

FALSOPIANO CINEMA

18

Franco Marineo

IL CINEMA DEI COEN

Ringrazio per il materiale fornitomi e per la collaborazione
amichevole: Mario Bellone, Marco Natoli e Alessandro Rais.
Un ringraziamento particolare a Gianni Canova.

© Edizioni Falsopiano - 1999
via Baggiolini, 3
15100 - ALESSANDRIA

Per le immagini, copyright dei relativi detentori
Progetto grafico: Falsopiano
Impaginazione e stampa: Impressioni Grafiche S.C.S. a r.l. - Acqui T.
Prima edizione - Novembre 1999

INDICE

Premessa	Cinemacoen: concetti pellicolari	pag. 7
Cap. I	Da Minneapolis al Texas	pag. 17
Cap. II	Un mondo visto attraverso il grandangolo	pag. 41
Cap. III	L'amicizia è uno stato mentale	pag. 64
Cap. IV	Hotel Earle: per un giorno o per sempre?	pag. 109
Cap. V	Il vuoto sostanziale	pag. 141
Cap. VI	Uno squarcio nel bianco	pag. 182
Cap. VII	Atti mancati, personaggi mancanti	pag. 213
Filmografia		pag. 242
Bibliografia		pag. 248

a Federica

Premessa

CINEMACOEN: CONCETTI PELLICOLARI

Parlare o scrivere dell'opera di Joel e Ethan Coen è un rischio. Una sottile sfida che tutti sanno di affrontare con la sconfitta in tasca. Una sconfitta che non scoraggia i tentativi, certo, ma che influenza la direzione del percorso. Una sconfitta già scritta, irridente e beffarda; un'insegna che accompagna qualsiasi sforzo teso ad oltrepassare il confine fisico dello *spectare*, la necessaria autoconclusività dell'esercizio della visione. La sconfitta che merita chiunque voglia sezionare sequenze e film interi: esegeti ed ermenauti si moltiplicano intorno all'opera dei fratelli Coen, attratti dalla perfezione formale delle loro immagini, dal loro sapiente riutilizzo di antiche leggi che appartengono alla storia del cinema, e dal mistero dovuto alle pochissime parole che i due registi spendono sulle loro opere.

Un film come *Barton Fink*, ad esempio, non si limita a favorire il gioco interpretativo: lo impone come strumento necessario, inscrivendolo nel corpo stesso del film, come una protesi irrinunciabile, come parte integrante della stessa sceneggiatura. Naturalmente ogni sforzo (pur palesemente provocato dagli stessi registi), ogni approccio interpretativo al cospetto di una filmografia composita e multiforme, si scontra con l'evidenza *superficiale* dei loro film che sembrano (ad eccezione dell'episodio citato) concludersi innegabilmente dentro lo spazio esclusivo della visione, dentro i confini dello schermo. La lingua dei Coen è una lingua puramente cinematografica che lavora entro i margi-

ni fisici del fotogramma, della sequenza, dei titoli di testa e di coda. Sapere riempire fino ai bordi questo spazio non è da tutti, soprattutto in epoca di postmodernismo di seconda mano o di autorialità fraintesa.

Persino il loro atteggiamento nel corso delle interviste sui singoli film testimonia l'evidente volontà di non voler dire nulla che possa prescindere o oltrepassare la visibilità conclusa del film, dell'opera in se stessa. Memorabili alcune interviste ai "Cahiers du Cinéma", nelle quali Joel e Ethan, sollecitati in uno sforzo interpretativo su alcune soluzioni registiche o intrecci di sceneggiatura, manifestano sghignazzando il loro sottile fastidio, la loro incredulità al cospetto della *perversione* ermeneutica di alcuni giornalisti. Eppure sono pochi i registi che continuano ad alimentare un dibattito critico così multiforme, così complesso, capace sempre di tirare in ballo schegge del passato cinematografico e frammenti di storia della filosofia (Ethan Coen, non dimentichiamolo, è laureato proprio in filosofia) o della letteratura (quante volte abbiamo letto il nome di Kafka associato al dittico *The Hudsucker Proxy* - *Barton Fink*?).

Il cinema dei Coen lavora instancabilmente come una doppia trappola che riserva sempre uno scacco a chiunque intenda aprire la scatola della loro lingua, o svelare i misteri del loro universo espressivo. Da una parte le sceneggiature ad orologeria, i dialoghi scritti alla perfezione, i virtuosismi della macchina da presa irretiscono lo sguardo e l'attenzione di chi guarda: è una fascinazione immediata ed istintiva, che transita attraverso il loro sottile umorismo, la loro capacità di giocare con la storia del cinema, o l'abilità nel costruire storie perfettamente adattate al loro stile. Lo sguardo è catturato, ammaliato, spontaneamente istigato a chiedere di più, a rintracciare un *sensò* in mezzo a quel mare di irresistibili immagini. A trovare collegamenti con altri movimenti del pensiero, con altre pagine viste-lette, con altri sistemi di riferimento. La seconda trappola scatta

in questo momento, quando i Coen non si stancano di ripetere che il loro cinema è tutto qui, dispiegato per intero davanti allo sguardo, insensibile a qualsiasi altra sollecitazione che esuli dall'ambito puramente cinematografico. Joel e Ethan, in questo senso, conoscono le regole di quello che fanno e (probabilmente) si divertono come spettatori qualsiasi a seguire le affannose rincorse concettuali che prima innescano e poi scoraggiano.

Le loro immagini, i loro concetti che - come scrive Bruno Fornara ¹ - si fanno figure geometriche, schivano abilmente il pericolo di possibili simboli o metafore e si pongono per quello che sono: immagini, appunto, evidenze pellicolari che suscitano un'ansia di qualcosa in più in chi non riesce proprio ad accontentarsi delle apparenze. Un cappello è un cappello, dice Tom Reagan in *Miller's Crossing* quando l'amante Verna cerca di interpretare un suo sogno. L'interpretazione è bandita, resta il cappello, che è anche il cinema, oltre a essere soltanto un cappello.

Il rischio, dunque, quando si parla del cinema dei Coen è quello di *parlarsi addosso* come spesso accade a molti eroi della filmografia coeniana, o di scontrarsi con voragini di senso nelle quali perdersi diventa inevitabile. Nella pagine che seguono non si corre neanche quello che di solito si definisce un "rischio calcolato"; è solo uno sguardo, forse un po' più soffermato, insistito anche, che cerca di non perdere mai di vista la presenza ineludibile di ogni inquadratura, di ogni sequenza, per riflettere *su* ciò che si vede (e non soltanto *a partire da* ciò che si vede), senza necessariamente avventurarsi in speculazioni ermeneutiche destinate allo scacco già prescritto dagli stessi Coen.

Il loro cinema è più complesso di quello che i due vorrebbero far credere; l'analisi di questa complessità, però,

¹ Bruno Fornara, *Cerchi e sfere, campi e controcampi*, in "Cineforum", n. 383, aprile 1999.

non coincide necessariamente con la selva interpretativa che spesso il cinemacoen ha provocato, né con l'atteggiamento opposto. Non sono infrequenti, infatti, i secchi rifiuti da parte di critici che accusano questo cinema di una vuotezza sostanziale, solo parzialmente colmata dalla perfezione formale della "confezione"; l'inattaccabile cristallo concettuale di *The Hudsucker Proxy*, ad esempio, è stato liquidato con sospetta facilità da chi ha trovato difficile, impossibile addirittura, proporre letture ed interpretazioni di un film che faceva della vacuità il suo stesso nucleo di senso.

Non esistono, naturalmente, soltanto la sbrigitività o l'accanimento decrittatorio per avvicinarsi all'opera di Joel e Ethan Coen. Non esiste un unico metodo, né un univoco canone di lettura. Piuttosto sono evidenti alcuni punti fermi dai quali pare impossibile non prendere le mosse. La più lampante di queste cifre è data proprio dallo *splendore* registico dei Coen, dalla loro capacità di costruire film e sequenze puntando alla straordinarietà della soluzione visiva, al colpo ad effetto che stupisca lo sguardo, alla perfezione della patina. Con *Fargo*, che probabilmente è il loro film migliore, sembravano avere dimenticato la scintillante auto-referenzialità di *Barton Fink* o *Miller's Crossing*; il rigore trattenuto, la freddezza di una regia impassibile avevano fatto credere che i registi avessero messo da parte vertigini visive e scoppiettanti citazionismi, per abbracciare un cinema astratto e raggelato. Ma era colpa del freddo del Minnesota e della *realità* della storia raccontata; *The Big Lebowski* ha fatto capire come il loro stile si sappia ormai perfettamente piegare e adattare alle richieste della materia narrata.

