

DOPPIOZERO

Una cartografia in noir

Claudio Castellacci

17 Dicembre 2020

Sentito mai parlare dei francesi Borde e Chaumeton? Per la cronaca, sono coloro che hanno “battezzato” con il termine noir quel filone di film americani degli anni quaranta-cinquanta a cui appartengono pellicole come *Il mistero del falco* di John Huston, *Io ti salverò* di Alfred Hitchcock, *Un bacio e una pistola* di Robert Aldrich. Film che senza Borde e Chaumeton gli anglosassoni avrebbero continuato a chiamare “thriller”, noi italiani “gialli”, e gli stessi francesi “polar”. È con questo semplice lemma (suggerito dai romanzi della *Série noire* pubblicati a partire dal 1945 dall’editore Gallimard) che i due sono assurti a numi tutelari e oracoli del cinema noir americano, celebratissimi, citatissimi, evocatissimi. Dopo di loro sembrerebbe che a chi si occupa di quel cinema non rimanga che la parafrasi della celebre battuta di Peppino de Filippo nel film *Totò, Peppino e la... Malafemmina*: «...e hanno detto tutto!». Ma così non è.

«Per molto tempo, in Italia, si è parlato pochissimo di film noir americano», spiega il critico Renato Venturelli che a quel cinema ha dedicato studi capillari e ben due rigorosi volumi: *L’età del noir*, seguito dal recentissimo *Cinema noir americano, 1960-2020*, entrambi pubblicati da Einaudi.

In Italia è solo dagli anni novanta che il termine è divenuto dilagante, al punto che il buon vecchio attributo “giallo” (mutuato dalle copertine dell’omonima collana Mondadori, pubblicata in Italia a partire dal 1929) è andato, apparentemente, in disuso un po’ per una tipica tendenza modaiolo-giornalistico-editoriale, ma soprattutto per l’arrivo sui banchi delle librerie di una nuova generazione di “neristi” a tinte più o meno fosche, come Carlo Lucarelli, Donato Carrisi, Massimo Carlotto, Giorgio Faletti, Giancarlo De Cataldo, e delle trasposizioni televisivo-filmiche delle loro opere in nero. E così, con buona pace di Agatha Christie, sir Arthur Conan Doyle, S.S. Van Dine e dei delitti delle camere più o meno chiuse, cuore della *Littérature de gare*, buona parte del macrogenere che rientra nel perimetro della *crime novel* o del *crime movie* tende oggi a essere semplicemente etichettato come noir.



Io ti salverò, di Alfred Hitchcock

«È quasi una sorta di marchio pubblicitario che abbraccia cinema, letteratura, fumetto, videoclip, con una gamma di significati che spazia tra estremi contrapposti», spiega Venturelli. «Da una parte il noir tende a essere considerato un termine onnicomprensivo, quasi una categoria eterna dello spirito senza confini cronologici. Dall'altra, c'è chi tende ad ancorarlo ad alcune caratteristiche precise di una particolare stagione cinematografica 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 cui, nel periodo classico, non ha mai corrisposto, negli Stati Uniti, una vera coscienza produttiva».

Infatti la realtà è che a Hollywood si giravano film noir senza tanto teorizzare, e senza nemmeno sapere che sarebbero stati etichettati "noir". Pellicole in cui il tradizionale intreccio poliziesco (il classico *Whodunit?*) lasciava il campo a imprese delittuose in cui il criminale diventava eroe, dove al centro della trama, oltre alla storia, si affacciava prepotente, come ricorda il critico Nino Frank, «l'enigma della psicologia dei personaggi». E questa presunta consapevolezza aveva probabilmente fuorviato i critici francesi che avevano attribuito doti intellettual-introspettive ai mogul degli studios che, dal canto loro, ponevano piuttosto attenzione alla concretezza dei costi e dei ricavi che all'astrazione accademica. Teniamo anche conto che il famoso libro di Borde e Chaumeton (*Panorama du film noir américain, 1941-1953*) era, sì, uscito in Francia nel 1955, ma non è mai stato tradotto in inglese fino all'altro ieri, al 2002, pubblicato da City Light Books, le meritevoli edizioni californiane di Lawrence Ferlinghetti, l'ultimo dei beatniks. Chissà, forse la contaminazione virale è "nell'aria" piuttosto che nei libri.

Forse si giravano film così neri perché quello era lo *zeitgeist*, lo spirito del tempo, quello era il cinema, la letteratura, il fumetto di genere in cui si rifletteva una buona parte d'America, e non solo. Erano anni di paura. «Per tutti gli anni cinquanta la gente è rimasta chiusa dentro casa. Uscivamo solo per salire in macchina. I parchi pubblici non erano pieni di gente come adesso. In altre parole, c'era una tendenza sotterranea a restarsene a casa. Perché nell'aria incombeva una minaccia», così Don De Lillo descrive quell'atmosfera nel romanzo *Underworld*.

