

MAESTRI DEL B/N

n.1: **ROBERT SIODMAK**

di Giuseppe Russo



Quando Guido Ceronetti, nel 1976, partendo da una lettura personale del *Fascino discreto della borghesia* di Buñuel, affermava che il cinema « è molto più affascinante in bianco e nero» perché l'introduzione e l'affermazione del colore ha comportato una «perdita di magico, di liquido poetico, di concentrazione e di unicità delle immagini»<sup>1</sup>, il cinema era stato in B/N per la maggior parte della sua storia: circa quarant'anni di dominio assoluto e altri venti di convivenza più o meno pacifica con il colore, che comincia a prevalere in maniera irreversibile solo nel corso degli anni '50, ma molto gradualmente e non certo dappertutto nello stesso periodo. Oggi, ad oltre quarant'anni di distanza dalla riflessione di Ceronetti, la percentuale nella storia complessiva del cinema nella quale l'immagine è stata preferibilmente in B/N si è ulteriormente ridotta. Certo, di tanto in tanto si assiste ad esercizi stilistici basati sulle sfumature del nero e del grigio, talvolta anche

---

<sup>1</sup> G. Ceronetti, *La carta è stanca. Una scelta*, Milano, Adelphi 2000.

premiati nei circuiti internazionali – come è accaduto nel nuovo millennio a lavori come *Persepolis* (2007) o *The Artist* (2011) – ma sembra abbastanza evidente che l'epoca del CGI e del digitale in 4K appare molto più sensibile agli effetti speciali basati sull'impatto del colore, del movimento e dei dettagli, che non sulle delicatezze del B/N classico. Ma è proprio questo fenomeno che, nella sua tracotante irreversibilità, fa crescere il fascino nei confronti del cinema dell'età classica, tanto che sempre più spesso sul mercato arrivano Dvd di film degli anni '30, '40 e '50 nei quali, oltre al lavoro di restauro dell'immagine, almeno per lo spettatore italiano si aggiunge il ripristino del doppiaggio originale, che contribuisce non poco ad incrementare ulteriormente la confezione estetica di quelle opere cinematografiche. In questo percorso dedicato ad alcuni dei grandi nomi del cinema in B/N cercheremo di capire quali sono stati gli elementi che hanno contribuito alla generazione e al consolidamento di quei fattori che oggi, a tanti decenni da quelle esperienze, determinano questo tipo di fascino.

Quei generi che, in particolare negli anni '40, si consolidano assumendo caratteristiche da vero e proprio canone cinematografico intervengono sullo statuto stesso del B/N, assegnandovi precise funzioni e rinunciando ad altre. Il noir e il thriller, il gangster movie e la detective story, che hanno un successo clamoroso di pubblico per la gioia degli studios, riescono a creare nuovi rapporti simbolici e tematici tra gli opposti del bianco e del nero, del chiaro e dello scuro, della luce e dell'oscurità. Non è eccessivo affermare che il modo in cui questi generi, grazie anche all'apporto di tanti straordinari registi, arricchiscono le forme e la profondità stessa del B/N finiscono per generare un codice anche di natura linguistica: nella composizione dell'immagine, ciò che è destinato alla visione dello spettatore – per i modi in cui viene posizionato, illuminato e ripreso – spesso conta meno di ciò che non si vede; lo spettatore ha facilmente la sensazione che volti, mani, oggetti (dal falcone maltese di Huston alla Colt calibro .38 impugnata da un mefistofelico Orson Welles in *L'infernale Quinlan*), cappelli, coltelli e altre armi letali emergano dal buio per entrare provvisoriamente nel visibile, ma appartengano in modo stabile solo al regno dell'oscurità, al quale fanno ritorno al momento opportuno. La luce che illumina gli elementi che formano il campo con sapiente páthos registico è il significante, ma l'oscurità che in ogni momento grava sull'immagine e intorno all'immagine come una minaccia incombente è il mondo dei significati, di *tutti* i significati<sup>2</sup>: quelli che riusciamo a tollerare e quelli che preferiamo ignorare o che speriamo di non incontrare mai, e cineasti come Welles, Siodmak o Preminger sanno bene quali sono gli uni e quali gli altri. In sintesi, ciò che si vede appartiene al significante, ciò che non si vede custodisce il significato. Gli elementi che, nella