Il tuffo nel lavandino di *Barton Fink* o la soggettiva della palla da bowling in *The Big Lebowski* sono soltanto due dei più eclatanti virtuosismi mostrati dai due registi. Il loro cinema lavora sulla sensazione di una forte presenza registica, sulla visibilità immediata della messa in scena (*Fargo*, appunto). Il preziosismo delle sequenze non deriva, dunque, da un gusto della stupefazione estetica (che

pure non manca nel cinemacoen come residuo fisiologico di chi, come ha scritto Laurence Giavarini, ha “scoperto il mondo con gli strumenti del cinema, se non il cinema prima del mondo”²) che ostende e glorifica le capacità di due divoratori di cinema che sanno sempre dove mettere e come fare muovere la macchina da presa (e che hanno lavorato con due dei migliori direttori della fotografia delle ultime generazioni: Barry Sonnenfeld e Roger Deakins).

La forza di una così scintillante *mise en scène* è uno dei segni utilizzati dai Coen per affermare con maggiore evidenza la pregnanza puramente filmica delle loro operazioni e per meglio sviluppare la densità concettuale del loro fare cinema. La complessità delle sequenze, la difficoltà di un'inquadratura particolarmente ricercata: sintomi di un cinema che afferma la sua esclusività linguistica, le peculiarità comunicative che si fanno sofisticato sistema espressivo. Cinema-cinema e cinema-pensiero, abitato da uno spiccato gusto per il paradosso, per l'iperbole visiva capace di mettere in un angolo persino il racconto. Spesso, infatti, le azzardate scelte registiche dei due fratelli intrattengono un curioso rapporto con la materia trattata, con le linee portanti della narrazione: nell'istante in cui si dispiegano, somigliano a delle pause, a dei preziosi attimi di vuoto in cui il racconto, la storia, si mettono da parte per lasciare che l'occhio (e l'occhio soltanto) possa installarsi in quell'attimo di cinema. In realtà, i Coen affidano a questi istanti i più profondi scatti del film, le tracce del senso altrove velato. Il lavandino di *Barton Fink* segna la frattura decisiva, e la soggettiva di *Lebowski* ci dice tutto sulla reale essenza del protagonista. Eppure, quando queste sequenze appaiono, inserite senza soluzione di continuità nello scorrere del film, sembrano quasi corpi estranei, frammenti sin troppo puri. Lo sono, anche. Ma sanno andare oltre...

² Laurence Giavarini, *L'accouchement du cinéma*, in “Cahiers du cinéma”, n. 448, ottobre 1991, p. 42.

Un altro dato ineludibile (e senz'altro quello più sviscerato) nel sistema cinematografico coeniano è l'utilizzo che i due registi fanno del cinema di genere. Sin da *Blood Simple*, il loro primo lungometraggio, Joel e Ethan Coen hanno intrapreso un accurato processo di rivisitazione del cinema di genere (il *noir*, per cominciare) che coinvolge la memoria cinematografica dello spettatore e di chi fa il film, ma anche la memoria che ciascun genere possiede rispetto a se stesso.

Il genere è, lo vedremo, il punto di partenza quasi costante di ogni film dei Coen, i quali si riappropriano di tutti i segni che *fanno e connotano* il genere per poi riprocessarli all'insegna di uno humour dissacrante, di una precisa pratica decostruzionista che si concentra sui margini di ogni universo, sui bordi della narrazione, per attualizzare e reinventare i codici che appartengono ormai al patrimonio genetico del cinema americano. Dal *noir* al *gangster movie*, dalla *slapstick comedy* al film per/di bambini (*Raising Arizona*), i Coen individuano i confini possibili del loro discorso per poi muoversi in libertà, prendendo dai classici di ciascun genere quello che loro più serve. In un film come *Miller's Crossing*, ad esempio, che si confronta con l'ingombrante patrimonio dei film di gangster, Joel e Ethan riscrivono le leggi del genere, sovvertendo alcuni *topoi*, confermandone altri, in un continuo processo di rilettura, smontaggio e dispersione che coinvolge le concatenazioni diegetiche (quasi illeggibili) e le caratterizzazioni dei personaggi (il Tom Reagan di *Miller's Crossing* che rincorre la densità gangsteristica dei suoi antesignani più noti e radicati nel passato cinematografico), gli intrecci "minori" e le sovrastrutture etiche. Il genere è, per i Coen, una sorta di recinto entro il quale si devono rispettare alcune leggi fondamentali, senza necessariamente riprodurre, però, segni e sistemi già infinitamente sperimentati.

Se si dovesse tracciare una sistemazione del rapporto esistente fra i due registi e la logica del genere, si potrebbe

affermare che il loro cinema contiene un paradossale movimento che li inserisce a pieno titolo all'interno della tradizione di genere, pur minandone le leggi alla loro base. Il cinema di genere, lo sappiamo, nell'istante della sua "regolamentazione" tradizionale traccia immediatamente frontiere e limiti che si trasformano in divieti e norme: l'appartenenza ad un dato genere comporta (o comportava) una sorta di ipotetica "purezza" che contiene tutti i tratti comuni, ripetuti ed identificabili come distintivi ed inclusivi nell'ambito della categoria scelta. Anche la commistione dei generi, proprio a partire dalla logica che presiede la fusione di differenti unità pure, non "corrompe" la chiusura formale di ciascuna categoria. Con Jacques Derrida, però, è possibile analizzare la legislazione del genere come una sorta di contro-legge che, oltre a tracciare demarcazioni ed esclusioni, a separare nettamente ciò che è dentro la categoria e ciò che, al contrario, si colloca al di fuori, riconosce l'impossibilità di appartenere del tutto e senza condizioni ad un genere ben preciso.

Dal punto di vista di Derrida e del pensiero decostruzionista, del resto, la stessa concezione di genere come principio dell'esclusione non può essere sostenibile; ecco che il limite fra un genere e il suo *fuori* diventa permeabile membrana che consente una partecipazione mobile, quella che Derrida definisce "partecipazione senza appartenenza - un *prendere parte a senza essere parte di*"³. Dentro ogni genere si crea così una sorta di soglia che consente un attraversamento continuo, un vertiginoso slittamento di senso che concede ampia libertà dentro i confini stabiliti senza tuttavia replicare ogni tratto come codice di appartenenza.

Il rapporto dei Coen con il cinema di genere riproduce questo movimento, mettendo in pratica un principio di

³ Jacques Derrida, *The Law of Genre*, in Peter Brunette e David Willis, *Screen/Play. Derrida and Film Studies*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1989, p. 46.

ingresso nel genere come sostanziale affermazione della “impurità” dello stesso. Ai Coen basta richiamare alla memoria (loro e dello spettatore) alcuni elementi che riconducono alla tradizione, per poi muoversi ancor più liberamente dentro i margini elastici del genere che attraversano. Si spiega così il loro lavoro sui piccoli elementi che connotano un genere, sui frammenti particolari più che sulle strutture generali.

Il genere esiste come contenitore, come catalizzatore di tensioni mnemoniche. I Coen danno forma al senso che il genere acquisisce in rapporto alla percezione dello spettatore, ancor prima che rispetto agli altri episodi del medesimo filone. La partecipazione ad un genere è data, naturalmente, dall'utilizzo di determinati elementi narrativi ed espressivi che riconducono immediatamente ad una identificazione precisa. Thomas Schatz, uno dei principali studiosi delle problematiche legate al cinema di genere, scrive che “il film di genere [...] è identificato non soltanto dall'utilizzo di questi generali strumenti filmici che concorrono a creare un mondo immaginario; è significativo che questo mondo sia predeterminato ed essenzialmente intatto. [...] La sua significanza è basata sulla familiarità dello spettatore con il ‘mondo’ del genere stesso piuttosto che con il proprio”⁴.

Il cinema di genere, come afferma lo stesso Schatz, si costituisce lungo un duplice processo: trae all'inizio i suoi elementi dal *real world* per poi trasformarsi, attraverso la reiterazione di storie che diventano formule, in codificazione puramente *narrativa*. Il mondo viene obliato nella ripetizione sempre identica di formule e schemi che appartengono già, anche rispetto alla percezione dello spettatore, alla dimensione del racconto, ai punti fermi di snodi narra-

⁴ Thomas Schatz, *Hollywood Genres*, Random House, New York, N.Y., 1981, p. 10.

tivi e caratterizzazioni di personaggi che *devono* procedere in un'unica direzione. I fratelli Coen si installano nel mezzo di questo processo, richiamando la superficie del genere utilizzato, e poi sovvertendone alcuni elementi, che creano così un piacevole smarrimento in chi guarda.

Prima che il genere ripeta invariabilmente la sua formula, Joel e Ethan Coen lo evocano, lo abitano e ne smontano i pezzi. Bastano un cappello o un rapimento ambientato a Los Angeles per ricordare il *gangster movie* e il *noir* di ascendenza chandleriana. La scintilla scocca automaticamente nella memoria dello spettatore, e con lei tornano alla mente le codificazioni e i "luoghi comuni" che i Coen negheranno e ribalteranno con la forza di un linguaggio già oltre il post-moderno, categorizzazione cinematografica a sé stante.

