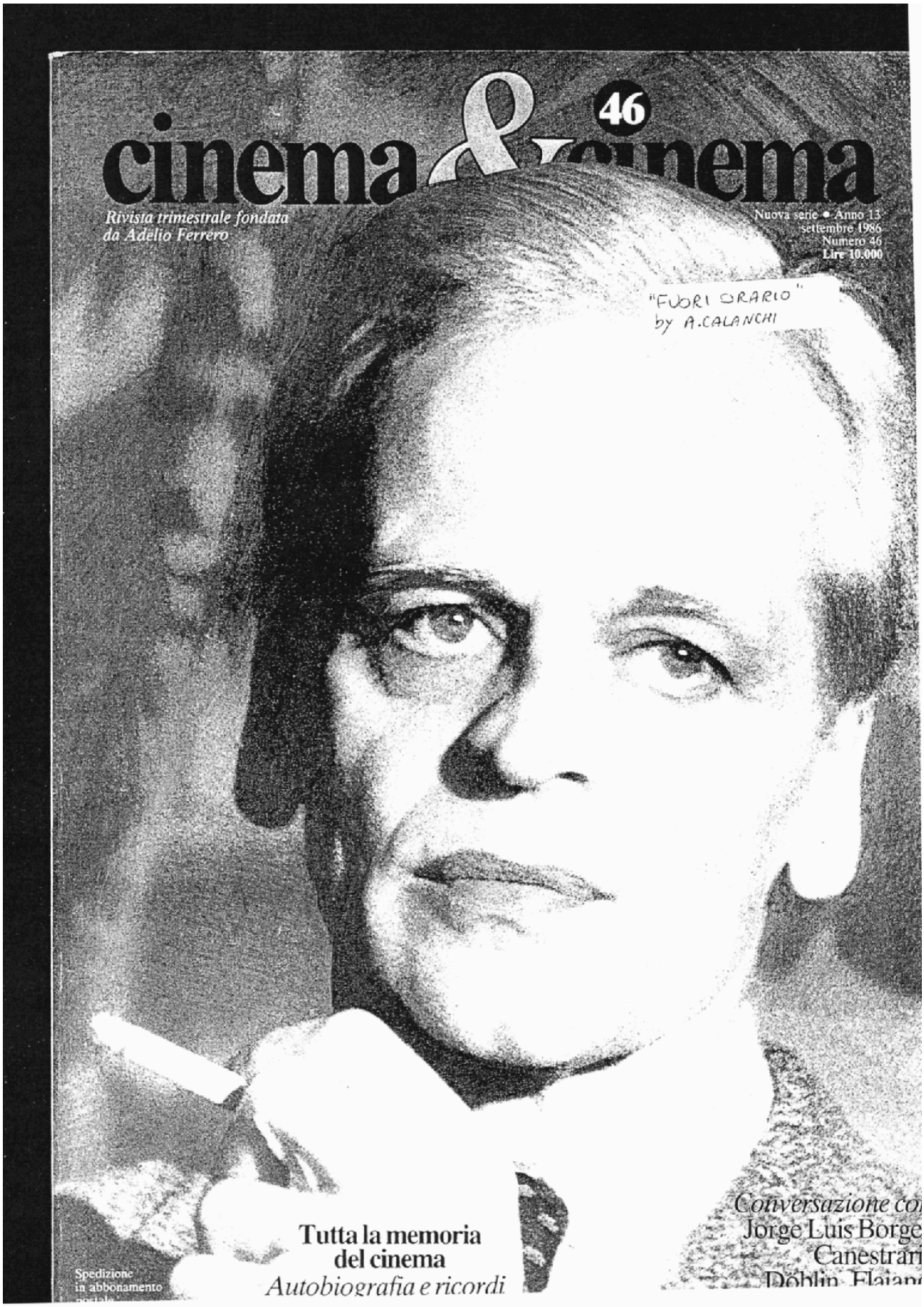

46
cinema & cinema
Rivista trimestrale fondata
da Adelio Ferrero
Nuova serie • Anno 13
settembre 1986
Numero 46
Lire 10.000
"FUORI ORARIO"
by A.CALANCHI
Tutta la memoria
del cinema
Autobiografia e ricordi
Conversazione co
Jorge Luis Borge
Canestrari
Döblin, Elaiana
Spedizione
in abbonamento