---

<sup>2</sup> Il rapporto fra i due registri è qui immaginato procedente secondo quella linea che negli anni '50 Roman Jakobson definì “processo di decodificazione”: «dal suono al significato, dai tratti ai simboli», e quindi dal visibile al non visibile; cfr. R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, a c. di L. Heulman, Milano, Feltrinelli 1966.

composizione dell'immagine, vengono presentati allo sguardo dello spettatore grazie alle tecniche di illuminazione sono come le catene fonetiche delle parole; tutto ciò che resta nell'oscurità permette invece le saussuriane associazioni che, avendo l'immagine e non l'articolazione di suoni come elemento veicolare, riescono ad avere un impatto emotivo molto forte sul destinatario. Come ricorda anche Roland Barthes, «il piano sintagmatico e quello associativo [paradigmatico] sono strettamente connessi»<sup>3</sup>, e lo spettatore di opere come il *Nosferatu* (1922) di Murnau oppure *M. Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) di Lang lo sa per averlo provato sulla propria pelle, e non semplicemente letto o ascoltato. Ben poco di tutto ciò è possibile con il colore, se non a determinate condizioni (che spesso sono solo imitazioni di tecniche di ripresa del B/N, o almeno lo sono state fino al recente trionfo della CGI) e con impatti emotivi del tutto diversi. Le associazioni possono riguardare elementi simbolici, psichici, onirici, intertestuali, ma sono sempre generate e garantite dall'oscurità, non dalla luce. Nelle raffinatezze del contrasto, tessuto dal quale dipende in maniera pressoché totale la qualità dell'immagine, se debba essere morbida o ruvida, tranquillizzante o terrorizzante, è il chiarore ad aver bisogno dell'oscurità, la luce del buio, non il contrario.

L'arrivo negli USA di enormi talenti in fuga dal nazismo nel corso degli anni '30 ha di certo accelerato i tempi necessari al raggiungimento di questi risultati. Alcuni di loro (da Fritz Lang a Pabst, che però poi ci ripensò) portavano con sé tutto il bagaglio di esperienze artistiche del miglior Espressionismo tedesco e austriaco, nonché il *background* da ex studenti di arti figurative, e Hollywood ne beneficiò fin dai primi contatti e per lungo tempo.

Robert Siodmak arriva in America solo nel 1940, poiché aveva lasciato la Germania già alla fine del 1933 ma per Parigi, proprio come Lang o Bernhardt. Nato a Dresda nel 1900 in una famiglia ebraica proveniente da Lipsia e di chiare origini polacche<sup>4</sup>, aveva svolto diversi lavori, anche come impiegato di banca, prima di cominciare ad avere rapporti stabili con il mondo del cinema di Weimar in qualità di montatore. Da questa esperienza verrà fuori il celebre *Menschen am Sonntag* (1929), opera plurale che vede la collaborazione dei giovani Ulmer, Wilder e dei fratelli Siodmak, Robert e Curt. Quest'ultimo, che era stato anche comparsa in *Metropolis*, ebbe un ruolo decisivo nel far sì che Siodmak si occupasse unicamente di cinema<sup>5</sup>, che cominciasse a crederci in modo serio fin dalla fine degli anni Venti, ed andò negli USA insieme al fratello, diventando un autore

---

<sup>3</sup> R. Barthes, *Elementi di semiologia*, a c. di G. Marrone, Torino, Einaudi 2002, p. 46.

<sup>4</sup> Il cognome di famiglia sembra a tutti gli effetti una variazione di Siódmach, corruzione onomastica di Siódmych, genitivo plurale di *siódmy* (settimo). Il nome del padre, Ignatz, deve essere una germanizzazione del nome polacco Ignacy, un nome comunissimo anche tra gli ebrei ashkenaziti dell'area polacca.

<sup>5</sup> Sui rapporti fra i due fratelli, cfr. W. Jacobsen e H.H. Prinzler, *Siodmak Brothers*, Muskegon (MI), Argon 1998.

horror di successo a partire da *L'uomo lupo* (*The Wolf Man*, 1941) di George Waggner. In Francia Siodmak diresse sette film di varia rilevanza tra il 1934 e il 1939, anno di uscita del notevole *Pièges* con Maurice Chevalier, prima di imbarcarsi per gli USA per evitare di assistere all'ingresso della Wehrmacht nella capitale francese. Nonostante al suo arrivo godesse già una più che discreta reputazione, a Hollywood dovette accontentarsi inizialmente di alcuni lavori a basso budget (*West Point Widow*, 1941; *Fly-by-Night*, 1942; *My Heart Belongs to Daddy*, 1942), finché arrivò un opportuno contratto pluriennale con la Universal Pictures nel 1943.

