

# *Linguae &*

*Rivista di lingue e culture moderne*

2  
2019

---

Il ruolo e le sfide dei Centri Linguistici universitari – Parte seconda  
*a cura di Enrica Rossi*

Nota sugli Autori	7
Enrica Rossi	11
Presentazione	
Caroline Mary de Bohun Clark, Katherine Ackerley	13
Meeting the Challenges of Delivering Specialised English Language Training for University Staff	
Giovanni Favata, Paolo Nitti	31
Superare BICS e CALP nell’offerta formativa	
Maria De Santo, Anna De Meo	53
Tecnologie, autonomia e internazionalizzazione. L’italiano L2 di cinesi	
Alessandra Fazio	67
Il CLA del Foro Italico e la formazione metodologica CLIL	
Maria Antonietta Marongiu	81
Teaching Materials and CLIL Teaching	

---

*Linguae &* – 2/2019

<https://www.ledonline.it/linguae/> - Online ISSN 1724-8698 - Print ISSN 2281-8952

Roberto Danese	105
La ‘diabolica’ colpa di Edipo. Rinarrare il mito oggi fra letteratura e cinema: dal romanzo <i>noir</i> ad <i>Angel Heart</i> di Alan Parker	
ELENCO DEI REVISORI PER LE ANNATE 2017, 2018 E 2019	121

In base alla classificazione dell’ANVUR, *Linguae &* è collocata nella classe A per tutti i settori dell’Area 10.

---

Questo fascicolo di *Linguae &* è finanziato con fondi del Centro Linguistico d’Ateneo dell’Università degli Studi di Urbino Carlo Bo.

Roberto Danese

*Università degli Studi di Urbino*

# La ‘diabolica’ colpa di Edipo. Rinarrare il mito oggi fra letteratura e cinema: dal romanzo *noir* ad *Angel Heart* di Alan Parker\*

DOI: <https://doi.org/10.7358/ling-2019-002-dane>

[roberto.danese@uniurb.it](mailto:roberto.danese@uniurb.it)

---

Il mito di Edipo, almeno nella forma in cui viene narrato nell'*Edipo re* di Sofocle, è forse una delle prime *detective stories* nella letteratura occidentale, certo molto *sui generis*, ma in ogni modo costruita secondo quelli che oggi consideriamo i crismi del racconto poliziesco. Non stupisce dunque che la tragedia sofoclea sia divenuta, soprattutto dagli anni '50 del '900 in poi, anche un importante modello di base per narrazioni totalmente immerse nell'atmosfera del giallo o del *noir*<sup>1</sup>.

## 1. ALAIN ROBBE-GRILLET

Questo è avvenuto in modo assai interessante e, per certi versi, anche curioso in uno dei primi grandi titoli del *Nouveau Roman* francese, ovvero *Les gommès*

---

\* Per esigenze editoriali si pubblica qui questo articolo, anche se – ed è evidente – non risponde al *Call for Papers* comune agli altri contributi [NdD].

<sup>1</sup> Vedi soprattutto il saggio ‘seminale’ sul rapporto fra la struttura dei romanzi polizieschi e la tragedia greca del poeta Wystan Hugh Auden (Auden 1948) e poi Bettini 2000, 107-24 per l'analisi dell'*Edipo re* come *detective story*.

di Alain Robbe-Grillet, uscito nel 1953<sup>2</sup>. Robbe-Grillet riscrive la storia di Edipo<sup>3</sup> proiettandola in controluce, con sottili quanto scoperte allusioni al mito greco, in una torbida vicenda ambientata in una Francia indefinita, dove l'agire umano è inesorabilmente determinato dal caso e il razionale procedere dell'investigatore rivela la sua pressoché totale inutilità. Il legame con il testo sofocleo è subito denunciato dall'epigrafe che l'autore pone all'inizio del suo libro: "Le Temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi – SOPHOCLE"<sup>4</sup>. Si tratta del v. 1213 dell'*Edipo re* (ἐφηῦρέ σ' ἄκονθ' ὁ πάνθ' ὀρών χρόνος), ove il Coro, alla fine della tragedia, sottolinea il terribile gioco del destino riservato all'inconsapevole Edipo.

Il protagonista del romanzo è l'investigatore Wallas, un agente speciale inviato dalla capitale in una piccola e anonima cittadina francese per indagare sull'assassinio politico del professor Daniel Dupont. Il primo tratto interessante è che la sua indagine durerà una giornata, come se dovesse rispettare l'unità di tempo di una tragedia greca. Robbe-Grillet, infatti, ha incluso la storia nel tempo circolare di quelle ventiquattro ore, come se il destino avesse fermato il divenire in una sorta di eterno ritorno: l'orologio di Wallas si è misteriosamente fermato alle sette e mezza di sera, nel momento in cui è stato sparato il colpo contro Dupont, e riprenderà a funzionare altrettanto misteriosamente alle sette e mezza di sera del giorno dopo, quando sarà sparato di nuovo quel colpo<sup>5</sup>; inoltre, da nove giorni alle sette e mezza di sera viene regolarmente uccisa una persona in quella cittadina, quasi che il tempo fosse bloccato in una ripetitività ossessiva, che consente la premonizione di ogni nuovo assassinio<sup>6</sup>. La sospensione temporale assimila il racconto all'acronia

---

<sup>2</sup> Nel 1969 uscì un film di Lucien Deroisy e René Micha tratto dal romanzo di Robbe-Grillet (*Les gommés* 1969).

