

FALSOPIANO

ALBERTO MORSIANI

cinema in penombra
JACQUES TOURNEUR
poeta del B-movie



FALSOPIANO

CINEMA



EDIZIONI

FALSOPIANO

ALBERTO MORSIANI

cinema in penombra

JACQUES TOURNEUR

poeta del B-movie

Dedico il libro alle mie due dilette catwomen Bianca e Celeste Azzurra.

Ringrazio il personale della Biblioteca "Renzo Renzi" della Fondazione Cineteca di Bologna, Luciano Rivi, Enrica Pagella e mio fratello Francesco.

INDICE

<i>Il lato nascosto della luna</i>	p. 9
<i>Thriller e noir</i>	p. 22
<i>Western e americana</i>	p. 44
<i>Bellici e melodramma</i>	p. 68
<i>Horror e fantastici</i>	p. 86
<i>Avventurosi, peplum e altre stravaganze</i>	p. 114
<i>Un cinema di frontiera. Un'intervista a Jacques Tourneur</i>	p. 143
Filmografia	p. 155
Televisione	p. 171
Bibliografia selezionata	p. 174



Cat People (1942)

IL LATO NASCOSTO DELLA LUNA

Per quelli che, come noi, amano crogiolarsi nella serie B, per quelli che preferiscono il lato B del singolo, il lato oscuro della luna, il lato nascosto dello specchio, Jacques Tourneur è sempre stato poco meno di un dio. Un autentico mito del *B-movie*, come lo chiamano gli americani. Al punto che, a volte, arriviamo addirittura a stancarci di pronunciare il suo nome, come se fosse diventato un mantra ormai poco efficace, tanto è classico e referenziale. Però, è vero altresì che è sufficiente uscire un po' dal nostro ghetto per renderci conto che, ancora oggi, le enciclopedie del cinema gli dedicano appena qualche riga. Che i suoi film, con l'ovvia eccezione dei grandi classici riconosciuti, restano quasi completamente dimenticati. Che si dà più spazio nella storia del cinema al suo degno padre, il regista Maurice Tourneur, che al figliol prodigo da lui trascinato a Hollywood. Che, in definitiva, a parte *Il bacio della pantera* (1942), *Ho camminato con uno zombi* (1943) e *Le catene della colpa* (1947), Jacques Tourneur continua ad essere un regista un po' maledetto, un emarginato. Da un certo punto di vista, può anche essere un bene. Perché nulla potrebbe essere peggio della completa assimilazione di Tourneur all'Accademia, al canone generale, al gusto medio dei santoni del cinema. Per fortuna, Tourneur continua a rimanere, in parte, un enigma. Quasi tutti i suoi film diretti per il produttore RKO Val Lewton sono apprezzati dalla critica. Ma, ingiustamente, si loda di meno *L'uomo leopardo* (1943), un esercizio esotico di terrore psicologico, che anticipa di decenni il giallo e lo *psychothriller* moderni, dei due precedenti. Tourneur è uno dei grandi nomi del *film noir* grazie a *Le catene della colpa*, però si trascurano film molto interessanti come *Il treno ferma a Berlino* (1948) e *L'alibi sotto la neve* (1956). Si ammira abbastanza *La notte del demonio* (1956), però si ignorano *Il clan del terrore* (1963) o *20.000 leghe sotto la terra* (1965). Ci si ricorda sempre di *La leggenda dell'arciere di fuoco* (1950), però ci si dimentica di un film strepitoso come *La regina dei pirati* (1951) o di un bizzarro *peplum* come *La battaglia di Maratona* (1959). Per non parlare di Tourneur regista di film western: i suoi notevolissimi *I conquistatori* (1946)

Alberto Morsiani



I Walked with a Zombie (1943)

e *Wichita* (1955) sono tra i migliori esemplari del genere. E che dire di un capolavoro come *Stars in My Crown* (1949), che è uno dei migliori esempi della capacità di Tourneur di ibridare i generi? Ancora oggi, non ci si riesce a decidere se esiste un Tourneur buono e uno cattivo, se la filmografia di Tourneur è abbastanza “tourneuriana” per soddisfare gli amanti del cinema d’autore, se si può parlare di uno *stile Tourneur*, o se, paradossalmente, è poi esistito davvero un Jacques Tourneur.

È proprio la naturalezza mercuriale, irreprensibile, di Tourneur e del suo cinema, dal serial all’*eurotrash*, dal bianco e nero al technicolor, dalla sobrietà all’eccesso, quella che marca la differenza e ci spinge a ritornare al punto di partenza: l’autentico incanto della serie B. Un incanto che non si adatta ai canoni, che non corrisponde al classicismo di Hollywood, o che, ancor meglio, riesce a passare da questo stesso classicismo a momenti e immagini, talvolta interi film, che lo eludono o lo mandano a pezzi. Western, thriller, film di terrore, film noir, commedie, film mitologici, film d’avventura, fantasie assurde... Tutti i generi della serie B acquistano, nelle mani di Tourneur, uno scintillio insolito, che sfugge a canoni e classificazioni. A volte un film di Tourneur non sembra di Tourneur? Certamente. Però: com’è fatto un film di Tourneur? È romantico come *Il bacio della pantera* e *Le catene della colpa*? Spettacolare e disinvolto come *I conquistatori* e *La leggenda dell’arciere di fuoco*? È ellittico, sottile ed elegante come *Ho camminato con uno zombi*? Grottesco e parodistico come *Il clan del terrore*? *It’s B-movie, folks!* Cinema che deve essere inserito nel contesto dei suoi presupposti obbligati: produzione, soggettisti e sceneggiatori, pubblico a cui ci si rivolge. In questo cinema, però, in forma sotterranea ed esoterica, è sempre presente l’occhio dell’autore, il suo senso dell’estetica, della luce, le sue manie e idiosincrasie. In definitiva, il suo marchio di fabbrica.

Esiste certamente un cinema di Jacques Tourneur. Però esiste nella penombra, in quella dimensione ellittica che tanto spesso ha utilizzato nei suoi film di mistero e orrore. Può darsi che la vera essenza della sua opera risieda non tanto nello specifico racconto cinematografico, che a volte varia in modo significativo, quanto nell’impiego di immagini e simboli affascinanti, coscienti o incoscienti che siano. Nella creazione di atmosfere visive indimenticabili, come quelle che troviamo nei film prodotti da Val Lewton o nell’onirico universo *pulp* di *Le catene della colpa*, nei colori

incendiari e trasognati di film per certi versi assurdi come *20.000 leghe sotto la terra* o *La battaglia di Maratona* (di quest'ultimo, certamente, parte del merito va alla fotografia di Mario Bava).

Una volta, venne chiesto a Tourneur che posto pensava occupassero i suoi film nella storia del cinema. “Nessuno”, rispose. Ed è così, in effetti. Perché fanno parte non della storia del cinema, ma della sua contro-storia. Del suo lato oscuro, di quella storia parallela che assimila la serie B a ciò che c'è di strano e di bizzarro; una storia per la quale può avere maggior importanza il fatto che Tourneur padre sia stato aiutante di studio di Rodin e di Puvis de Chavanne, i grandi artisti simbolisti francesi, del sapere quanto sia costato *La leggenda dell'arciere di fuoco*.

Come si è detto, dato che ha sviluppato la propria carriera interamente nei confini della produzione di serie B, Tourneur ha diretto quasi esclusivamente film di genere, di ogni genere: *film noir* (*Le catene della colpa*, *Schiava del male*, 1944, *Alibi sotto la neve*), film di corsari (*La regina dei pirati*), avventurosi (*La leggenda dell'arciere di fuoco*, *Il grande gaucho*, 1952), bellici (*Il treno ferma a Berlino*, *Tamara figlia della steppa*, 1944), cinque film western di cui tre con il suo amico Joel McCrea, ivi compreso il molto da lui amato *Stars in My Crown*, i tre classici del terrore con il suo complice e produttore Val Lewton. Tourneur, percorrendo i generi, ha mantenuto spesso un livello di eccellenza non eguagliato neppure dai suoi colleghi più creativi e celebrati della “seconda divisione” (economica) di Hollywood, poeti della serie B come Edgar G. Ulmer e Joseph H. Lewis. Un classico luogo comune della “politica degli autori”, quella stessa che oggi si applica in versione diluita e indiscriminata praticamente a ogni regista di genere che si mostri “fedele a se stesso”, recita che il regista di serie B racconta sempre la stessa storia. In realtà, a ben vedere, Tourneur si è ripetuto ben poco nella sua carriera, dirigendo su committenza progetti assai diversi tra loro, che prendevano origine da soggetti e budget spesso molto più modesti dei risultati che lui era poi in grado di estrarre da essi.