Il primo frutto significativo del nuovo ingaggio fu lo splendido *La donna fantasma* (*Phantom Lady*, 1944), il cui strepitoso B/N si avvale dell'esperienza di Elwood Bredell, che in soli otto anni di lavoro per gli studios aveva già diretto o codiretto la fotografia in ben 60 film: ritmi oggi inconcepibili ma che negli anni '40 e '50 erano piuttosto comuni. Tratto dall'omonimo romanzo di Cornell Woolrich, il film racconta una storia molto torbida, tipica di Woolrich, sulla quale aleggia lo spettro della morte in avvicinamento costante e progressivo. Un uomo litiga con la moglie il giorno del loro anniversario di matrimonio, decide allora di continuare la serata in un bar dove incontra una donna misteriosa e perturbante, e quando torna a casa trova la moglie morta, assassinata. Sospettato dalla polizia di essere un uxoricida, l'uomo inizia una lunga e difficile ricerca della donna incontrata nel bar, la sola che possa fornirgli un alibi. La trama cresce fra ulteriori morti violente e la disperazione crescente dell'uomo, finché questi – aiutato soprattutto dalla sua infaticabile segretaria, da sempre innamorata di lui, che intanto è stato rinchiuso in carcere – riesce a fornire la prova della propria innocenza.



La dimensione da incubo ad occhi aperti della vicenda viene resa da Siodmak anche tramite soluzioni tecniche di grande efficacia: posizionamenti di macchina inusuali, inquadrature diagonali dall'alto o dal basso, enfaticizzazione dell'oscurità sia nelle sequenze in esterno notte e in quelle in interno<sup>6</sup>. Il protagonista, Scott (Alan Curtis), si ritrova ostaggio di una sindrome da accerchiamento mai cercata né

---

<sup>6</sup> Espedienti di ripresa comuni a tanti classici del noir basati su un impianto allucinatorio, da *D.O.A.* di (1949) R. Maté a *In a Lonely Place* (1950) di N. Ray, film in massima parte realizzati *dopo* quelli di Siodmak e non prima.

desiderata, alla quale non è minimamente preparato e dalla quale può uscire per tornare alla propria vita (non però alla vita precedente, poiché la moglie è comunque stata uccisa da qualcuno: il noir non prevede mai il ripristino dello *status quo ante* rispetto al delitto) solo ritrovando la misteriosa donna che può fornirgli l'alibi e dalla quale dipende il titolo della pellicola. Come è stato giustamente notato, questo personaggio cruciale per la trama, la *Phantom Lady*, entra nel film ripresa di spalle, negando inizialmente allo sguardo dello spettatore «il principale elemento di identificazione»<sup>7</sup>, il suo volto, soluzione che in parte Siodmak adotterà anche per introdurre Ava Gardner in *The Killers*, ma con obiettivi del tutto diversi. Il che è come dire che ogni elemento della vicenda è caratterizzato da uno statuto di incertezza costante, di indeterminazione ontologica: ogni cosa è in attesa di verifica, per poterne constatare l'appartenenza al mondo della realtà o a quello dell'incubo, ammesso che i due livelli siano effettivamente e stabilmente distinguibili. Lo sguardo si ritrova a seguire questa ricerca di tracce utili a separare il reale dall'irreale, l'accaduto dal presunto, il vero dal probabile. E la tensione cresce benissimo quando può dilatare il proprio andamento sinusoidale lungo l'ascissa dell'incertezza, ma affinché la vicenda giunga ad una conclusione c'è bisogno che ad un certo punto il principio di realtà riesca ad imporsi, come accade nel finale.