<sup>3</sup> Vedi Morissette 1963, 37-75; Barthes 1964, 29-40 e 63-70; Chadwick e Harger Grinling 1984; Moddelmog 1993, 65-71; Yanoshewsky 2010; Ślusarska 2011; Althen 2016; Chiurato 2017.

<sup>4</sup> Questa citazione in epigrafe è stranamente omessa nella traduzione italiana di Franco Lucentini, pubblicata da Einaudi nel 1961 (Robbe-Grillet 1961). Del resto, la critica, di primo acchito, non ha colto questo legame fra *Les gommés* e la tragedia di Sofocle (cfr. Morissette 1961, 53, n. 4).

<sup>5</sup> Sul motivo per cui ci sarà un nuovo sparo alla stessa ora del giorno dopo vedi oltre.

<sup>6</sup> Uno schema narrativo molto simile è sviluppato nel film *Groundhog Day* di Harold Ramis (*Groundhog Day* 1993), dove un uomo, Phil Connors, rimane imprigionato nel ripetersi circolare di ogni giornata, inaugurato da un evento che si verifica ogni mattina alle 6:00 (una radiosveglia che si attiva suonando la canzone "I Got You Babe" di Sonny & Cher). È interessante ricordare come, nella prima stesura della sceneggiatura di Danny

del mito tragico, la cui continua rappresentazione ne rinnova e ne rafforza il senso.

Come nella tragedia, esistono poi diversi piani di consapevolezza e dunque di possibilità di lettura della vicenda. Il lettore sa, infatti, fin dal “Prologo”, molto di più del protagonista e della polizia stessa: Dupont non è morto, ma è stato solamente ferito e, in accordo con il medico che l’ha soccorso, ha abilmente diffuso la falsa notizia della propria uccisione per cautelarsi dall’eventualità di altri attentati. L’indagine di Wallas appare dunque da subito come un inutile impiego di acume poliziesco, mentre ciò che conta a livello diegetico è forse altro: egli cerca il colpevole di un omicidio che non c’è stato, ma contemporaneamente cerca sé stesso e, alla fine, viene trascinato dalle circostanze a diventare lui il vero assassino di Dupont, al quale l’inscenamento della finta morte sarà dunque paradossalmente fatale.

Il romanzo, come si può ben capire, è molto complesso, ma risulta chiaro l’impiego come ipotesto dinamico del mito di Edipo, riutilizzato per disegnare una straordinaria storia *noir* alla rovescia (cfr. Althen 2016), dove il detective indaga su un omicidio senza sapere che questo non è ancora avvenuto, senza sapere che sarà lui stesso a compierlo e, per giunta, con la possibilità che la vittima sia suo padre<sup>7</sup>. Robbe-Grillet, disseminando il racconto di interessanti quanto evidenti richiami al mito<sup>8</sup>, scombina le carte della narrazione

---

Rubin, poi modificata tagliando questa parte, si spiegavano le ragioni per cui Phil Connors rimane intrappolato in questa sorta di *loop* temporale: la sua ex fidanzata gli ha lanciato una maledizione compiendo una specie di rito voodoo tramite un orologio rotto fermo alle 5:59, un minuto prima del suono fatidico della sveglia. Non sono a conoscenza di un dichiarato richiamo di Ramis e Rubin al romanzo di Robbe-Grillet, ma il dettaglio dell’orologio misteriosamente bloccato mi sembra qualcosa di più di una semplice coincidenza. Nel 2004 il film ha visto due *remakes*, uno italiano (*È già ieri*, di Giulio Manfredonia) e uno per la televisione tedesca (*Liebe in Warteschleife*, di Denis Satin).

<sup>7</sup> Robbe-Grillet è molto poco chiaro su questo punto e lascia intenzionalmente nell’incertezza il lettore: si dice che Dupont abbia un figlio illegittimo che nutre rancore verso di lui; Wallas è già stato nel villino di Dupont con sua madre per incontrare suo padre; alcuni testimoni hanno notato una rassomiglianza fra il presunto killer e Wallas stesso; dal rapporto di un agente emerge l’ipotesi che complice dell’attentato alla vita di Dupont sia stato il suo figlio illegittimo. Insomma, l’investigatore Wallas sicuramente diventerà un assassino, quell’omicida che egli stesso andava cercando senza sapere che il delitto non era stato ancora commesso e la vicenda sarà contornata da sogni, ricordi sfumati, luoghi e oggetti della memoria che costruiscono intorno alla figura dell’agente un sistema di possibilità (non di certezze) su di un passato legato a quel luogo, ma di cui egli ha smarrito il ricordo.

<sup>8</sup> Per un’ampia analisi comparativa del romanzo e del mito di Edipo vedi Morrissette 1963, 37-75.

sofoclea, rendendola, se possibile, ancora più grottesca e pervasa di ironia tragica, un'ironia che talvolta diventa sarcasmo.

Facciamo qualche 'sondaggio' e vediamo, un po' schematicamente, alcuni dei punti più rilevanti, in chiave 'edipica', della vicenda.