«La paura è uno degli elementi principali della modernità del ventesimo secolo», ribadisce Francesco Casetti, docente di *Humanities, Film and Media Studies* all'Università di Yale, in uno studio legato proprio a quel

tema (*Why Fears Matter*). «Avere paura era uno stato mentale persistente che influenzava profondamente la vita sociale di quegli anni. Tale atteggiamento era stato indubbiamente rafforzato dalle grandi tragedie che hanno caratterizzato il secolo: dall'affondamento del Titanic alle trincee della prima guerra mondiale, dal totalitarismo nazista o sovietico alla Shoah e alla bomba atomica. Ma ciò che contava in questi eventi drammatici non era solo il numero esorbitante di morti, ma il loro valore simbolico. In effetti essi attestavano che la visione ottimistica spinta dall'Illuminismo e sostenuta dal capitalismo era alla fine irraggiungibile. L'idea che il progresso, con l'aiuto della scienza, avrebbe portato l'umanità a una felicità futura era irrealizzabile».

Fra l'altro, sono anni, quelli, dell'ossessione del "pericolo rosso", si vedevano comunisti sbucare da sotto il letto, si era fatto proprio lo slogan *Better Dead than Red* coniato dal ministro della propaganda del Reich, Joseph Goebbels (*Lieber tot als rot*). Così come tutte le paranoie dell'era McCarthy farciranno i crudi romanzi di Mickey Spillane il cui eroe, Mike Hammer – che Umberto Eco cita, insieme a James Bond, come archetipo del superuomo di massa – affetto da nevrosi sado-maso, torna dall'inferno della Seconda guerra mondiale e, spinto da una carica adrenalina degna di miglior causa, si trova a fronteggiare due mostri della modernità (socialismo e *femmes fatales*) il cui bieco obiettivo in quegli anni, agli occhi dell'America reazionaria, sembrava essere quello di voler sovvertire i capisaldi della mistica patriottica, ovvero la conquista di ciò che i sociologi degli anni cinquanta definivano "pacchetto standard del consumismo": casa, televisore, automobile. Non a caso uno dei film icona del *noir* di tutti i tempi è proprio *Un bacio e una pistola* diretto da Robert Aldrich, tratto dal romanzo omonimo di Spillane, appunto.



Un bacio e una pistola, di Robert Aldrich

Ma cosa caratterizza dunque un film noir? Il noir è un genere? Oppure uno stile? O un movimento? Domande a cui risponde con una battuta il critico James Naremore: «Guardate, è sempre stato molto più facile riconoscere un film noir che non definirlo». Vero. Ma la scrupolosa "cartografia noir", che Venturelli offre al suo lettore – in entrambi i suoi preziosi volumi – smentisce la battuta di Naremore, vuoi per la sistematicità a ampio spettro con cui si avvicina a quel genere cinematografico e alle sue sotto categorie (neo-noir, black noir, erotic noir, future noir, horror noir, persino al melodramma noir), vuoi per il metodo usato che, mentre traccia i contorni già ampi del genere, ne fa slittare ulteriormente i confini, dilatando il discorso al contesto

storico, a temi iconografici e letterari, all'esame di singole opere, del percorso formativo di registi, attori, autori, all'analisi inclusiva delle mescolanze di genere.

E dopo il noir, arrivò il neo-noir

E se *L'infernale Quinlan* di Orson Welles del 1958 segna la fine del noir classico proprio quando il ciclo appare ormai concluso, Venturelli ricorda che Alfred Hitchcock dirige due film «prepotentemente seminali», come *La donna che visse due volte* e *Psycho*. «Il primo diventerà uno dei film feticcio del neo-noir, la vera opera al confine tra due epoche (...), mentre il secondo è per molti un autentico punto di svolta dell'intero cinema americano». In pratica ciò che l'assassinio del presidente Kennedy avrebbe significato per la politica e per il Paese, aprendo, di nuovo, i rubinetti della paura, a cui si sarebbe aggiunta la cultura del sospetto, del complotto.

Il noir, dunque, come grimaldello per entrare nello spirito segreto degli imminenti anni sessanta, dei rivolgimenti sociali che avrebbero cambiato l'America per sempre, il cui cinema, per la prima volta, avrebbe cominciato a guardare a esperienze straniere (soprattutto a Hong Kong e all'Inghilterra), mantenendosi comunque, precisa Venturelli, nel solco di una ben precisa tradizione narrativa e linguistica hollywoodiana.