La sua scrittura è personale e consistente: appare già nei suoi primi film degli anni '40, dopo un periodo di apprendistato nel campo del cortometraggio. E ci appare, anche, come una forma di resistenza rispetto alla routine della narrazione convenzionale, quando addirittura non la trasfigura: fu questa la grande rivelazione del “caso Tourneur” quando il

regista venne (ri)scoperto negli anni Ottanta. Naturalmente, i critici francesi, i “Cahiers”, ma anche “Positif”, ci erano già arrivati per primi da tempo, anche prima che Tourneur si ritirasse dal cinema nel 1966: da allora data il piccolo ma fruttifero “continente Tourneur”. Noames cercò di catturare l’essenza del suo cinema scrivendo di un suo certo carattere “astratto” e Tavernier fece riferimento al suo carattere enigmatico definendo i suoi film migliori “opachi come poemi”. Questi esegeti non si riferivano soltanto al personalissimo meccanismo che sta al cuore del suo ciclo di film del terrore per la RKO, la parte più celebrata della sua opera. Questi piccoli gioielli horror si caratterizzano infatti per omettere la “materialità” dell’apparizione fisica del mostro: non è un caso che Tourneur lamentasse il fatto che una imposizione della produzione l’avesse costretto a materializzare la presenza demoniaca nel suo, peraltro eccellente, *La notte del demonio*. Il suo modo di procedere di gran lunga preferito è per allusioni: un’ombra, un rumore, un ramo che ondeggia silenziosamente e ti dà l’impressione che un felino stia per balzarti addosso...

Reticenza e delicatezza impregnano tutto il suo cinema. L’ellisse diventa il principio regolatore della strategia narrativa e visiva dei suoi film: è sufficiente, ad esempio, osservare il modo ellittico in cui Tourneur utilizza lo spazio del “fuori campo” per suggerire ed evocare la violenza; un elemento, quest’ultimo, quasi obbligato dei generi che ha frequentato nella sua carriera, ma la cui rappresentazione diretta il regista aborrisce. Se in Lubitsch sovente le porte nascondono le scene di sesso, in Tourneur possiamo dire che la morte è, letteralmente, in agguato dietro l’uscio: il sangue che sgorga dalla fessura della porta in *L’uomo leopardo*, la pallottola che attraversa il legno e uccide la moglie in *Wichita* e il cattivo in *Il treno ferma a Berlino*, lo sportello dell’automobile che si apre e lascia cadere il cadavere di Robert Mitchum in *Le catene della colpa*, la porta che si chiude sopra Ruth Roman quando viene uccisa in *L’alba del gran giorno*...

Ma, ben al di là del fatto di costituire un innocente vezzo stilistico di un artista il cui talento oltrepassava spesso il valore dei progetti che gli venivano di volta in volta affidati, queste uccisioni e queste morti avvenute fuori campo sono il sintomo certo di una poetica personale che Tourneur ha sviluppato nel contesto piuttosto prosaico del cinema di genere a basso costo. In questo, Tourneur è stato davvero un grande uomo di cinema, modesto al punto da disconoscere per primo il proprio talento (qualche

studioso ha fatto notare che, forse, ha vissuto con un po' di complessi la fama e il prestigio culturale del suo raffinato padre, egli pure regista, il "pittoricista" Maurice Tourneur). Nei suoi film aleggia un' atmosfera di discrezione – come lui stesso ebbe a dire, il suo cinema si distingueva perché i personaggi parlavano a bassa voce -, una discrezione che gli faceva preferire i modi ambigui e obliqui all' affermazione epica, ai colpi ad effetto e ad uno stile più "grafico" (perfino il suo espressionismo era virato su toni discreti). Se il *corpus* della sua opera non arriva ad esprimere una "visione del mondo" generale, come sembra pretendere una versione integralista dell' autorialità, esso rivela comunque la vittoria dello stile sulla dittatura dei generi e delle loro convenzioni. Quello di Jacques Tourneur è un cinema il cui mistero non si dipana facilmente. Ancor di più, naturalmente, per lo spettatore di oggi, che è stato ormai educato a un cinema che pretende di fargli vedere tutto, di non nascondergli più niente.

Hollywood viene di solito vista, con alcune ragioni, come nemica degli artisti troppo personali. È certo poco probabile, ad esempio, che figure di artisti così caratterizzati come un Bergman o un Fellini avrebbero mai avuto a Hollywood la libertà di sviluppare la loro poetica, quella libertà che hanno avuto in Europa. È però altrettanto vero che quel complesso di studi, star, scrittori, generi, convenzioni popolari che è stata Hollywood ha anche potuto, a volte, fornire i mezzi attraverso i quali una voce minore ma distinta, che sarebbe passata inosservata in un cinema imperniato su una totale autorialità, riuscisse a esprimersi, seppure a sprazzi e con difficoltà. Una voce, appunto, come quella di Tourneur.

I suoi film mostrano relativamente pochi segni di quella originale, potente forza creativa in grado di esprimersi in un contesto di totale indipendenza, o, almeno, di assorbire e trasformare completamente il materiale su cui si trova a lavorare. In altri termini, dato uno *script* mediocre (e Tourneur ne ha avuti parecchi), egli realizza un film nel suo complesso poco convincente, che è riconoscibile come suo e gli si può attribuire unicamente in forza dello stile di ripresa che lui gli applica dall' esterno. I suoi film migliori appartengono, insieme, sia al genere di riferimento sia al loro regista. Nonostante questi limiti, anzi proprio grazie ad essi, è del tutto plausibile valutare Tourneur come un grande regista: quelle stesse qualità che, a un primo sguardo, possono suonare del tutto negative, dato un contesto e circostanze favorevoli, possono tranquillamente imporsi, al

contrario, come virtù rare e positive.

Tourneur, come si è detto, è conosciuto quasi solo per i suoi film horror, i tre che ha realizzato per il produttore Val Lewton nel 1942 e nel 1943 (*Il bacio della pantera*, *Ho camminato con uno zombi*, *The Leopard Man*) e il successivo, per certi versi assai simile, *La notte del demonio*, diretto in Inghilterra nel 1957. In una intervista a “Positif” e in altre occasioni, Tourneur ha dichiarato, con palese sincerità, la sua genuina credenza nel soprannaturale. Forse è proprio questa sua predisposizione intellettuale a regalare ai suoi film horror quella loro particolare qualità ambigua: egli rifiuta seccamente di banalizzare o volgarizzare la dimensione del soprannaturale, rispetta fino in fondo il suo mistero. Le manifestazioni del magico e del fantastico sono peraltro suggerite in un modo sottile, obliquo. Come si è visto, i rozzi trasparenti del demone vendicatore in *La notte del demonio*, aggiunti dallo studio, contro la volontà di Tourneur, per rendere il film più scioccante e pauroso per il pubblico, enfatizzano, per contrasto, la reticenza e la delicatezza della sua regia in tante altre occasioni. Sequenze come l’inseguimento notturno di Jane Randolph da parte della donna – gatto (*Il bacio della pantera*), la passeggiata attraverso i campi di barbabietole da zucchero rischiarati dalla luna fino al raduno vudù (*Ho camminato con uno zombi*), oppure il ritorno di Dana Andrews dalla visita alla negromante nell’oscurità di un bosco (*La notte del demonio*) rappresentano, nella loro economia e atmosfera, dei veri modelli nel loro genere.

La discrezione, e il rispetto per il mistero, di Tourneur va però molto oltre. Lo stile unico con cui maneggia la macchina da presa, che rappresenta sicuramente l’aspetto più distintivo della sua opera per altri versi eterogenea, possiede due caratteristiche principali: il movimento e la distanza, spesso combinati tra loro. I fluidi piani sequenza, ad esempio, che collocano i personaggi in campo lungo all’interno di ambienti dominati dall’ombra e dal chiaroscuro, con rami e foglie d’albero che ostruiscono il primo piano dell’inquadratura, rafforzano moltissimo l’atmosfera sinistra dei suoi film di suspense; servono, anche, a preservare l’obiettività con cui Tourneur solitamente guarda i suoi personaggi, una presa di posizione da cui fa dipendere le ambiguità dei film horror. Tourneur, infatti, nega l’identificazione dello spettatore con i personaggi che vengono tradizionalmente considerati “buoni”. In *Il bacio della pantera*, ad esempio,

le nostre simpatie vanno molto di più alla sinistra ma patetica Irena (Simone Simon), timorosa di trasformarsi in una pantera se viene stimolata la sua sessualità, che non ai rispettabili ma banali giovanotti americani che vengono a contatto con lei. In *Ho camminato con uno zombi* (uno dei film più belli di Tourneur, un vero piccolo classico), tutti i nostri pregiudizi morali vengono messi in discussione in un modo sottile, tutte le motivazioni si dimostrano ambigue o sospette, e perfino colei che apparentemente è l'immacolata eroina del film non è affatto esente dal dubbio. Il mondo notturno e intersecato dalle ombre di questo film è molto più di una semplice "atmosfera": esso diviene l'inquietante espressione visiva del senso del mistero di Tourneur e dell'ambiguità che soggiace a tutte le azioni e interazioni umane.

