

# La persecuzione degli spazi - Il Senso che svanisce

Tre Film di Michael Mann

## La storia che ci serve

A partire dalla fine degli anni '40 e per tutta la seguente decade il **western** è certamente il genere cinematografico più frequentato dall'industria hollywoodiana. La produzione precedente era stata prolifica ma aveva d'altro canto subito un arresto con la Seconda Guerra Mondiale; in quegli anni di propaganda ed appoggio dello sforzo bellico la memoria della fondazione e le dinamiche drammaturgiche proprie del **w.** vennero integrate rapidamente in tutt'altro tipo di film (si pensi alla difesa del Pacifico ed alla vita sulle navi). Un esempio calzante in tal proposito è "Il Sergente York" di Howard Hawks in cui il solitario vero americano (un devoto campagnolo) mette al servizio della patria la propria abilità di tiratore scelto.

Con la fine del conflitto le forze così ben imbrigliate in precedenza e l'emergere di una nuova condizione mondiale (i.e. la guerra fredda) oltre che interna agli Stati Uniti (il definitivo tracollo della *dottrina Monroe*), il Breen Office e Will Hays si incaricano di una nuova recrudescenza restrittiva circa l'applicazione del Codice di Regolamentazione dello MPPDA<sup>1</sup> ed il western conosce la sua stagione di maggior gloria dimostrandosi, oltretutto, perfetto veicolo per l'astrazione, campo aperto alle potenzialità metaforiche dei propri percorsi canonici. Certo gli anni del *New Deal* avevano influenzato la produzione cinematografica anche nei temi ma ora la realtà contemporanea pare esclusa, eppure l'incontro tra alcuni fattori congiunturali, le personalità del mestiere cresciute negli anni ed una nuova generazione di interpreti ed autori conduce a risultati in cui la carica politica<sup>2</sup> è ben evidente al di sotto della patina del prodotto confezionato. Diversamente da quanto accade con i fiammeggianti melodrammi dell'epoca in cui ambientazione e carico simbolico premono con violenza contro i rigori del Codice e l'ondata di ottusità anti-comunista e anti-intellettuale che accompagnò McCarthy e ben oltre il fenomeno che da questo prende nome.

Questi sono anche gli anni in cui *l'ingenuità* che era stata propria delle principali produzioni western degli anni '20 e '30, quella che aveva dato spazio ad eroi seriali a cavallo, arriva in televisione. *The Cisco Kid*, *The Lone Ranger*, *The Roy Rogers Show*, *Wild Bill Hickok* per tutti gli anni Cinquanta affascinano i telespettatori, ben prima di quell'enorme fenomeno popolare che sarebbe stato Bonanza: la società che si costruisce.

Procedendo in questa linea d'indagine ci preme evidenziare i momenti iniziali della rottura di cui parliamo più sopra e individuare un esempio che serva di giustificazione e contraltare al percorso interpretativo che intendiamo intraprendere circa tre film di Michael Mann.

Se già nel 1943 Howard Hughes aveva platealmente sfidato la lega dei produttori e distributori con lo scandaloso **Il Mio Corpo Ti Scaldereà** (*The Outlaw*) con Jane Russell, Thomas Mitchell e Walter Huston, segnando inevitabilmente le linee di condotta dei filmmakers americani, con gli ultimi due anni del decennio il fenomeno, senza tali eclatanti

---

<sup>1</sup> Motion Pictures Producers and Distributors of America, il Codice di Autoregolamentazione creato nel 1930 da Will H. Hays ma applicato dal '34 da Joseph I. Breen (e dal Breen Office) rimase in vigore fino al 1968, dopo una revisione avvenuta due anni prima, per essere sostituito con un sistema di *rating* simile a quello a tutt'oggi in vigore.

<sup>2</sup> Tranne specifici casi, spesso ormai dimenticati e non pertinenti ai nostri fini, con *politico* è da intendersi *relativo alla vita sociale*.

scosse al sistema, raggiunge una indiscussa maturità. Sono gli anni, per intenderci, di **Il Tesoro della Sierra Madre** di John Huston, **Fiume Rosso** di Howard Hawks, **Notte senza Fine** di Raoul Walsh e delle prime due parti della Cavalry Trilogy di John Ford: **Il Massacro di Fort Apache** e **I Cavalieri del Nord Ovest**. Senza alcun dubbio inizia qui il periodo più noto e citato, per certi versi la classicità del western prima dell'esaltazione *auteurist*.

A completamento di questa generica introduzione storica forniamo un brevissimo elenco, limitato ai casi ed alle personalità più note (e quindi più influenti? o sintomatiche d'una tendenza?) di film su cui abbiamo basato questo percorso, prima di evidenziare un'opera esemplare che ci aiuterà a colmare l'abisso che separa tutto ciò dal vero nucleo del nostro interesse, negli anni '90.

**Robert Aldrich:** L'Ultimo Apache (1954); Vera Cruz (1954); [L'Occhio Caldo del Cielo (1961)];

**Budd Boetticher:** Seminole (1953); Il Traditore di Fort Alamo (1953); I Sette Assassini (1956); I Tre Banditi (1957); Decisione al Tramonto (1957); Il cavaliere Solitario (1958); L'albero della Vendetta (1959); La Valle dei Mohicani (1960);

**Richard Brooks:** L'ultima Caccia (1956);

**Delmer Daves:** L'amanta Indiana (1950); Il Figlio del Texas (1952); L'Ultima Carovana (1956); Quel Treno per Yuma (1957); Cowboy (1958); L'albero degli Impiccati (1959);

**Edward Dmytryk:** La Lancia che Uccide (1954); Ultima notte a Warlock (1957);

**John Ford:** (oltre ai citati) La Carovana dei Mormoni, Rio Bravo (1950); Il Sole Splende Alto (1953); Sentieri Selvaggi (1956)

**Allan Dwan:** Il Cavaliere Implacabile (1954)

**Samuel Fuller:** Ho ucciso Jesse il bandito (1949); Quaranta Pistole (1957); La Tortura della Freccia (1957);

**Howard Hawks:** (oltre ai citati) Il Grande Cielo (1952); Un Dollaro d'Onore (1959);

**John Huston:** La Prova del Fuoco (1951); Gli inesorabili (1960); [Gli Spostati (1961)]

**Fritz Lang:** Rancho Notorius (1952);

**Anthony Mann:** Le Furie (1950); Il Passo del Diavolo (1950); Winchester '73 (1950); Là Dove scende il Fiume (1952); Lo Sperone Nudo (1953); Terra Lontana (1955); L'Ultima Frontiera (1955); L'Uomo di Laramie (1955); Il Segno della Legge (1957); Dove la Terra Scotta (1958); Cimarron (1960);