A traghettare definitivamente Hollywood verso il neo-noir degli anni sessanta sarà quel Blake Edwards il cui nome, nei manuali di cinema, è piuttosto ricordato per le sue numerosissime commedie brillanti (da *Colazione da Tiffany* a *Hollywood Party*, da *Operazione sottoveste*, alla serie della *Pantera Rosa*, solo per nominarne alcune), ma che inizia la sua carriera come attore per poi passare alla sceneggiatura e infine alla regia fra cui, magistrale, quella di *Operazione terrore* del '62 che vede, al centro del racconto, come scrive Venturelli «l'orchestrazione della paura, più che la paura in sé». In pratica «l'approccio al genere comincia a configurarsi come esplicita riflessione e riscrittura del genere stesso».

È nel bel mezzo degli anni sessanta che rispunta la figura del detective privato che, in *Detective's Story* con Paul Newman e *L'investigatore* con Frank Sinatra, appare, per la prima volta, a colori: «un'operazione di recupero e reinvenzione di formule che appartengono al passato, ma sono tornate d'attualità». E, aggiungiamo noi, che sono diventate ormai pressoché imprescindibili nel cinema di genere. Il mito del detective, dirà Wim Wenders, all'epoca in cui gira *Hammett: indagine a Chinatown*, «di quest'uomo che cerca, che si sprofonda in storie altrui e di città, è al centro del Cinema e del fare film». E, a proposito di storie di città e di *genius loci*, abbiamo visto, in un articolo precedente, quanto, parlando di [Raymond Chandler](#), i detective e il crimine amassero e fossero radicati in una città come Los Angeles.

A cambiare il cinema noir nelle sue numerose sfaccettature e sottospecie e ad allontanarlo sempre più dal modello etico di Philip Marlowe saranno fundamentalmente opere letterarie di scrittori come James Ellroy, Donald Westlake, Elmore Leonard, ma soprattutto Jim Thompson, dei cui romanzi, resuscitati dall'oblio, si parlerà sempre più di «inabissamento nel lato oscuro di se stessi».



A sinistra, Laurence Olivier e Joan Fontaine in “Rebecca la prima moglie” di Alfred Hitchcock.
A destra, Armie Hammer e Lily James nel remake diretto da Ben Wheatley per Netflix.

Jim Thompson, più nero del nero

Genio perseguitato da turbe psichiche o fallito di talento? Forse l'uno. Forse l'altro. Forse niente di tutto questo. Quello che disturba chi si avvicina a Jim Thompson è la difficoltà di etichettarlo. Come i suoi racconti, sceneggiature, romanzi, spesso sbrigativamente incasellati nel filone della narrativa nera che, a pensarci bene, sarebbe più appropriato definire gotici contemporanei.

All'alba degli anni novanta il nome di Jim Thompson non risvegliava più orrori particolari. Sembrava si fosse persa memoria di questo “scrittore da 25 centesimi”, uno dei tanti appellativi che si davano agli autori di romanzi *pulp*, quelli stampati su cartaccia, destinati al consumo superpopolare: usa, trema e getta. Storie di cow boy, detective e disadattati annunciate da copertine dai tratti violenti e dai richiami erotici che si vendevano, appunto, a 25 centesimi (poi si passò addirittura a 10 cents).

E all'inizio di quel decennio, all'improvviso, eccolo rispuntare. Alla grande, con ben sei progetti di pellicole tratte da suoi romanzi (non tutti furono realizzati), mentre sul fronte editoriale si annunciava la ristampa di quattro romanzi e ben due biografie. Così l'America riabilitava, a tredici anni dalla morte, questo figlio trascurato, finanche disprezzato, mentre era in vita.

La leggenda narra che la sua carriera di scrittore cominciò nel 1942 quando convinse un editore a prestargli macchina per scrivere e carta, e a pagargli 15 dollari la settimana per partorire il suo primo incerto quanto pessimistico racconto semi-autobiografico: *Now and on Earth*. Per il primo vero romanzo nero bisogna aspettare il 1949: *Nothing more than murder*. Da allora seguirono una trentina di titoli con alterne fortune.

Il primo approccio di Jim Thompson con Hollywood si chiama Stanley Kubrick. Era il 1956 e l'allora sconosciuto regista gli affidò i dialoghi di *The Killing* (*Rapina a mano armata*) e la sceneggiatura di *Paths of glory* (*Orizzonti di gloria*). Poi le fortune cinematografiche di Thompson ebbero un arresto per quindici anni fino a quando Steve McQueen si innamorò del romanzo *The getaway* che volle assolutamente portare sullo schermo diretto da Sam Peckinpah. Il film, anche se di successo, valse allo scrittore una notorietà effimera

senza seguito: Jim Thompson era ormai considerato uno scrittore fuori moda. Erano gli anni, quelli, in cui cominciavano a splendere gli astri di Steven Spielberg e George Lucas le cui storie fantastiche e positive erano più in sintonia con lo spirito dei tempi.