Al di là della sua credenza nel soprannaturale, l'ambivalente relazione che il regista intrattiene con l'America rende in parte ragione della rara sensibilità e della aperta simpatia con cui Tourneur descrive il senso di estraneità dei mondi con cui gli americani hanno a che fare nei suoi film. Figlio, come detto, di Maurice Tourneur, un cineasta che iniziò la sua carriera nel cinema muto prima in Francia e poi in America, proseguendola (a partire dal 1927) in Francia e in Germania, Jacques trascorse buona parte della sua fanciullezza e adolescenza in Europa, e diresse i suoi primi tre film in Francia, prima di stabilirsi definitivamente negli Stati Uniti nel 1939. Quella che il critico americano Andrew Sarris ha definito la sua "gentilezza francese" sembra, piuttosto, una combinazione di innata reticenza e di calcolato distacco da parte di una persona che viveva se stesso come uno sradicato. La chiave, ad esempio, per comprendere i western di Tourneur – *I conquistatori*, *Wichita*, *L'alba del gran giorno* – risiede nel fatto che affronta il genere con l'atteggiamento dell'outsider.

È istruttivo, da questo punto di vista, paragonare *I conquistatori* con *Sfida infernale* di John Ford. Entrambi questi western vennero girati nel 1946; entrambi hanno a che fare con lo sviluppo della prima civilizzazione bianca in mezzo alla natura selvaggia; entrambi sono costruiti sull'antinomia tra la vita sedentaria e il nomadismo. Una sequenza centrale di *Sfida infernale* descrive l'inaugurazione di una chiesa che è stata costruita solo per metà e la festa danzante che si svolge su di un pavimento ancora privo di una copertura; in *I conquistatori* c'è una sequenza ugualmente fondamentale in cui vengono mostrate via via la costruzione

comunitaria di una nuova capanna, un matrimonio e un ballo. È l'atteggiamento del regista che differenzia i due momenti: Ford osserva la scena con partecipazione e dedizione, Tourneur con distacco e discrezione. Ford ci fa assistere alle celebrazioni della gente; Tourneur ci fa partecipare con l'immaginazione. Nel film di Tourneur, lo spettatore guarda il focolare che arde nella capanna restandone all'esterno; in quello di Ford, siamo ammessi al suo interno. Quando il rito del matrimonio si è concluso, la macchina da presa di Tourneur ci conduce poi in modo imparziale verso le varie coppie che simboleggiano gli ambivalenti o conflittuali atteggiamenti verso la nozione di vita sedentaria. Durante le celebrazioni, la nostra attenzione è trasferita ripetutamente da personaggio a personaggio, da coppia a coppia, da gruppo a gruppo: ci viene impedito di identificarci con qualcuno in particolare, ma siamo invitati a prendere in considerazione e a valutare ciascuno di loro. Wyatt Earp, l'eroe di *Sfida infernale*, sceglie di impegnarsi per la difesa dell'ordine e della civiltà; l'eroe di *I conquistatori*, al contrario, è deciso soprattutto a difendere la propria indipendenza. Anche il Wyatt Earp di Tourneur – Joel McCrea in *Wichita* – è molto più distaccato e obiettivo nel suo atteggiamento di quanto non sia quello di Ford. Il solo indiano che compare in *Sfida infernale* è un ruffiano ubriaco che Earp sopraffà, malmena brevemente e spedisce poi verso la riserva più vicina; gli indiani di *I conquistatori* si materializzano magicamente dalla *wilderness* mentre si sta costruendo la capanna: Tourneur fornisce loro la stessa aura di mistero, al contempo pericolosa e accattivante, che altrove accorda al soprannaturale.

L'atteggiamento da outsider di Tourneur si ripercuote in molti dei suoi personaggi, che spesso provengono dall'esterno o da mondi lontani e devono capire in fretta il meccanismo con cui funziona la comunità locale. In *La cortina del silenzio*, *I ribelli dell'Honduras*, *Il bacio della pantera*, *Stars in My Crown*, *20.000 leghe sotto la terra*, *Wichita*, *La schiava del male*, *La notte del demonio*, il protagonista è, immancabilmente, uno straniero che viene da fuori e si ritrova a dover fronteggiare una situazione complicata. In particolare, torna spesso il motivo dell'americano in terra straniera, generalmente l'Inghilterra: i personaggi interpretati da Dana Andrews in *La notte del demonio*, da Glenn Ford in *I ribelli dell'Honduras*, da Tab Hunter in *20.000 leghe sotto la terra*, da Ray Milland in *La cortina del silenzio*.

Affascinante è poi il trattamento che Tourneur riserva ai sessi. I suoi film emanano un certo sessismo maschilista (normalmente, il protagonista è al centro di un triangolo con due donne, ma talvolta capita il contrario). È però molto interessante notare come, in quasi tutti i film, l'eroe maschile subisca una trasformazione anche profonda, una vera metamorfosi, passando, in genere, da una condizione di cinico individualista e interessato, ad una in cui si fa carico dei problemi altrui o della comunità nel suo insieme. È il tragitto, ad esempio, di Logan in *I conquistatori*, di Lindley in *Il treno ferma a Berlino*, di Dardo in *La leggenda dell'arciere di fuoco*, di Martin in *Il grande gaucho*, di Corbett in *I ribelli dell'Honduras*, di Wyatt Earp in *Wichita*, di Conway in *La prigioniera del Sudan*. In altri casi, a motivare le azioni del protagonista maschile è un fatto personale, come la vendetta (vedi *La piovra nera* o *La cortina del silenzio*), ma anche qui l'eroe subisce una metamorfosi. Nondimeno, nel cinema del regista ci sono straordinari e complessi personaggi femminili: basti pensare ad Anne Providence in *La regina dei pirati*, a Karis in *La battaglia di Maratona*, a Elspeth in *La cortina del silenzio*, a Marie in *L'alibi sotto la neve*, a Liza in *Il gigante di New York*, a Kathie in *Le catene della colpa*, a Nina in *Tamara figlia della steppa*, a Ann Merry in *L'alba del gran giorno*, ad Allida in *Schiava del male*.

In parecchi dei migliori film di Tourneur c'è poi un personaggio a cui, si capisce subito, viene concesso uno statuto speciale. Si tratta sempre di un personaggio minore, più spettatore che partecipante, distaccato, che non appartiene a nessuno, ma ben disposto, che sorveglia l'azione in modo attento e intelligente, e che agisce in modo decisivo nei momenti cruciali, quando il suo intervento è davvero necessario: il ragazzo sordomuto di *Le catene della colpa*, un *film noir* che è correlato in modo interessante, con il suo mondo di ombre e incertezze, con le fantasie horror del regista; il cantante e suonatore di mandolino (Hoagy Carmichael) di *I conquistatori*; John Kenyon, il giovane narratore di *Stars in My Crown*, il saggio editore Whiteside di *Wichita*. Sono forse questi i personaggi a cui Tourneur è più affezionato. Contiguo a loro è Carrefour, lo zombi di *Ho camminato con uno zombi*, uno dei personaggi più indimenticabili del regista, guardiano dei crocevia, intermediario muto tra l'Altro mondo oscuro e il mondo della coscienza, insieme consapevole e inconsapevole; l'enigma nel cuore dell'universo di Tourneur.

Jacques Tourneur è nato a Parigi il 12 novembre 1904, figlio dei regista Maurice Tourneur e dell'attrice Fernande Petit. Nel 1913 parte per gli Stati Uniti col padre è lì compie la maggior parte degli studi. Diventato cittadino americano nel 1919, è assunto dalla Metro-Goldwyn-Mayer dove, di volta in volta, è soggettista, assistente alla regia, attore e segretario di produzione nei film del padre. Secondo assistente di Clarence Brown (che esordisce lui stesso come assistente di Maurice Tourneur) e di John Stahl, è sesto assistente per il secondo *Ben-Hur* (quello di Fred Niblo del 1925-26), così poco importante, racconta, che, abbigliato da romano, era incaricato unicamente di vigilare che le comparse che interpretavano gli spettatori della corsa dei carri si toglissero orologi e occhiali. Attore di repertorio alla Metro, appare in una ventina di film come comparsa nelle scene di massa e lo si può riconoscere, barbuto e irsuto, in *La sete dell'oro* (1928) di Clarence Brown e capostazione calvo in *Anna Karenina* (1928) di Edmund Goulding, dove assiste al suicidio di Greta Garbo/Anna Karenina.

