SENZA CATEGORIA

Incontrare il tempo

Traiettorie temporali del cinema noir.

di *Leonardo Gandini* — 27 Aprile 2026

Studiare il noir classico significa incontrare il tempo: apprezzarne lo spessore, valutarne la consistenza, metterne a fuoco le traiettorie. Al centro della storia e dell'identità del noir si pongono infatti, con modalità che prevedono varie direzioni, le relazioni fra passato e presente.

In ambito critico il noir nasce, sul piano terminologico e concettuale, a posteriori. I cineasti che li realizzano, come avranno modo di ribadire in innumerevoli occasioni, non avevano a suo tempo alcuna idea di stare girando (fotografando, interpretando, ecc..) dei noir: **i film sui cui lavoravano venivano perlopiù etichettati come *crime-melodramas*, con riferimento alla gradazione variabile tra la componente della passione e quella della violenza.** Tra la seconda metà degli anni quaranta e la prima metà degli anni cinquanta la critica francese volge uno sguardo retrospettivo a certo cinema hollywoodiano realizzato nel periodo della guerra e in quello immediatamente successivo. Ne individua **una tendenza all'estetizzazione della violenza che lo distingue dal semplice cinema poliziesco, rendendo appunto necessario l'invenzione di un termine nuovo**, mirabilmente sospeso fra autoctono diritto di primogenitura (è in francese perché sono i francesi i primi ad avere scritto sull'argomento) e osservazione

critica (l'oscurità che caratterizza, sia sul piano cromatico che morale, questi film).

Il fatto che quella del noir sia una categoria critica nata a posteriori, dunque del tutto sradicata dalla logica dei generi che all'epoca definiva l'organizzazione produttiva della struttura hollywoodiana, ne farà col tempo un termine *passepartout*, infine catapultato nella galassia della commercializzazione di massa, ormai immemore dell'ambito in cui è nato (possiamo oggi acquistare detersivi e montature, profumi e biscotti noir). **Richiamarne l'origine è tuttavia importante, poiché l'invenzione del termine va contestualizzata in un'epoca di forte rivalutazione della classicità hollywoodiana da parte della critica francese.** I due primi articoli sull'argomento sono del 1946, il primo libro del 1955: gli uni e l'altro per così dire "incorniciano" la nascita dei "Cahiers du Cinéma", la rivista che in modo più sistematico, in questo periodo, si adopera perché i film classici hollywoodiani vengano finalmente presi sul serio. Di questo progetto culturale l'invenzione critica del noir costituisce un aspetto collaterale, una nota a pie' di pagina, nondimeno importante. Che nasce appunto da uno sguardo retrospettivo, in ragione del quale il presente (della critica) scava il passato (del cinema hollywoodiano), trovando nella sua miniera pietre preziose, diamanti grezzi, di cui è inevitabile celebrare lo splendore.

Una ulteriore traiettoria temporale determina l'identità del noir, questa volta non sul piano critico ma su quello drammaturgico. Essa procede in direzione opposta alla prima, dunque dal passato verso il presente. **Nasce dalla scelta – degli sceneggiatori, talvolta degli scrittori dei romanzi adattati – di recuperare, in modo più o meno esplicito, due concetti della tragedia antica, già trattati da Aristotele nella *Poetica*, che vengono poi declinati in chiave moderna, con quel che ne consegue in termini di iconografia** (scenari metropolitani, locali notturni, strade trafficate, *diners*, ristoranti, alberghi, ecc.) e personaggi (gangster, biscazzieri, ricattatori, *femmes fatales*, ecc.).

Il primo concetto è quello di *hybris*: un peccato di superbia, di tracotanza, in ragione del quale il protagonista, violando intenzionalmente le leggi e il decoro sociale, prova a migliorare la propria condizione, pagandone infine le conseguenze. Il secondo concetto è quello di *hamartia*: un errore di valutazione, involontario e in buona fede, che nondimeno infine decreta la rovina morale e materiale del personaggio che lo ha commesso, proprio come nel caso della *hybris*. **A distinguere i due concetti è il punto di partenza: l'*hybris* prevede che si faccia, per scelta, il passo più lungo della gamba, l'*hamartia* che si metta, per sbaglio, un piede in fallo.**

In entrambi i casi i personaggi del noir si ritrovano puntualmente a fare i conti con i peccati o gli errori del passato, così che il loro presente si traduce non tanto nel tempo

del rimpianto, come avviene invece spesso nel melodramma, ma in quello del risarcimento, della resa dei conti, dell'espiazione. **Sono, questi, due schemi narrativi estremamente ricorrenti nel noir classico, rinvenibili in innumerevoli film degli anni quaranta**. A mo' di esempio, possiamo nel primo caso citare *Double Indemnity* (1944) di Billy Wilder, dove la *hybris* del protagonista Walter Neff, modesto assicuratore e venditore ambulante di polizze, lo porta a desiderare, sino a commettere un omicidio, la donna e il denaro altrui; e nel secondo *Detour* (1945) di Edgar G. Ulmer, il cui personaggio centrale viene piegato da un destino avverso che, nel segno dell'*hamartia*, trasforma una catena di avvenimenti fortuiti in una serie di prove, apparentemente inconfutabili, della sua propensione all'omicidio seriale.