- Nel primo capitolo, al paragrafo 3, l'investigatore, nonostante sia già stato da bambino con sua madre in quella cittadina, si mostra alla gente come un forestiero, un poliziotto inviato da fuori per risolvere un delitto politico<sup>9</sup>. Come Edipo, Wallas arriva da straniero in una città, alla quale in realtà appartiene in qualche modo (o perché vi è nato o perché vi è stato concepito).
- Lo stesso Wallas, parlando con il commissario della polizia locale, dice, riferendosi al proprio alloggio (Robbe-Grillet 1953, 76): "Supposez que l'assassin y ait logé hier". È autoironia tragica: l'assassino ci ha abitato effettivamente, l'assassino però non è ancora tale e non sa di essere lo stesso investigatore.
- Wallas arriva alla cartoleria Victor-Hugo (130-34), nella cui vetrina è esposto un manichino raffigurante un pittore nell'atto di dipingere un paesaggio. Questo paesaggio è molto interessante: rappresenta una collina su cui si trovano le rovine di un tempio greco, ma intorno non c'è una *polis*, bensì un agglomerato urbano moderno, dove si distingue molto bene il villino di Rue des Arpenteurs, il luogo dove si credeva fosse avvenuto (e poi avverrà realmente) l'assassinio di Dupont. La cartolaia, che poi si scoprirà essere l'ex moglie di Dupont<sup>10</sup>, dice a Wallas che il soggetto del quadro è 'le rovine di Tebe'. Robbe-Grillet configura dunque il villino di Dupont come la Tebe del suo romanzo edipico, un indizio che potrebbe aiutare Wallas a capire cosa sta veramente accadendo.
- La scena della cartoleria è importante anche per un altro motivo. Wallas, come accadrà spesso nel corso del racconto, vuol comprare una gomma (da cui il titolo del romanzo), non una qualsiasi, ma una ben precisa e minuziosamente descritta, che aveva già visto da un suo amico, con il nome

---

<sup>9</sup> Robbe-Grillet 1953, 59-60: "Il aurait été plus simple certainement de dire tout de suite [...] qu'il désirait parcourir les rues principales de la ville, où il venait pour la première fois". Il che, come appare chiaro già due righe dopo, non è vero, visto che Wallas lì c'era stato da ragazzo e per ragioni di famiglia.

<sup>10</sup> Wallas prova una strana attrazione per la bella cartolaia, il che è stato visto come un rapporto, per quanto nebuloso e mediato, con l'incesto edipico (Althen 2016, 38-39). La donna, infatti, è la ex moglie di Dupont e, se Dupont fosse veramente il padre di Wallas, tecnicamente sarebbe una specie di matrigna dell'investigatore. O potrebbe essere addirittura sua madre? Robbe-Grillet lascia tutto in sospeso, a livello di indizio, di sensazione trasmessa al lettore.

del fabbricante però ormai consunto dall'uso: ricorda solo che le lettere centrali di quel nome erano *di*, ma che dovevano essercene anche due prima e due dopo. La negoziante non riesce ad aiutarlo e lui compra una gomma qualsiasi, ma in realtà ha bisogno solo di quella con il nome trisillabico che reca al centro la sillaba *di*. In un contesto così 'tebano' quel nome non poteva che essere *Edipe*.

- Quando esce dalla cartoleria, Wallas va verso la clinica del dottor Juard, il medico che ha redatto il (falso) certificato di morte di Dupont: la clinica – viene ripetuto – è in Rue de Corinthe... Non gli sarà facile trovare quella strada e dovrà districarsi fra una serie di incroci, incroci fatali come quelli incontrati da Edipo e anche oscuramente ominosi, perché “une fois déjà il a erré au milieu de ces bifurcations imprévues et de ces empasses” e precisamente quando era stato lì da bambino con sua madre, in un tempo che non riesce più a decifrare e a ricordare (136)<sup>11</sup>.
- Sin dalle prime pagine del romanzo Robbe-Grillet suggerisce al lettore che il (presunto) sicario (che noi, ma non Wallas, sappiamo chiamarsi Garinati), visto da testimoni intorno alla casa di Dupont la sera del (presunto) delitto, sia straordinariamente somigliante a Wallas. Il parallelismo tra i due personaggi è accentuato dal fatto che anche Garinati, per ordine del suo capo, sta a sua volta indagando su Wallas. Al paragrafo 4 del capitolo 3, Wallas è pienamente consapevole che l'uomo che sta cercando gli assomiglia, ma decide di non dar rilievo alla cosa per non turbare i testimoni. La rassomiglianza, secondo lui, è certamente dubbia: come può un assassino essere uguale al detective? Come Edipo il nostro agente rifiuta l'idea che colpevole e investigatore possano coincidere, ignorando volutamente gli indizi o le premonizioni che lo guidano verso la verità.
- Al paragrafo 2 del capitolo 4, Wallas, tornato dalla cartolaia di Rue Victor-Hugo, si chiede perché insista a cercare qualcosa in lei, “il se demande ce qu'il est venu chercher là – peut être à son insu” (185). L'investigatore è dunque guidato dalla mano invisibile del destino verso qualcosa che nemmeno lui conosce o capisce, come se una parte di sé agisse autonomamente nell'inconscio, come se egli fosse effettivamente sdoppiato<sup>12</sup>. A conferma

---

<sup>11</sup> Al capitolo 5, paragrafo 1 (Robbe-Grillet 1953, 225) Wallas si ritroverà, ancora disorientato, presso quell'incrocio a tre strade da cui era passato prima.

