

Interferenza omotopica e *locational imaging noir* Una riflessione geocritica sugli spazi disturbanti nel cinema a partire da *Black Dahlia*

Giorgio Avezzi

Università Cattolica del Sacro Cuore

giorgio.avezzu@unicatt.it

Abstract

In questo articolo si propone una riflessione geocritica sul cinema a partire da *Black Dahlia* di Brian De Palma (2006), attraversando la tradizione del film noir e considerando la particolare relazione di questo genere con spazi e geografie “reali”. È affrontata nello specifico la questione della rappresentazione di Hollywood (e di Los Angeles) nei film (noir) hollywoodiani, allo scopo di verificare una differenza fondamentale, per quanto certo non l'unica, nella costruzione degli “spazi disturbanti” tra racconto cinematografico e racconto letterario. Mentre la geocritica letteraria solitamente ripete che simili spazi “interferenti” sono (de)costruiti seguendo strategie “eterotopiche”, il caso del film noir mostra come il cinema – un locative medium del tutto singolare – possa semmai praticare più efficacemente l'opposta strategia “omotopica”.

Parole chiave

Spazio, cinema, geografia, geocritica, Hollywood

Abstract

Homotopic interference and locational noir imaging. A geocritical reflection on disturbing spaces in cinema starting from Black Dahlia – This paper aims at offering a geocritical exploration of cinema starting from *The Black Dahlia* (Brian De Palma, 2006) and retracing the tradition of the noir film genre, taking into consideration the peculiar relations between this genre and “real” spaces and geographies. The question of Hollywood cinema representing Hollywood itself (and Los Angeles) will be considered in order to verify a fundamental difference between how “disturbing spaces” are constructed in cinema and in literature. While the geocritical approach to the study of literature usually maintains that similar “interfering” spaces are (de)constructed through “heterotopic” strategies, the case of noir film genre shows how cinema – a very singular locative medium – can effectively rely on “homotopic” strategies, instead.

Key words

Space, Film Studies, Geography, Geocritics, Hollywood

Sommario

1. *Black Dahlia* in Hollywoodland
2. Post-classicità, violazioni, e incremento della visibilità di Los Angeles
3. Consensi e interferenze spaziali
4. Hollywood, Bulgaria. *Stat Hollywood pristina nomine*

Bibliografia

In questo articolo propongo una riflessione geocritica sul cinema a partire da *The Black Dahlia* di Brian De Palma (2006), attraversando la tradizione del film noir e considerando la particolare relazione di questo genere con spazi e geografie “reali”. Affronterò nello specifico la questione della rappresentazione di Hollywood (e di Los Angeles) nei film (noir) hollywoodiani, ma non perché voglia riproporre un tema – l’autoriflessività – francamente oggi poco originale. L’obiettivo è piuttosto quello di verificare una differenza fondamentale, per quanto certo non l’unica, nella costruzione dello “spazio disturbante” tra racconto cinematografico e racconto letterario. Confronterò infatti “la rappresentazione hollywoodiana di Hollywood” con la tipologia delle strategie di costruzione di spazi disturbanti nella narrativa postmodernista proposta da Brian McHale (1987). È una tipologia che, concentrandosi appunto su questioni specificamente spaziali, ha suscitato la curiosità di chi si è occupato più recentemente degli aspetti geografici del racconto di finzione letterario, come Bertrand Westphal. Westphal (2009) riconosce a tali strategie di costruzione di spazi disturbanti il medesimo obiettivo, vale a dire quello di creare, nello spettatore, un effetto che chiama di «interferenza eterotopica». Vedremo però come il trasferimento delle categorie di McHale al racconto cinematografico non sia per nulla automatico, e come la letterale traduzione cinematografica di quelle strategie produca un effetto tutt’altro che disturbante. Perché il cinema, e quello classico hollywoodiano soprattutto, ha sempre sistematicamente prodotto per così dire *consenso eterotopico*, piuttosto che interferenza. Il che equivale anche a dire che se il cinema è effettivamente stato una sorta di particolare *locative medium* – «films are maps insofar as each medium can be defined as a form of what cartographers call locational imaging» (Conley 2007: 2; cfr. anche Roberts 2012 e Caquard 2009) – lo è stato però in modo del tutto singolare, optando di regola per una manipolazione del rapporto tra rappresentazione e referente geografico, che pure allo spettatore non doveva sembrare scandalosa. L’effetto spazialmente disturbante al cinema è stato semmai spesso prodotto – e il noir ha avuto un ruolo fondamentale in questo – seguendo strategie “omotopiche”.

1. Black Dahlia in Hollywoodland

Esiste un rapporto privilegiato e molto particolare tra il genere noir e la geografia californiana – quella losangelina e hollywoodiana nello specifico. Il film di De Palma, riconvocando negli anni Duemila la tradizione noir – seppure in un modo, come si vedrà, del tutto originale – può permettere di chiarire il significato autoriflessivo (post-classico) che la rappresentazione di Hollywood ha assunto in passato e continua ad assumere anche oggi in certo cinema “nero” contemporaneo (tra gli altri, sicuramente in diversi film lynchiani).

Black Dahlia, tratto dal romanzo omonimo (1987) di James Ellroy, è un film ambientato a Los Angeles, a Hollywood soprattutto, nella seconda metà

degli anni Quaranta. Al centro della vicenda è la vera storia dell'omicidio di Elizabeth Short, un'aspirante attrice cinematografica il cui cadavere fu trovato alla periferia della città nel gennaio del 1947 orrendamente mutilato, tranciato in due all'altezza dell'ombelico e svuotato del sangue e degli organi interni. La ragazza, all'epoca ventiduenne, venne soprannominata (solo dopo la morte) "Dalia Nera" con riferimento a *La dalia azzurra* (*The Blue Dahlia*, George Marshall, 1946), un film noir dell'anno precedente l'omicidio, sceneggiato da Raymond Chandler. Per l'omicidio di Elizabeth Short, che colpì enormemente l'opinione pubblica statunitense per la sua efferatezza, la polizia di Los Angeles non riuscì mai a trovare un colpevole. È una paradigmatica storia da *Hollywood Babilonia*.