**George Marshall:** Il Giuramento dei Sioux (1952); La Legge del Più Forte (1958)

**Robert Parrish:** Lo Sperone Insanguinato (1958);

**Arthur Penn:** Furia Selvaggia (Billy the Kid) (1957);

**Nicholas Ray:** Johnny Guitar (1955); All'ombra del Patibolo (1955); La vera storia di Jess il bandito (1957)

**George Stevens:** Il Cavaliere della Valle Solitaria (1953); Il Gigante (1956);

**Andrè de Toth:** Lo Straniero ha Sempre la Pistola (1953); Il Cacciatore di Indiani (1955); Notte senza Legge (1959);

**Jacques Tourneur:** Wichita (1955);

**King Vidor:** L'Uomo senza Paura (1955);

**Raoul Walsh:** Sabbie Rosse (1951); Gli Implacabili (1955); [Far West (1964)]

[N.B.] Pare evidente che sia lecito obiettare su un ordinamento "per regista" e non per studio di produzione o per attore (e relativi contratti) ma è certo il modo più semplice per spiegare ai giorni nostri quale fosse la tendenza; tanto più che ci siamo limitati ai casi più noti e facilmente reperibili. Per maggiore completezza bisogna ricordare che questo è il periodo della grande produzione di romanzi d'ambiente cowboy, al pari di quella dei polizieschi, gialli e noir. Siamo consapevoli di aver escluso, procedendo così, pietre miliari ed episodi di indiscutibile valore, storico ed estetico ma riportando l'attenzione al breve elenco se ne noterà la coesione e la vicinanza, in più si consideri che questi sono i film che hanno ancora un'eco, e che spesso costituivano la seconda parte di una *double feature*, dei film mandati per primi, di uguale genere ma prodotti nella cosiddetta *Poverty Row*, è difficile da qui, ora, rintracciare memoria.

Tra i precursori di questo fermento è necessario almeno ancora ricordare "Redskin" di Victor Schertzinger (1929), "Il vendicatore di Jess il Bandito" di Fritz Lang e per certi versi "Alba di Gloria" di John Ford (t.or. Young mr. Lincoln, 1939, lo stesso anno di Ombre Rosse).

### King, Kirk e il filo spinato

Nel 1955 King Vidor diresse il suo ultimo western, "L'uomo senza paura" (The Man Without a Gun), con Kirk Douglas, anche produttore. Il protagonista, Dempsey Rae è un vagabondo che attraversa solitario le distese americane, da Est ad Ovest; il suo obiettivo non è fare fortuna né trovare una città accogliente né sfuggire alla legge, è in fuga sì, ma dal *filo spinato*. Dempsey evita ogni forma di stanzialità a causa di qualcosa avvenuto nel suo passato e tutto pare legato, appunto, al *barbed wire* la cui inesorabile comparsa lo segue come un'ombra, spietato almeno quanto l'automobile che schiaccia il vecchio Cable Hogue nel film di Sam Peckinpah (The Ballad of Cable Hogue, 1970).

La Recinzione nel mondo anglosassone ha svariate ricorrenze, a partire dal fenomeno delle *enclosure* che segnarono l'evolversi della società del Regno già sotto Elisabetta I, fino almeno - fatte le debite distinzioni - alla Roo Fence (Kangaroo Fence, barriera dei canguri che ai giorni nostri segna l'*outback* australiano). Negli Stati Uniti in particolare insegue lo sviluppo verso occidente dell'invasione dell'uomo bianco: le gare per occupare le terre *prive* di proprietà (Cimarron di G. Marshall, Cuori ribelli di Ron Howard, 1992) e quindi il sezionamento operato dalla proprietà privata, un istituto alle soglie della sacralità nell'ideologia del pioniere, hanno come correlato oggettivo proprio le linee tracciate dal filo metallico (mentre ad esse, trasversali ed aeree corrono le connessioni telegrafiche). Già Tom Dunson (John Wayne) in Fiume rosso deve affrontare la rivendicazione dei possedimenti ed a colpi di pistolettate segna un passaggio epocale, la fine del libero transito da cui egli stesso proviene. A distanza di quasi Sessanta anni la prima insegna di un nascente centro abitato inquadrato da Kevin Costner in Open Range (t. lett.: pascolo aperto) è proprio **Barbed Wire** ed i protagonisti dovranno fare i conti ancora una volta con un proprietario locale (Michael Gambon) per nulla disposto a tollerare mutamenti d'equilibrio. "E' cosa nota che l'Ovest si fonda storicamente in senso ideologico su presupposti di carattere espansionistico e colonialistico. Si tratta, del resto, dei presupposti stessi che presiedono alla nascita dell'America come colonia europea prima ancora che come nazione. Gli Stati Uniti cioè hanno trovato nell'Ovest la figura ideologica del loro "destino storico", una progressione orizzontale che è la cifra di una concreta marcia ideale della nazione"<sup>3</sup>.

Dempsey Rae è il fiero relitto di un'epoca (come Costner e Duvall) ed il suo vagabondare avviene nel momento in cui i pionieri si sono trasformati in agricoltori, possidenti e lavoratori, i pascoli per le mandrie nomadi stanno scomparendo: quel tempo di pace e libertà seguito alla Guerra Civile in cui gli uomini avevano riacquisito al possibilità di muoversi alla ricerca delle migliori opportunità è giunto al termine. Lo straniero che arriva in città (si faccia caso alla condizione della cittadina in cui giunge "Lo Straniero Senza nome" di Eastwood, 1975) è guardato sempre più di cattivo occhio, una fonte di guai che non partecipa, né comprende, la vita *moderna*.