Il genere è lo sfondo, la patina rassicurante, dentro la quale muovere in libertà i pezzi del mondo che i Coen mettono in scena. Pezzi anche radicalmente lontani tra loro, apparentemente ingiustificabili nell'ottica del genere "puro". Pezzi che sono idee, però, idee sul cinema e sul mondo. I Coen (ecco un'altra caratteristica costante del loro universo linguistico) raccontano questo mondo, slegato, assurdo, disomogeneo, cercando di metter in fila i pezzi del loro cinema, accennando velatamente ad un rigore logico che, come un qualsiasi loro personaggio, perdono per strada dopo qualche sequenza.

Non c'è logica in nulla, non c'è etica che tenga (si veda *Miller's Crossing*), non c'è genere che possa ingabbiare la complessa banalità dell'esistente. C'è solo questo cinema e qualche idea fatta di cinema. I Coen, allora, costruiscono perfette macchine cinematografiche, adatte, di volta in volta, a connotare quanto più definitivamente possibile i margini, i contorni dei loro racconti. Le sceneggiature che si adattano anche linguisticamente agli ambiti geografici nelle quali si inseriscono (il profondo sud di *Blood Simple* e *Raising Arizona*, il freddo Minnesota di *Fargo*, la Los

Angeles di *The Big Lebowski*), le accuratissime scelte formali che coinvolgono il décor, i costumi e le ricercate ambientazioni. Frammenti di cinema purissimo che dicono il bordo, il confine netto fra cinema e vita, senza che l'osmosi fra le due realtà si arresti o momentaneamente si inceppi. Assurde entrambe, inesplicabili fino all'avvolgimento cerebrale. Joel e Ethan Coen non si stancano di raccontare per paradossi linguistici e concettuali, né di appropriarsi di iperboli visive o di bassi regimi espressivi idonei alla realtà raccontata (*Fargo* è l'esempio più chiaro).

Dentro il loro cinema si inseguono prospettive cangianti, giudizi assenti, pause e chiassose esplosioni. I corpi e i volti ritornano, di film in film, e tracciano una provvisoria mappatura dell'universo coeniano, pronta ad essere spazzata via con il film successivo. L'imprevedibilità (alto marchio fortemente coeniano) di ogni loro progetto futuro dice dell'ansia di rigiocare altre partite con lo stesso gioco ma con nuove regole. Sappiamo che il loro prossimo film sarà ambientato durante la Seconda Guerra Mondiale e si intitolerà *To the White Sea*. Sappiamo qualcosa su un progetto (titolo provvisorio: *Brother, Where Are Thou?*) che vedrà coinvolto George Clooney. Sappiamo che hanno da parte una sceneggiatura vagamente ispirata all'*Odissea* e che stanno scrivendo un film che qualcun'altro dirigerà. Ma siamo in grado, oggi, dopo avere rotolato insieme a "The Dude" Lebowski, di immaginare come saranno i loro prossimi film?

Capitolo Primo

DA MINNEAPOLIS AL TEXAS

Joel e Ethan Coen sono nati a Minneapolis rispettivamente nel novembre del '54 e nel settembre del '57. Figli di due insegnanti universitari, i fratelli sono sin da piccoli affascinati dal mondo del cinema. Instancabili divoratori di film trasmessi alla televisione, i piccoli Coen stampano una *fanzine* amatoriale dedicata al cinema per poi passare alla realizzazione di piccoli film in Super8. Intorno a questa precoce creatività, si raccolgono, come spesso accade in circostanze analoghe, amici e conoscenti che danno una mano, ognuno per la propria parte, ai Coen nella loro prime micro-produzioni. Guidati dall'intraprendenza di un coetaneo vicino di casa, Ron Neter, i giovani Coen trovano anche la star dei loro primi cortometraggi. Mark Zimmering, che appare con il nome d'arte Zeimers, è l'indiscusso protagonista dei primi Super8 coeniani. Accanto a lui recita spesso Ethan Coen, sovente travestito da donna. In pochi mesi i Coen realizzano un pugno di remake di classici di diverso spessore: *Zeimers in Zambezi* è l'aggiornamento di *The Naked Prey* di Cornel Wilde, *Ed... a dog* una versione contemporanea di *Lassie Come Home* (nella quale Ethan Coen interpreta il ruolo della mamma del piccolo Zeimers soffocato nel desiderio di potere stare con il cane Ed). Un posto a parte, come racconta William Preston Robertson¹, vecchio amico dei

¹ William Preston Robertson and Tricia Cooke, *The Big Lebowski. The making of a Coen Brothers Film*, W.W. Norton & Company, New York, N.Y.,

due Coen, merita *The Banana Film*, delirante film realizzato con camera a mano e ideato come accompagnamento per immagini all'ascolto dell'album *Hot Rats* di Frank Zappa. *The Banana Film* contiene una delle piccole ossessioni dell'intera filmografia coeniana: il vomito, che ritornerà in quasi tutti i lungometraggi della loro carriera.

La breve, ma intensa carriera di filmmakers in Super8 subisce una brusca fermata quando i due fratelli si allontanano da Minneapolis per andare al liceo. Entrambi passano per Simon's Rock, college privato nel Massachusetts. Joel poi si trasferisce a New York per studiare cinema alla NYU; Ethan si laurea in filosofia a Yale.

Il primo contatto con il cinema "adulto" lo si deve alle collaborazioni che i due fratelli (di nuovo riuniti dall'urgenza di fare cinema) intraprendono con il sottobosco del cinema a bassissimo budget. I due si occupano di tutto, dal montaggio agli scenari, fino a quando Joel non lavora come assistente montatore in un film destinato a diventare una piccola pietra miliare nel cinema horror: *Evil Dead* (La casa, 1983) del giovanissimo regista di Detroit Sam Raimi. Raimi, innovatore del *gore* a basso costo, condivide con i due Coen la passione per un cinema capace di coniugare sperimentazione linguistica e gusto del genere cinematografico. Le sue vertiginose rincorse con la macchina da presa, le innovazioni tecniche realizzate senza una lira ma con enorme fantasia (la *shakycam* che i Coen utilizzeranno in *Raising Arizona* è la più nota), lo rendono un "classico", a suo modo, del cinema americano degli anni '80. Per i Coen un incontro importante, questo con Raimi; in loro, oltre a consolidarsi una sensibilità profonda per l'immagine sovraccarica, per il virtuosismo registico piegato alle esigenze spettacolari della storia raccontata, cresce la consapevolezza dei propri mezzi e la speranza di potere realizzare un film senza per questo dover immaginare costi elevatissimi. Raimi tornerà a lavorare con Joel e Ethan: dirigerà di lì a due anni *Crimewave* (*I due criminali più pazzi*

del mondo, 1985) scritto proprio insieme ai Coen, e collaborerà alla sceneggiatura di *The Hudsucker Proxy* (film nel quale si occuperà anche della regia della seconda unità).

I due fratelli, intanto, stanno preparando, tra infinite difficoltà ed una buona dose di sfacciataggine, il loro esordio dietro la macchina da presa. In realtà sarà sempre Joel a firmare la regia e Ethan la produzione dei film, esplicitando soltanto la collaborazione per il soggetto e la sceneggiatura; ma, come raccontano tutti i loro collaboratori e come ammettono gli stessi Coen, i due riescono a costruire insieme ciascun tassello del loro film, dividendo il lavoro e operando sempre scelte omogenee. La separazione dei compiti è solo una comodità per i titoli di testa, o per la soddisfazione della curiosità dei giornalisti. In realtà i due fratelli stanno insieme dietro la macchina da presa, confabulano fittamente prima di ogni ciak, predispongono di comune accordo i minimi particolari che strutturano i loro film. Una totale simbiosi autoriale, una coincidenza di intenti e di scelte; Joel e Ethan sorprendono i loro stessi collaboratori quando dimostrano come sia possibile condividere ogni momento della realizzazione del film arrivando sempre a scelte e soluzioni comuni.

La genesi di *Blood Simple* (*Blood Simple - Sangue facile*, 1984) somiglia a quella di molti altri film “indipendenti” realizzati all’inizio degli anni ’80. I Coen, certi delle loro idee e forti soltanto di esperienze marginali in film a bassissimo costo, girano un breve trailer del loro film (tre minuti circa, interpretato da attori sconosciuti che non prenderanno mai parte al vero progetto *Blood Simple*) ed intraprendono un *tour* di presentazione alla ricerca di possibili finanziatori. Incontrano commercianti e imprenditori, riuscendo a raccogliere i 750.000 dollari necessari alla realizzazione del film. La distribuzione è affidata alla Circle Film dei fratelli Pedas, disposta a rischiare l’investimento su un’opera prima apparentemente priva di qualsiasi appeal nei confronti del grande pubblico. *Blood Simple* transita in

circuiti marginali che però consentono al film di incassare tre milioni di dollari. *Blood Simple* ottiene anche una piccola vetrina al Marché del festival di Cannes, che attira sui due Coen le attenzioni delle grandi catene distributive europee e delle majors hollywoodiane. Il salto è stato fatto, il cinemacoen comincia a girare, le vertigini del loro cinema sono pronte a decollare.