Fuori orario, fuori luogo. Un «noir» degli anni '80

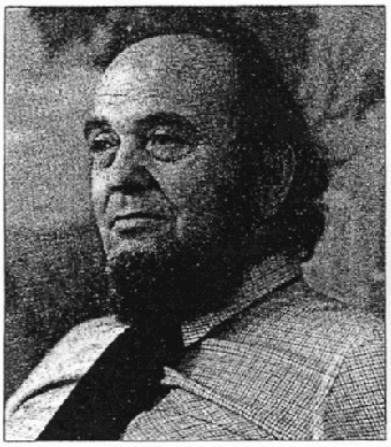
di Alessandra Calanchi

Quando penso a questa città, dove sono nato e cresciuto, questa Manhattan di cui canta Whitman, una rabbia cieca, bianca, mi sfiora le budella. New York. Le prigioni bianche, i marciapiedi brulicanti di vermi, le file del pane, gli spacci d'oppio che si costruiscono come palazzi, ... e soprattutto, l'*ennui*, la monotonia dei volti, strade, gambe, case, grattacieli; pasti, manifesti, mestieri, delitti, amori... Una città intera eretta sopra una vuota fossa di nullità. Senza significato. Assolutamente senza significato. E la Quarantaduesima Strada! La vetta del mondo, la chiamano. E il fondo allora dov'è?... (H. Miller, *Tropico del Cancro*)

Nell'ultimo film di M. Scorsese, *After Hours*, (*Fuori orario*) il libro di H. Miller fa da tramite, da «specchio» di Alice fra il mondo del «conosciuto», il mondo tranquillo di Paul Hackett, «single» e «yuppy», e quello sconosciuto, misterioso e notturno di Soho, in cui egli intraprende la sua avventura. La struttura del film poggia su due pilastri ben saldi: la qualità onirica della narrazione, strettamente imparentata a quella dei «film noir» americani degli anni '40, e il rispetto puntuale, rituale, quasi ossessivo delle tre unità – tempo, luogo, azione – come a sottolineare che il cinema (gli «spacci d'oppio» di Miller»)può offrire una realtà globale, che tenga conto non solo dei fenomeni fisici e materiali, ma anche delle esperienze mentali e sensoriali. Sullo scenario metropolitano di una New York notturna, per la durata esatta di una notte, si consuma la trasgressione spaziale-temporale della frontiera conosciuta; alla hubris segue inevitabilmente la nèmesis, solo in una morte rituale e in una rinascita nel segno dell'Arte (cona la A maiuscola) sarà possibile la purificazione, che è catarsi, e la crescita morale.

1. Capiterà qualcosa anche *altrove*. Succede sempre qualcosa. Si direbbe che, *ovunque* vada, ci sia dramma... *Dovunque* vado, la gente fa scempio della sua vita. Ognuno ha la sua tragedia privata... sciagura, noia, pena, suicidio. L'atmosfera è satura di sfacelo, delusione, futilità. Gratta e gratta, finché non resta più pelle... (H. Miller, *ibid.*)

L'esperienza di Paul è, prima di tutto, un'esperienza «spaziale». Egli *si muove* (va *a* Soho, torna *da* Soho, si muove *in* Soho) incessantemente da un luogo all'altro e, come il narratore di *Tropico del Cancro*, incontra ovunque violenza, sciagure, delusioni. In un gioco alterno di esterni e interni, egli cerca ora la fuga (movimento orizzontale) ora il riparo (movimento verticale, verso l'alto – l'appartamento di Tom, quello di July – o verso il basso – l'appartamento di June, al Berlin). Anche la semiotica – o la simbologia – degli oggetti che cadono (le chiavi lanciate da Kiki, la banconota che vola fuori dal taxi) diventa parte integrante del movimento del protagonista, quasi a sottolineare l'impotenza e la fragilità dinanzi al fato. Il ritrovamento onirico del biglietto da venti dollari sulla statua di Kiki – ritrovamento per altro effimero – spezza la necessità del movimento: esso è *lì* ma potrebbe essere *altrove*, la casualità rende vana la coscienza dello spostamento nello spazio e nel tempo.



