Inherent Vice
di Paul Thomas Anderson
03.05.2015

Il passato non è mai morto. Non è nemmeno passato.
William Faulkner, *Requiem per una monaca*

Il ricordo di una certa immagine non è che la nostalgia di un certo istante.
Marcel Proust, *Dalla parte di Swann*

L'ultima luce del giorno si posa silenziosa sulle onde calme del mare. Il punto di vista è immobile, distratto tra due fabbricati un po' consumati dal vento e dal sale. La voce narrante di Sortilège, poco dopo, conduce in un interno:

– *Sei tu, Shasta?*

– *Crede di avere le allucinazioni, lui.*

– *Forse è per via di questa nuova mise.*

Il dialogo tra Doc e Shasta comincia così. Lei *appare* nella sua stanza mentre lui è disteso sul divano con lo sguardo perso nel vuoto. Un bagliore arancione riscalda queste due figure che la notte blu vorrebbe già inghiottire. Si respira una malinconia leggera, e tra le pause del discorso, si sente una musica appena sussurrata. Ciò che i due si dicono è la premessa di quella storia bizzarra, un po' assurda e parecchio contorta, che di lì a poco trascinerà Larry "Doc" Sportello (Joaquin Phoenix), detective privato avvezzo all'uso di sostanze stupefacenti, in un universo popolato da personaggi a dir poco stravaganti, tra *hippies* sballati, poliziotti corrotti, avvocati pirati, ebrei nazisti, agenti infiltrati, guide spirituali, jazzisti surf, dentisti cocainomani... Con una buona dose di coraggio (e di marijuana) in corpo Doc condurrà la sua indagine per Shasta, addentrandosi in questo fumoso groviglio di nomi, segni, oggetti, espressioni, suoni, colori allucinati che è *Inherent Vice* (*Vizio di forma*, 2014), settimo lungometraggio del regista californiano Paul Thomas Anderson, adattamento dell'omonimo romanzo del leggendario scrittore statunitense Thomas Pynchon.

La sequenza d'apertura segna un ritorno *apparente*: quello di Shasta, l'ex ragazza di Doc. Dietro questo ritorno, poi, se ne possono scorgere almeno altri due, non meno evidenti: da un lato quello di un'epoca (il film è ambientato negli anni Settanta), dall'altro quello di un genere cinematografico (il film è riconducibile per tante ragioni al noir). Doc però in un primo momento esita e non riconosce la sua ex («sei tu, Shasta?»); e alla stessa maniera si potrebbe dubitare della veridicità storica alla base della pellicola (ma erano davvero così gli anni Settanta?), come anche della sua identità (se si tratta di un autentico noir, dove sono finite tutte quelle ombre? E la notte? E la pioggia?). Doc pensa che la sua iniziale incertezza sia dovuta all'aspetto un po' diverso di Shasta («forse è per via di questa nuova mise») e in fondo il suo ragionamento può funzionare molto bene anche per quanto riguarda la rappresentazione un po' alterata di quel periodo (dopotutto questo è solo un film, non un documentario) e la riproposizione di un genere (questo è un noir postmoderno, un "neo-noir"). Quale che sia il punto di vista adottato, dunque, in *Inherent Vice* ciò che torna è il passato, seppure un po' stravolto, riadattato, presentato in una nuova veste, appunto.

E se invece Doc avesse ragione? E se Shasta fosse *davvero* un'allucinazione? E se l'intera storia non fosse altro che il prodotto della sua immaginazione? Una *grande illusione*, un lungo *viaggio*, dettato forse dal ricordo dell'ex ragazza e alimentato da

tutta quell'erba fumata nel corso del film. Magari Doc è ancora disteso sul suo divano, un po' come Noodles in *C'era una volta in America*. Con *Inherent Vice* ci troveremmo così di fronte a un altro "schermo oppiaceo", dove la memoria si perde nel crocevia del desiderio e così incontra la fantasia.

