

Giulia Carluccio
L'ultimo desperado: Bogart e l'America, prima di Casablanca.
Intorno a The Petrified Forest

Come suggestione di partenza, e per chiarire immediatamente il senso di questo saggio, vorrei richiamare brevemente il noto *America in the Movies*, di Michael Wood, del 1975, e in particolare il saggio *America First*, in cui Wood affronta il mito dell'individualismo americano partendo da Bogart. Vorrei soffermarmi in particolare sull'avvio dell'analisi di Wood, che cito nella traduzione italiana di Ettore Capriolo per Garzanti, del 1979¹:

Humphrey Bogart è seduto a un tavolino con un bicchiere davanti, guardando immusonito nel vuoto, con un lampo di autocommiserazione eroica negli occhi. Stiamo esaminando un'inquadratura di *Casablanca* (1943) che costituisce ormai per moltissime persone l'essenza non soltanto di quel film, ma dell'intera personalità di Bogart (Fig. 1). Ingrandita in un poster e disseminata nei circoli, nei caffè, negli atri, negli appartamenti e nelle topaie del mondo occidentale, è un'eco patetica di un poster altrettanto famoso di Che Guevara: la maschera dell'introspezione romantica come risposta alla maschera dell'azione romantica.

In questo confronto c'è ovviamente molto di anacronistico. Il Bogart del poster non è il Bogart degli anni Quaranta; ma solo un *dropout* degli anni Sessanta che ha preso in prestito il suo viso. Ma, al di là dell'anacronismo, rimane qualcosa, che è un aspetto dell'inquadratura allora come oggi. Qualunque altra cosa possa essere stata o diventata, essa è infatti il ritratto di uno stato d'animo che va ben oltre *Casablanca* e lo stesso Bogart. È un ritratto della solitudine nella sua accezione migliore: fiera, amara, cupa e terribilmente attraente. La tristezza dell'immagine

¹ M. WOOD, *America First*, in *America in the Movies*, Secker & Warburg, London 1975, trad. it. *America innanzitutto*, in *L'America e il cinema*, Garzanti, Milano 1979, pp. 27-49.

e la vaga censura morale che il film ci sollecita ad applicare («Vi compiacete solo del vostro risentimento», dice Ingrid Bergman a Bogart. «Con tutto quel che accade, pensate solo al vostro rancore») ci servono puramente per arrivare a goderci quella consumata e paradossale solitudine, obiettivo di tante aspirazioni inconfessate o confessate solo in parte. Noi insomma aspiriamo a essere soli, anche quando andiamo in cerca di altri, e *Casablanca* esprime perfettamente questa contraddizione (Quando dico *noi*, alludo a tutti coloro che sentono in questo modo, anche se mi sembra che siano gli americani i veri autori e proprietari di questo sentimento. (Il resto del mondo vi ricorre solo ogni tanto). Bogart riconquista la Bergman («Avremo sempre Parigi», si dicono), per poi rinunciare di nuovo a lei. Hanno tutta la gloria di un grande amore, ma non devono continuare a viverlo, e Bogart se ne va alla guerra con Claude Rains, perché a tutti piace Huck Finn che se la svigna nel Territorio o il cowboy che esce pensosamente a cavallo dall'inquadratura, una volta conclusi tutti gli scontri².

Poi, ancora, dopo una serie di altre considerazioni, Wood aggiunge:

Noi non vediamo il film di guerra che Bogart e Rains vanno a interpretare come protagonisti, e quel che rimane alla fine di *Casablanca* non sono questi due che partono sottobraccio per battaglie e avventure, e neanche Bogart e la Bergman a Parigi [...]. Quel che rimane è il Bogart sopravvissuto nel poster, solo, amareggiato, appartato nella sofferenza, tagliato fuori da tutta l'umanità, infelice ma *libero*³.