Marco Ferreri (1980)

2. Nulla dura più di ventiquattr'ore. Viviamo un milione di vite nello spazio di una generazione... Noi nuotiamo alla superficie del tempo e ogni altra cosa è annegata, sta annegando, annegherà (H. Miller, *ibid.*)

Il tempo è il vero protagonista di questa storia. Innanzitutto, Paul si muove in un «tempo», in un «quando» che non è suo, che egli non conosce. Se la prima trasgressione è spaziale (Soho), la seconda è temporale (è notte). Paul è ossessionato dal tempo. Fin da quando Marcie lo invita da lei (sono le 11.32 di sera) egli si sente a disagio perché evidentemente non rientra nelle sue abitudini uscire di casa a quell'ora. In seguito, vediamo più volte il quadrante di un orologio: è l'1.40 mentre Marcie fa la doccia, sono le 2.15 quando vanno insieme al bar, sono le 4.10 la seconda volta che Paul va da Tom, ecc. I riferimenti temporali sono moltissimi: «Quando passano le 2 è zona franca», dice il barista amico di Marcie; «È tardi» dice Paul a Tom, ed egli risponde: «Non per questo posto»; e così via. Inoltre, nei momenti più inquietanti si sente il ticchettio ossessivo dell'orologio, un orologio invisibile, che noi non vediamo: è *l'*orologio, l'orologio mentale di Paul, il cuore della città che palpita con lui. Miller scrive «voglio morire come città per nascere come uomo.» Paul vuole uccidere il tempo, imporre il suo *da sein* in un orario insolito, sfuggire al fluire senza scampo del tempo. Il ritmo è quello del sogno, o dell'incubo; come già ne *La città delle donne* di Fellini, anche qui compaiono oggetti simbolici ricorrenti (le trappole per topi intorno al letto di July, il portachiavi col teschio) il cui valore è essenzialmente psicanalitico, o onirico. Anche questi oggetti hanno un rapporto col *tempo*, ad esempio il libro sulle ustioni riporta Paul alla degenza, durante l'infanzia, nel reparto ustionati di un ospedale – o forse, al contrario, è il racconto che egli fa a Kiki che gli fa «rivivere» la vista di certe immagini così come la morte rituale nel sotterraneo del Berlin gli fa rivivere i traumi della nascita e della prima infanzia: viene «fasciato» in posizione embrionale, e poi «buttato» nel mondo (dal camioncino in corsa, surrogato dell'«utero materno» di June). Parlando di Parigi, Miller scriveva che essa «è solamente il forcipe ostetrico che strappa dall'utero l'embrione vivo e lo mette nell'incubatrice... è la culla delle nascite artificiali». Qui siamo a Manhattan, ma la metafora è calzante. Paul «rinasce a nuova vita, è sopravvissuto al travaglio, è «cresciuto» moralmente (ha imparato ad «ascoltare» il prossimo), ha scoperto che il tempo non esiste: si trova come ogni giorno davanti al suo ufficio, non è successo niente – «quasi» niente.

3. Qui svaniscono tutti i confini, ed il mondo si rivela per quel folle carnaio che è. La ruota gira all'infinito, i ceppi si stringono, la logica corre sfrenata, la cruenta mannaia lampeggia, L'aria è fredda e stagnante. non un segnale d'uscita, da nessuna parte; nessuna scelta, se non la morte. Un vicolo cieco in fondo al quale c'è il patibolo. (H. Miller, *ibid.*)

I film noir degli anni '40, definiti ora neorealistici, ora espressionistici, ora simbolici o mitologici, avevano in comune la struttura onirica, e ruotavano intorno alla *detection*, come «metafora dell'esistenza» (Edenbaun). L'elemento base era il mistero: non solo la sparizione di oggetti o persone (*Il mistero del falco*), ma anche il contrasto fra apparenza e realtà, fra ciò che *sembra* e ciò che *è* (*La signora di Shanghai*, *L'ombra del passato*), la regola essendo