<sup>12</sup> Questa forma di bipolarità, che risale certamente all'Edipo sofocleo, il quale si comporta sempre come se fosse un principe corinzio stabilitosi a Tebe, anche quando tutto intorno a lui gli dice che è invece un principe tebano, interagisce diegeticamente con

di ciò, in quel retrobottega lo assalgono immagini, frasi, suggestioni, che gli danno l'impressione di essere in una situazione che ha già vissuto, una situazione però indecifrabile e inafferrabile.

- Al paragrafo 3 del capitolo 4, Wallas viene informato dal rapporto di uno scrupoloso agente che Dupont aveva avuto un figlio da una donna di modeste condizioni e che aveva scacciato questo figlio senza riconoscerlo. Molti anni dopo, il figlio sarebbe tornato reclamando 'importanti sussidi' e avrebbe avuto accesi litigi con il padre. L'agente sospetta che il figlio possa aver organizzato con un complice l'attentato omicida contro il padre. Ancora una volta davanti agli occhi di Wallas si scontorna una situazione (prefigurata dal conflitto fra Laio ed Edipo), che rappresenta qualcosa che è forse nascosto nel suo presente e, grazie all'invenzione narrativa di Robbe-Grillet, anche nel suo futuro.
- Troviamo anche l'indovinello della Sfinge, posto a Wallas più volte da un ubriaco con insistenza e con variazioni, vedi ad esempio: "Quel est l'animal qui est parricide le matin, inceste à midi et aveugle le soir? [...] parricide le matin, aveugle à midi... Non... Aveugle le matin, inceste à midi, parricide le soir [...] et qui boite le matin" (234).
- Finalmente, al cap. 5, par. 3, Wallas ricorda che al villino, il luogo del delitto, c'era venuto anni prima, con sua madre, a cercare non un parente qualsiasi, ma *suo padre*: ecco come Robbe-Grillet insinua nel lettore il sospetto che Dupont sia il padre di Wallas.
- Nel finale del romanzo Wallas si apposta nella casa di Dupont per prevenire un secondo attentato, che gli indizi raccolti gli avevano suggerito come imminente, e, senza saperlo, finisce per uccidere veramente Dupont. Dopo di che il tempo e la storia ricominciano a scorrere: l'orologio di Wallas, fermo alle sette e mezza per tutto il giorno, emette di nuovo il suo ticchettio.

Al di là di questo, è interessante, per noi, anche un altro taglio di lettura de *Les gomme* (che dobbiamo soprattutto a Roland Barthes – 1964, 29-40 e 63-70 – e a Bruce Morrissette 1963, 37-75), quello sugli *oggetti*, come l'orologio di Wallas o le gomme, in quanto parte determinante dell'intreccio, non come meccanismo interno, ma come elemento significante a livello 'so-prasegmentale'. Questi oggetti, descritti magistralmente da Robbe-Grillet, si

---

l'identificazione visiva fra Wallas e il killer Garinati, e non è inconsueta in altri eroi un po' maledetti del *noir*: uno dei casi più eclatanti è il personaggio del Gorilla inventato da Sandrone Dazieri, nel quale convivono due distinte personalità che comunicano fra di loro come se fossero individui separati.



rivelano “support des impulsions affectives de son personnage” (Morrisette 1963, 70). Teniamo ben presente questo ricorso alla visualità, utilizzata per descrivere le inquietudini del protagonista ‘edipico’: ci aiuterà a comprendere alcune importanti scelte di mostrazione filmica operate da Alan Parker in *Angel Heart*<sup>13</sup>. Robbe-Grillet, insomma, ci racconta il suo Edipo in *noir* sulla pagina, ma con percorsi espressivi talvolta più cinematografici che letterari: come i cineasti della *Nouvelle vague* introducono l’uso della *caméra-stylo*, così Robbe-Grillet si avvale di una sorta di *stylo-caméra* capace di spingere il lettore alla ‘visualizzazione’ di ciò che è detto attraverso la parola scritta.

## 2. DA WILLIAM HJORTSBERG AD ALAN PARKER

Questo moderno riuso del racconto sofocleo, in qualche modo inaugurato da Robbe-Grillet, ci indirizza verso uno dei casi più interessanti di riscrittura del mito in chiave *noir*, quello di *Falling Angel*, un romanzo dello statunitense William Hjortsberg, uscito nel 1978. Si tratta di un poliziesco con una forte componente soprannaturale, ambientato negli Stati Uniti degli anni ’50, l’età del *noir* classico. Il legame con il mito di Edipo, come già nel romanzo di Robbe-Grillet, è subito dichiarato dalla citazione in epigrafe, che suona così: “Alas! How terrible is wisdom when it brings no profit to the man that’s wise. Sophocles, *Oedipus the King*”. Si tratta infatti della traduzione inglese delle parole rivolte da Tiresia a Edipo in Soph., *OT*, vv. 316-17 (φεῦ φεῦ, φρονεῖν ὡς δεινὸν ἔνθα μὴ τέλη / λῶη φρονοῦντι). Vediamo come si dipana l’intreccio di *Falling Angel*, sovrapponendolo ‘in controluce’ alla tragedia di Sofocle.