Il film di De Palma, pur ispirandosi a quella storia vera, si prende molte libertà narrative, come d'altronde il romanzo di Ellroy. La storia si focalizza soprattutto sul rapporto tra i personaggi finzionali dei due poliziotti incaricati dell'indagine, entrambi ex pugili, e la ragazza di uno dei due. Non ultime, tra le libertà narrative dell'adattamento cinematografico rispetto alla storia vera, quelle di individuare il colpevole dell'omicidio e il luogo dove la ragazza sarebbe stata torturata. Viene introdotto, tra gli altri, il torbido personaggio di Emmett Linscott, un ricco speculatore edilizio, con tutta la sua inquietante famiglia. Linscott è una personalità importante di Los Angeles e ha costruito, si dice, metà Hollywood e Long Beach. Avrebbe costruito le case con legname marcio e vecchie scenografie cinematografiche – case evidentemente a rischio d'incendio. Viene detto che Linscott iniziò la carriera aiutando Mack Sennett, pioniere del cinema comico muto, a edificare un complesso edilizio sotto la grande insegna di Hollywood. Il luogo della tortura, scopre uno dei poliziotti, è proprio una casa abbandonata nella buia zona semideserta ai piedi delle colline di Hollywood. La grande scritta che incombe dalle colline, inaugurata nel '23 per pubblicizzare i terreni edilizi della zona, recita ancora "Hollywoodland" – "land" sarebbe infatti stato tolto solo nel '49, un paio d'anni dopo l'omicidio della Dalia Nera.

Linscott e la sua famiglia sono delle figure il cui scopo nel film è quello di rappresentare un'intersezione, quasi un cortocircuito, tra l'urbanistica hollywoodiana e il mito cinematografico di Hollywood, svelandone il marciame al contempo materiale (il legno marcio) e morale. La connessione tra l'aspetto morale e quello urbanistico è tematizzata nel film con una certa insistenza. Ad esempio, l'esecutrice materiale dell'omicidio della Dalia Nera, la signora Ramona Linscott, una persona affetta da un grave squilibrio psichico, era riuscita a ottenere che le fosse intitolata una strada, Ramona Boulevard, grazie all'intercessione del potente marito presso la commissione urbanistica. Non una delle vie migliori, però: una strada senza uscita nel quartiere a luci rosse, con le prostitute messicane alle finestre.¹

L'ambientazione hollywoodiana per un film hollywoodiano, la rappresentazione di personaggi a vario titolo vicini al mondo del cinema, l'inserimento di spezzoni cinematografici (*L'uomo che ride* di Paul Leni [*The Man Who*

1 Cfr. Aubron (2006: 30-31): «La thèse d'Ellroy est radicale: Hollywood émane d'un tas de fumier où macèrent magouilles immobilières, prostitution et pornographie, le cinéma n'étant que la cerise sur un gâteau d'immondices».

Laughs, 1928] e il porno amatoriale cui avrebbe partecipato Elizabeth prima di essere uccisa, oltre ai suoi provini) basterebbero a rendere più che evidente il carattere metacinematografico del film di De Palma. È una qualità che peraltro non sarebbe difficile ascrivere perfettamente alla poetica dell'autore. Lo scrive bene Christian Viviani su *Positif*:

Le Dahlia noir devient un “métafilm” subtil, où personnages et spectateurs ne se perdent pas tant dans le méandres d'une histoire que dans les trompe-l'œil d'une imagerie: le cinéma, dans le cinéma, au cinéma, sur le cinéma. (Viviani 2006: 37)

Si può aggiungere che anche i disorientanti «meandri della storia» cui accenna Viviani sono parte integrante dell'atmosfera noir classica, cioè rappresentano anch'essi un elemento metacinematografico, quasi cinefilo. Vale a dire che quella che secondo molti recensori sarebbe una delle debolezze maggiori di *Black Dahlia*, sicuramente da imputare anche a un poco felice adattamento del denso romanzo di Ellroy, è in realtà, in fondo, tipicamente noir: una trama ellittica, poco equilibrata, difficile da seguire, forse incongruente. Quasi che lo stile narrativo involuto del film di De Palma volesse alludere alle trame immancabilmente intricate di innumerevoli noir classici (trame la cui complessità rivaleggia con quella dei *puzzle film* contemporanei²).

Lo stesso soggetto morboso, poi, dimostra la persistenza di una passione per i casi irrisolti della cronaca nera del mondo della Hollywood degli anni d'oro, in bilico tra cinefilia e gusto per il gossip macabro. Si pensi a un paio di altri casi analoghi nella filmografia degli anni Duemila: *Hollywoodland* (Id., Allen Coulter, 2006), sul mistero della morte di George Reeves, e *Hollywood confidential* (*The Cat's Meow*, 2001), sull'insabbiamento dell'omicidio avvenuto sullo yacht di W. R. Hearst – un film di Peter Bogdanovich, autore che quanto a cinefilia e ad autoriflessività non ha nulla da invidiare a De Palma.

2. Post-classicità, violazioni, e incremento della visibilità di Los Angeles

Black Dahlia è dunque un film metacinematografico e iperrealista, un neo-noir che si pone come obiettivo, più che la fedele rappresentazione della Los Angeles della fine degli anni Quaranta, la ripresa di uno stile visuale e narrativo, quello dei film noir degli anni Quaranta e Cinquanta. L'iperrealismo consiste nell'esibizione di un ulteriore grado di mediazione nella rappresentazione cinematografica, e nel caso specifico sta per l'appunto nella convocazio-

2 Sull'aspetto della complessità e dell'opacità narrativa del film di De Palma insiste ad esempio Jean Douchet (2007: 65), che lo riconduce proprio, invece che alla traduzione noir, al recente successo del complex storytelling statunitense: «Vous avez forcément remarqué cette tendance du cinéma américain à rendre de plus en plus obscure, voir – employons le mot – imbitable une grande partie d'un film. C'est *Le Dahlia noir* qui tient pour l'instant le record; quasiment une heure et demie de perte dans la compréhension de l'histoire. Nous sommes loin d'un cinéma qui respecte les règles classiques de la narration dramatique, avec la scène d'exposition imposant d'afficher clairement tous les éléments – lieux, temps, décors, caractères, etc. – qu'allait travailler et développer l'intrigue».

ne della tradizione figurativa e narrativa del film noir all'interno di un nuovo film "noir" – le virgolette sono d'obbligo.³

Com'è noto, La Polla (1978: 163-187) riferiva la nozione di iperrealismo al cinema della New Hollywood, una stagione in cui lo stesso De Palma si è formato come regista. Tra i film più esemplari dell'iperrealismo citati da La Polla è il neo-noir *Marlowe, il poliziotto privato* (*Farewell, My Lovely*, Dick Richards, 1975): l'adattamento di un romanzo chandleriano già portato sullo schermo negli anni Quaranta, che figurativamente ha molto in comune con *Black Dahlia*.⁴ E il direttore della fotografia di *Black Dahlia* è Vilmos Zsigmond, già «eccezionale» (La Polla 1978: 171) direttore della fotografia proprio di un altro neo-noir iperrealista, *Il lungo addio* (*The Long Goodbye*, Robert Altman, 1973). Non sembra insomma illegittimo parlare di iperrealismo a proposito di un film riflessivo come quello che stiamo considerando, e d'altronde l'iperrealismo è certamente una caratteristica distintiva di un'arte giunta a un grado di autoriflessività postmodernista.