Quanto a Maurice Tourneur, abbandona gli Stati Uniti nel 1927, dopo aver iniziato *L'isola misteriosa* da Jules Verne, con Lionel Barrymore nei panni del capitano Nemo, e, di ritorno negli studi francesi dopo più di dieci anni di assenza, dirige *L'Équipage*, dal romanzo di Kessel, con Jean Dax e Claire de Lorez.

Nel 1928, Jacques Tourneur raggiunge il padre a Parigi e diventa il suo assistente alla Pathé-Natan. Collabora così alla realizzazione di sei film di Maurice Tourneur: *Accusée levez-vous* (1930) con Gaby Morley e Camille Bert, *Au nom de la loi* (1931) con Marcelle Chantal e Charles Vanel, dal romanzo di Paul Bringuier, *Partir* (1931) con Simone Cerdan e Jean Marchat, *Lo squadrone si diverte* (1932) con Raimu, Jean Gabin e Fernandel, da Courteline, *Le due orfanelle* (1933) con Rosine Dérean e Renée Saint Cir e *Le voleur* (1933) con Madeleine Renaud, Victor Francen e Jean-Pierre Aumont. Nel 1933, Jacques Tourneur è anche assistente di Jacques Natanson per *La fusée* con Firmin Gémier e Lucien Galas.

Parallelamente a questa carriera di assistente alla regia, Jacques diventa regista per la Pathé-Natan ed esordisce con *Tout ça ne vaut pas l'amour*, in cui, racconta Glauco Viazzi nel suo libro su Jean Gabin, il farmacista Marcel Levesque si infatua di Josseline Gael, ragazza infelice che ha soccorso, ma che gli preferisce Jean Gabin, l'elettricista che abita nell'appartamento accanto. *Toto*, film musicale con Albert Préjean, *Pour*

être aimé, commedia romantica con Suzy Vernon e Pierre Richard-Willm, e *Les filles de la concierge*, con la portinaia Jeanne Cheirel che sorveglia la verginità delle figlie, seguono nel giro di due anni (1933-34). Nel 1935, Jacques Tourneur torna negli Stati Uniti e dirige le sequenze della seconda unità in *Le due città*, diretto da Jack Conway per conto di David O. Selznick (e di cui Ralph Thomas fece un remake nel 1958 con Dirk Bogarde nel ruolo di Sidney Carton, che muore sul patibolo al posto del vero colpevole suo sosia). Ma questa esperienza di regia non giova a Tourneur quanto lui sperava, e, lavorando alla Metro, si vede offrire non dei veri lungometraggi ma, al contrario, una lunga serie di cortometraggi per diverse serie: *Pete Smith*, *Sports Parade*, *Historical Mystery*, *Crime Doesn't Pay*, *What Do You Think* (in cui lo spettatore si confronta con un problema di cui deve trovare soluzione).

Lavorando accanto a George Sidney, Fred Zinnemann, Roy Rowland, Felix Feist, Joseph Newman e altri registi che avevano debuttato come lui nei cortometraggi, Jacques Tourneur vegeta così fino al 1939. Quando può finalmente dirigere il suo primo lungometraggio americano, *They All Come Out* (inedito in Italia), co-prodotto dal Ministero della Giustizia. È un film drammatico in stile documentaristico, una sorta di *morality play* della serie “il crimine non paga”. Joe (Tom Neal), senza soldi, si fa convincere da Kitty (Rita Johnson) a partecipare a una rapina. Le cose vanno storte e i due si ritrovano in prigione, dove il sistema cerca di concedere loro una possibilità di riabilitazione.

Il film ha una certa risonanza, e Tourneur è chiamato allora a dirigere due avventure di Nick Carter, entrambe inedite in Italia, *Nick Carter*, *Master Detective* (1939), in cui il famoso detective impedisce che un segreto importante finisca nelle mani di un gruppo di sabotatori, e *Phantom Raiders* (1940), in cui Nick Carter indaga a Panama sulla scomparsa di alcune navi britanniche. In entrambi i *quickies* il detective, nato originariamente sulle riviste *pulp*, è interpretato da Walter Pidgeon. Dopo questi tre film di serie B, Tourneur abbandona la MGM per la Republic e vi dirige *Doctors Don't Tell* (1941), anch'esso inedito da noi. Protagonisti sono due medici, interpretati da John Beal e Edward Norris, che hanno uno studio in comune e sono innamorati entrambi della stessa donna, una cantante di nightclub (Florence Rice). La rivalità si risolve quando uno dei due entra in combutta con una gang criminale e perde la licenza medica. Ma la carriera americana

di Jacques Tourneur decolla davvero nel 1942, quando il suo amico e sodale di *Le due città*, Val Lewton, lo fa assumere alla RKO e lo coinvolge nella sua prima produzione per quello studio. Insieme, i due mettono in cantiere quel capolavoro dell'orrore fantastico che è *Il bacio della pantera*. Tourneur lavora ad Hollywood fino al 1963, quando dirige *Il clan del terrore*. Ha diretto in Inghilterra *La cortina del silenzio* (1951), *La notte del demonio* (1957) e *20.000 leghe sotto la terra* (1965), in Italia *La battaglia di Maratona* (1959). Tourneur è scomparso a Bergerac, in Dordogna, il 19 dicembre 1977.

THRILLER E NOIR

Nick Carter, Master Detective (1939), *Schiava del male* (1944), *Le catene della colpa* (1947), *L'alibi sotto la neve* (1956), *La piovra nera* (1958)

Jacques Tourneur si è cimentato da subito, in America, con il film di *suspense* (thriller e noir), dimostrando quella qualità di regia che non lo abbandonerà mai più. Fin dai primissimi *quickies*, filmetti seriali di un'ora, che ha diretto nel periodo compreso tra il 1939 e il 1942. In uno di questi, *Nick Carter, Master Detective* (1939), Tourneur, ad esempio, maneggia con abilità l'incipit spettacolare del film. È una concitata sequenza ambientata in un aeroporto avvolto dalla nebbia, che coinvolge una grossa berlina nera (un classico del genere), un aereo privato, una bionda procace e un vecchio con una misteriosa valigetta. L'aereo poi atterrerà in una landa deserta, dove entra in azione, sparando, il detective Nick Carter, interpretato da Walter Pidgeon. La trama riguarda dei segreti su progetti rivoluzionari di aerei in vista del conflitto bellico. Carter deve proteggerli dai sabotatori. La bionda sospettata di essere la spia è invece dalla parte dei buoni. La vera spia indossa un trench fin troppo ovvio. Seguiranno sabotaggi, incidenti aerei, subdoli cinesi, planimetrie sparite, microfilm, tante sparatorie e tanti morti ammazzati, mentre il lato comico è garantito dal grande caratterista Donald Meek (quello di *Ombre rosse*), che interpreta un simpaticissimo apicoltore, Bartholomew, fan di Nick Carter, di cui ha letto tutte le avventure, e che, alla fine, lancia i suoi insetti addosso ai cattivi. È un film pieno zeppo di ogni sorta di cliché di personaggi e situazioni, come si conviene a un *serial*, ma Tourneur ha modo di "firmare" almeno una sequenza nel suo caratteristico modo. A un certo punto, Nick Carter si reca a trovare un personaggio. Suona il campanello di casa sua, e nessuno risponde. Bussa allora alla finestra, e in questo momento la sua ombra si dispiega sul muro della casa, e dietro alla sua c'è l'ombra di Bartholomew che l'ha seguito di nascosto: quelle ombre che diventeranno un marchio di fabbrica del regista, un territorio su cui esercitare quella capacità magica di vedo/non vedo che crea l'atmosfera inquietante così tipica del suo cinema. Subito dopo, Carter scopre nella rimessa della casa l'auto accesa, il gas di scarico che vi penetra dentro con un tubicino e il padrone di casa morto nel

sedile posteriore. A questo punto, Bartholomew si appalesa improvvisamente al detective. È uno dei primi, se non il primo, “notturno” di Tourneur, in cui le ombre della notte si coniugano con quelle dei personaggi per creare un’atmosfera di morte. L’equiparazione ombra/morte è così ufficialmente lanciata. Un altro momento di questo tipo si ha più avanti nel film, in una scena nuovamente ambientata nell’aeroporto dell’inizio, in cui ancora la nebbia avvolge cose e persone arrivando ad appannare l’obiettivo della macchina da presa.