***Blood Simple*: il rosso (sangue) e il nero**

Per il loro primo lungometraggio, Joel e Ethan Coen scelgono di rivisitare quello che probabilmente è il loro cinema preferito. Divoratori di Hammett, Chandler, Cain, i due fratelli del Minnesota decidono che il loro primo film deve essere un *noir*. Un *noir* fuori dagli schemi, sopra le righe, pieno di particolari inediti e piccole deviazioni. Un *noir* con una sua struttura solida, molto vicina ai modelli classici (indispensabile anche alla costruzione di un film a basso budget); un *noir* denso e appiccicoso, ambientato in Texas, con la *dark lady* d'ordinanza, il marito tradito, l'amante pronto a (quasi) tutto e un *private eye* di contorno.

I fratelli Coen non nascondono i loro punti di riferimento e, sin dal titolo del loro esordio, omaggiano Dashiell Hammett e il suo *Red Harvest*, romanzo nel quale è contenuta l'espressione "Blood Simple" (ben lontana dalla -sgrammaticata - traduzione italiana *Sangue facile* con la quale il film è uscito nel nostro paese e sulla quale torneremo). Ma per quel che riguarda la storia, i Coen scelgono apertamente di andare dalle parti di James M. Cain. Da Cain assumono il patrimonio di situazioni ed intrecci narrativi che lo hanno reso uno dei padri fondatori della scrittura criminale moderna, autore in bilico fra la classicità pura del *noir* nordamericano e il senso della tragedia privata. Cain, già portato sullo schermo innumerevoli volte da maestri (Wilder e Visconti su tutti) e da onesti mestieranti,

viene affrontato frontalmente per quel che riguarda le atmosfere e lo schema narrativo, ma in maniera profondamente eterodossa nella strutturazione sospesa e frammentaria del racconto. Laddove la scrittura di Cain adoperava un'ossessiva prima persona capace di coinvolgere il lettore nella vertigine "nera" di una narrazione che ripercorre gli eventi (spesso criminosi), i Coen lasciano che l'unica voce narrante sia quella di un predicatore ascoltato casualmente alla radio.

Non c'è punto di vista, in *Blood Simple*, né sguardo privilegiato; il film, al contrario, si nutre della moltiplicazione relativizzante dei punti di osservazione su una vicenda che, proprio a causa di questa frammentazione, si complica e si attorciglia intorno a fraintendimenti e sospetti incrociati. Quello che, però, i Coen riprendono dall'universo letterario di Cain è il gusto per il senso della tragedia minima che esplose inaspettata. Cain, nella prefazione all'edizione americana di *The Postman Always Rings Twice*, spiegava perché il suo romanzo somigliasse ad una tragedia: "l'intera vicenda corrispondeva alla definizione di tragedia che avevo letto in qualcuno dei libri di mio padre, cioè 'la forza delle circostanze che induce i protagonisti a commettere un'azione terribile'"². Come nei romanzi di Cain, nessuno dei protagonisti contiene in sé alcun barlume di ottimismo, né una visione morale delle cose; tutti tendono, anche se con le migliori intenzioni, a sbranare tutti gli altri. Cain sapeva come utilizzare la sua scrittura per bloccare nella loro inguaribile solitudine questi corpi senza domani; alla stessa maniera, i fratelli Coen costruiscono intorno ad ogni personaggio una sorta di arena invisibile, nella quale ciascun corpo, bendato e ferito, si dimena cercando di colpire coloro che lo circondano. In *Blood Simple* è evidente il

1998.

² In John Tuska, *Dark Cinema. American Film Noir in Cultural*

gusto di ripercorrere le atmosfere cainiane, i suoi umori perversi e sguaiati, le sue caratterizzazioni esagerate e in bilico (talvolta) con le caricature più deformi; in questo senso il detective Visser sembra, pur nel tradimento della figura tradizionale del *private eye*, l'essenza stessa della penna *eccessiva* di Cain.

Blood Simple è un film che sorprende, che utilizza il linguaggio-codice di uno dei generi più sfruttati ad Hollywood, per ritagliarsi uno spazio a sé stante nel panorama del cinema di metà anni '80. I fratelli Coen affidano a questo racconto teso e visionario un doppio incarico: condensare in novanta minuti l'infinità di ipotesi, idee, soluzioni azzardate che i due hanno maturato (anche nel corso della collaborazione con l'amico Sam Raimi), e lanciare una piccola (ma significativa) sfida al panorama cinematografico americano di quegli anni. *Blood Simple* è un vorticoso concentrato di intuizioni visive e di sceneggiatura, che rivolta come un guanto le leggi del *noir*, restando paradossalmente pur sempre dentro gli argini del genere. Con questo primo esperimento, i Coen già mettono in mostra la loro peculiare idea di cinema, la loro formazione *cinéfaga* che rielabora schemi e forme, la loro viscerale passione per un certo tipo di letteratura, ma, soprattutto, pongono le basi per quella che diverrà la costante delle loro produzioni future: l'utilizzo in chiave innovativa del linguaggio legato al cinema di genere. Raramente i Coen usciranno, nel corso della loro carriera, dalla caratterizzazione di un cinema legato ai generi tradizionali. Affronteranno ancora il *noir*, transiteranno dal cartoon in carne ed ossa, si tufferanno nella commedia, fingeranno di immedesimarsi nella crisi creativa di un nuovo arrivato a Hollywood. Non si stancheranno, in breve, di attingere a piene mani dal cinema della loro memoria per riscriverne ambiti e regole, forme e soluzioni.

Blood Simple è già un eclatante esempio della *attitudine Coen*, un preciso sistema di smontaggio e rimontaggio di tutti i cliché del *noir* moderno. Abbiamo già accennato ai

quattro poli della storia, ai quattro personaggi intorno ai quali i Coen si preoccupano di fare il vuoto. Vuoto di altri corpi, innanzitutto, visto che il film relega su uno sfondo illeggibile, praticamente ininfluenza, tutti gli altri personaggi che non scavalcano mai i margini della visibilità. Ma anche il Texas, sordido e scostante, che fa da scenario alla sanguinosa storia, è un Texas sottovuoto, spaventosamente spogliato di qualsiasi parvenza umana e trasformato in un deserto *big nowhere* che la voce off posta in apertura descrive come il luogo nel quale ognuno pensa a se stesso.

La voce che ci accoglie nella pesante atmosfera texana è (lo si scoprirà solo più tardi) quella di un predicatore radiofonico. La radio accesa è quella di un'automobile. Dentro, un uomo e una donna. Fuori piove, e il tergicristallo si muove instancabile, ritmato dalle luci delle macchine incrociate che squarciano fuggevolmente un buio denso ed inestricabile. La macchina con i due passeggeri è seguita da un Maggiolino Volkswagen (curiosamente la stessa auto del detective interpretato da Jon Polito in *The Big Lebowski*): è il detective privato Visser, un verme disgustoso che è stato incaricato dal proprietario di un bar di pedinare sua moglie ed un suo dipendente. I due diventano amanti proprio la notte in cui il detective li segue, li spia, li fotografa a letto insieme. Si entra così, dalla più tradizionale delle porte principali del *noir*, dentro il triangolo aperto di *Blood Simple*: una coppia di amanti, il marito di lei (che è anche il datore di lavoro di lui). Elemento aggiunto: l'occhio nascosto del detective. Ma, al contrario di (almeno) altri due precedenti cinematografici tratti da Cain (*Double Indemnity* e *The Postman Always Rings Twice*), i due amanti non progettano di uccidere il marito tradito; i Coen lasciano che i due vadano semplicemente a vivere insieme, per lo spazio brevissimo di una notte o poco più, avverando così il sogno di libertà che Abby (questo il nome della donna) insegue, delusa da un matrimonio ormai in scadenza, e che non prevede la morte del marito. E' al contrario

Julian³, il marito, ad ordinare allo squallido investigatore di far fuori i due amanti. Ma andiamo con ordine...

Lentamente, dopo l'avvenuto tradimento e il resoconto di Visser, il film comincia ad andare alla deriva, guidato proprio dalla figura del detective, protagonista *a sorpresa*, scheggia variabile di un rapporto andato in corto circuito. Mentre, infatti, Julian tenta miseramente di recuperare con violenza il rapporto con Abby andandola a prelevare a casa dell'amante Ray (ricavando solo un calcio nel basso ventre ed un dito fratturato), Visser si ingegna a costruire un percorso alternativo per una storia vista tante volte sullo schermo. Il film, invece di bruciare i tempi della narrazione, di raccontare con rapidità e senso del ritmo gli avvenimenti fin qui descritti, impiega più di mezz'ora per arrivare alla svolta dell'incarico di doppio omicidio affidato dall'imbestialito Julian al laido Visser.