l'«être double» (Corneau). A questo punto si collegava la frammentarietà delle immagini, la presenza di numerosi specchi, un *plot* labirintico e, infine, uno sfondo urbano per lo più notturno e fumoso, fatto di bar e di automobili in corsa. *Fuori orario* ci propone un'ambientazione molto simile (la grande città dai mille volti in cui l'eroe, solo e poco meno che «in trance», è alla ricerca di qualcosa che gli sfugge), coinvolgendo lo spettatore in una serie di avventure inquietanti sullo sfondo notturno di un quartiere sconosciuto, con i suoi pochi esterni ed interni classici del noir: mezzi pubblici, toilettes, appartamenti in affitto. Come allora in *Odio implacabile*, dove Mitch non ricorda quello che ha fatto, ed è accusato di aver ucciso un uomo, o come nel romanzo di C. Woolrich *Deadline at Down* (1944), dove Quinn e Bricky passano una notte disperata alla ricerca dell'autore di un delitto, per il quale verrebbe ingiustamente incolpato Quinn, e in cui il lento ma inesorabile progredire delle lancette dell'orologio svolge una parte fondamentale, in *Fuori orario* Paul è inseguito da una folla inferocita che lo crede un ladro (e forse un assassino, immagina Paul dopo essere stato testimone involontario di un delitto), e si muove nell'atmosfera rarefatta e nevrotica di un quartiere malfamato di una grande città. Come nel noir classico, egli viene più volte umiliato e «incastrato» (per un confronto, si pensi a Marlowe), e la donna – July, Gay – viene spesso presentata come una strega ingannatrice, immagine contrapposta ma complementare a quella della vergine indifesa, Marcie. Paul non è un detective: risponde alla «richiesta d'aiuto» di Marcie, non riesce a impedirne il suicidio, si trova invischiato in una serie di fatti strani e rischiosi. Anche i vari biglietti scritti, le varie note di cui è disseminato il suo cammino – il numero di telefono scritto sulla pagina del libro, i pezzi di carta con scritto «*dead person*», il biglietto lasciato da Kiki, il misterioso invito al Berlin, e per finire il pezzetto di giornale rimasto attaccato al suo braccio – sono tipici dell'immaginario del *noir*, del genere poliziesco in genere. Ancora, nell'ombra si cela la voce di un narratore («implicito», per dirla con Chatman) che non è né il regista né il personaggio, ma che *c'è*, e sa sempre un po' di più di quello che viene reso esplicito sullo schermo. Non è più la voce narrante di *Viale del tramonto* o la voce registrata di *Citizen Kane*, ma una presenza nascosta che muove i fili senza farsi troppo notare, un po' come succedeva ne *I favoriti della luna* (Joseliani) o in *I misteri del giardino di Compton House* (P. Greenaway). È quella la presenza impalpabile che dà coerenza – e coesione – al racconto senza rivelare tutte le tessere del mosaico, tenendone sempre qualcuna coperta fino alla fine del gioco, ma senza mostrarla mai apertamente. Anche questo fa parte del mistero.

4. Questo non è un libro. È un lungo insulto, uno scaracchio in faccia all'Arte... (H. Miller, *ibid.*)

Soho, quartiere del mistero, è anche il punto di ritrovo degli artisti. Le statue in cartapesta della scultrice, Kiki Bridges, siano quelle che riproducono in tre dimensioni «l'Urlo» o i fermacarte a forma di panino, sono tema ricorrente e punto chiave del racconto. Paul all'inizio del film non ascolta il collega che gli parla di un lavoro più creativo, si sente estraneo all'Arte, sa che i fermacarte sono solo un pretesto; ed è perplesso quando Kiki gli chiede di darle il cambio nel suo lavoro – «non è difficile», gli dice con noncuranza. Questa è la prima sorpresa, Paul credeva che l'arte fosse qualcosa di personale, di cui il processo creativo fosse qualcosa di unico, non divisibile, non cedibile ad altri. Invece, l'opera d'arte non è unica, ma replicabile all'infinito (il ritratto di Paul fatto da July e poi fotocopiato); non è personale, ma può essere creata indifferentemente da più persone (non solo Paul, ma anche June); non è vero che non abbia prezzo, ma al contrario può essere venduta per pochi dollari (a Neil e Pepe) o rubata (dagli stessi); non è eterna, ma anzi è illusoria, è una finzione di breve durata (Pepe, sorta di pronipote del «fool» elisabettiano, afferma che «uno stereo è uno stereo, l'arte è eterna»; ma poco dopo, durante una curva, la statua cade a terra e si sfascia, rivelando la propria fragilità). Tutto è doppio, triplo, tutto può essere riprodotto e ricostruito, come un corpo ustionato; l'Arte stessa è riproducibile in eterno, eterno guscio protettivo, eterna negazione dell'unicità. «La città sporge come un enorme organismo ammalato in ogni sua parte», scrive ancora Miller. Paul vuole uscire da questo *germinal*, da questa proliferazione, vuole vivere: è questa la risposta che dà a June, sorta di madre che accomuna in sé fascino e protezione, creatività artistica e raziocinio. Mentre i due ballano, la canzone di Joni Mitchell dice «I'm not ready for that final disappointment.» Paul verrà «salvato», attraverso una morte rituale e una rinascita nel segno dell'Arte, che sarà anche acquisizione di una nuova consapevolezza del processo creativo.

Andrzej Wajda (1985)