Il filo spinato, dicevamo, compare con grande frequenza nei western del periodo come in quelli a seguire, non si contano le scene in cui gli ormai ex-coloni stendono, riparano od acquistano questo strumento della loro quotidianità, fondamentale per la definizione della sudata proprietà o debbono difendersi da rissosi possidenti in caccia di un nuovo appezzamento ("Il Cavaliere della Valle Solitaria" di G. Stevens). Quest'ultimo costituisce il polo negativo del sistema drammaturgico ed ha come obiettivo l'istituzione di un monopolio, l'estensione del potere personale su una terra che si perda all'orizzonte tra i capi di *longhorns* prima ed i pozzi di petrolio poi. Di fatto, però, questo è il destino, ben noto a generazioni di spettatori, che attende quei luoghi, e proprio l'insistenza sull'elemento *anacronistico* costituisce il nucleo politico che da un lato diverrà stereotipo della vulgata del sogno americano, la volontà individuale (e il *self made man*) e dall'altro

---

<sup>3</sup> Franco La Polla "Sogno e Realtà americana nel cinema di Hollywood, Il Castoro, 2004. pag 37

fornisce il destro a "soluzioni personali" come quella che troveremo nei film di Michael Mann, nell'ultimo decennio del Novecento.

Kirk Douglas, per l'appunto, interpreta un personaggio sconfitto dalla storia e dai suoi stessi fantasmi, in fuga di fronte al mutamento che lo circonda; altrove è stato un mandriano, uno sgherro al servizio di qualche padrone ma, nel piccolo centro in cui si trova, la pietà (altro fondante *topos*: la pietà dell'eroe solitario, predestinato), lo porta a schierarsi dalla parte dei deboli contadini contro le selvagge recinzioni della *ranchera* Reed (Jeanne Crain): nonostante l'amicizia per un altro giovane spiantato (un legame simile coinvolge ancora Kirk Douglas in "Il Grande Cielo" di Hawks) e le offerte fattegli dagli abitanti, pur avendo ottenuto un successo, non riesce ad adeguarsi alla vita stanziale finendo per allontanarsi, nuovamente solo, fin dove le terre si spingono ad Ovest.

Come Shane (Alan Ladd in "Il Cavaliere della Valle Solitaria"), Dempsey va dritto incontro al nulla, non ferito a morte ma quasi del tutto piegato dal peso di ideali che hanno ormai smesso d'avere una realtà su cui poggiare.

La Rottura del continuum naturale viene quindi celebrato come sintomo della civilizzazione, le barriere come le case e poi i grattacieli sono verticalità che sanciscono il successo dell'umano ma pure come ambiguo mutamento della condizione sociale in cui la necessità di adattamento produce discontinuità culturali (non solo l'emarginazione dei Nativi, visti come puro arredo continentale). E' il trionfo della volontà individuale, della Fortuna piegata ma il simbolo qui designato, il barbwire, *sta per* stanzialità come per sfruttamento intensivo, sanzione dell'innesto nella natura fino ad allora indifferenziata e comune di dinamiche umane di potere, possesso, denaro, sopraffazione, povertà, messa a morte. Sintomo di una nuova fondazione umana, della necessità di una ricontrattazione, anche violenta, un processo che ben lungi dal sanarsi nell'epos fondativo continuerà a segnare la vita metropolitana.

William Munny ne "Gli Spietati" tenta di difendersi con l'isolamento quasi utopistico nella sua vecchiaia, almeno quanto la sua condizione di brigante (outlaw, come "Il texano dagli occhi di ghiaccio" t. or. "The Outlaw Josie Wales", 1976) negli anni giovanili lo escludeva dal mondo: le dinamiche del mondo civile, per quanto *poco civile*, gli sono ignote; non si concede la vittoria personale nemmeno al tenente di Balla Coi Lupi che scorge una nuova possibilità - la tribù indiana - il cui destino è già segnato.

Nel corso degli anni è inevitabile che questo sistema di temi sullo spazio americano abbia subito varie mutazioni, si sia integrato; lo stesso *genere*, nonostante revival di varia portata formale ed ideologica, è stato assorbito, quanto a drammaturgia e *topoi*, nel fare cinema di più registi, è divenuto la filigrana, il *blue print*, che giace come sfondo di tutto il cinema d'intrattenimento d'oltreoceano. Per intenderci, esplicito è l'amore di John Carpenter per il western (e Hawks), evidente il debito di Top Gun (Tony Scott, 1986) per dirne uno.

## Un passo oltre - uno indietro

"L'ultimo dei Mohicani", "Heat - La Sfida", "Insider - Dentro la Notizia" sanciscono negli anni '90 la fortuna internazionale di Michael Mann e forniscono la possibilità di costruire una unificazione tematica peculiare, applicabile, con adeguate estensioni e correzioni, alla sua intera filmografia.

Percepire lo spazio e l'ambiente sono gli unici mezzi di realizzazione per i personaggi manniani; l'azione ed il raggiungimento dell'obiettivo sono in costante confronto con la realtà in un percorso che si specifica in progressioni di fenomeni percettivi oltre che nelle scelte di messa in scena.

Il metodo, dato il rifiuto di Mann per la parola *stile*, pur adattandosi di volta in volta, è costante, soprattutto in questi tre film, si tratta di coagulare ogni frazione del *fare* verso il

progetto formalizzato: il lavoro con gli attori tale da permettere loro di compiere le azioni dei personaggi con il maggior grado di naturalezza e confidenza; i personaggi ricostruiti nei dettagli biografici; le location sempre reali od altrimenti ricostruzioni fedeli, la gamma di colori studiata nei rapporti ambientali e nelle relazioni tra personaggio e ambiente, *etc. etc.* Questi sono i punti fondamentali per strutturare il *fictional world* secondo le funzioni simboliche e significanti adeguate: di film in film tali da approssimarlo alla costruzione di ambienti fortemente connotati quasi si trattasse di *theme parks*, la diegesi si condensa attorno al suo strutturarsi nelle dimensioni vivibili, la dimensione temporale diviene una variabile dipendente dal progetto formale che la iscrive.

Per tematizzazione s'intende quindi la presenza di una tessitura significativa fatta di ricorrenze o singole occorrenze più o meno rapidamente decifrabili e riconducibili ad un nucleo concettuale, sia che questo sia connesso a fattualità (parlando di parchi tematici: la presenza nel campo visivo di copie di personaggi di fumetti Disney è indizio valido per riconoscere Disney-world/land) sia si abbia a che fare con strutturazioni simboliche a base culturale od arbitraria. La costruzione di sistemi percorribili attraversate da una simile tematizzazione consente al regista di sfruttare al meglio mezzi tecnici a lui congeniali come la macchina a mano (spesso anche steadycam) attraverso cui aderire a punti di vista specifici, funzionali al completamento del percorso di senso: non solo i protagonisti, dunque, ma qualunque personaggio in una data situazione dimostri un atteggiamento di consapevole confronto con le regole dell'ambiente in cui è immerso. Ciò comprende, inevitabilmente, l'ampia gamma di *establishing shots* e totali che immergono l'umano ed il suo agire nel complesso della realtà (nel profilmico se preferite), sia essa una sezione di Natura sia la "giungla urbana".