Quando il film uscì, nel gennaio del 1944, Bosley Crowther, critico cinematografico del “New York Times”, raccomandò vivamente ai suoi lettori di andare a vederlo in quanto esempio di «perfetta combinazione dello stile di Hitchcock e dei vecchi film psicologici tedeschi, in un

gioco di luci ed ombre e con atmosfere macabre»<sup>8</sup>. Nello stesso anno arrivò in sala anche il sublime *Vertigine (Laura)* di Otto Preminger, e per entrambi questi lungometraggi, data la natura sfuggente dell'elemento femminile, oggi la critica tende a precisare che «i personaggi di questa messa in scena (...) diventano nel noir propriamente dei simulacri, dei fantasmi mentali, delle ombre»<sup>9</sup>. Ma per ottenere questo risultato c'è bisogno di un lavoro di grande precisione sulla composizione dell'immagine, sull'intensità e la direzione della luce, sulla trasformazione della

<sup>7</sup> N. Vigna, *La negazione della visione*: <http://specchioscuro.it/la-donna-fantasma/>.

<sup>8</sup> B. Crowther, *The Phantom Lady Review*, *The New York Times*, 18.02.1944 (trad. mia).

<sup>9</sup> G. Alonge e G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, Bari-Roma, Laterza 2006, p. 100.

fotografia in dimensione ossessiva, sui movimenti di macchina e sulla dialettica visibile-invisibile<sup>10</sup>. E infatti il B/N di Siodmak diventa così preciso e seducente, così accattivante ma allo stesso tempo angosciante, solo a partire da *La donna fantasma*, prima non era un B/N diverso da tanti altri né in termini di efficacia estetica né di potenza dell'immagine, anche già era possibile intravedere l'ampiezza del bagaglio tecnico di Siodmak in sequenze particolari, come quella di apertura di *Someone to Remember* (1943), con un uso molto intelligente del carrello in dilatazione della quarta parete e ottiche a focale lunga: l'opposto di ciò che farà nei suoi noir e nei thriller psicologici.

Con *La scala a chiocciola* (*The Spiral Staircase*, 1946), il B/N del regista di Dresda si arricchisce di ulteriori trovate, in particolare con la deformazione dell'immagine in alcuni momenti chiave per enfatizzare la dimensione allucinatoria della vicenda e l'introduzione dell'effetto *flou* per creare opposizioni emotive con la nitidezza del contrasto nelle sequenze principali. Basato su un romanzo di Ethel Lina White pubblicato nel 1933 e già sviluppato come radiodramma alla fine degli anni '30, il film voluto dalla RKO avrebbe dovuto intitolarsi *The Silence of Helen McCord*<sup>11</sup> ed era stato pensato con Ingrid Bergman come protagonista, vista anche la strepitosa performance dell'attrice svedese in *Angoscia* (1944) di Cukor. Ma gli impegni della Bergman con Hitchcock e con Leo McCarey resero impossibile portare avanti questa ipotesi e il ruolo principale fu affidato a Dorothy McGuire, appena portata alla ribalta da Elia Kazan nel suo lungo adattamento di *Un albero cresce a Brooklyn* (1945). La trentenne attrice del Nebraska fu comunque molto brava nel riuscire a trasformare la dolcezza dei propri lineamenti, il proprio aspetto da creatura indifesa, nel bersaglio ideale per l'insospettabile assassino psicopatico, e infatti *Variety* ne acclamò la recitazione come caratterizzata da «momenti indimenticabili»<sup>12</sup>.



<sup>10</sup> Sull'importanza di questo aspetto, anche al di fuori del territorio del noir e del poliziesco, cfr. M. Vernet, *Figure dell'assenza. L'invisibile al cinema*, Torino, Kaplan 2008.

<sup>11</sup> È il caso di ricordare che il romanzo della White, non solo era ambientato in Inghilterra anziché nel New England, ma non prevedeva affatto il mutismo della protagonista, che è invece il *leitmotiv* stesso della sceneggiatura di Mel Dinelli, sulla quale Siodmak quasi non intervenne perché non ne ebbe motivo.

<sup>12</sup> *Variety*, 31.12.1945 (trad. mia).

A differenza degli altri lavori di Siodmak di questo periodo, in *The Spiral Staircase* si nota il ritorno in grande stile dell'uso espressionista di ombre dilatate e spaventevoli, in grado di creare la quantità desiderata di suspense in ogni momento, spesso incrementata da posizionamenti di macchina in cima o ai piedi di scale che collegano livelli diversi di pericolo nell'enorme casa dei Warren, scale che trasmettono una sensazione di vertigine, di prigionia, di assenza di vie di fuga, e che stavano diventando una cifra stilistica del cineasta.