A poco serviva che all'estero, soprattutto in Francia, Jim Thompson fosse considerato autore di culto e che Alain Corneau girasse, nel 1979, *Série Noir (Il fascino del delitto)*, ispirato dal romanzo *A hell of a woman*, e due anni più tardi Bertrand Tavernier dirigesse un memorabile *Coup de Torchon (Colpo di spugna)* tratto dal racconto *Pop. 1280*.

A tendere la mano allo scrittore settantenne e non in perfetta salute fu solo il produttore Jerry Bruckheimer che, per permettergli di usufruire dell'assistenza medica del sindacato attori, gli affidò la parte del giudice Baxter Wilson Grayle in *Farewell, My Lovely (Marlowe, il poliziotto privato)* il film del 1975 tratto dal romanzo omonimo di Raymond Chandler. Due anni più tardi, il 7 aprile del 1977, Thompson moriva per attacco cardiaco. Lasciava moglie, tre figli e 29 romanzi. Il corpo fu cremato e le sue ceneri disperse in mare. Prima di morire disse alla moglie Alberta di gestire con cura la sua eredità di scritti: «Aspetta e vedrai, sarò famoso dieci anni dopo la mia morte». Ce ne vollero tredici, ma Jim Thompson ci aveva azzeccato.



Il Mistero del Falco, di John Huston

Il “cinema rilocato” non muore, anzi rifiorisce

Dunque, fa notare Venturelli «da una parte c'è il fenomeno imponente del noir letterario con l'affermazione di una lunga serie di scrittori che ottengono un riconoscimento impensabile in passato, dall'altra l'ampio contesto in cui si colloca il macro-genere criminale e che spinge il noir a confrontarsi con le trasformazioni in atto, diventando addirittura un luogo di sperimentazione, di avanguardia linguistica innovativa che con l'avvento del digitale finisce in un'astrazione visiva da videogame».

In questo processo di svecchiamento, a brillare più di altre è la stella di Quentin Tarantino la cui influenza si allungherà come fenomeno globale non solo sul cinema americano. Dopo la Palma d'oro conquistata a Cannes nel 1994 con *Pulp Fiction*, il nome Tarantino diventa sinonimo generico di “pulp”, termine che «nell’accezione derivata dai suoi film», ricorda Venturelli «travalica gli stessi confini cinematografici, scuote le basi del cinema e dell’immaginario *crime* che stava vivendo una fase ripetitiva spesso limitandosi a eleganti riconfezionamenti di motivi tradizionali».

La svolta del millennio vede così il fenomeno noir non solo consolidarsi, ma anche proporre nuovi orizzonti espressivi anche grazie al maggior, finanche esclusivo, uso del digitale, mentre la circolazione dei film diventa un fatto sempre più globalizzato grazie al web, alle nuove piattaforme, ma soprattutto ai diversi *device* che permettono di usufruire del cosiddetto “cinema rilocato”.

E se la visione nelle sale si fa sempre più rarefatta (con conseguenze anche in ambito produttivo) le serie tv e il fenomeno Netflix, ma non solo, diventano la nuova frontiera del noir: basta solo dare un’occhiata al palinsesto dei servizi in *streaming*, Netflix in testa, per essere sopraffatti da “neri” di ogni tipo possibile e immaginabile, da *The Irishman* di Martin Scorsese (l’epilogo un po’ funereo dell’epopea iniziata con *Mean Street*), al remake impeccabilmente levigato e molto fotoscioppato del classico *Rebecca, la prima moglie*, riproposto a 80 anni esatti dall’uscita del capolavoro di Alfred Hitchcock.

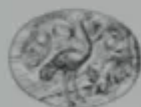
Del resto il rapporto tra noir e tv, fa notare Venturelli, affonda le sue radici proprio negli anni cinquanta con quel *Dragnet* (il capostipite dei *police procedurals* di razza televisiva) che non solo ha fatto scuola, ma ha anche disseminato una legione di epigoni e eredi. Insomma, per parafrasare Francesco Casetti (in *La galassia Lumière*) possiamo ben affermare che il cinema di qualsiasi colore sia, dal rosa al noir, non muore, anzi prolifera e forse comincia a vivere proprio adesso.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)



Renato Venturelli
L'età del noir

Ombre, incubi e delitti
nel cinema americano,
1940-60



Piccola Biblioteca Einaudi



**Cinema noir americano
1960-2020**

Pulp, crime, neo-noir

Renato Venturelli



Piccola Biblioteca Einaudi Mappe