Nella New York degli anni ’50 un investigatore privato, Harry Angel (Edipo), viene incaricato da un misterioso committente, Louis Cyphre (oracolo di Apollo), di rintracciare Johnny Favorite, macchiatosi di un delitto rimasto impunito (assassinio di Laio). In realtà Cyphre dice a Harry che sta cercando

---

<sup>13</sup> La componente narrativa del passato indecifrabile, sospeso fra realtà e apparenza, fra verità e illusione, è fortemente presente anche nel film *L’année dernière à Marienbad* di Alain Resnais (1961), di cui proprio Robbe-Grillet ha realizzato soggetto e sceneggiatura, e, fra l’altro, nel recente *noir* d’autore *L’herbe des nuits* di Patrick Modiano (Modiano 2012), dove il protagonista, lo scrittore Jean, che narra in prima persona la storia, attraverso un vecchio taccuino nero dove negli anni ha preso appunti sulla propria vita, recupera persone, situazioni, luoghi e vicende del passato, senza però riuscire a distinguere bene ciò che è realmente stato da ciò che *forse* è stato.

Johnny perché vuol ‘riscuotere’ da lui qualcosa che gli è dovuto. In seguito, si scoprirà che, dietro al misterioso committente, si nasconde Lucifero (i nomi dei personaggi sono quasi tutti ‘parlanti’) e che Johnny ha tentato di venir meno a un contratto feroce con cui, in cambio del successo come cantante, ha venduto l’anima al Demonio<sup>14</sup>. Egli, infatti, aiutato dalla sua donna, Margaret Krusemark, e dal padre di lei Ethan, ha cercato di sfuggire al proprio destino offrendo un macabro e terribile rito di magia nera: ha ucciso un giovane militare (il vero Harry Angel) e ne ha mangiato il cuore, illudendosi di scambiare così la propria identità con la sua. Credo di non anticipare nulla rivelando che l’Harry detective altri non è che Johnny, il quale, in seguito alle ferite riportate in guerra, ha perso la memoria, ha cambiato identità, ha il volto ricostruito con una plastica facciale e quindi conduce l’indagine andando inconsapevolmente alla ricerca di sé stesso. Il parallelo con la storia di Edipo è, *mutatis mutandis*, evidente.

Alla fine del racconto Harry/Johnny, dopo aver ucciso inconsapevolmente tutte le persone che appartenevano al suo passato, scopre il suo ultimo e terribile delitto: ha ucciso la propria figlia, con la quale, senza saperlo, ha anche commesso incesto. Il poliziotto che sta per arrestarlo gli prospetta la sedia elettrica e gli dice (cap. 48): “You’ll burn for this, Angel”. Harry/Johnny replica: “I’ll burn in hell”, quindi chiude il romanzo come voce narrante dicendo al lettore: “This time, the joke was on me”. Lo stesso avrebbe potuto ben dire Edipo, per quanto il destino gli aveva riservato: il formidabile soluzione di enigmi non è riuscito a risolvere l’enigma di sé stesso.

Nel 1987 Alan Parker ha portato sullo schermo il romanzo di Hjortsberg con il titolo *Angel Heart*<sup>15</sup>, operando alcune modifiche importanti in fase di sceneggiatura<sup>16</sup> e utilizzando le peculiarità del linguaggio cinematografico per mostrare allo spettatore elementi cardine della vicenda attraverso un impatto visivo che si sovrappone allo svolgimento lineare della storia. Molto simile (e di marca fortemente visuale) è stata, come abbiamo visto, la tecnica narrativa usata da Robbe-Grillet ne *Les gommages*, il cui procedere ‘in stile cinematografico’ ne caratterizza fortemente la diegesi. Consideriamo dunque i temi mostrativi più rilevanti nel film di Parker.

---

<sup>14</sup> Inevitabile l’analogia con la storia di un ‘mito’ del blues come Robert Johnson.

<sup>15</sup> Per l’analisi del film vedi Tierno 2002, 47-48, Campanile 2009 e Béneyi 2016. Nel 2015 è andata in scena la prima di un’opera lirica tratta dal romanzo, con musiche di J. Mark Scarce e libretto di Lucy Thurber.

<sup>16</sup> Gran parte dell’indagine di Harry nel film si svolge, come si diceva, a New Orleans, di cui Parker sfrutta benissimo i cromatismi e l’immagine di città ‘magica’.

### 3. ALAN PARKER

#### 3.1. *Ambiente e città*

Alan Parker fa scorrere i titoli di testa del film su una sequenza prologica (00:00:22) che non ha diretta attinenza con la storia, ma è fortemente evocativa delle atmosfere cupamente ominose che accompagnano la vicenda. Si vede una strada deserta di una New York notturna e plumbea, dai colori freddi, che sottolineano il gelo ambientale (si scorgono tracce di neve sulla strada). Dai tombini fuoriescono spirali di fumo, come se la terra eruttasse i suoi miasmi contaminanti. Lungo la strada passeggia solitario un uomo che si appoggia a un bastone, inquadrato sempre di spalle e quindi dall'identità misteriosa (00:00:32). Poi su una scala metallica antincendio appare un gatto (00:00:56), animale infernale per eccellenza, contro il quale dalla strada abbaia inutilmente un cane che poi è attratto da qualcosa tra l'immondizia. La camera segue l'animale, che scopre un rivolo di sangue proveniente dalla gola squarciata di un cadavere abbandonato (00:01:28). La New York di Parker ha lo stesso sentore di morte e maledizione della Tebe di Sofocle.

