

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 24 / Issue no. 24

Dicembre 2021 / December 2021

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Corrado Confalonieri (Harvard University)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Francesco Gallina (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 24) / External referees (issue no. 24)

Guglielmo Barucci (Università Statale di Milano)

Denis Brotto (Università di Padova)

Paola Cristalli (Fondazione Cineteca di Bologna)

Francesca Fedi (Università di Pisa)

Silvia Martín Gutiérrez (Universidad Autónoma de Madrid)

Francesco Saverio Marzaduri (Bologna)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2021 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale

RISCRIVERE UN FILM.

CITAZIONE, REINVENZIONE E MEMORIA NEL *REMAKE* CINEMATOGRAFICO

a cura di Roberto Chiesi

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>Il vampiro sublime. Da “Dracula” a due “Nosferatu”</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	7-26
<i>“Human Desire” y “La Bête humaine”: una relación compleja</i> FERNANDO GONZÁLEZ GARCIA (Universidad de Salamanca)	27-50
<i>Variazioni sul tema: i casi di “The Front Page”</i> LAPO GRESLERI (Bologna)	51-62
<i>Marlowe returns: da “Murder, My Sweet” a “Farewell, My Lovely”</i> ADRIANO PICCARDI (Fondazione Alasca – “Cineforum”)	63-74
<i>Variazioni Simenon. Appunti su tre adattamenti cinematografici</i> VALERIO CARANDO – ROSA GUTIÉRREZ HERRANZ (Università di Pisa – Universitat Autònoma de Barcelona)	75-88
<i>Uno, nessuno e centomila dollari. Akira Kurosawa e Sergio Leone</i> ANTON GIULIO MANCINO (Università di Macerata)	89-99
<i>Poetiche della solitudine: da “Le Samourai” a “Ghost Dog”</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	101-124
<i>Michael Haneke y la perversión del ‘remake’</i> JOSÉ MANUEL MOURIÑO (Istituto Internazionale Andreij Tarkovskij)	125-143

MATERIALI / MATERIALS

<i>Imitare citando, citare plagiando: le “Novelle di Giraldo Giraldo”</i> FRANCESCO GALLINA (Università di Parma)	147-169
<i>Alessandro Tassoni e i “Politicorum libri” di Justus Lipsius: citazione e contestazione</i> ENRICO ZUCCHI (Università di Padova)	171-193

<i>Citazione come salvezza. Echi classici nella poesia di Choman Hardi</i> DANIELA CODELUPPI (Università di Parma)	195-203
<i>Il neobarock'n'roll di Frank Zappa. Per un catalogo di citazioni</i> GIAN LUCA BARBIERI (Università di Parma)	205-223
<i>Fine serie</i> RINALDO RINALDI (Università di Parma)	225-228



ADRIANO PICCARDI

MARLOWE RETURNS: DA “MURDER, MY SWEET” A “FAREWELL, MY LOVELY”

Il 1944 è un anno importante per Raymond Chandler. È l'anno in cui viene scritturato dalla Paramount per lavorare alla sceneggiatura di *Double Indemnity*; ma è anche l'anno in cui scrive il saggio *The Simple Art of Murder*, vero manifesto delle sue idee sulla scrittura del romanzo poliziesco, in cui definisce una volta per tutte le caratteristiche della figura di *detective* cui ha dato il nome di Philip Marlowe. Il 1944 è anche l'anno in cui Philip Marlowe per la prima volta fa la sua comparsa in un film di Hollywood – *Murder, My Sweet* – dopo la falsa partenza di due anni prima con i mediometraggi della serie cinematografica *The Falcon* prodotta dalla RKO nel 1942 e che si chiuderà nel 1949 dopo aver sciorinato ben sedici titoli: il terzo episodio, *The Falcon Takes Over* (1942), si basava a tutti gli effetti sul medesimo romanzo di cui *Murder, My Sweet* costituisce il primo vero adattamento come lungometraggio, ossia *Farewell My Lovely*, pubblicato nel 1940 dopo il successo di *The Big Sleep* (1939), che arriverà a sua volta sullo schermo nel 1946 diretto da Howard Hawks.