La complessità dei percorsi d'interpretazione e lettura fa del luogo filmico una sorta di iperspazialità<sup>4</sup> in cui la necessità di una ricezione raffinata della molteplicità di stimoli equipollenti è la condizione fondamentale per la realizzazione della volontà del personaggio, dell'individuo.

Un contributo utile a questa sorta d'interpretazioni può venire, vogliamo suggerire, dai concetti di **layout**, **affordance** e **percezione** sviluppati dalla psicologia ecologica ed in particolare da James J. Gibson in "Un approccio ecologico alla percezione visiva" (1979). Nell'introduzione all'edizione italiana (Il Mulino 1999) di Paolo Bozzi e Riccardo Luccio si legge:

"la chiara ammissione che il mondo reale è proprio quello fenomenico, che le percezioni non veridiche non ci sono affatto, e che le "illusioni" sono tali solo grazie a certi animaletti speciali, come gli strumenti di misura, la riga, il compasso, il goniometro, costruiti da noi apposta per tener conto di un solo parametro e non di tutti gli altri che tuttavia costituiscono gli oggetti egli eventi":

questi sono i componenti fondamentali del *direct realism* gibsoniano. Prima di continuare a sfruttare queste intuizioni è forse meglio fornire alcune definizioni dello psicologo circa i termini sopra citati, specificando, se ancora non fosse evidente, che non è nostro interesse procedere ad una pedissequa applicazione dei medesimi né delle procedure di psicologia ecologica sulla *cavia cinema* - l'ultimo capitolo del saggio di Gibson, purtroppo solo un abbozzo, è dedicato al cinema - ma solo presentare queste categorie che potranno essere utili ai lettori per comprendere i nostri assunti.

**Layout:** "la conformazione dell'ambiente terrestre, o quel che si può chiamare *layout* [...] è per qualche aspetto permanente, mentre è mutevole per qualche altro aspetto" (pag. 48 e sg.)

**Affordance** è il termine chiave dello studio gibsoniano, coniato dallo studioso a partire dal verbo "to afford". "Le *affordance* dell'ambiente sono quel che questo *offre* all'animale [...], implica la complementarità dell'animale con l'ambiente. [...] I diversi layout offrono diverse *affordance* per comportamenti differenti ai diversi animali, e differenti interazioni

<sup>4</sup> cfr. Frederick Jameson "Il Postmoderno", 1990, Garzanti ma soprattutto Mark Gottdiener "The Theming of America - american dreams, media fantasies and themed environments", Westview Press, 2001, cap 4, per un ampio dettaglio su alcuni caratteristici "motified environments"

meccaniche [...] i diversi oggetti dell'ambiente offrono diverse *affordance* per la manipolazione."

"Un insieme di *affordance* costituisce una *nicchia*, questa comporta un certo tipo di animale e l'animale un certo tipo di *nicchia*." "Un' *affordance* non è una proprietà oggettiva né soggettiva [...] taglia trasversalmente la dicotomia tra oggettivo e soggettivo [...] si indirizza in entrambe le direzioni, in quella dell'ambiente ed in quella dell'osservatore"<sup>5</sup>.

**Percezione:**"[...] la percezione di un'*affordance* non è un processo di percezione di un oggetto fisico privo di valori a cui il significato è qualcosa di aggiunto in modo su cui nessuno è in grado di concordare; [...] la domanda fondamentale nella *teoria delle affordance* non è se queste ultime esistono e siano reali ma se nella *luce ambiente* è disponibile l'informazione per percepirle."

"L'esterorecezione è accompagnata dalla propriocezione - percepire il mondo è co-percepire se stessi."

Se si procede ad una semplice simbolizzazione, astrazione, di quanto detto si può comprendere il nostro dire che cogliere le possibilità di azione (scorgere una sorta di *luce ambiente* nascosta ai più) è proprio solo di chi abbia il *know how* per governare il proprio movimento, anche inteso come direttiva etica, in termini gibsoniani sappia sfruttare le *affordance* che il mondo offre a qualcuno solo nella misura in cui costui percepisce sé stesso ed il complesso fenomenico che lo circonda in una dato istante, in una data situazione. Come spesso accade per i protagonisti di narrazioni filmiche (ma specialmente nei nostri casi) queste conoscenze sono legate ad esperienze personali pregresse, integrate con la personalità e la funzione nel mondo.

Quanto detto è più o meno ovvio per qualunque essere umano, dotato di un'unica prospettiva fisica (ottica) sul mondo, il film - il cinema, per quel che conta - mette in atto l'incontro contemporaneo di più angoli di visione con il conseguente moltiplicarsi delle prospettive. Non solo soggetto percipiente ed oggetto (o narrazione) ma il complesso di spettatore - personaggio del *fictional world* (o l'insieme del *fictional world*) - retorica narrativa essendo quest'ultima non solo una *presa di posizione* su quello che si può chiamare profilmico ma è funzione dei rapporti di cui ognuno degli elementi è portatore. Come dice Edward Branigan: "Narration [...] is not a person or a state of mind, but a linguistic and logical relationship posed by the text as a condition of intelligibility" e nonostante sia opinabile la *testualità* degli oggetti in questione altrove l'autore: "the general problem is to *relate*, on the one hand, *the act of perceiving* (narrating/viewing) to, on the other hand, *the subjects and objects of a text* (which in a diegetic frame *comprise characters and their world of objects*)<sup>6</sup>. Pur lavorando con sistemi di linguaggio (codici e sottocodici) la teoria di Branigan sui *frames* narrativi legati ai plurimi punti di vista (e visione) nel nostro caso si coniuga con la nostra traiettoria atta ad evidenziare il tragitto tematico e di senso che lo sguardo (del personaggio, della retorica che lo *vede* guardare) instaura in un sistema filmico. Queste erano le premesse minime necessarie per spiegare il nostro approccio ai tre film, pretesto e nucleo, della nostra trattazione.