Tuttavia, e questo è un punto fondamentale dal momento che ci interessa dire qualcosa sugli spazi disturbanti della fiction (cinematografica) postmodernista, lo stesso noir "classico" può e forse deve essere considerato come un genere post-classico, già decenni prima di un neo-noir come quello in esame. Per inciso, si ricordi che il noir non è stato esattamente un genere "produttivo" degli studios, a differenza per esempio del western o del musical, ma è piuttosto un genere definito *a posteriori* dalla critica europea, in un'epoca di collasso del sistema produttivo americano classico (cfr. Gandini 2001: 11-29).

Il noir avrebbe sempre avuto un carattere anticonvenzionale rispetto al cinema classico, contenendo elementi di "violazione" non solo tematici ma anche stilistici. J.P. Telotte è molto esplicito nel ritrovare una correlazione tra questi due piani apparentemente lontani:

3 L'iperrealismo per La Polla è «l'unico punto di riferimento teorico della pratica cinematografica di alcune giovani leve di registi» della New Hollywood. Il tentativo dell'iperrealismo (nell'ambito delle arti figurative) è quello di creare immagini del reale tanto più false, innaturali e bidimensionali quanto più precise e fotorealistiche. L'oggetto preferito dell'iperrealismo (anche di quello cinematografico) è «l'ambiente urbano, i suoi colori, la sua innaturalità, la sua alienazione. [...] Strade, vetrine, automobili, grattacieli, insegne, affissi pubblicitari [...]» (ivi: 164). Il film paradigmatico dell'iperrealismo cinematografico americano è *L'ultimo spettacolo* (*The Last Picture Show*, 1971) di Peter Bogdanovich – è evidente che la «poetica dell'iperrealismo» è strettamente connessa a quella della «nostalgia».

4 Scrive La Polla (1978: 170-171): «[...] è uno dei massimi risultati raggiunti dalla pratica figurativa in quanto rimando teorico. Tipico detective film, *Marlowe* è l'esatta ricostruzione di una pellicola anni Quaranta filtrata attraverso l'occhio dei nostri anni. L'uso del colore nel film non costruisce una parete di resistenza alla credibilità dell'operazione, ma al contrario si pone a ideale esempio di come sarebbero state le luci e i colori di un film di quel tempo. [...] In questo film il paradosso dell'iperrealismo si svela in maniera schiacciante: la realtà del detective film d'un tempo viene ricreata attraverso le tecniche coloristiche permesse dal cinema contemporaneo e, proprio nel momento della massima aderenza agli stili fotografici del cinema classico, il film si mostra prodotto di estrema irrealtà [...]».

The film noir seems fundamentally *about* violations: vice, corruption, unrestrained desire, and, most fundamental of all, abrogation of the American dream's most basic promises – of hope, prosperity, and safety from persecution. [...] What we can quickly note [...] is that a similar ambiguity marks the film noir's relationship to the dominant style of its period, what we term classical film narrative. This conventional voice is characterized by a seemingly objective point of view, adherence to a cause-effect logic, use of goal-oriented characters to direct our attention and elicit our sympathies, and a progression toward narrative closure. In the noir family we find many films that seem by turns to contravene and to support these classical conventions. In fact, this form may be most remarkable not just for the subjects it addresses but for its efforts at finding an adequate voice for those subjects, as if the normal manner of film narrative had come to be perceived as unsuitable, inadequate, or, like the various structures of daily life it examines, even suspect. It is, after all, the film noir that, energized by some singular literary models of the pre- and postwar era, popularized the voice-over and flashback devices which implicitly challenge conventionally linear narratives, while it also developed the extended subjective camera sequence and brought into vogue a variety of documentary techniques that influenced our whole sense of film realism. (Telotte 1989: 2-3)

Insomma, i film noir – i noir propriamente detti, che le cronologie limitano solitamente al periodo che va dal '41 (*Il mistero del falco* [*The Maltese Falcon*, John Huston]) al '58 (*L'infernale Quinlan* [*Touch of Evil*, Orson Welles]) – avrebbero dimostrato una grande audacia narrativa, un carattere davvero sperimentale: in questo senso il genere potrebbe essere considerato come post-classico. Alla tematizzazione all'interno delle trame di «violazioni» morali d'ogni tipo corrisponderebbe una puntuale e ricorrente violazione stilistica delle convenzioni hollywoodiane.

Una di queste violazioni, suggerisce Telotte nella parte conclusiva del paragrafo citato, consiste nell'introduzione di una forte componente *realistica* o "documentaristica"⁵ (si ricordi che sono anche gli anni del neorealismo italiano, di cui qualcuno ritiene che il cinema noir sia, per certi aspetti, un equivalente d'oltreoceano). È proprio questo che ci permette di ritornare alla questione centrale della rappresentazione di Hollywood nel cinema (noir) hollywoodiano. Se è vero che Los Angeles era già stata filmata *on location* nelle comiche del muto di Keaton, Lloyd e Chaplin, e che Hollywood in seguito era stata rappresentata in film sullo *show business* come *Maschere di celuloide* (*Show People*, King Vidor, 1928), *È nata una stella* (*A Star Is Born*, George Cukor, 1937) e *Ho baciato una stella* (*Hollywood Canteen*, Delmer Daves, 1944), è proprio il noir a mettere in scena per la prima volta in modo sistematico gli esterni losangelini, spesso filmati dal vero tra Hollywood e Bunker Hill, in film come: *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, Billy

5 Cfr. su questo anche Locatelli (2011: 125ss.), Fadda (a cura di, 2004), in particolare l'articolo del curatore. Sugli aspetti spaziali del noir, tra modernità e postmodernità, un'opera di riferimento è Dimendberg (2004). Un altro riferimento fondamentale, sugli spazi – i «cronotopi», non propriamente la geografia – del noir è Sobchack (1998). Cfr., sui rapporti tra spazio e tempo nel noir, anche Gandini (2001: 89-111). In particolare su Los Angeles nel noir e gli «spazi del perturbante» cfr. Marmo (2011).

Wilder, 1944), *L'ombra del passato* (*Murder, My Sweet*, Edward Dmytryk, 1944), *Detour – Deviazione per l'inferno* (*Detour*, Edgar G. Ulmer, 1945), *Il grande sonno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), *Doppio gioco* (*Criss Cross*, Robert Siodmak, 1949), *Un bacio e una pistola* (*Kiss me Deadly*, Robert Aldrich, 1955), *La strada della rapina*, (*Plunder Road*, Hubert Cornfield, 1957).