Il vero esordio di Tourneur nel film di *suspense* si ha però solo due anni più tardi, nel 1944, con il film *Experiment Perilous* (Schiava del male), prodotto dalla RKO, un grande dramma psicologico molto rappresentativo degli anni Quaranta degno dei migliori piccoli noir di quello studio diretti da personaggi del calibro di Anthony Mann e Richard Fleischer. Nick Bederaux (Paul Lukas) dice al dottor Huntington Bailey (George Brent) che sua moglie Allida (una strepitosa Hedy Lamarr) è una povera pazza, ma a poco a poco Bailey scopre che non solo è Bederaux a essere il vero folle, ma che ha ucciso la sorella. Smascherato, Nick cerca di uccidere Bailey, ma finisce carbonizzato in un incendio. In questo noir, Tourneur ha già modo di sbizzarrirsi dando piena fiducia alla propria macchina da presa, sfruttando scenografie evocative e una illuminazione in bianco e nero di grande effetto. L’incipit è puro *plein air*, con i titoli di testa che scorrono su una prateria, su un cielo scuro, vento e fulmini, e una esondazione d’acqua sui binari di un treno; parte l’immancabile voce fuori campo del Narratore: “Ricordo quando comincio sul treno che andava a est. Era l’inizio della primavera del 1903”. Segue il racconto dell’incontro del narratore, che è Bailey, con una donna spaventata che è Cissie, la sorella di Nick Bederaux. La donna torna a casa dopo cinque anni di assenza, ed è curiosa di conoscere la moglie del fratello, Allida. Fuori infuria una bufera, con l’acqua che invade i binari.

Questa lunga sequenza introduttiva serve a preparare l’arrivo nella cittadina, dove Bailey incontra l’amico Clag (Albert Dekker), un artista che ha scolpito la statua di una donna: una donna di marmo che ha serpenti tra i capelli. Questa bizzarria inquietante, la seconda del film dopo l’esondazione del fiume sui binari, precede una cena a tre (c’è anche la moglie di Clag), in cui la conversazione verte esclusivamente sulla giovane bellissima consorte di Bederaux, che viene definita “opera d’arte”.

Scopriamo che nel locale museo c'è un ritratto di Allida: "C'è qualcosa di arcano in lei, vai a vedere quel quadro", suggerisce Bederaux a Bailey. Cosa che fa l'indomani. Con un bel movimento di macchina, Tourneur, dopo una inquadratura dall'alto, si abbassa con una carrellata a inquadrare dapprima Bailey, poi il dipinto di fronte a lui, che sembra ipnotizzare l'uomo (esattamente come in *La donna che visse due volte* di Hitchcock quattordici anni dopo). Insomma, tutta la prima parte del film, allusiva e sfuggente, serve a prepararci all'incontro con questa fantomatica creatura di sovrana bellezza e mistero, Allida, che viene continuamente evocata dagli altri personaggi, e che a sua volta rievoca un analogo personaggio femminile tourneriano di due anni precedente, Irena (Simone Simon) in *Il bacio della pantera*.

L'attesa, nostra e di Bailey, viene finalmente soddisfatta: entriamo infatti, finalmente, nella grande casa patrizia dei Bederaux, con tanto di maggiordomo e scalinata gigante. Bailey sale al piano superiore, affollato di acquari e armature. "Sembra un romanzo di Verne, non si sa in che secolo si è", commenta. Finalmente è di fronte ad Allida, che ci viene proposta in un folgorante primo piano, assolutamente identica al ritratto del museo. Lo sguardo è lo stesso, e Bailey è soggiogato da quello sguardo, come accadrà a Jimmy Stewart nel capolavoro di Hitchcock, suscitando subito il palese nervosismo del marito anzianotto. A partire da questo momento, si sviluppa una trama noir piuttosto convenzionale, con Bederaux che insinua in Bailey il sospetto che Allida sia una folle, che possa far del male al loro figlio di cinque anni. Bisogna dunque fare l'"esperimento pericoloso" del titolo originale, con Bailey che è invitato a prendersi cura di Allida e a curarla. Anche l'improvvisa, strana morte di Cissie viene addebitata ad Allida.

Pian piano, e Tourneur è maestro in questo, si insinua nel film una atmosfera di disagio e di sospetto. Che viene abilmente alimentata da una serie di avvenimenti che sembrano casuali ma che sono pilotati da Bederaux, che naturalmente è il vero pazzo criminale della storia (in questo caso, la memoria del cinefilo corre subito a un noir dello stesso anno, *Angoscia* di George Cukor, in cui Charles Boyer cerca di far passare per folle la consorte Ingrid Bergman). Viene rievocata, da un diario che Bailey legge, la storia d'amore tra Nick e Allida, con un lungo soggiorno parigino. Qui, nella sequenza di un ballo, brilla ancora la bravura di Tourneur nel muovere la macchina da presa, che nel piano sequenza si sposta dall'alto e

da destra inquadrando le coppie che danzano nel salone, per poi fermarsi e inquadrare frontalmente in campo totale la meravigliosa Allida che discende imperiosa la scalinata vestita con uno stupendo abito da sera bianco di Pierre Chardin. Da annotare anche una sequenza, di poco successiva alla precedente, in cui Bederaux chiede ad Allida di sposarlo su una panchina del giardino: da un primo piano del volto della donna si passa a inquadrare il riflesso di lei sull'acqua di una fonte di cui increspa la superficie con la mano. Subito dopo il matrimonio, esplose la folle gelosia di Bederaux, che si concentra nei confronti di Alec (George N. Neise), bizzarro artista, scrittore e poeta che si innamora di Allida a cui dedica componimenti piuttosto kitsch. Bederaux non ci sta, è convinto di essere lui il vero "artista", è lui che ha creato Allida (qui, ci sono analogie evidenti con *Vertigine* di Otto Preminger, un altro celebre noir dell'anno di grazia 1944, e col rapporto tra l'esteta Clifton Webb e la meravigliosa Gene Tierney). Mentre fuori quasi sempre nevicava (la neve piace molto a Tourneur, torna in altri film, probabilmente perché il suo bianco crea un contrasto col nero delle sue ombre), si chiarisce la follia di Bederaux, che, scopriamo, ha ucciso anche il rivale Alec simulando un incidente con una carrozza. Intanto scoppia l'amore tra Allida e Bailey: ormai fuori controllo, Bederaux finge di gettarsi da una nave suicidandosi come fece suo padre, ma in realtà penetra di nascosto nella sua dimora, inquadrato in controluce lungo un corridoio, per uccidere Bailey che è diventato il nuovo rivale in amore. La lotta finale tra i due uomini ha luogo su una scala a chiocciola, altro *topos* del noir di questi anni (dell'anno successivo, il 1945, è *La scala a chiocciola* di Robert Siodmak), mentre l'epilogo vede la dimora bruciare in un incendio causato dall'esplosione del gas aperto da Bederaux. Il fuoco, dunque, dopo l'acqua dell'inizio (e tanta neve in mezzo), l'incendio dopo l'inondazione a delimitare con la furia degli elementi naturali il più classico e convenzionale degli intrecci noir basati su follia e morte, riscattato dalla bravura stilistica di Tourneur. Da notare, infine, che negli incubi che Bederaux istiga nel figlio (che lui odia perché teme sia frutto della relazione tra la moglie e Alec) compaiono racconti di streghe cattive, che ricordano, ancora, i personaggi femminili inquietanti della trilogia dell'orrore firmata da Tourneur nel biennio precedente.

Due anni più tardi, nel 1947, Tourneur dirige per la RKO quello che sicuramente è uno dei suoi film più belli, oltre che, nella considerazione

critica generale, uno dei grandi classici del *film noir*. *Out of the Past* (Le catene della colpa) è tratto dal romanzo “Build My Gallows High” di Geoffrey Homes, pseudonimo spesso usato dallo scrittore e sceneggiatore californiano Daniel Mainwaring (1902-77), autore di parecchi romanzi *hard-boiled* e di diverse sceneggiature per Hollywood: oltre a quella di *Out of the Past*, ricordiamo almeno quelle per tre film diretti da Don Siegel, *The Big Steal* (Il tesoro di Veracruz), del 1949, *Invasion of the Body Snatchers* (L’invasione degli ultracorpi), del 1956 e *Baby Face Nelson* (Faccia d’angelo), del 1957, oltre a quella, nel 1949, per *Lawless* (Linciaggio) di Joseph Losey. A proposito del romanzo da cui sceneggiò *Out of the Past*, in una intervista Mainwaring disse di “voler allontanarsi dai soliti romanzi di mistero. Quelle storie di detective sono noiose da scrivere. Alla fine c’è solo da indovinare chi è il colpevole. Volevo arrivare alla fine e non saper neppure io chi era il colpevole”. Questa incertezza è conservata nel film, che fonda il suo statuto proprio sulla labilità e opacità di ogni traccia. Interpretato da Kirk Douglas, Robert Mitchum, Jane Greer e Rhonda Fleming, il film di Tourneur, esplorazione di un universo di delinquenza e corruzione, conserva tutta la forza del libro nella descrizione dei personaggi, soprattutto quello dell’assassina Kathie Moffat (la Momsie McConigle del romanzo).