La teoria è affascinante e può trovare anche qualche fondamento in alcuni frangenti della pellicola. Il personaggio di Sortilège, cui è affidata la narrazione della storia, ad esempio, è abbastanza ambiguo: compare spesso dal nulla come un vero e proprio grillo parlante, dialoga con Doc, gli offre dei consigli, per poi dileguarsi con la stessa disinvoltura. Si ha come l'impressione che la voce narrante dell'investigatore Marlowe si sia tutt'a un tratto tramutata in un personaggio diverso da lui, senza però che quel processo di interiorizzazione del racconto e del punto di vista narrativo cui solitamente è collegata si disperda completamente. La stessa trama del film sembra avere la consistenza di una nuvola di fumo, più che svilupparsi si avviluppa su se stessa: come in un sogno, tutto è tratteggiato e non c'è reale profondità, se non quella di un sentimento o di un'emozione.

La figura più fantasmatica della pellicola, comunque, è proprio quella di Shasta. Nei pensieri di Doc, la sua immagine fluttua trasparente tra le dissolvenze del film. Quando è in scena, l'atmosfera si fa subito vagamente onirica. Lei arriva come un fantasma, o forse, lei *appare* in quanto fantasma: puro *oggetto del desiderio*. Così quando si ripresenta a casa di Doc per la seconda volta (di nuovo senza preavviso tanto che lui, sorpreso, si domanda se non sia «finito nella macchina del tempo»), lo seduce e lo porta all'orgasmo. Paul Thomas Anderson filma tutto senza stacchi, in un lungo piano sequenza che restituisce quella crescente tensione erotica che alla fine culmina nel violento atto sessuale. Shasta qui sembra l'esatta incarnazione della libidine di Doc e non a caso tutto comincia con una sua domanda: «che ragazza ti serve, Doc?». La scena può essere accostata a quella in cui Freddie

(sempre Joaquin Phoenix) si masturba di fronte all'oceano, nel precedente film del regista (*The Master*, 2012). Shasta non è poi così diversa da quella donna di sabbia creata dal protagonista sulla spiaggia: ciò che cambia è semmai il punto di vista, in un caso esterno nell'altro interno al personaggio.

Quello di Doc non è dunque un viaggio nel passato, ma *attraverso* il passato: *Journey Through the Past*, tutto è già nelle parole e nella musica di Neil Young, ascoltata a più riprese nel corso della pellicola. Se si accetta, però, l'idea che Shasta sia un fantasma generato dal desiderio di Doc e che quindi il suo sia un *falso ritorno*, cosa dire in merito alla riproposizione di un'epoca e di un genere cinematografico ormai tramontato?

Le coordinate spazio temporali fornite in apertura della pellicola («Gordita Beach, California. 1970») sembrano suggerire che la Storia (il contesto) in cui si muove Doc appartenga alla realtà dei fatti, mentre la sua storia (il testo) sia il frutto della fantasia dell'autore. Vi è addirittura un momento in cui un personaggio, il sassofonista Coy Harlingen (Owen Wilson), "si ritrova" al cospetto di un autentico Richard Nixon. Come in *Forrest Gump*, dove pure l'eroe interpretato da Tom Hanks è inserito all'interno di filmati d'epoca originali ed è posto nella condizione di interagire con i loro protagonisti, la cornice del racconto sembra reale. Ma com'è stato giustamente rilevato a proposito del film di Zemeckis, in questi casi ci si trova «di fronte non già a un personaggio di finzione [...] immesso in un contesto storico reale ma, al contrario, a personaggi storici prelevati dalla Storia e rifunzionalizzati in un universo fittizio» (Caccia 2008, p. 73). Gli anni Settanta di *Inherent Vice*, così come i suoi luoghi, non appartengono dunque alla Storia americana ma semmai al suo Mito, che li tramanda *oralmente* attraverso la letteratura, la musica, il cinema: essi non possono tornare poiché non sono mai realmente esistiti, se non nel presente volubile di un'idea, di un sentimento, di un'immagine.