Visser era già stato maltrattato dallo stesso marito tradito, quando aveva mostrato le fotografie scattate in un motel ai due amanti. Visser non aveva lesinato particolari morbosi, battute di pessimo gusto, ostentazione del proprio malato voyeurismo; la reazione di Julian era stata netta e brutale fino all'insulto. Ma Julian decide di andare proprio da Visser nel momento in cui gli balena in mente l'idea di fare eliminare Abby e Ray. Gli sembra che proprio quel verme possa essere in grado di fare un lavoro facile ma rischioso, senza doveri sporcare le mani. Non andrà così, perché in Texas ognuno pensa per sé...

L'avvio di *Blood Simple* è già un preciso invito a deporre lo sguardo ordinario associato ai meccanismi del *noir* tradizionale: scorre sullo schermo una serie di bizzarre cartoli-

Perspective, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1984, p. 90.

³ Il nome del personaggio del marito di Abby / Frances McDormand, interpretato da Dan Hedaya, è Julian Marty. Nel corso del film è indifferentemente chiamato con i due nomi. Ci riferiremo a lui semplicemente con "Julian", anche se nella battuta che conclude il film, e che sarà ripor-

ne illustrate (e in movimento) del Texas, mentre la voce fuori campo si preoccupa di distillare alcune piccole certezze a partire dall'infelicità collettiva. "Il mondo è pieno di persone scontente perché purtroppo nessuno è mai soddisfatto di quello che ha. Può essere infelice anche il Papa, o il Presidente degli Stati Uniti, o l'uomo dell'anno. Non sempre il potere appaga l'animo umano. Perciò io vi dico: lamentatevi, sfogatevi con i vostri amici, chiedete loro aiuto e vedrete che intorno a voi si farà il vuoto. Dicono che in Russia, invece, ognuno cerchi di aiutare il prossimo. Ma forse è solo una teoria. Comunque qui è molto diverso. Qui siamo in Texas. Dove ogni uomo pensa soltanto a se stesso".

Blood Simple, nel suo prologo, enuncia il senso delle azioni che vedremo compiere nel corso del film. Il punto di partenza, ineludibile, è l'infelicità, dettata dalla endemica caratteristica umana di non accontentarsi mai di ciò che si ha. Un'infelicità inguaribile, stando a sentire la radio, oltrepassabile solo con una tipica ricetta texana: pensare a se stessi e infischiarne degli altri. E sarà proprio questo atteggiamento, al cospetto degli eventi e delle decisioni, a dettare gli snodi e le evoluzioni della storia raccontata nel film.

In *Blood Simple* non c'è spazio neanche per la solidarietà o per la fiducia nell'ambito della coppia di amanti. Tutti sembrano chiusi dentro un corpo incapace di comunicare, abile solo ad affermare la sua presenza con l'evidenza brutale dell'appartenenza, del possesso da rivendicare, della libertà da costruire. Ognuno pensa a se stesso, ed è perfettamente plausibile che un marito tradito, dopo avere meschinamente provato a riprendersi la moglie, voglia architettare un doppio omicidio. Ma Julian commette un errore imperdonabile, perché si affida ancora una volta all'investigatore che aveva esageratamente insistito sui particolari più intimi e umilianti del tradimento di Abby. Lo stesso Visser, che aveva rigirato il coltello nella ferita ancora

aperta di un marito tradito dalla moglie è un uomo che, con tutta evidenza, pensa solo a se stesso. Un texano perfetto, con cappellone e cravattina di cuoio. Un concentrato spregevole di tutta la doppiezza umana, abile nel pedinamento e nella menzogna, capace di giocare su più tavoli contemporaneamente con l'unico scopo di pensare a se stesso.

Visser, da figura esterna rispetto al canonico triangolo rovente del *noir*, si trasforma in assoluto propulsore della storia, autentico protagonista che si sostituisce ad ognuno dei personaggi coinvolti nella vicenda. Soltanto Julian sa che intorno ai tre si aggira la figura sordida di questo macabro detective; è lui a commissionare a Visser il duplice omicidio, è lui ad essere raggirato da quest'ultimo, e poi ad essere ucciso (anche se tecnicamente è Ray a finire il lavoro incompiuto dal *private eye*) con freddezza da quest'ultimo. Visser non ha sparato ai due amanti, si prende i soldi e, in più, elimina Julian. Quale può essere il piano che si agita nella mente di questo personaggio che i Coen si impegnano a mostrare nel più infimo dei ritratti? Cosa lo spinge a mettere in scena (perché Visser consegna a Julian alcune fotografie che ha ritoccato dando l'impressione che i corpi nudi di Ray ed Abby siano sporchi di sangue) un duplice finto delitto prima di compierne uno reale?

In realtà a Joel e Ethan Coen non interessa più di tanto andare alla ricerca delle ragioni che muovono Visser, né giustificare i passaggi logici di una storia che procede per accumulazioni algebriche di avvenimenti. In *Cain*, lo ha notato la scrittrice Joyce Carrol Oates, ciò che conta non è il "perché", "ma il 'come' - 'cosa accade dopo', 'cosa accade alla fine'"⁴. Allo stesso modo i Coen si limitano a fare vedere, ad indugiare, a sovraccaricare le dosi di macabro in una storia dalle tinte già scurissime. Fanno andare in giro questo detective, venale e volgare, a mettere ulteriormente in crisi il rapporto già complicato fra i tre protagonisti.

tata in seguito, è "Marty" il nome pronunciato per rivolgersi a lui.

Visser, per esempio, si sovrappone alle percezioni di Ray convinto che sia Abby la responsabile del (quasi) omicidio di Julian. Il maniacale e faticoso lavoro di pulitura del sangue svolto dall'amante della donna, e il conseguente seppellimento del (quasi) cadavere, servono a evitare che Abby possa essere incolpata di un assassinio che in realtà non ha commesso. E' ancora Visser a sparare a Ray al di là della finestra. Fa quello che avrebbe dovuto fare prima, lo fa sotto gli occhi della donna che crede il marito (lei non sa che Julian è morto e sepolto) responsabile del colpo che elimina l'amante. Visser sublima, poi, il suo processo di sostituzione nel momento in cui muore al posto dello stesso Julian. Abby è convinta che dietro il muro ci sia suo marito, che la mano accoltellata sul davanzale di una finestra debba essere quella dell'odiato consorte. Aquel punto della storia, Abby non sa niente di Visser, il fantasma spietato che muore al posto della sua stessa vittima, e che, prima di spirare, si abbandona ad una risata amara e grassa. Una risata che contiene la fine del suo gioco e, insieme, la presa di coscienza della morte in prestito che gli è toccata.

La figura del detective, così come l'abbiamo sempre conosciuta, si libera di tutte le scorie del proprio passato finzionale. Visser non è un detective, cioè quella "figura ermeneutica cui affidare la *detection* in quanto lavoro etico-intellettuale in grado di connettere il *sapere frammentato* e *frinteso* dei personaggi con l'*assistere* clinico degli spettatori e dei due registi. [...] la *detection* di Visser non è più al servizio della verità e della sua scoperta, non procede più a *separare* il buio e la luce, o a uscire, disgustati o pietosi, marlowiani cavalieri, dal cuore di tenebra [...]"⁵.

La presenza di un corpo così palesemente estraneo alla perfezione geometrica del triangolo *noir* tradizionale con-

⁴ John Tuska, *cit.*, p. 92.

⁵ Roberto Vaccino, *Tornando indietro da Fargo. Ovvero: come si ari -*

sente ai Coen di mettere in moto un gran numero di scarti narrativi che, privilegiando lo spettatore come unico depositario della verità a proposito della vicenda raccontata, si accaniscono sulla sostanziale pochezza di Abby, Ray e Julian. La coppia di amanti, in primo luogo, non riesce mai a costruire (come, al contrario, avveniva in gran parte dei *noir* tradizionali) un'idea di domani, sia pure destinata a crollare a contatto con la durezza della realtà. I due si cercano e si seducono; lei lascia il marito; lui crede che lei lo abbia addirittura ucciso e cerca di occultare qualsiasi segno. La loro storia è tutta qui. Anche se la vicenda prosegue, l'idea stessa della coppia fatale che la memoria del cinema *noir* ci tramanda è nettamente smentita e sovvertita. Lo stesso accade con il marito: è lui, scottato e sconvolto dalla scoperta dell'adulterio, a decidere di far fuori i due traditori. Ma i suoi conti (a dispetto del computer che instancabilmente riporta dati e calcoli sul monitor di Julian) sono sbagliati, o meglio sono stati fatti senza Visser e la sua perversa voglia di incarnare le fantasie altrui. Mentre lui si trova a Corpus, impegnato a pescare i pesci che resteranno a lungo sulla sua scrivania, il detective sta già preparando il raggio ai suoi danni. Persino la sua morte, così tipicamente *noir*, si trasforma in grottesca ed estenuante lotta per una vita impossibile. Se ne accorgerà Ray, che impiegherà un'infinità di tempo per riuscire a venire a capo di una lenta ed esasperante agonia.