Ora, se le parole di Wood fanno riferimento a quelli che oggi sono dei luoghi comuni e a un'immagine di Bogart che corrisponde a quell'icona e a quel mito che, tra l'altro, nello stesso 1975 del libro di Wood, anche Eco⁴ celebrava nella prima versione del suo celeberrimo saggio su *Casablanca*, è tuttavia interessante cogliere un aspetto in particolare del suo discorso, quello legato alla dimensione *anacronistica* dell'immagine di Bogart. Quell'anacronismo che riconduce l'inquadratura di *Casablanca* prima a Che Guevara, e, poi, il Bogart 'sopravvissuto nel poster' a un «*dropout* degli anni Sessanta», riprendendo testualmente la definizione di Wood. Questo *flashforward* fa venire in mente un altro anacronismo, quello proposto dall'analisi del *westerner* di Fiedler, nel *Ritorno del pellerossa*, quando risale la parabola dell'americano nel west, da pioniere a

² *Ivi*, pp. 27-28.

³ *Ivi*, p. 29.

⁴ U. Eco, *Ore 9: Amleto all'assedio di Casablanca*, in *L'Espresso*, 17 agosto 1975, pp. 31-33.

cowboy, affermando che dopo il cowboy arriverà il beatnik e poi l'hippie⁵. Quel *dropout* degli anni Sessanta è un po' la versione *maudit* e nichilista dell'hippie di Fiedler, di quel cowboy originario che è anche l'Huck Finn chiamato in causa da Wood per il Bogart di *Casablanca*. Del resto è proprio di Huck Finn che ancora Fiedler ci parla nell'altro suo influente, e precedente, saggio, *Amore e morte nel romanzo americano*, sottolineando la «profonda e terribile gravidanza faustiana di Huckleberry Finn»⁶, fuggiasco dalla civiltà, come altri personaggi di Hawthorne e Melville, prima di Twain e Faulkner⁷. E lo stesso autore, risalendo la letteratura americana, evoca poi la figura del detective come prosecuzione di quella versione americana del mito faustiano⁸, Sam Spade, Marlowe (e dunque Bogart), sostenendo infine che da Huckleberry Finn si giunge allo 'spostato' moderno. Nelle parole di Fiedler, essere Huckleberry Finn, significa essere pronti ad «andare all'inferno», cioè, «in termini moderni [...] essere uno 'spostato', un 'nichilista'»⁹, forse, ancora, il *dropout* del poster. Ma allora, per meglio cogliere il senso di questo *flashforward* partito dall'icona del Bogart di *Casablanca*, come icona cinematografica per eccellenza del mito americano dell'individualismo, e per coglierne la valenza faustiana e nichilista indicata da Fiedler, vale la pena di cercare le origini di quell'icona, andando a ritroso nella carriera di Bogart, alla fase inaugurale del suo successo, attuando un *flashback* dal Rick di *Casablanca* al Duke Mantee di *The Petrified Forest* (*La foresta pietrificata*) di Archie Mayo, del 1936.

La breve analisi che segue riguarda dunque il film prodotto dalla Warner nel 1935 e uscito appunto nel 1936, con Leslie Howard, Bette Davis e Humphrey Bogart, a partire dall'adattamento dell'omonima pièce di Robert Emmet Sherwood¹⁰, futuro *speechwriter* di Roosevelt, messa in scena a teatro nel 1935, con enorme successo di critica e pubblico in entrambi i casi.

Per quanto riguarda il film, amato anche da Jorge Luis Borges, che lo recensisce nel 1936 sul «Sur» definendolo pellicola «fra le più intense che

⁵ L. FIEDLER, *The Return of the Vanishing American*, New York, Stein & Day, 1968, trad. it. *Il ritorno del pellerossa. Mito e letteratura in America*, Rizzoli, Milano 1973, p. 25.

⁶ ID., *Love and Death in the American Novel*, Criterion, New York 1960, trad. it. *Amore e morte nel romanzo Americano*, Longanesi, Milano 1963, p. 452.

⁷ *Ivi*, p. 433.

⁸ *Ivi*, p. 454.

⁹ *Ivi*, pp. 492-493.