### Three Movies - three moves

A sei anni di distanza da *Manhunter*, dopo aver curato come executive producer cinque stagioni della serie *Miami Vice* (1984-89) e due di *Crime Story* (1986-88), Mann rientra nel circuito hollywoodiano con una bizzarria che nonostante tutto riscuote incredibile successo mondiale, *L'Ultimo dei Mohicani*.

Pur frutto di alcune semplificazioni dovute, per lo più, a compromessi produttivi, ci fornisce lo spunto di partenza per l'analisi sommaria di quest'atteggiamento nei confronti della spazialità, a partire dalla "pre-americanità", dal momento della frattura che secondo

<sup>5</sup> il concetto è stato in seguito sviluppato dalla psicologia (vedi: link"") e dalla semiotica

<sup>6</sup> Edward Branigan "Point of view in the cinema - a theory of narration and subjectivity in a classical film", Mouton Publishers, 1984, pag. 3 e pag. 132, corsivo nostro

noi è alla base di quel mito dell'oltrepassamento, della frontiera e della solitudine di cui dicevamo poco sopra.

Le sequenze d'apertura pongono con chiarezza i due mondi che saranno il centro ed il motore dell'evoluzione narrativa e drammatica.

La prima racchiude un'azione di caccia di tre uomini, all'apparenza indiani, Chingachkook (Russel Means), Unkas, suo figlio (Eric Schweig), Hawkeye/Nathaniel (Daniel Day Lewis), figlio adottivo del primo: attraversano di corsa la boscaglia, armi in mano all'inseguimento di una preda mai inquadrata; seguiti in campo lungo con panoramiche laterali e stacchi di montaggio, si districano nella ramaglia ed indirizzano in silenzio per la buona riuscita della battuta. La complessa articolazione dei piani (inquadrature di sola natura attraversata improvvisamente dagli uomini) e dei punti di vista, come nella più classica presentazione dei personaggi, si interrompe nella stasi, leggermente rallentata di un'inquadratura in requadrage in cui Hawkeye prende la mira con una lunga carabina. Il verso di percorrenza dell'immagine, da sinistra a destra, seguendo lo sguardo e la canna del fucile indirizza ad un fuori campo prossimo al punto di visione dello spettatore: l'esplosione del colpo, scintilla, fumo ancora in *ralenti* ellitticamente allude alla morte della bestia (un alce). La coda della sequenza vede i tre uomini accovacciati nei pressi della cacciagione intenti a chiedere perdono al "fratello" alce ed a ringraziare per la sorte favorevole.

La sera stessa si recano a fare vista alla famiglia Cameron, coloni che evidentemente hanno stabilito per necessità un legame stabile con le tribù indiane di quei luoghi

Nell'uniforme continuità dei colori della natura di cui questi uomini non sono che la continuazione con i marroni rossicci delle pelli, i movimenti e l'azione si sono compiuti nel silenzio che ha permesso la concentrazione dell'efficace cinetismo nell'istante contratto del colpo di fucile: l'accumulo della conoscenza del terreno d'azione da parte di questi uomini è avvenuto nel silenzio più completo, la comunanza del sentire non ha richiesto alcuna comunicazione verbale, nessun mezzo se non la dinamica degli sguardi e gli spostamenti dei corpi. Da questo momento in poi Nathaniel occuperà spesso il centro dell'immagine ed il suo agire e parlare, rafforzato da riprese in semisoggettiva, brevi carrelli laterali ed enfasi luministiche; l'adesione al suo punto di vista ed al suo agire sarà pressoché totale. Evidente ancora più se si considera il dialogo al forte William Henry con Cora: "[lei con] il volto al centro dello schermo anamorfico, la dinamica dell'inquadratura porta ai suoi occhi [...lui] ripreso lateralmente da una seconda macchina, una piccola luce da sopra gli disegna il profilo. Lei è vista da lui, lui è osservato da fuori, dal regista"<sup>7</sup>. I primi piani sono l'ulteriore forma per rimarcare l'adesione ai personaggi.

La seconda (terza in realtà considerando la visita ai Cameron) sequenza de "L'ultimo dei Mohicani" è, invece, totalmente dedicata alla presentazione dello straniero inglese, i *padroni* di quelle terre sono ad esse radicalmente estranei. Le truppe ed i militari inglesi sono spesso compresi in opzioni di messa in scena segnate dalla simmetria, di cui è esemplare il passaggio della carrozza che trasporta il maggiore Hayward (Steven Waddington) ad Albany: all'attraversamento di un ponte di muratura, il paesaggio tutto si specchia perfettamente nel fiume sottostante segnando, anche coloristicamente il proprio essere alieno alla natura.

Per tutta la sequenza Hayward sarà re-inquadrato, dalla cornice di una porta, circondato da uniformi sgargianti e poi inserito in una marcia cadenzata dal rullo del tamburo su strade tracciate di fresco, solo l'incontro con Cora e Alice si distanzia da questo sistema rappresentativo ritagliando una sezione da *sogno* realizzata con una ripresa con dolly che si unisce a quello della steadycam, movimenti sinuosi e "slegati" dall'impianto scenico, anche da questo Hayward viene scacciato.

E' immediata la percezione della distanza tra le due prassi presentate e lo sviluppo narrativo non può che prendere le mosse da questi assunti: non si tratta solo di uno scontro di cultura ma piuttosto della presentazione dialettica delle possibilità dell'essere nel mondo secondo Mann, che non possono non ricadere in una più ampia visione dell'americanità. Gli sterminati territori non ancora posseduti dalle metropoli - futura

<sup>7</sup> Alessandro Borri, "Conversazione con Dante Spinotti", in "Michael Mann, ed. Falsopiano, 2000, pag. 155

forma esistenziale statunitense - sono già segnati dall'uomo bianco: il rapido carrello notturno sul campo di battaglia di fort Henry mostra l'enorme sbancamento segnato da trincee, presieduto dalla massiccia costruzione di legno, con il brulicare di uomini e mezzi (sono messi in evidenza anche i fattori tecnologici ed i metodi di distruzione), di contro al muoversi leggero, nel fitto della boscaglia dei gruppi guerrieri indiani.