«La Storia con la S maiuscola è la storia del cinema; essa è più grande delle altre perché proietta se stessa» afferma Jean-Luc Godard nella sua *Historie(s) du Cinéma*: se davvero vi è una "Storia" in *Inherent Vice*, allora non può essere che quella del cinema. La pellicola, del resto, è costellata da infinite allusioni a opere che la precedono e al suo interno ospita persino un "palazzo del cinema" che, idealmente, le contiene tutte. I riferimenti però sono vaghi, sfumati e non si traducono mai in vere e proprie citazioni: tutto si confonde, si disperde, come in quella nebbia sul molo che a un certo punto avvolge Doc. *Il grande sonno* di Howard Hawks, con Humphrey Bogart nei panni del detective Philip Marlowe, potrebbe però essere considerato il modello di partenza, giacché al centro del film di Paul Thomas Anderson, come anticipato, sembra esserci un chiaro cuore noir: la trama particolarmente intricata, la figura dell'investigatore privato, la *femme fatale*, i federali piantagrane, la stessa atmosfera un po' onirica, sono tutti elementi tipici di un genere da molti considerato ormai estinto. «Penso che Marlowe sia morto, penso che sia *quello* "il lungo addio". Penso che sia un addio a quel genere, un genere che non credo possa più essere accettabile» dichiarò Robert Altman a proposito de *Il lungo addio*, un film con il quale, già nei primi anni Settanta, egli operò uno «svuotamento» e una «trasfigurazione» del noir (Micciché 1984, p. 69) e che pure può essere posto alla base di *Inherent Vice*. Partendo da queste premesse, considerando cioè il noir come un "genere morto", il film di Paul Thomas Anderson non potrebbe essere altro che la sua (ennesima) riesumazione in chiave postmoderna: una parodia, un *pastiche* o un "film della nostalgia"[1].

Il punto è che il noir non solo non è morto, ma non è mai stato nemmeno un genere cinematografico[2]. L'espressione "film noir" è nata (in Francia) per merito di alcuni critici cinematografici *dopo* che molti film poi considerati noir erano già stati realizzati (in America); inoltre, si è diffusa in maniera rilevante solo negli anni Settanta, quando cioè, per molti, il noir non esisteva già più[3]. Com'è stato scritto: «il film noir appartiene tanto alla storia delle idee quanto alla storia del cinema; in altre parole, ha meno a che fare con un gruppo di opere che non con un discorso-trattato-argomentazione-tema – un sistema non compatto, in continua evoluzione, di discussioni e interpretazioni» (Naremore 1999, p. 1215). Il cinema noir, allora, prima di essere un genere, o un ciclo, o uno stile, o un fenomeno, è un'*idea*, «un concetto generato *ex post facto* [...] divenuto parte di una memoria di massa planetaria; un'immagine da sogno di un fascino passato, che sopprime tanta storia almeno quanta ne ricorda» (ivi, p. 1237). È per questa ragione che «è sempre stato molto più facile riconoscere un film noir che non definirlo» (ivi, p. 1213) ed è per questa ragione che *Inherent Vice* può essere *riconosciuto* come film noir pur essendo quanto di più lontano ci sia da un autentico film noir: Paul Thomas Anderson non riesuma niente, ma sviluppa il suo film a partire da un'idea ben radicata in un immaginario collettivo.

Se davvero *torna* qualcosa in *Inherent Vice*, allora, non è il passato ma la sua immagine fantasmatica. Qualcosa, cioè, che appartiene tanto al ricordo quanto all'immaginazione e che sulla tela dello schermo cinematografico prende forma, si definisce, diviene *presente*: una dolce (meccanica) illusione, provocata e sostenuta da *un* desiderio che si mimetizza nel sottobosco della narrazione. In questo senso, il film forse più vicino a quello del regista californiano è *Tabu* di Miguel Gomes: anche lì vi è il *falso ritorno* di un'epoca del cinema (quella del muto) o di un'epoca storica (quella coloniale); anche lì memoria e fantasia si confondono nell'affabulazione di un racconto; anche lì ciò che lega tutto è un sentimento nostalgico, malinconico, dettato dai rintocchi di un orologio. Perché *Inherent Vice*, in fondo, proprio come *Tabu*, è un film sullo scorrere del tempo. «Eppure non c'è modo di evitare il tempo, il mare del tempo, il mare del ricordo e della dimenticanza, di anni di promesse ormai andate, irrecuperabili...» suggerisce