¹⁰ R.E. SHERWOOD, *The Petrified Forest* (1934), Dramatist Play Service Inc., Acting Edition, New York 1935 (Renewed 1961, 1962).

abbia mai visto»¹¹, al successo dell'epoca è seguita una minor considerazione da parte dei commentatori successivi, in particolare contemporanei, con qualche eccezione¹², e talvolta una affrettata sottovalutazione. È il caso per esempio di Jonathan Coe che, nel suo libro dedicato a Bogart, lo definisce sbrigativamente un «thriller allegorico e verboso»¹³, riferendosi tuttavia soprattutto alla sceneggiatura e alla pièce di Sherwood, il cui assunto morale e filosofico era stato considerato eccessivamente esplicito anche da Graham Greene nel 1936¹⁴. In realtà, già Borges aveva evidenziato come l'interesse del film non risiedesse tanto o solo nell'esplicita dimensione allegorica, peraltro apprezzata in quanto tale, quanto nella sua atmosfera di incombenza della morte su una serie di personaggi ben definiti, riscontrando nel film una qualità *magica*, potremmo dire fantastica:

La presenza dell'allegoria nel film *La foresta pietrificata* è di conseguenza impeccabile: quantità sufficiente per giustificare le inverosimiglianze del testo teatrale. [...] Se si tralascia o si mette in secondo piano l'intento allegorico, il cuore de *La foresta pietrificata* – l'influenza magica dell'approssimarsi della morte su un gruppo di persone casualmente riunite – mi sembra ammirevole¹⁵.

Considerazioni sul *mood* peculiare del film, al di là della sua dimensione 'filosofica', si trovano anche in una recensione italiana del 1951, che sottolinea:

L'omonimo dramma di Robert E. Sherwood derivava il suo interesse da un certo numero di considerazioni di indole morale e filosofica messe in bocca ai suoi personaggi. Una filosofia astratta non legata

¹¹ J.L. BORGES, *El Bosque Petrificado*, in «Sur», n. 24, Buenos Aires, 1936, in ID., *Film*, Novecento, Palermo 1991, p. 72: «de la más intensas que he visto» [la traduzione in italiano è mia].

¹² Tra queste, si veda la ricca analisi di K. BINDAS, *Neon in the Desert: Robert Sherwood's The Petrified Forest (1936) and the Return of Hope*, in «Journal of Popular Film & Television», Spring 1999, vol. 27 n. 1, pp. 21-31.

¹³ J. COE, *Humphrey Bogart. Take It & Like It*, Bloomsbury, London 1991, trad. it. *Caro Bogart. Una biografia*, Feltrinelli, Milano 2009, p. 23.

¹⁴ G. GREENE, *The Petrified Forest*, «The Spectator», 24 July 1936, in David Parkinson (ed.), *The Graham Green Film Reader*, Applause, New York 1995, pp. 122-124.

¹⁵ BORGES, *El Bosque Petrificado*, cit., p. 70: «La dosis alegórica, en el film *El bosque petrificado*, es tal vez inatachable: lo bastante presente para legitimar las inverosimilitudes del drama... Descartada o relegada a un segundo plano la intención alegórica, el argumento del *Bosque petrificado* – la influencia mágica de la aproximación de la muerte en un grupo casual de hombres y de mujeres – me parece admirable».

alla realtà, ma contenente i germi di una esatta interpretazione di alcuni fenomeni sociali. Archie Mayo ha conservato intatta la filosofia del lavoro d'origine, e ha mantenuto il film nei suoi limiti teatrali. È però riuscito a creare una atmosfera di sospensione e fatalità che nel dramma mancava. Quegli esterni visibilmente ricostruiti in studio, quel deserto dipinto sui fondali, delimitano senza possibilità di equivoci la portata della vicenda, mettendo in evidenza lo stato di desolazione sia materiale che morale di quel deserto 'pietrificato' e staccato da ogni contatto col mondo¹⁶.

In effetti, anche e proprio per quell'atmosfera descritta da Borges come dal critico italiano, il film si differenzia significativamente dalla produzione Warner di quegli anni.

Si tratta infatti di un film di difficile collocazione, sia nel senso di una classificazione di genere, sia nel senso dell'immaginario che esprime in riferimento al contesto del cinema prodotto ed espresso a ridosso della Grande Depressione e del New Deal.