Mark Shiel (2010), in *A Regional Geography of Film Noir*, nota come la letteratura sul film noir manchi di dedicare una reale attenzione alle specifiche città e alle strade che vi sono rappresentate. Di solito viene invece privilegiato un discorso più vago sul carattere urbano del genere, inteso in senso indifferenziato, e vengono più che altro condotte generali discussioni d'ispirazione sociologica o psicanalitica sugli effetti della modernità urbana centrifuga e distopica. Shiel è invece interessato proprio alla specifica geografia del cinema noir. Individuati in totale 518 film noir prodotti negli Stati Uniti tra il 1940 e il 1959, li distingue a seconda della loro ambientazione geografica e descrive graficamente la frequenza dell'attestazione di determinate ambientazioni, nell'arco dei venti anni presi in esame. Separati i film noir di ambientazione straniera da quelli invece di ambientazione statunitense, e i noir americani "rurali" dai noir "urbani", Shiel restringe l'analisi ai noir ambientati nel Nordest e a quelli del Sudovest americano e della California in particolare, per giungere infine a confrontare il numero dei noir ambientati a New York e il numero di quelli ambientati a Los Angeles. I risultati della ricerca mostrano il costante incremento, nell'arco del periodo preso in considerazione, dei film ambientati in California. Soprattutto mostrano come, a partire dalla fine degli anni Quaranta, i noir ambientati a Los Angeles, che pure erano molti di meno all'inizio del decennio, diventino *più numerosi di quelli newyorkesi*. Se dal '40 al '48 Los Angeles compare in 34 noir e New York in 57 (e ogni anno New York supera Los Angeles), dal '49 al '59 i noir losangelini sono 80 contro i 53 newyorkesi (e ogni anno Los Angeles supera New York, tranne che nel '52, ma di poco). Secondo Shiel la nuova visibilità cinematografica di Los Angeles, una città in rapida espansione, a scapito di New York testimonierebbe la nuova preminenza politica, economica e culturale della città californiana.

Sebbene a Shiel non sembri interessare, può essere suggestivo provare a mettere in relazione il progressivo aumento della visibilità di Los Angeles e l'inesorabile declino del sistema hollywoodiano classico. Curiosamente, il sorpasso di Los Angeles su New York nel cinema noir – ma è una tendenza generale dell'intero cinema statunitense – avviene nel 1949, cioè nell'anno che segue la sentenza antitrust Paramount, che pone ufficialmente fine allo studio system. Come se Los Angeles, cioè *Hollywood*, divenisse prepotentemente visibile nel cinema statunitense solo nel momento in cui il cinema hollywoodiano entrava in una fase post-classica (dal punto di vista produttivo e distributivo, ma anche stilistico: proprio col noir, si è visto).

È vero che può essere riduttivo considerare Los Angeles come una specie di sineddoche per Hollywood. Tuttavia è anche vero che la rappresentazione di Los Angeles ha delle qualità che la distinguono, ad esempio, da quella di New York, e che la rendono del tutto particolare. Più ancora di New York, la

Los Angeles noir è ripresa, come si è detto, soprattutto *on location*, dal vero⁶. Inoltre Los Angeles è anche massicciamente tematizzata nel film noir, cioè non è semplicemente usata come un set neutro. È addirittura talvolta narrativizzato il movimento geografico *verso* Los Angeles, sempre connotato in senso negativo: Los Angeles è il luogo della disillusione, perché la città non mantiene le sue promesse.⁷ Promesse di emancipazione o di lavoro, anche nell'industria cinematografica hollywoodiana, ovviamente. È insomma proprio il luogo dove non vengono mantenute le promesse mitologicamente assegnate all'Ovest americano, e che *la stessa Hollywood* si è incaricata di raccontare per decenni. Si ricordi che anche in *Black Dahlia* Elizabeth Short è un'aspirante attrice originaria della costa orientale trasferitasi a Los Angeles, dove invece del lavoro trova la morte.

Perché il secondo dopoguerra non è solo per Los Angeles un grande periodo di espansione economica, ma è anche un'epoca nella quale Hollywood da una parte inizia a dover fronteggiare la crisi del proprio sistema produttivo e dall'altra rafforza la sua fama di "moderna Babilonia", di distopia sociale. In un certo senso, allora, si può avanzare l'ipotesi che la presenza di Los Angeles (e di Hollywood) nel cinema hollywoodiano, almeno a partire dal rilievo che assume nel film noir della fine degli anni Quaranta, rappresenti sempre un elemento metacinematografico, autoriflessivo, *connesso* con l'entrata del cinema americano in una fase ormai post-classica.

3. Consensi e interferenze spaziali

Postulata dunque la *post-classicità* intrinsecamente legata a questa modalità rappresentativa – cioè la connessione tra l'entrata del cinema statunitense in una fase post-classica, il carattere di "violazione" del realismo geografico del noir e la nuova visibilità cinematografica di Los Angeles – può essere interessante vedere in che modo la rappresentazione di Hollywood da parte di Hollywood si collochi rispetto alla tipologia delle strategie di costruzione (anzi di decostruzione) dello spazio nella narrativa postmodernista proposta da Brian McHale (1987), recentemente recuperata dalla geocritica letteraria. Una tipologia, appunto, proposta in sede di teoria della letteratura, non del cinema.

6 Cfr. Shiel (2010: 90): «[...] the use of real locations became more and more commonplace after World War II. This was true of Los Angeles film noir in general». Shiel riporta il numero di giorni di riprese *on location* di alcuni noir losangelini rispetto alla durata dei piani di lavorazione, discute il numero di location nel perimetro cittadino, e riferisce come nei quotidiani dell'epoca la presenza di riprese dal vero fosse spesso notata e apprezzata.

7 Questi sono i film noir che cita Shiel, a proposito della narrativizzazione del movimento geografico verso Los Angeles: *Detour – Deviazione per l'inferno*, *Una luce nell'ombra* (*Nobody Lives Forever*, Jean Negulesco, 1946), *Nessuno mi crederà* (*They Won't Believe Me*, Irving Pichel, 1947), *I dannati non piangono* (*The Damned Don't Cry*, Vincent Sherman, 1959), *The Big Bluff* (W. Lee Wilder, 1955), *Il colosso d'argilla* (*The Harder They Fall*, Mark Robson, 1956).

Tentiamo dunque una corrispondenza apparentemente azzardata tra stile postmodernista e postclassicità cinematografica⁸. Può apparire un'indebita sovrapposizione di due postumità diverse, lo "stile culturale" della postmodernità e lo stile del cinema che segue il collasso del sistema classico. Per la verità non è una sovrapposizione più di tanto azzardata, dal momento che l'assetto industriale del cinema postclassico che segue la sentenza del '48 si differenzia da quello classico proprio per molte caratteristiche tipiche dell'economia della postmodernità: il sistema diventa postfordista, per definizione disintegrato, il business diventa più rischioso e flessibile, fa uso di contratti spot, produce spesso attraverso esternalizzazioni, ecc.