A queste tecniche ormai consolidate, si aggiunge l'intensificazione nell'uso di dettagli macabri e con valore di presagio nefasto (l'occhio dell'assassino che, nascosto dietro tendaggi o abiti, osserva la malcapitata governante, occhio che appartiene al regista stesso), oppure di primi piani su parti del corpo che si impongono allo sguardo, come le mani incrociate di una delle vittime che sembrano implorare l'aiuto dello spettatore, fattore che intensifica la partecipazione interiore alla trama. E così la dialettica visibile / non visibile amplia il proprio spettro di funzioni, aggiungendo ai rinvii di significati e di nuclei emotivi anche una dimensione temporale: l'oscurità preannuncia qualcosa che sta per succedere, senza mai essere precisa sul cosa.



I valori della luce e dell'oscurità, del visibile e del non visibile, conoscono un ulteriormente spostamento di registro con *La fine della famiglia Quincy* (*The Strange Affair of Uncle Harry*, 1945, in Italia noto anche con il titolo *Io ho ucciso*), splendido lavoro ancora oggi non adeguatamente valutato dalla critica. Questo film può essere considerato appartenente al genere ipotetico dell'"idillio borghese interrotto", ossia la rappresentazione di un microcosmo in apparenza perfetto e autosufficiente, in realtà attraversato da abissali tensioni e gelosie, racchiuso anche in questo caso tra le mura domestiche di una famiglia più che benestante, dove tutti gli equilibri saltano nel momento in cui il protagonista, Harry (George Sanders), osa cercare di imporre la propria volontà alle due sorelle coercitive insieme alle quali vive da molto, troppo tempo. Alle due donne, che hanno un rapporto asimmetrico tra di loro, con una personalità dominante (Lettie) e una dominata (Hester), la scelta matrimoniale annunciata da Harry risulta intollerabile e reagiscono in modi che portano in casa il delitto, e quindi l'esplosione dello *status*

quo familiare e della sua adorata staticità. Harry ha anche l'occasione di fuggire via dalla condizione di oppressione nella quale, grazie alla relazione con Deborah (Ella Raines), capisce finalmente di trovarsi, lasciandosi dietro le spalle ipocrisie e veleni, ma è un borghese troppo temprato e il rimorso dostoevskiano lo induce, vanamente, a cercare di convincere le autorità di essere lui il responsabile della morte di Hester e non la perfida sorella Lettie.



Invece, tutto ciò che ottiene è un anatema da parte di quest'ultima, che getta definitivamente la maschera della propria perfidia e dilata all'infinito la propria bramosia di dominazione sul fratello, non priva di elementi incestuosi. Come è noto, la censura impose un finale meno cupo e disturbante, generando anche svariate incongruenze diegetiche alle quali Siodmak dovette rassegnarsi<sup>13</sup>.

Il direttore della fotografia è l'esperto Paul Ivano, che lavorava per gli studios con mansioni varie da oltre vent'anni ed era già stato direttore della fotografia per il regista sassone in *Quinto: non ammazzare* (*The Suspect*, 1944). Questi due film, entrambi produzioni Universal, in più di un senso formano una coppia idealtipica di lungometraggi nei quali il fulcro narrativo è il singolo avvenimento che, facendo saltare equilibri familiari apparentemente consolidati, sposta dall'oscurità verso la luce il marcio che si annida sotto rapporti umani stabilmente ipocriti o ambigui e che, dietro un paravento di apparenze borghesi, malcelano pulsioni decisamente basse: gelosia, avidità, risentimento stratificato, inclinazione al tradimento e all'uso della violenza nella presunzione di non poter essere incastrati grazie alla propria

<sup>13</sup> Per questi particolari, cfr. E. Dagrada, *Robert Siodmak*, Milano, Il Castoro 1987.