La definizione di *roaring western melodrama* assegnata alla pièce di Sherwood, all'indomani della prima a teatro, dal critico del «New York Times»¹⁷, viene a complicarsi ulteriormente con l'adattamento cinematografico della Warner che obbliga a chiamare in causa almeno ancora il gangster movie, da cui peraltro il film si allontana significativamente e, con maggior pregnanza, il *noir*, di cui anticipa non solo il *mood* visivo, ma anche e soprattutto l'assunto narrativo e morale, nel senso di fallimento e morte che domina tutta la narrazione, e che riguarda in particolare i due protagonisti maschili, interpretati, in senso opposto e speculare, da Leslie Howard e Humphrey Bogart. Entrambi erano stati già interpreti della pièce teatrale, anche se la Warner avrebbe voluto sostituire un Bogart ancora quasi sconosciuto al cinema con Edward G. Robinson. Come è noto¹⁸ fu Howard a imporsi, offrendo così a Bogart l'occasione di interpretare il primo ruolo di successo a Hollywood, quel ruolo che gli procurò un contratto decisivo alla Warner, segnando la grande svolta della sua carriera. Il casting di Bogart in luogo di Robinson sarà decisivo, perché è proprio l'interpretazione bogartiana del killer Duke Mantee a segnare una profonda differenza dall'esempio dei gangster precedenti, e in particolare

¹⁶ Vice, *Riprese. The Petrified Forest*, «Cinema», Nuova Serie, 1 agosto 1951.

¹⁷ B. ATKINSON, «New York Times», January 8, 1935, quoted in E.W. CUNNINGHAM, *The Ultimate Bogart*, Renaissance Books, Los Angeles 1999, p. 126.

¹⁸ Si veda per esempio R. SCHICKEL, *A Celebration of the Life and Films of Humphrey Bogart*, Aurum, London 2006, p. 25.

dal modello incarnato da Robinson, da *Little Caesar* in poi, o anche dal *Public Enemy* James Cagney. Al di là della diversa identità etnica che differenzia il killer americano Mantee dagli immigrati italiani o irlandesi degli esempi citati¹⁹, il Mantee di Bogart è realmente un antieroe *noir*, malinconico e ossesso, vulnerabile e incantato, sbandato e *morituro* (Fig. 2), come l'alter ego Alan Squire, l'intellettuale fallito interpretato da Howard. Laddove, cioè, l'impiego di Robinson avrebbe in qualche modo assimilato la figura di Mantee a quella dei gangster dell'inizio degli anni Trenta, figure al rovescio del mito del *self made man*, Bogart segna il punto di partenza di un nuovo immaginario della Depressione, destinato a esprimere il trauma del fallimento e dello scacco in tutta una serie di film successivi, ascrivibili all'orizzonte *noir*, tra cui *High Sierra*, di Raoul Walsh, del 1941, dove lo stesso attore si trova a interpretare Roy Earl, nuovamente un killer americano che adombra, come Duke Mantee, la figura del mitico John Dillinger, morto nel '34, di cui Bogart studiò accuratamente posture e atteggiamenti già per il ruolo del film precedente e, ancora prima, della pièce teatrale. Fu proprio a partire dall'interpretazione della pièce teatrale che Bogart (allora in profonda crisi esistenziale e vicino al suicidio, come riportano le più influenti biografie), diede al personaggio di Mantee quella dimensione di angoscia e tormento interiore che ritroviamo nel film e che viene poi a interessare quella matrice *pre-noir* di cui si diceva, e di cui si trova traccia anche nel personaggio del gangster di *Dead End*, interpretato l'anno successivo. Era stato il produttore Arthur Hopkins a pensare a Bogart per la parte di Mantee nella pièce, nonostante Sherwood avesse scritto originariamente per Bogart, di cui era amico, il ruolo di Boze. Come nota John Mason Brown, biografo di Sherwood, sottolineando il senso della scelta di Hopkins, «Pensò a qualcosa di più della mascolinità di Bogart. Pensò al suo potere trascinate, alle borse sotto i suoi occhi scuri e angosciati, e alla disperazione pericolosa che segnava il suo volto»²⁰.

Hopkins aveva visto giusto nel cogliere quelle caratteristiche che poi vennero sviluppate nel personaggio cinematografico di Mantee e che valsero a Bogart il primo grande successo, decretato fin dalle prime recensioni del film. Vale la pena di scorre un paio: «Bogart fornisce un ritratto brillante di un assassino anormale, sconcertato e sentimentale» («Herald

¹⁹ Su questo punto cfr., tra gli altri, A.M. SPERBER e E. LAX, *Bogart*, ItBooks, New York 2011, pp. 45-57, e J. MEYERS, *Bogart*, Andre Deutsch, London 1997, p. 59 e sgg.

