, ora in *Leggere Visconti*, a cura di Giuliana Callegari e Nuccio Lodato, Amministrazione provinciale, Pavia 1976, p. 22 (corsivo mio).

<sup>31</sup> Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima* [1990], Marsilio, Venezia 1998, pp. 53-54.

<sup>32</sup> James Cain, *Il postino suona sempre due volte* [1934], trad. it. di Giorgio Bassani, Mondadori, Milano 1973, pp. 7-8.

<sup>33</sup> James Cain, *Il postino suona sempre due volte* cit., p. 27.

<sup>34</sup> L'ambiente, come nota Baldelli, «parte dal verosimile [...] ma per incorporarsi con la forma umana protagonista, diventare sua metafora, quinta o coro». Cfr. Pio Baldelli, *I film di Luchino Visconti*, Lacaita, Manduria 1965, p. 40. Nella sua analisi, Baldelli commette però l'errore di chiamare Anita con il nome «Lucia».

<sup>35</sup> Raymond Chandler, Billy Wilder, *La fiamma del peccato. La sceneggiatura completa* cit., p. 54.

<sup>36</sup> Micciché lo definisce «una sorta di paesaggio primigenio». Cfr. Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima* cit., p. 54.

*La fiamma del peccato:*  
banalità e ironia delle ombre

TIZIANO TORACCA

She turns and looks a moment in the glass,  
Hardly aware of her departed lover.

T. S. ELIOT, *The Waste Land*

Ascritto al noir dal celeberrimo articolo di Nino Frank *Un nouveau genre policier: l'aventure criminelle*, pubblicato su «L'Écran français» n. 61 del 28 agosto 1946, *La fiamma del peccato* (1944) utilizza l'efficace potenzialità stilistica del genere per esprimere la disperazione cupa dell'americano medio, che tenta di reagire al proprio anonimato e alla propria paradigmatica banalità: è dunque una microstoria, che rifiuta la costruzione mitica del personaggio e ne riduce la dimensione superomistica. Nella pellicola, dietro alla stilizzazione di genere, scopriamo un vuoto ideologico: l'impianto visivo del film sembra voler marcare una vicenda (e una esistenza) in cui l'uomo è mosso soltanto dal desiderio di potere in senso materiale ed è del tutto privo della facoltà di immaginazione.

Terzo film diretto da Billy Wilder<sup>3</sup>, *La fiamma del peccato* ha per soggetto la storia di un assicuratore e di una casalinga, che progettano di stipulare una polizza infortuni sulla morte del marito per poi ucciderlo e dividere i soldi. Il titolo originale del film, ossia *Double Indemnity*, ci viene direttamente spiegato dal protagonista, un assicuratore di nome Neff interpretato da McMurray, in uno dei primi dialoghi con Barbara Stanwyck (la casalinga di nome Phyllis): «Senti bella, c'è una clausola in ogni polizza infortuni chiamata doppia indennità. [...] Pagano doppio per certi infortuni, quelli che non succedono quasi mai». La doppia indennità spiega così la ragione del futuro crimine e introduce subito una sorta di *leitmotiv* del film: l'essere audaci nel compiere il delitto – ovvero il “giocare forte e fino in fondo” – come unica *chance* per sfuggire definitivamente alla propria condizione sociale.

Dopo aver letto *Il grande sonno* (1946), Wilder chiese ed ottenne la collaborazione del giallista Raymond Chandler, poiché aveva in mente un film in cui protagonista fosse un anti-eroe hollywoodiano. Ma *La fiamma del pec-*