Questa morte inflitta in maniera inevitabile spinge Ray fra le braccia di una serie di complessi di colpa che rovineranno il suo rapporto con Abby. Anche lui comincerà a perdere il contatto con i segni della realtà, non riuscendo più a seguire con l'istinto la massa di accadimenti con i quali si scontra nel difficile inseguimento di una felicità che, nel film, non fa neanche una breve comparsa.

Forme e frammenti: il doppio scacco della visione

Blood Simple si configura, dunque, come una fedele cronaca del processo di deriva visiva che coinvolge alcuni personaggi intrappolati in una situazione complessa. Il regime di segni che si offre al loro sguardo predispone la certificazione di verità illusorie; loro guardano, riflettono rapidamente, credono di avere compreso il senso degli eventi e cominciano a percorrere la strada sbagliata. Il film è attraversato da questo continuo slittamento di tracce, messo in opera da una sorta di regista occulto (Visser), che confonde e spiazza le parti in causa, consentendo solo a chi è *fuori* (lo spettatore) di seguire la storia nelle sue più assurde svolte. C'è un che di hitchcockiano nella gestione della narrazione e nel gioco compiuto con lo spettatore. Profondamente vicino alle corde più consapevoli del regista inglese è, per esempio, l'incubo di Abby. Nel sogno la donna riceve il segno di ciò che lei non sa. Le si mostra il marito mentre rigurgita un fiume di sangue. Lo spettatore resta spiazzato, perché ha appena visto morire Julian dopo l'infinita agonia in macchina e sotto le prime palate di terra. I Coen, a quel punto del loro raffinato gioco cinematografico, hanno già messo in crisi l'occhio dello spettatore e la sua certezza percettiva. I personaggi sono stati abbondantemente lasciati in balia degli eventi, mentre lo sguardo di chi sta *al di qua* dello schermo comincia ad inseguire con difficoltà la giungla di accenni e raccordi che i Coen intensificano e deviano, spostando la loro presenza dalle parti (solo come coincidenza della messa in scena) di quell'improvvisato demiurgo della visione che è Visser.

Lo spettatore, che sa come sono andate le cose al chiuso del bar prima, e ai bordi di una strada dopo, comincia a dubitare di credere (soltanto credere) di sapere. Arriva pronto il risveglio della donna, la certificazione del sogno appena concluso, il recupero di credibilità di ciò che si è visto fino a quel momento. I Coen tengono sempre molto presente la funzione scopica dei loro complici, arrivando a tracciare un labirinto dello sguardo che si combina intorno

al continuo mancare di appigli visivi ai protagonisti. La trasformazione che avviene nello spettatore comporta una cancellazione totale di qualsiasi immedesimazione con uno dei personaggi (difficile patteggiare per qualche resto umano in un Texas così sporco e appiccicoso), e la totale identificazione con lo sguardo onnisciente della regia, della sceneggiatura che controlla con grande mestiere ogni passaggio e tutti i rapporti con la memoria del *noir* stesso.

I Coen, alla loro prima regia, esplicitano la loro strategia: metamorfizzano un *noir* dalla trama presto riassumibile in un percorso ad ostacoli pieno di difficoltà e di complicazioni concettuali che già lasciano presagire gli sviluppi della loro carriera dietro la macchina da presa. I segni che restano sulla scena / sulle scene del film sono segni della menzogna, segni della messa in scena *interna* ad ogni sequenza. In obbedienza alle regole di vita dettate nell'apertura del film dalla voce radiofonica, tutti i personaggi sembrano ostinarsi nella edificazione di un sistema fragilissimo di piccole e grandi bugie. Per questa ragione, e per molte altre, dispongono sullo sguardo altrui il sistema di segni capace di mantenere in vita una storia che, soprattutto a causa di Visser, diventa un carosello di sospetti falsi, di false attribuzioni di colpa, di morti presunte, vere e auspicabili. L'idea che traspare da un film come *Blood Simple* è quella di una rete fittissima nella quale, prima o poi, tutti i personaggi andranno ad incagliarsi. Proprio come i pesci che vanno lentamente in putrefazione sulla scrivania di Julian...

Stranamente, come abbiamo già visto, Visser si trova a morire al posto di un uomo da lui ucciso. Il paradosso si iscrive nella risata che lo accompagna alla morte e nella inquadratura dal basso verso l'altro sullo scarico di un rubinetto, ricoperto di gocce esattamente come la fronte di chi, pochi centimetri più in là, sta rincorrendo gli ultimi immeritati respiri. Il gioco di spostamenti, di sostituzioni che Visser aveva condotto con maestria e spietata precisione, conduce inevitabilmente a chiudere un cerchio rimasto troppo *aper* -

to. Visser, dopo avere fatto fuori Julian e Ray, *deve* morire come se fosse lui il marito colpevole dell'assassinio dell'amante di Julian. *Deve* essere Abby a dargli la morte, e non importa che lei creda di uccidere un marito che odia violentemente. La morte è indifferente, nel Texas di *Blood Simple*; è un prestito che, prima o poi, deve essere restituito, una conclusione inevitabile quando si pensa troppo a se stessi.

La morte in *Blood Simple* è densa come il sangue che non smette mai di uscire fuori. La morte è un accidente che incrocia la disordinata esistenza di uomini e donne che non riescono ad aprire le *porte chiuse* di un rapporto impleso. Il film, che pure omaggia per vie traverse alcuni punti fermi della tradizione narrativa legata alla cinematografia *noir*, segue un tempo ed un ritmo che lo avvicinano ad una tragedia da camera condita da particolari grandguignoleschi. La narrazione è sempre sul punto di crollare dentro se stessa, riavvolgendosi e ripiegandosi ad ogni svolta. L'apertura iniziale, sulla "classica" notte trascorsa in motel da due neo-amanti, mette in moto una serie di conflitti incrociati che coinvolgono - a titolo diverso - quattro personaggi, e che tendono a richiudersi immediatamente. Come ferite troppo leggere. Come se un amore vero e travolgente, un amore folle da *noir*, non potesse mai trovare spazi e corpi adeguati nello scenario monadico di un Texas fantasmizzato dalla quasi totale assenza di *alterità*.

I Coen isolano, con metodo e rigore, i loro anti-eroi tragici, le loro meschine vicende e le loro assurde morti. Tutto accade come dentro un acquario che attutisce i rumori e gli effetti, e solo il sangue trova un proprio percorso senza impedimenti. Il ritmo del film, lentissimo e rarefatto, segue questi personaggi che guardano al mondo che li circonda senza mai riuscire a ricomporre i segni che si manifestano loro. Quando Ray scopre Julian agonizzante con accanto la pistola di Abby (lasciata appositamente dal vero assassino) collega immediatamente i due particolari, e da questo punto dà avvio ad un'interminabile processione di gesti che pos-

sano servire a scagionare la sua amante. E' tutto troppo immediato, troppo automatico e superficiale nella mente di questi texani coinvolti in un gioco eccessivamente grande. Tutto procede per associazioni troppo lampanti; la complessità dell'accaduto lascia tutti basiti ed impotenti. La loro incapacità a misurarsi con un reale che fugge di mano crea i presupposti per una narrazione percorsa da crepe e incrinature. I ritmi si fanno sfrangiati, si inseguono i vuoti dell'azione e le pause interminabili; la storia, come un motore di un pick-up texano in *panne*, si inceppa e singhiozza, riparte e si ferma ancora.

La cifra che accomuna narrazione e consapevolezza infradiegetica è quella del frammento. Il film si compone di momenti che, a causa dei raccordi improbabili e così poco tipicamente *noir*, si stagliano isolati, secondo una logica episodica che coinvolge e riproduce l'isolamento comunicativo esistente fra i personaggi, la loro (parziale) ostinazione nel voler truccare l'evidenza con la forza del falso, la loro consapevolezza parziale o, come spesso accade, sbagliata e frammentaria degli eventi. Ognuno sa meno di tutto, e su questa parte di verità limitata impianta il suo sistema di reazioni immediate ed impulsive, proprie di chi non riesce ad andare mai *oltre* l'evidenza di un reale che, comunque, si trasforma rapidamente in "idea di realtà".