Secondo McHale la fiction postmodernista, per costruire degli spazi disturbanti e stranianti, mette in atto delle strategie che possono essere di *giustapposizione*, di *interpolazione*, di *sovraimpressione* o di *misattribuzione* spaziale. È utile ricapitarle velocemente: la *giustapposizione* si ha quando viene rappresentata una contiguità geografica fittizia tra luoghi che invece nella realtà non sono contigui – come quando per esempio viene raccontato un viaggio in treno che tocca città che nella realtà sarebbe impossibile attraversare in sequenza. L'*interpolazione* consiste nell'inserimento, all'interno di uno spazio effettivamente esistente nella realtà, di uno spazio ulteriore privo di referente reale – ad esempio quando un autore inventa l'esistenza di una città fittizia all'interno di uno Stato realmente esistente. La *sovraimpressione* è invece l'attribuzione paradossale, allo stesso spazio fittizio, di caratteristiche di più spazi reali "familiari" al contempo – un caso può essere quello di un'unica città finzionale cui vengono fatte condividere alcune caratteristiche di città (magari omonime) che però si trovano in differenti continenti. Infine, la *misattribuzione* consiste nell'assegnazione a uno spazio di qualità che non appartengono al suo referente reale – ad esempio quando, nella finzione, una città viene spostata in un contesto geografico differente da quello che effettivamente occupa nella realtà (v. McHale 1987: 43-58). Più di recente, il comparatista francese Bertrand Westphal (2009: 144ss.), tra i maggiori propugnatori di un approccio geocritico allo studio della letteratura, riassume l'effetto delle quattro strategie individuate da McHale con l'espressione «interferenza eterotopica» – che si opporrebbe al «consenso omotopico» prodotto dal legame rigido che unirebbe referente e rappresentazione finzionale nella letteratura più classica.⁹

8 La corrispondenza tra post-classicità produttiva e caratteri stilistici post-classici, che certamente sarebbe rischioso voler ritrovare a ogni livello, a noi interessa (e ci sembra regga bene) soprattutto in relazione al realismo e alla nuova visibilità delle riprese *on location* dei noir losangelini. Intendiamo come post-classico il cinema che segue il crollo del sistema hollywoodiano classico e che precede la restaurazione estetica e industriale cominciata nella seconda metà degli anni Settanta, non il cinema degli anni Ottanta e Novanta discusso come post-classico ad esempio da Elsaesser e Buckland (2010).

9 Le nostre espressioni "interferenza omotopica" e "consenso eterotopico" sarebbero invece contraddittorie e ossimoriche per Westphal. Al comparatista francese, che si occupa appunto di letteratura, interessa sì il rapporto tra rappresentazione e referente reale, ma più che altro sul piano della verosimiglianza della rappresentazione stessa, e dei "realemi" che contiene. Per quanto riguarda il cinema, invece, nel

McHale, che scrive alla fine degli anni Ottanta (nell'87, l'anno del romanzo di Ellroy), pensa alla letteratura postmodernista degli anni Sessanta e Settanta. Se la rappresentazione di Hollywood da parte di Hollywood stessa può essere intesa come post-classica, nel senso che si è cercato di spiegare, c'è modo di collocarla nella tipologia di (de)costruzione degli spazi della fiction postmodernista proposta da McHale? In fondo proprio tra i Sessanta e i Settanta Hollywood acquista una notevole visibilità cinematografica. Si pensi anche alla rappresentazione del mondo hollywoodiano in satire postmoderniste dallo stile bizzarro e improvvisato proprio a cavallo del 1970, che possono senz'altro rappresentare un analogo cinematografico di certa letteratura d'avanguardia americana dell'epoca: *Hollywood Party (The Party)*, Blake Edwards, 1968), *Sogni perduti – Head (Head)*, Bob Rafelson, 1968), *Beyond the Valley of the Dolls – Lungo la valle delle bambole (Beyond the Valley of the Dolls)*, Russ Meyer, 1970), *Il caso Myra Breckinridge (Myra Breckinridge)*, Michael Sarne, 1970). È il cosiddetto "Hollywood genre", o genere Hollywood, che comprende anche un nutrito filone, non a caso, più nostalgico.¹⁰

A ben vedere, però, la rappresentazione di Hollywood nel cinema americano si collocherebbe fuori dalla tipologia di McHale. Anzi, sarebbe proprio un caso di rappresentazione spaziale *opposto* rispetto alle strategie di costruzione di spazi *eterotopici* individuate da McHale. Perché rappresentando Hollywood, per una volta, il cinema americano offre invece uno spazio *omotopico*, cioè una *vera corrispondenza* tra spazio rappresentato e referente reale. Vale a dire che Hollywood rappresenta quello che ha sempre rappresentato, cioè se stessa, ma stavolta dandosi il nome giusto, chiamandosi col proprio nome.

Hollywood, il cinema classico, ha sempre attuato strategie eterotopiche di costruzione dello spazio – ma le ha mascherate, perché non intendeva produrre un'interferenza eterotopica quanto piuttosto, all'opposto, un *consenso*

rapporto tra rappresentazione e referente reale entra in gioco anche il valore indicale dell'immagine cinematografica – il fatto che un film che rappresenta un certo luogo sia effettivamente girato in quel luogo (o meno). In altri termini, (dato che il segno letterario manca in pratica di ogni valore indicale) poco importa che un romanzo ambientato a Parigi sia stato davvero scritto a Parigi, fintanto che la rappresentazione della capitale francese è coerente, mentre il fatto che un film ambientato a Parigi non sia girato lì – dal momento che la Torre Eiffel *può* essere ripresa dal vero – rappresenta già di per sé un elemento semioticamente interessante, a monte della coerenza della storia.

¹⁰ Cfr. Monaco (1979: 61-62): «Nostalgia has also had a more general influence on American film in the seventies. The industry has turned in on itself: The Hollywood genre has discovered new life. String together *Nickelodeon* [Vecchia America, Peter Bogdanovich, 1976], *Valentino* [Ken Russell, 1977], *Gable and Lombard* [Gable and Lombard: un grande amore, Sidney J. Furie, 1976], *Day of the Locust* [Il giorno della locusta, John Schlesinger, 1975], and *The Last Tycoon* [Gli ultimi fuochi, Elia Kazan, 1976] and you have a quick historical survey of the first forty years of the film business. Remarkably, however, contemporary Hollywood has elicited only a few cautious essays: *Shampoo* [Hal Ashby, 1975] skirted the issue: Mazursky's *Alex in Wonderland* [Il mondo di Alex, 1970] and Corman factory's *Hollywood Boulevard* [Allan Arkush, Joe Dante, 1976] came closer, but without much success at the box office. On a broader scale, this self-absorption has resulted in the most unusual genre of the seventies: the Genre genre. Increasingly, movies are about themselves as well as their ostensible subject».

eterotopico. In un certo senso, *tutte* le strategie individuate da McHale sono tipiche del cinema hollywoodiano più classico.