²⁰ J.M. BROWN, *The World of Robert E. Sherwood. Mirror To His Time*, Harper and Row Publisher, New York 1962, p. 320: «He thought of more than Bogart's masculinity. He thought of his driven power, his anguished dark eyes, the puffs of pain beneath them, and the dangerous despair which lined his face» [traduzione mia].

Tribune»), «Humphrey Bogart è un assassino tormentato, perseguitato, disperato in ogni suo movimento ed espressione» («Daily Variety»)²¹.

Come notano Sperber e Lax,

La performance di Bogart venne amplificata dal film. Il suo ritratto sottotono, che lascia trasparire una violenza pronta ad erompere, la cui economia è ulteriormente diminuita dalla sceneggiatura, era perfettamente adeguato al medium. I primi piani coglievano la desolazione dei suoi occhi, l'improvviso serrarsi delle labbra segnate, e accennavano al fuoco ardente che alimentava il fuorilegge antieroe²².

In effetti, i primi e primissimi piani del volto di Bogart-Mantee nel film sono impressionanti (come bene dice Jeffrey Meyers, «la voce, il volto, il corpo e il personaggio di Bogart si fondono a creare un'impressione indimenticabile»²³) e inaugurano un'iconografia della disperazione e della desolazione che definisce il *mood* profondo della Grande Depressione, ben al di là dei riferimenti più diretti, letterali o allegorici che si possono rintracciare in questo e in altri film, e l'onda lunga di questo *mood* supererà gli anni Trenta per informare di sé il paesaggio e la temperatura morale, i volti, gli animi del *noir*. La recitazione ipnotica, monosillabica, vulnerabile di Bogart, le sue posture e movimenti lenti e stilizzati, vengono a esprimere un personaggio altro dall'eroe/antieroe americano del cinema degli anni Trenta, con una nota dolente e triste, più profonda e pervasiva della follia energetica del gangster tipico, più interiore e senza speranza. Ed è su questo piano che il personaggio dell'ultimo *desperado*, dell'ultimo individualista, che ha il suo doppio nell'altrettanto fuori-tempo poeta errante Squier, supera la dimensione di funzione allegorica, conducendo un film che, come è stato detto, «has Great Depression written all over it»²⁴, ben oltre l'assunto simbolico che la semplice lettura del plot può immediatamente esplicitare.

²¹ «Bogart provides a brilliant picture of a subnormal, bewildered and sentimental killer»; e «Humphrey Bogart is the harried, hunted, desperate killer in every move and expression». Riportate in SPERBER e LAX, *Bogart*, cit., p. 60 [Traduzione mia].

²² *Ibid.*: «Bogart's performance was even enhanced by the film. His underplayed portrayal, with its suggestion of violence ready to erupt, its economy pared even further in the screenplay, was perfectly suited to the medium. The close-ups caught the desolation in his eyes, the sudden tightening of his scarred lips, and suggested the smoldering fires that propelled the outlaw anti-hero».

²³ MEYERS, *Bogart*, cit., p. 63: Bogart's voice, face, body and character all come together to create an unforgettable impression.

²⁴ W. HARE, *Pulp Fiction To Film Noir. The Great Depression and the Development of a Genre*, McFarland & Company, Jefferson 2012, p. 8.

I personaggi che si ritrovano nel microcosmo della stazione isolata nella foresta pietrificata corrispondono tutti a precisi rappresentanti di quei miti e ideologie che la grande crisi (economica, sociale, culturale, morale...) ha messo in discussione, e i dialoghi del film sono sempre eloquenti, se non didascalici, a riguardo. Dai riferimenti dei semplici avventori del saloon allo stato attuale della Nazione, all'inizio del film, a quelli all'America dei pionieri espressi continuamente dal vecchio nonno (che chiama in causa anche Mark Twain), alla disillusione espressa dai *morituri* Squier e Mantee, e al desiderio di cambiamento e fuga della giovane Gabrielle, tutto, se vogliamo, è *detto*, letteralmente, nel film, in continuità fedele con la pièce di Sherwood. Ma al di là del *detto*, il film mostra, fa sentire, rappresenta qualcosa che incarna quel senso di sospensione e di incombenza della fine, verso 'l'inferno', che si è rintracciato nelle parole di Borges e di altri recensori, e che, in Bogart e nel suo personaggio, trovano il vertice e il cuore del film.