Per raccontare questa selva di segni infranti e sogni ingannatori, Joel e Ethan Coen adottano un registro linguistico che mescola con equilibrio i virtuosismi ereditati dalla collaborazione con Sam Raimi e la frantumazione della continuità narrativa. Sottraggono nella loro strategia espositiva quello che, invece, aggiungono senza esitazioni sul versante gotico e macabro della loro prima esperienza legata al *noir*, o nella scelta di incredibili carrelli (uno, addirittura, capace di dipanarsi sul bancone del bar, di compiere un salto a causa di un ubriaco riverso che ostacola il suo cammino, e di riprendere il percorso momentaneamente interrotto). L'attenzione maniacale per il dettaglio, ossessiva e funzio-

nale all'idea di regia adottata in tutto *Blood Simple*, è il marchio tangibile della volontà dei due registi di connotare il film secondo un ritmo continuamente spezzato. La linearità della narrazione si frantuma dopo pochi minuti, già perduta in una delle prime insenature della scansione degli eventi, che, frequentemente, si apre in una qualsiasi delle voragini disposte dai Coen proprio per impedire al racconto di crescere o di abbandonare (sia pure nell'esclusività della sua formazione) la pesantezza ambientale dello sfondo. Si ritorna sempre a quel Texas spezzato in alcune inquadrature piccole e apparentemente bloccate della prima sequenza. E, dentro quel Texas, si ritorna ad una percezione frattale e incompleta, alla ricomposizione impossibile di un puzzle che, sin da subito, perde volontariamente i suoi pezzi-chiave.

I Coen fanno in modo che persino il genere cinematografico di riferimento cominci a dissolversi lentamente a partire dalla morte di Julian, lasciando che una commedia macabra ed eccessiva prenda il posto del *noir*. L'eliminazione del marito, la frattura narrativa data dalla lunghissima sequenza dell'agonia, spostano ancora una volta il film dal percorso designato agli occhi dello spettatore. Ma tutto accade con uno straordinario senso di realtà, con un gusto per l'eccesso visivo e descrittivo che non collide mai con le aspettative di chi si è già immerso nella malsana atmosfera della storia. Ogni sviluppo, pur nella sorpresa che provoca, si inserisce senza sbavature nella tramatura sconnessa di un film che ha chiaramente perduto il controllo di se stesso.

Sullo sfondo rimane questo Texas desolato, pieno di predatori di anime e di piccolissime figure incapaci di portare sulle spalle il peso (anche morale) di un genere come il *noir*: "svuotato da ogni presenza vitale, il paesaggio americano diventa un'enorme città fantasma in cui si aggirano uomini già mezzi morti alla loro ultima missione terrena,

va a certe conclusioni, in "Garage", n. 9, 1997, p. 21.

⁶ Umberto Mosca, *Passaggio a Sud-Ovest. Da Blood Simple e*

compiuta magari in nome di un oggetto insignificante [...]”⁶. Paesaggio desolato, personaggi senza spessore, storia che si disperde in mille rivoli narrativi che la sfrangiano senza pietà. Tempi morti, risacche del racconto, abissi aperti sulla insensatezza della morte e sulla sua faticosa gestazione. *Blood Simple* non è già più un *noir*.

Luci ed ombre

Blood Simple, dunque, sveste i panni del *noir tout court* per indossare quelli della grottesca e macabra commedia della vita. I due amanti perdono rapidamente qualsiasi connotato di fatalità, il marito è solo un impulsivo ed inetto uomo di provincia, il detective un mellifluo e deviato voyeur che gioca e si diverte ad indossare le storie che, per lavoro, dovrebbe soltanto guardare. Il film diventa ben presto un’acuta e leggera riflessione sul senso della morte, sui suoi effetti dirompenti a contatto con una realtà che la tiene in conto senza mai fare i conti con lei. Non appena la prima goccia di sangue si versa, tutti i personaggi dimenticano (se mai ne hanno avuto uno) il loro progetto, il loro piano, la loro idea di futuro. Come piraña impazziti alla vista di una macchia rosso sangue nella trasparenza delle acque, i protagonisti del film paiono immediatamente perdere il proprio controllo, la loro razionalità, per affidarsi esclusivamente alla marea montante dei propri istinti e delle proprie (sbagliate) intuizioni.

I Coen si divertono a giocare con la gratuità della *loro* violenza, con la sostanziale levità visuale delle loro efferate azioni. La leggerezza della macchina da presa, che si permette infiniti virtuosismi ed acrobazie, scivola impercettibilmente sui volti e sulle situazioni, immortalando le maschere terrorizzate di chi scopre la densità della morte senza avere deciso nessuna delle azioni criminose con le quali si confronta in quel preciso frangente. In questo

sensu, *Blood Simple* diventa il perfetto rovesciamento di *Fargo*, il *noir* raggelato che i Coen gireranno nel 1995 fra il Minnesota e il North Dakota. Lì ci sarà la neve e il ghiaccio, qui dominano il caldo e un'atmosfera afosa. In *Fargo* i corpi saranno quasi prosciugati per colpa del gelo che li circonda; in *Blood Simple* sono follemente eccitati dal sudore che li avvolge e li stordisce.

Ma in *Fargo* la morte arriverà insensata e senza preavviso, esattamente come accade nel primo lungometraggio dei Coen. Due *noir* sbilanciati ed eccessivi rispetto ai canoni della medietà di genere, entrambi (ma su versanti opposti) incentrati sulla densa presenza del contesto ambientale come fattore ineludibile delle azioni compiute. Due *noir* che offrono, senza possibilità di errore, un'idea chiara sullo sguardo-cinema di due registi che sanno osservare con la freddezza dell'entomologo gli spasmi della vita di esseri umani la cui esistenza pare essere del tutto priva di senso. Persone che, allora, si ritrovano quasi naturalmente faccia a faccia con la morte e che smettono di essere se stesse. Uomini e donne che si lasciano agire dagli eventi e che, sin dal primo movimento dell'ingranaggio narrativo, perdono la misura della realtà e si trasformano in *altri da sé*.

Ritorna l'espressione hammettiana che i due fratelli hanno scelto per intitolare il loro primo lungometraggio: "*Blood Simple* dovrebbe essere tradotto con 'ebete a causa del sangue'. L'espressione indica il viso di quelli che hanno appena ucciso, di quelli che non sono più improvvisamente se stessi, terrorizzati dal loro atto inconcepibile (è uno dei motori psicologici dell'intrigo: l'inconcepibilità dell'assassinio), dalla morte (così difficile da raggiungere: come nella scena dell'assassinio del *Sipario strappato* di Hitchcock, l'essere umano si rivela estremamente resisten-

Arizona Junior *al cinema degli anni novanta*, in "Garage", *cit.*, p. 103.

⁷ Stephan Braunschweig citato in Francesco Suriano (a cura di), *Joel*

te), dal sangue (che marca tutto, impregna il film fino alla parodia), e dalla parodia stessa (gli attori inebetiti alla vista di tanta emoglobina!)”⁷.

Sulla parodia, del resto, i Coen insistono per tutta la seconda parte del film. Il punto di rottura, lo abbiamo già detto, è la lunga e surreale agonia di Julian, così piena di sangue e di rantoli, di morti apparenti e repentini (e penosi) risvegli. Joel e Ethan salvaguardano la linea costitutiva del codice cinematografico di riferimento, insistendo, però, con macabra e divertita cattiveria, sull’eccesso orrorifico delle immagini mostrate. La scorrevolezza dell’intreccio ben congegnato si scontra con la voluta pesantezza degli effetti, delle sequenze più sanguinose, mentre l’occhio della regia si sofferma frequentemente sui più piccoli ed insignificanti particolari che contornano il centro dell’azione: i ventilatori, per esempio, accesi o spenti, sembrano essere il tratto comune che unisce tutti gli interni del film. I Coen li inquadrano continuamente, scandendo le tappe del film, spezzettando ulteriormente la successione delle sequenze con un’infinità di stacchi su quest’oggetto così necessario nell’afa opprimente del Texas.

Lo sguardo dello spettatore, comunque, ha già seguito un percorso che i registi hanno stabilito secondo una logica binaria che riprende e tradisce una delle regole ferree del *noir*. L’alternanza fra la luce e il buio, fra il chiarore e l’oscurità, è uno dei punti fermi della messa in scena del genere. Il *noir*, sin dalla sua codifica datata anni ’40, si distingue, oltre che per i contenuti legati al crimine, al tradimento, all’amore folle e alla tentazione, anche per la particolare forma della sua immagine. Un’immagine che, soprattutto grazie ai registi e tecnici emigrati dalla Germania che avevano vissuto parte dell’esperienza chiaroscurale dell’Espressionismo, si nutre dell’opposizione fra il nitore della luce e la densa ed impenetrabile oscurità della notte o degli ambienti poco illuminati. Da sempre, dunque, il *noir* è attraversato da questa precisa bipartizio-

ne linguistica che, nel tempo, è diventata uno dei “marchi” del genere.