#### 3.2. *Lo specchio*

Spesso lo specchio compare nel cinema per sdoppiare la figura, rivelando qualcosa di profondo o di nascosto. In *Angel Heart* lo specchio ha un ruolo centrale e l'immagine riflessa di Harry Angel viene mostrata con una strategia narrativa ben precisa<sup>17</sup>. Nel capitolo 48 del romanzo di Hjortsberg, Harry si rende finalmente conto di chi è veramente e dice: "I was living on borrowed time and another man's memories; a corrupt hybrid creature trying to escape the past. I should have known it was impossible". Quindi aggiunge: "No matter how cleverly you sneak it on a mirror your reflection always looks you straight in the eye".

La specchio dunque ha, nelle parole di Harry, una valenza metaforica e rappresenta la rivelazione inesorabile di ciò che egli è realmente.

---

<sup>17</sup> Lo sdoppiamento del protagonista a livello visuale ricorda quello di Wallas e Garinati in *Robbe-Grillet*, anche qui giocato su dettagli visivi, quali la corporatura e l'abbiigliamento dei due uomini (vedi sopra).

Alan Parker, sviluppando questa suggestione, ci mostra l'immagine di Harry riprodotta quasi casualmente in uno specchio tutte le volte che egli si avvicina al suo passato: quando incontra alcune delle persone che poi ucciderà (il medico [00:14:50 e 00:23:08], il musicista [00:55:48 e 00:59:55]<sup>18</sup>, l'ex fidanzata Margaret Krusemark [01:05:58]<sup>19</sup>, il padre di lei Krusemark [01:36:21]<sup>20</sup>, la

---

<sup>18</sup> Questo caso è interessante, perché il gioco sullo specchio è più sottile e mediato. Harry si specchia per la prima volta nel bagno del locale dove sta suonando Toots, ma l'immagine riflessa non si vede. Lo specchio compare una seconda volta quando, in casa di Toots, Harry lotta col musicista: i due passano davanti a uno specchio, ma anche questa volta l'immagine riflessa non compare. Tuttavia, con rapidissimo stacco di *decoupage*, la camera passa a inquadrare in primissimo piano un angelo di ceramica appeso sulla parete: un fin troppo evidente richiamo al cognome di Harry. Harry, tentando di divincolarsi, colpisce l'angelo con la mano e la statuetta si infrange al suolo, mostrando ancora una volta che ciò che il detective crede di essere è chiuso nella fragilità di una menzogna e di un'identità fittizia destinate presto a sgretolarsi.

<sup>19</sup> Il tema è svolto da Parker con opportune variazioni. In questo caso l'immagine riflessa nello specchio compare quando Harry telefona a Margaret dopo averla incontrata e prima di 'scoprire' il suo assassino. Mentre sta telefonando, Harry si guarda inquieto nello specchio della cabina e gli sfilano nella mente immagini premonitrici: una discesa in ascensore, lo scenario in cui è avvenuto il rapimento del vero Harry Angel, la finestra della stanza dove l'omicidio rituale è stato compiuto. La telefonata non riceve risposta e allora Harry, molto agitato, si reca in casa di Margaret, dove trova il suo cadavere orribilmente martoriato. Sono molto interessanti i dettagli che Parker inquadra in questa sequenza. In primo luogo, l'arma del delitto: un pugnale ricurvo di foggia orientale, lo stesso con cui Harry aveva giocherellato durante il suo primo incontro con Margaret. Il richiamo visivo alla prima comparsa in campo di quest'arma (tutte e due le volte fra le mani di Harry), suggerisce il suo diretto coinvolgimento nel delitto. Poi la perquisizione della casa: Harry fruga fra gli oggetti di Margaret e il regista indugia sul dettaglio delle sue mani che scorrono fra gli oggetti posati su di un mobile; fra le sue mani passa anche un'ampolla di vetro bianco opacizzato che egli agita, rendendosi conto che contiene qualcosa, e poi la lascia per dedicarsi all'esame del resto (si tratta soprattutto di feticci e altri ammenicoli magici). Questo dettaglio è importante, perché a quel mobile egli tornerà alla fine del film, nel momento della rivelazione della verità: nell'ampolla infatti è contenuta la piastrina di riconoscimento di Harry Angel, cioè la prova che il detective è Johnny Favorite e dunque l'assassino. Infine, le modalità con cui Margaret è stata uccisa: le è stato estratto il cuore dal petto, esattamente come lei e Johnny molto tempo prima avevano fatto con Harry. Davanti agli occhi di Harry/Johnny/Edipo scorrono le evidenze dei suoi delitti, ma egli, seppure angustiato da visioni perturbanti, non riesce (o non vuole) decifrare il loro alfabeto.

<sup>20</sup> Qui Johnny si specchia nel bagno, dopo aver vomitato, in reazione a quanto Krusemark gli ha raccontato di Johnny. Siamo agli ultimi *steps* e ormai Harry sa dentro di sé, anche se non riesce ancora ad ammetterlo, qual è la verità; per questo motivo si sente male, continua a chiedere "Who is the boy?" e poi si precipita a casa di Margaret per cercare l'ampolla in cui Krusemark ha detto essere contenuta la piastrina col nome del

propria figlia Epiphany dopo l'incesto [01:29:10]<sup>21</sup>) e quando, alla fine, Louis Cyphre lo conduce alla prova che Johnny Favorite, l'assassino che andava cercando, è proprio lui, il detective (01:37:58 e 01:38:19)<sup>22</sup>.