Il 1944 è un anno importante anche per Edward Dmytryk: gli viene assegnata, infatti, la regia proprio di *Murder, My Sweet*, che in un primo momento sembrava dover essere diretto da Irving Reis, regista di *The Falcon Takes Over*. Su un altro piano, il 1944 va ricordato anche come l'anno in cui Dmytryk si iscrive al Partito Comunista: gesto che testimonia una sensibilità sociale, lo fa entrare in un gruppo abbastanza nutrito di personalità e addetti ai lavori dell'industria hollywoodiana, e finirà per metterlo nei guai nel 1947 con il HCUA (House Committee on Un-American Activities). Dopo un primo tentativo di resistere alle pesanti ingerenze antidemocratiche del HCUA nelle scelte politiche individuali di maestranze più o meno celebri del mondo del cinema, Dmytryk cede e inizia a collaborare; evento, questo, che determinerà una vera e propria cesura tra la prima e la seconda parte della sua carriera.

Nel 1943 Dmytryk ha diretto, tra gli altri, *Hitler's Children*, *Behind the Rising Sun* e *Tender Comrade*: film di argomento bellico e sicuramente di propaganda, ma attraversati da una spiccata sensibilità per dialettiche culturali più profonde, che inducono gli individui a comportamenti non solo motivati dalla necessità di sostenere la 'giusta guerra', ma da un sentimento democratico che va oltre lo scontro contingente con il nemico. La produzione RKO giudica il giovane regista in grado di affrontare l'adattamento del romanzo di Chandler (l'anno prima Dmytryk aveva a sua volta diretto un episodio di *The Falcon*, *The Falcon Strikes Back*), contribuendo a valorizzare meglio un personaggio e una storia ben delimitati dalle norme del cinema poliziesco e *noir*. Ma Philip Marlowe non è un *detective* di *routine*, dal momento che Chandler ha usato la letteratura di genere come un cavallo di Troia per dimostrare che una scrittura 'alta' può essere trasferita anche nei prodotti più popolari. Il suo eroe

"[...] must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor, by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. He must be the best man in his world and a good enough man for any world. [...] He is a relatively poor man, or he would not be a detective at all. He is a common man or he could not go among common people. He has a sense of character, or he would not know his job. He will take no man's money dishonestly and no man's insolence without a due and dispassionate revenge. He is a lonely man and his pride is that you will treat him as a proud man or be very sorry you ever saw him. He talks as the man of his age talks, that is, with rude wit, a lively sense of the grotesque, a disgust for sham, and a contempt for pettiness."¹



Philip Marlowe (E. Dmytryk – *Murder, My Sweet*, 1944)

La sceneggiatura, firmata da John Paxton, si serve del testo letterario di partenza in modo molto libero: parti consistenti della vicenda vengono tagliate, totalmente rimodellata è l'identità del personaggio femminile che (pur tra mille indecisioni) aiuta Marlowe, il finale della storia è molto diverso e attenuato rispetto a quello di Chandler. Pensiamo per esempio

¹ R. Chandler, *The Simple Art of Murder* (1950), all'indirizzo elettronico www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html.

alla sequenza di apertura, quando Marlowe entra nel locale dove sette anni prima lavorava Velma e trova un nuovo proprietario e una nuova clientela, che nel romanzo erano di colore e nel film sono bianchi; una trasformazione probabilmente motivata dall'opportunità del momento, quando gli afroamericani stavano partecipando allo sforzo bellico. Dmytryk, peraltro, resta fedele alle motivazioni che sostenevano l'agire del protagonista chandleriano, come dimostra più avanti, durante il primo confronto con Ann Grayle, la battuta di Marlowe: "I'm just a small business man in a very messy business, but I like to follow through on a sale". Questo senso della propria dignità ispira il suo giudizio sulla società in cui deve muoversi e sui valori che la governano: il denaro come motore primario delle azioni e delle aspirazioni degli uomini, il desiderio di ricchezza come origine del Male.