I Coen decidono di ambientare il loro primo *noir* nell'assolato Texas. Uno stato del sud, teatro di numerosi fatti di cronaca simili a quello raccontato in *Blood Simple*⁸, caratterizzato da una sua precisa componente luminosa che i Coen decidono di piegare al loro racconto. Il loro *noir* deve essere scandito dall'opposizione luce/ombra, ma, visto che già il cinemacoen comincia a premere ai bordi di ogni sequenza, è quasi inevitabile fare in modo che la luce diventi il segno della minaccia e dell'evidenza da negare, mentre l'oscurità (che secondo le leggi del *noir* tradizionale era la manifestazione visibile del pericolo, dell'incombente minaccia) si trasforma nel rifugio ideale per i due amanti che non vogliono portare alla luce del sole o di qualche squallido neon la propria indicibile verità.

E' nel buio quasi assoluto che comincia il film. Mentre la macchina con dentro Abby e Ray procede nella notte texana prima di fermarsi in un motel, il buio avvolge il suo tragitto. Un buio totale, squarciato solo dai fari delle poche macchine incrociate: luci che fuggono via, smorzate anche dalle gocce d'acqua che, nonostante il movimento incessante dei tergicristallo, si depositano sul parabrezza. I due si dicono la loro attrazione e decidono di fermarsi: il buio li accoglie e quasi favorisce una scelta che, poi, modificherà violentemente le loro esistenze. Anche mentre sono

e *Ethan Coen*, Dino Audino Editore, Roma, 1994, p. 19.

⁸ A questo proposito Joel Coen ha dichiarato: “[...] *Blood Simple* è stato concepito in modo più pianificato, più cosciente, non prendendo il Texas come è realmente, ma come qualcosa di molto chiuso, un insieme di testi e di mitologie. Il soggetto è la ‘passione omicida’. Se questa doveva essere associata a una regione degli Stati Uniti, il Texas non poteva che essere la soluzione più logica. In questa regione si sono verificati così tanti casi identici a quello del film che è entrata ormai a far parte dell'immaginario collettivo. Era quindi un luogo logico per costruire la nostra storia”. In Stefano Boni e Enrico Vincenti (a cura di),

osservati a letto da Visser, sono i pochi flash dei fari di passaggio a disturbare impercettibilmente la riservatezza del loro amplesso. E' in quegli attimi rapidissimi che Visser scatta le sue foto (con il flash: altra luce), macchina voyeuristica al quadrato che approfitta dei pochi momenti di luce per ottenere le prove da portare al committente.

Altre luci, nel corso del film, testimonieranno di questa precisa scelta; la storia segreta e clandestina fra Ray ed Abby, non può, agli occhi dei due protagonisti, mai venire alla luce. Deve restare reclusa nel conforto silenzioso dell'ombra, dell'oscurità. I due non immaginano che Julian e un detective guardone possano sapere tutto su di loro e, addirittura, stiano preparando un duplice omicidio per vendetta. Altre luci, ancora: quella che sembra sorprendere, come il lampo di una pistola che spara, i due ancora a letto durante la finta esecuzione compiuta da Visser. Potrebbe essere una pistola, o il passaggio di un camion o, ancora, il flash di una macchina fotografica. I Coen staccano in quel momento, dopo avere tirato fino allo spasimo una micro-suspense. Gli spettatori scopriranno poco dopo che nessuno ha sparato ai due, mentre Visser raggira e uccide (questa volta davvero) Julian.

Poi la luce di un camion si avvicina a Ray, maestosa e lentissima, mentre questi cerca di condurre di nuovo dentro la macchina il corpo agonizzante di Julian che non vuole proprio morire. E' una piccola e disperata corsa contro il tempo, giocata nel buio quasi totale di una strada semideserta, mentre un'implausibile rumba martella alla radio. Il camion sembra quasi un'astronave, inquadrata nel suo solenne incedere, gigantesca macchina piena di lampade e luci: fari immensi che, dapprima sfocati, poi sempre più netti e disturbanti, si avvicinano a chi ha il torto di sbarazzarsi di un corpo che cerca disperatamente di non morire e si trascina carponi per la strada, muovendosi come una tartaruga ferita.

Ma è soprattutto nell'ultima sequenza che i Coen espli-

citano la loro scelta di campo per quel che riguarda la polarità che oppone luce e buio. Entrato nella stanza in cui si nasconde Abby, Ray capisce di essere spiato e guarda, dall'interno buio, fuori dalla finestra. Quando arriva anche Abby, Ray intima alla donna di non accendere la luce; lei trasgredisce all'ordine e rende Ray il più facile (e visibile) dei bersagli per Visser (anche se Abby è certa si tratti del marito Julian). Ray viene così ucciso, con un colpo di fucile che squarcia la finestra e il suo torace. La donna finalmente comprende il pericolo imminente e, per prima cosa, tira una scarpa sulla lampadina accesa. Torna il buio, che costringe il cacciatore Visser ad avvicinarsi alla preda. Abby trova rifugio nell'oscurità di una stanza, mentre Visser prova a cercarla nel gabinetto illuminato. Poi lei gli inchioda con il coltello una mano sul davanzale, e si trattiene nella camera buia. Lui, ferito, immobilizzato e disperato, svuota il caricatore contro il muro. La luce penetra così, da sei fori sulla parete, nella stanza in cui Abby è nascosta. Sei buchi tondi e caotici, che mettono in comunicazione le due stanze senza che nessuna delle pallottole abbia colpito il bersaglio. Visser riesce a liberarsi, e cerca di ritrovare Abby nella stanza in cui giace il cadavere di Ray. Ma, nel gioco di scarti fra luce e oscurità, ancora una volta è chi sta al buio ad avere la meglio, perché Abby intravede una sagoma avvicinarsi dietro la porta. Tocca a lei, adesso, sparare e creare un foro sulla porta; un foro dal quale passa la luce della stanza adiacente ma, ciò che più conta, attraverso il quale è passata la pallottola che ha messo fine alla laida vita di Visser. Abby, ancora sotto shock, dice al bersaglio che ha solo intuito ma colpito: "non ho paura di te, Marty". Visser, sorpreso e divertito dallo scambio di persona dal quale ha ricavato la sua morte, le risponde: "Questo l'ho capito. Quando lo vedrò, glielo dirò. Sta tranquilla".

Ecco il senso della morte in *Blood Simple*: nessuno, se è vero che si muore al posto di altri, senza mai spirare vera-

mente, e si contraffanno fotografie per inscenare morti fittizie. Ma è il senso dello squilibrio luminoso che regola l'intero film a venir fuori con eclatante chiarezza in questa sequenza. Ogni personaggio vive dentro una propria oscurità, dentro il buio che si è riuscito a costruire con anni di isolamento e solitudine. La luce è ormai un fattore di disturbo (fatale, a volte), un elemento di chiarezza non richiesto né necessario in un universo regolato dal raggio, dalla menzogna e dall'esclusivo interesse personalistico. Il buio che avvolge lo sguardo e la percezione di ciascuno dei protagonisti è la manifestazione fedele (o forse la causa...) della loro incapacità di sapere leggere oltre l'immediatezza delle concatenazioni più scontate. I Coen fanno in modo che tutti restino intrappolati dentro questa condizione, immobilizzati dentro un "non sapere guardare" che si traduce istantaneamente nel "non sapere capire". Si spiega così il nulla assoluto dentro il quale compiono le loro scellerate azioni, gli errori, gli scambi di persona.

Blood Simple, sotto la patina di un *noir* stilizzato e dall'inegabile gusto postmoderno, nasconde il suo nucleo in questa spietata e mai partecipe analisi sul senso di vuoto e di morte che impregna luoghi e personaggi in un Texas allucinato. Sin dal loro primo film, i fratelli Coen esplicitano il loro rapporto con il cinema e con la vita che questo cinema sfiora. Trapassa, dalle atmosfere afose e straniati di *Blood Simple*, una sensazione ambigua: alla indubitabile sgradevolezza del "soggetto" (personaggi tutto sommato stupidi o sordidi, relazioni umane azzerate, opprimente senso dello spazio e dei luoghi), i due fratelli del Minnesota associano una "confezione" accurata ed affascinante. Le soluzioni registiche, le ricorrenti esibizioni di una profonda coscienza dei propri mezzi espressivi, l'innovatività di alcune sequenze costruite con maturità e senso del coinvolgimento, dicono che i Coen possono sperare di continuare con il cinema. Dopo avere praticamente estorto un finanziamento, i due dimostrano che, tutto sommato, hanno anche merita-

Con il bicchiere di fiducia accordatagli. Sono già pronti per il
loro secondo lungometraggio. Ancora una volta lontano da
casa. In Arizona, per l'esattezza. O a Disneyland?