Il film si apre *au plein air* come *Schiava del male*: siamo in un dipinto di Edward Hopper, col campo totale di una prateria, uno spazio aperto e luminoso che contrasta, bagnato dal sole, con le ombre che contrassegneranno gran parte del racconto successivo. Un’automobile percorre la strada verso la cittadina di Bridgeport e si ferma alla stazione di servizio di Jeff Bailey (Robert Mitchum). Suona il clacson, ma il giovanissimo addetto (Dickie Moore) è sordomuto e non sente. Questo personaggio sarà importante nel prosieguo del film, interpretando una figura di improbabile *deus ex machina* che ricorre in altri film del regista e verso la quale Tourneur mostra una speciale affezione. Il guidatore, Joe Stephanos (Paul Valentine), sta cercando proprio Jeff, che però è fuori a pescare. Attraversa allora la strada, entra al Mamy’s Cafè e ascolta il gossip che i presenti fanno su Jeff, una persona misteriosa venuta da fuori. Stacco su Jeff, che sta pescando su un lago in montagna con la fidanzata Ann Miller (Virginia Huston). Lei gli dice: “Quando guardo il cielo, penso a tutti i posti dove non sono stata”, ma lui la gela: “Poi li vedi e ti accorgi che

sono tutti uguali”. Lui vuole sposarla, costruire una casetta sul lago e viverci per sempre. Jeff è in quel paese da poco, per tutti è il “misterioso Bailey”. Naturalmente, trattandosi di un film noir, capiamo subito che il destino che attende Jeff non è proprio quello idilliaco da lui sognato. Infatti, subito dopo, Joe lo intercetta e gli rammenta il suo passato poco chiaro: “Lavoro per Nick, vuole vederti domani a Lake Tahoe”. Jeff ripiomba così nelle spire di un passato che sperava di essersi lasciato ormai alle spalle. Questo incipit è un classico del noir: l’uomo dal passato tempestoso che si è rifugiato in un luogo sperduto nella speranza di essere dimenticato, ma che viene “ripescato” (proprio come Jeff pescava le trote nel lago) da un passato oscuro e spesso criminale che vuole trascinarlo a fondo con sé. Il Mitchum di questo film come il Burt Lancaster in *The killers* (I gangsters) di Robert Siodmak, dell’anno prima, o, in tempi recenti, il Viggo Mortensen in *A History of Violence* di David Cronenberg, del 2005.

Quella notte stessa, Ann passa a prendere Jeff in auto. Durante il viaggio, Jeff racconta alla ragazza di chiamarsi in realtà Markham e di essere vissuto a New York lavorando come detective privato. La macchina da presa stringe ora su Jeff e parte il lunghissimo flashback del film. Il gangster Whit Sterling (Kirk Douglas) aveva assunto Jeff per rintracciare una donna, Kathie Moffat (Jane Greer), che gli aveva rubato quarantamila dollari: “Rivoglio lei, i soldi non mi interessano”. La paga è ottima, Jeff accetta e si mette sulle tracce della ragazza. La ricerca è contrappuntata, altro classico del noir, dalla sua voce fuori campo: “Andai fino a Città del Messico, poi presi una corriera verso il sud come lei”. È Jeff che sta raccontando la storia alla fidanzata. La spettacolare entrata in scena di Kathie, nel café Mar Azul di Acapulco, è attentamente preparata da Tourneur, abile a crearne l’aspettativa nelle parole degli altri, proprio come lo era stata quella, analoga, di Allida/Hedy Lamarr in *Schiava d’amore*. Kathie entra nel salone con un cappello vistoso e un vestito chiaro scollato, ordina un bicchiere di birra e si accende una sigaretta. Risuona la voce off di Jeff: “La vidi entrare e capii perché a Nick non importava nulla dei soldi”. Jeff è immediatamente stregato da lei, è l’uomo debole del noir che incontra la sua dark lady e ne esce distrutto. Robert Mitchum è il massimo specialista del ruolo, assieme a Lancaster: nel 1953, ad esempio, sarà la vittima di Jean Simmons in *Angel Face* (Seduzione mortale) di Otto Preminger.

Dopo una puntata alla roulette (“Non mi piace il gioco”, dice lui in una affermazione rivelatrice, dato che lui non ne è che una pedina), i due vanno sulla spiaggia di notte e si baciano. A questo punto Tourneur piazza uno dei suoi affascinanti “notturni” irti, insieme, di desideri e di insidie. Un delicato movimento di macchina inquadra il mare che brilla di luce argentata, suadente e tentatore. “Ci vedevamo solo di sera, di giorno la aspettavo. Pensavamo che fosse solo un sogno”, rievoca Jeff. Viene qui esplicitamente introdotta una dimensione onirica, che è una delle chiavi del film. Jeff, a tutti gli effetti, si comporta come chi è sonnambulo o non più padrone delle proprie azioni. “Ero rimbecillito – confessa un Jeff ridivenuto consapevole – ma quando la vedevo dimenticavo tutto”. Non a caso, sulla spiaggia, Kathie è associata a delle reti da pesca: come un ragno, sta tendendo la sua trappola.

In un sequenza di poco successiva, Tourneur mette di nuovo in mostra tutta la sua abilità stilistica. La coppia, sotto un diluvio di pioggia, si rifugia nella casa di lei. Qui, Tourneur (e il suo geniale direttore della fotografia, il sommo Nicholas Musuraca, grande specialista del noir) mette in scena quella che è una vera e propria sinfonia di bianchi e di neri, chiaroscurando l’interno dell’abitazione tra mobili di bambù e soprammobili messicani. Un asciugamano bianco che brilla nell’oscurità della stanza asciuga i corpi dei due amanti prima del doveroso amplesso. Dopo l’amore, un improvviso colpo di vento spalanca la porta: la macchina da presa si avvicina alla porta assieme a Jeff, perlustra con lui l’esterno bagnato. Avvolti da ombre espressioniste, impauriti, i due decidono di fuggire da lì per sottrarsi alla vendetta di Whit. Ma proprio il temuto Whit, l’indomani, arriva assieme a Joe, la fuga è rimandata. Al bar dell’hotel, i tre uomini siedono a prendere da bere, e Tourneur crea con un paio di inquadrature un vero momento di terrore: l’inquadratura di Kathie che entra nell’hotel, l’inquadratura sul bicchiere di Jeff, che lo rovescia per il nervosismo di essere scoperti. Pericolo scampato, i due la fanno franca.

La coppia si rifugia a San Francisco, dove Jeff riprende il lavoro di detective. Ma è sempre seguito come un’ombra da un altro uomo di Whit, Jack Fisher (Steve Brodie). I due amanti devono così separarsi, e Jeff si reca a Los Angeles per depistare Jack. In un altro “notturno” rimarchevole, presso un piccolo chalet, la coppia si ritrova. Jeff illumina con i fari dell’auto la donna: si baciano felici. “Qualcosa di indefinito mi aveva

stregato, una magia”. Per certi versi, si realizza nel film quel “mondo parallelo” di cui Tourneur parla in una intervista a “Films and Filming”: Jeff e Kathie sembrano vivere in un universo tutto loro, in una sorta di sogno o di sospensione della realtà. Una realtà, però, che subito torna prepotentemente a farsi sentire: Jack Fisher, infatti, è arrivato allo chalet, sulle tracce di Jeff. All’interno dello chalet avviene il violento scontro tra i due uomini, che Tourneur filma con una precisione estrema. Si parte con una inquadratura leggermente dal basso di Jack, che è di spalle e di tre quarti, mentre Jeff è a sinistra, con una ampia porzione del soffitto lasciata scoperta in secondo piano in alto. Segue un controcampo identico ma rovesciato, con Jeff ora a destra e Jack a sinistra. I due si scazzottano, inquadrati in controluce avvinghiati l’uno all’altro, mentre il volto illuminato in primo piano di Kathie segue la scena. Le ombre dei due uomini illuminano a intermittenza il volto di lei, che mostra un enigmatico sorriso degno della “Gioconda” di Leonardo (soddisfazione perché due uomini stanno lottando per lei? Sicurezza perché sa che comunque finirà l’avrà vinta lei?). Alla fine, è proprio lei a sparare e a uccidere Jack, a terra dopo un pugno di Jeff. Segue allora un primo piano di Jeff sconcertato da quell’inutile, gratuito gesto omicida.