Certamente, se tutto ciò riporta all'immaginario della depressione è anche per come la definizione dei personaggi, sia Mantee che Squier, così come degli altri che si ritrovano in trappola nel saloon della stazione di servizio, si lega a quella di un preciso spazio e location e di una precisa struttura narrativa. Evidentemente proprio a questo livello, oltretutto nei dialoghi, come si è detto, emerge la dimensione allegorica esplicitamente definita nel testo di Sherwood. Ma, è utile ribadirlo, nel film l'allegoria riscatta la sua literalità proprio in quella qualità *mágica* individuata da Borges, legata non solo alla caratterizzazione dei protagonisti, ma anche alla messa in scena e alla regia di Archie L. Mayo, e alla fotografia nebbiosa e *dark* di Sol Polito, che rendono la stazione di servizio e il deserto circostante luoghi mentali e astratti.

Se le battute di dialogo (di Alan Squier, in particolare), fanno riferimento alla Foresta Pietrificata come al «cimitero della civiltà americana», è rilevante notare come questo mancato *gangster movie* e questo anticipo di *noir* escluda la location metropolitana per ritrovare il West. Ma il West non è che un luogo fossile, come fossili sono destinati a diventare i protagonisti, entrambi rappresentanti di mondi e ideali senza speranza, come già si diceva.

Entrambi disillusi, obsoleti e destinati a una morte che si attende per tutto il film, non possono che unire il proprio destino l'uno con l'altro. Lo scrittore, come l'*old time american desperado* Mantee, nelle parole del nonno, cantore nostalgico di un mito dell'America dei pionieri ormai ridotto a pura leggenda e aneddoto, come quello che racconta a proposito del suo incontro con Billy the Kid. Del resto anche il vecchio, se non altro per età anagrafica, è prossimo alla morte.

Nello spazio simbolico del film, sineddoche di tutta l'America, non ci sono personaggi portatori di valori alternativi o di speranze reali. Evidentemente non lo è Jason, il debole e insulso figlio del vecchio, retorico difensore della patria nell'alterco con gli avventori che lamentano lo stato di caos della nazione, all'inizio del film, e ridicolo e caricaturale vigilante civico. Non lo sono la coppia che si ritrova intrappolata nel saloon, il banchiere privo di qualsiasi sentimento, e la disillusa moglie. Ma, a ben vedere, nemmeno la giovane Gabrielle, per cui si sacrifica Alan, rappresenta una speranza di cambiamento e di miglioramento per la Nazione. Gabrielle è in fuga da quello spazio verso una Francia, tutta da cartolina (come quelle che le invia la madre, di cui lei parla nel film), in cui si balla per le strade e dove sogna di fare l'artista. Ma noi sappiamo che proprio in Francia già l'americano senza radici Alan aveva tentato lo stesso sogno, quello, fallito, di diventare un grande scrittore, lasciando poi l'Europa per 'scoprire l'America', ma terminando il suo viaggio nella Foresta Pietrificata, insieme a Duke Mantee. Il lieto fine, o l'apertura alla speranza, che alcuni commentatori hanno voluto vedere nel possibile futuro di Gabrielle (e che è forse tale nel testo di Sherwood, che con questa pièce supera il pessimismo delle sue opere precedenti, per iniziare il nuovo corso che lo porterà ad essere, come si ricordava in apertura, *speechwriter* di Roosevelt)²⁵, coincide con una fuga, nonché con un mito, quello del sogno europeo, laddove non è più possibile quello americano. Ma, appunto, è un sogno, che per di più eccede lo spazio-tempo del film. Uno spazio-tempo che resta spettrale, come spettrali sono i volti di Squier e Mantee, che si fronteggiano e confondono nel chiaroscuro del film, in un *mood* che non lascia spazio a interpretazioni ottimistiche.

²⁵ Cfr. la già citata ricca analisi di BINDAS, *Neon in the Desert*, cit., che si sofferma con molta attenzione su *The Petrified Forest* come turning point nell'opera di Sherwood.



Fig. 1 – Rick in *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943)



Fig. 2 – Mantee in *La foresta pietrificata* (*The Petrified Forest*, Archie Mayo, 1936)