Sortilège poco prima che termini il film, sciogliendo in questo modo l'enigma insito nel titolo: «vizio intrinseco», una formula che nelle polizze delle assicurazioni marittime significa «tutto ciò che non si può evitare». Così fluisce il cinema, così fluisce la vita, e ciò che resiste è la nostalgia, desiderio di tornare.

Nel finale, lo sguardo illuminato di Doc sembra anticipare l'arrivo del vuoto, mentre un'espressione indecifrabile gli compare sul volto: il ricordo sogna l'eternità di un momento: un'ultima immagine di noi due soli, insieme, prima che tutto torni buio e quel che resta sia solamente il rumore del mare.

NOTE

[1] Parodia, *pastiche* e "film della nostalgia" sono tre termini chiave adoperati da Fredric Jameson nelle sue fondamentali pubblicazioni sul Postmodernismo. In particolare, egli si riferisce ai primi due in questi termini: «come la parodia, il *pastiche* è l'imitazione di uno stile peculiare e unico, idiosincratico, è una maschera linguistica, un discorso in una lingua morta. Ma di questa mimica costituisce una pratica neutrale, senza nessuna delle motivazioni recondite della parodia, monca dell'impulso satirico, priva di comicità» (Jameson 2007, p. 34). Con l'espressione "film della nostalgia", invece, egli allude a quella che i francesi chiamano *la mode rétro*, ossia «un *pastiche* che, con un "errore categoriale", confonde il contenuto con la forma e si propone di reinventare lo stile non di un linguaggio artistico soltanto, ma di un'intera epoca» (Jameson 2003, p. 70).

[2] La definizione di noir è ancora oggi piuttosto problematica, nonostante la gran quantità di studi e pubblicazioni sull'argomento. Nel corso della storia, infatti, il noir è stato considerato o descritto come «genere», «serie», «movimento», «periodo», «atmosfera», «stato d'animo», «motivo», «stile visivo», «canone», «fenomeno», «fenomeno transgenico» (cfr. Naremore 1999).

[3] Paul Schrader, nel suo celebre saggio *Notes on Film Noir*, ritiene che il periodo noir sia iniziato nel 1941 con *Il mistero del falco* di John Huston e sia terminato nel 1958 con *L'infernale Quinlan* di Orson Welles (cfr. Schrader 1972). Questa datazione (1941-1958) oggi probabilmente è la più nota e condivisa.

BIBLIOGRAFIA

Caccia R. (2008): *Forrest Gump*, in Canova G. (a cura di), *Robert Zemeckis*, Marsilio, Venezia.

Jameson F. (2003): *Le firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni*, Donzelli, Roma.

Jameson F. (2007): *Postmodernismo: ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma.

Micciché L. (1984): *L'incubo americano. Il cinema di Robert Altman*, Marsilio, Venezia.

Naremore J. (1999): *Il Noir*, in Brunetta G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino.

Schrader P. (1972): *Notes on Film Noir*, in «Film Comment», primavera.

FILMOGRAFIA

C'era una volta in America (*Once Upon a Time in America*) (Sergio Leone 1984).

Forrest Gump (Robert Zemeckis 1994).

Histoire(s) du Cinéma (Jean-Luc Godard 1988-1998).

Il grande sonno (*The Big Sleep*) (Howard Hawks 1946).

Il lungo addio (*The Long Goodbye*) (Robert Altman 1973).

Il mistero del falco (*The Maltese Falcon*) (John Huston 1941).

L'infernale Quinlan (*Touch of Evil*) (Orson Welles 1958).

Tabu (Miguel Gomes 2012).

The Master (Paul Thomas Anderson 2012).

Vizio di forma (*Inherent Vice*) (Paul Thomas Anderson 2014).