### *3.3. Il movimento rotatorio e l'ascensore*

Nel capitolo 47 del romanzo di Hjortsberg, Louis Chypre rivela finalmente a Harry tutta la verità, quindi scompare improvvisamente. Harry si getta al suo inseguimento, pensando di trovarlo nell'ascensore del palazzo. Ma l'ascensore è vuoto, allora Harry apre l'uscita di emergenza sul soffitto della cabina, dove non trova Cyphre, bensì solo "greased cables and spinning flywheels". Harry si reca fin sul tetto del palazzo e cerca vanamente il suo Lucifero

---

soldato rapito e ucciso da Johnny. Appena esce dal bagno, Harry trova il cadavere di Ethan Krusemark.

<sup>21</sup> Più le colpe di Harry si fanno gravi più egli, pur inconsapevole di ciò che ha fatto, prova disagio di fronte alla propria immagine riflessa: dopo aver fatto sesso con Epiphany, che gli ha detto di essere la figlia di Johnny e canta una sua canzone, si guarda nello specchio, che poi rompe con un pugno, quindi, dopo un colloquio con la polizia, torna a guardarsi percependo nello specchio infranto la propria immagine a sua volta frantumata e quindi diversa, come se avesse rotto la maschera che, tramite la plastica facciale, nasconde la sua vera identità.

<sup>22</sup> Può essere interessante notare che l'instabilità e l'incertezza dell'identità di Harry vengono efficacemente messe in evidenza da Parker in almeno due momenti diversi all'inizio del film, quando ancora allo spettatore non è chiaro che lui e Johnny sono la stessa persona. Quando Harry incontra per la prima volta Louis Cyphre, quest'ultimo, prima di affidargli l'incarico, gli chiede di esibire un documento di identità, per accertarsi che sia veramente lui; Harry estrae una tessera che gli mostra e che viene inquadrata in dettaglio (00:06:50). Alla luce di quanto lo spettatore scoprirà in seguito, quest'episodio acquista una forte sfumatura di ironia tragica: Cyphre sa benissimo che quello che sta scritto sulla tessera è falso (mentre lo stesso Harry lo crede vero) e che, anzi, è l'emblema della colpa di Harry/Johnny, ma insiste, con un sorriso sarcastico, su questo dettaglio, quasi a suggerire all'ignaro investigatore che il nodo dell'indagine che gli viene affidata è proprio nella sua identità. Poco dopo, quando Harry si reca alla clinica dove, secondo le informazioni ricevute, Johnny dovrebbe essere ancora ricoverato in condizioni mentali precarie, tenta di accedere alla cartella di Favorite spacciandosi per un ispettore sanitario. Per convincere di questo l'infermiera che lo riceve, mostra un documento di riconoscimento falso, estraendolo da una custodia, piena di tessere contraffatte (00:11:41). Ancora una volta Parker insiste sull'immagine in dettaglio dei documenti di identità, che ora recano nomi diversi e professioni diverse, per sottolineare, in modo allusivo, che uno dei punti cruciali della narrazione è appunto il problema dell'identità del detective stesso.

“behind chimneys and air vents”. Ascensore, carrucole che girano, prese d’aria. Sono immagini che compaiono solo qui nel romanzo, ma che il film riutilizza rendendole simboli pregnanti della colpa e del castigo. Parker, come Hjortsberg, ci mostra un Harry assolutamente inconsapevole di ciò a cui la sua indagine lo sta portando, tuttavia, diversamente dal romanziere, ci rivela costantemente visioni e incubi che affollano la mente disturbata del detective, immagini poco chiare che, però, col procedere dell’inchiesta, si compongono in un mosaico dalla tragica perspicuità. Tra queste, dei *flashback* sull’uccisione del vero Harry, nei quali si vede la facciata di un palazzo con molte finestre uguali, una sola delle quali è illuminata, mentre su di essa è incastonata una ventola che gira; fuori campo si ode l’urlo straziante di un uomo che sta morendo (00:33:32). È ovviamente la stanza dove Harry viene trucidato e quella ventola dal moto rotatorio diventa il simbolo del delitto e della colpa. Tutte le volte che Harry/Johnny incontra il proprio passato, a cominciare dal suo primo colloquio con Louis Cyphre (00:06:53), Parker inquadra sempre una ventola che gira<sup>23</sup>. Il movimento rotatorio alternato della ventola spesso si coniuga con altri movimenti simili, legati a oggetti che sono in relazione con la storia di Harry: per esempio, uno degli incubi inquietanti che affliggono l’investigatore termina con una ventola (00:33:57), il cui movimento è ripreso, con montaggio connotativo, dal ruotare alternato delle bobine del registratore su cui Harry ‘annota’ gli elementi della sua indagine (00:33:58). Altra immagine che costella gli incubi di Harry è poi quella di un ascensore che scende, spesso collegata a scene di sangue e di morte. Le ultime immagini che intervallano i titoli di coda sono quelle di lui che entra in un ascensore, le cui carrucole dal moto rotatorio alternato, simile a quello delle ventole che abbiamo visto in precedenza, vengono inquadrate in dettaglio mentre si mettono in funzione conducendo il colpevole sempre più giù, verso la pena che lo attende (01:44:57). Il moto rotatorio degli ingranaggi dell’ascensore corrisponde al moto rotatorio delle ventole che accompagna Harry per tutto