superiorità intellettuale. Ed è proprio questo tipo di intreccio, questa tendenza a veder affiorare il torbido in superficie per assistere al suo trionfo sugli obiettivi personali dei protagonisti, che legittima la filiazione dal noir anche per queste due pellicole, nonché la spiegazione di alcune ragioni del suo successo nell'America degli anni immediatamente successivi al 1945. Come ha saggiamente notato Robert Sklar, che ha insegnato a lungo nel Dipartimento di Studi Cinematografici della New York University, «con i temi della paranoia e del tradimento, di un'innocenza sospetta e di una colpa attraente, dell'avidità e del desiderio in un mondo i cui parametri morali sono scomparsi, il film noir si presenta come prodotto naturale dei problemi postbellici di Hollywood»<sup>14</sup>. Sia in *The Suspect* che in *The Strange Affair of Uncle Harry*, infatti, si assiste al fallimento di un sogno personale a causa di vincoli generati da un'eccessiva permanenza in una condizione sociale inopportuna, che ad un certo punto diventa troppo stretta ma dalla quale non è più possibile liberarsi senza pagare un prezzo elevato. Come dire che il sogno americano continua a promettere al soggetto la possibilità di muoversi sullo scacchiere sociale, ma ha bisogno di sottolineare che questi spostamenti non sono per niente gratuiti né tanto meno innocui per se stessi e per le persone con le quali si ha a che fare. E, come prevede una certa tradizione etica di ispirazione protestante e soprattutto evangelica, ciò che hai fatto riaffiorerà prima o poi dal buio per presentarti il conto, elemento portante della struttura noir.

Così in entrambi i film si nota un progressivo offuscamento dell'immagine, una lenta ma palpabile prevalenza semantica dell'oscurità sulla luce quanto più ci si avvicina ai momenti chiave, quelli nei quali si verificano i fatti delittuosi che provocano l'esplosione dello

*status quo*, mentre il rapporto luminosità / oscurità si riavvicina al registro di partenza solo quando il disegno è compiuto e il nuovo ordine è stato stabilito, che la giustizia abbia trionfato oppure no, dato che – come imponeva il codice Hays – il crimine doveva in un modo o nell'altro apparire punito o



quanto meno portare al fallimento la volontà delittuosa dei soggetti agenti. La notevole riuscita estetica di entrambi i film si deve, non solo alle tecniche di ripresa

---

<sup>14</sup> R. Sklar, *Il cinema americano 1945-1960*, in: AA.VV., *Storia del Cinema mondiale*, vol. II tomo II, a c. di G.P. Brunetta, Torino, Einaudi 2000, p. 1094.

di Siodmak e alla precisa fotografia di Ivano, ma anche alle splendide interpretazioni di Charles Laughton e di George Sanders, entrambi semplicemente perfetti nei rispettivi ruoli.

Con *I Gangsters (The Killers, 1946)* si entra in una dimensione ancor più semanticamente rilevante dell'opera cinematografica e del lavoro sull'immagine. In questo che è senza alcun dubbio uno dei 3-4 massimi capolavori del regista, si assiste ad una revisione della stessa sintassi filmica del noir, alla quale vengono dedicati anche gli sforzi di creazione dei contrasti e di sviluppo delle regioni di significato della luce e dell'oscurità. L'elemento sul quale Siodmak concentra maggiormente i propri sforzi è la profondità di campo, che in nessun altro suo film il regista di Dresda saprà padroneggiare con tanta abilità e raggiungendo un tale livello di coinvolgimento da parte del pubblico. È stato notato che «lo spettatore guarda ai personaggi in campo come pedine su una scacchiera, percependo contemporaneamente le posizioni e gli stati d'animo di tutti, emotivamente amplificati dai chiaroscuri della fotografia di Elwood Bredell»<sup>15</sup>, richiamato per l'occasione. L'intensità della luce e quella del buio si trovano infatti a dipendere dalla posizione che l'immagine occupa rispetto alla terza dimensione<sup>16</sup> ma anche rispetto al segmento temporale al quale la sequenza appartiene. E questo fattore ha a direttamente che fare con il piano sintattico: in *The Killers* la dimensione temporale è costantemente al servizio dell'intreccio, non il contrario.



L'intera costruzione è basata su una strategia di flashback disarticolati e in avvicinamento progressivo ma mai compiuto al presente narrativo, che è il tempo nel quale si svolge la parte meno interessante del film, l'indagine sulla rapina. Le sequenze retrospettive più o meno lunghe non hanno come scopo far comprendere le dinamiche dell'episodio criminale bensì la natura degli uomini e delle donne che lo hanno messo in atto, poiché sono le loro debolezze, le loro passioni e i loro

<sup>15</sup> A. Libera, <http://specchioscuro.it/i-gangsters/>.