Il territorio si carica di valenze culturali ed alla convivenza, certo non sempre pacifica, dei nativi e dei poveri coloni, s'oppono l'imposizione delle strutture conoscitive degli europei. La Guerra dei Sette anni è la prima intrusione su ampia scala dei contrasti del Vecchio continente nelle colonie ed è occasione per la presentazione di tutto questo; nel 1757 quelle terre vengono ancora considerate come sola proprietà terriera, il loro sfruttamento agli albori, nonostante la prossimità della ribellione e del '74.

Ancora, poi, il finale del film vede i superstiti Cora, Hawkeye e Chingachkook rendere omaggio all'anima di Unkas, il padre, volgendosi ad occidente considera il tramonto dell'era della sua gente, lui l'ultimo del popolo mohicano, favorevole (e favorito) ai bianchi e ancor più significativamente della progenie di Nathan e Cora (il quasi indigeno, erede della cultura ma non della razza, e l'inglese). Nel 1763 proprio là dove cade il loro sguardo, oltre gli Appalachi, si stenderà la prima prigione indiana, la Grande Riserva in cui verranno sterminati e spinti verso Ovest, il tramonto, appunto, ma non per il conloizzatore come abbiamo visto.

Il fatto che il monologo finale sia affidato a Russel Means<sup>8</sup>, alla sua prima prova d'attore, uno dei due leader della ribellione del 1974 a Wounded Knee non fa che accentuare la prospettiva interpretativa di un film che si pone sulla scia del film storico ma proiettando sugli eventi del passato le consapevolezze acquisite: cinema in cui la morale sociale, la politica, è dimensione di senso inestirpabile, come vedremo anche negli altri due film.

L'azione individuale è sempre frutto di una scelta maturata dalla percezione del mondo e di sé in quanto parte d'esso, una forma di sensismo, viene da pensare, che, alla metà del Settecento, non può non risultare illuminista ma che in questo caso non ha a che vedere con la sola razionalità quanto con la necessità di realizzazione dell'essere umano come unità sociale (di qui la sconfitta delle perversioni di quest'istinto, gli antagonisti, sempre eticamente cristallini, qui Magua, altrove i fuorilegge), oltre la sola soddisfazione personale. Come vedremo Neal McCauley (Robert DeNiro) in Heat è spinto da una volontà morale incorruttibile che finisce con lo scontrarsi mortalmente con la propria solitudine: una scelta cui si deve rendere onore ed omaggio ma comunque destinata alla sconfitta, non è il solo Caso a guidare la vicenda umana.

You don't live with me, you live among the remains of dead people. You sift through the detritus, you read the terrain, you search for signs of passing, for the scent of your prey, and then you hunt them down.

[Justine Hanna a Vincent]

---:---

I gotta hold on to my angst. I preserve it because I need it. It keeps me sharp, on the edge, where I gotta be.

[Vincent Hanna a Justine]

---:---

It rains... you get wet.

[NeilMcCauley]

"Heat - La Sfida" ci porta nel pieno della contemporaneità, la vicenda si svolge più di duecento anni dopo quella de "L'ultimo dei Mohicani" e rappresenta in più di tre ore la ottundente polifonia cui sono sottoposti i personaggi, a Los Angeles, negli anni '90, la

<sup>8</sup> In qualche modo ricorda il ruolo che Kirk Douglas ricoprì fin dagli inizi della carriera, la sua valenza politica - che alcuni vedono culminare in Spartacus - è sempre evidente.

genesi della sceneggiatura di Mann è lunghissima, si tratta di un'idea germogliata all'inizio degli anni '80, accantonata e quindi portata sullo schermo, quello piccolo come L.A. Takedown (a.k.a. Crimewave in L.A., Made in L.A., in it. Sei solo agente Vincent), produzione televisiva odiata da Mann tanto che la versione mandata in onda risulta firmata da Alan Smithee.

I due protagonisti di Heat, Neil McCauley, il ladro professionista con la sua squadra, e Vincent Hanna, tenente della "rapine e omicidi" del dipartimento di polizia di L.A. si fronteggiano, sulle opposte sponde della legalità con una filosofia di vita molto simile, come ammettono loro stessi nell'incontro in una caffetteria. Le loro azioni sono speculari così come le loro vite, nella totale dedizione ad dovere incomprensibile a tutti e spesso distruttivo per le persone che li circondano. "Normal life? what the fuck is that? Barbeques and ball games on Sundays?" dice McCauley davanti ad una tazza di caffè.

I cambiamenti nel mondo sono stati immensi ma i sensi umani non hanno subito alcuna evoluzione; l'ambiente in cui vivono gli uomini, nello specifico, negli Usa, pur densamente antropizzato, si manifesta nella forma di un labirinto percorso da forze opposte e di difficile discernimento. La metropoli losangelina si presta quindi perfettamente ad essere set in cui mettere in azione alcune tipologie di strategia vitale, sempre, con forza, segnate dalla pulsione etica. Emblemi di questo sono modelli di categorie - classicamente cinematografiche- come official e outlaw hero, per entrambi, ancora una volta è di vitale importanza non solo l'abilità specifica ma la conoscenza che permette di discriminare, l'utile dall'inutile, il volontario dal necessario. In più l'estensione umana data da elementi tecnologici che ampliano lo spettro percettivo e le fonti informative contemporaneamente moltiplicano le energie necessarie all'agire nel mondo e, per Mann, questo si condensa in istanti di rarefazione.

In Heat, centrale, nelle dinamiche di pedinamento ed investigazione (si tratta di *detection*), è la sequenza che si svolge in un deposito di container nei pressi del porto. La banda di McCauley vi si riunisce e decidono strade e punti di fuga, vengono inquadrati in campi stretti per tutto il dialogo, la mdp aderisce ai loro punti di vista, solo a dialogo concluso si capisce che venivano controllati con macchine fotografiche e microfoni. Nel medesimo piazzale la squadra investigativa della L.A.P.D con Vincent Hanna pare ad un vicolo cieco delle indagini. Nessun luogo di potenziale interesse per i malviventi è nelle vicinanze, qualcosa sembra essere fuori posto: nel momento stesso in cui il tenente si rende conto del tranello, il rumore off degli scatti a ripetizione di una macchina fotografica (ma potenzialmente di un fucile) svela il doppio gioco della messa in scena. Neal ha inscenato un meeting d'affari solo per attirare gli avversari e studiarli da vicino, nelle irridenti parole di Hanna ("they're looking at us! the LAPD. You got me, motherfucker") seguite, con uno stacco di montaggio, dal sogghigno del ladro, lo svelamento della reciproca consapevolezza, è evidente che la polizia conosce le strategie dei criminali almeno quanto i criminali quelle degli inseguitori.