Velma Valento *alias* Helen Grayle (E. Dmytryk – *Murder, My Sweet*, 1944)

Marlowe deve vedersela anche con la polizia, ma al momento della resa dei conti si salva e conquista anche la giovane Ann Grayle. L'ambiente

è una Los Angeles dominata dalla corruzione, dal compromesso e dal ricatto, dove l'idea stessa di morale si è dissolta rendendo vana ogni ricerca di integrità. Marlowe riesce a smascherare la macchinazione di Velma grazie al suo intuito, alla sua ostinazione e alla fortuna. Ma a ben guardare non prova nemmeno il bisogno di conoscere le sue vere motivazioni, poiché queste appaiono come un semplice McGuffin (come lo chiamava Alfred Hitchcock), un pretesto narrativo in fondo irrilevante. Ciò che conta, per questo *private eye* disincantato ma non cinico che è stato definito un "marxista tipo gioventù bruciata",² è in definitiva sopravvivere cercando di tutelare la propria dirittura morale, in una società che toglie di mezzo coloro che non accettano le sue regole spietate.



Velma Valento e Philip Marlowe (E. Dmytryk – *Murder, My Sweet*, 1944)

Nella prima inquadratura di *Farewell, My Lovely* di Dick Richards (1975), notturna e pervasa da un verde mortuario, le palme di Los Angeles

² Si veda *Conversazioni (Brett Easton Ellis con James Ellroy)*, a cura di A. Elkann e E. Sgarbi, in "Panta", 15, luglio 1997, citato in F. Giovannini, *Storia del noir*, Roma Castelvechi, 2000, p. 61.

si agitano al vento con un che di spettrale. Il film è da subito un film di fantasmi: sulle inquadrature delle strade cittadine, percorse dai fari delle automobili come occhi anonimi e dai neon accesi nella sera senza riuscire a rallegrarla, scorrono i titoli di testa che ci conducono alla figura del protagonista: galleggiante in un rosso foriero di violenza e sangue più che di passione (l'unico amore che attraverserà questa storia si concluderà tragicamente), Robert Mitchum nei panni di Marlowe guarda fuori da una finestra d'albergo e pronuncia parole già definitive: "This past spring was the first that I felt tired and realized I was growing old". Considerando che la vicenda si svolge nei medesimi anni del film di Dmytryk,³ colpisce la differenza fisica tra il risoluto e reattivo Dick Powell e questo disincantato Robert Mitchum, segnato dalla *nonchalance* che è stata la cifra del suo *appeal* divistico. Il nuovo Marlowe si materializza subito come una sorta di spossato *revenant*, anche se derivato forse più dal Jeff Markham di *Out of the Past* di Jacques Tourneur (1947) che dalle precedenti incarnazioni del *private eye* chandleriano, a cominciare da Humphrey Bogart in *The Big Sleep*: il parallelismo (del tutto assente nella versione di Dmytryk) diventa manifesto nelle sequenze in cui Mitchum indossa il leggendario *trench* stazonato con la cintura annodata, che caratterizzava già il personaggio di Tourneur sulla falsariga dello stesso Bogart hawksiano. È evidente che Richards, inquadrando in apertura il suo protagonista in modo così marcato dalla retorica del genere (con angolazione dal basso e la macchina da presa che sale lentamente verso di lui) ammette l'intenzione di muoversi sul terreno dichiarato della tradizione hollywoodiana.

³ Si pensi a richiami storici precisi, come la serie positiva del campione di baseball Joe Di Maggio (un tema che attraversa tutto il film) o l'invasione dell'Unione Sovietica da parte dell'esercito tedesco (citata nei giornali): siamo dunque nell'ultima settimana di giugno del 1941 ed è significativo che proprio le guerresche imprese di Hitler e Napoleone siano svilite da Marlowe di fronte agli *exploits* (questi sì, memorabili) di Joe Di Maggio.