<sup>16</sup> Anche all'interno di sequenze non destinate a ciò, in particolare laddove Siodmak posiziona in punti molto elevati la mdp per poter riprendere dei vicoli in condizioni di luce ridotta, in modo da trasmettere la sensazione che i personaggi in fuga abbiano la percezione della vicinanza di una possibile via d'uscita, ma senza riuscire mai a raggiungerla.

incubi che hanno azionato il congegno delittuoso, ed è per le loro passioni e debolezze che pagheranno a caro prezzo le conseguenze dei loro atti, più che per un'insufficienza di esercizio della ragion calcolante, come invece accade in tante *crime stories* degli anni '40 e '50. In questi flashback il contrasto del B/N è in genere più nitido, i dettagli più precisi, le sfumature più marcate. Nel presente narrativo, invece, ogni cosa è incerta, ogni riferimento spaziotemporale è in attesa di conferma, ogni comportamento è l'effetto di qualche atto precedente e nessun effetto è chiaramente collegabile ad una sola causa.

Infine, è il caso di sottolineare anche l'importanza cruciale che questo film ha avuto sulla carriera dei due protagonisti principali. Burt Lancaster, fino a pochi anni prima, era un artista circense, un trapezista costretto ad abbandonare la vita sotto il tendone a causa della frattura di un polso e che aveva trascorso due lunghi anni nell'esercito americano, in Nordafrica e in Italia, fino all'estate del 1945. Ava Gardner, nelle sequenze iniziali del film presentata come *dark lady* di statuaria perfezione, sempre grazie ad un uso laterale e ridotto della luce, aveva inanellato una serie lunga e infelice di comparsate grazie al contratto stipulato con la MGM nel 1941, ma di fatto aveva trascorso oltre un anno soltanto a perdere sei chili, farsi crescere i capelli e affogare quell'insopportabile accento del North Carolina che le impediva di ricevere un ruolo accreditabile. Dopo *The Killers*, grazie alla maestria di Siodmak e alla precisione di Bredell, l'ancora ventitreenne figlia di contadini rovinati dalla Grande Depressione diventa *ex abrupto* una diva di Hollywood, una stella di prima grandezza dal futuro radioso, anche se pieno di amarezze.

Giochi di realtà riflesse ed instabili, opposizione di immagini complementari, smarrimenti identitari e personalità sfuggenti e di difficile fissazione raggiungono probabilmente il punto più alto della parabola cinematografica di Siodmak in *Lo specchio scuro* (*The Dark Mirror*, 1946), pellicola non basata su un romanzo ma su una sceneggiatura originale di Vladimir Pozner, scrittore russo *émigrée* amico di Gor'kij e di Irène Némirovsky, che ha trascorso gran parte della propria vita a Parigi ma che negli anni '40 si mise al servizio di Hollywood e degli studios. Olivia de Havilland interpreta due gemelle, Ruth e Terry, dotate di personalità opposte, che giocano con l'ispettore di polizia Stevenson (T. Mitchell), incaricato di risolvere un caso di omicidio nel quale è coinvolta una delle due, ma gli è molto arduo stabilire quale. Il sentimento che Ruth prova per l'uomo fa precipitare gli eventi verso un epilogo drammatico dal quale Terry, la gemella perfida e rancorosa, esce vincitrice ma non esattamente trionfatrice. Con grande sapienza registica, Siodmak sviluppa la presentazione delle due gemelle e il percorso che compiono nel film partendo da una loro totale identificazione, che rende inizialmente impossibile per lo spettatore distinguerle, per poi sospingerle verso dominanze cromatiche opposte: in Ruth prevale progressivamente il bianco, o meglio la luce (sia nell'abbigliamento che nelle tecniche di ripresa), in Terry il nero

e l'oscurità. Il tocco di classe, in termini di composizione dell'immagine, probabilmente si registra in quelle sequenze nelle quali non sono presenti simultaneamente le due sorelle ma i loro volti, le loro immagini vengono raddoppiate da specchi che incrementano l'incertezza del punto di ancoraggio della realtà, che incerto deve essere. Mereghetti sostiene che il direttore della fotografia, Eugen Schüfftan (non accreditato per motivi sindacali), «avrebbe meritato l'Oscar»<sup>17</sup>. Qui il livello di formazioni dei significati collegato all'oscurità si fa ancor più tenebroso e decisivo



perché non si limita più a riguardare l'azione e i suoi riferimenti simbolici ma lo statuto stesso dell'identità dei personaggi, la loro struttura psichica.