Si pensi alla *misattribuzione* e se ne confronti il concetto con la mappa delle location californiane della Paramount (anni Venti, fig. 1), che indica i luoghi nei quali quella major riproduceva in esterni le ambientazioni di quasi ogni parte del mondo:



Figura 1. Paramount Studio Location Map, riportata in Balio (1985: 202).

La mappa delle location della Paramount dimostra eloquentemente quanto affermava uno tra i massimi autori del cinema hollywoodiano classico, John Ford: «Hollywood is a place you can't geographically define. We don't know where it is» (cit. in Bordwell, Staiger, Thompson 1985: xiii).

Come si dice anche nel documentario *Los Angeles Plays Itself* (Thom Andersen, 2003): «The varied terrain and eclectic architecture allowed Los Angeles and its environs to play almost every place». Il film di Andersen mostra, tra le tante cose, risaie “cinesi” e laghi “svizzeri” in piena California nei film degli anni Trenta, o set urbani chiaramente losangelini (con tanto di edifici simbolo della città, come il Bullocks Wilshire) che invece dovevano servire, per esempio, a rappresentare Chicago (in *Nemico pubblico*, [Public Enemy, William Wellman, 1931]).

Per quanto riguarda la *giustapposizione*, si pensi all'esperienza delle "geografie immaginarie" realizzato da Kulešov. Scriveva il cineasta russo:

Il montaggio permette la costruzione di una superficie terrestre immaginaria, indipendentemente dalla qualità delle singole parti del tutto, riprese separatamente dalla macchina da presa: le singole parti sono collegate fra loro da un unico tempo d'azione. Se noi, riprendendo una scena, la smembramo nei suoi momenti costitutivi fondamentali e in corrispondenza di essi cambiamo la posizione della macchina da presa (cominciando le riprese in un luogo, continuandole in un secondo e concludendole in un terzo luogo), da un giusto collegamento dei frammenti ripresi otterremo un curioso risultato: una topografia terrestre inventata, creata a piacere. Gli elementi di natura diversa sullo schermo sembreranno trovarsi in uno stesso luogo d'azione. (cit. in Boschi 1998: 208)

Kulešov realizzò allora una sequenza che mostrava l'incontro per strada fra un uomo e una donna, utilizzando inquadrature alternate dei due personaggi riprese in luoghi diversi di Mosca e aggiungendo un'inquadratura della Casa Bianca di Washington estrapolata da un documentario:

Il paesaggio, nonostante il gran garbuglio, è stato recepito come assolutamente reale: sembrava evidente che il monumento a Gogol' sorgesse vicino alla Moscovia, circondato dagli alberi dei Giardini Aleksàndr, di fronte alla Casa Bianca di Washington, a cui portava la scala lungo la quale si avviavano alla fine i nostri attori, che non si sono mai sognati di andare in America. (cit. in Barbera, Turigliatto 1978: 87-88)

Malgrado si possa obiettare che Kulešov fu un cineasta sovietico e non americano, e per di più "d'avanguardia", i suoi esperimenti furono in realtà tutti tesi a indagare il funzionamento e a studiare la potenza del cinema americano classico, per correggere la lentezza del cinema sovietico imitando le tecniche (chiamava infatti il proprio modo di accostare le inquadrature "metodo americano"). Come ha scritto Noël Burch, Kulešov fu realmente il teorico della continuità narrativa dello stile hollywoodiano in terra sovietica (cfr. Boschi 1998: 210ss.). Lo stesso esperimento più celebre di Kulešov (quello del cosiddetto "effetto Kulešov"), del quale l'esperienza delle "geografie immaginarie" non è che una declinazione particolare, non voleva mostrare tanto le potenzialità di un montaggio "emotivo" (alla Èjzenštejn, per intenderci), quanto l'efficacia del montaggio nel ricondurre inquadrature prese in luoghi differenti a un'unica logica diegetica, appunto, anche contro la logica della topografia profilmica.¹¹ È un principio basilare del funzionamento del *découpage* hollywoodiano, sul quale si fondano tutte le convenzioni dei raccordi d'inquadratura, riconosciuto e formalizzato per la prima volta proprio da Kulešov. Il cinema hollywoodiano, cioè il montaggio classico, ha insomma

11 Cfr. Boschi (1998: 210 ss.). Boschi (d'accordo con Aumont e Burch) riferisce che in effetti Pudovkin, Bazin e Mitry, tra i tanti altri, hanno interpretato l'esperienza e la stessa idea di montaggio di Kulešov in un senso analogo al concetto di "montaggio intellettuale" di Èjzenštejn, in modo però poco rispettoso delle reali intenzioni di Kulešov.

sempre funzionato per giustapposizione. È vero però che, come già si è detto, non ha cercato l'*interferenza*, bensì piuttosto il *consenso* eterotopico.

Molto più brevemente, le possibili traduzioni cinematografiche delle ultime due strategie indicate da McHale. Tra i film del più classico canone hollywoodiano ci sono anche casi eclatanti di *interpolazione*, come il mondo di Oz nel mezzo del Kansas de *Il mago di Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) o il villaggio che compare in Scozia per un solo giorno ogni cento anni in *Brigadoon* (Vincente Minnelli, 1954), un musical cinquantesco ancora molto classico. Lo stesso termine di *sovrimpressione* (*superimposition*), infine, tradisce l'origine proprio fotocinematografica dell'altra strategia "postmodernista" individuata da McHale. Quest'ultima nel cinema classico pare avere più a che fare col montaggio di inquadrature diverse (prese in luoghi diversi) per costruire una medesima scena e dunque sembra rappresentare un caso abbastanza analogo a quello della giustapposizione, che invece a rigore riguarda la messa in serie di scene diverse. Vengono in mente, per portare il concetto all'estremo, certe scene che Orson Welles ha girato in continenti diversi per il suo *Otello* (1952), senza però dichiararlo agli spettatori, naturalmente.

È piuttosto evidente come il cinema hollywoodiano *sia sempre stato eterotopico*. Ma questo non è mai bastato a creare imbarazzi di lettura allo spettatore, che anzi Hollywood si è sempre premurata di educare, garantendogli la competenza necessaria per decodificare la rappresentazione dello spazio dei film senza difficoltà. Producendo appunto, se vogliamo ribaltare l'espressione di Westphal, *consenso eterotopico*.