Avere il *knowhow* adeguato è condizione primaria per la prassi dell'eroe manniano, non vi è alcuna trascendenza cui fare appello: solo l'abilità d'infraleggere il reale mette nella condizione di gestire la propria esistenza, al di là di ogni fallace riflesso od ambiguità fenomenica.

Motivazioni differenti spingono i due antagonisti, l'uno sulle tracce dell'altro, pronti entrambi ad essere "un passo avanti"<sup>9</sup> grazie solamente alla propria determinazione. Raggiungere l'obiettivo è *metterlo a fuoco*, una volta individuato diventa irrimediabile dovere morale il raggiungerlo ma, ancor più significativamente, il percorrere il vettore che ad esso conduce anche con la consapevolezza dell'imminente sconfitta<sup>10</sup>, forse semplicisticamente si può sostanziare tutto questo ancora con il celeberrimo incontro al caffè: solo i due antagonisti sono a fuoco, i teleobiettivi di Spinotti distorcono completamente lo sfondo, anche il sonoro si affievolisce, la chiave di volta di Heat è tutta qui; è l'incontro di due visioni la cui direzione è la medesima ma il verso opposto, è un *luogo topico* per Mann per il quale il dialogo, l'incontro verbale di due (o più, raramente)

<sup>9</sup> A Forward Pass è il nome della casa di produzione di Mann con sede a Malibu

<sup>10</sup> come dice Pier Maria Bocchi in "Michael Mann", Il castoro, 2002 gli eroi di Mann sono troppo stanchi alla fine per poter gioire

persone è punto di condensazione del senso, oltre ad essere l'incontro che regge, più banalmente, il progetto, è l'incontro di Al Pacino e Robert De Niro.

In questa folle rincorsa, continua e spossante, la *parola*, al contrario di quanto avveniva ne "L'ultimo dei Mohicani" (ove certo è centrale la questione delle cadenze e degli accenti) ha un rilievo determinante: ogni indicazione deve essere chiara, cristallina, bandita ogni ambiguità<sup>11</sup>, è lo strumento che amplifica le possibilità fisiche (anche nella forma della tortura per quel che riguarda Hanna). Diversamente da quanto si riscontra nei contemporanei film di David Mamet in cui il discorso verbale è sempre fallace, ottundente e creatore di trabocchetti (si pensi a "Homicide"), in Mann è mezzo di difficile gestione ma unico per dare senso al mondo.

Significato e percorribilità derivano da esso ed anche se molti sono gli ambiti in cui il passaggio di informazione non è efficiente (Vincent e Justine; Van Zant e Neil, Waingro e il mondo) è l'unico *mezzo* comune a tutti i simili. Il telefono e la radio contraggono il mondo ed espandono i termini d'una possibile esistenza/azione. Neil Cambia idea sul suo piano di fuga dopo la telefonata di Kelso, all'uscita da un tunnel d'un bianco abbagliante, privo di dettagli: la decisione giunge nella rarefazione del rumore informativo, un annullamento che permette di vedere anche oltre il timore della sconfitta.

Vincent colpisce Ceritto in fuga con un ostaggio, il ralenti comprende la concentrazione prima dello sparo, lo sparo ed i pochi istanti seguenti, una leggera smorfia, la ripresa del movimento consueto. Vincent e Justine hanno il loro incontro più intimo nel locale notturno un cui, vestiti di nero sono solo vaghe silhouette parlanti. Neal e Eady si parlano sulla città (le alghe iridescenti) che è un mare nero o sotto un impossibile albero blu, in un cono di luce e suono che li strappa a tutta la vertigine del moto centrifugo in cui la trama li ha gettati. Il ralenti e la colonna sonora (nella forma della *suite* che si spande per un'intera microsequenza) restringono la molteplicità del percepibile, indirizzano e sostanziano la (volontà di) azione, differente potrebbe essere il discorso per Chris e Charlene che sono ancora nel periodo della formazione alla vita, delle scelte *impreviste*, cose che né Neal né Vincent possono permettersi.

Il gruppo di lavoro in tal senso è un luogo pressoché intimo, ben più che la famiglia che qui subisce solamente i contraccolpi della personalità in azione, è dove avviene la realizzazione di sé in quanto creatori di ordine: i sottoposti/colleghi sono figli e fratelli per Neil quanto per Vincent soprattutto in quanto tendono a corrispondere alla struttura che dal mondo essi pretendono, vi regna l'efficienza ed il tacito rispetto è la formalizzazione estrema cui i protagonisti di Mann tendono.

Per "Insider - Dentro la notizia" anche le ultime certezze si sbriciolano, i media di comunicazione mostrano il lato avverso, le famiglie crollano, l'individuo ordinario sottoposto a pressioni straordinarie può solo tentare di resistere ma senza sicurezza alcuna e certamente non ci si deve aspettare *grace and consistency*.

Lowell Bergman, producer per il programma di informazione giornalistica 60 Minutes in onda sulla CBS si trova ad affrontare tutto questo ed a doverne rendere conto. Mann aumenta ulteriormente il grado di realismo iniettato nel film, basato sulla vera vicenda di Jeffrey Wigand e del processo alle multinazionali del tabacco: approssimandosi in una vertigine realizzativa alla data il *tourage* avviene nei luoghi esatti in cui si svolsero le vicende. Le location esplodono, dalla Palestina, a Berkeley, New York, Atlantic City, Helena (Montana), un aereo privato in volo. Il disorientamento sembra essere la chiave di questo mondo, se in Heat predominano primi piani (inquadri con teleobiettivi che annullano gli sfondi) e dettagli, e l'azione è in ralenti solo in chiusura, un'espansione dello spazio ben più che del tempo<sup>12</sup>, Insider si regge su false e semi- soggettive, su

<sup>11</sup> Nel 1981 preparando gli attori per "Strade Violente" Mann pretese fossero bandite tutte le forme contratte: dei ladri professionisti non hanno margine di errore. Lo racconta James Caan nel dvd della serie "The Directors" dedicato al regista, edito AFI, e lo ribadisce più volte nel commentario al dvd di Thief - strade Violente, adesso anche reg2