Il film andò piuttosto bene al botteghino, incassando quasi tre milioni di dollari, ma la critica dell'epoca non lo accolse nel migliore dei modi, mentre in tempi più recenti è stato ampiamente rivalutato e visto come «un melodramma gradevole e intelligente, che affronta l'effetto *Doppelgänger* e il tema della rivalità tra sorelle meglio di come hanno fatto la maggior parte dei film che hanno trattato questo tema»<sup>18</sup>. Da molti anni ormai *Lo specchio scuro* è considerato un classico del genere noir con risvolti psicologici, nel quale l'insistenza sulle riprese in interni è interpretabile come un anelito alla rappresentazione del teatro della mente (instabile, prevalentemente) dei personaggi, «chiuso in un fitto gioco di corrispondenze e ambiguità beffarde»<sup>19</sup>, per realizzare le quali c'era bisogno di un lavoro sull'immagine e sul B/N che, evidentemente, per Siodmak era anche un momento di autentica soddisfazione estetica.

Chiudiamo con un riferimento a *Il romanzo di Thelma Jordon* (*The File on Thelma Jordon*, 1950), che ha per protagonista una Barbara Stanwick ormai abituata alle atmosfere noir, dopo aver interpretato *La fiamma del peccato* (1944) e *Lo strano amore di Marta Ivers* (1946). Girato per la Paramount, prevalentemente negli studios di proprietà a Hollywood e nel carcere di Culver City, il film è essenzialmente basato sulle ambiguità della protagonista, delineate secondo una

<sup>17</sup> P. Mereghetti, *Dizionario dei Film 2011*, M-Z, Milano, B.C. Dalai Editore, p. 3177.

<sup>18</sup> D. Schwartz, *Ozus' World Movie Reviews*, film review, 01.11. 2004 (trad. mia).

<sup>19</sup> R. Venturelli, *L'età del noir. Ombre, incubi e delitti nel cinema americano*, Torino, Einaudi 2007, p. 151.

curva le cui oscillazioni si ampliano progressivamente quanto più la trama procede e conduce allo smascheramento e al tardivo pentimento di lei, che in realtà è in combutta con un delinquente con il quale mai avrebbe dovuto avviare il suo piano criminale. L'impianto noir fa dunque da cornice ad una trama che cerca di insistere



su di una psicologia femminile (oggi la critica tende a definire questo approccio *woman's film*) che, a differenza di quella della maggior parte dei maschi criminali, è in grado di provare rimorso, pentirsi e perfino avviarsi verso un epilogo oblativo-sacrificale.

In un'illusione di controllo, la donna prova a rimuovere quel che può del suo passato, delle sue tendenze, delle sue

ossessioni, ma quando si rende conto di aver valicato certi limiti, è inesorabilmente troppo tardi. D'altra parte, è stato notato che «nel *noir* e nel *woman's film* le rimozioni non hanno mai successo – del resto l'insuccesso della rimozione è iscritto nel suo stesso dispositivo – e il soggetto è per sua natura scisso»<sup>20</sup>; anzi, è proprio questa scissione a rendere un personaggio interessante. Ma va sottolineato come il sistema di costruzione dell'immagine voluto da Siodmak e messo in pratica dal direttore della fotografia, George Barnes (uno dei *cinematographers* preferiti da Hitchcock e grande esperto della materia), anche in questo caso riesca a seguire l'andamento sia narrativo che emotivo della trama con una raffinatezza e un'efficacia incontestabili, basandosi prevalentemente su luci laterali, taglienti e spesso con valore di presagio.

Luce e oscurità creano dunque quelle dinamiche che, secondo Jacques Rancière, permettono alle immagini di essere «operazioni tra il visibile e il dicibile»<sup>21</sup> e al cinema di costituirsi come spazio semantico che accoglie lo spettatore e lo fa partecipare al proprio discorso estetico. Queste ed altre conquiste che riguardano la composizione dell'immagine e i suoi diversi livelli di valori fanno parte dell'eredità che maestri come Robert Siodmak hanno lasciato alle successive generazioni di registi americani ed europei.

<sup>20</sup> V. Pravadelli, *La grande Hollywood*, Venezia, Marsilio 2010<sup>2</sup>, p. 124.

<sup>21</sup> A. Inzerillo, pref. a: J. Rancière, *Politica dello spettatore*, Cosenza, Pellegrini Ediz. 2013, anche online al seguente link: <http://www.doppiozero.com/materiali/antepreme/jacques-ranciere-politica-dello-spettatore>.