Se il cinema americano può creare un'interferenza disturbante nella rappresentazione dello spazio, lo deve fare, e lo ha fatto, provocando invece un'*interferenza omotopica*. Cioè, come già si è detto, chiamando Hollywood col proprio nome, creando così inevitabilmente effetti metadiscorsivi e stranianti. Hollywood può filmare se stessa in molti modi diversi e a livelli molto differenti, ad esempio mettendo in scena personaggi che interpretano attori, ambientando le storie nel mondo dello *show business*, filmando le scenografie dei teatri di posa, filmando le strade di Hollywood e di Los Angeles dal vero ecc. Non ci interessa qui fornire una tipologia completa, quanto piuttosto rimarcare come questo rappresenti un ribaltamento rispetto a quanto affermano, per il medium che più direttamente compete loro, la teoria della letteratura e la geocritica letteraria. Il *consenso geografico*, nella classicità hollywoodiana, mi pare sia stato di norma una conseguenza di strategie eterotopiche (invisibili), e non omotopiche (le quali in questo contesto sarebbero invece inevitabilmente anche più visibili).

4. Hollywood, Bulgaria. *Stat Hollywood pristina nomine*

Come si è visto, può essere suggestivo mettere in relazione la progressiva visibilità cinematografica assunta da Los Angeles, e quindi da Hollywood, soprattutto nel film noir, e il collasso del sistema classico, e dunque la sperimentazione di uno *stile postumo*, e perciò disturbante. La qualità metadiscorsiva, autoriflessiva, del noir starebbe nell'adozione (a fianco di uno stile già forse anti-classico) di una pratica di ripresa realistica, in esterni, proprio nei "veri"

luoghi del distretto cinematografico californiano, trasformati in luoghi da incubo. La strategia omotopica – fondandosi sulla necessaria corrispondenza tra la rappresentazione e il suo referente, su un “designatore rigido” – sembra anche far leva sul valore indicale dell’immagine. Può essere emblematica l’immagine dei titoli di testa di *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), film noir autoriflessivo per eccellenza: il titolo del film, che è la famosa via di Hollywood, è proprio il segnale stradale della via stessa – la scritta “Sunset Blvd.” impressa con lo *stencil* sul bordo del marciapiedi (fig. 2; comparirà più avanti in bella vista anche il cartello col nome della stessa strada, fig. 3).



Figure 2-3. Viale del tramonto (Billy Wilder, 1950).

L’inclusione in un neo-noir come *Black Dahlia* della grande scritta “Hollywoodland” sulle colline della città potrebbe rappresentare allora un simile elemento al contempo indicale e autoriflessivo, un altro “designatore rigido” (fig. 4).¹² Se non fosse che a rendere ancora più complicato il gioco tra rappresentazione e referente geografico c’è il fatto che il film di De Palma è stato girato in Bulgaria. E che quelle colline sono verosimilmente le propaggini del massiccio di Vitoša, pochi chilometri a sud di Sofia.



Figura 4. *Black Dahlia* (Brian De Palma, 2006).

¹² La scritta “Hollywoodland” manca pure di parte dell’H, com’è storicamente corretto per quell’epoca. Sulla storia e le particolarità semiotiche dell’“Hollywood Sign” cfr. Braudy (2011).

O piuttosto, *Black Dahlia* è stato certamente girato in parte in esterni a Los Angeles, ma soprattutto in Bulgaria per le scene d'esterni più complicate e virtuosistiche (che sono anche tra quelle narrativamente più importanti), oltre che per gli interni. Precisamente è stato girato nei Boyana Film Studios, già storico complesso produttivo statale in epoca comunista (dal '62) e oggi tra i maggiori studi europei, dopo la privatizzazione e l'acquisto nel 2006 da parte delle hollywoodiane Nu Image e Millennium Films, che hanno prodotto *Black Dahlia* quello stesso anno. E sul fatto che molte riprese siano state fatte in Bulgaria la stampa e la critica hanno molto insistito. Forse anche più del dovuto, perché il film è stato girato per la verità *anche* in vere (e tipiche) location losangeline, come il Pantages Theater in Hollywood Blvd., o Echo Park, o gli "Alto-Nido Apartments" già filmati in *Viale del tramonto*. Secondo il direttore della fotografia Vilmos Zsigmond nel piano di lavorazione rientravano infatti comunque due settimane di scene d'esterni a Los Angeles (cfr. Fisher 2006). Ma non c'è quasi recensore che manchi di notare come *Black Dahlia* sia invece un film "bulgaro". De Palma «resuscita Los Angeles in Bulgaria» (Viviani 2006), o «riduce il mito di Hollywoodland a una collinetta bulgara» (Manzoli 2006: 52). E infatti nel sito internet "Bulgaria Film Locations" (BFL) si afferma orgogliosamente, in un inglese imperfetto, che quasi l'intero film è stato girato a Sofia e nei dintorni della capitale. Anche le case abbandonate alla base delle colline di "Hollywoodland" sono in realtà bulgare, come si vede dalle foto mostrate nel sito BFL – malgrado il sito ufficiale dell'"Hollywood Sign" consideri invece il film di De Palma come una delle pellicole che mostrerebbero *davvero* la grande scritta che campeggia sulle colline di Los Angeles.¹³

Il film di De Palma allora provoca un cortocircuito vertiginoso, comprensibile alla luce dell'intero discorso fatto fin qui. *Black Dahlia* si rifà (anche cinefilicamente) alla tradizione noir della rappresentazione di Los Angeles e di Hollywood, una tradizione che a sua volta si opponeva alla consuetudine hollywoodiana classica che faceva significare alle location californiane luoghi geograficamente differenti da quelli "reali". Una tradizione che, si è visto, funzionava proprio in virtù di quel suo carattere oppositivo rispetto alle convenzioni classiche, quel carattere di "violazione" tipico del noir, che da una parte investe il piano stilistico, e dall'altra è tematizzato a livello diegetico. Ma la Hollywood di *Black Dahlia* non è la vera Hollywood, e non solo perché è in parte una ricostruzione storica, ma perché, semplicemente, quello di De Palma è un film girato all'estero, nell'Europa dell'Est¹⁴. La qual cosa reintroduce un forte elemento di consenso eterotopico in un film che invece fa autoriflessivamente riferimento all'uso, che era già all'epoca a sua volta autoriflessivo, dell'interferenza omotopica nella tradizione noir di mezzo secolo prima.