L'incidenza del passato sul presente definisce così il noir al contempo sul piano metatestuale, perché è dalla tragedia antica che arrivano gli ingredienti principali, qui sintonizzati sulla lunghezza d'onda della modernità e delle sue icone; e sul piano testuale, dei contenuti, in quanto i personaggi vengono puntualmente costretti a fare i conti con crimini ed errori commessi prima che la vicenda abbia inizio. **Quasi inevitabilmente dunque, sul piano narrativo, il noir classico è il luogo di elezione del flashback quale figura retorica capace di restituire, in tutta la sua complessità, l'intransigenza e il dispotismo con cui il tempo opprime i personaggi e li costringe a guardare dietro di sé.**

È tuttavia importante osservare come nel noir il flashback venga utilizzato sempre in modo spurio, imperfetto, senza includere in modo organico ed esaustivo la rappresentazione degli eventi. In alcuni noir vengono innescati due movimenti temporali successivi, il primo all'indietro e il secondo – quando hanno avuto termine le sequenze dedicate al ricordo – in avanti; in altri – ne sono un esempio sia *Double Indemnity* che *Detour* – i flashback vengono intervallati da fugaci ritorni al presente, nella forma di brevi sequenze dove vediamo il personaggio impegnato a ricordare gli eventi. **Questa caratteristica non sancisce semplicemente la supremazia del passato sul presente, ma rimanda semmai, in modo più complesso, ad un'idea di commistione fra passato e presente**: un'alchimia cronologica che condiziona i personaggi sul piano esistenziale, rendendo loro difficile il compito di distinguere con la dovuta lucidità il piano dei ricordi, e degli eventi anteriori, da quello del presente, e delle aspettative future.

Allo stesso principio di scarsa nitidezza, giocata questa volta non sul fronte narrativo ma come metafora visiva, quale emblema di un'umanità in balia di un tempo nebuloso e sfaccettato, obbedisce l'iconografia del noir, alla quale si dovranno poi le sue fortune in settori limitrofi al cinema, in primo luogo in fotografia e in pubblicità. **L'idea di uno**

spazio umbratile, plumbeo ma non buio, oscuro ma scheggiato di luce, capace di scolpire i volti e smaterializzare gli oggetti, irridere la consistenza del mondo e dilatare le ombre, è appannaggio del cinema hollywoodiano sin dagli anni dieci, dai tempi in cui i film di De Mille venivano celebrati per la loro "Rembrandt lighting". La differenza è che nel cinema hollywoodiano prima degli anni quaranta queste soluzioni venivano utilizzate con estrema parsimonia, ovvero riservate ai momenti in cui le immagini, come peraltro la colonna sonora, dovevano enfatizzare in chiave drammatica determinate congiunture narrative. Nel noir invece il gioco delle ombre e delle luci si fa pervasivo, avvolge gli ambienti e i personaggi in un mondo ora indecifrabile, oltre che nelle sue infinite contorsioni temporali, anche sul piano visivo.

È per questo che quando, verso la fine degli anni quaranta, anche a Hollywood comincia a farsi strada l'estetica neorealista, il noir perde buona parte della sua identità visiva, legata alle riprese in studio e ad un rigoroso controllo del materiale profilmico. Certo non mancheranno i frutti tardivi (un esempio per tutti: *Touch of Evil*, realizzato nel 1958 da Orson Welles) ma il cinema poliziesco-criminale prenderà a quel punto altre direzioni, più orientate a criteri di realismo nella rappresentazione della città e di verosimiglianza nella gestione del tempo narrativo.

Riferimenti bibliografici

M. Fabbri, E. Resegotti (a cura di), *I colori del nero*, Ubulibri, Milano 1989.
G. Carluccio, *I generi e l'universo narrativo: il noir*, in G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, Laterza, Roma-Bari 2006.
J. Naremore, *Il noir,* in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema americano*, vol. II, Einaudi, Torino 2006.
V. Pravadelli, *Il soggetto maschile del* noir*: tra sguardo impotente e desiderio di conoscenza*, in *La grande Hollywood*, Marsilio, Venezia 2007.
R. Venturelli, *L'età del noir*, Einaudi, Torino 2007.
L. Gandini, *Il film noir americano*, Lindau, Torino 2008.