Velma Valento e Philip Marlowe (D. Richards – *Farewell, My Lovely*, 1975)

Non a caso *Farewell, My Lovely* si richiama linguisticamente al leggendario bianco e nero del film *noir* e del *detective movie* degli anni Quaranta, quella sorta di espressionismo rivisitato da Hollywood che Dmytryk in *Murder, My Sweet* aveva utilizzato magistralmente, valendosi dei servigi di Harry J. Wild alla fotografia: particolarmente nella parte finale, nelle due sequenze notturne ambientate nella casa sul mare di Leuwen Grayle. Il direttore della fotografia per Richards è invece John Alonzo, che negli anni precedenti aveva lavorato in *Bloody Mama* di Roger Corman (1970), *Vanishing Point* di Richard Sarafian (1971), *Harold and Maude* di Hal Ashby (1971) e soprattutto *Chinatown* di Roman Polanski (1974). Alonzo raccoglie la sfida di riportare a nuova vita nel Technicolor i fasti del bianco e nero, caricando paradossalmente di colore le immagini, per arrivare a un risultato finale di cupezza contrastata e inquieta, in tutto e

per tutto all'altezza del riferimento estetico originario. Si pensi, come ideale testimonianza di passaggio di consegne, all'inquadratura dell'interno in chiaroscuro contrastato (le scale, la ringhiera, le ombre sulle pareti) dove si muove Marlowe, quando esce dalla stanza in cui era stato rinchiuso dopo essersi liberato del suo carceriere: il precedente di Dmytryk è qui rivendicato, ma contemporaneamente distanziato dalla scelta di riprendere l'ambiente in un ideale controcampo, rispetto alla soggettiva adottata in *Murder, My Sweet* per la medesima situazione.

Richards aveva esordito qualche anno prima con un western revisionista di rara efficacia, *The Culpepper Cattle Co.* (1972), firmando poi nel 1975 *Rafferty and the Gold Dust Twins*: un *road movie*, mai distribuito in Italia, nel quale si intrecciano la disgregazione del sogno americano e la ricerca improbabile della fama mediatica. Il regista appartiene a pieno titolo a quel movimento vitale e innovativo che va sotto il nome di New Hollywood, caratterizzato da una pratica sovversiva di decostruzione e rimescolamento dei generi tradizionali. *Farewell, My Lovely* gli offre dunque l'occasione di proseguire un percorso destinato però a esaurirsi rapidamente, con *March or Die* (1977), *Death Valley* (1982) e *Man, Woman and Child* (1983), in un clima ormai ben diverso rispetto a quello del periodo precedente. *Farewell, My Lovely* si colloca dunque, anche dal punto di vista cronologico, nel bel mezzo di un decennio hollywoodiano segnato da sperimentazioni narrative, interpreti iconici, corrosive rappresentazioni di una profonda crisi sociale e culturale. Richards non si misura in questo caso con un genere ma con un film preciso, quasi a volerne estrarre ciò che all'epoca non era stato possibile mostrare: una sorta di *final cut*, condotto nella consapevolezza che si tratta di un'opzione ideale, irrealizzabile poiché a sua volta aperto alla possibilità di una nuova versione, di un nuovo *remake*.

Farewell, My Lovely non solo riscrive il film di Dmytryk a distanza di tre decenni, passando dal cinema classico a quello moderno, ma entra in dialogo anche con il romanzo di Chandler di cui riprende esattamente il titolo. Richards, tuttavia, non intende compiere un recupero filologico e anzi sono significative le novità che introduce rispetto alle versioni precedenti. Come nel film di Dmytryk la voce narrante del protagonista è introdotta dalla necessità di ricostruire i fatti per la polizia, mentre si sottolinea (come dimostra la citata battuta d'apertura) la vulnerabilità del personaggio. Il rimando a *Murder, My Sweet* si fa dichiarato nel dettaglio del neon difettoso del Florian's, il *nightclub* dove Moose Malloy conduce Marlowe; ma subito dopo la sequenza all'interno del locale (con i gestori e i clienti di colore e l'omicidio finale del proprietario) ripristina il dettato chandleriano che era stato 'ammorbidito' nel film del 1944, evidenziando i conflitti etnici e il razzismo della polizia e dei *media* con un'aperta critica alla società americana. E ovviamente la denuncia si sdoppia, proiettandosi dagli Stati Uniti degli anni di guerra agli Stati Uniti degli anni Settanta, dopo l'esperienza traumatica del Vietnam e le violenze politiche inaugurate dall'omicidio del presidente John Kennedy.