Black Dahlia è infatti una *runaway production*, ovvero uno di quei film statunitensi girati all'estero per tagliare i costi di produzione "sotto la linea" (i costi del personale tecnico, non creativo), cioè per sfruttare una manodopera a costo più basso rispetto a quella nordamericana. Le *runaway production* hanno avuto un incremento costante dagli anni Novanta e, com'è immagina-

13 Cfr. <<https://www.bulgariafilmlocations.com>> e <<https://hollywoodsign.org>>.

14 Inizialmente De Palma intendeva girare a Roma. Cfr. Grando (2010: 182n).

bile, sono responsabili di un numero notevole di «crimini contro la geografia», come sono stati icasticamente definiti (cfr. Lukinbeal 2006; Lukinbeal, Zimmermann 2006: 319), proprio come il film di De Palma. Crimini in realtà piuttosto tipici dell'epoca classica, dove la violazione era invece rappresentata, ripetiamo, proprio dal realismo geografico del noir. È curioso che la riammissione di una forte componente di consenso eterotopico nel genere avvenga adesso in uno scenario produttivo che cerca di approfittare delle diseguglianze sociali ed economiche. L'immaginario noir implicava la rappresentazione di Los Angeles e di Hollywood come distopia sociale, come un inferno del lavoratore dello spettacolo, un luogo che faticava a tutelare i diritti dei propri lavoratori sul finire degli anni Quaranta, quando si moltiplicavano gli scioperi, "comunisti" secondo le major (Shiel 2010: 92ss.). È paradossale che proprio un neo-noir degli anni Duemila rappresenti un esempio paradigmatico di delocalizzazione, di *outsourcing* produttivo, di sfruttamento della manodopera su scala transnazionale.

Il cinema noir metteva in scena la disillusione del sogno americano, un Ovest privato delle sue originarie promesse e degradato a luogo simbolico di ogni corruzione – disturbante perché mostrato con effetto di realismo topografico. È davvero ironico che un neo-noir come *Black Dahlia* ricostruisca all'estero quella che non è che una tragica narrativa nazionale. Il gioco di specchi tra consenso, interferenza, omotopia ed eterotopia, il carattere confuso della strategia di costruzione dello spazio del film di De Palma, al contempo molto colta e altrettanto liquidatoria rispetto alla tradizione della strategie di *locational imaging* (e del loro senso) nel film noir, è come se aggiungesse ragioni di malessere e turbamento a un film che ne avrebbe già in abbondanza, tematicamente e narrativamente, oltre a quelle, forti, dell'immaginario del genere e della convocata nostalgia cinefila. Un film tanto trascurabile nella storia del cinema quanto denso e, si avverte, emblematico del rapporto ambivalente della Hollywood contemporanea con lo spazio geografico, che mostra come per analizzare questo rapporto siano richieste categorie analitiche diverse da quelle solitamente adoperate della geocritica letteraria, e specifiche per il medium cinematografico – è per questo che abbiamo parlato di interferenza omotopica. Ma a essere richiesta è anche, apparentemente, una consapevolezza storica dell'uso della geografia e dello spazio nei film: il cinema talvolta si ricorda di quello che è stato, e di come filmava i luoghi e a quale scopo, anche quando oggi si limita a citare quelle modalità rappresentative e ne usa altre (perfino, paradossalmente, più "classiche" di quelle evocate).

Bibliografia

Aubron, Hervé
2006 "A plat", *Cahiers du cinéma*, 617, 2006, pp. 30-31.

Balio, Tino (ed.),
1985 *The American Film Industry*, Madison, The University of Wisconsin Press.

Barbera, Alberto; Turigliatto, Roberto

1978 *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori.

Bordwell David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin

1985 *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge.

Boschi, Alberto

1998 *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Roma, Carocci.

Braudy, Leo

2011 *The Hollywood Sign: Fantasy and Reality of an American Icon*, New Haven, Yale University Press.

Caquard, Sébastien

2009 "Foreshadowing Contemporary Digital Cartography: A Historical Review of Cinematic Maps in Films", *The Cartographic Journal*, 46.1, 2009, pp. 46-55.

Conley, Tom

2007 *Cartographic Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Dimendberg, Edward

2004 *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

Douchet, Jean

2007 "Mi ami et faux frères", *Cahiers du cinéma*, 621, 2007, p. 65.

Elsaesser Thomas; Buckland, Warren

2010 *Teoria e analisi del film americano contemporaneo*, Milano, Bietti.

Fadda, Michele (a cura di)

2004 *Lo specchio scuro. Percorsi del noir hollywoodiano (1940-1960)*, Bergamo, Edizioni di Cineforum.

Fisher, Bob

2006 "Vilmos Zsigmond on *The Black Dahlia*", *Film & Video*, 20 settembre 2006, <www.studiodaily.com/filmandvideo/features/7036.html>

Gandini, Leonardo

2001 *Il film noir americano*, Torino, Lindau.

Grando, Elisa

2010 "Nero e freddo. *The Black Dahlia* e *Wise Guys*", in Massimiliano Spani e Fabio Zanella (a cura di), *La scrittura dello sguardo. Il cinema di Brian De Palma*, s.l., 2010, pp. 176-192.

La Polla, Franco

1978 *Il nuovo cinema americano (1967-1975)*, Venezia, Marsilio.

Locatelli, Massimo

2011 *Perché noir. Come funziona un genere cinematografico*, Milano, Vita e Pensiero.

Lukinbeal, Chris

2006 "Runaway Hollywood: Cold Mountain, Romania", *Erdkunde*, 60, 2006, pp. 337-345.

Lukinbeal, Chris; Zimmermann, Stefan

2006 "Film Geography: A New Subfield", *Erdkunde*, 60, 2006, pp. 315-25.

Manzoli, Giacomo

2006 "De Palma attraversa James Ellroy", *Cineforum*, 458, 2006, pp. 49-52.

Marmo, Lorenzo

2011 "Los Angeles Noir. La metropoli frammentata e gli spazi del perturbante", in Andrea Minuz (a cura di), *L'invenzione del luogo. Spazi dell'immaginario cinematografico*, Pisa, Ets, pp. 123-140.

McHale, Brian,

1987 *Postmodernist Fiction*, London-New York, Methuen.

Monaco, James

1979 *American Film Now: The People, The Power, The Money, The Movies*, New York, New American Library.

Roberts, Les

2012 "Cinematic Cartography: Projecting Place through Film", in Id. (ed.), *Mapping Cultures: Place, Practice, Performance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 68-84.

Shiel, Mark

2010 "A Regional Geography of Film Noir: Urban Dystopias On- and Offscreen", in Gyan Prakash (ed.), *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern City*, Princeton, Princeton University Press, pp. 75-103.

Sobchack, Vivian

1998 "Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir", in Nick Browne (ed.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Berkeley, University of California Press.

Telotte, J. P.

1989 *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, Urbana, University of Illinois Press.

Viviani, Christian

2006 "Le Dahlia noir. Conjurer l'éphémère", *Positif*, 549, 2006, pp. 36-37.

Westphal, Bertrand,

2009 *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, Roma, Armando.

Giorgio Avezzi is Postdoctoral Researcher at the Catholic University of Milan, working on a project about metadata for audiovisual content. He has written articles in international journals and volumes about film geography, media archaeology, and digital distribution. He is co-editor (with Teresa Castro and Giuseppe Fidotta) of a special issue of *Necus* on mapping and the media, and has written the book *L'evidenza del mondo. Cinema contemporaneo e angoscia geografica* (2017).