I due si separano di nuovo. “Non l’ho più vista”, dice Jeff ad Ann. Termina qui il lungo flashback del film. Jeff raggiunge la villa di Whit, dove scopre che Kathie è tornata all’ovile, dopo aver confessato tutto a Whit. Ora Jeff è nelle mani di Whit, che lo incarica di recuperare da un avvocato di San Francisco dei registri contabili che provano le sue evasioni fiscali. In realtà, è l’ennesima trappola per Jeff, che viene accusato falsamente dell’omicidio dell’avvocato. Un ingranaggio perfetto e diabolico, cui offre il proprio contributo anche la segretaria dell’avvocato, Meta Carson (Rhonda Fleming). In questa sezione del film, Jeff è solo con se stesso, lotta disperatamente per salvarsi. Recupera la cartella coi documenti (c’è un fantastico controluce di lui che scende le scale di un ufficio). Commette l’errore di fidarsi ancora di Kathie, che gli mette alle costole Joe per ucciderlo. Sarà il ragazzo sordomuto a salvarlo, in una elaborata sequenza che ha luogo lungo il corso di un fiume serrato in una gola rocciosa: inquadratura di Jeff che fuma pensieroso seduto su una roccia, inquadratura di Joe che, alle sue spalle, lo prende di mira con la pistola, inquadratura del ragazzo in alto che lancia la lenza con l’esca

artificiale con cui stava pescando contro Joe, che precipita di sotto. Ma ormai Jeff è un ricercato per omicidio, sta correndo verso il proprio destino.

Il film si velocizza ulteriormente. Kathie uccide anche Whit e propone a Jeff di fuggire ancora una volta insieme. In una morbida sequenza nella villa di Whit, con il cadavere di quest'ultimo ancora caldo dietro il divano del soggiorno, la donna, vestita di nero come si conviene a una dark lady, esce sulla terrazza e osserva i monti lontani: "Ricordi le montagne più alte di queste ricoperte di neve? Avremmo dovuto rimanere lì. Sono morti tutti. Non ci lasceremo più. Siamo fatti dello stesso stampo, siamo cattivi noi due". Stavolta è Jeff a tendere la trappola. Finge di andare via con lei in auto, ma ha chiamato la polizia. Come tante altre scene del film, anche l'epilogo si svolge nell'oscurità della notte. Kathie spara a Jeff e la polizia spara a lei. La torcia di un poliziotto illumina il volto di lei e i soldi sparsi nell'auto. Poi il poliziotto apre la portiera facendo cader fuori il corpo di Jeff. Un finale secco e sobrio, scandito dalla luce artificiale di una torcia.

Il film, dopo questa doppia morte, ha una specie di appendice morale in cui Ann, accompagnata dal suo nuovo spasimante Jim (Richard Webb), si stacca improvvisamente da lui e va dal ragazzino sordomuto, chiedendogli se secondo lui Jeff sarebbe andato via con Kathie. Giudiziosamente, fedele al suo ruolo di *deus ex machina* assegnatogli da Tourneur, il ragazzino fa cenno di sì con la testa, ed allora Ann decide di tornare da Jim. Rimasto solo, il ragazzino, inquadrato di lato, alza lo sguardo verso l'insegna della stazione di servizio di Jeff; c'è poi una inquadratura frontale di lui che sorride e fa un gesto di saluto (verso Jeff, presumibilmente), si alza e si allontana sullo sfondo dell'inquadratura.

Si conclude così, con un finale *au plein air*, soleggiato e pacificato come era apparso l'incipit, un film che rappresenta un po' la quintessenza del noir anni Quaranta, con l'antieroe debole e dal destino segnato, con la dark lady bella e spietata, con la sensazione di un fato da cui non si può sfuggire, con la dimensione onirica, con le ombre espressioniste e i chiaroscuri a righe, con il flashback, con la voce off del protagonista che scandisce l'azione. Quintessenza di un genere, certo, e insieme opera di un autore, Jacques Tourneur, che mette in luce la propria personalità disseminando il film di tante chicche stilistiche che impreziosiscono e rinnovano le convenzioni narrative. Il trattamento delle numerose scene di "notturni", specialità del regista, esprime sensualità e morbidezza (il pericolo è però in

agguato). Il suo uso del chiaroscuro è portato a vertici insuperati; il modo in cui muove la macchina da presa in diverse sequenze denota la ricerca di una sintesi ed economia narrativa che fa volentieri a meno dei “pezzi di bravura” fine a se stessi; l’atteggiamento del regista è sempre quello di suggerire ed accennare piuttosto che di “indicare col dito”(ad esempio, l’uccisione di Whit fuori campo); la sfilza di personaggi “cattivi”, sui quali il Male si esercita a vari livelli, dimostra lo scarso interesse di Tourneur per i “buoni”. Unica figura positiva del film è, come si è visto, il ragazzino sordomuto: un personaggio che osserva dal di fuori lo svolgersi dell’azione e interviene quando è necessario. In personaggi di questo tipo si identifica lo “sguardo” di Tourneur, che ama conservare un approccio distaccato e discreto anche quando il soggetto lo sprofonda in un turbinio di passioni e di delitti, come in questo caso.

Dal punto di vista della struttura narrativa, un vero labirinto temporale e spaziale, il film è un caposaldo del genere. L’architettura narrativa e simbolica si articola attorno a due tipi di antinomie: spazio urbano/ spazio rurale e passato/presente. La cittadina di Bridgeport rappresenta, per Jeff, il ritorno (impossibile) alla purezza di un tempo precedente. Il passato, che si credeva dimenticato, irrompe, con i suoi echi urbani, nel presente e lo altera in modo funesto, contaminando di sordidi presagi il paesaggio rurale di Bridgeport: si veda la sequenza iniziale dell’arrivo del forestiero nel paesino, con un movimento di macchina che incide, letteralmente, lo spazio.

Le intricatissime coordinate spazio – temporali del film assumono la funzione essenziale di imbrigliare i movimenti e la libertà dei personaggi. Da un punto di vista spaziale, abbiamo una struttura itinerante e circolare: il racconto inizia e finisce nell’ambiente rurale di Bridgeport, dopo che il tragitto narrativo ha attraversato geografie urbane (New York e San Francisco) e territori esotici ed *extra moenia* (il Messico). Dal punto di vista temporale, la linearità narrativa si spezza e la continuità cronologica del racconto si frantuma. Con il flashback, lungo circa un terzo dell’intero film, si produce una frattura nell’ordine della storia in quanto successione cronologica e logica degli avvenimenti. Questo congegno non è solo narrativo, ma assume anche un valore metaforico ed espressivo di prim’ordine: si stende sopra le immagini l’ombra del Fato, visto che, essendo connotate come passato, assurgono, nella dinamica drammatica

del film, al significato di elementi eterni, immutabili. Le cose sono già successe, il destino si è compiuto, o almeno ha proiettato la sua ombra, e la storia successiva si racconta come se si trattasse di una maledizione che deve compiersi inesorabilmente. Si ha la sensazione che non si possa cambiare più niente. I personaggi, soprattutto Jeff, sono prigionieri degli elementi narrativi come si sono venuti configurando.

Al flashback, nel film, si accompagna la voce fuori campo, che serve per introdurre e strutturare il flashback stesso. Si costruisce, dunque, una soggettività narrativa. Nel film, la voce fuori campo ci fa sentire sia il peso del passato che la radicale soggettività delle sue immagini. Una narrazione in prima persona. Un narratore fittizio, diegetico. Jeff, che di mestiere è un detective, narra in prima persona: è il suo punto di vista che articola il racconto. Si produce una focalizzazione duplice: *da parte* del personaggio e *sul* personaggio. C'è un punto di vista esterno e un punto di vista interno. Di fatto, né l'inizio del film, con l'arrivo dello straniero importuno a Bridgeport, né il suo epilogo, una volta consumato il tragico destino di Jeff, sono costruiti attorno al suo punto di vista. È pertinente e logico che sia così, però ciò non impedisce che il nostro sguardo si identifichi con la sua ambivalente figura di detective – vittima e che il racconto si adegui alle pieghe della sua ombra.

Il film si caratterizza per la sua opacità narrativa, per la frammentazione e la dispersione del racconto: ellissi, “buchi neri” che impediscono una spiegazione esaustiva di ciò che accade; caotica intensità e sovrapposizione degli eventi; incessante accumulazione di dati, azioni e situazioni; confusa concatenazione di fatti di difficile comprensione. Ciò consente che, nel film, ci sia uno stato di climax quasi permanente: sembra che Tourneur goda di questo maremoto di incontri e viaggi, di furtive entrate e cambi di scena. Il frammento di San Francisco, da questo punto di vista, è esemplare: c'è una condensazione del tempo filmico, si accumulano situazioni senza soluzione di continuità, la saturazione dell'informazione che ci viene fornita senza nitidezza è travolgente. San Francisco: incubo, trappola e labirinto, in cui Jeff si perde irrimediabilmente, e lo spettatore con lui.