Il film di Richards dà così spazio ad aspetti sociopolitici che erano assenti o innominati in *Murder, My Sweet*, a partire dal motivo della decadenza legata al culto del denaro: l'esercizio del potere attraverso la manipolazione della verità, l'alleanza con la criminalità. Emblema di questo mondo è l'anziano marito di Velma, mostrato (a differenza di Dmytryk e dello stesso Chandler) come un politico ricchissimo e corrotto che sfugge alla resa dei conti finale confermando così la sua appartenenza alla cerchia degli intoccabili. Dmytryk da parte sua, con un idealismo democratico tipico della sua generazione, si limitava a chiamare in causa i valori astratti in nome di un mondo nuovo, mentre la nuova versione (in un

clima ben diverso) si impegna in un profondo ripensamento della società americana e delle sue responsabilità.



Velma Valento (D. Richards – *Farewell, My Lovely*, 1975)

In questo nuovo contesto rientrano anche alcuni aspetti del personaggio Marlowe che ne arricchiscono la complessità rispetto all'originale: all'ironia e al disincanto capaci di esprimersi anche con durezza (come nei confronti di Rolfe, il poliziotto venduto e razzista) si aggiunge qui il rispetto e la profonda empatia nei confronti degli emarginati e dei diversi. Così, mentre scompare il personaggio di Ann Grayle, legato al finale parzialmente consolatorio del film del 1944, vengono introdotti personaggi assenti nella prima versione e nel romanzo. Pensiamo al musicista Tommy Ray, dalla carriera stroncata anche a causa del suo matrimonio con una donna di colore da cui ha avuto il bambino (Marlowe finirà, a modo suo, per 'adottarlo'). Pensiamo a Jessie Florian, vedova del proprietario del *nightclub*, che non è più una semplice delatrice come nel

film precedente ma è presentata come una donna sola, prigioniera dei ricordi e di patetiche speranze naufragate nell'alcol: assassinata, è evidente la compassione che Marlowe prova per lei. Anche le prostitute che lavorano nel bordello di Frances Amthor vengono mostrate senza giudicarle, e perfino la nuova identità femminile di quest'ultimo personaggio (nel film di Dmytryk, Jules Amthor era maschio e truffatore di ricche signore) è significativa. La tenutaria del bordello, corpulenta e violenta ma a sua volta uccisa per la sua fragilità affettiva omosessuale, è infatti un'altra figura che fa scattare un gesto di comprensione, al pari dell'altro omosessuale assassinato Lindsay Mariott, la cui morte gioca un ruolo importante nell'impegno investigativo di Marlowe, lasciando trapelare da parte del *detective* una sorta di divertita simpatia che non intacca minimamente la sua evidente identità di genere.



Philip Marlowe (D. Richards – *Farewell, My Lovely*, 1975)

In questa logica di comprensione verso coloro che scontano tragicamente la loro debolezza in una società spietata, non sorprende che

nel film di Richards sia lo stesso Marlowe a uccidere Velma, la burattinaia che ha voluto dirigere senza pietà il sordido spettacolo fin dall'inizio, col solo intento di salvaguardare la propria rispettabilità. Nel solco di una tradizione hollywoodiana consolidata, è dunque affidato al *private eye* il compito di svelare la corruzione e poi di fare giustizia, ma in modo del tutto parziale e inadeguato: constatazione essenziale in un *detective movie*, non c'è spazio per alcuna catarsi. Su questa via si accomunano i due film, *Murder, My Sweet* e *Farewell, My Lovely*, il primo lasciando questa amara verità per così dire dietro le quinte, il secondo dichiarandola apertamente senza concedere allo spettatore nemmeno lo straccio di un'illusione.

Copyright © 2021

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies