

Introduzione

Joel e Ethan Coen esordiscono come registi negli anni Ottanta, epoca in cui è lo stesso concetto di autore – e quindi anche quello di regista – a tornare di moda, ma al tempo stesso si trasforma: l'artista non è più creatore, ma imitatore, in un momento storico in cui si riconosce di non aver più nulla da dire. Come infatti sottolinea Buccheri, “non cerca una voce personale, ma uno stile che gli dia visibilità, un'estetica come marchio e come look – si mette in scena, offrendo il proprio corpo allo “scandalo evangelico”, in una deriva dell'autobiografismo politico degli anni Sessanta”¹.

E in questo giudizio di valore sono coinvolti anche i fratelli Coen che, come Brian De Palma, o Woody Allen, sono spesso stati definiti manieristi; termine inteso in questo contesto come imitatori prima che della natura, di altro cinema a sé precedente.

Tuttavia, nonostante critici come Paolo Cerchi Usai abbia riportato, su “Segnocinema”, come “il loro cinema sia senza motivo, ma abbiano deciso di fare ugualmente cinema nel nome della sua inutilità”², l'attitudine dei due registi è in realtà profondamente critica riguardo al materiale usato: dietro all'apparenza leggera infatti, si nasconde una critica radicale agli stereotipi e simboli della vita americana e in generale alla vita contemporanea, come il consumismo, la ristrettezza mentale della provincia, la ruralità, la libertà dell'arte, la controcultura stessa.

I personaggi che portano in scena hanno corpi sgraziati, spesso grotteschi (si pensi a quelli interpretati da Steve Buscemi, uno degli attori feticcio del cinema dei due fratelli), e sono destinati ad un'irrimediabile alienazione, che arriva a distruggerli, persi nelle rete delle rappresentazioni e leggi sociali.

Portano sulla scena insomma, sempre sfiorando la caricatura ma senza mai caderci dentro davvero, quelli che sono i vari mali di una società che si è votata all'apparenza, alla convenzione sociale, al consumo.

¹ Vincenzo Buccheri, *Joel e Ethan Coen*, Milano, Il Castoro Cinema, 2002, p.13.

² Paolo Cerchi Usai, in “Segnocinema”, 91, maggio-giugno 1998.

I due fratelli puntano il dito al grande vuoto di valori presente, senza però fornire un'alternativa per riempirlo, ma anzi paiono consapevoli che la voragine di senso sia ormai incolmabile, e che la soluzione non sia più nella ricerca ultima di un significato, ma nella gioiosa accettazione di questo vuoto, di questa mancanza resa ineludibile nell'iper-modernità, in cui il sistema di valori è stato sconvolto e degenerato in una ricerca costante di appagamento effimero e presto sostituito, una volta ottenuto, da un altro oggetto di desiderio, altrettanto effimero e provvisorio quale il precedente.

I Coen quindi presentano un'angosciosa consapevolezza di questa perdita del soggetto nella rete di significanza in cui è inserito, dove l'oggetto resta perduto per sempre, e l'attitudine ludica, di gioco sul vuoto, che essi propongono nei loro film, è l'unica risposta possibile a quest'angoscia. Come funamboli, i due fratelli creano una danza armoniosa di personaggi, situazioni, ambienti, che si svolgono e avviluppano sospesi sopra questo grande baratro.

Una prima etichetta da problematizzare è quindi quella – spesso attribuita ai due fratelli- di registi *postmoderni*; se infatti è innegabile che il materiale e il modo in cui viene trattato e assemblato è di chiaro segno postmodernista, lo scopo di questo utilizzo non si ferma all'esaltazione e al gusto del gioco, ma ne vuole svelare le aporie, sorpassare la ludica accettazione del reale così com'è, ma mostrarlo nel suo assurdo per criticarne i meccanismi, senza necessità di spiegazione intellettuale, a cui anzi i due registi sono estremamente refrattari.

In un mondo senza più riferimenti, è la vicenda stessa che parla, che basta in se stessa; il significante vuoto, nel suo presentarsi tale, rimanda, presentando questo buco, alla presenza *in absentia* di un significato, e ciò è elemento intrinseco al concetto di allegoria; per questo i Coen non compiono nessuno sforzo di intellettualizzazione del messaggio che sta alla base della messa in scena, perchè è proprio nella messa in scena stessa che sta il proprio significato, la propria esigenza di senso.

È in questo senso quindi che si deve leggere il riutilizzo del cinema di genere che i due cineasti operano sistematicamente nel loro processo artistico: facendo ricorso a stereotipi e immagini codificate, per poi disilludere le aspettative dello spettatore facendo deflagrare lo stilema in un universo privo di

segni o codici di riferimento rintracciabili, mostrano quindi la sterilità di ogni tentativo di sistematizzare il caos in cui siamo immersi e di cui siamo, nel profondo, composti. Il vuoto soggiacente, l'impossibilità di definire il disordine della realtà, è quindi quel nucleo vuoto attorno a cui gravita tutta la loro produzione.

Piuttosto che di cinema postmoderno, quindi, si potrebbe utilizzare per i Coen l'etichetta elaborata da Bruno Fornara di *cinema concettuale*³, che chiarisce in effetti un aspetto fondamentale della produzione coeniana: il fatto cioè che alcuni oggetti, alcuni elementi, siano posti in primo piano senza passare attraverso la metafora, e vadano a sostituire il senso stesso del film, attraverso le idee che evocano e le diverse relazioni tra queste.

Il cinema concettuale, infatti, “sceglie di essere, con la sua prima mossa, un cinema fenomenologico e dunque un cinema dell'*epoché*, della sospensione dei giudizi (...). La seconda mossa è quella di individuare linee, forme, idee nel mondo guardato e raccontato dalla macchina da presa (...). Il soggetto perduto viene ritrovato e ricostruito in forme diverse: viene resuscitato come corpo o addirittura come cosa tra le cose, linea, sfera, cerchio (...). Nel cinema concettuale, concretezza e astrattezza vengono a coincidere in maniera strabiliante (...). Concretezza e astrazione poiché tutto è ridotto, molto concretamente, a cosa e tutto può essere astrattamente, geometricamente, concettualmente rappresentato”⁴.

Che il cinema dei Coen sia astratto e geometrico, è evidente. Basti pensare all'uso dei concetti di tempo e spazio e la contrapposizione linea/cerchio in *The Hudsucker Proxy*. Altrettanto evidente è che spesso queste forme non abbiano altro senso se non quello di *manifestarsi*: il concetto in questo modo viene a

³ Tale etichetta viene usata per riferirsi a registi quali i Coen, ma anche Tarantino, Ramis e l'ultimo De Palma, e si riferisce innanzitutto al lavoro che operano sui concetti quali la velocità, il tempo, lo spazio, l'identità, etc. – Bruno Fornara, *Un cerchio può non essere un cerchio: come tentare di uscire dal postmoderno e entrare nel concettuale*, in AA. VV., Joel e Ethan Coen, pp.37-44.

⁴ B. Fornara, *Dallo smarrimento del soggetto alla trasfigurazione dei corpi. Dieci ipotesi*, in Franco La Polla (a cura di), *The Body Vanishes*, Torino, Lindau, 2000, p.20.

coincidere con l'oggetto, si fa oggetto (ma non avviene il contrario), e viene esibito come tale, perso in mezzo al resto della messa in scena.

Tuttavia, manca qui un'intenzione di "ricreare il mondo a partire dalle cose"⁵, perché alla base della rappresentazione del mondo dei Coen resta un netto rifiuto di prendersi sul serio, di concedere qualcosa all'ermeneutica, e infatti "questo mondo reso geometrico, squadrato o circolare che sia, continua a restare un labirinto"⁶.

Ma è un labirinto di segni, di idee, che sono cosalizzate, che vengono mimetizzate in un oggetto. E queste sono esponenti di un linguaggio preciso, un codice che utilizza tali segni. E, come ricorda Wittgenstein, il significato dei segni usati non può slegarsi dal loro utilizzo.

Ed ecco quindi che i concetti si concretizzano, e gli oggetti si rendono correlativi oggettivi di questi.

Questo procedimento fondamentale che operano i due cineasti è l'oggetto di analisi di questo lavoro, in cui, dopo una panoramica più generale, ho ritenuto opportuno analizzare in particolare quattro opere, che ho trovato particolarmente rappresentative della concezione estetica dei fratelli Coen.

Si noti quindi come in *Fargo* il concetto di bidimensionalità, vuoto, piattezza, si estrinseca nella moltitudine di segni del paesaggio, bianco e desertico, e nei personaggi, emanazione del sentire di questo ambiente, e completamente compenetrati in esso, che pare organizzato su un senso di orizzontalità infinita, priva di ogni profondità, come il linguaggio delle figure che agiscono in esso, volte a sottolineare la banalità del comunicare quotidiano, privo di ogni senso se non per tentare di arginare quel vuoto che pure pare sovrastarli.

In *The Hudsucker Proxy*, invece, opera tra le più esplicitamente programmatiche dei cineasti, viene sviluppato il concetto di circolarità e linearità, e sono qui le coordinate di tempo e di spazio gli oggetti della riflessione dei due autori.

⁵ B. Fornara, *Cerchi e sfere, campi e controcampi*, in "Cineforum", 383, aprile 1999, p.43.

⁶ Ibidem.

Anche l'opera *The big Lebowski* viene costruita attorno al tema e alla forma della circolarità, a partire dalla semantica delle palle da bowling e della filosofia di vita del rotolare, quindi farsi trasportare, che è poi l'attitudine di cui è fondamentale portavoce il protagonista stesso del film.

Questo film è inoltre piuttosto atipico nel panorama della produzione coeniana, perché qui per la prima volta ravvisiamo una proposta operativa dei due registi, che pongono nella figura di Dude una sorta di strategia della sopravvivenza, un rimedio alla consapevolezza del vuoto della realtà.

Dopo aver mostrato la "vita della mente" di *Barton Fink*, dunque, questa è divenuta nel percorso dei due artisti "un modo di concepire il film medesimo, un rispecchiarsi fedele della 'geometria del mondo' nell'uomo che lo attraversa"⁷.

⁷ Vittorio Renzi, *La forma del vuoto*, Roma, Bulzoni editore, 2005, p. 144.

I

I COEN TRA POSTMODERNO E RIVISITAZIONI DI GENERE

Il cinema dei fratelli Joel e Ethan Coen è un cinema figlio dello spirito del proprio tempo, difficile da definire per sua stessa definizione, ponendosi infatti in solchi tematici fortemente (ab)usati, sperimentati e teorizzati per svelarne e disgregarne i meccanismi dall'interno.

I due fratelli si avvicinano al mondo del cinema in un momento che risulta essere ideale e particolarmente in linea con il pensiero artistico che questi svilupperanno nel loro percorso.

Mentre da una parte infatti, la *Golden Age* hollywoodiana ha appena cessato la propria parabola vitale come paradigma di genere, divenendo quindi fruibile come materiale di studio e possibilità di confronto, dall'altra il cinema americano in genere sta vivendo un momento di grazia non indifferente che Joel e Ethan respirano sia da spettatori che poi da partecipanti attivi, inserendosi in un ambiente ricco di stimoli e scambi importanti per quella che sarà la loro carriera artistica futura, uno su tutti quello con Sam Raimi.

Raimi risulta essere un nome molto importante nella biografia dei Coen, con questi infatti avvieranno un sodalizio amicale e professionale che durerà negli anni, e darà frutti quali *La Casa*, nel 1982, titolo che diventerà presto un *cult* del genere.

L'opera sarà il trampolino di lancio di una carriera che porterà i due fratelli a rendersi punto imprescindibile e a suo modo un classico nel panorama del cinema contemporaneo e mondiale.

È proprio dal concetto di classico che si può far partire un'analisi della loro opera, che ruota proprio attorno a questo concetto di genere che i due registi frequentano, inserendovisi per poi rielaborarne i punti saldi e ormai stereotipi, creando un effetto di spaesamento nello spettatore dovuto alla disillusione del *topos* inizialmente almeno in apparenza adottato.

Questo sistematico "sabotaggio" operato dai due cineasti si inserisce a sua volta all'interno del solco, largamente frequentato dalla critica contemporanea, definito postmoderno.

Tuttavia, come verrà dimostrato dall'analisi successiva, anche quest'etichetta non riesce ad aderire completamente all'opera dei Coen, che infatti sfuggono a ogni definizione totalizzante, e si collocano in qualche modo oltre al concetto stesso di registi postmoderni, utilizzandone gli stilemi più tipici in modo originale.

1.1. Oltre il Postmoderno: rifuggire le etichette

Come ci ricorda Giacomo Manzoli, “spesso e volentieri la critica ha utilizzato l'espressione, metaforicamente efficace, di “cinema postmoderno”, includendo in essa anche le opere dei nostri due autori. (...) Ma aggettivare in questa maniera i film in quanto tali, significa fare un torto alla loro complessità e ridurre il tema esclusivamente a una faccenda stilistica”⁸.

Tuttavia, è innegabile che è entro questo campo semantico che i due fratelli si muovono, decostruendone e criticandone il paradigma, certo, ma svelandolo dall'interno, smascherandone i meccanismi rendendoli palesi, facendo in questo modo deflagrare le basi del genere.

“Piaccia o no, i Coen sono la cattiva coscienza del (brutto) cinema contemporaneo”⁹, avverte Buccheri.

L'etichetta di postmoderno è stata fortemente abusata dagli anni Ottanta in poi, e questo è innegabilmente dovuto alla sua estrema fluidità, adattabilità e vaghezza, fino a essere svuotata di ogni portata critica. Applicata al cinema, essa è sinonimo quasi sempre di ipercitazione, nichilismo distaccato e uso di ironia. Elementi questi, comunque compresi tutti nell'elenco degli strumenti espressivi favoriti dei due registi.

Guardando al concetto di postmoderno in senso storiografico, come suggerisce di fare Buccheri, possiamo anche intenderlo come nuova fase del cinema hollywoodiano, in cui questo “continua a sopravvivere come operazione di marketing, prolungamento della televisione. Un cinema (...) in cui

⁸ Giacomo Manzoli, *USA Today. Estetica, etica e politica nel cinema di Joel e Ethan Coen*, in *Joel e Ethan Coen*, Giacomo Manzoli (a cura di), Marsilio, Venezia, 2013, p.43.

⁹ V. Buccheri, op. cit., p.17.

l'immagine è sempre troppo piena (di immagini che l'hanno preceduta) e insieme troppo vuota (di significati, di progetto estetico) : mai "vera" o "bella", ma solo elegante e eccitante"¹⁰. Un cinema che ha esaurito ogni senso, si sente svuotato di valori, e non potendo quindi significare più nulla, si limita a osservarsi, in un crescente grado di spettacolarizzazione dei propri strumenti, dove la realtà è ora assente, e il cinema si nutre di se stesso, perdendo in questa ricerca di modello di perfezione la propria essenza (come nota infatti Baudrillard al proposito, "non sapremo mai più cosa fossero tutte le cose prima del compimento del loro modello"¹¹).

Un cinema quindi, reso consumo, esempio specifico nel più ampio contesto in cui "la cultura è diventata essa stessa prodotto; il mercato è diventato un sostituto di se stesso e una merce anch'esso di pieno diritto come ciascuno degli articoli che comprende dentro di sé (...). Il Postmoderno è il consumo della mercificazione in quanto processo"¹². Come spiega uno dei massimi teorici del paradigma, infatti, nel Postmoderno assistiamo a ciò che Benjamin definiva l'"estetizzazione" della realtà: e ciò è qui "solo divertimento: un prodigioso effetto esilarante davanti al nuovo ordine delle cose, (...) e una rappresentazione delle cose che tendono a provocare un entusiasmo e un cambiamento di umori non necessariamente determinato dalle cose stesse"¹³; questo perché il processo epistemologico che avviene riduce il mondo a testo, cioè "ha interposto tra testo e mondo una serie di intertesti che lo rendono più enigmatico e incomprensibile"¹⁴. Seguendo la prospettiva che suggerisce Barthes, possiamo notare infatti come il testo "è un tessuto, qualcosa che viene tessuto (...)" (essendo il testo un "velo" dietro al quale la verità, il messaggio reale, in una parola il "significato", doveva essere cercato) , la teoria corrente del testo si allontana dal testo come velo e cerca di percepire il tessuto nella sua tessitura, nell'intreccio di codici, formule e significanti, in mezzo a cui il soggetto si colloca e viene dissolto, come un ragno che giunge a dissolversi

¹⁰ Ivi, p.16.

¹¹ Jean Baudrillard, *Le miroir de la production*, Ed. Galilée, Paris, 1973, pp.16-17.

¹² Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, in "New Left Review", 1984, tr.it. *Il Postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989, pp.IX-X.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Remo Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, p.137.

nella sua stessa rete”¹⁵. Nel Postmoderno viene accettato che il significato rimane lontano e inatingibile, e permane solamente il significante. Resta il caos incomprensibile che rende la vita confusa e senza un chiaro senso da decifrare, ma solamente da sopravvivere alla meno peggio. Paradossalmente, davanti alla vuotezza dell’orizzonte proposto, si apre una sorta di allegria schizofrenica, senza senso, chiusa in una percezione di “eterno presente” che rende pensabile solamente l’istante, quello del godimento. Il soggetto è quindi decentrato, frammentato, privato della possibilità della profondità e dell’autoanalisi. E come nota Harvey, questo è forse l’aspetto più notevole del postmoderno, “la sua totale accettazione della caducità, della frammentazione, della discontinuità e del caos che davano vita a una metà del concetto di modernità espresso da Baudelaire. Ma il postmodernismo risponde a questo fatto in modo molto particolare. Non cerca di superarlo, o contrastarlo, e neppure cerca di definire gli elementi “eterni e immutabili” che potrebbe contenere. Il postmodernismo galleggia, sguazza addirittura, nelle correnti frammentarie e caotiche del cambiamento come se oltre questo non ci fosse null’altro”¹⁶.

E oltre, in effetti, non c’è null’altro, c’è il vuoto, perché il significato è andato perduto nella corrente magmatica dell’immagine e del divenire, e tutto quello che resta è il significante.

È evidente quindi che il cinema dei fratelli Coen si pone in questo contesto in modo contraddittorio: spesso è stato etichettato come postmoderno, inteso come “dominato esclusivamente da metalinguismo, cinefilia e autoreferenzialità”¹⁷.

In effetti, il cinema dei due fratelli è senza dubbio estremamente elaborato e raffinato nelle forme, con esplicito rimando al cinema classico, che viene rilanciato con distacco ironico, e che giustifica la definizione di cinema barocco, citazionista. Tuttavia, seguendo le riflessioni di Lyotard, la condizione postmoderna è quella del soggetto contemporaneo, e di questo in effetti trattano i due cineasti, ma “si tratta di due modi molto differenti di inquadrare la

¹⁵ Roland Barthes, *Théorie du texte*, in *Encyclopaedia Universalis*, 1995, pp.1014-15.

¹⁶ David Harvey, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano, 1990, p.63.

¹⁷ V. Renzi, op. cit., p.15.

questione (...). Postmoderno è il mondo che raccontano, postmoderni i personaggi, postmoderne le vicende nelle quali sono invischiati, in quanto tutti questi elementi sono il riflesso di un comune modo di stare al mondo. Comune, peraltro, anche allo spettatore”¹⁸. Ma quella che è la grammatica corrente del cinema mainstream, nei fratelli Coen è solamente caricatura, figura di un progetto d’autore. “Non credono al realismo ontologico, al rapporto diretto con la realtà, ma non idolatrano nemmeno l’immagine *qua talis*, il cinema per il cinema. Non inseguono lo splendore del Vero, ma nemmeno la bellezza del Falso”¹⁹.

E in effetti, una prima contraddizione del cinema dei due fratelli appare in effetti questa: il loro è sicuramente un cinema citazionista, si respira una certa aria di “cinema nel cinema”, ma è più sottile di un semplice richiamo postmoderno a se stesso, in quanto viene disillusa la citazione stessa, perché “non sono riconoscibili rimandi diretti, citazioni pedissequa a questo o quell’autore, a questo o quel film”²⁰, e quindi il loro non può essere definito un cinema che ripropone, quanto piuttosto un cinema che ri-crea.

Non si fermano quindi a quello che è tipico del paradigma postmoderno del genere, il loro cinema non si decostruisce mantenendo il fine nel concetto di decostruzione stesso, ma attraverso l’esibizione di un “cine –museo di immagini”²¹ riesce a ri-definirsi, a utilizzare cioè quello che era il *fine* di un certo cinema postmoderno come *mezzo* per trarre nuovi significati, nuova sostanza da quelle stesse immagini.

Il cinema classico nei Coen “non è tanto esibito quanto metabolizzato”²².

I Coen hanno lucida consapevolezza del vuoto, che fanno trapelare dall’eccesso di esibizione di “un barocchismo freddo, di testa, molto vicino al *divertissement*”²³, che contrappongono “al barocchismo caldo del cinema mainstream”²⁴.

¹⁸ G. Manzoli, op. cit., p.42.

¹⁹ V. Buccheri, op.cit., p.18.

²⁰ V. Renzi, ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Alberto Pezzotta, *Manierismo e caricatura. Il cinema nei fratelli Coen*, in Aa.Vv., *Joel e Ethan Coen*, in “Garage”, 9 febbraio 1997, p.48.

²³ V. Buccheri, op.cit., p.17.

²⁴ Ibidem.

L'opera dei due fratelli presenta personaggi che sono figure perfette dell'idiota, colui che non capisce il mondo e le cui situazioni sfuggono al suo controllo, lasciandolo preda degli eventi. E "in questa catena di avvenimenti da cui è impossibile estrapolare un senso compiuto, è la storia nel suo insieme, il fatto stesso di mettere in scena queste figure e di porle a confronto con eventi di quel tipo ad assumere un significato profondo e riconoscibile"²⁵.

I due registi arrivano a una critica dell'idea di crisi, anche di crisi stessa del postmoderno, che è già di per sé un superamento del concetto di superamento. Davanti all'impossibilità di dare un senso, i Coen cessano di cercarlo. Non propongono una morale, in quanto una morale non è più possibile, ma si limitano a mostrare la storia, a sottolineare che la bellezza di questa sta in se stessa.

"Parafrasando Lacan, in un'epoca di puro immaginario, il cinema dei Coen rappresenta il simbolico: la coscienza che tutto è struttura, che non c'è un fuori né un sopra, e la salvezza è nella deriva"²⁶.

I due fratelli utilizzano quindi consapevolmente gli strumenti del postmoderno in quella che di fatto è una critica al postmoderno stesso.

Un ulteriore esempio potrebbe essere quello del loro utilizzo del *double-coding*, dell'ambivalenza di fondo che permea tutta la loro opera. "Ci sono sempre, dentro ciascuna delle loro pellicole, un film per il "comune spettatore" e almeno uno per il *movie-goer* dotato di strumenti interpretativi sofisticati"²⁷.

E in effetti il concetto di *double-coding*, come viene descritto dalla studiosa Linda Hutcheon, è "il carattere distintivo del postmoderno, questa specie di estesa e "ammiccante" dedizione alla doppiezza e alla duplicità"²⁸. La Hutcheon riprende il concetto da Jenks, che ci parla di un "doppio discorso" del postmoderno, che "applica simultaneamente due codici stilistici: il codice del moderno e almeno un altro linguaggio o codice"²⁹. In questo modo "parla su almeno due livelli allo stesso tempo, (...) cercando di superare l'elitismo

²⁵ G. Manzoli, op.cit., p.40.

²⁶ V. Buccheri, op.cit., p.21.

²⁷ G. Manzoli, op.cit., p.43.

²⁸ Linda Hutcheon, *The politics of Postmodernism*, New Edition, London, 1989, p.1.

²⁹ R. Ceserani, op.cit., p.128.

moderno senza abbandonarlo, ma piuttosto allargando i linguaggi (...). Di qui il doppio registro o *double-coding*, che parla contemporaneamente all'élite e all'uomo della strada"³⁰.

I due fratelli sono consapevoli della caoticità del mondo, non provano a darne un senso, nella convinzione che "la ragione debba limitarsi ad amministrare la contingenza nel modo più minuzioso (e più inutile) possibile"³¹. Ed è questo uno dei principali motivi per cui affrontare l'opera di Joel e Ethan Coen dal punto di vista interpretativo è un rischio.

Così come si mostrano refrattari a ogni spiegazione all'interno della loro opera, che travalichi quindi il valore in sé dato all'opera stessa, lo sono anche nelle interviste che rilasciano a tal proposito. In molte di queste, rilasciate ai "Cahiers du cinéma", si vede infatti come i due fratelli si mostrano increduli e sghignazzanti di fronte a manifestazioni di slancio ermeneutico di alcuni giornalisti. E intransigenti: "Se si cerca di dare una morale a una storia, non potrà che essere banale. È la storia a essere interessante, non le banalità che se ne possono ricavare"³².

Tuttavia, è innegabile che "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"³³.

La loro filmografia si chiude e rivendica se stessa nell'immagine, nella costruzione geometrica, nel meccanismo perfetto che gira a vuoto. In questo schema vediamo poi una presenza ricorrente di determinati temi, come per esempio la tematica del rapimento, centrale in quasi la metà dei loro film come meccanismo narrativo, su cui si tornerà, che pare sottolineare la grande messinscena che è la realtà stessa, ("un quadro, un fumetto, un'allucinazione: segni di segni di segni..."³⁴), e al tempo stesso opera una "meccanizzazione",

³⁰ Charles Jenks, *The Language of Post Modern Architecture*, Academy, London, 1977, pp.6-8.

³¹ V. Buccheri, op.cit., p.13.

³² Bill Krohn, *Freres de sang. Entretien avec Joel & Ethan Coen et Barry Sonnenfeld*, in "Cahiers du cinéma" 441, marzo, 1991, p.42.

³³ Franco Marineo, *Il cinema dei Coen*, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 1999, p.7.

³⁴ V. Buccheri, op.cit., p.18.

cioè riduce l'uomo a mera merce, a dente di un ingranaggio che lo sovrasta, e sotto al quale c'è il vuoto.

Il cinema dei fratelli Coen è quindi “un tentativo di raccontare senza dire, di mostrare senza indicare, in un'epoca in cui parole e messaggi sono sempre più lo strumento abusato della pubblicità e dell'assuefazione. Un interesse ossessivo, quasi warholiano, per la superficie del discorso, in un mondo che è sempre più bidimensionale, ma che finge di non esserlo”³⁵.

1.2. Il genere tra ripresa e deflagrazione

Altro aspetto tra i più importanti (e sviscerati) della cinematografia coeniana è senza dubbio l'uso che i due fratelli fanno del cinema di genere, riprendendolo per poi smentirne i capisaldi dall'interno (in un atteggiamento, come già sottolineato, definibile sotto molti aspetti postmoderno), destabilizzando lo spettatore presentandogli davanti stilemi oramai ritenuti tradizionali e “tipici”, per poi destrutturarli.

“Il genere è 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 un humor dissacrante, di una precisa pratica decostruzionista che si concentra sui margini di ogni universo, sui bordi della narrazione, per attualizzare e reinterpretare i codici che appartengono ormai al patrimonio genetico americano”³⁶.

Attingendo dal *noir*, dal *gangster movie*, dalla commedia e persino dal *musical*, i Coen trovano i confini possibili dove inserire il loro discorso, per poi prendere ciò che serve loro dai classici, muovendosi nella maggior libertà possibile, senza dover riprodurre segni e *topoi* già troppo ripresi.

La loro opera configura così un doppio paradossale movimento centrifugo e centripeto nei confronti del genere: ci si inserisce a pieno diritto, eppure ne mina alla base i paradigmi.

Una rilettura interessante di Derrida, ad opera di Franco Marineo, suggerisce come si possa interpretare il paradigma del genere come una specie

³⁵ V. Renzi, op.cit., p.15.

³⁶ F. Marineo, op.cit., p.12.

di contro-legge, che, mentre fissa i confini categorizzando quindi insiemi di elementi appartenenti o meno alla definizione, ammette allo stesso tempo l'impossibilità di aderire completamente e senza condizioni a una definizione di genere marcata.

“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”³⁷; ecco quindi che il confine tra il genere e altro da esso risulta essere più effimero, consentendo perciò una partecipazione mobile, quella cioè che Derrida qualifica come “partecipazione senza appartenenza – un *prendere parte a* senza essere *parte di*”³⁸. Il genere si configura quindi come fluido, che permette cioè l'attraversamento, un “vertiginoso slittamento di senso che concede ampia libertà dentro i confini stabiliti senza tuttavia replicare ogni tratto come codice di appartenenza”³⁹.

I Coen si rapportano con il cinema di genere quindi inserendosi nel solco di esso, per affermarne in questo modo l'impurità.

Utilizzandone schemi e *topoi*, i due fratelli consentono allo spettatore l'immediata identificazione della partecipazione dell'opera a tale genere, per poi tuttavia generare in lui lo smarrimento, dovuto alla sovversione di essi, che impedisce quindi al film di ripetere la propria formula; Thomas Schatz, scrive infatti al riguardo che “il film di genere è identificato non soltanto dall'utilizzo di questi 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”⁴⁰.

Schatz afferma infatti che caratteristica del cinema di genere è il costituirsi in un duplice processo: in un primo momento, attinge dal mondo reale gli elementi necessari per poi in un momento successivo trasformarle in codice narrativo, attraverso l'utilizzo di questi in una reiterazione di storie che risultano pertanto divenire formule, *topoi*.

³⁷ Ivi, p.13.

³⁸ Jaques Derrida, *The Law of Genre*, in Peter Brunette e David Willis (a cura di), *Screen/Play. Derrida and Film Studies*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1989, p.46.

³⁹ F. Marineo, op.cit., p.13.

⁴⁰ Thomas Schatz, *Hollywood Genres*, Random House, New York, N.Y., 1981, p.10.

Caratteristica del cinema di genere è quindi che allo spettatore non occorra un tempo troppo prolungato di visione del film, per intuire dove la vicenda andrà a parare; ed è a questo punto del discorso che si inserisce la macchina coeniana, che nega e ribalta la convenzione hollywoodiana, comportando un piacevole straniamento nello spettatore.

Il genere è la cornice, il limite rassicurante, in cui far muovere la storia e i suoi personaggi.

Troviamo opportuna una breve panoramica, giunti a questo punto dell'analisi, dei generi classici (intendendo classici come tradizionali, senza quindi appoggiarmi nella definizione alla teorizzazione del genere classico come strettamente codificato da André Bazin e Thompson Bordwell. I due critici sottolineano come caratteristiche del genere, oltre all'elemento cronologico, un elemento di ordine filosofico e uno invece squisitamente tecnico. Bazin infatti rimanda all'autoconsapevolezza della propria grandezza i caratteri peculiari della grande Hollywood: nella percezione di sé come tradizione giustifica in modo paradossale la sua autorevolezza. Il critico poi identifica come caratteristiche del genere codificazioni di geni aristotelici: da una parte step narrativi fissi e identificabili in ogni vicenda narrativa, legati da un rapporto causa-effetto; dall'altra la necessaria coesione delle parti, che trovano il proprio senso solo nella concatenazione e in relazione con il tutto⁴¹. Bordwell invece si concentra nella definizione del genere su aspetti tecnici quali in particolare la presenza costante del montaggio basato sul cosiddetto *decoupage* analitico; questa tecnica si sviluppa attorno al 1917, e si basa sulla necessità di rendere i passaggi tra le diverse inquadrature impercettibili allo spettatore, e viene quindi definito per questo motivo anche "invisibile"⁴².) da cui i Coen attingono a piene mani, manipolando e sabotandone gli elementi, i tasselli, che andranno a costituire il panorama sfaccettato delle loro opere,.

⁴¹André Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1986.

⁴²Kristin Thompson, Thomas Bordwell, *Storia del cinema. Un'introduzione*, Mc Grow-Hill Education, New York, 2014.

Fin dal loro primo lungometraggio infatti, i Coen hanno iniziato il loro processo di scardinamento e rivisitazione del cinema di genere, partendo in particolare dal *noir*, basti pensare per esempio al film *Miller's Crossing*, dove i due cineasti si confrontano con l'immaginario *gangster*. Questo è un genere che diventa quasi fin da subito ad altissimo consumo. Sua caratteristica principale è il ribaltamento del rapporto di causa-effetto, in cui la ricerca della causa diventa motore dello sviluppo della trama. Elemento fondante il genere è poi l'uso del *flashback*, ribaltamento anch'esso, questa volta però dell'ordine temporale. Film appartenenti al filone presentano poi l'ambientazione nella grande città, con l'ambiente fumoso e equivoco che la metropoli porta con sé.

Tra i tanti, un esempio da manuale del *noir* più puro si può ravvisare in *The damned don't cry* (1950), di Sherman, che presenta tutti i *topoi* classici del genere: la grande città, Las Vegas, e le sue insidie, un omicidio di matrice mafiosa, l'uso di *flashback*, anche molto estesi.

Altro elemento cardine che va a costituire il mondo dei Coen è poi il *Family Melodrama*, dove il teatro del conflitto diventa la dimensione domestica, e i suoi rapporti parentali, come genitori-figli, o moglie-marito. Quello dei rapporti famigliari è un tema che torna spesso nella loro produzione, e non a caso è tematica centrale di uno dei loro massimi capolavori, *A serious man*.

Nel mettere in scena la quotidianità, si evidenzia quella che è una scissione mai risolta dell'Io, che non scioglie l'intrico delle proprie pulsioni, e si perde in una metropoli che non comprende e in cui si sente alieno, trasportando queste tensioni nell'equilibrio domestico, scompaginandolo a correlativo oggettivo del proprio non capito malessere.

Il fenomeno per cui l'Io scompaginato dalla metropoli accusa un ulteriore indebolimento tornando nella *small town* è definito "sensazionalismo", come uno dei cinque elementi fondamentali costituenti il genere del *melodrama* delineati dallo studioso Ben Singer, assieme al pathos conflittuale, l'intensità emotiva, l'assenza di elementi fondati sulla classicità, e la polarizzazione morale⁴³.

⁴³ Ben Singer, *Melodrama & Modernity*, Columbia University Press, New York, 2001.

È opportuno sottolineare come questo genere sia la sfumatura preferita della tradizione dai Coen, quella che viene meno manipolata e che risulta ripresa con maggior coerenza.

Inoltre, come accennato in precedenza, i due cineasti attingono elementi, e non di rado, anche dall'immaginario del *musical*. Non solamente performativo, in questo tipo di film la realtà viene dichiaratamente trasfigurata, solamente evocata e mai rappresentata, stando a suggerire un parallelo con ciò che avviene attraverso la macchina del cinema, che per quanto tenti di riprodurre un'immagine fedele del reale sottostà comunque all'arbitrarietà forzata del mezzo.

Ridefinizione questa che non investe solamente il reale ma anche il soggetto partecipante: l'Io diventa ciò che performa, ciò che fa.

La realtà è attingibile solamente attraverso il filtro della propria interpretazione, della propria azione, e il soggetto creatore, così come il cinema, si scontra con questo, riflettendo sul proprio linguaggio. Il cinema si fa metacinema, riflettendo su se stesso, sfumando i contorni tra la realtà e la finzione, creando una soglia di passaggio: molto postmoderno e assieme molto coeniano, sarà il bacino a cui i due fratelli attingeranno per l'opera *Ave, Cesare!*

II

SOTTO C'È IL NULLA: BALLANDO SUL VUOTO

I Coen rendono deliberatamente manifesta la lente filtrante la realtà che è il *medium* del cinema, che porta quindi sullo schermo necessariamente una finzione ma, smascherata come tale, improvvisamente acquisisce altra valenza, nel suo mostrarsi in maniera dichiaratamente manifesta, tanto da lambire spesso i confini del grottesco, e mostrando in tal modo il meccanismo operante soggiacente all'immagine.

Utilizzando quindi i medesimi strumenti del cinema *mainstream*, del cinema classico, ma mettendo in primo piano l'uso degli stessi, dichiarandoli in quanto strumenti, i Coen avviano un sabotaggio sistematico del linguaggio utilizzato.

Tuttavia, dietro al testo, all'immagine, non c'è nulla. I Coen paiono raccogliere la sentenza dal sapore definitivo del famoso poeta italiano, Eugenio Montale, che al pubblico intima: “non chiederci la parola”⁴⁴, l'artista non può più fornire risposte, ma solo smascherare l'inconsistenza della domanda.

E se nulla può più fornire un senso, davanti all'abisso del disperato solipsismo, dell'angoscia, i due cineasti scelgono invece la strada del *divertissement*.

Uno schema ludico, ma lucido e assolutamente di testa, che tuttavia si bea di se stesso, gira attorno al proprio centro. E auto-dichiara la propria vacuità. “Siamo nichilisti, non crediamo in niente” urlano i personaggi di *The big Lebowski*, suonando quasi come un manifesto programmatico dei due autori che ne firmano le battute.

In quello poi che sarà forse il loro film più manifestamente programmatico, *The Hudsucker Proxy*, finora l'unico insuccesso ai botteghini dei due fratelli, il concetto di vuoto stesso assurge a protagonista assoluto,

⁴⁴ Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Pietro Cataldi e Floriana D'Amely (a cura di), Oscar Mondadori, Milano, 2003.

attorno alla consapevolezza del quale gira tutta l'opera. "Questo è l'unico film dove i due fratelli teorizzano apertamente sul proprio cinema: gioco equilibristico sul nulla, arte "industriale" che rovescia la logica dell'industria (ballare sul vuoto, perdersi nel tempo anziché cercare di conquistarlo)"⁴⁵.

Mentre irridono ogni tentativo di teorizzazione, i Coen, in quello che è quasi un controsenso, teorizzano il loro cinema.

È in questo modo che si pongono quindi all'interno ma al tempo stesso in posizione di sabotaggio del cinema americano contemporaneo. Davanti all'avvenuto passaggio al montaggio e al citazionismo postmoderno, il cinema *mainstream* infatti prosegue stancamente la propria convinzione, restando nel proprio ruolo, quasi dai toni fiabeschi, certamente naïf, a questo punto storico, per cui è possibile ancora proporre e seguire dei valori, valori mutuati da una tradizione, cinematografica o meno, che però fin troppo spesso sopravvivono solamente "come semplici funzioni della narrazione, incarnati in modo più o meno manicheistico e ripetitivo in determinati personaggi"⁴⁶.

Il cinema infatti rispecchia chiaramente il sentimento del tempo che si trova a vivere e rappresentare, e il cinema contemporaneo si trova quindi a sostituire sempre più spesso i valori con l'immagine, il suono, detto in altri modi cioè con la merce, enumerabile, quantificabile, facilmente sostituibile.

Il messaggio, il senso, è perduto. Ed è inutile fingere il contrario, come certa Hollywood pare fare.

I Coen sbandierano al contrario una totale e meditata incapacità di dare messaggi.

Ed è in effetti questo il contenuto più denso, paradossalmente, del loro cinema: portando come valore primo l'assenza di valori, non si chiamano al di fuori della ricerca, ma al contrario la disarticolano, proponendone nuove prospettive e visioni, tutte collegate alla certezza ormai accettata dell'inutilità della stessa.

Ma non rinunciano alla possibilità.

⁴⁵ V. Buccheri, op.cit., p.81.

⁴⁶ V. Renzi, op.cit., p.11.

Mentre “il film dei Coen sembra risolversi tutto sulla superficie, scorre a tal punto sulla superficie esibendo, quasi, una totale mancanza di senso, da lasciare esterrefatti e in dubbio”⁴⁷, ripropone in realtà ciò come nucleo centrale del proprio pensiero.

In effetti, il vero, costante protagonista della loro opera, declinato nei vari singoli film, è il vuoto, ritrovabile a ogni livello dei loro lavori.

Lo troviamo *in primis* a livello relazionale, in quanto ogni personaggio coeniano non riesce davvero a comunicare con l’altro, ma si parla addosso, sembra irrimediabilmente chiuso in sé stesso.

Lo vediamo poi a livello della progressione narrativa, che spesso in effetti non avviene, ma vediamo spesso finire le vicende là da dove erano iniziate, senza che sia compiuta un’effettiva evoluzione, in un andamento molto più circolare che lineare.

Vuoto poi anche a livello tematico, in un gigantesco accumulo di materiali e citazioni che non rimandano a qualcosa di particolare, ma paiono rispondere più che altro a un gusto per l’immagine, in cui in realtà è fin troppo facile voler vedere metafore o simboli, ma proprio il loro essere così sbandierati ne sottolinea la loro inutilità contenutistica.

E il vuoto i due fratelli lo trattano in un atteggiamento profondamente ludico, che pare suggerire che questa sia in effetti l’unica possibilità di avere a che farci, accettarne l’assolutezza e gli schemi, e sovvertirli per il tempo in cui dura l’immagine.

Riguardo quest’attitudine dei due cineasti si ritiene importante sottolinearne la coerenza sia nell’opera che nella vita.

Nel volume *American Movies '90*, a cura di Benigni e Paracchini, si trovano due interviste, la prima a Joel Silver, produttore hollywoodiano tra gli altri anche di *The Hudsucker Proxy*, e la seconda al montatore dei due fratelli, Roderick Jaynes. Quest’ultimo racconta degli incontri con i registi come difficili, riguardo in particolare al disaccordo sul montaggio, e sottolinea con disappunto la mania dei due fratelli di far leggere la sceneggiatura a tutti i collaboratori, chiudendo con un giudizio alquanto tiepido sul loro cinema.

⁴⁷ Ivi, p.12.

Anche Silver in questa intervista si dimostra tutt'altro che un fan dei Coen, presentandoli sul set di *The Hudsucker Proxy* come due intellettuali snob e pretenziosi, portando aneddoti quali la volontà di Ethan di interpretare il protagonista (ruolo che andrà poi a Tim Robbins), nonostante avesse dato mostra di scarse doti attoriali, o la volontà di Joel di affidare il ruolo femminile a Jeanne Moreau piuttosto che a Jennifer Jason Leigh, nonostante Silver insistesse che l'attrice avesse ormai più di settant'anni⁴⁸.

Tuttavia, Jaynes, anche se lo troviamo presente nei titoli di coda di quasi ogni loro film, non esiste, è un personaggio inventato (e la burla venne fuori solamente alla nomination di Jaynes per il montaggio di *Fargo*), come inventata è anche l'intervista a Silver, che pur essendo reale non ha mai rilasciato tale intervista.

Queste vengono piuttosto dalla mente creatrice dei due fratelli, e ben rappresentano la volontà ludica di (non) raccontarsi dei due registi alla critica, ma di lasciar parlare solo la storia, impedendo di andare oltre alla superficie, ma imponendo piuttosto di restare al livello di questa, senza la volontà di penetrarne i retroscena o definirne la portata tematica.

In effetti, quello dei Coen è un cinema incredibilmente autosufficiente, che ogni tanto pare talmente chiuso in sé stesso da non avere necessità alcuna di un pubblico, come risulterà in maniera evidente in *The Hudsucker Proxy*, in modo più sbandierato di altri.

È quindi un cinema che di sé stesso è del tutto consapevole, pur rifugiandosi dietro l'elusività, la fuga da ogni grado di teorizzazione, atteggiamento che infatti è "nei confronti del cinema in primo luogo, ma anche della vita"⁴⁹; i Coen si mostrano quindi del tutto coerenti con se stessi, nell'opera e nella vita reale. Essi infatti, davanti alla sovrabbondanza della parola, del messaggio, divenuti peculiari della pubblicità, e soprattutto dell'assuefazione, cercano al contrario di mostrare senza dire, di raccontare senza indicare, di lasciar parlare l'evento, senza necessariamente simbolizzarlo

⁴⁸ Joel e Ethan Coen, *E' successo ad Hollywood; ho lavorato con gente peggiore*, in M. Benigni, F. Paracchini (a cura di), *American Movies '90*, Ubulibri, Milano, 1994, pp. 211-23.

⁴⁹ V. Renzi, op.cit., p. 15.

in uno schema preimpostato e passivamente accettato come universale, cosa invece piuttosto tipica della contemporaneità.

Al contrario, i Coen mettono in scacco lo spettatore, accompagnandolo per mano all'interno della vicenda, per poi abbandonarlo nel mezzo senza avergli fornito alcuna chiave per uscirne, senza aver indicato alcun punto d'osservazione privilegiato in cui riuscire a formarsi una visione d'insieme.

In effetti, i due registi fanno con lo spettatore ciò che fanno con i loro personaggi, “pedine mosse da mani invisibili, guidati da un destino inesorabile, a volte tragico, per lo più grottesco. Persi in un universo riconoscibile eppure sconosciuto”⁵⁰.

Notiamo quindi che l'atteggiamento di ironico distacco che i due fratelli mostrano è totale, e riguarda prima di tutto loro stessi. Ironia però, va sottolineato, molto compiaciuta di sé, che quasi pare suggerire “una gioiosa accettazione dell'esistente”⁵¹, piuttosto che una carica sovversiva, ma è sovversiva nel momento in cui impedisce l'imbarbarimento dell'allegria da quattro soldi, della risata pavloviana.

“Sono dei cinici al passo coi tempi, i Coen, quanto Tarantino. Con la differenza che non hanno neanche il mito del cinema”⁵².

⁵⁰ Ivi, p.17.

⁵¹ V. Buccheri, op.cit., p.15.

⁵² Alberto Pezzotta, *La vita della mente*, in “Filmcritica”, 420, dicembre 1991, p.34.

III

TOPOI STILISTICI

Il tratto principale, e più evidente, è l'uso che i Coen fanno del film di genere, di cui ho riportato nel paragrafo precedente.

Il loro sapiente riutilizzo di quegli elementi che sono venuti a configurare l'immagine cinematografica del genere nella testa dello spettatore porta a un inevitabile sconcerto nel momento in cui esse vengono disilluse. Il genere è il punto di partenza pressoché costante di ogni film dei due cineasti, che "si riappropriano di tutti i segni che fanno e connotano il genere per poi riprocessarli all'insegna di uno *humor* dissacrante"⁵³, decostruendoli e ponendoli in nuova luce.

È interessante notare come, pur cimentandosi in generi anche molto diversi tra loro, la comicità presente nella produzione dei due fratelli è sempre sostanzialmente la stessa.

3.1 Il senso del comico tra ripetizione e angoscia

All'uscita di *The Hudsucker Proxy*, viene rimproverato loro che il film "è comico ma non fa ridere"⁵⁴. Verrebbe da chiedersi però se i Coen volessero far ridere, qui come in tutti i loro film, che in effetti mantengono sempre quell'effetto "di una barzelletta di vecchia data, universalmente risaputa, che qualcuno ancora si ostina a raccontare con incomprensibile entusiasmo"⁵⁵.

Rimaneggiando i materiali a loro pregressi, proponendoli in nuova luce, ecco che scene che sono divertenti in Capra o Sturges, qui paiono improvvisamente stranianti, irreali, anacronistiche.

La comicità nei Coen si concretizza quindi soprattutto in uno stravolgimento dell'immagine codificata, e in particolare si può identificare nel

⁵³ F. Marineo, op.cit., p.12.

⁵⁴ Roy Menarini, *Fratelli gemelli?*, in "Segnocinema", 69, settembre/ottobre 1994, p.19.

⁵⁵ V. Renzi, op.cit., p.104.

sovvertimento che opera soprattutto all'interno del linguaggio, con lo scopo di metterne in crisi l'effettiva capacità comunicativa. In effetti, in molti hanno visto in tale pratica linguistica la cifra della loro comicità, tirando in ballo paragoni quali quello con Kaufman. Senza spingerci così oltre, non si può comunque negare una certa predisposizione a tale comicità "fuori posto", insubordinante, che si lega a un certo gusto per il demenziale e il *cartoon*, nello stesso modo di trascurare la giustificazione ad una battuta, o di chiarificare il nesso causa – effetto.

È interessante notare poi come in effetti in alcuni film più che un genere di comicità simile, sembra più che altro che continui la stessa gag, in particolare in *Arizona Junior*, *The Hudsucker Proxy*, *The big Lebowski*, film nei quali:

“La materia vivente, proprio come nei cartoon, viene privata della mente, intesa come organizzazione razionale. Il corpo sfugge ad ogni controllo, a ogni senso, sottraendosi alle regole della realtà (...) Può essere martoriato, sezionato, rivoltato a piacere. E l'eliminazione della mente, in quanto struttura logica del reale significa eliminazione della memoria (quando mai un cartone animato ricorda l'episodio precedente? Quando mai reca i segni della caduta o dell'esplosione o dello smembramento di pochi istanti prima?)”⁵⁶.

Più specificatamente, la comicità nei Coen si attiva soprattutto in quello che è uno dei suoi principi cardine: la ripetizione.

In pressoché tutti i film dei due fratelli abbiamo almeno un personaggio che ripete in modo ossessivo lungo lo svolgersi della vicenda una frase simbolo.

Vediamo per esempio in *Arizona Junior* i vari “Voltati a destra!” della donna poliziotto Ed, o i numerosi “Gesù, Tom”, nella bocca di diversi personaggi di *Miller's Crossing*, i tentativi reiterati di Charlie Meadows, in *Barton Fink*, di far capire al protagonista che “potrei raccontarti certe storie!...”, o ancora l'ossessivo ripetere l'intercalare “Yah” nei dialoghi di *Fargo*, solo per citarne alcuni.

⁵⁶ Dario Buzzolon, *Horror*, in L.Gandini e R.Menarini (a cura di), *Hollywood 2000 I. Generi e temi*, Recco, Le Mani, 2001, p.40.

Tuttavia, oltre all'utilizzo della ripetizione nel linguaggio, vediamo scaturire l'effetto comico anche dal ripetersi di situazioni, non divertenti di per sé, ma che lo diventano per il reiterarsi di queste in modo sempre uguale. Vediamo allora per esempio le sequenze della rapina ai minimarket di Hi in *Arizona Junior*, seguito da uno scanzonato e costante ritorno in carcere, o i vari pestaggi subiti da Tom in *Miller's Crossing*, e via dicendo.

Ecco quindi che appare più chiaramente in che modo sia costruito l'effetto comico nei Coen; nel costruire personaggi che paiono essere manovrati come fossero burattini, viene esplicitata l'assenza di speranza di poter compiere delle vere scelte, di essere, in qualche modo, davvero liberi. Comicità questa, che ha molto da condividere con la tragedia.

“I personaggi coeniani sono entità bidimensionali, privi di passato e futuro, privi di un vero e proprio spazio, rigidi nel carattere e nel linguaggio; si limitano ad assolvere (o tentano di assolvere) alla loro funzione e non fanno nulla per sembrare “realistici”, anzi sono caricature, macchiette”⁵⁷.

Comicità e repulsione sono quindi, nel cinema dei due fratelli, fortemente collegate, entrambe generate dalla percezione di un meccanismo terribile, nei loro film, al tempo stesso esasperato e inarrestabile, che non può dare tregua né concedere sconti a chi si trova a sottostare alle sue regole, all'interno dei suoi ingranaggi.

Questi personaggi sono in realtà tutt'altro che fittizi, anzi i Coen stessi hanno spesso ammesso che essi provengono dalla vita reale, ma non sembrano per nulla “realistici”, anzi restano incastonati nel loro ruolo macchiettistico senza uscirne.

Tuttavia, essi ben rappresentano in realtà l'“uomo comune”, che, fiducioso di quelle che sono le sue convinzioni, delle regole che governano il mondo, si ritrovano ad agire in un universo in cui al contrario nessuna legge universale giustifica l'evolversi della situazione, che non richiama a nessun senso superiore, e in esso si perdono.

È questo a scatenare il senso del comico, del comico-tragico. Esemplificativo del concetto mi pare l'ottusa ostinazione di Jerry Lundegaard, in *Fargo*, a portare a termine il suo piano criminale ai danni della moglie e del

⁵⁷ V. Renzi, op.cit., p.107.

suocero, rendendo così quella che era una vicenda di cronaca un'altra "dannata commedia umana" (per rubare la definizione allo Straniero de *The big Lebowski*).

Non pare dunque troppo azzardato a questo punto ricordare in questa sede il concetto di comico di uno dei massimi "sceneggiatori" italiani, Luigi Pirandello, riportando l'episodio che il letterato stesso utilizza per spiegare il proprio concetto di comicità, che scaturisce proprio dal sentimento del contrario, dalla percezione che quello che appare si mostra grottesco o assurdo in virtù dei motivi soggiacenti a tale comportamento:

"Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico"⁵⁸.

Il comico nasce in effetti da questa percezione, "il comico è questo aspetto della persona attraverso cui essa assomiglia a una cosa, questo lato degli eventi umani che, per la sua rigidità di un genere del tutto particolare, imita il meccanismo puro e semplice, l'automatismo, in breve, il movimento senza la

⁵⁸ Luigi Pirandello, *L'Umorismo*, Pietro Miloni (a cura di), Garzanti, Milano, 2008, p.112.

vita. Esprime dunque un'imperfezione individuale o collettiva che richiede un'immediata correzione. E il riso è questa stessa correzione"⁵⁹.

Tuttavia, non tutti i film dei Coen riescono nell'intento: scene chiaramente concepite come gag non riescono a far ridere lo spettatore, che al massimo sorride.

Facendo un paragone con Kafka, quando in alcune opere (*Il Processo*, o *Il Castello*) il fenomeno di alienazione, il senso di oppressione, diventa intollerabile, il lettore vorrebbe riuscire a liberarsi attraverso il riso, ma non riesce. Perché?

Forse è proprio in questa rappresentazione, di eccesso di codificazione di una società che la rende insensata, imprigionando l'individuo al suo interno senza possibilità di uscirne o venirne a capo, in quanto in questa negazione di singolarità, essa risulta vivibile solamente da una massa anonima.

In questo modo vediamo quindi come quell'imperfezione di cui parla Bergson non risulta isolabile, esorcizzabile, perché riguarda un insieme, un sistema, non è circoscrivibile, e spesso riguarda anche i protagonisti delle loro opere. Il meccanismo risulta così ribaltato: non è divertente, ma al contrario è disturbante, spaventoso.

È questo l'effetto che porta un film dei Coen, che mostra come non ci sia nessuna logica, ma solamente la logica ineluttabile del caos. Ma, nonostante questo, spesso, riesce anche a far ridere.

3.2 *I Kafka-break*

Mi sono già riferita precedentemente all'opera dell'autore polacco come termine di paragone con l'opera dei due fratelli, e questo rapporto privilegiato viene in effetti suggerito dai Coen stessi, riferendosi in particolar all'opera *The big Lebowski*, per spiegare la singolare apparizione di John Turturro: "Quello è un Kafka break, un'apparizione che serviva solo a realizzare un nostro sogno: vedere Turturro nei panni di un pederasta ispanico"⁶⁰.

⁵⁹ Henri Bergson, *Il riso, Saggio sul significato del comico*, Se, Milano, 1990, p.63.

⁶⁰ Joel Coen, in *I grandi fratelli*, in Massimo Sebastiani (a cura di), "Film TV", 19, 10-16 maggio 1998, p.24.

Altrettanto vero è che i vari rimandi a Kafka, soprattutto quando uscì nelle sale *Barton Fink*, sono sempre stati evasi dai due fratelli.

Non si ritiene necessario soffermarsi in questa sede sul rapporto – bluff che i due autori intrattengono con la critica, in quanto non costituisce il punto.

I due fratelli identificano come Kafka break tutti quelli episodi o personaggi inseriti nell'opera in modo completamente avulso dalla trama. Pensiamo per esempio a quel *Jesus* di *The big Lebowski*, o all'episodio dei due contadini del prologo di *The serious man*, e numerosi altri.

Tuttavia, appare piuttosto sterile soffermarsi sui rimandi diretti a Kafka nell'opera dei Coen, d'altronde l'aggettivo kafkiano è entrato nel linguaggio per indicare piuttosto un sentire, un sentimento di comico – tragico, che è evidente nell'opera dei due cineasti.

È in questo senso che bisogna intendere il ruolo di quel meccanismo casuale, che gira a vuoto, che è la base tematica portante del loro cinema.

Quello degli “inserti” è quindi una tecnica molto spesso utilizzata dai due fratelli, “quelle scene che sembrano vivere di vita propria, slegate dal contesto (nella misura in cui tale contesto esista in un film dei fratelli Coen) e che, più che rispondere a esigenze narrative e/o visive, costituiscono in verità piccoli momenti “cult” che i due fratelli condividono nella loro simbiosi autoriale – espressiva”⁶¹.

Vero è che non è sempre facile distinguere quegli inserti nati come tali, fini a se stessi, e quelli che invece hanno una funzione all'interno della trama. In *Barton Fink*, per esempio, il tuffo della macchina da presa all'interno del lavandino, pur apparentemente gratuito, ha in realtà valenza di indicare come da quel momento in poi la trama svolgerà in una dimensione onirica, interna al protagonista.

O ancora, interessante è analizzare in questo senso la scena dell'incontro tra Marge e il suo vecchio compagno di scuola, Mike Yanagita, in *Fargo*, che non aggiunge nulla a livello dello sviluppo della vicenda, tuttavia ha valenza di mostrarci il personaggio di Marge al di fuori del contesto lavorativo e di tutti i giorni, per svelarne i tratti del carattere in maniera più precisa e a tuttotondo.

⁶¹ V. Renzi, op.cit., p.27.

Questi inserti quindi, numerosi all'interno dell'opera dei Coen, sono peculiari della loro visione registica, con funzione precisa, nonostante spesso questa sembri a una prima impressione del tutto assente.

3.3 Rendere il senso del comico: topoi narrativi

Identificando quindi un concetto di comicità che si presenta costante nell'opera dei due cineasti, si notano dei motivi ricorrenti che servono a rendere questo sentire; W. P. Robinson ne individua in particolare sei: “uomini grassi che urlano, potenti uomini d'affari (battezzati *blustery titans*), vomito, violenza, sogni e strani tagli di capelli”⁶².

È già nei primi Super-8 che i due fratelli filmavano in casa, in maniera amatoriale, che ravvisiamo uno di questi elementi: in uno di questi, infatti, intitolato *The Banana Film*, compare per la prima volta il vomito. Poi, numerosi personaggi sono chiamati nei loro film a vomitare; in *Blood Simple* vediamo per esempio lo stesso personaggio, interpretato da Dan Hedaya, vomitare addirittura tre volte.

Tuttavia, bisogna notare che negli ultimi film i personaggi non vomitano più, quasi a indicare un passaggio di maturità avvenuta, forse.

Per quanto riguarda gli urli, è inevitabile associarlo come elemento più tipico dei personaggi interpretati da Goodman, che in ogni film in cui appare (*Arizona Junior*, *Barton Fink*, *The big Lebowski*, *Brother, where are you?*) urla almeno in una scena.

Non è l'urlatore esclusivo dei due registi, comunque, che fanno urlare numerosi altri personaggi, come il lottatore di wrestling che Barton deve sorbirsi (“Voglio distruggerlo!”), o il boxeur di *Miller's Crossing*, giusto per citare un paio di esempi.

I sogni in particolare, sono un elemento privilegiato dai Coen; attraverso questi, infatti, possono far trasparire qualche elemento chiarificatore della trama

⁶² W. P. Robinson, *The making of Joel e Ethan Coen's The big Lebowski*, p.16.

e al tempo stesso lasciarsi andare a virtuosismi di immagini, pensiamo per esempio ai due sogni di *The Dude*, protagonista de *The big Lebowski*, che affronterò successivamente, e che si possono definire i sogni coeniani per eccellenza, che definiscono il tratto più peculiare del protagonista, cioè il suo lasciarsi scivolare sulla superficie del mondo.

Altro sogno determinante per definire meglio il soggetto sognante è quello del cappello di Tom, in *Miller's Crossing*, che sottolinea l'incapacità del personaggio di essere fedele al ruolo stereotipo da *noir* che dovrebbe ricoprire.

Troviamo due sogni anche in *Arizona Junior*, entrambi sempre del protagonista, il primo premonitore, riguardo al motociclista dell'Apocalisse, e il secondo che con una ironia crudele pare inserirsi come il primo nel solco delle premonizioni, che mostra i due coniugi circondati da figli e nipoti, nella vecchiaia.

Anche in *The Hudsucker Proxy* troviamo un sogno, un balletto sopra le note della Carmen, che pare un accenno al musical, e che forse potremmo anche definire come un Kafka break.

Altri sogni li troviamo per esempio in *L'uomo che non c'era*, e in questo caso non sono connotati in maniera esplicita come sogni, se non dalla coerenza narrativa: vede infatti nel primo la moglie morta, in una situazione quotidiana, nell'altro invece Ed incamminarsi da una cella all'uscita della prigione, dove si imbatterà in un disco volante. Puro slancio onirico.

Riguardo ai *blustery titans*, bisogna sottolineare che perlopiù essi ci vengono presentati come corpulenti, che occupano cioè parecchio spazio. Essi sono i rappresentati, all'interno dell'immaginario coeniano, del mito dell'*homo faber*, di colui cioè che si è fatto da solo, da assimilare al mito tipicamente americano del *self-made man*, "il pioniere che dal nulla ha tirato su un impero e si è trasformato quindi in un avido commerciante o in un politico corrotto; oppure si tratta di squallidi ometti vanagloriosi e millantatori"⁶³.

⁶³ V. Renzi, op.cit., p.30.

Immagini più stereotipizzate di altri tipi di personaggi che appaiono nel mondo dei Coen, vengono presentati tendenzialmente dai due fratelli con una sorta di cinica bonarietà.

Vediamo per esempio come viene dipinto il genero di Jerry Lundegaard, l'uomo che il protagonista vuole ingannare, in *Fargo*, o ancora il magnate dell'Hudsucker, Sidney J. Mussburger, che vediamo in azione in *The Hudsucker Proxy* solamente per quella che è la sua azione estrema: prendere la rincorsa e precipitarsi giù dal palazzo del colosso economico che egli ha creato.

Sempre riguardo la loro personale semantica del comico si possono ravvisare tuttavia altri elementi, quali l'insistito polilinguismo, spesso fuori contesto, che crea così un effetto comico e straniante, al pari di buffi *tic*, o l'utilizzo della coppia comica per antonomasia, il grasso e il magro, il basso e l'alto, che si compensano a vicenda, quasi in simbiosi, spesso completandosi le frasi l'un l'altro. Questi sono a volte marginali, all'interno della vicenda, come per esempio i due poliziotti Mastrionotti e Deutsch in *Barton Fink*, o altre volte sono invece di primo piano, come nel caso di Walter e Donny in *The big Lebowski*; sempre in *Barton Fink* troviamo importante ricordare come anche la coppia Barton – Charlie ricordi in numerosi aspetti l'immagine stereotipizzata della coppia comica, pur tuttavia disilludendola in altrettanti lati.

Altre gag riguardano i capelli; spesso sono tagli strani, come quello di Hi in *Arizona Junior*, o comunque legate ai capelli; pensiamo per esempio all'insistenza sul parrucchino di Tolliver, in *L'uomo che non c'era* ("fatto di capelli umani al 100%, fabbricato da Jacques a San Francisco!"), oppure all'ossessione di Everett per la retina e il balsamo per capelli Dapper Dan in *Brother, where are you?*.

3.4. *Il meccanismo narrativo del rapimento: la mercificazione dell'umano*

Altro importante elemento di trama è il meccanismo del rapimento, dello scambio o della rapina quale motore privilegiato dell'azione.

Questo tema si spiega nei Coen guardando al suo senso di immediato, potremmo dire fenomenologico, rispetto all'azione; il rapimento infatti lascia dietro di sé, nel suo compiersi, un vuoto, una mancanza, "un grande buco di senso, una voragine concettuale intorno alla quale fare scorrere le azioni dei protagonisti"⁶⁴.

Risulta insomma puro pretesto per un movimento.

Troviamo interessante soffermarsi brevemente su questo tema in quanto enuclea la mancanza di senso soggiacente al reale che si propone come nevralgico dell'opera dei due registi. Infatti, essi vengono tendenzialmente svuotati di altro valore se non quello di semplice meccanismo d'azione. Questi eventi, pianificati e poi tendenti ad andare storti, sembrano nei Coen null'altro che dei pretesti, delle varianti, meccanismi funzionali a far muovere i personaggi. Questo tendere a scalzare la trama dal suo ruolo primario all'interno del film può sembrare una tendenza europea dei due cineasti, che spostando dunque l'attenzione sui personaggi, anche se poi "il modo in cui elaborano i film ha poco o nulla del cinema europeo (intendendo il cinema d'autore): quello dei Coen rimane sempre un cinema popolare"⁶⁵.

Attorno a un rapimento si articola per esempio la vicenda di *Arizona Junior*, che scatena una serie di conseguenze che porta i personaggi a muoversi come palline in un flipper, in un mondo vuoto di valori e nella totale assenza di un qualche punto di riferimento.

Anche in *The big Lebowski* a dare inizio a tutta la storia è un espediente da commedia degli equivoci, uno scambio di persona, ed è inoltre presente anche qui un rapimento, anche se fittizio, ai danni della moglie del ricco Lebowski.

La dinamica del rapimento appare fondamentale ancora in *Fargo*, orchestrata in questo caso da Jerry Lundegaard ai danni della moglie, e che rappresenta il motore dell'intera vicenda affibbiando l'incombenza a due criminali dal grilletto facile.

⁶⁴ F. Marineo, op.cit., p.217.

⁶⁵ V. Renzi, op.cit., p.29.

“È evidente come l’atto del rapire, la conseguenza del mancare e le dinamiche di una simile rottura ricoprono un ruolo importante nell’universo espressivo di chi gioca con le leggi del cinema”⁶⁶.

Il rapimento è quindi uno dei *topoi* nettamente più utilizzati dai due fratelli, che ne scardinano la funzione tipica che detiene nei film di genere *crime story*; infatti, e lo notiamo in *Fargo* in maniera che trovo più netta che in altri, rendendolo quindi un ottimo “caso da manuale” per esemplificare l’uso disinvolto che ne fanno i due cineasti.

In effetti, notiamo che le premesse di partenza del rapimento a fine di riscatto vengono quasi immediatamente disilluse e smembrate in una serie di scene narrative giustapposte tra loro che si allontanano sempre più dall’evento iniziale, smentendo le aspettative dello spettatore che si aspettava con tale incipit una storia apparentabile a un *thriller*.

Ethan Coen a tal proposito infatti ci avvisa: “La situazione di partenza è un thriller, è vero. (...) In un thriller quando i personaggi rubano del denaro, l’architettura classica del genere conduce sempre verso una sorta di risoluzione logica e soddisfacente da un punto di vista drammatico. Qui non ci sono che digressioni, meandri del racconto che si situano all’opposto rispetto alle classiche sceneggiature di genere, fuori-genere, fuori dalle convenzioni, a causa della diversità della storia raccontata”⁶⁷.

Di nuovo, quindi, vediamo i due fratelli giocare con quello che è uno stilema narrativo usato e abusato dal cinema classico, per ridefinirne i contorni, il ruolo che gioca all’interno di una trama che in realtà, come tutta la loro opera, dichiara di seguire un binario per poi far deragliare volontariamente verso territori mai scontati il treno del film.

Ancora una volta, il rapimento, come piano, progetto orchestrato e organizzato, si scontra con l’inevitabilità del reale che irrompe e scompagina le aspettative dei personaggi, che si trovano a giocare con delle regole che seguono

⁶⁶ F. Marineo, op.cit., p.206.

⁶⁷ Nicolas Saada, *Entretien avec Joel & Ethan Coen*, in “Cahiers du cinéma”, n.505, settembre 1996, pp.47-49.

solamente loro, mentre tutto attorno ad essi pare al contrario giocare contro, oppure, come paiono suggerire i due cineasti, resta completamente indifferente ai tentativi di emergere dal caos dei vari personaggi, proseguendo quell'eterno flusso incomprensibile della vita che non segue nessun piano, sfugge a ogni tentativo di spiegazione e ricerca di senso, ma resta sfuggibile e in perenne movimento, e i Coen suggeriscono l'inutilità di ostacolare tale flusso, ma piuttosto la necessità di seguirlo senza porsi troppe domande, come farà quello che forse è l'unico eroe presente nella loro opera, il *Dude* di *The big Lebowski*.

Lo stilema del rapimento va quindi letto nel contesto più generale del sabotaggio del genere che i due registi applicano sistematicamente alle loro opere: portando in superficie l'ingranaggio, ne svelano l'assurdità cervelotica e priva di senso: questo si articola a un livello più riflessivo e generale in quello che è l'impianto filosofico e di pensiero soggiacente all'opera, e a livello invece interno, nella trama, dove i piani falliscono e gli imprevisti turbano le macchinazioni dei personaggi, in un disperato e dichiaratamente fallimentare tentativo di trovarsi un senso, che, come abbiamo già ripetuto, non esiste e non può esistere.

IV

BARTON FINK: LA VITA DELLA MENTE

“Il Castello ha molti ingressi. Ora è in voga l'uno, e tutti passano di lì, ora l'altro, e il primo è disertato. Secondo quali regole avvengano questi cambiamenti non s'è ancora potuto scoprire”⁶⁸.

Con l'uscita nelle sale, nel 1991, della quarta fatica dei due fratelli, *Barton Fink*, si arriva a quella che si può vedere come una svolta netta nel percorso artistico dei Coen.

Questo è infatti un film in cui vediamo un momento di riflessione e una presa di coscienza del proprio Io artistico senza il quale il percorso intellettuale e creativo dei due cineasti sarebbe forse diverso da quello che poi avremmo imparato a conoscere.

È interessante notare come, all'uscita del film, negli articoli dedicati si siano sprecati paragoni con il grande narratore del sentire tardo novecentesco, Kafka, in particolare con l'opera *Il Castello*. In effetti, l'interesse per il portare in superficie, in primo piano davanti all'occhio della macchina da presa l'ingranaggio stesso, la complessa struttura soggiacente all'apparenza, che la modella e organizza, trova effettive ragioni di paragone con una delle opere dello scrittore che più sottolinea l'assurdo caos del reale, che sembra rispondere ad alcune regole immutabili, di cui tuttavia non si può afferrare il senso, e mostra l'assurdo del tentativo di comprenderle.

“Questi ingranaggi (meccanismi di orologi, tubature di hotel, macchinari di teatro, meccanica del bowling) sono rappresentazioni materiali dell'organizzazione economica del paese dove la legge ha preso il posto di Dio”⁶⁹.

È inoltre inevitabile notare come il paragone con *Il Castello*, per quel particolare andamento onirico, per quell'accumulo di eventi giustapposti che si sottraggono a una logica razionale, ma rispondono solo a quella possibilistica, rende possibile notare come questo particolare andamento nella pellicola ricorda

⁶⁸Franz Kafka, *Il Castello*, Mondadori 1979, traduzione di Anita Rho, p.227.

⁶⁹ Yannick Dahan, *Du reve à la réalité. Les films des frères Coen*, in “Positif”, 360, febbraio 1991, p.13.

anche quella “progressione a-logica assolutamente accorciativa e notturna di David Lynch, ma anche di Polanski”⁷⁰.

E in effetti sono i due fratelli stessi ad ammettere che “Barton Fink non appartiene a nessun genere, ma se appartiene a una linea, è sicuramente quella generata da Polanski”⁷¹.

È proprio una tematica cara al cineasta polacco infatti quella su cui l’opera dei Coen si concentra: la claustrofobia.

I due fratelli scelgono di parlare di loro, del loro lavoro e della propria concezione dell’arte, in un modo ovviamente non scontato.

Fino ad ora, i Coen si erano concentrati sul penetrare i generi per farli deflagrare dall’interno, ora si allontanano e guardano all’intero processo artistico, strozzato da due forze centrifughe e opposte: da una parte il mostro fagocitante dell’esigenza da azienda, del cinema, dall’altra la presunzione personale del piccolo autore ebreo che celebra l’uomo comune arroccandosi in realtà nella propria torre d’avorio d’autoreferenzialità e snobismo, da cui in effetti esclude irrimediabilmente l’uomo comune, che pure gli si pone davanti, incarnato perfettamente, all’inizio del film, da uno spettacolare John Goodman. “Ho certe storie che potrei raccontarti!” tenta più volte di dire a Barton nel personaggio di Charlie, mentre questi continua a interromperlo con monologhi autoreferenziali che lo rendono incapace di comprendere che magari la tanto agognata ispirazione che egli non trova, ce l’ha di fronte, nelle vesti di quello che per quel momento il film ci presenta come il precipitato perfetto dell’Uomo Comune, lo stesso soggetto che Barton tenta continuamente di definire, senza però provare a vivere o comprendere lì dove esso agisce ed è reale, cioè nel flusso della vita, la stessa vita che Barton descrive senza esserne parte.

Quello che è la trama del testo, in cui il soggetto si discioglie (Barthes), nell’essere portata in superficie distacca irrimediabilmente l’Io, che ne tenta lo disvelamento, dall’oggetto stesso della sua ricerca, cioè il Reale (Per Reale non mi riferisco al comune concetto di realtà, ma piuttosto alla definizione del termine data da Lacan, inserendolo nella ben nota triade Simbolico –

⁷⁰ V. Renzi, op.cit., p.80.

⁷¹ Michel Ciment, Hubert Niogret, *Un rocher sur la plage*, in “Positif”, 367, settembre 1991, p.61.

Immaginario - Reale. Reale quindi che si viene a configurare come espressione di quel momento soggettivo, spesso manifestato nell'angoscia, di percezione di quell'attimo dell'esistenza che il soggetto difficilmente può comunicare e condividere con gli altri, quel frammento di tempo abitato dalla percezione della propria mancanza. Si tratta di quel registro che, differenziandosi dalla realtà, resiste alla simbolizzazione e alla significazione.)

Nell'analizzare il meccanismo finiremo per perdere noi stessi, pare significare Barton.

Di nuovo, i due fratelli si mostrano impermeabili alle richieste di spiegazione intellettuale dell'opera. Emblematica la dichiarazione che rilasciano a Cannes con i "Cahiers du Cinéma", all'ennesima domanda se avessero o meno letto Kafka:

"Ethan: Parli di Kafka se vuole (...) Sa, non sono un lettore di Kafka. Proprio questa mattina ci è stato citato Kafka alla conferenza stampa. Ci hanno parlato dei punti in comune tra il nostro film e *Il Castello*: ma per essere onesti con lei io non ho letto nessuno dei suoi romanzi...

Joel: Io devo aver letto qualcosa di breve...

Ethan: Ma il parallelo ci conviene senz'altro, quindi nessun problema!

(Scoppio di risa generale)"⁷²

Di nuovo, pare evidente come questo sia un atteggiamento assolutamente in linea con il pensiero sotteso alla loro opera, un atteggiamento postmoderno, post ideologico, dove l'autore non svela, in quanto non c'è nulla da svelare, se non l'assurdo gioco del reale. Kafkiano è qui anche l'atteggiamento degli autori di fronte all'opera, come quello di Barton.

Con la differenza che per Barton l'opera è tutto, più reale del Reale stesso, e mancando in lui la lucida percezione di ciò (che invece non manca ai suoi creatori, di cui rappresenta una sorta di doppio oscuro), vi si perde, fornendo l'occasione ai due burattinai che tirano i fili dietro le quinte di creare in questo labirinto di specchi una riflessione originale, un esame di coscienza artistico su

⁷² Joel e Ethan Coen, in (T.Jousse e) N.Saada, intervista, in "Cahiers du cinéma", 448, ottobre 1991, p.32.

quale sia il senso di un'opera, in che modo essa possa parlare del mondo e di sé, e al tempo stesso vi si incunea una riflessione sulla dialettica instaurata tra il proprio cinema e la grande industria.

Usando un termine, che in senso postmoderno perde forse il suo senso di esistere, che però risulta ancora efficace, si può dire che in questo caso i Coen fanno metacinema, inserendosi in quel filone di film auto riflessivi su Hollywood, di cui viene sottolineato l'aspetto coercitivo e forzante sulla creazione artistica.

Non è la prima volta che vediamo i due fratelli alle prese con delle metanarrazioni, ma è la prima volta che vediamo sulla scena la scena stessa, quella del cinema, con i suoi personaggi e i suoi macchinari.

Il protagonista è appunto Barton Fink, scrittore di teatro appena arrivato al successo grazie ai suoi spettacoli teatrali straordinariamente umani, che svelano la profondità dell'uomo comune; egli si trova a venire chiamato, grazie alla popolarità ottenuta con la sua prima rappresentazione su un gruppo di eroi proletari, dalla Capitol Pictures di Hollywood, per sceneggiare un film sul wrestling. Controvoglia, combattuto tra quella che vede come la sua grande possibilità nel mondo del teatro newyorkese, e la possibilità di "un po' di soldi facili" offerti dal mondo del cinema, Barton decide di andare a Los Angeles.

E qui l'autore, ritenuto da se stesso e dagli altri un genio, non riesce nemmeno a buttare giù una riga per produrre la banalità che gli viene richiesta dalla grande industria.

Nel pomposo modo di vedere di Barton, il cinema è svilimento artistico, e vive quasi come una sorta di prostituzione intellettuale la propria concessione ad esso, non solo per i motivi economici, ma perché accetta di utilizzare un medium, la pellicola, a cui non attribuisce la facoltà propria invece del teatro e della letteratura, di svelare cioè la poesia nascosta nel Reale, portandone a galla l'esistenza altrimenti celata ai non eletti.

Interessante è notare come l'idea di un film su di uno scrittore che non riesce a scrivere sia nata ai due fratelli proprio in occasione del loro blocco da scrittore avvenuto durante la stesura di *Crocevia della morte*.

Alla Capitol Pictures vogliono quel “speciale tocco alla Barton Fink”, quello speciale sguardo sulla vita della povera gente, quella capacità di guardare oltre l'apparenza, andare a fondo delle cose, svelandone l'essenza, che lo scrittore ritiene essere il suo punto di pregio, per poi dimostrarsi alla fine per quello che è veramente, uno scrittore presuntuoso e inconcludente, incapace persino di delineare i tratti della storia che gli hanno commissionato.

I Coen mettono qui sotto accusa la loro pratica artistica.

La paralisi mentale in cui si trova il protagonista viene esemplificato dalla claustrofobica stanza d'albergo in cui va ad alloggiare, all'Hotel Earle, perfetto correlativo oggettivo dell'aridità che invade la mente dell'autore.

La stanza, spoglia, ha due finestre aperte che rappresentano però la negazione stessa della vista, dando infatti entrambe su di un muro, sottolineando l'impossibilità di guardare al mondo esterno attraverso esse, quasi a suggerire l'atteggiamento mentale stesso di Barton, troppo concentrato sui propri pensieri per rendersi conto di qualunque cosa esterna a essi.

L'unico elemento che pare dare uno scorcio su qualcos'altro oltre ai muri di quell'interno, è una fotografia, un'immagine, contrapposta alle finestre cieche di un luogo quasi ripiegato inquietantemente su se stesso, che mostra una ragazza seduta davanti al mare. Nessun'altra decorazione è presente nella stanza.

La carta da parati si scolla dalle pareti, rivelandone le mura mangiate dal tempo e dall'incuria, quasi a significare l'avvizzire del pensiero di Barton, chiuso a guardare solamente se stesso, dietro la patina dell'apparente genialità.

Barton, presentato inizialmente come un (falso) vincente, si ritrova ben presto a mostrarsi per quello che è, un vinto.

Non appena esce da quella che vede come la “sua” realtà newyorkese, si perde in una camera d'albergo, in cui i due fratelli costringono in effetti il personaggio, in quanto rappresenta il luogo dove si svolge metà dell'intero film.

L'intero hotel si trasformerà poi in un inferno per Barton, arrivando poi però a coincidere totalmente, come analizzerò successivamente, con la fisicità di Charlie.

L'incontro con Charlie è determinante per delineare il personaggio di Barton Fink.

Eccezion fatta per il portiere Chet e il vecchio lift-boy, è l'unico ospite che il protagonista incontra nell'hotel. Si intuiscono altre presenze, da vari suoni e dalle scarpe lasciate davanti alle porte delle stanze in corridoio, ma a parte questi piccoli segnali di presenza, non si vede altra anima viva, quasi come se l'intero hotel fosse popolato da fantasmi.

In effetti, i Coen stessi hanno descritto l'Earle come una sorta di nave fantasma: “abbiamo usato molti verdi e gialli per suggerire una sensazione di putrefazione”.

L'ambiente dell'albergo non si svela agli occhi di Barton, quanto più si fa svelare tramite il senso dell'udito: il nome stesso suggerisce l'importanza di questo senso (AERle, ear-orecchio), e fa capire come siano i suoni l'elemento predominante, attraverso cui esperire quel luogo, per un personaggio che invece vorrebbe al contrario guardare, essere messo davanti all'oggetto che vuole svelare.

L'hotel pone Barton davanti alla sfida impossibile tra la sua incapacità di ascoltare e la passività inevitabile del dover ascoltare.

Barton è chiuso nella sua concezione di scrittore come un “esploratore della vita della mente”, ma non può arrivare a questo se non conosce davvero la vita, chiuso nel suo snobismo, non ha mai nemmeno visto un film di wrestling, genere di cui dovrebbe appunto scriverne una sceneggiatura.

Sarà infatti da leggere come contraltare risentito a questa postura di Barton l'urlo di Charlie, nell'inferno che ha creato: “Ti voglio mostrare la vita della mente”, cioè la sofferenza, il dolore vero, non le elucubrazioni presuntuose di uno scrittore snob.

È interessante analizzare *in primis* il rapporto Charlie – Barton, che si rivela fondamentale portatore dei concetti alla base dell'opera.

Charlie Meadows inizialmente ci viene presentato – come accennato in precedenza – come l'uomo comune per eccellenza, colui che sottolinea nel suo interagire con il protagonista un aspetto fondamentale di questi, che egli cioè non ascolta, non è capace di comprendere davvero perché non si sforza di fare

parte del mondo che descrive; questo viene ricordato a Barton più di una volta, in diversi contesti. Anche Audrey, segretaria/ amante dell'idolo del protagonista, lo scrittore alcolizzato Mahyew, quando Barton si infuria con quest'ultimo perché, in preda a una crisi nervosa dopo aver bevuto, la maltratta, lei gli dice: "Barton, per immedesimarsi bisogna capire."

Sarà proprio Charlie, svelato ormai come l'assassino psicopatico Karl Mundt, a scuotere con un finale apocalittico la mente dello scrittore, forzandolo a comprendere.

Il personaggio di Charlie/ Karl inoltre, può suggerire come in realtà non esista "la gente comune", ma che al contrario ciascun individuo visto da vicino abbia le proprie complessità ed elementi irrisolti. Un'esagerazione, senza dubbio, ma molto coeniana, e che fa quadrare il cerchio.

Il tema del *doppio* dunque, giocato sul binomio Charlie-Karl, Charlie-Barton, parrebbe trasparire inizialmente da quest'analisi.

Tuttavia, troviamo interessante soffermarmi sulle riflessioni di Vincenzo Buccheri, che partendo dalla suggestiva proposta di Gualtiero de Marinis, che legge la storia di Barton come un riflesso delle paranoie di uno scrittore ebreo all'alba della Seconda Guerra mondiale, arriva ad un'interpretazione psicanalitica complessiva dei personaggi, nel senso che siano cioè tutti una proiezione della psiche del protagonista:

"se Mayhew, scrittore alcolizzato, prefigura Barton da vecchio, in Charlie e nel magnate è facile riconoscere, rispettivamente, l'Es e il Super Io dello scrittore in crisi. Fuori dal cerchio non c'è Audrey/figura materna, che genera il senso di colpa, ma la ragazza del quadro, che appartiene a una dimensione superiore della mente (la sublimazione dell'arte?). Più che in una storia sul *doppio*, dunque, siamo di nuovo in una *galleria di specchi*"⁷³.

Questo giustifica quindi il vedere Charlie come sorta di parte oscura di Barton, rappresentazione del suo Es, portatore di caos e conflitto; e in questo modo viene resa chiara anche la valenza simbolica dell'hotel.

⁷³ V. Buccheri, op.cit., pp.64-65.

Se infatti, in un primo momento, esso appare come rappresentazione della psiche bloccata di Barton, che imprigiona l'autore nello stesso modo in cui egli è imprigionato dai propri fantasmi, tuttavia i Coen ci dicono piuttosto che l'hotel "[dovesse essere] come l'esteriorizzazione del personaggio interpretato da Jhon Goodman. Il sudore cola dalla sua fronte come la tappezzeria cade dai muri. Alla fine, quando Meadows dice di essere prigioniero del suo stato mentale, che è come un inferno, bisognava che l'hotel avesse già suggerito quest'idea infernale"⁷⁴.

Leggendo Charlie come immagine dell'Es di Barton, l'analisi torna. Lo scrittore è effettivamente intrappolato nella propria psiche, come diventa poi fisicamente intrappolato nell'hotel in fiamme, incendiato da Charlie, che diventa quindi quello che si presagiva significasse fin dall'inizio: l'inferno. Non a caso all'inizio del film, davanti a uno spaesato Barton vediamo apparire il custode Chet da una botola, come provenisse dalle profondità del sottosuolo, e in ascensore, in un parlare senza senso, ripete "sei" appunto tre volte.

L'hotel incendiato dalla follia di Charlie è la prigione mentale che Barton crea come correlativo oggettivo dell'autismo autoreferenziale in cui si trova egli stesso imprigionato.

A sottolineare questa condizione, interviene un altro elemento determinante del luogo, il senso dell'udito.

Ed è sempre con il personaggio di Charlie che si rende chiara la predominanza della dimensione uditiva su quella visiva: in quello che diventa il loro primo incontro, Barton sente un suono simile a una risata che pare si protragga in un pianto disperato, senza fine; dopo aver chiamato il portiere per chiedere di risolvere l'inconveniente che gli impedisce di lavorare, sente il vicino avvicinarsi con passo minaccioso alla propria porta: qui "la disposizione di Barton a non assecondare le sue capacità auditive, bensì solo quelle visive, viene ulteriormente suffragata: (...) Barton, che potrebbe solamente ascoltare i passi di Charlie, si sforza soprattutto di guardare: una soggettiva ci mostra infatti Barton che guarda le pareti *come se* stesse seguendo con lo sguardo i passi di Charlie"⁷⁵.

⁷⁴ A. de Baecque, *Meurte à l'Hotel Earle*, in "Cahiers du cinéma", 448, ottobre 1991, p.27.

⁷⁵ Amedeo Mariano, *Un tuffo nel lavandino di Barton Fink*, in "Garage", 9, pp.112-113.

In questa soggettiva cieca che i due fratelli costruiscono, paiono quindi voler sottolineare “la vacuità della dimensione scopica del protagonista⁷⁶”.

Anche in quella che è la scena cruciale del film, la celebre sequenza del tuffo nel lavandino, ci vengono fornite più indicazioni di quello che succede dal sonoro piuttosto che dall'immagine. Questa scena è fondamentale perché possiamo dire che è il momento in cui il film convoglia se stesso in una dimensione pienamente delirante, partendo dall'assassinio assurdo, senza ragione, di Audrey, che ha passato la notte a fianco di Barton, dopo essere arrivata all'Earl solamente per aiutarlo.

Potrebbe quasi essere inteso come la fine di un film e l'inizio di un altro, che apre sulla psiche delirante di Barton. “Quando la certezza dell'assurdo si impossessa di lui, Barton capisce che per scrivere deve riuscire a chiudersi al mondo. La sua scrittura, anche se sbandierata come descrizione del mondo reale, (...) è chiusura definitiva rispetto alla realtà⁷⁷”.

In effetti, è a questo punto che Barton prende dei tappi per le orecchie e si isola volontariamente dal mondo circostante.

“Il mondo esterno non dovrà più condizionarlo, ormai il suo auto isolamento è diventato cosciente, adesso egli ha intravisto la realtà ma non vuole andare oltre⁷⁸”.

È proprio in questo momento infatti che Barton sconfigge apparentemente il proprio blocco dello scrittore e inizia a battere furiosamente sui tasti della propria macchina da scrivere, la stessa che, precedentemente pareva quasi fissarlo di rimando, quando Barton la guardava impotente quasi fosse un'ennesima parete, di carta, eretta a imprigionarlo.

Lo scrittore scrive quello che ritiene il proprio capolavoro, anche se non verrà assolutamente apprezzato dalla major, che tuttavia impedirà allo scrittore di andarsene, sottolineando che ora “il contenuto della tua testa è di nostra proprietà”, anche se non è nulla di speciale, anche se “ci sono decine di scrittori là fuori capaci di darmi quel ‘tocco alla Barton Fink’”.

⁷⁶ F. Marineo, op.cit., p.116.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Amedeo Mariano, op.cit., p. 113.

La caduta nel tubo del lavandino segna il passaggio verso una percezione altra, all'interno del film; lo spettatore viene catapultato nel mondo del possibile e delle giustapposizioni senza spiegazioni.

I Coen in effetti incoraggiano la molteplicità di visioni possibili della prospettiva onirica dell'opera, che rende possibile quindi leggere la parte successiva alla scena del lavandino come proiezione dell'inferno interiore di Barton: nulla vieta di vedere la metamorfosi di Charlie nel serial killer Karl come proiezione all'esterno del senso di colpa insostenibile per aver ucciso Audrey, fornendo quindi il carnefice perfetto, per la deresponsabilizzazione di un personaggio che non sa assumere di sé una percezione chiara, ma anzi allontana da se stesso questa necessità, auto creandosi la propria narrazione.

Barton Fink diventa in questo modo il film *Barton Fink*: davanti al precipitare del Reale nel delirio egli sceglie consapevolmente una chiusura ancora più totale nella sua mente, rendendo la situazione, il proprio blocco creativo, una storia.

Si può vedere anche una sorta di rivalsa sulla piattezza di una realtà che professa di amare in quanto tale, ma si scopre invece incapace di apprezzare, nello stravolgimento della figura di Charlie: “il solo fatto di averlo incontrato, proprio nel momento in cui alla sua sensibilità è chiesto di contaminarsi con la piattezza di una sceneggiatura di genere, sconvolge definitivamente il nevrotico Barton che, pur di salvare (ai suoi stessi occhi, però) l'integrità della sua presunta autorialità, si inventa una storia complicatissima e assurda”⁷⁹.

Come intuisce infatti Gualtiero De Marinis, “deposto dal suo piedistallo di Autore, costretto all'esilio (...) , Barton si inventa un Karl che decapita le sue vittime e confeziona pacchi dono con le loro teste. Allo stesso modo la colla che cola dalla carta da parati che si stacca dal muro diventa il pus che fuoriesce dalle orecchie di Karl. (...) Ora che ha scoperto l'Altro, finalmente lo lascia parlare sia quando teorizza l'omicidio seriale, ma soprattutto quando gli rimprovera la scortesia di non aver ascoltato. Barton è diventato lucido”⁸⁰.

⁷⁹ F. Marineo, op.cit., p.128.

⁸⁰ G. De Marinis, *Barton Fink*, in “Cineforum”, n.309, giugno 1991, p. 54.

Barton, convinto della possibilità di concettualizzazione del reale, incline in modo maniacale alla metafisica del teatro realista, non regge il confronto con la realtà “vera”, fatta da banali assicuratori quali Charlie e imprenditori del cinema che vendono e sezionano emozioni, e si trova davanti alla necessità di accettare e calarsi nella realtà vera, o proiettare invece su essa le proprie paranoie, in una fictionalizzazione del reale assoluta.

Barton sceglie questa seconda strada, ed entra a quel punto nel regno dell’immagine, sovrappone al reale la propria rappresentazione, perdendosi in essa, e che viene rappresentato magistralmente con l’ultima, inaspettata scena del film, dove Barton *entra* nell’immagine appesa alla parete della propria soffocante stanza all’Earl.

Vediamo il protagonista camminare su quella stessa spiaggia, sedersi e incontrare la ragazza rappresentata, nella medesima posa.

Al che le chiederà: - Are you in the picture?, che in italiano può voler dire sia “lei è nel cinema?” che “lei è nel quadro?”

La risposta secca che gli dà la ragazza chiude il film: - Don’t be silly!, “non sia sciocco!”, lasciando quindi il finale dell’opera aperta, attraversata da molteplici rimandi e altrettante possibilità di interpretazione.

Di nuovo, i Coen vogliono sottolineare l’inutilità di ipotesi razionalizzanti o psicologiche al film, come per tutta la loro produzione:

“Come si può uccidere Audrey nel letto di Barton senza che lui si accorga di nulla? Perché scoppia l’incendio nell’albergo? E se è stato Mundt perché non scappa invece di infilarsi tranquillamente nella sua stanza? E poi cosa c’è nella scatola che Barton si tira dietro nel finale? E cosa c’è dietro il Castello? E cosa diavolo staranno aspettando Vladimiro ed Estragone?”⁸¹

Il film si chiude quindi con molti interrogativi aperti, simboleggiati nel loro insieme dal pacco chiuso che Charlie lascia allo scrittore, con il monito di averne cura: “è tutto quello che di più caro ho nella vita”.

⁸¹ G. De Marinis, op. cit., p. 56.

Non sappiamo cosa c'è nel pacco, non lo sa o forse lo immagina ormai Barton, forse c'è la testa di Audrey, o proprio il cervello di Charlie, e, quindi, di Barton.. “La *situazione- film* appare più importante di un interrogativo (simboleggiato da un pacco chiuso) al quale non deve corrispondere risposta: ciò che conta è questa forma dello sprigionarsi di una domanda qualsiasi, la sua intensità più che il suo contenuto, i dati più che il suo oggetto, che ne fanno una domanda da Sfinge”⁸².

Di nuovo, i due fratelli assumono un atteggiamento estremamente postmoderno: spostando il focus dall'oggetto, che ormai ha perduto di ogni senso in quanto inattuabile, ci si concentra sulla trama, sul significante, ultimo appiglio per poter ancora dire qualcosa di originale.

E il loro protagonista si perde dentro tutto ciò.

Barton Fink resta una produzione un po' a sé all'interno della produzione coeniana.

Un film che inizialmente pare trarre le mosse dal *clichè* dello scrittore in crisi creativa viene lentamente fatto scivolare nei toni del grottesco, lambendo i contorni dell'inquietudine polanskiana, creando una storia regolata dal meccanismo narrativo del “girare a vuoto”, virando bruscamente nei terreni del sogno (o meglio, dell'incubo) al primo incepparsi, in un continuo processo di differimento dal reale.

⁸² Marcello Garofalo, *Barton Fink*, in “Segnocinema”, n.53, gennaio-febbraio 1992, p.25.

THE HUDSUCKER PROXY: UN GIOCO SUL VUOTO

Dopo il successo di *Barton Fink*, acclamato da critica e pubblico, si aspettava con impazienza l'uscita della loro ultima fatica, questa volta con il budget maggiore mai avuto dai due fratelli per la realizzazione di un film: venticinque milioni di dollari.

Infatti, il film che aveva guadagnato ai due cineasti la Palma d'Oro a Cannes, assieme ai premi per miglior regia e miglior attore, aveva portato il produttore hollywoodiano Joe Silver – a cui si deve anche la *franchise* di due *Die Hard* e di *Arma letale* - a interessarsi di loro. Non si può liquidare frettolosamente questo accordo come una svendita alle major, in quanto in effetti i Coen mantengono la propria indipendenza registica e la propria libertà di stile: “ [Silver] ci ha detto, in sostanza: ‘quello che mi interessa è che voi facciate il film che avete voglia di fare’ (...). Stiamo facendo come al solito il film che ci piace, nessuno ci ha chiesto di cambiare copione, metodo e stile⁸³”, dichiarano i due autori.

Per l'occasione i cineasti rispolverano una vecchia sceneggiatura, non completata, scritta a sei mani con Sam Raimi negli anni Ottanta, accantonata per problemi di budget. Ora che l'industria del cinema apre loro le porte, dando per altro totale libertà su riprese e montaggio, pare l'occasione perfetta per terminare il progetto.

Nonostante le ottime premesse, *The Hudsucker Proxy* fu l'unico fiasco finora affrontato dai Coen.

È interessante che le critiche puntino il dito a quegli stessi nodi che sono in effetti i medesimi punti che rendono questa pellicola “peculiarmente” coeniana, essendone i tratti salienti della struttura.

La critica maggiore in effetti, si può sintetizzare come puntante il dito contro l'eccessivo perfezionismo formale dell'opera, confezionata e scintillante,

⁸³ E.Bruno, *Il gran tempo dell'allegoria*, in “Filmcritica”, 446-447, giugno-luglio 1994, p.34.

un meccanismo perfettamente oliato e funzionante che finisce per essere il senso stesso del film.

“C’è, in *The Hudsucker Proxy*, una determinazione a creare un dispositivo perfetto che sconfina con la patologia degli scacchi (...) che sostituisce il pluralismo dell’interpretazione con un piacere estetico autoritario, imposto dall’intelligenza”⁸⁴, sostiene Cherchi Usai.

E su i “Cahiers” leggiamo: “A forza di non volere uscire dal cerchio nel quale i Coen rinchiudono i personaggi e la loro messa in scena, *The Hudsucker Proxy* finisce per assomigliare a un hula hoop: si fa di tutto perché continui a girare il più a lungo possibile, senza una ragione precisa”⁸⁵.

Questo lavoro in effetti è quello nel percorso dei due registi che più sottolinea la propria struttura tecnica, particolarmente ricca di virtuosismi registici, con un montaggio ricercato ed evidente, per cui la cifra formale diventa il senso stesso dell’opera.

Si ha quasi l’impressione, per riutilizzare la fortunata metafora di Saada, che il meccanismo del film giri a vuoto, auto-compiacendosi di se stesso, rimanendo però lontano dall’aprire un dialogo interpretativo col pubblico, che resta in disparte ad assistere ad un raffinato esperimento ludico.

Quasi come suonare del jazz, la realizzazione di *The Hudsucker Proxy* è un esercizio di stile altissimo che però pare fine a se stesso e al compiacimento personale di chi lo fa.

In questa maniera di sapore postmoderno, i Coen ci sottolineano con disarmante chiarezza e impossibilità di appello, che il senso è vano, il centro dell’esistere corrisponde a quella porzione di spazio vuoto che il cerchio dell’hula hoop ritaglia sulla strada davanti al bambino, di cui pareva essere in cerca, e quindi è inutile forzarsi di riempirlo, ma accettarne la vacuità, e vedere nel frattempo girare nella sua bellezza il cerchio di plastica colorata della vita.

Ed è quanto paiono fare in effetti con questo lavoro.

⁸⁴ P. Cherchi Usai, *Mr. Hula Hoop*, in “Segnocinema”, 67, maggio/giugno 1994, p.59.

⁸⁵ N. Saada, *Le saut dans le vide*, in “Cahiers du Cinéma”, 479/80, maggio 1994, p.95, (trad. G. Manzoli).

Uscendo dalla loro ultima fatica, sono consapevoli che devono definire il proprio ruolo, anche in dialettica con il rapporto con l'industria cinematografica, che permetta di non stravolgere il loro lavoro. Dopo *Barton Fink*, insomma, i due registi sanno di dover avviare una riflessione che li porti a definirsi, per non fare la fine del personaggio stesso del loro film, e per non finire schiacciati dal confronto con il cinema classico.

Di fatto, dopo un primo momento di ricerca e riflessione, hanno trovato e plasmato la propria posizione artistica, e ora si interrogano su come non doverla amputare davanti all'incontro con Hollywood.

Pur già intuibile nei film precedenti, il ruolo che decidono di assumere si delinea con forza e coerenza a partire da quest'opera, e sarà quello dei "sabotatori" del genere.

È importante qui non confondere i due termini di identità e di ruolo, che nei Coen non si sovrappongono, restano infatti dediti alla propria ricerca, suffragata e resa peculiare dal sistematico sabotaggio applicato ai canoni di genere, che permette il dispiegarsi della loro poetica.

I Coen sabotano per non perdersi, per ricostruire sulle macerie avviando questa ricerca dal loro personalissimo sentire.

Partiamo quindi con la nostra analisi dai principi geometrico- formali su cui il film si regge: la retta e il cerchio.

Il principio di verticalità, con i verbi semanticamente legati a questo spazio, quindi, di ascesa/caduta, si delinea con forza quale elemento portante la struttura già fin dalla scena iniziale in cui vediamo il protagonista arrivare alla Hudsucker Proxy, ignorando quanto quel posto sarà fondamentale per la sua vita: mentre Norville entra, nell'ingresso situato in basso, sulla strada, al trentacinquesimo piano (compreso il mezzanino) il signor Hudsucker prende la rincorsa e precipita verso il basso, mentre la macchina da presa rincorre la sua vertiginosa caduta per tutta la lunghezza del palazzo, vertiginosa come sarà in effetti, al contrario, l'ascesa di Norville. Tuttavia, nell'incipit del film abbiamo visto come la storia del protagonista pare ritornare infine di nuovo a una caduta, ricalcata su quella del magnate, in una circolarità però spezzata dall'intervento

di un *deus ex machina* che i Coen inseriscono per risolvere il moto circolare in cui il film pare incastrarsi.

In effetti, il principio di circolarità non poteva comunque essere ricalcato fedelmente, solamente guardando alla diversa statura dei due personaggi che intraprendono questo movimento: quando Norville si trova nella situazione simile al suo predecessore, si trova in uno stato che Deleuze definisce “sogno implicato”⁸⁶, nell’ambito in cui descrive le parti periferiche dell’immagine-movimento; questa condizione, delineata in questo caso specifico da quattro inquadrature di montaggio dal sapore classico, definiscono quindi uno stato in cui il personaggio si trova a non essere più capace di interagire con la realtà, con lo stato di cose che lo sovrasta. In questo modo “l’immagine-movimento vira verso la fantasmagoria”⁸⁷: il personaggio non riesce più a interagire con il mondo, è quindi il mondo ad agire in sua vece.

Come tradizionalmente codificato, nel genere classico questo momento onirico, questa svolta della narrazione che vira verso la fantasmagoria, si svolge consequenzialmente al ricorso alla tecnica del flashback, figura che qui i Coen rispettano, portando in effetti questa codifica nel suo caso limite, in quanto il personaggio si trova nell’istante in “prossimità della morte”⁸⁸, completamente paralizzato e incapace ad agire, sovrastato dalla realtà.

Di Norville quindi si esplicita fin da subito quella che sarà la sua condizione per quasi tutto la narrazione: condizione di immobilità, di figura prestanome, effettivamente sempre usata e mai agita, motivo per cui la pellicola è stata definita come un’opera sul “far fare”, sull’inazione. Norville è un *proxy* anche nel senso che pare non avere un proprio pensiero, ma si limita a ripetere ciò che sente, soprattutto dal signor Massburger.

È chiaro quindi che siamo ben lontani dall’*homo faber* di stampo classico, rappresentato dalla sola figura dell’imprenditore Hudsucker, che *sceglie* di suicidarsi, mentre al contrario Norville pare forzato a questa scelta dalle contingenze.

⁸⁶ G. Deleuze, *L’immagine – tempo*, Milano, Ubulibri, 1989, p.72.

⁸⁷ Paolo Noto, Guglielmo Pescatore, *Mr Hula Hoop*, in G. Manzoli (a cura di), op.cit., p.72.

⁸⁸ G. Deleuze, op.cit., p.69.

Inoltre, la sua caduta non avviene davvero, in modo definitivo, come accennato in precedenza, come anche le due ascese sono nettamente diverse: Hudsucker ha dedicato la propria vita alla sua azienda, ha costruito in cinquant'anni quello che al momento della narrazione è un impero, mentre Norville si ritrova praticamente per caso nel ruolo dirigenziale dell'industria.

La scena iniziale inoltre ci fornisce un ulteriore spunto di riflessione, in quanto vediamo come spazio e tempo non sono, come appaiono a un primo momento, assi cartesiani mediante cui viene inquadrata la storia, ma oggetti privilegiati del discorso.

L'inizio del film ci mostra infatti uno *skyline* di città, e una voce fuori campo che ci conferma: "That's right...New York"; precisazione non ovvia, in quanto lo *skyline* proposto si riferisce più che alla New York reale a un'immagine di città tipizzata, codificata, per di più sotto un abbondante nevicata che fa quasi ricordare quei vecchi souvenir che si trovavano a casa di ogni nonna, quelle sfere di vetro con all'interno piccoli quadretti urbani, del tutto stilizzati e lontani quindi da una volontà di rappresentazione di realtà.

Anche il concetto di tempo è problematico: è il 1958, viene specificato sempre dalla voce del prologo, ma lo è ancora per poco, perché ci avvisa anche che sta per scoccare la mezzanotte: "è il 1958 – o, almeno, lo è ancora per qualche minuto. A mezzanotte saremo nel 1959. Qualcosa sta per cambiare. L'Anno Nuovo. Il futuro..(...) Eh, il futuro è la cosa meno certa che ci sia. Ma il passato – vediamolo assieme."

Questa dichiarazione sul futuro suona in aperta contraddizione con la gigantesca scritta che vediamo campeggiare sotto l'orologio del palazzo, "The Future is Now".

Anche la precisazione dell'anno sarà in effetti l'unico dato cronologico che viene fornito riguardo alla vicenda, che altrimenti non sarebbe facilmente databile, ma appare galleggiare in una bolla atemporale, che ricalca i vecchi stereotipi della Hollywood degli anni d'oro. "Una storia in flashback che però è

come se si svolgesse in un interstizio del tempo e dello spazio, in una sfera isolata generata da una sorta di congelamento del tempo dell'azione⁸⁹.

Il finale poi esplicita ancor più l'oggettivazione del tempo come soggetto principale del film: è proprio il Tempo il vero *deus ex machina*, che accorre alla chiamata del suo provvisorio guardiano – nonché *voice over* dell'incipit - e si blocca, permettendo di salvare Norville.

In effetti, I Coen non hanno mai dichiarato così nettamente quale fosse l'idea alla base dell'opera: “la storia muove a partire dall'arresto dello scorrere del tempo”⁹⁰.

È tutta la vicenda poi a ricordarcelo, portandolo sempre in primo piano: quando Norville arriva nella Grande Mela, si confronta con una metropoli che misura il tempo avidamente, qualsiasi richiesta di lavoro è accompagnata dalla precisazione che si richiede esperienza, si richiede un passato per costruire un futuro.

È sempre il passare del tempo che scandisce la vicenda: gli uffici dei dirigenti della Hudsucker si trovano dietro il grande orologio del palazzo, le palline di metallo del soprammobile nell'ufficio di Massburger, quando il dirigente intima “Aspetta un attimo!” si bloccano misteriosamente.

Anche a livello macroscopico, Norville viene assunto per permettere di far crollare i titoli delle azioni, facendo quindi *guadagnare tempo* ai dirigenti, non facendo nulla, per permettere loro di ricomprarle a poco prezzo. Per questo, fanno una corsa contro il tempo – rappresentata perfettamente da un occupatissimo Massburger costantemente al telefono – per trovare l'inetto adatto da mettere a direzione dell'azienda.

La lotta per la conquista del controllo del tempo tra il custode degli ingranaggi Moses e Aloisius, sorta di braccio del Tempo, che cancella e riscrive sulla porta i nomi dei dirigenti che si succedono, esplicita ulteriormente questo tema: Aloisius lotta per mantenere la linearità immutabile del Tempo, prende atto dell'irreversibilità del transito e si ribella a qualunque manipolazione di esso, mentre Moses è una figura demiurgica, che interviene sullo scorrere

⁸⁹ Paolo Noto, Guglielmo Pescatore, *Mr Hula Hoop*, in G. Manzoli (a cura di), op.cit., p.72.

⁹⁰ F. Marineo, op.cit., p.153.

temporale, creando il gigantesco *flashback* della narrazione – è sua infatti la voce narrante dell'incipit – fino a modificarne la struttura lineare in un cerchio.

Infatti, la verticalità fallisce, e Norville cade dolcemente sulla neve, in quella che possiamo vedere come una riappropriazione del concetto di orizzontalità del tempo, fino a quel momento incastrato in un movimento circolare di ritorno e in uno opposto di ascesa/caduta.

Questo introduce la seconda scena cardine del film, quella cioè in cui l'hula hoop, finora non compreso dalla gente, pare cercare – e trovare – quello che è il suo naturale pubblico: i bambini.

Il brano narrativo è una lunga sequenza pressoché muta, dove vediamo un venditore esasperato per la mancata vendita degli hula hoop, che li lancia in una strada laterale, e uno di questi prosegue la sua strada fino a cadere, dopo averci misticamente girato attorno, davanti ad un bambino; questi, inizialmente perplesso riguardo alla natura dell'oggetto che ha davanti, lo raccoglie e inizia a giocarci, facendolo girare con il bacino. Altri bambini a quel punto lo vedono, e dopo un iniziale momento di sorpresa prendono d'assalto il giocattolo, decretando il successo dell'invenzione di Norville.

La scena si pone radicalmente opposta a quella precedentemente presa in analisi, della caduta di Norville, i colori si fanno più accesi, le inquadrature più brevi, inserendosi insomma a contraltare di quel “sogno implicato” in cui abbiamo visto invece Norville. È questa in effetti un ottimo esempio di “movimento di mondo”, altro elemento caratteristico della fantasmagoria. Davanti alla totale inabilità del protagonista, che non agisce, non è responsabile del proprio successo, si contrappone il mondo stesso, che pare quasi animarsi e venire in suo soccorso.

In effetti, questo sembra un elemento caratteristico del film: “la combinazione di uno schema narrativo di tipo avventuroso (...) e di eroi sostanzialmente inetti, che rinunciano all'azione e si muovono in uno spazio cliché, in città – cartolina, all'interno dei quali l'accumulo di dettagli non va in direzione di alcun realismo della rappresentazione”⁹¹.

⁹¹ P. Noto, G. Pescatore, op.cit., p.74.

Riguardo alla costruzione del personaggio del protagonista, poi, è necessario proporre una breve riflessione sul forte citazionismo presente nell'opera.

Il carattere di Norville Barnes prende infatti le mosse da altri illustri idioti quali i protagonisti di *Forrest Gump* (R. Zemeckis, 1994), o di *Rain Man* (Barry Levinson, 1988), e “siamo dinnanzi al tipico esempio di *idiot savant* che dapprima irrita e poi fa riflettere sulla disumanizzazione cui tutti siamo soggetti nella nostra era”⁹².

Un protagonista imbelle, quindi, che sottolinea come la questione del senso non è più qualcosa che riguardi il soggetto, sia che questi sia autore o personaggio. E quando l'autore è impotente, non ha più nulla da dire, e si limita a una riproposta di modelli cinematografici del passato, allora è così finalmente libero di mostrare i meccanismi che regolano il mondo, quasi “come fosse un enorme meccanismo a orologeria che muove uno spettacolo di automi”⁹³.

In effetti, questa sceneggiatura è la prima che i Coen scrivono non su misura per un attore in particolare, ma scelgono al contrario di tipizzare i personaggi, utilizzandovi un fitto citazionismo interno: basti l'esempio della giornalista Amy Archer, che ricalca gli stereotipi d'epoca, da Jean Arthur, a Barbara Stanwick, e Rosalinda Russell.

E non è solamente nel trattamento delle singole figure dei personaggi che si colgono le numerose citazioni seminate nell'opera, individuate dalla critica: è infatti evidente il fitto dialogo con il cinema passato e in particolare con le *screwball comedy* di Frank Capra e Preston Sturges, e la presa a prestito dei dialoghi serrati dei film di Hawks; citazionismo che per molti ha costituito il limite del film: “ci sono evidenti elementi della Hollywood classica (...) Se il film non è un capolavoro in grado di eguagliare la rotonda perfezione delle precedenti prove dei Coen forse è perché la storia messa in scena (scritta poco

⁹² V. Renzi, op.cit., p.95.

⁹³ P. Noto, G. Pescatore, op.cit., p.70.

dopo *Blood Simple*) è indebitata troppo a fondo con i propri precursori filmici per formarsi una propria identità”⁹⁴.

Tuttavia, più che alle citazioni dirette presenti nell’opera, è più importante guardare al modo in cui i Coen agiscono all’interno degli stereotipi di genere: “quando scriviamo una storia, non pensiamo specificatamente a Capra o a Sturges. (...) C’è un linguaggio nel quale si sono espressi, degli archetipi attraverso i quali non si può evitare di passare, anche se i nostri contenuti e le nostre attitudini sono differenti”⁹⁵.

Abbiamo infatti ricordato come il ruolo che loro si ritagliano nello spazio del cinema contemporaneo è quello dei “sabotatori”, e che in questo film si delinea per la prima volta con maggior chiarezza. In questo senso trovo si debba leggere quest’utilizzo sbandierato del citazionismo presente in *The Hudsucker Proxy*: i Coen fanno ricorso ad una tecnica sovra usata, palesandone il funzionamento in un gusto dell’eccesso che sfocia spesso nel grottesco, in un atteggiamento ludico che irride (in modo molto postmoderno) l’atteggiamento postmoderno stesso, sbandierandone il funzionamento e al tempo stesso svelandone il vuoto soggiacente.

Prendo ad esempio, per restare all’interno del tema preponderante dell’opera, ovvero il Tempo, l’uso che i due fratelli fanno della Storia.

L’uso del tempo passato è una dimensione altra rispetto al Reale, ma è qui un passato tipizzato, da *post-card*, tipica immagine postmoderna, in cui il Reale resta inattuabile, ed è immagine del tutto auto-referenziale, chiusa in se stessa, in una celebrazione tipicamente postmoderna del presente come unico tempo, al di fuori e - al tempo stesso - a completamento della Storia, che proietta anzi la propria immagine su quest’ultima, creando una nostalgia fittizia per epoche mai vissute e mai esistite nei termini di rappresentazione propri dell’iper-realtà.

⁹⁴ K. Newman, *The Hudsucker Proxy*, in “Sight and Sound”, 9 settembre 1994, p.40.

⁹⁵ A. Cappabianca, *Finestre infrante*, in “Filmcritica”, 446-447, giugno-luglio 1994, p.53.

I Coen riprendono il concetto, ma lo sabotano, smascherandolo in maniera manifesta, ricorrendo all'iconografia cinematografica dell'epoca, svuotandola del suo senso originario, ripresa in modo acritico, senza tentare alcun aggiornamento. È questo che rende i personaggi così fuori luogo, desolatamente convenzionali.

I due fratelli si ritagliano il proprio ruolo, confondendo le acque e sfuggendo d'ogni etichetta, rielaborando, modificando e giocando all'interno degli stereotipi di genere.

Mentre infatti era stato possibile nei capitoli precedenti della loro filmografia leggere in essi un gioco di generi intelligente, un divertito riutilizzo di *topos* cinematografici, all'interno di una sottile satira sociale, "*The Hudsucker Proxy*, al contrario, rifiuta freddamente qualsiasi approccio ermeneutico, qualsiasi velleità esplicativa"⁹⁶. Non vuole lasciare spazio a nessuna ultra-lettura, funziona come un ingranaggio perfetto, ed è in questa sua superficiale perfezione pellicolare che molta critica ha voluto vedere il suo limite.

Limite che è al tempo stesso il grande punto di forza del film, che irridente si apre a una lettura senza interpretazione, lasciando lo spettatore passivo testimone di quello che alla fine è un incredibile gioco ludico.

The Hudsucker Proxy vuole entrare in aperta contraddizione con la possibilità di quel "pluralismo dell'interpretazione" di cui parla Cherchi Usai, ma non per proporre una univoca, ma al contrario per rendere manifesta l'impossibilità dell'interpretazione stessa.

I due fratelli non nascondono il vuoto sostanziale presente nella messa in scena, la loro è una scelta del tutto consapevole.

"Il vuoto è la cifra stessa di un linguaggio che si offre saturo, pieno fino all'eccesso, per poi mostrarsi nella sua effettiva vacuità, inserita nel "grande nulla" dell'età contemporanea"⁹⁷.

Non i passivi cantori di un sentire dunque, ma degli irridenti sabotatori di questo.

⁹⁶ F. Marineo, op.cit., p.146.

⁹⁷ Ivi, p.148.

Del film è stato inoltre sottolineato come “è comico ma non fa ridere”⁹⁸. Tuttavia, è da chiedersi innanzitutto se i Coen volessero far ridere. Certo, in questa volontà di sbandierare la vacuità dell’ingranaggio, è in effetti la predominanza di un impianto tematico - filosofico, che ripetiamo, è in primo piano per mostrarne l’insensatezza intrinseca, che sovrasta invece la parte comica. “In quest’unico caso, i Coen non sono riusciti a trovare un equilibrio (...) Non di una commedia si tratta, alla fine, ma di una farsa. Una satira sociale. E le satire, si sa, fanno ridere a denti stretti”⁹⁹.

Particolare è che nei Coen si mantenga sempre lo stesso stile di comicità, nei vari generi attraversati, e che quando agiscono all’interno del genere proprio della commedia, sia in quel caso che i due fratelli abbondano di cinismo e di *humor* nero. Come sottolinea R. Bergan, “tutti i loro film sono delle commedie, ma anche (...) fondamentalmente dei *noir*”¹⁰⁰.

La loro comicità – come si è visto- si manifesta soprattutto nella ripetizione, che ritroviamo anche qui, in quel “Sa, è per i bambini...” che Norville continuerà ingenuamente a specificare quando presenta il proprio rivoluzionario progetto.

La ripetizione, infatti, innesca quel “qualcosa di meccanico nel vivente”¹⁰¹, cioè quel richiamo alla disperata meccanicità che sottostà all’essere umano, in contraddizione con la presunta libertà che ritengono di avere.

Con quest’opera, con questa grande fantasmagoria che i Coen mettono in scena, i due fratelli propongono quindi una triplice riflessione.

A un primo livello vediamo infatti la presenza di una riflessione sul piano politico all’interno della storia; l’accusa all’America pare quindi quella di aver perso la sua supposta ingenuità (ben rappresentata dall’ingenuo Norville venuto in città fresco di laurea) nel momento in cui l’economia finanziaria ha sostituito l’economia reale. L’atteggiamento degli speculatori, che cinicamente decidono

⁹⁸ Roy Menarini, *Fratelli gemelli?*, in “Segnocinema”, 69, settembre-ottobre 1994, p.19.

⁹⁹ V. Renzi, op.cit., p.96.

¹⁰⁰ R. Bergan, *The Coen Brothers. Una biografia*, Lindau, Torino, 2002, p.34.

¹⁰¹ H. Bergson, op.cit., p.58.

di far perdere i profitti all'azienda per meri scopi individuali, pare essere una messa in accusa di una certa logica tardo – capitalista.

Abbiamo poi un livello metanarrativo, precedentemente analizzato, che gioca invece sul concetto di Tempo e le manipolazioni di esso, nel momento in cui smette di essere termine entro il quale far muovere la storia, ma oggetto di questa; ecco quindi la possibilità perfetta per un ragionamento sul concetto di circolarità, sul tema iconografico stesso del cerchio.

Ultima questione che portano avanti è quella del rapporto fra calcolo e ingenuità, in cui la seconda si smarca dalla prima solamente in quanto entrambi i rappresentanti dei due termini sono in realtà solamente burattini il cui percorso è determinato dall'intervento demiurgico di un narratore onnisciente, e quindi pare valga a dire che a niente valgono i tentativi individuali di smarcarsi dall'inesorabile scorrere delle cose, che resta comunque insovrastabile dall'essere umano.

Forse l'unica possibilità che resta è quella di scorrere, come l'hula hoop, come le palle da bowling di *the Dude*, senza interrogarsi troppo sui perché, ma concentrandosi sulla corsa.

FARGO: UNO SQUARCIO NEL BIANCO

Nel 1966, con l'uscita nelle sale di *Fargo*, i Coen ottengono il loro primo grande successo di critica e pubblico.

Con quest'opera i due registi paiono creare qualcosa che verosimilmente si potrebbe definire uno dei loro film più "post-classici"¹⁰².

Infatti riprende da quella che viene subito esplicitata come una storia realmente successa, ambientata nella contemporaneità, e mostra gli eventi secondo una logica di successione che pare causale, seguendo però lo sviluppo cronologico di ciò che accade.

È anche il primo film in cui i Coen non inseriscono un prologo parlato, in cui tra l'altro sono soliti porre la morale finale della storia che si accingono a rappresentare.

Abbiamo solo una scritta, su sfondo nero, che ci avverte:

Quella che vedrete è una storia vera. I fatti esposti nel film sono accaduti nel 1987 in Minnesota. Su richiesta dei superstiti, sono stati utilizzati dei nomi fittizi. Per rispettare le vittime tutto il resto è stato fedelmente riportato.

In *Fargo*, oltre a mancare il prologo, vediamo anche come, per la prima volta, i due fratelli danno il compito di fornire il "sugo della storia" a un personaggio interno alla vicenda, la poliziotta incinta Marge; questa operazione, ovvero inserire un personaggio "positivo" e "propositivo" è un'altra novità nel percorso artistico dei due registi, che si svilupperà poi con *The big Lebowski*, portando in scena quello che forse è l'unico "eroe" dell'immaginario dei due fratelli, *the Dude*.

Fargo si presenta come un film molto difficile da definire, che sfugge ad una appartenenza di genere pur suggerendone molte; si è parlato infatti di

¹⁰² Tenendo come riferimento la distinzione tra classico e post-classico proposta da Thomas Elsaesser, in *Classical/ Post – classical narrative, Studying contemporary american film. A guide to Movie Analysis*, London, Arnold, 2002, pp.26-29.

commedia, *thriller*, *noir*, ma tutte queste etichette appaiono inadeguate per definire esaustivamente in se stesse questa fatica dei Coen, giocata sulle ambiguità e contraddizioni che qui più che altrove i due fratelli hanno reso colonna portante dell'opera.

Sono infatti loro stessi a dichiarare, in un'intervista, l'impossibilità di inserire *Fargo* in un genere ben definito.

È innegabile infatti che, pur richiamandosi come in *Blood Simple*, alle atmosfere dei romanzi di Cain, in questo caso la tragicità viene stemperata e diluita da un permeante "senso diffuso di mediocrità e di banalità del male che ne lava via ogni fascinazione, eliminando radicalmente quell'atmosfera gotica che pur aleggiava in *Blood Simple*"¹⁰³.

Ed è in effetti proprio la disarmante banalità del male, ma più ancora del bene, a essere protagonista della riflessione di *Fargo*. ("la banalità del male viene sconfitta qui dalla banalità del bene"¹⁰⁴).

Sarà infatti proprio la poliziotta incinta Marge Gunderson a risolvere la situazione, e a dare un giudizio morale, una chiave di interpretazione su ciò che è successo.

La vicenda parte, ancora una volta, con un rapimento, che però degenererà in fretta – i piani nei film dei Coen sono presentati solo per mostrarne l'inefficacia davanti all'imprevedibile del reale-, fino a risultare una strage.

Davanti ad una trama apparentemente verosimile, vediamo il contrasto netto con i luoghi della messa in scena.

Fargo è una storia apparentemente realistica che si svolge in luoghi visivamente onirici.

Benché infatti la vicenda sia geograficamente localizzata in modo preciso, con molteplici riferimenti ai luoghi in cui si svolge (un'area tra il North Dakota e il Minnesota), l'ambiente ci viene presentato fin dall'inquadratura iniziale come "esotico"¹⁰⁵, e quindi irreali, fantasmatico, non riconoscibile.

¹⁰³ V. Renzi, op.cit., p.109.

¹⁰⁴ Bill Krohn, *Fargo, situation des freres Coen*, "Cahiers du cinéma", 502, maggio 1996, p.34.

¹⁰⁵ Ciment, Niogret, *Closer to the Life than the conventions of cinema*, Cambridge University Press, 1996, p.108.

E in effetti la scelta del Minnesota come luogo per ambientare questa vicenda non è casuale. Si tratta infatti prima di tutto di un ritorno a casa, ai posti in cui i due registi sono cresciuti, ma soprattutto la scelta di tale regione è spiegata dai Coen stessi come derivata dal motivo che “è una regione che per la maggior parte degli americani resta molto esotica: non si conoscono le sue abitudini, la rigidità dei suoi inverni, i suoi paesaggi, la sua lingua molto particolare”.

È infatti un mondo immerso completamente in un bianco accecante, in cui cielo e terra non si distinguono e anzi si compenetrano, rendendo tutto ovattato, vago e confuso. Quasi come fosse correlativo oggettivo di quelle che sono le intimità dei personaggi che agiscono in quei luoghi, dei loro sentimenti e dei loro desideri, che proseguendo con la vicenda anziché svelarsi diventano sempre più nebulose.

Troviamo importante e particolarmente esplicativo dell’atmosfera del film l’inquadratura iniziale, dove dal bianco accecante emergono due vetture, di cui una sola è in moto, quasi a evocare quelle che saranno una serie di coppie, profondamente squilibrate e quasi antitetiche, su cui giocherà tutta la narrazione.

Queste coppie di opposti in effetti, considerate assieme a quello che è un uso sistematico del campo e controcampo durante le riprese dei dialoghi, e il protagonismo nel montaggio delle dissolvenze al e dal nero, avvalorano la giustezza della definizione di film post-classico, in quanto paiono corrispondere alle analisi avanzate da Raymond Bellour negli anni Settanta riguardo al racconto classico, analisi poi riprese da Thomas Elsaesser per arrivare alla sua definizione di cinema post – classico.

Tuttavia, di nuovo, i Coen agiscono all’interno di un’etichetta per smentirla: notiamo infatti che per esempio le dissolvenze non vengono usate nella loro funzione canonica di dividere due scene, o chiudere una sequenza, ma si trovano, in modo inaspettato, all’interno della sequenza non chiusa (pensiamo

per esempio alla scena dei due rapitori appartati con delle prostitute), o fungono come collegamento per due scene altrimenti del tutto avulse tra loro.

Inoltre, l'aspetto più importante è dato dalla contraddittorietà che segna ogni personaggio presente nella scena, che però non ha nulla di accumulabile alla scissione tra legge e desiderio, che Bellour vede come fondante il racconto classico.

Che i personaggi non siano quello che ci aspetteremmo da una vicenda che ci viene inizialmente introdotta come un *thriller*, ci viene reso immediatamente chiaro fin dall'apparizione in scena dei primi tre personaggi che incontriamo da vicino di questa storia.

Jerry Lundegaard, uomo bianco, padre di famiglia, borghese, assolutamente "normale", sta andando ad incontrare dei criminali che ha intenzione di assoldare per orchestrare un rapimento ai danni della propria moglie, con il fine di intascarsi i soldi del riscatto che il suocero andrebbe a pagare.

Lo vediamo in una soggettiva in cui, frontalmente, egli entra nel bar dove deve incontrare i due uomini, e togliendosi il cappello si avvia all'appuntamento. Una soggettiva del genere generalmente implica che il personaggio presentato in tal modo sia del tutto padrone della situazione, sappia gestire ciò che ha davanti. Tuttavia, il dialogo coi due killer, che avviene immediatamente dopo, mostra subito come questa sia un'impressione sbagliata.

Nel confronto con la coppia formata da Carl Showalter e Gear Grimsrud, infatti, Jerry si mostra del tutto inadeguato alla situazione, è confuso e troppo educato nel rispondere a ciò che Carl gli chiede, e si dimostra per quello che è nel profondo, un debole.

Ci aspetteremmo da lui, l'uomo il cui desiderio fa iniziare la vicenda, di essere perlomeno il protagonista della sua storia, e invece resterà perlopiù sullo sfondo, a lottare per non venire sommerso dalla bianca piattezza della propria vita e dell'ambiente in cui agisce, e finirà per essere vittima della sua stessa macchinazione.

Jerry è infatti un uomo represso e molto frustrato; tutto quello che tenta di fare per emergere, cercando sempre la via più facile e breve per il successo, gli si ritorce contro immancabilmente. È in effetti dotato di una certa ambizione, ma questa rimane piccola, meschina. Si comporta da vittima, e non ha il minimo controllo degli eventi, né la capacità di organizzarli.

È insomma “la perfetta incarnazione dell’anti-eroe, sgradevole, sperduto, per il quale non riusciamo a sprecare nemmeno un giudizio, solo commiserazione¹⁰⁶”.

Un aspetto importante che si delinea in *Fargo* è la resa del linguaggio come specchio dell’intimo del personaggio, su cui tornerò in breve.

Nel caso di Jerry, questa sua incapacità di decidere, di agire, si riflette in un meccanico ripetere di frasi fatte, perse in un balbettio timido, che ogni tanto si squarcia per lasciare spazio a comici, scattosi scoppi d’ira subito però repressi e cancellati.

È emblematica in tal senso la scena che vede Jerry fuori dall’ufficio di suo cognato, Wade, dopo che questi l’ha estromesso dal progetto che era la sua grande idea.

Vediamo la figura del personaggio, minuscola, entrare in un’inquadratura dall’alto, che sembra un quadro astratto (viene definita in effetti dallo scenografo Rick Heinrich come “quasi un disegno orientale”¹⁰⁷). Jerry pare quasi una formica, una presenza insignificante, e appare in tutto il suo tragico squallore, estremamente grottesco nella sua ira, inutile, che non porta a nulla.

Notiamo che in questa scena, come del resto in tutto il film, la regia non è partecipe all’azione, all’emozione, ma anzi ne prende le distanze, tutto pare congelato, guardato a distanza di sicurezza, cosa che non ci aspetteremmo in effetti almeno in sequenze in cui viene presentata forte violenza, quasi gratuita; ma questa resta osservata con occhio glaciale:

¹⁰⁶ V. Renzi, op.cit., p.118.

¹⁰⁷ W.P.Robertson, *The making of Joel & Ethan Coen’s The big Lebowski*, Norton&Company, New York, 1998, p.92.

“la violenza, nel film dei Coen, si connota come un elemento di anormalità, come esasperazione, quasi, del nulla di senso che regola la vita quotidiana e che, semplicemente cambiato di segno, si trasforma in accanimento cieco e sconsiderato, in negazione del razioicinio che sfocia nella produzione di sette cadaveri”¹⁰⁸.

Fargo quindi porta in scena il delitto ma ne toglie la parte perturbante, lo svuota della possibilità del coinvolgimento emotivo, lo allontana e lo colloca in una realtà congelata, cristallizzata in un’assenza di emozioni.

È interessante notare quindi come per la prima volta, nella riflessione sul sabotaggio interno al sistema Hollywood e ai suoi codici, si inserisca per i Coen anche la questione etica, della violenza e di come rappresentarla: “volevamo sdrammatizzare la violenza mostrandone il lato arbitrario: (...) un altro tipo di violenza, che colpisce quasi alla cieca, senza preavviso (...) e può esplodere e scomparire in modo totalmente imprevedibile (...) è una preoccupazione di realismo, in opposizione a quanto si vede a Hollywood”¹⁰⁹.

È in effetti proprio riguardo a questo tema che emerge quello che è chiaro rimando hitchcockiano dell’opera; il continuo e impietoso punire il voyeurismo dello spettatore, che inizialmente pare poter empatizzare per lo sfortunato Jerry e i due rapitori, per poi rimanere paralizzato nel vedere che la stessa risata che la fuga scoordinata della moglie di Jerry gli provoca, è anche sulla bocca dei due rapitori.

I Coen paiono quindi maturati lungo il loro percorso artistico, e sembrano più coscienti di che ruolo vogliano ritagliarsi nel cinema.

In *Fargo*, “qualcuno ci ha visto, giustamente, l’unica risposta possibile alla moda del cinema pulp lanciata da Tarantino con *Le Iene* (1992) e *Pulp fiction* (1994), oltre che un’altra variazione sul tema della provincia oscura, dopo *Twin Peaks* (1992) di David Lynch”¹¹⁰.

Tuttavia, il pulp tarantiniano ha qui ben poco a che vedere con l’inedita rivisitazione coeniana: mentre nel sole di Los Angeles è possibile mostrare

¹⁰⁸ F. Marineo, op.cit., pp.197-198.

¹⁰⁹ A. Masson, *Du sang sur la neige*, in “Positif”, 427, settembre 1996, p.48.

¹¹⁰ V. Buccheri, op.cit., p.89.

criminali pazzi, introspettivi e sfaccettati nel loro essere eccessivi, al contrario in *Fargo*, dove la realtà è immobile, raggelata, i lunghi discorsi tarantiniani vengono resi allucinati scambi verbali che in realtà non portano contenuto alcuno, e i personaggi, la violenza in se stessa, sono guardate da lontano, attraverso un occhio impassibile come mai prima d'ora è stato l'obiettivo della macchina da presa coeniana.

Questa totale mancanza di virtuosismi registici, a cui i due fratelli ci avevano abituati con le loro altre opere, sottolinea però il virtuosismo reale dei Coen, che dimostrano che il loro stile non si limita a un certo barocchismo di montaggio, bizzarro e rocambolesco, ma si sanno adattare allo stile richiesto dal taglio del film che vogliono proporre, in questo caso “uno stile quasi documentaristico, con la mdp pressoché immobile, neutra, rigorosamente in campo medio, o in totali costruiti visivamente come dei quadri astratti”¹¹¹.

Questa scelta compositiva è quindi conforme e funzionale all'atmosfera che i due registi vogliono rendere nella storia, storia che lavora, in maniera esplicita, sul tema dell'assenza, della piattezza, del vuoto.

Vuoto che qui più che in altri film assurge a protagonista totale della vicenda: in *Fargo* tutto è torpore, il vuoto è totalizzante: vuoto verbale, vuoto percettivo, vuoto psicologico. Vuoto che avvolge il paesaggio, come abbiamo sottolineato: “l'elemento chiave degli esterni è stata l'impossibilità di distinguere la linea che divide il cielo dalla neve. Il lato superiore assomiglia molto a quello inferiore: volevamo ottenere questo sguardo vuoto, bianco e monotono in cui inserire certi dettagli grafici”¹¹².

E se, come osservato, il paesaggio corrisponde all'interno dei personaggi, non c'è alcuna distinzione tra buoni e cattivi, ma tutti sono indistintamente immersi dalla stessa gelatina: “l'attività primaria è soddisfare l'appetito fisico, e se Carl e Grismrud uccidono con la stessa naturalezza con cui mangiano e bevono, anche Marge risolve il caso tra un hamburger e una fricasea”¹¹³, secondo Vincenzo Buccheri.

¹¹¹ V. Renzi, op.cit., p.111.

¹¹² M. Fadda, *Il nulla che non c'è e il nulla che è*, in “Cineforum”, 355, giugno 1996, p.56.

¹¹³ V. Buccheri, op.cit., p.89.

E al tema del vuoto è strettamente collegato anche un'altra tematica: l'ambiguità emotiva che suscita nello spettatore questa messa in scena straniante, che lo porta sempre in bilico tra la risata e l'avvertimento del tragico, ed è quello che Naremore identifica come elemento appartenente all'estetica del grottesco: "these moments are blackly humorous, but they also provoke other kinds of emotions – shock, disgust, horror, obscene amusement and perhaps even sadistic pleasure. (...) I would argue that we need to examine them in light of what might be called the aesthetics of grotesque"¹¹⁴.

Il grottesco, letto in questo senso, è un elemento facile da identificare nell'opera dei Coen, e non si limita a questo sentimento contrastante che genera nello spettatore, ma riguarda anche molto il modo in cui vengono rappresentati i personaggi, in particolare la loro fisicità e il loro linguaggio.

A questo riguardo appare quindi interessante analizzare i personaggi di Carl e Gear, costruiti per antitesi, evidenti in primis guardando al linguaggio: mentre infatti Carl non riesce a smettere di parlare, anche se non dice nulla, Gear pare invece rifiutare la parola.

Emblematica appare a tal proposito la scena in cui Carl rimprovera a Gear questo suo ostinato mantenere il silenzio, e continuerà a ripetere che starà anche lui in "total fucking silence" come ripicca. Come ha notato Mikita Brottman, "nella rappresentazione di Carl la ripetizione esemplifica la sua incapacità di controllare le proprie azioni e le proprie sensazioni"¹¹⁵.

La ripetizione è quindi quell'elemento di umorismo verbale del grottesco, che in questo caso viene attivata anche dal contrasto stridente tra le parole infantili e vuote di Carl e le azioni che commette assieme a Gear.

Senso del grottesco attivato nel linguaggio anche grazie al fatto che viene data la stessa rilevanza ed enfasi ad ogni frase, che rende quindi i dialoghi come meccanizzati, perdono di quella dimensione tipicamente umana dell'emotività, impedendo di andare oltre il convenzionale in ogni conversazione.

¹¹⁴ James Naremore, *On Kubrick*, London, BFI, 2007, p.25.

¹¹⁵ Mikita Brottman, "Kinda funny looking", *Steve Buscemi's Disorderly Body*, in Luhr (a cura di), *The Coen Brother's Fargo*, pp.77-91.

Pensiamo per esempio al tono monocorde con cui l'uomo che ha avuto un incontro con Carl riferisce di questo alla polizia, per poi commentare le previsioni metereologi che esattamente con lo stesso tono.

Tuttavia, l'assenza di coinvolgimento emotivo non riguarda solo la questione linguistica, ma l'automatismo nella performance del corpo grottesco coinvolge tutta la sfera vitale dei personaggi di *Fargo*, quindi anche i rapporti interpersonali.

Esemplificative sono due delle pochissime scene dei Coen in cui vediamo rappresentato un atto sessuale, cioè l'incontro dei due criminali con due prostitute. Nella prima ci viene mostrato solo il rapporto sessuale, rappresentato in modo ritmico e meccanico, da cui si passa tramite una dissolvenza in nero ad una inquadratura di Carl e Gear intenti a guardare con le due donne un programma in tv, a sottolineare l'assenza di desiderio, di comunicazione tra le due coppie.

La seconda scena invece riguarda l'incontro del solo Carl con la seconda prostituta, e vediamo un tentativo di conversazione tra i due durante il concerto a cui assistono. Tuttavia, il dialogo naufraga in fretta, perché entrambi i personaggi non sono in grado di superare le loro inadeguatezze, di nascondere con le parole, non riescono a creare di sé un'immagine vincente da proporre a sé e al pubblico. Sono persi nella propria performance e non riescono quindi ad aprire un dialogo reale con l'altro, particolare confermato dalla chiusura della scena con la rappresentazione del loro rapporto sessuale, in cui vediamo ancora il tono vuoto e monocorde con cui la donna incita inutilmente il rapitore, per poi concludersi con il pestaggio di Carl da parte di Shep, il personaggio che lo ha messo in contatto con Jerry. In questo passaggio, senza soluzione di continuità, la ritmicità e la meccanicità del rapporto sessuale viene proseguito nell'atto fisico della violenza del pestaggio.

La violenza di Shep subita da Carl prefigura la violenza successiva di Gear sul suo partner, che sottolinea ulteriormente la loro costruzione come coppia antitetica, che riflette l'altra coppia maschile dominante - dominato, cioè quella formata da Jerry e dal suocero Wade, che analizzeremo a breve.

Vediamo come Carl e Gear sono antitetici anzitutto sul versante fisico, a rappresentare due diverse sfumature del corpo grottesco: quello carnevalesco,

Carl, e quello terrificante e immobile di Gear, che “si configura esteticamente come la perfetta rappresentazione del “maschio americano”, lo *healthy animal*”¹¹⁶, quello stesso stereotipo maschile che aveva avuto tanto successo nel cinema classico hollywoodiano¹¹⁷. In contrapposizione si costruisce quindi la virilità di Carl, o meglio la sua assenza. Incapace di esercitare un controllo sia sul corpo sia sul proprio linguaggio, si presenta fin da subito inadeguato per portare a termine il compito che Jerry gli commissiona, e infatti ogni azione che compie si rivela un enorme fallimento; particolarmente esemplificativo è il tentativo di tenere per sé il denaro, e riaffermarsi in questo modo su Gear, finendo da quest’ultimo ammazzato.

Fondamentale appare quindi anche il tema del linguaggio, o meglio del *silenzio*, strettamente collegato al nucleo concettuale del vuoto.

Fargo si presenta come quasi privo di dialoghi rispetto allo stile consueto dei due registi, e i pochi presenti si basano su frasi ripetute, scambi convenzionali, oltre il quale però traspare la totale mancanza di partecipazione, di contatto tra i personaggi.

La parola si presenta sempre sfasata rispetto all’azione, affastellata su se stessa senza alcun ordine logico (come nel balbettare di Carl), si ripete senza avere un senso (pensiamo agli scambi quotidiani tra Marge e il marito, o le poche convenzionali chiacchiere tra Marge e il collega Lou), oppure ancora si nega decisamente, nella figura del rapitore Grimsrud.

Anche l’accento forte, e i ripetuti e strascicati *Yah*, quasi onomatopeici, rendono un linguaggio svuotato del suo significato e quindi vuoto, inutile, reso solo banale convenzione comunicativa.

Anche il silenzio, quindi, sta a suggerire quel gelo, quella mancanza di emozioni che è il vero nocciolo tematico del film.

L’unico personaggio che sembrerà non corrispondere a quanto osservato è l’ex-compagno di scuola di Marge, Mike Yanagita, che in una sequenza del

¹¹⁶ Ilaria A. De Pascalis, *Fargo*, in G. Manzoli (a cura di), op.cit., p.89.

¹¹⁷ Sulla mascolinità tradizionale della grande Hollywood si veda: *La grande Hollywood. Stili di vita e regia nel cinema classico hollywoodiano*, Veronica Pravadelli, Venezia, Marsiglio, 2007; in particolare il capitolo *Ordine, parola, razionalità: l’apogeo del modello classico*, pp. 79-119.

tutto non necessaria per lo sviluppo della narrazione si lascia travolgere dalle emozioni e confessa a Marge di amarla da sempre.

Tuttavia, tutto quello che ha raccontato si scopre in poco tempo essere completamente falso, a riprova che per i Coen comunque la parola non può essere veritiera, ma anzi viene identificata piuttosto con la menzogna e l'inganno.

Ma anche quando non è falsa tuttavia, non arriva allo scopo di un reale contatto umano, ma anzi risulta faticosa formalità, insufficiente palliativo per mantenere almeno un semblante di scambio tra esseri umani.

Nei personaggi di *Fargo* si esaspera quello che è il paradosso del linguaggio: mancando sempre l'oggetto, il singolo non può far altro che tentare di avvolgerlo, di descriverlo, pur non arrivando mai al suo scopo, riducendosi a mera convenzione, di cui ci convinciamo della reale efficacia, in una sorta di muto patto comune.

Privata della sua porzione di significato, la parola diventa quindi suono, pura materialità, pura animalità.

E infatti tutto nel film si riduce al corpo: corpi sgraziati, imbacuccati come degli eschimesi, che mostrano “una goffaggine e una pesantezza animali che impediscono loro di sincronizzarsi con il mondo”¹¹⁸.

Interessante a questo proposito l'analogia tra le singole figure e alcuni animali proposta da Emmanuel Burdeau nei “Cahiers du cinéma”: Buscemi è un serpente, Stormare un orso, Macy un castore e Marge una faina¹¹⁹.

Bordeau chiarisce come non siano solamente le fattezze a giustificare questo paragone, ma anche e soprattutto il linguaggio, in quanto pare quasi richiamare un stadio evolutivo inferiore. Il critico sottolinea infatti che:

“di questo ritorno all'animalità proprio di tutti i personaggi di Fargo (...) la parola è il primo sintomo, il più grottesco anche. Sebbene fosse cosa comune che il cinema americano la investisse di una potenza performativa (non si parla per non fare niente), in Fargo, film senza

¹¹⁸ A. Cappabianca, *La trama sospesa del tappeto*, in “Filmcritica”, 465-466, maggio-giugno 1996, p.39.

¹¹⁹ Emmanuel Bordeau, *Les forces de l'ordre*, in Cahiers du cinéma, 505, settembre 1996, p.40.

dialogo in senso stretto, e nel quale non ci si ricorda dell'essere dotati di linguaggio, la parola costituisce appena il tentativo, irrimediabilmente condannato a fallire, di perpetuare una parvenza di legami tra esseri umani. Mai in sincronia con l'azione, essa si sconvolge inutilmente (Buscemi, incapace di fissare il pensiero in parola), si rifiuta ostinatamente (Stormare, muto per così dire), si ripete a non finire (McDormand e Macy). Al di qua di ogni capacità di significare, divenuta puro suono, pura materia, si riavvicina ai grugniti, ai fischi, ai ragli”¹²⁰.

Al tema del vuoto poi appare strettamente collegato quello del gelo: i personaggi sono congelati, paralizzati, la vita appare più rallentata, quasi in una sorta di stato di coma, come peraltro suggerisce il bianco accecante di tutta la messa in scena, ed è “solo violentemente, attraverso un risveglio, prima lento, poi improvvisamente della coscienza, che il mondo richiama all'ordine i personaggi di Fargo. Ma spesso è troppo tardi”¹²¹.

Questo film è quello che nel complesso dell'opera dei Coen si distingue anche per la totale mancanza di inserti onirici, nessun personaggio appare infatti prigioniero della propria mente, come per esempio era fondante lo sviluppo di *Barton Fink*, ma sono piuttosto del tutto rinchiusi nella propria corporeità.

In questo senso Buccheri sottolinea come la dialettica mente-corpo sia in *Fargo* invertita rispetto a quanto ci avessero abituato i Coen¹²².

Seguendo un fil rouge che molta critica ha riscontrato essere presente tra *Blood Simple* e *Fargo*, possiamo fare un'altra importante osservazione: questa paralisi di cui abbiamo riportato, appare infatti strettamente collegata al tema dello sguardo: uno sguardo che rispondeva allo stimolo esterno, che ne veniva colpito e cambiato, quello in *Blood Simple*, di cui già il titolo pare suggerire (ricordiamo infatti, che la traduzione di questo letteralmente sarebbe: “inebetito alla vista del sangue”), mentre al contrario in *Fargo* lo sguardo è anestetizzato, lontano e passivo al mondo.

¹²⁰ Ivi, p.41.

¹²¹ Ivi, p.46

¹²² V. Buccheri, op.cit., pp.90-91.

Mentre Barton voleva vedere per conoscere e non poteva, qui l'atto del vedere è svuotato di ogni capacità conoscitiva sul mondo.

Interessante è a questo punto sottolineare una caratteristica importante che riguarda i personaggi del lungometraggio: tutti vengono a un certo punto raffigurati come ipnotizzati davanti al televisore, simbolo mass-mediatico per eccellenza, succubi della ricezione passiva delle informazioni che lo schermo invia loro.

Televisione che, nella più classica delle critiche all'iper-modernità, azzera le coscienze e le livella, rendendo la persona consumatrice e merce di un sistema che abbatte le singolarità; le persone diventano spettatori, non più attori.

Vediamo quindi Wade guardare una partita di hockey, in fuoricampo, o Jean, seduta sul divano, del tutto imbambolata davanti a un programma di quiz del mattino (e infatti quando avverterà l'intrusione dei due criminali, per un primo momento resterà a fissarli dal vetro come fosse, appunto, uno schermo), mentre Grimsrud ci viene presentato davanti a una soap, e Carl si arrabbia perché il televisore non funziona.

L'unica eccezione in questo panorama è Marge: anche lei ci viene presentata con il marito intenta a seguire un documentario sugli insetti, in un apparecchio in bianco e nero (che comunque non si può quindi definire certo una dipendenza dal televisore), ma è l'unica che riesce ad alzare lo sguardo dallo schermo, e accettare il reale, pur tuttavia, come tutti gli altri, senza riuscire a comprenderlo davvero, senza arrivare davvero "oltre", al senso, alle ragioni ultime – è infatti anche lei sottostante le stesse leggi che regolano l'atmosfera del film: vuole risolvere il caso, trovare i colpevoli. Lo farà, in quanto Marge è un personaggio che umilmente, ma in modo intransigente, guarda dritto, sa qual è il suo ruolo e lo porta a termine. Pur chiedendosi, e chiedendo retoricamente al killer appena catturato, il senso di tutto ciò: "E tutto per cosa? Per quattro biglietti in banca...c'è ben altro nella vita che quattro biglietti in banca...non ci hai mai pensato? Ed eccoci qua...ed è una bellissima giornata".

Marge non comprende come siano potute morire così tante persone per un po' di denaro.

“La sua visione del mondo e delle cose non contempla che si possa, attraverso vie criminose, inseguire qualcosa in più rispetto a quello che la sorte ghiacciata ha affidato a ciascuno”¹²³.

La poliziotta infatti non riesce ad andare oltre quello che è il suo mondo, la sua prospettiva gelata sulla realtà. A Marge basta sapere che tornerà a casa da suo marito, ricordarsi i vermetti per la pesca e festeggiare il successo del quadretto di Norm.

Il metodo di indagine di Marge inoltre si potrebbe considerare come simile alla scelta registica dei Coen: senza esplicitare necessariamente il senso, senza partire da questo, accosta frammenti, crea un ordine sospeso. Una volta accostati i vari pezzi tra loro, a quel punto un senso potrebbe arrivare. Ma già sappiamo che non lo farà.

La paralisi dei personaggi è sottolineata ulteriormente da uno degli elementi che le inquadrature sembrano voler più sottolineare: la solitudine. Sono persi e minuscoli in un paesaggio che li sgomenta, *in primis* naturale, ma anche in luoghi artificiali, che più che luoghi appaiono piuttosto dei non-luoghi, tipici della nostra modernità, caratterizzati come spazi che non hanno memoria, che non vengono vissuti ma piuttosto transitati, attraversati, non rappresentano nulla.

Baudrillard li definirebbe al pari di spazi completamente desertici.

L'inquadratura è volta a dare questo effetto di isolamento: lo ritroviamo nella scena precedentemente analizzata di Jerry dopo l'incontro con Wade, per esempio; inquadrature pressoché vuote e spoglie, con all'interno uno o due personaggi, spesso presentati persi in quello spazio troppo grande.

Sia lo sguardo della macchina da presa che quello dei personaggi, insomma, presenta la stessa prospettiva gelida, immobile.

Solo una cosa appare il vero motore dell'azione di questi personaggi, altrimenti immersi in questa sorta di coma: il denaro. È per denaro che viene organizzato il rapimento, è sul denaro che si fonda l'autorità tipicamente

¹²³ F. Marineo, op.cit., p.201.

patriarcale di Wade, è sempre per il denaro che i due killers finiranno per generare una carneficina.

In un universo totalmente materiale, l'unica legge che può vincere è quella di ritenere il possesso economico l'unico valore.

Come per altro è valore tematico alla base del concetto di rapimento, l'uomo è qui ridotto a merce di scambio, con valore calcolabile in denaro. Tutti si vendono, tutti vedono nell'altro mera merce di scambio: perché un rapimento dovrebbe suscitare stupore?

Inoltre, i Coen inseriscono questa supremazia della spinta al denaro proprio nel nucleo familiare, tradizionale centro protetto degli affetti.

La critica qui è durissima, e manca in effetti il contraltare ironico più che in altri, che ne stemperi la percezione, ma resta, in primissimo piano, il mostrare senza veli la condizione dell'uomo moderno, desolatamente perduta in un universo in cui i segni non significano più nulla, ed è perduto e solo in una società in cui quello che conta, l'unica cosa che conta, è quanto puoi produrre, quanto puoi valere, funzionalmente all'emergere e al tornaconto personale. Non c'è spazio per gli affetti, i sentimenti o l'etica, in un mondo dominato dalla dimensione di possesso economico.

Bill Krohn suggerisce di leggere *Fargo* come un vicenda su due famiglie, i Lundegaard e i Gunderson: se “le relazioni di Jerry con moglie e figlio sono pervertite dal denaro (la scena più degradante è quella in cui Jerry promette al figlio che ritroverà la madre), in compenso il film rende ironicamente omaggio al matrimonio tra Marge e Norm)”¹²⁴.

Come si è notato, Marge è forse l'unico personaggio positivo che ci viene presentato dai Coen, tanto da renderlo portavoce della posizione dei due registi. Ed è una donna, incinta, per di più.

In effetti, come suggerisce Ilaria De Pascalis, quello che viene rappresentato in *Fargo* è “la “crisi della mascolinità” e dell'inadeguatezza del

¹²⁴ B. Krohn, *Fargo, Situation des freres Coen*, in *Cahiers du cinema*, 502, maggio 1996, p.44.

soggetto maschile”¹²⁵ seguendo i testi della *Feminist Film Theory* e dei *Gender Studies*¹²⁶.

I modelli maschili in effetti sono presentati, come notato da Mario Corona e Maria Nadotti su *Linea d'ombra*, come degli anti-modelli, a distruzione del canone maschio hollywoodiano: il tipico patriarca Wade, lo stereotipo del “maschio assassino” Grismrud, che “tace, fuma mangia, beve picchia, piscia, fotte, uccide”¹²⁷, l’effeminato Carl, e Jerry l’idiota, tipico esempio del marito “in negativo”. Nadotti poi sostiene, contro Corona, che anche il marito di Marge si possa inserire in questa casistica di personaggi maschili decostruenti lo stereotipo del maschio americano della grande industria del cinema. Infatti, egli, se da una parte lo vediamo come rappresentante il maschio debole, mediocre, ma tutto sommato innocuo e pronto ad aiutare la moglie, Nadotti sostiene invece che questo personaggio sia un altro esempio di mascolinità tossica, di marito domestico perso dietro i suoi hobby insignificanti, in un rapporto con la moglie più di dipendenza affettiva madre-figlio¹²⁸.

È quindi innegabile che il film ci presenti personaggi maschili del tutto inadeguati al loro ruolo tradizionalmente inteso.

Trovo interessante al riguardo l’analisi di Ilaria De Pascalis, che mostra come in quest’opera i Coen “smascherino” la costruzione di questa mascolinità, basata più che altro sulla *performance* e sul concetto di Legge, così come viene interpretata da Judith Butler a fine Novecento. (Il critico sostiene infatti come “in tal senso, l’eterosessualità propone posizioni sessuali normative che sono intrinsecamente impossibili da incarnare, e la persistente incapacità di identificarsi appieno e senza incoerenza con tali posizioni rivela l’eterosessualità non solo come legge obbligatoria, ma anche commedia inevitabile. Proporrei infatti come prospettiva gay/lesbica alternativa questa

¹²⁵ I. A. De Pascalis, op.cit., pag.81.

¹²⁶ cfr a titolo d’esempio “Screen”, vol.23, nn.3-4, settembre-ottobre 1982 e “Screen” vol.23, n5, novembre-dicembre 1982, oltre a *Screening the Male*, Cohan, Hark (a cura di *The masculinity*, Rachel Adams e David Savran (a cura di), Studies Reader, Oxford, Blackwell, 2002, e *The trouble with man. Masculinities in European and Hollywood Cinema*, Phil Powrie, Ann Davies, Bruce Babington (a cura di), London e New York, Wallflower Press, 2004.

¹²⁷ M. Corona, *Il silenzio del maschio assassino*, in “Linea d’ombra”, 119, ottobre-novembre 1996, p.29.

¹²⁸ M. Nadotti, *Uno sguardo dal basso*, in “Linea d’ombra”, 119, ottobre-novembre 1996, pp.30-34.

intuizione sull'eterosessualità sia come sistema obbligatorio sia come commedia intrinseca – come parodia costante di se stessa”¹²⁹).

Questo appare evidente se di nuovo torniamo come esempio sul tema della virilità costruita per contrapposizione a Gear del personaggio di Carl.

La mascolinità non viene più presentata come una serie di elementi di natura biologica, ma costruita, performata. E portata a deflagrazione dai Coen, che ne svelano l'aspetto di costruzione fittizia.

Infatti, se Carl ogni volta che prova a sottolineare la propria virilità viene scalzato da una presenza virile maggiore della sua, che quindi riprende più fedelmente la citazione della “legge” della virilità eterosessuale, arriva anche a scalzare l'universalità della regola in sé con la sua performance; allo stesso modo, anche la citazione di Gear, che pur apparentemente riprende gli stilemi tradizionali, devia dalla traccia trasformando lo stereotipo in violenza cieca, ingiustificata se non dal gusto della violenza stessa.

Questa impossibilità di adeguarsi al modello di mascolinità classica viene rappresentata da un'altra coppia maschile, quella di Jerry e Wade, basata invece sulla disuguaglianza di proprietà materiale. L'opposizione in realtà è assolutamente speculare, a essere preso di mira è un'altra faccia dello stereotipo della virilità, che potremmo identificare con il potere patriarcale.

Jerry si trova nella stessa posizione di Carl della coppia, dell'assenza di quella qualità, mentre Wade rappresenta invece lo stereotipo tradizionalmente inteso di quel valore, così come Gear, del resto.

Tuttavia, il personaggio di Wade si presenta più articolato rispetto a Gear; infatti, si presenta come uomo d'azione anche verbalmente, ha dietro di sé il valore indiscusso della proprietà di denaro, a cui impedisce l'accesso a Jerry in ben due occasioni: estromettendolo dall'affare che aveva lui stesso concepito, e in un secondo momento quando si impone per consegnare il denaro ai due rapitori personalmente.

Sarà infatti proprio l'eccesso di sicurezza a ucciderlo: è un personaggio convinto di essere in un mondo in cui le regole tradizionali siano valide, senza

¹²⁹ Judith Butler, *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), tr. It. *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, a cura di Roberta Zuppet, Milano, Sansoni 2004. pp 172-173.

rendersi conto invece di essere in una favola nera dei Coen: il ruolo maschile tradizionale, basato sulla performance di una serie di valori (o presunti tali) socialmente identificanti tale modello, non può funzionare in un mondo in cui l'unica regola pare essere l'inadeguatezza.

Wade è un esempio di personaggio classico, inserito però in una narrazione che del classico ne sovverte le regole dall'interno, ed è già molto oltre, è già post.

La vicenda si trova quindi a svolgersi seguendo gli effetti delle azioni di due eroi dell'inadeguatezza, che per via della loro incompetenza si trovano a essere determinanti nello sviluppo della storia.

Un altro contro esempio di mascolinità tradizionale si può trovare anche in Norm Gunderson, marito di Marge.

Tuttavia, presenta, rispetto ai due esempi precedentemente citati, una differenza considerevole: è infatti inadeguato anch'egli, totalmente dipendente dalla moglie, al contrario donna solidamente abile nel proprio lavoro e nella propria vita, e sia di aspetto che di comportamento decisamente poco virile, ma diversamente da Carl e Jerry, che cercano di ristabilire il loro ruolo tramite la violenza e l'inganno, lui sembra accettare di buon grado la propria condizione, ed essere assolutamente a posto con se stesso.

Il rapporto che instaura con la moglie evidenzia un legame che è più materno che matrimoniale, Marge si pone come figura quasi materna, che protegge e accudisce Norm.

E in effetti si deve anche alla totale desessualizzazione del personaggio, paradossalmente incinta, questo atto di eliminazione di propri tratti erotici.

Ciò si nota soprattutto nell'incontro con l'ex compagno di scuola, Mike Yanagita, inserto voluto per mostrare la figura di Marge al di fuori dal suo contesto, e definire maggiormente il carattere del personaggio, la sua innata freddezza, la sua impermeabilità al coinvolgimento emotivo.

“Volevamo una scena che potesse mostrarla fuori dalla vita coniugale, ma anche fuori dal corso della sua inchiesta. (...) Un amico mi ha proposto un commento perfetto per questa scena: Marge si comporta come un giapponese, mentre il giapponese reagisce in maniera molto occidentale. Lei non mostra

nulla, nessuna emozione. E Mike crolla definitivamente... (...) Era importante per noi allontanarci il più possibile dalla progressione logica del racconto. È anche una maniera per raccontare il suo personaggio sotto un'altra angolazione"¹³⁰.

Con l'uomo, Marge non cambia il suo comportamento, affabile e materno, e davanti all'abbraccio eccessivo dell'interlocutore sottolinea immediatamente il suo stato, usandolo per porsi in realtà al di fuori della sfera di interesse sessuale in cui voleva porla Mike.

Il personaggio di Mike del resto si pone nello stesso solco di personaggi come Carl e Jerry, incapaci di gestire la situazione e se stessi e il loro linguaggio.

“Ancora una volta, il desiderio erotico viene escluso dalla rappresentazione del legame eterosessuale, che si configura solo come rapporto di potere ed equilibrio fra capacità e incapacità di citare in modo adeguato le leggi che lo regolano”¹³¹, commenta De Pascalis.

La conversazione tra Marge e Mike si configura quindi come impossibile, per via di questa impossibilità di applicazione letterale della legge all'interno di una performance inadeguata.

Norm si salva rispetto alle altre figure maschili inadeguate perché accetta la propria posizione, i propri limiti; Wade, convinto che l'essere virili sia considerarsi al di sopra degli altri vien tradito dalla propria arroganza, e dal fatto che il mondo in cui è immerso è lo stravolgimento dello stereotipo che incarna, mentre Carl e Jerry, non riuscendo ad accettare la propria posizione e tentando di prendere posizioni che non possono assumere vengono puniti per questo.

Per quanto riguarda la figura di Gear, invece, incarnando lo stereotipo dell'uomo forte, ma assolutamente fuori controllo in quanto privo della capacità umana di provare sentimenti, ciò “ lo rende pericoloso per la sopravvivenza della comunità; e Marge, ispettrice di polizia che aspetta un bambino, e quindi incarnazione stessa della continuità della specie (anche se solo in parte della

¹³⁰ Nicolas Saada, *Entretien avec Joel&Ethan Coen*, in “Cahiers du cinéma, n.505 settembre 1996”, p.49.

¹³¹ I. A. De Pascalis, op.cit., p.98.

“norma” culturale in vigore, dal momento che si espone al pericolo fisico senza che questo venga mai messo in discussione), non può che opporsi al potere dell'uomo”¹³².

Marge è una donna comune, non possiede qualità eccezionali che la configurano come eroe della vicenda; nel bianco di *Fargo*, male e bene sono nettamente visibili e distinguibili, ma sottostanno alla stessa cappa di vuoto e assenza di significato; Marge si configura come personaggio di eccezione, ma “la sua straordinarietà consiste – secondo Marineo - nell'appartenere totalmente all'atmosfera del film e dei luoghi; non può che essere lei a ricevere l'incarico (in nome della legge e del ruolo che ricopre) di riportare l'ordine in uno spazio appena scosso da imprevedibili frammenti fuggiti al controllo di un piano di rapimento andato male”¹³³.

Marge è la persona normale a cui la comunità si rivolge per risolvere un problema, per poi tornare nel bianco assordante, nebuloso, che li avvolge e li caratterizza.

Gli esempi di virilità, i personaggi maschili, soccombono quindi tutti in *Fargo*; con l'unica eccezione di Norm. Il marito di Marge, infatti, non riesce ad emergere nemmeno nei suoi risibili hobby, ottiene infatti per il suo disegno solamente di apparire su un francobollo di scarso valore, ma Marge, figura femminile e materna, lo consola e accosta il suo successo al mediocre risultato del marito, “Heck, Norm, you know, we're doing pretty good”, comprendendolo come invece non può fare con chi non ha accettato per se stesso quello che era.

Alla fine della vicenda, il cerchio si chiude, e lo squarcio nel bianco della normalità disarmante, nella banalità soffusa di *Fargo*, viene ricucito.

“Il punto di partenza coincide con quello d'arrivo, in questa parentesi “realista” della filmografia coeniana: la realtà è la realtà, senza fronzoli né abbellimenti cinematografici, senza troppi eroi e senza un briciolo di senso a guidare le azioni di quasi tutti”¹³⁴.

¹³² Ivi, p.103.

¹³³ F. Marineo, op.cit., p.199.

¹³⁴ Ivi, p.210.

Marge risolve il caso, e non si hanno dubbi fin dall'inizio di come si risolverà la vicenda, troppo fuori dalle righe e disorganizzati i criminali, troppo meticolosa e asettica la detective, che mentre osserva la scena del delitto pensa di dover comprare i vermetti per la pesca al marito, da cui torna a casa la sera lasciando fuori dall'uscio il proprio lavoro.

E alla fine, la normalità congelata su cui è improntata la narrazione torna sui suoi binari, appena scossa dall'orrore vissuto.

Come osserva Marineo, “il senso della narrazione di Fargo si installa nel bilico concettuale che separa la rappresentazione oggettiva, scelta come unica chiave linguistica aderente all'essenza della storia, dalla potenza falsificante di un racconto che assume lo scheletro di una realtà sopra le righe, per poi liberarsi nella vertigine del racconto”¹³⁵.

Questo perché, come ci spiegano gli stessi Joel e Ethan Coen, le persone “fanno varie cose improbabili agli altri e con gli altri, e in seguito raccontano storie a proposito delle cose che hanno fatto; storie che hanno molta o poca fedeltà alla verità. Le storie che non sono credibili, comunque, diventeranno occasionalmente vere, mentre le storie che sono credibili diventeranno false”¹³⁶.

Quello che i due fratelli paiono voler suggerire è che qualunque elemento reale, non appena entra in una dimensione narrativa, non può che perdere ogni connotazione veritiera, entrando nel dominio di ciò che finge solamente di essere vero, ma che nella sua stessa natura di narrazione disillude questa, che è forzosamente solo apparenza.

Ecco quindi la tensione tra i due poli del film, la dimensione realistica e la tensione per l'assurdo e il grottesco, all'interno del quale galleggia il bianco lattiginoso di *Fargo*.

¹³⁵ Ivi, p.212.

¹³⁶ Ethan Coen e Joel Coen, *Fargo*, Faber & Faber, London- Boston, 1996, pp. IX-X.

VII

THE BIG LEBOWSKI

Con *The big Lebowski*, uscito nelle sale americane nel 1998, viene messo in scena il personaggio che più di tutti viene tratteggiato dai Coen come il proprio portavoce, Jeffrey “The Dude” Lebowski¹³⁷, “un personaggio magnifico, come mai si era visto fino ad ora, tanto da far pensare che la lunga serie di figure ebeti e “cosalizzate” dei Coen fosse giunta finalmente al termine”¹³⁸.

Il film non trova inizialmente il riscontro del pubblico che si poteva ipotizzare dopo l’Oscar per la sceneggiatura di *Fargo* e gli incassi che questi aveva avuto ai botteghini. Tuttavia, negli anni l’opera diventa propriamente un *cult*, e ciò si deve in particolare al protagonista, the Dude, un ex-hippie, che ha fatto della pigrizia, del *White Russian* e degli spinelli il motore delle sue (poche) azioni, fino a quando si ritroverà catapultato in una storia dal sapore chandleriano ruotante attorno a un (finto) rapimento e ad un tappeto (che “dà un tono all’ambiente”).

E proprio come in un romanzo di Chandler, la storia si sviluppa seguendo una logica “episodica: il protagonista compie un viaggio per chiarire un mistero, e così facendo fa visita a un certo numero di personaggi singolari”¹³⁹.

Lo spunto per la sceneggiatura nasce dalla volontà dei due fratelli di lavorare con due attori precisi, John Turturro e Jhon Goodman, e

¹³⁷ Si è optato per mantenere il nome originale inglese Dude, invece della sua traduzione italiana resa con il Drugo di kubrickiana memoria. Come riporta Bruno Fornara, l’uso del nome *Dude* è significativo per le valenze intertestuali e concettuali che contiene: “La figura del dude ha un ruolo preciso, soprattutto nel cinema western: il dude è un tipetto elegante di città che, venuto dall’Est, finisce nell’Ovest dove tutti lo prendono in giro. E non solo: (...) *dude* richiama un’altra parola, *dud*, che, riferito a persona, si usa per indicare qualcuno del tutto inutile, senza alcuna qualità, e, riferito a cosa, si dice di un proiettile che fa cilecca.”. Bruno Fornara, *Gira, rimbalza e rotola*, in “Cineforum”, 374, maggio 1998, pp.11-12.

La traduzione italiana Drugo invece, riporta alla memoria un altro tipo di “reduci” degli anni Sessanta, appunto i Drughì di *Arancia Meccanica* di Stanley Kubrick (1971). Tuttavia la traduzione è in questo caso anche un’ipotesi di lettura intertestuale: “e se il grande Lebowski fosse davvero un’altra riscrittura sul palinsesto kubrickiano, con il pacifismo al posto della violenza, l’America al posto dell’Inghilterra e il vuoto ideologico al posto del conflitto sociale?”. V. Buccheri, op.cit., p. 96.

¹³⁸ V. Renzi, op.cit., p.128.

¹³⁹ P. Rouyer, *Le grand Bowling*, in “Positif”, 447, maggio 1998, p.53.

dall'ispirazione che prendono da persone reali, come saranno loro stessi a raccontare.

La vicenda infatti viene suggerita da una vicenda realmente accaduta ad un amico dei due fratelli, tale Uncle Pete, che ha subito effettivamente il furto di un tappeto, la persona di Jeff Down, autodefinitasi "The Pope of the Dope" (il papa delle droghe), che ispira il personaggio di The Dude, e un terzo, Jhon Milius, che ha ispirato la caratterizzazione di Walter Sobchack.

Durante il festival che il film ha ispirato, il *Lebowski Fest*, che si celebra nel Kentucky, a Louisville, dal 2002 (evento questo, emblematico del livello raggiunto da quest'opera come oggetto di culto), Jeff Down è stato più volte invitato, reso figura centrale di una sorta di mitologia urbana e, al grido di "I'm a Lebowski, you're a Lebowski", a comportarsi come il personaggio che ha ispirato.

Quindi "da tre uomini reali sono nati due personaggi fictional¹⁴⁰", e gli eventi accaduti realmente si ritagliano nella vicenda un posto del tutto marginale (anche se dovremmo chiederci cosa non sia marginale in un film dei Coen).

Mentre con il film precedente avevano agito all'interno di un unico genere, qui invece si confrontano con un universo più sfaccettato, partendo in particolare dall'estetica del musical, appoggiandosi all'illustre modello delle avventure dell'investigatore Philip Marlowe, in particolare di una delle più celebri, cioè *Il grande sonno*. Questo fornisce la griglia che i Coen seguiranno in falsariga per quest'opera, rendendo inevitabile quindi il richiamo al *noir*, di cui però disilludono immediatamente le attese, tanto che non è immediato per lo spettatore identificare il rimando; siamo infatti davanti a una storia ambientata nella caotica e folle metropoli di Los Angeles; non è la prima volta che i Coen presentano il mondo "losangelino", l'hanno già evocata con *Barton Fink*, ma mentre lì lo sfondo era Hollywood, qui invece mostrano la città nei suoi bassifondi, con colori saturi e brillanti, in cui i personaggi che lo popolano,

¹⁴⁰ "(...) from three actual men, two fictional ones were born." W.P. Robertson and Tricia Cooke, *The Big Lebowski. The making of a Coen brothers Film*, Norton & Company, New York, 1998, p.41.

hippie indolenti, reduci del Vietnam, nichilisti europei e pedofili ispanici scivolano come su una pista da bowling:

“L’elemento noir nella sceneggiatura non sembra davvero indicare nulla riguardo allo stile. Il grande Lebowski finge di essere un noir ma, in effetti, è un film allegro. Una commedia. Così, anche se il tono del plot sa di noir, non c’è n’è però traccia nell’aspetto visivo. Di certo non volevamo che sembrasse un noir – tanto per dirne una, il noir è in bianco e nero. Ma, coerentemente con l’ambientazione del bowling, volevamo che il film risultasse luminoso e colorato”¹⁴¹.

Vediamo quindi innanzitutto che Dude non è un investigatore, ma si trova coinvolto nella vicenda del rapimento della moglie del ricco Lebowski per farsi ripagare il suo orribile tappeto (che i Coen stessi definiscono “ratty-ass..”¹⁴²) che, nello scambio di persona, è stato rovinato da uno dei malfattori orinandoci sopra.

Apertamente parodistica rispetto al genere che hanno scelto come scheletro dell’opera è per esempio la scena in cui l’improvvisato detective Dude, ricalcando il Cary Grant di *Intrigo Internazionale*, tenta di scoprire cosa abbia scritto poco prima su un foglietto il produttore di porno Jackie Treehorn, e scurisce quindi con una matita il foglietto sottostante, trovando solamente il disegno di un omino con una gigantesca erezione.

“Se dunque il *noir* appare solo come un elemento di sottofondo, uno scheletro, l’elemento – visivamente e concettualmente opposto- che è invece in primo piano è il bowling”¹⁴³.

Apparentemente antitetiche, le atmosfere evocate dal *noir* e dal bowling sono invece amalgamate dai Coen in maniera originale.

È infatti l’immaginario della sala da bowling, in particolare nello stile concepito dalla catena Brunswick, con i suoi colori e luci, a dare il tono del

¹⁴¹ Ivi, pp.98-99.

¹⁴² Ivi, p.39.

¹⁴³ V. Renzi, p.128.

decor di tutto il film, che segna in questo senso anche una rottura netta con la fotografia di *Fargo*.

Come il riferimento chandleriano de *Il grande sonno*, anche in *The big Lebowski* la storia narrata è complicatissima, piena di eventi secondari e sottotrame che vanno ad intersecarsi e complicare l'evento principale (il finto rapimento) attorno a cui ruota il film. In effetti, si ha l'impressione che tutte le vicende si intessano tra loro proprio come in un tappeto.

Eventi e personaggi si susseguono con andamento centrifugo, senza mai davvero avvicinarsi al nocciolo della vicenda.

In questo modo vediamo svelarsi ben presto il punto vero del film: il fraintendimento, "elevato a sistema, in cui la continua ricerca di verità o la necessità del riassetto delle cose si scontra con la struttura centrifuga e illusoria di ogni incrocio, con la falsità di ogni contesto e situazione, con il continuo mancare e mancarsi di atti compiuti"¹⁴⁴.

I Coen presentano la tipica situazione da *noir*, in cui però i personaggi per primi disattendono lo stereotipo di riferimento, mostrandosi assolutamente non in grado di gestire il proprio ruolo di genere, come *in primis* lo stesso protagonista Dude, che si improvvisa detective, mentre a prima vista parrebbe al contrario assolutamente inadatto al ruolo; pensiamo infatti alla definizione dell'eroe che da Chandler, in un articolo del 1944:

"sulla strada dei criminali deve camminare un uomo che non è un criminale, che non è un tarato, che non è un vigliacco. Nel poliziesco realistico quest'uomo è il detective. È l'eroe, è tutto. Un uomo completo, un uomo comune, eppure un uomo come se ne incontrano pochi. Dev'essere, per usare un'espressione un poco abusata, un uomo d'onore per istinto, per necessità, per impossibilità a tralignare. Dev'esserlo senza pensarci e, certamente, senza mai parlarne troppo"¹⁴⁵.

¹⁴⁴ F. Marineo, op.cit., p.216.

¹⁴⁵ Oreste del Buono, *Il diabolico Marlowe*, in *Raymond Chandler, Il grande sonno*, Feltrinelli, Milano, 1998, p. 221.

The Dude, invece, ci viene presentato già parodiando la presentazione chandleriana.

La voice over che ci accompagna nel prologo -su cui ritornerò-, introducendoci alla vicenda e ai suoi protagonisti, infatti, ci dice di lui:

“A volte si incontra un uomo, non dirò un eroe (perché cos’è un eroe?), un uomo, che è l’uomo giusto al momento giusto nel posto giusto, là dove deve essere”.

A queste parole, ci viene introdotto Dude, in accappatoio, ciabatte e occhiali da sole, davanti a uno scaffale di un discount. L’effetto di rovesciamento comico è radicale, palese la volontà parodica e, di nuovo, di “sabotatori” dei Coen.

Dude non è un eroe, né ha velleità ad esserlo.

Appare quindi a prima vista del tutto inadeguato a risolvere un caso apparentemente molto complesso, ed è proprio sull’inadeguatezza, ancora una volta, che giocano i due registi.

La marginalità in cui relegano i loro personaggi e le vicende non è solo marginalità sociale, quindi, di *misfits* della metropoli losangelina, ma diventa anche necessariamente una marginalità narrativa, di trama, che costituisce poi lo scheletro stesso della vicenda.

Tutto pare svilupparsi quindi dall’ipotesi continuamente disattesa: “in *The big Lebowski* niente finisce per accadere completamente, niente va come previsto ed ogni atto si conclude in un atto mancato”¹⁴⁶.

E questo perché i personaggi che mettono in scena i Coen sono personaggi anti-eroici, che disattendono continuamente il loro ruolo tradizionale, virano da quello che ci aspetteremmo dalla trama, scivolano come palle da bowling sulla pista.

Intorno al pretesto del rapimento, i due fratelli montano una coloratissima giostra di personaggi fuori luogo e costituzionalmente marginali, che non riescono a prendere il ritmo della vicenda e entrano nel meccanismo in tempi falsati, facendo traballare la struttura e dando svolte imprevedibili all’azione.

¹⁴⁶ F. Marineo, op.cit., p.218.

Tutto quindi si sviluppa attorno a un grande vuoto di senso, “in uno spazio a parte”¹⁴⁷ attorno al buco provocato dal rapimento, che, come sottolinea Bruno Fornara “(...) lascia, di solito, un vuoto: perché i rapimenti contribuiscono (...) all’allargamento dello spazio del nulla; perché il nulla, in un finto *noir* pseudo-chandleriano, si allarga a dismisura se ti viene il sospetto che il rapimento sia un finto rapimento; e infine tutto diventa decisamente un grande ed indistinto nulla se neppure si riesce ad essere sicuri che il finto rapimento è almeno un finto rapimento”¹⁴⁸.

Il rapimento si conferma quindi come uno dei *topoi* preferiti dai Coen, e questo perché, come precedentemente osservato, “il rapimento simboleggia il conflitto tra l’ordine e il caos, la ragione e la follia, la previsione e la realtà. Ma soprattutto riassume una delle loro maggiori ossessioni: la messa in scena del congegno”¹⁴⁹. Per i due cineasti, infatti, il punto essenziale del cinema è mostrare come tutto sia struttura, meccanismo. E il loro obiettivo è portare in primo piano quanto sta di solito sullo sfondo, come inconsapevole sottointeso.

Ma in un mondo in cui l’unica legge valida sia quella legata al denaro e al possesso –come sottolineato in *Fargo* –, i Coen mostrano come i propri personaggi siano equiparabili a monete – come suggerisce Bill Krohn – che vengono scambiate, o passate di mano in mano¹⁵⁰.

Inoltre, i due registi vogliono sottolineare anche un altro elemento mostrando la struttura soggiacente al reale, e in questo si mostra un’altra volta l’anima di sapore postmoderno del loro cinema: nel momento in cui tutta la realtà si dissolve, inghiottita dal nulla, dal vuoto, come accade nell’ipermodernità contemporanea, tutto si riduce dunque alla catena significante, e il soggetto si perde in segni che rimandano sempre ad altri segni, all’infinito, perdendo definitivamente l’oggetto.

The big Lebowski si regge su questo concetto di struttura “vuota”, portata all’estremo in un senso, e potremmo indicare a questo livello i rapitori che si

¹⁴⁷ Ivi, p.219.

¹⁴⁸ Bruno Fornara, *Gira, rimbalza e rotola*, in “Cineforum”, n.374, maggio 1998, p.11.

¹⁴⁹ V. Buccheri, op.cit., p.105.

¹⁵⁰ Bill Krohn, *Fargo, Situation des frères Coen*, in “Cahiers du cinéma”, 502, maggio 1996, pp.12-16.

auto-definiscono “nichilisti”, mentre dall’altro viene sfaccettata, accettata e capovolta di segno.

Nel suo andamento centrifugo, i personaggi e gli eventi che si susseguono pongono continuamente in primo piano, anziché il punto della vicenda, lo sfondo, il dettaglio che diventa focale.

Ecco quindi che le conversazioni si dividono sempre in due linee di discorso intrecciate tra loro, e le divagazioni assurgono a protagoniste assolute – pensiamo per esempio al geniale kafka-break del balletto di Jesus Quintana -, mentre personaggi come quello interpretato da Steve Buscemi – Donny – è inserito solamente per sottolineare la propria irrilevanza ai fini della vicenda, alla fine della narrazione muore per un infarto causato da un pericolo che si scopre peraltro essere inesistente.

Eppure vediamo per la prima volta un atteggiamento diverso dei due cineasti nei confronti dei loro personaggi; infatti, “i personaggi del *Il grande Lebowski*, prigionieri della “struttura” (economica e simbolica), non pretendono di dominarla, di porsi al di fuori, per cercare la realtà o la libertà (come Tom Reagan – Miller’s Crossing- o Barton Fink). Si abbandonano ad essa, la “abitano”, e così riescono a sopravvivere. Giocando nel sistema, giocano il sistema”¹⁵¹.

Siamo quindi davanti a una svolta nel panorama del cinema coeniano: *The big Lebowski* è infatti un film stranamente ottimista, che non si conclude mettendo in scacco il protagonista, come avviene in *Barton Fink*, né con un coscientemente finto *happy end*, che è invece la scelta operata in *The Hudsucker Proxy*, ma presenta invece il primo vero eroe coeniano, plausibile portavoce del pensiero dei due registi, più ancora che con Marge in *Fargo*: “Per noi i nichilisti sono i cattivi, se c’è una posizione morale, è piuttosto quella di Jeff Bridges, ma è difficile da definire!”¹⁵²

Morale, dunque, è la posizione che assume Dude: ha la capacità infatti di guardare alle cose con ironia, e soprattutto con distacco.

¹⁵¹ V. Buccheri, op.cit., p.106.

¹⁵² M. Leonardi, *Lo sport preferito dal cinema*, in “Duel”, 60, 1998, p.51.

È quello che potremmo definire un “personaggio liberato”, vive alla giornata, non ha particolari obiettivi da raggiungere, né è prigioniero dell’ossessione o ancor meno del proprio ego: è in effetti il primo personaggio coeniano che piuttosto che venire giocato dalla vita, gioca egli stesso con quest’ultima; rendendolo quindi estremamente simile ai Coen e al loro atteggiamento demiurgico nei confronti di quelli che finora erano stati i loro personaggi.

Come giustamente sottolinea su “Positif” Yannick Dahan, quella di *Lebowski* è una “libertà ritrovata, che lascia l’uomo comune in un mondo svuotato di tutti i suoi modelli ed obblighi. La vita come il bowling non è che un gioco, e giocando egli torna dunque nella finzione”¹⁵³.

E anche i registi stessi tornano a giocare con quest’opera a un livello “alto” della loro riflessione, mostrando un primo spiraglio, un primo personaggio che ha pirandellianamente “capito il giuoco” e anziché soffrirlo nel tentativo di farlo deflagrare lo accetta, e ci sguazza, consapevole che il segreto è continuare a scorrere, seguendo quelle che sono le svolte impreviste del destino senza farsi troppe domande sulle ragioni di queste, ma cercando di adeguarsi quanto più possibile ad esse, cercando l’angolo più comodo per potersi bere un *White Russian* e fumare uno spinello in pace.

Davanti a un mondo che si scopre essere senza fondamento, Dude ha capito che l’unica logica possibile è quella di sospendere le decisioni e lasciarsi il lusso di poter commettere errori, sbagliare, mancare l’obiettivo. Logica in effetti paradossale, come paradossale è l’universo messo in scena dai Coen. Una “logica sospesa, (...) ma fermamente spaziale, fatta di movimento incessante, di spostamento (...). Una bizzarra ortodossia dell’“andare comunque”: perché sbagliare, fraintendere, azzeccare la scelta giusta o imbarcarsi in un’impresa ridicola e fallimentare, presuppongono in ogni caso il movimento”¹⁵⁴.

E Dude in effetti non si ferma praticamente mai, pare quasi essere il vettore fisico dell’opera, mentre gli altri personaggi sembrano aspettarlo a degli snodi, in attesa di essere messi in moto da lui. Dude è sempre in movimento ma

¹⁵³ Yannick Dahan, *Du révé à la réalité*, in “Positif”, 447, maggio 1998, p.41.

¹⁵⁴ F. Marineo, op.cit., p.225.

ragiona poco sulle sue azioni, e quando questo accade lo fa accompagnandolo con alcool e droghe leggere.

Non si sforza troppo di trovare il senso, l'importante è non fermarsi; l'atto del rotolare è in effetti ciò che lo contraddistingue, soprattutto perché nell'atto del rotolare è presupposta una superficie su cui poterlo fare. E il protagonista vive sulla superficie delle cose, è la sua essenza.

Lebowski resta un personaggio sconfitto, un perdente, perlomeno secondo i canoni di un certo tipo di società, ma – ed è qui la sua novità –, non gli interessa, ne lo interessa cambiare il suo status in qualche modo. Al contrario di Jerry Lundegaard o di Neville Barnes, l'*idiot savant* per eccellenza, non cerca un modo di inserirsi nel sistema, non prova a ritagliarsi il suo piccolo “posto al sole”.

“Dude risulta simpatico perché non si mette alla mercè del mondo, non insegue il destino, tutto ciò che accade non ha mai davvero a che fare con lui”¹⁵⁵. E in questo in effetti si può paragonare, ancora, a Marge, che in un contesto diverso fa comunque una scelta simile: una volta finito il proprio turno infatti, lascia le preoccupazioni del lavoro fuori di casa e si mette nel letto a guardare la televisione con il marito.

Dude risulta però un indolente, la sua attitudine pigra si nota nel suo essere incapace di contenere la smania dell'amico Walter, che lo porta all'azione mentre in realtà il protagonista ne farebbe inizialmente volentieri a meno, e pare quasi incapace di concepire un pensiero suo, cosa che si nota dal momento in cui la maggior parte delle cose che dice sono rielaborazioni di frasi che ha ascoltato da qualcun altro, pensiamo per esempio al refrain “dava un tono all'ambiente”, o al fatto che, all'inizio del film, per sottolineare la sua decisione di farsi risarcire il tappeto da Lebowski, usa le stesse parole che ha usato poco prima Walter per convincerlo: “La moglie di quel Lebowski se ne va in giro a fare debiti e quelli vengono in casa mia e pisciano sul mio tappeto!”

Ma se Dude è pigro – anche a livello mentale –, non vuol dire che sia stupido, anzi; c'è un che di eroico nel suo resistere alla vita, nel suo farsi scivolare attraverso e sopra le cose. Pensiamo per esempio a quando, dopo che il miliardario Lebowski gli ha urlato contro che è un perdente, che farebbe meglio

¹⁵⁵ V. Renzi, op.cit., p.138.

a trovarsi un lavoro, lui lo manda al diavolo senza più ascoltarlo ed esce, ed incrociato il segretario, rispondendo a questi che gli chiede come fosse andato il colloquio, gli dice: “Bene! Il vecchio mi ha detto di prendere il tappeto che preferisco!”

Dude rifiuta di farsi definire e far giudicare le sue scelte da chi lo guarda dall’alto, ha accettato se stesso così com’è, senza struggersi per essere qualcosa che non può diventare, ma vive come meglio può, e gli sta bene così.

Dude ha inoltre un’altra caratteristica, ed è di fare sogni assai particolari, su cui ci soffermeremo.

In questo film infatti, i due registi mettono in scena più che in altri la dimensione onirica, dell’immaginario.

I Coen creano un *pastiche* in cui i generi di riferimento, il *noir*, il *western*, il *musical*, non sono cornici in cui far agire i personaggi, ma materiali stereotipi da utilizzare, giustapponendoli e parodizzandoli.

I personaggi stessi si rendono conto fin da subito di quanto la situazione sia una farsa. Come nota Michele Fadda su “Cineforum”: “Walter e Dude sanno fin dall’inizio che questo rapimento altro non è che una messa in scena ridicola. Ciò non vuol dire che sia finita la soggezione del soggetto nei confronti del linguaggio. Vuol dire però allontanarsi dalla pazzia di Barton Fink, dall’ossessione dello scribacchino ebreo di prendere i simulacri, le metafore e i sistemi di pensiero alla lettera”¹⁵⁶.

E per come lo abbiamo introdotto, in effetti Dude si configura come l’anti – Barton Fink: “laddove lo scrittore ebreo costruiva, al chiuso di una stanza d’albergo in decomposizione, uno spazio concettuale, allucinato e virtualmente infinito dentro il quale muoversi pur restando fisicamente immobile, Dude vive la sua esperienza in movimento, spostandosi ed andando incontro alle situazioni. La problematizzazione sistematica e la cerebralità costrittiva che caratterizzavano Barton Fink lasciano il posto alla spensieratezza irresponsabile e leggera di Jeff Lebowski”¹⁵⁷.

¹⁵⁶ M. Fadda, *La segatura e le carriole*, in “Cineforum”, 374, maggio 1998, p.23.

¹⁵⁷ F. Marineo, op.cit., p.228.

Mentre infatti Barton si ritraeva all'interno dei meandri della sua psiche e pretendeva di imporre la sua visione al mondo, Dude al contrario capovolge questo movimento, riuscendo pure a risolvere il mistero che ha innescato la sequenza narrativa. Ma ci riesce perché non ha mai mirato in modo diretto e univoco a quell'obbiettivo.

Come il film stesso, anche l'andamento di Dude segue un percorso apparentemente disordinato e ingiustificato, che lascia arbitrarietà allo spettatore, di seguire la giostra colorata messa in moto o di sforzarsi a trovare una linea di congiunzione tra gli eventi che si susseguono.

Un margine (comunque ristretto) che i cineasti lasciano a chi si accosta alla loro opera, di una cerebralità del tutto peculiare ai due fratelli del Minnesota, pur non mancando di sottolineare chiaramente la linea che essi preferiscono tra le due proposte: quella cioè di restare sulla superficie della messa in scena, guardare scorrere e scorrere con questa, come il più riuscito dei loro personaggi mette in atto.

Abbiamo accennato alla dimensione onirica presente nell'opera.

Il film infatti, rifacendosi in sottotesto al noir, richiama fedelmente quindi anche la tradizione onirica del genere. Tuttavia, lo fa in modo assolutamente peculiare, caricando le sequenze visivamente più anarchiche dell'opera. Nel sogno infatti, i Coen possono esprimere al massimo il loro talento visionario e ludico, attingendo a piene mani all'immaginario postmoderno.

E possono inserire nella struttura del film la definizione visiva del loro eroe: "The Dude è una palla da bowling che colpisce, sfiora o manca i birilli-personaggi che incontra lungo il suo rotolare ostinato a fatalista"¹⁵⁸.

L'atteggiamento di Lebowski infatti –come detto precedentemente –, è tale a quello della palla da bowling, in cui si trova trasfigurato nel sogno, in una soggettiva magistrale, dove passa sotto le gambe delle ballerine. Questa, come i titoli di coda deliranti del finto film porno, sono un omaggio dei Coen a Busby Berkeley. Infatti, in sede di riprese la sequenza del secondo sogno è stata battezzata proprio "Busby Berkeley dream sequence"¹⁵⁹; Berkeley è uno dei

¹⁵⁸ Ivi, p.226.

¹⁵⁹ V. Renzi, op.cit., p.141.

primi registi di Hollywood a fare del musical un vero genere cinematografico; vediamo come un tipico esempio della sua grammatica cinematografica sia la ripresa dall'alto di coreografie di ballerini che diventano un gioco di forme astratte e geometriche che si sciolgono e ricompongono in altri motivi; tecnica questa, che ha fatto la storia del genere del musical, ed è stata ripresa in ogni film. Inoltre, le sceneggiature di Berkeley possiedono quella visionarietà esasperata che spesso sfiora il kitsch, e che i Coen riprendono in una serie di dettagli del sogno messo in scena, come il dettaglio del copricapo a birillo delle ballerine, o il costume da valchiria di Maude Lebowski, o ancora la forte mobilità della macchina da presa.

Entrambi i sogni messi in scena si svolgono quando il protagonista è in uno stato alterato di coscienza, o perché svenuto per un pugno, o perché drogato, ma mai indotti da condizione di sonno normale.

Il primo sogno ha luogo mentre Dude sta ascoltando la Venice League del 1987 negli auricolari del walk-man, sdraiato sul tappeto che ha ottenuto a casa Lebowski, quando si ritrova davanti improvvisamente la figlia del miliardario, Maude, con due scagnozzi. Come si scoprirà a breve, l'obbiettivo della donna è riprendersi il tappeto, che le fu regalato dalla madre, ormai morta.

Dude viene messo a ko dai due sgherri, e con *The man in me* di Bob Dylan parte il sogno del protagonista; Dude vola su Los Angeles, fino a vedere davanti a sé Maude che vola sul tappeto che gli ha appena sottratto, e cerca di raggiungerla. Tuttavia, si rende improvvisamente conto di avere in mano una palla da bowling, di cui sente il peso, come in cartone animato, che lo fa precipitare, con tanto di fischio. Dopo di ciò, vediamo Dude inseguito da una gigantesca palla da bowling, finisce dentro uno dei buchi e assieme a questa rotola verso i birilli, sequenza che ci viene presentata con una prima soggettiva interna alla palla mentre rotola.

A questo punto il sogno si interrompe, e Dude si sveglia dove era prima, ma sotto di lui non c'è più il tappeto.

Il secondo sogno, invece, parte da eventi che nel frattempo sono stati svelati a Dude da Maude, che gli ha rivelato che i soldi del riscatto sono nelle mani del produttore di film porno Jackie Treehorn, e gli propone una

ricompensa per andare a recuperarli. Prima di questo, però, gli mostra un filmato intitolato “*Logjamming*”, con la moglie del ricco Lebowski e uno dei nichilisti, con addosso un costume da idraulico.

Il sogno avrà luogo nella villa del produttore, e la sequenza mette subito in mostra quanto sia labile il confine tra realtà e sogno.

Lo spettatore viene reso partecipe della perdita di coscienza progressiva di Dude, grazie a una dissolvenza in nero che segna il passaggio al sogno dalla realtà, accompagnato dal linguaggio aulico della *voice over* del prologo: “L’oscurità si abbattè su Drugo, più nera del batacchio di un manzo nero in una notte senza luna nella prateria. Non c’era fine.”

Come osservato, la sequenza è un omaggio al genere del musical e a Busby Berkeley, e ruota come il primo attorno all’ossessione di Dude per il bowling.

Il sogno parte come un vero e proprio film, con tanto di titoli di testa, che introducono il titolo, *Gutterballs*, sullo sfondo di un birillo e due palle a fare una forma fallica, e ci appare Dude stesso, vestito come l’idraulico del filmato erotico che gli era stato mostrato da Maude; anche lei appare, vestita in un sexy costume da valchiria. Il protagonista le insegna come tirare una palla da bowling abbracciandola da dietro, e di nuovo vediamo il tragitto della palla in soggettiva, dal punto di vista dello stesso Dude che assume la prospettiva della palla che rotola sotto le gambe di due file di ballerine.

Dopo aver fatto strike, la sequenza si conclude nell’oscurità con il protagonista che corre inseguito dai tre nichilisti, armati di forbici giganti e vestiti da diavoli.

I due registi si divertono ad aprire un divertente spaccato dell’inconscio di Dude; il sogno, infatti, presenta il desiderio del protagonista per Maude, e consequenzialmente a questo “inconscio ormonale”¹⁶⁰, vediamo anche la rappresentazione delle sue angosce, sotto forma dei nichilisti che lo inseguono con le forbici, immagine inconscia in cui sublima la paura per la reale minaccia che questi gli hanno fatto (“Noi tagliare tuo cetriolo, Lebowski!”)

¹⁶⁰ Ivi, p.141.

“Il fatto che il sogno e il motto di spirito siano due temi cari ai Coen non è certo un caso. Il perché è evidente. In Freud, il sogno e il motto di spirito contengono un grande grado di significazione e uno bassissimo di comunicazione (...) Nei Coen invece: zero significazione e tanta comunicazione”¹⁶¹.

Si può notare che mentre nei suoi sogni Dude si vede sempre fluttuare nell'aria, privo del senso di pesantezza dato dalla corporeità, nella realtà al contrario è mostrato spesso a terra, sdraiato, caduto, oppure seduto, affossato nella poltrona o in auto, a sottolineare l'atteggiamento di sostanziale inerzia con cui affronta la vita.

Un ultimo aspetto su cui vale la pena soffermarci è il ritorno alla consuetudine del prologo parlato, interrotto con *Fargo* e qui ripreso.

I Coen giocano con una modalità classica di prologo¹⁶², per poi demolire le aspettative dello spettatore.

Infatti, mentre la *voice over* ci introduce i personaggi e la vicenda che sta per venire messa in scena, il paesaggio inquadrato in un lento *travelling* è un panorama aspro e bruciato dal sole; seguiamo un cespuglio di erba secca che viene sospinto dal vento, mentre in sonoro abbiamo *Tumbling Tumbleweeds* dei Sons of the Pioneers; tutto di queste prime inquadrature, insomma, pare rimandare al *western*, anche la solennità epica della voce del narratore, che però sta per venire disillusa da un cambio di prospettiva dell'immagine, che infatti porta dalla campagna alla città, cambiando le luci dal giorno alla notte.

“Il genere western, così come l'afflato eroico che chiama in causa, viene subito negato e ribaltato nella sua antitesi”¹⁶³, venendo infatti definitivamente smentito dall'apparizione in scena del protagonista.

Interessante è la prospettiva in cui ciò viene spiegato da Frédéric Astruc, che mostra come l'evocare il glorioso passato della conquista del West sia funzionale solamente al suo rovesciamento in un'immagine di degrado contemporaneo, in cui tutti i valori pioneristici sono ormai lontani dal sentire

¹⁶¹ M. Fadda, op.cit., p.8.

¹⁶² Raymond Bellour, *L'analyse du film* (1979), tr.it. *L'analisi del film*, Claudia Capetta, Abderrazak Chaoui Aziz (a cura di), Torino, Kaplan, 2005.

¹⁶³ Alice Autelitano, *Il grande Lebowski*, in G. Manzoli, op.cit., p.111.

comune: “En reliant le western à la coedie, le mouvement ancre l’histoire du film dans la tradition du mythe fondateur pour mieux le tourner en dérision”¹⁶⁴.

E questo viene confermato da ultimo proprio dalla *voice over*, che evoca il concetto di eroismo, e definendo Dude concentrandosi su quello che è il suo tratto saliente, la pigrizia.

Un aspetto interessante riguardo al narratore è che si configura in modo simile al narratore di *The Hudsucker Proxy*, Moses: non viene infatti chiarito subito a quale personaggio appartenga la voce narrante, e lo vedremo sulla scena solamente verso la metà del film, ed un’unica altra volta, verso la fine. Come Moses, ci viene mostrato sempre nello stesso luogo, che se per il primo era la stanza degli orologi, per lo Straniero è invece il bar della pista da bowling; tuttavia, non si presenta come una sorta di *deus ex machina*, non interviene nelle vicende dei personaggi, ma lascia che le cose proseguano il suo corso, rimane uno spettatore, che, pur simpatizzando con Dude e la sua filosofia di vita, non partecipa attivamente alle vicende.

Anche lui insomma, come i Coen, sta solamente raccontando una storia.

E la racconta divagando, chiosando, ripetendosi, perdendo il filo del discorso, insomma rendendosi parodia di quella che è invece una classica *voice over*, con valore propedeutico per la vicenda. Insomma, si configura come una voce che “dichiarando i suoi stessi limiti, opera in direzione di un progressivo svelamento metanarrativo”¹⁶⁵. Introducendo il protagonista e perdendo il filo nella presentazione, infatti, il racconto auto dichiara il proprio statuto di finzione, senza però intaccare con questo il regime narrativo, coinvolgendo invece lo spettatore in una partecipazione consapevole ed ironica alla narrazione.

“Nel lontano ovest conoscevo un tipo, un tipo di cui voglio parlarvi, si chiamava Jeffrey Lebowski. O almeno così lo avevano chiamato gli amorevoli genitori, ma lui non se ne serviva più di tanto. Jeffrey Lebowski si faceva chiamare Dude. Già, Dude. Dalle mie parti nessuno si farebbe chiamare così. Del resto, con Dude erano parecchie le cose che non mi

¹⁶⁴ Frédéric Astruc, *Le cinéma des freres Coen*, Edition du Cerf, Paris, 2001, p.46.

¹⁶⁵ A. Autelitano, op.cit., p.112.

quadravano. E lo stesso vale per la città in cui viveva. Però forse era proprio per questo che trovavo tanto interessante quel posto. La chiamavano Los Angeles, la Città degli Angeli. A me non sembrava che il nome le si addicesse molto, anche se devo ammettere che c'era parecchia gente simpatica. Certo, non ho mai visto Londra, e non sono mai stato in Francia, e non ho neanche mai visto la regina in mutande, come dicono alcuni. Però posso dirvi una cosa, dopo aver visto Los Angeles e vissuto la storia che sto per raccontarvi...bè, penso di aver visto quanto di più stupefacente si possa vedere in tutti quegli altri posti e in tutto il mondo, perciò posso morire con un sorriso, senza la sensazione che il Signore mi abbia fregato.”

Oltre a introdurre il personaggio, il narratore ci sottolinea come la vicenda che sta per narrare sia la cosa più stupefacente che gli sia mai capitato di vedere; a fine film però non si saprebbe in effetti dire cosa ci sia stato di così straordinario; a meno che il termine non alluda alle droghe (di cui Dude cerca di mantenerne un “ritmo ferreo”), oppure allo stile di vita, al Dude's way, il modo del protagonista di prendere la vita, che si potrebbe definire come una più che sostenibile leggerezza dell'essere.

La domanda che sorge spontanea dunque è perché la storia di un pigro ex-hippie dovrebbe essere raccontata da un vecchio cowboy?

Si potrebbe spiegare guardando alla vicenda come una storia dell'ovest, dove tutte le frontiere sono state ormai raggiunte e valicate, e la frontiera ora è dentro, è interna alle contraddizioni dell'America, con le sue promesse, inganni e disillusioni. Ed è anche fuori, ancora, nel Terzo Mondo, soprattutto, dove la guerra santa è la scusa per celare interessi economici.

Essere alternativi a ciò vuol dire ritagliarsi un proprio posto, con dei rituali ancora in vigore, delle regole, e soprattutto che quando si gioca si gioca da soli. La pista da bowling, appunto. E il bowling è uno sport tradizionale. Ecco perché è proprio un cowboy a introdurre questa storia.

Oppure no. I due fratelli, nel modo a loro consono di avere a che fare con la critica, commentano la scelta così:

“Ci sono sempre piaciuti questi stratagemmi –narrazioni, voci fuori campo. È anche una cosa alla Marlowe, dal momento che tutti i romanzi di Chandler sono narrati in prima persona. Ma sarebbe stato troppo trito prendere semplicemente il Drugo come voce narrante”¹⁶⁶.

Lo Straniero è quindi un narratore che non solo ha difficoltà a mettere ordine nei suoi pensieri, ma oltre a ciò non è per nulla onnisciente.

Nel suo “antiquato linguaggio da prateria”¹⁶⁷ rende atto del movimento del film stesso, perdendo il filo, ritrovandolo, perdendolo nuovamente.

“In questo senso potremmo dire che lo Straniero è, in qualche modo, la personificazione stessa del film, il portatore di un senso che non c’è: distaccato ammiratore di un mondo che, in fondo in fondo, non lo riguarda”¹⁶⁸.

Inoltre, subisce anche una decisa ricollocazione a metà film all’interno della diegesi dell’opera: infatti, collocato nel prologo come extradiegetico, appare al bancone del bar della sala di bowling, e scambia qualche parola con Dude, diventando così intradiegetico, in quella che è, di nuovo, una “forzatura rispetto alla prassi narrativa classica, che vorrebbe l’eventuale ancoraggio della *voice over* al personaggio nei primi istanti della pellicola”¹⁶⁹.

Sul finire del film, lo Straniero fa di nuovo la sua comparsa per tirare le somme della storia, si congeda con Dude (“Prendila come viene!”; Dude: “Sicuro: Dude sa aspettare”), e poi con lo spettatore, guardando direttamente in camera: “(...) Con questo direi che abbiamo concluso, è praticamente tutto. (...) è stata una bella storia, pulita, non vi sembra? Mi ha fatto proprio ridere...almeno in certi punti! (...) Credo che sia questo il modo in cui la dannata commedia umana procede e si perpetua. Di generazione in generazione, la carovana che va ad Ovest, attraverso il deserto, nel tempo fino a..ma guarda un po’! Ho ricominciato a vaneggiare. Bè, io spero che vi siate divertiti e che ci vedremo ancora lungo il cammino.”

Creando così un narratore che guarda la storia, e la commenta, i Coen riescono a creare nello spettatore “la sensazione sgradevole di essere guardato, dall’altra parte dello schermo, di non essere più un semplice “spione”, ma uno

¹⁶⁶ Ronald Bergan, *The Coen Brothers. Una biografia*, Lindau, Torino, 2002, p.184.

¹⁶⁷ W.P. Robertson, *op.cit.*, p.35.

¹⁶⁸ V. Renzi, *op.cit.*, p.136.

¹⁶⁹ A. Autelitano, *op.cit.*, p.113.

spione spiato e, oltre a questo, di essere in qualche modo “mediato” e anticipato, perdendo così la propria spontaneità di ricettore passivo”¹⁷⁰.

La scena successiva all’introduzione ci presenta poi i due amici di Dude, Walter e Donny.

Walter Sobchak, interpretato da uno spettacolare Jhon Goodman, caricatura ironica di Jhon Milius, è un veterano del Vietnam, che ha un forte senso quasi cameratesco del rispetto delle regole e dei principi. Si impone sistematicamente su Dude e sulla volontà di quest’ultimo, auto-coinvolgendosi nelle avventure dell’amico, pretendo di avere l’ultima parola sulle decisioni e sulle situazioni. Nonostante Dude cerchi di riportarlo alla realtà, riesce comunque a imporre i propri scarti alla storia, dando corpo a quel concetto di stupidità che è la prima caratteristica delle figure che popolano l’universo dei Coen.

Secondo Marineo, “*The big Lebowski* è un grande anti-noir anarchico e un po’ nichilista perché fugge qualsiasi binario o schema del genere (comunque sempre dentro l’idea di genere), perché decostruisce ogni pezzo del suo ingranaggio proprio a partire dall’idiozia dei protagonisti e, dunque, dalle conseguenze che comporta, a livello narrativo, questa endemica incapacità a concludere qualsiasi azione”¹⁷¹.

I Coen si divertono a giocare sul concetto stesso di intrigo proprio del genere *noir*, e esercitano una sorta di crudeltà demiurgica operando sulla linearità della narrazione, a discapito dello spettatore, inserendo una moltitudine di personaggi che arrivano e scompaiono, digressioni e sequenze distaccate dallo sviluppo di trama principale, e tutto sembra in balia della stupidità e dell’inadeguatezza delle figure che agiscono all’interno di questo universo.

Compagno di avventure e di serate al bowling di Dude e Walter è poi Donny, che pare condensare in se stesso una sorta di esaltazione alla marginalità, propria di ogni elemento dell’opera.

¹⁷⁰ V. Renzi, op.cit., p.137.

¹⁷¹ F. Marineo, op.cit., p.220.

La figura di Donny, marginale nel gruppetto di emarginati in cui si trova, esemplifica quello che è lo slittamento verso la casualità, la marginalità e l'associazione mentale bizzarra, che sono in effetti le cifre estetiche dell'opera¹⁷².

In questo senso quindi possiamo definire *The big Lebowski* come momento paradigmatico della filmografia coeniana, quasi in modo più giustificato ancora che con *The Hudsucker Proxy*; infatti, mentre qui veniva mostrato il “vuoto sostanziale”¹⁷³ soggiacente alla realtà, ma si limitava a un *divertissement* di immagini e incastri, qui per la prima volta i Coen mostrano anche una sorta di filosofia di vita con cui reagire, pur mantenendo “uno sguardo decisamente ludico sulla causalità dell'essere”, ma propongono “un modo a-logico e dunque leggero di affrontare le situazioni della vita, semplicemente scivolandoci sopra come palle da bowling”¹⁷⁴.

Donny è perennemente in ritardo nelle conversazioni tra i due amici, e ogni qualvolta che prova a esprimere curiosità o chiede spiegazioni, la risposta che ottiene è sempre: “Donny, chiudi quella fottuta bocca!”

È un personaggio sfuggente, che non riesce mai a ottenere attenzione, nemmeno sulla pista da bowling riesce a esprimere una qualche forma di identità, o personalità; questo si riflette anche in un dettaglio del suo vestiario: mentre infatti la tradizione del gioco prevede che i giocatori indossino camice su cui è ricamato il proprio nome, quelle che Donny sfoggia nel corso della vicenda non hanno mai il suo nome sopra, ma ne hanno sempre uno diverso.

Questo, viene chiarito dalla costumista Mary Zophres, voleva sottolineare ulteriormente, come Donny abbia “l'aria di chi ha sempre cercato il parere e l'approvazione di qualcun altro, oppure letteralmente domanda cosa ha detto una terza persona”¹⁷⁵.

I Coen costruiscono quindi per questa figura un ruolo del tutto ininfluenza ai fini della trama, è ininfluenza nelle conversazioni tra i propri amici, sembra fare parte dello sfondo, in cui si mimetizza, fino al momento della sua morte,

¹⁷² Ivi, pp.217-224.

¹⁷³ Ivi, p.141.

¹⁷⁴ V. Renzi, op.cit., pp.135-136.

¹⁷⁵ W.P. Robertson, Tricia Cooke, op.cit., p.118.

che avviene sottotono, quasi in fuori-campo, in quella che è una fine però paradossalmente drammatica, nonostante il modo in è narrata.

Alla fine quindi è nella figura di Donny che viene messo in risalto il nucleo del film, quel senso di vuoto, marginalità e inadeguatezza irrimediabili, che i Coen fanno veicolare da questo corpo-sfondo, che infatti, in modo non casuale, è l'unica vera vittima di un *noir* che del *noir* mantiene solo la superficiale essenza.

Filmografia

- *CORTOMETRAGGI*

2006 | *Tuileries* (episodio di *Paris, Je t'aime*).

2007 | *World Cinema* (episodio di *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*).

- *LUNGOMETRAGGI*

1984 | *Blood simple* | Blood simple – Sangue facile

1987 | *Raising Arizona* | Arizona Junior

1990 | *Miller's Crossing* | Crocevia della morte

1991 | *Barton Fink* | Barton Fink – è successo ad Hollywood

Regia: Joel Coen; *soggetto e sceneggiatura:* Ethan e Joel Coen; *fotografia* (35mm): Roger Deakins; *musica:* Carter Burwell; *scenografia:* Dennis Gassner; *costumi:* Richard Hornung; *montaggio:* Roderick Jaynes; *suono:* Skip Lievsay; *interpreti:* Jhon Turturro (Barton Fink), Jhon Goodman (Charlie Meadows), Judy Davis (Audrey Taylor), Michael Lerner (Jack Lipnick), John Mahoney (W.P. Mayhew), Tony Shalhoub (Ben Geisler), Jon Polito (Lou Breeze), Steve Buscemi (Chet), David Warrilow (Garland Stanford), Richard Portnow (detective Mastrionotti); *produzione:* Ethan Coen per Ted e Jim Pedas/Ben Barenholtz/Bill Durkin; *distribuzione:* Filmauro; *origine:* Usa; *durata:* 116'.

Palma d'oro al festival di Cannes 1991. premio per la migliore regia a Joel Coen al Festival di Cannes 1991. premio per il migliore attore a Jhon Turturro al Festival di Cannes 1991. David di Donatello 1991-1992 per il migliore attore straniero a Jhon Turturro.

1994 | *The Hudsucker Proxy* | Mister Hula Hoop

Il cinema dei fratelli Coen: declinazioni del vuoto

Regia: Joel Coen; *soggetto e sceneggiatura:* Ethan, Joel Coen e Sam Raimi; *fotografia* (35mm): Roger Deakins; *effetti visivi:* Michael J. McAlister; *musica:* Carter Burwell; *scenografia:* Dennis Gassner; *costumi:* Richard Hornung; *montaggio:* Thom Noble; *suono:* Skip Lievsay; *direzione della seconda unità:* Sam Raimi; *interpreti:* Tim Robbins (Norville Barnes), Jennifer Jason Leigh (Amy Archer), Paul Newman (Sidney J. Massburger), Charles Durning (Waring Hudsucker), John Mahoney (direttore del giornale), Jim True (Buzz), Bill Cobbs (Moses), Bruce Campbell (Smitty), Harry Bugin (Aloysius), John Seitz (Benny), Joe Grifasi (Lou), Steve Buscemi (barista del Beatnick Bar) Thom Noble (Thorstenson Finlandson), Sam Raimi (trovanome della Hudsucker), Jon Polito (signor Bumstead); *produzione:* Ethan Coen per Silver Pictures/Working Title Film; *produttori esecutivi:* Joel Silver, Eric Fellner, Tim Bevan; *distribuzione:* Warner Bros.; *origine:* Usa; *durata:* 111'

1995 | *Fargo* | Fargo

Regia: Joel Coen; *soggetto e sceneggiatura:* Ethan e Joel Coen, da un fatto di cronaca; *fotografia* (35mm): Roger Deakins; *effetti speciali:* Paul Murphy; *musica:* Carter Burwell; *scenografia:* Rick Heinrichs; *costumi:* Mary Zophres; *montaggio:* Roderick Jaynes; *suono:* Skip Lievsay; *interpreti:* Frances McDormand (Marge Gunderson), Steve Buscemi (Carl Showalter), Peter Stormare (Gear Grismud), William H. Macy (Jerry Lundegaard), Harve Presnell (Wade Gustafson), Kristin Rudrud (Jean Lundegaard), Tony Denman (Scotty Lundegaard), John Carrol Lynch (Norm Gunderson), Steven Reever (Shep Proudfoot), Warren Keith (Reilly Diefenbach), Josè Feliciano (se stesso); *produzione:* Ethan Coen per Working Title Films; *distribuzione:* Uip; *origine:* Usa; *durata:* 98'.

Premio per la migliore regia a Joel Coen al Festival di Cannes 1996.

1998 | *The big Lebowski* | Il grande Lebowski

Regia: Joel Coen; *soggetto e sceneggiatura:* Ethan e Joel Coen; *fotografia* (35mm): Roger Deakins; *montaggio:* Roderick Jaynes e Tricia Cooke; *musica:* Carter Burwell; *scenografia:* Rick Heinrichs; *costumi:* Mary Zophres; *suono:* Allan Byer; *effetti visivi:* Janek Sirrs (supervisore); *interpreti:* Jeff Bridges

Il cinema dei fratelli Coen: declinazioni del vuoto

(Jeffrey Lebowski, “il Drugo”), John Goodman (Walter Sobchak), Julianne Moore (Maude Lebowski), Steve Buscemi (Donny), David Huddleston (il Grande Lebowski), Philip Seymour Hoffman (Brandt), Tara Reid (Bunny Lebowski), Ben Gazzara (Jackie Treehorn), Philip Moon, Mark Pellegrino (i due scagnozzi di Treehorn), Peter Stormare (Dieter Hauff, il nichilista), Flea, Torsten Voges (gli altri due nichilisti), Jimmie Dale Gilmore (Smokey), Jack Kehler (Marty, il padrone di casa del Drugo), Sam Elliot (lo Straniero), John Turturro (Jesus Quintana), James G. Hossier (l’aiuto di Quintana), David Thewlis (Knox Harrington), Jon Polito (il detective privato), Aimee Mann (la donna nichilista), Jerry Haleva (Saddam); *produzione*: Ethan Coen e John Cameron per Polygram Filmed Entertainment pres./Working Title prod.; *origine*: Usa/Gran Bretagna; *distribuzione*: Cecchi Gori; *durata*: 127’.

2000 | *O Brother, Where Art Thou?* | Fratello, dove sei?

2001 | *The Man Who Wasn't There* | L’uomo che non c’era

2003 | *Intolerable Cruelty* | Prima ti sposo, poi ti rovino

2004 | *Ladykillers* | Ladykillers

2007 | *No Country For Old Men* | Non è un paese pe vecchi

2008 | *Burn After Reading* | Burn After Reading: A prova di spia

2009 | *A serious man* | A serious man

2010 | *True Grit* | Il grinta

2013 | *Inside Llewyn Davis* | A proposito di Davis

2016 | *Hail, Caesar!* | Ave, Cesare!

2018 | *The ballad of Buster Scruggs* | La ballata di Buster Scruggs

Collaborazioni

- *MONTAGGIO*

1981 | *Fear No Evil* | Non temerai alcun male (Regia: Frank La Loggia).

1983 | *The Evil Dead* | La Casa (Regia: Sam Raimi).

- *SCENEGGIATURA*

1985 | *Crimewave* | I due criminali più pazzi del mondo (Regia: Sam Raimi).

1998 | *The Naked Man* | The Naked Man – Lo spezza ossa (Regia: J. Todd Andreson)

2013 | *Gambit* | Gambit: una truffa a regola d'arte (Regia: Michael Hoffman)

2014 | *Unbroken* | Unbroken (Regia: Angelina Jolie)

2015 | *Bridges of Spies* | Il ponte delle spie (Regia: Steven Spielberg)

2017 | *Suburbicon* | Suburbicon (Regia: George Clooney)

- *PRODUZIONE*

2000 | *Down From The Mountain* | Down From The Mountain (Regia: Nick Dobb, Chris Hegedus, D.A. Pennebaker) – produttore esecutivo.

2003 | *Bad Santa* | Babbo Bastardo (Regia: Jennifer Arnold, Tricia Cooke) – produttore esecutivo.

Il cinema dei fratelli Coen: declinazioni del vuoto

2005 | *Romance & Cigarettes* | Romance & Cigarettes (Regia: John Turturro) –
produttore esecutivo.

2014 | *Fargo* | Fargo (tv series)

- *INTERPRETAZIONI*

1985 | *Spies Like Us* | Spie come noi (Regia: John Landis)

Bibliografia

- *TESTI DI CARATTERE GENERALE*

ADAMS RACHEL E SAVRAN DAVID (a cura di), *The masculinity, Studies Reader*, Oxford, Blackwell, 2002.

BARTHES ROLAND, *Théorie du texte*, in *Encyclopaedia Universalis*, 1995.

BAUDRILLARD JEAN, *Le miroir de la production*, Paris, Ed. Galilée, 1973.

BAZIN ANDRE, *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1986.

BELLOUR RAYMOND, *L'analyse du film* (1979), tr.it. *L'analisi del film*, Claudia Capetta, Abderrazak Chaoui Aziz (a cura di), Torino, Kaplan, 2005.

BENIGNI MANLIO, PARACCHINI FABIO (a cura di), *American Movies '90*, Milano, Ubulibri, 1994.

BERGSON HENRI, *Il riso, Saggio sul significato del comico*, Milano, Se, 1990.

BUTLER JUDITH, *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), tr. It. *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Roberta Zuppet (a cura di), Milano, Sansoni, 2004.

BUZZOLON DARIO, *Horror*, in L.Gandini e R.Menarini (a cura di), *Hollywood 2000 I. Generi e temi*, Recco, Le Mani, 2001.

CESERANI REMO, *Raccontare il Postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

COHAN STEVEN, HARK INA RAE (a cura di), *Screening the Male*, London, Routledge, 1993.

DEL BUONO ORESTE, *Il diabolico Marlowe*, in *Raymond Chandler, Il grande sonno*, Milano, Feltrinelli, 1998.

DELEUZE GILLES, *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985, trad.it. Liliana Rampello (a cura di), *L'immagine – tempo*, Milano, Ubulibri, 1989.

DERRIDA JAQUES, *The law of Genre*, in Peter Brunette e David Willis (a cura di), *Screen/Play. Derrida and Film Studies*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1989.

ELSAESSER THOMAS, *Classical/ Post – classical narrative, Studying contemporary american film. A guide to Movie Analysis*, London, Arnold, 2002.

FORNARA BRUNO, *Dallo smarrimento del soggetto alla trasfigurazione dei corpi. Dieci ipotesi*, in Franco La Polla (a cura di), *The Body Vanishes*, Torino, Lindau, 2000.

HARVEY DAVID, *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 1990.

HUTCHEON LINDA, *The politics of Postmodernism*, London, New Edition, 1989.

JAMESON FREDRIC, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, in “New Left Review”, 1984, tr.it. *Il Postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989.

JENKS CHARLES, *The Language of Post Modern Architecture*, London, Academy, 1977.

KAFKA FRANZ, *Il Castello*, traduzione di Anita Rho, Milano, Mondadori, 1979.

MONTALE EUGENIO, *Ossi di seppia*, Pietro Cataldi e Floriana D'Amely (a cura di), Milano, Oscar Mondadori, 2003.

NAREMORE JAMES, *On Kubrick*, London, BFI, 2007.

PIRANDELLO LUIGI, *L'Umoreismo*, Pietro Miloni (a cura di), Milano, Garzanti, 2008.

POWRIE PHIL, DAVIES ANN, BABINGTON BRUCE (a cura di), *The trouble with man. Masculinities in European and Hollywood Cinema*, London e New York, Wallflower Press, 2004.

PRAVADELLI VERONICA, *La grande Hollywood. Stili di vita e regia nel cinema classico hollywoodiano*, Venezia, Marsiglio, 2007.

SCHATZ THOMAS, *Hollywood Genres*, New York, N.Y., Random House, 1981.

SINGER BEN, *Melodrama & Modernity*, New York, Columbia University Press, 2001.

THOMPSON KRISTIN, BORDWELL THOMAS, *Storia del cinema. Un'introduzione*, New York, Mc Grow-Hill Education, 2014.

- *MONOGRAFIE E SAGGI GENERALI SU JOEL E ETHAN COEN*

AA.VV., *Joel e Ethan Coen*, "Garage", n.9, febbraio 1997.

AA.VV., *Joel e Ethan Coen*, Roma, Audino, 1994.

ARDIANI ANDREA, *Joel e Ethan Coen*, in "Ciak", n.10, ottobre 2000.

ARECCO SERGIO, *I Coen e il pensiero debole*, in "Il paesaggio del cinema", Recco, Le Mani, 2001.

ASTRUC FRÉDÉRIC, *Le cinéma des freres Coen*, Paris, Edition du Cerf, 2001.

Il cinema dei fratelli Coen: declinazioni del vuoto

BERGAN RONALD, *The Coen Brothers. Una biografia*, Torino, Lindau, 2002.

BOCCHI PIER MARIA, *La mediocrità agente*, in "Cineforum", n.411, gennaio/febbraio 2002.

BROTTMAN MIKITA, "*Kinda funny looking*", *Steve Buscemi's Disorderly Body*, in Luhr W.G. (a cura di), *The Coen Brother's Fargo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

BUCCHERI VINCENZO, *Joel e Ethan Coen*, Milano, Il Castoro Cinema, 2002.

CHESHIRE ELLEN & ASHBROOK JOHN, *Joel and Ethan Coen: The Pocket Essential*, Harpender, Pocket Essential, 2002.

CIMENT MICHEL, NIOGRET HUBERT, *Closer to the Life than the conventions of cinema*, Cambridge University Press, 1996.

CIMENT MICHEL, NIOGRET HUBERT, *Un rocher sur la plage*, in "Positif", n.367, settembre 1991.

CONARD, MARK T., *The Philosophy of The Coen Brothers*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2009.

DAHAN YANNICK, *Du révé à la réalité*, in "Positif", n.447, maggio 1998.

DAHAN YANNICK, *Du reve à la réalité. Les films des frères Coen*, in "Positif", n.360, febbraio 1991.

DOOM RYAN P., *The Brothers Coen: Unique Characters of Violence*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2009.

Il cinema dei fratelli Coen: declinazioni del vuoto

FORNARA BRUNO, *Un cerchio può non essere un cerchio: come tentare di uscire dal postmoderno e entrare nel concettuale*, in AA. VV., *Joel e Ethan Coen*, Torino, Scriptorium, 1997.

KORTE PETER & SEESSLEN GEORGE (a cura di), *Joel and Ethan Coen*, trans. M.Kane & R. Mulholland, New York, Limelight Editions, 2001.

KROHN BILL, *Freres de sang. Entretien avec Joel & Ethan Coen et Barry Sonnenfeld*, in “Cahiers du cinéma”, n.441, marzo, 1991.

LEVINE JOSH, *The Coen Brothers: The Story of Two American Filmmakers*, Toronto, Ecu Press, 2000.

MANZOLI GIACOMO (a cura di), *Joel e Ethan Coen*, Venezia, Marsilio, 2013.

MARINEO FRANCO, *Il cinema dei Coen*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 1999.

MASCIA ALBERTO, *Alla ricerca del senso. Cinema e filosofia nell'opera dei fratelli Coen*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2007.

MENARINI ROY, *Fratelli gemelli?*, in “Segnocinema”, 69, settembre-ottobre 1994.

MOTTRAM JAMES, *The Coen Brothers: The Life of The Mind*, London, B.T. Batsford, 2000.

PEZZOTTA ALBERTO, *Manierismo e caricatura. Il cinema nei fratelli Coen*, in Aa.Vv., *Joel e Ethan Coen*, in “Garage”, 9 febbraio 1997.

RENZI VITTORIO, *La forma del vuoto*, Roma, Bulzoni editore, 2005.

Il cinema dei fratelli Coen: declinazioni del vuoto

ROBERTSON WILLIAM PRESTON, *The Making of Joel & Ethan Coen's The Big Lebowski*, London, Faber & Faber, 1998.

ROWELL ERICA, *The Brothers Grim: The Film of Ethan and Joel Coen*, Lanham, The Scarecrow Press, 2007.

RUSSEL CAROLYNE, *The Films of Joel and Ethan Coen*, Jefferson, McFarland & Company, 2001.

SAADA NICOLAS, *Entretien avec Joel & Ethan Coen*, in "Cahiers du cinéma", n.505, settembre 1996.

SEBASTIANI MASSIMO (a cura di), *I grandi fratelli*, in "Film TV", n.19, 10-16 maggio 1998.

SINEUX MICHEL, *Une esthétique de l'égarement*, in "Positif", n.360, febbraio 1991.

SURIANO FRANCESCO (a cura di), *Joel e Ethan Coen*, Roma, Audino, 1994.

TASSI FABRIZIO, *Musical omerico di un Ulisse americano*, in "Cineforum", n.400, dicembre 2000.

TURRONI GIUSEPPE, *Dedicato a...*, in "Filmcritica", n.379, novembre 1987.

WOODS PAUL (a cura di), *Joel & Ethan Coen: Blood Siblings*, London, Plexus, 2000.

- *SAGGI SPECIFICI PER I SINGOLI FILM*

BARTON FINK

BOURGUIGNON THOMAS, *L'illusiniste et le visionnaire. Le cinéma des frères Coen*, in "Positif", n.367, settembre 1991.

BRUNO EDOARDO, *Anamorfosi, straniamento e allucinazione*, in "Filmcritica", n.415, giugno 1991.

DE BAECQUE ANTOINE, *Meurte à l'Hotel Earle*, in "Cahiers du cinéma", n.448, ottobre 1991.

DE MARINIS GUALTIERO, *Barton Fink*, in "Cineforum", n.309, giugno 1991.

GAROFALO MARCELLO, *Barton Fink*, in "Segnocinema", n.53, gennaio-febbraio 1992.

GIAVARINI LAURENCE, *L'accouchement du cinéma*, in "Cahiers du cinéma", n.448, ottobre 1991.

JAMESON RICHARD T., *What's in the Box*, in "Film Comment", vol.27, n.5, settembre-ottobre 2001.

JENKINS STEVE, *Barton Fink*, in "Sight and Sound", vol.1, n.10, febbraio 1992.

JOUSSE THIERRY, *Coen à cent pour cent*, in "Cahiers du cinéma", n.448, ottobre 1991.

LAVIE MARIE JOSE, *Barton Fink et William Faulkner*, in "Positif", n.367, settembre 1991.

MARIANO AMEDEO, *Un tuffo nel lavandino di Barton Fink*, in "Garage", n.9, 1991.

MARTINI EMANUELA, *Le convenzioni eccentriche del cinema americano*, in "Cineforum", n.305, giugno 1991.

MASSON ALAIN, *Le cauchemar du scénariste*, in "Positif", n.367, settembre 1991.

PEZZOTTA ALBERTO, *La vita della mente*, in "Filmcritica", n.420, dicembre 1991.

ROBERTI BRUNO, *L'occhio vuole la sua carne*, in "Filmcritica", n.420, dicembre 1991.

SAADA NICOLAS (E T.JOUSSE), *Entretien avec Joel & Ethan Coen*, in "Cahiers du cinéma", n.448, ottobre 1991.

SAADA NICOLAS, *John Turturro*, in "Cahiers du cinéma", n.445, giugno 1991.

SCHICKEL RICHARD, *A Three-Espresso Hallucination*, in "Time", 26 agosto 1991.

THE HUDSUCKER PROXY

ARECCO SERGIO, *L'anno solare dei Coen*, in "Filmcritica", n.446-447, giugno-luglio 1994.

BOURGUIGNON THOMAS, *Les vertiges du houla hop*, in "Positif", n.399, maggio 1994.

BRUNO EDOARDO, *Il gran tempo dell'allegoria*, in "Filmcritica", n.446-447, giugno-luglio 1994.

CAPPABIANCA ALESSANDRO, *Finestre infrante*, in "Filmcritica", n.446-447, giugno-luglio 1994.

CHERCHI USAI PAOLO, *Mr. Hula Hoop*, in "Segnocinema", n.67, maggio/giugno 1994.

COURSODON JEAN-PIERRE, *Si l'on pouvait arreter les aiguilles...*, in "Positif", n.399, maggio 1994.

DE MARINIS GUALTIERO, *Mr Hula Hoop*, in "Cineforum", n.335, 1994.

FORNARA BRUNO, *Cerchi e sfere, campi e controcampi*, in "Cineforum", n.383, aprile 1999.

HARKNESS JOHN, *The Sphynx Without a Riddle*, in "Sight and Sound", vol.4, n.8, agosto 1994.

HICKEY ELISABETH, *Making a Killing by Proxy: The Coen Brothers Keep Filmmaking Quirkly as They Go Commercial*, in "Washington Times", 13 marzo 1994.

LIPPER HAI, *Another Fiery Tale from The Brothers Coen*, in "St. Petersburg Times", 14 marzo 1993.

MAZZOTTA WALTER, *Tempo non indifferente*, in "Filmcritica", n.446-447, giugno-luglio 1994.

MCGREGOR ALEX, *Strangers in Hollywood*, in "The Age", 30 giugno 1994.

NEWMAN KIM, *The Hudsucker Proxy*, in "Sight and Sound", 9 settembre 1994.

PASTOR ANDREA, *Accadde, a maggio*, in "Filmcritica", n.446-447, giugno-luglio 1994.

SAADA NICOLAS, *Le saut dans le vide*, in "Cahiers du Cinéma", n.479-480, maggio 1994.

VECCHI BRUNO, in "Duel", n.14, giugno 1994.

FARGO

BORDEAU EMMANUEL, *Les forces de l'ordre*, in *Chaiers du cinéma*, n.505, settembre 1996.

BUCCHERI VINCENZO, *Fargo*, in "Segnocinema", n.80, luglio-agosto 1996.

CAPPABIANCA ALESSANDRO, *La trama sospesa del tappeto*, in "Filmcritica", n.465-466, maggio-giugno 1996.

CORONA MARIO, *Il silenzio del maschio assassino*, in "Linea d'ombra", n.119, ottobre-novembre 1996.

DE MARINIS GUALTIERO, *Montaggio latente*, in "Cineforum", n.355, giugno 1996.

ESCOBAR ROBERTO, in "Il sole 24 Ore", 26/5/1996.

FADDA MICHELE, *Il nulla che non c'è e il nulla che è*, in "Cineforum", n.355, giugno 1996.

FORNARA BRUNO, *A nord di Pulp Fiction*, in "Cineforum", n.355, giugno 1996.

GARBARZ FRANCK, *Petites drames de la solitude*, in "Positif", n.427, settembre 1996.

GERVASINI MAURO, in "Duel", n.39-40, luglio-agosto 1996.

KROHN BILL, *Fargo, situation des freres Coen*, in "Cahiers du cinéma", n.502, maggio 1996.

LOBINA WALTER, *La voglia di soldi che finisce in tragedia*, in "Lecture", n.529, agosto-settembre 1996.

MASSON ALAIN, *Du sang sur la neige*, in "Positif", n.427, settembre 1996.

MCDONALD WILLIAM, *Brothers in a Movie World of Their Own*, in "The New York Times", 3 marzo 1996.

McKINNEY DEVIN, *Fargo*, in "Film Quarterly", vol.50, n.1, autunno 1996.

MORREALE EMILIANO, *Una poliziotta incinta fra le nevi di Fargo*, in "La terra vista dalla luna", giugno 1996.

NADOTTI MARIA, *Uno sguardo dal basso*, in "Linea d'ombra", n.119, ottobre-novembre 1996.

NEWMAN KIM, in "Sight and Sound", n.6, giugno 1996.

PROBST CHRIS, *Cold Blooded Scheming: The Filming of Fargo*, in "American Cinematographer", vol.77, marzo 1996.

ROBSON EDDIE, *From The Hudsucker Proxy to Fargo: A Different Concept, a Different Kind of Film*, in "Post Script", inverno-primavera 2008.

SURIANO FRANCESCO, *Un deserto freddo*, in "Filmcritica", n.465-466, maggio-giugno 1996.

TOLES GEORGE, *Obvious Mysterious in Fargo*, in "Michigan Quarterly Review", 38, n.4, autunno 1999.

WOOD MICHAEL, *Fargo: the Life of the Mind*, in "London Review of Books", anno 18, n.12, 20 giugno 1996.

THE BIG LEBOWSKI

ALLEVA RICHARD, *Real actor v. Real Slobs*, in "Commonwealth", 125, n.7, 10 aprile 1998.

CERCHI USAI PAOLO, in "Segnocinema", 91, maggio-giugno 1998.

COLLIS CLARK, *The Dude and I*, in "Entertainment Weekly", 21 marzo 2008.

COMENTALE EDWARD P. E JAFFE AARON (a cura di), *The Year's Work in Lebowsky Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 2009.

FADDA MICHELE, *La segatura e le carriole*, in "Cineforum", n.374, maggio 1998.

FORNARA BRUNO, *Gira, rimbalza e rotola*, in "Cineforum", n.374, 1998.

GREENE ANDY, *The Decade of the Dude*, in "Rolling Stone", 4 settembre 2008.

LEONARDI M., *Lo sport preferito dal cinema*, in "Duel", n.60, 1998.

MARINEO FRANCO, *Una lucida palla da bowling*, in "A occhi aperti", n.15, 20-5-1998.

ROBERTSON WILLIAM PRESTON, *The Big Lebowski: The Making of a Coen Brothers Film*, New York, Norton, 1998.

ROUYER PHILIPPE, *Le grand Bowling*, in "Positif", n. 447, maggio 1998.

SAADA NICOLAS, *Entretien avec Joel & Ethan Coen*, in "Cahiers du cinéma", n.505, settembre 1996.