<sup>12</sup> Un discorso articolato sulla temporalità nella filmografia di Mann richiederebbe ben altra trattazione, in linea con il nostro argomentare ci limitiamo qui a far notare che si tratta sempre di tempo della percezione e che il periodo coperto dall'azione assume sempre caratteri instabili (la prigione di "La Corsa di Jericho", la

composizioni de-centrate, riflessi e distorsioni del visibile, la dilatazione prodotta attraverso il massiccio uso di musiche in sequenza prive di sonoro ambientale. L'iscrizione di queste formulazioni favorisce un ulteriore passo all'astrazione, alla ricerca di una verità, sempre nascosta e solamente puntuale, istantanea. Opacità e svelamento appaiono fin dall'inizio nel tessuto filmico con la benda, molto ingrandita, che copre gli occhi di Lowell in viaggio verso lo sceicco Fadlallah, nella tenda che scostata improvvisamente rivela oltre la stanza in penombra l'assolato paesaggio cittadino mediorientale, nel continuo cambiamento del piano di fuoco, nell'insistenza sulla presenza e lo scintillio (delle lenti) degli occhiali. Questo percorso tematico aderisce a Bergman quanto l'irrequieta steadycam che lo perseguita (l'operatore è James Muro) per raggiungere l'incandescenza con l'attraversamento della porta girevole che lo conduce dall'edificio della CBS alla strada in Manhattan: lo stordimento sonoro e la vertigine del movimento colgono istantaneamente la condizione del personaggio colto nel pieno del disorientamento; l'inquadratura ricorre anche nel finale, Lowell esce in strada, si solleva il colletto della giacca, un lento movimento verso sinistra lo elide dallo schermo per andare a nero, forse, è il raggiungimento di un obiettivo, la transitoria stasi prima di un nuovo inizio.

Tradito dai colleghi più fidati, nell'ambiente che conosce da trent'anni, che di certo non idealizza, Bergman reagisce raccogliendo a sé tutte le conoscenze acquisite, le strategie note per portare a compimento il suo lavoro nel rispetto dell'*altro* sia questo il pubblico cui è negata la visione completa del suo servizio sul *Big Tobacco* oppure Jeffrey per sua insistenza trascinato nella disgrazia ed in un contesto di cui è incapace di leggere i meccanismi. Sono moltissime le inquadrature scentrate (o che colgono direttrici di posizione incidenti centrifughe<sup>13</sup>) in cui Jeffrey è seduto di spalle o di tre quarti, isolato dall'ambiente che lo circonda, fino all'allucinazione *familiare*.

La parola di Lowell è uno strumento di lavoro, precisa, ironica è tutt'uno con la sua volontà ed è ad essa che fa appello - con telefoni, fax, servizi televisivi - per vincere; sua moglie alla fine tenterà di consolarlo: "You won..." ma la risposta "Yeah, what did I win?" non ha il tono del vincitore, porta i segni di una lotta combattuta oltre le certezze. I mass media di cui era un motore hanno rivelato nuovi aspetti, Elen Caperelli, una vicepresidente dice durante una critica riunione: "They own the information he's disclosing. The truer it is, the greater the damage to them. If he lied, he didn't disclose their information. And the damages are smaller." Lowell non può che sbottare "Is this Alice in wonderland?", viene costretto ad affrontare la ristrutturazione dei suoi metodi conoscitivi e la cancellazione di quel *preset* di aspettative che era alla base del suo agire.

Jeffrey Wigand viene invece proiettato in una dimensione che nemmeno può immaginare, lui uomo di scienza, una volta perso, misteriosamente (*poor communication skills* è una delle sue colpe), il posto di lavoro si convince, come dice alla moglie, che "It's gonna be different. Smaller scale. More time for me and you", ma già la pressione ha incrinato gli equilibri della sua famiglia che si sfalderà in seguito alle persecuzioni cui egli viene sottoposto, pensando di essere sostenuto, in realtà solo, con la sua volontà. La speranza ultima che almeno le figlie possano vedere perché loro padre ha causato tutto ciò, quando ciò avviene non può che essere un ralenti che fa incrociare gli sguardi. Incapace di comprendere i meccanismi che lo stritolano, Jeffrey, inquadrato in campo lungo, stretto tra le silhouettes di due palme, su di un prato che guarda il mare (altra ricorrenza di marca manniana) la decisione si prende in una "bolla" di musica: "Fuck it. Let's do it". Non possedendo le chiavi di lettura dei fatti è solo l'istinto morale, per così dire, (più che la rabbia o la disperazione) a permettergli una rivincita, breve istante di affermazione di un personaggio che Mann stringe negli angoli, in camere d'albergo, priva del respiro in ralenti tantalizzanti.

---

rappresentazione della vita di Frank in "Strade Violente", il passato che si finge storico di "La fortezza") o mitici (ancora "La Fortezza", il ciclo lunare di "Manhunter", la vita pubblica di "Ali"), per lo più indefiniti.

<sup>13</sup> Jeffrey, di notte, nella sua nuova casa al telefono con Lowell in un momento di disperazione, quando attacca il telefono pende verso sinistra ed è equilibrato solo da una lampada, in uno scatolone, che pende verso destra sullo sfondo

Ogni personaggio nei film di Mann si sforza di sopravvivere all'ignoto, cerca di districarsi nel mondo, gli spazi che attraversa ed in cui è immerso sono strutturati secondo regole ed in formazioni di senso sempre più spesso illeggibili. La varietà fenomenica della contemporaneità annichisce la percezione sensoria ma contemporaneamente permette che si sviluppino abilità tali da concedere ugualmente la realizzazione della volontà. La dichiarazione di Vincent Hanna "I say what I mean, and I do what I say" è la legenda adeguata per avvicinare questi tre film che, pur sminuiti nei soli pochi fattori da noi presi in considerazione, individuano personaggi assimilabili per la pervicacia con cui perseguono i loro propositi ed agiscono assecondando e sfruttando la realtà, come se questo fosse l'unico modo che conoscono per affermarsi e compiere al propria libertà. Conoscere il funzionamento dell'ambiente fa sorgere la consapevolezza della scelta, un'etica classica installata sulla frantumazione della postmodernità multimediale, la permanenza dell'identità dell'essere umano attraverso la scomparsa del senso. Verrà poi Alì, un nuovo passo indietro a scoprire la storia delle relazioni tra individuo e società, quindi Collateral.

Luigi Garella & Gli Spietati  
©10/10/2004

<http://www.spietati.it>