Il film è anche pieno di quei triangoli amorosi che ritornano sempre nel cinema di Tourneur: c'è quello tra Jeff, Kathie e Whit, quello tra Jeff, Ann e Kathie e quello tra Jeff, Ann e Jim. Il primo e il terzo sono composti da due uomini e una donna, il secondo da un uomo e due donne. Un *puzzle* in

cui, anche se l'unico personaggio che compare in tutti e tre è Jeff, l'elemento nucleare è rappresentato da Kathie, prototipo della *dark lady*, crudele mantide religiosa, ragno mortifero che tesse la sua sottile ragnatela acciappa – uomini (le reti dei pescatori sulla spiaggia di Acapulco ne sono la più grafica espressione metaforica). È Kathie che, con i suoi atti, determina il racconto e la tragedia. I personaggi maschili, al suo confronto, sono dei deboli, incapaci di governare il proprio destino. A lei si rivolgono le frasi celebri del film: “Eri tanto bella quanto perversa”. “È un esemplare unico”, la risposta di Jeff all'osservazione di Ann: “Non può essere tanto cattiva, nessuno è così!”.

Whit è un criminale narcisista, ambizioso, e con un tocco di megalomania che richiama le figure di gangster degli anni Trenta, James Cagney o Edward G. Robinson. Ma non è altrettanto eccezionale: ha subito un processo di democratizzazione, assomiglia, piuttosto, a un cittadino qualunque preso dalla smania del potere. Non occupa il centro del racconto, come facevano i gangster nei film degli anni Trenta. A sua volta, Jeff incarna un doppio archetipo del noir: il detective privato e l'uomo vittima della donna e del Fato avverso. È una figura tragica, un antieroe, prigioniero del suo passato e ironicamente scettico sul presente. Vorrebbe distaccarsi dal sordido universo che lo circonda, ma, una volta oltrepassata la linea della giustizia, quella che separa il bene dal male (una linea, nel film, anche geografica: il confine tra Stati Uniti e Messico), non riesce più a tornare dall'altra parte sano e salvo. In generale, tutti questi personaggi sono maestri nell'arte della replica: i dialoghi si caratterizzano per la secchezza e la concisione, cosa che si adatta perfettamente alle esigenze del racconto e alla sua economia narrativa. Le conversazioni sono caustiche e ironiche.

Rispetto alla messa in scena, il film mostra un virtuosismo formale di matrice espressionista, in grado di costruire un'atmosfera nera e ombrosa. Una illuminazione di fonte naturale, molto contrastata: le figure entrano ed escono dall'ombra, i personaggi parlano dalla penombra. La costruzione dello spazio si impernia, come piace al regista, sul ricorrente uso del fuori campo come luogo eletto della narrazione: ci sono numerosi sguardi che si rivolgono al fuori campo senza il corrispondente contro campo, cosa che, implicitamente, sottolinea l'incertezza su ciò che non si vede e permette una possibile perdita di senso; nello stesso tempo, può aprire fessure e crepe nella storia, per il disorientamento dello spettatore, che non ha punti di

riferimento in un racconto dominato, a volte, dall' *invisible*.

Le inquadrature del film non sono mai equilibrate o armoniche. Predominano le composizioni barocche, che creano spazi opprimenti. Il gioco compositivo sottolinea le linee curve, oblique. Inquadrature enfatiche, angolazioni forzate, disposizione irregolare delle figure nel fotogramma. Tutto ciò alimenta la sensazione di instabilità, tensione ed esasperazione che avvolge, come un'ombra allargata, le immagini primordiali del film noir. Epitome di questo stile di messa in scena è la sequenza nella capanna.

Se mettiamo tutto assieme, dobbiamo concludere che il gioco narrativo labirintico, l'architettura drammatica vischiosa e l'universo visivo e iconografico pieno di atmosfera contribuiscono in modo decisivo al fatto che la storia, e i personaggi che vi transitano, siano impregnati di fatalismo esistenziale. Una roulette, una corsa di cavalli diventano metafore del destino. La roulette, a partire dalla quale si apre la sequenza dell'approccio definitivo tra Jeff e Kathie, segnala una relazione precisa tra il "gioco" e il caso. Le corse dei cavalli sono anch'esse una manifestazione del destino a cui la coppia non può sottrarsi, come diventa palese quando l'ex – socio di Jeff li vede casualmente all'ippodromo.

Il film si svolge come una ineluttabile spirale, popolata di inganni e crimini, a cui stanno sottomesse queste figure con i piedi d'argilla: una spirale che conduce inevitabilmente alla morte. Però, questo sguardo poetico dai contorni melodrammatici che si proietta sui personaggi (e sugli eventi) manipolati dai fili di un destino inesorabile, non è esente da una dimensione sociale: si trasforma in una radiografia critica, che in qualche misura funziona come metafora di una società che soffoca e distrugge gli individui. Una morale umanista, espressa con un film che è la quintessenza del noir, che certamente è farina del sacco di Tourneur.

Tourneur ritorna al thriller nel 1956 con l'eccellente *Nightfall* (L'alibi sotto la neve), prodotto dalla Columbia, tratto dal romanzo omonimo di David Goodis del 1947, sceneggiato da Stirling Silliphant. Goodis, nato a Filadelfia nel 1917 e morto nel 1967, è uno dei grandi nomi del romanzo giallo americano, molto amato soprattutto in Francia. La filmografia tratta dai suoi libri è notevolissima: ricordiamo, tra gli altri, *Dark Passage* (La fuga) di Delmer Daves (1947), *Tirez sur le pianiste* (Tirate sul pianista) di François Truffaut (1960), *La lune dans le caniveau* (Lo specchio del desiderio) di Jean-Jacques Beineix (1983), *Street of No Return* (Strada

senza ritorno) di Samuel Fuller (1989). Il romanzo racconta l'odissea di due gangster che hanno rapinato trecentocinquanta mila dollari a Seattle. Come fa sempre, Goodis dà molto spazio ai personaggi secondari, e Tourneur non può che apprezzare. Nel film, infatti, grande rilievo viene dato al personaggio di Anne Bancroft e alla coppia Jocelyn Brando-James Gregory. Romanzo e film mantengono una grande fedeltà alla tradizione del noir: l'eroe, gettato improvvisamente in una storia cupa di sangue e di omicidi; il personaggio ambiguo di Anne Bancroft; la personalità dissociata dei due gangster, interpretati da Brian Keith e da Rudy Bond, uno riflessivo e l'altro istintivo, che riprende un lungo filone di coppie di killer (da *I gangsters* di Siodmak in poi).

Il film si apre in modo caratteristico con il campo totale di una strada cittadina, di notte come piace a Tourneur. James Vanning (Aldo Ray) sta passeggiando ed è scosso dalle luci al neon che si accendono a intermittenza. Sui titoli di testa, Al Hibbler interpreta in modo suggestivo la canzone "Nightfall and You". Vanning viene avvicinato da Ben Fraser (James Gregory), che lo sta pedinando a sua insaputa. Poi Fraser sale su di un autobus e Vanning entra in un ristorante. Qui lo avvicina la bella Mary Gardner (Anne Bancroft). I due familiarizzano e si confidano i rispettivi problemi. Intanto, Fraser arriva a casa e racconta alla moglie Laura (Jocelyn Brando) che sta seguendo la pista di Vanning, ricercato per omicidio. Lui è il detective della compagnia di assicurazioni, ed è interessato a recuperare il bottino rapinato. Al ristorante, Vanning racconta di essere un grafico pubblicitario, mentre Mary fa l'indossatrice. Proprio come in *Le catene della colpa*, la ragazza funge in realtà da esca per una trappola. Infatti, all'uscita dal ristorante, Vanning viene prelevato da una coppia di brutti ceffi, John (Brian Keith) e Red (Rudy Bond). Questi vogliono sapere da lui dove ha nascosto i soldi.

Tutto appare piuttosto misterioso, lo spettatore ha fin qui ricevuto informazioni frammentarie, non si capisce chi siano i buoni e chi siano i cattivi: procedimento tipico di Tourneur. Dei due gangster da film noir, come da convenzione, uno dei due, John, è mellifluo, si comporta da amicone; l'altro è uno psicopatico violento. Inizia il lungo flashback spezzettato del film, altra convenzione del film noir. Vanning si trovava mesi prima a Mousse, in Wyoming, a campeggiare in vacanza con un amico medico. I due stanno cuocendo i pesci che hanno appena preso. Il paesaggio

Alberto Morsiani



Experiment Perilous (1944)