---

<sup>23</sup> La ventola compare: più volte quando Harry penetra in casa del dott. Fowler (00:19:35, 00:20:02, 00:23:46); nel corso delle visioni premonitrici sul suo passato e sul suo futuro (00:33:57 e poi in molti altri momenti nel corso del film); quando sta andando da Toots Sweet (00:59:08), poco prima della sua uccisione (01:01:14) e dopo l’assassinio, associata a immagini mentali di Harry che vede anche una misteriosa figura velata in nero davanti a una sedia elettrica e un ascensore che si chiude e scende (01:01:26); quando in un bar si reca a telefonare a Margaret, senza sapere che lei è già morta (01:05:24); incombente su di lui, mentre medita in un altro bar (01:09:48); durante la rivelazione dell’uccisione del vero Harry da parte di Krusemark (01:35:30).

il film, così come la punizione corrisponde alla colpa. La centralità di questi elementi simbolici è propria del film, non del romanzo, tanto che, nella versione italiana, alla pellicola è stato dato il sottotitolo *Ascensore per l'inferno*, con una criptocitazione interfilmica del capolavoro di Louis Malle *Ascenseur pour l'échafaud* (1958), altra storia di crimini e punizioni, dove l'ascensore gioca un ruolo non marginale.

### *3.4. Louis Cyphre personaggio del mito greco*

Nella parte finale del film Harry/Johnny si precipita in casa della defunta Margaret Krusemark per cercare la medaglietta di riconoscimento che apparteneva al soldato che Johnny Favorite ha ucciso per sfuggire al patto con il Demonio: è la prova decisiva della sua vera identità. Nella stanza attigua compare Louis Cyphre, abbandonato su una poltrona che sembra un trono, con i lunghi capelli sciolti<sup>24</sup>, le unghie aguzze e il bastone tenuto come uno scettro nella mano destra: ricorda moltissimo l'iconografia antica di Hades in trono come appare in molte pitture vascolari, spesso insieme a Persefone<sup>25</sup>. Ma non basta, Cyphre, diversamente a quanto accade nel romanzo, rivolge a Harry/Johnny le stesse parole che Tiresia aveva detto a Edipo e che Hjortsberg ha posto in epigrafe al suo libro (vedi sopra): "Alas! How terrible is wisdom when it brings no profit to the man that's wise". In questo modo Alan Parker riconnette esplicitamente il personaggio di Lucifero a quello del dio degli Inferi della mitologia greca<sup>26</sup> e il personaggio del detective Harry/Johnny a quello del 'detective' Edipo della tragedia sofoclea.

Il mito greco torna dunque a emergere nei suoi snodi principali in una storia che apparentemente con l'antichità non ha nulla a che fare, ma che dell'antichità comunica, anche attraverso la pregnanza del linguaggio cinematografico, la forte e imprescindibile presenza nella cultura contemporanea.

Del resto, un grande regista e sceneggiatore come David Mamet, in un saggio intitolato "Pig. The Movie" (1991, 79-102), insegna a costruire una buona sceneggiatura usando come modello proprio l'Edipo sofocleo (ma che

---

<sup>24</sup> Nelle altre scene in cui compare ha invece i capelli raccolti a coda di cavallo.

<sup>25</sup> Vedi, per esempio, il cratere appulo a figure rosse del IV secolo a.C. conservato a Monaco di Baviera (München, Staatliche Antikensammlungen, 3297).

<sup>26</sup> Sulle presenze demoniache nel mondo antico e, in particolare, sui tratti diabolici del dio Hades vedi Russell 1989, 74, 84-85, 105, 150, 161-62.

così si costruisse il racconto perfetto lo sapeva bene anche Aristotele<sup>27</sup>), per poi concludere: “The study of myth is very useful for directors”.

## BIBLIOGRAFIA

- Althen, Gabrielle. 2016. “D’Œdipe à l’œdipe. *Les Gommages* d’Alain Robbe-Grillet”. *Secousse* 20: 38-41.
- Aristotele. 1987. *Poetica*. Introduzione e note di Diego Lanza. Milano: Rizzoli.
- Auden, Wystan Hugh. 1948. “The Guilty Vicarage: Notes on the Detective Story, by an Addict”. *Harper’s Magazine* May: 406-12.
- Barthes, Roland. 1964. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bényei, Tamás. 2016. “I’m from Brooklyn’: Detection, Myth and Religion in *Angel Heart*”. *Hungarian Journal of English and American Studies* 22 (1): 153-66.
- Bettini, Maurizio. 2000. *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*. Torino: Einaudi.
- Campanile, Domitilla. 2009. “Edipo in Louisiana. A proposito di *Angel Heart* (Alan Parker 1987)”. *La figura nel tappeto* Inverno: 199-212.
- Chadwick, A. R., and Virginia Harger Grinling. 1984. “Mythic Structures in Alain Robbe-Grillet’s *Les Gommages*”. *The International Fiction Review* 11 (2): 102-05.
- Chiurato, Andrea. 2017. “Le maschere senza volto. Gli eroi ‘tragici’ del *nouveau roman*”. *Between* 7 (14). <http://www.betweenjournal.it/> (13/01/2019).

---

<sup>27</sup> Vedi, per esempio, *Poet.* 1452a, dove emerge chiaramente come Aristotele considerasse l’*Edipo re* un testo esemplare per spiegare le regole canoniche della tragedia, in questo caso i meccanismi fondamentali del ‘rovesciamento’ (περιπέτεια) e del ‘riconoscimento’ (ἀναγνώρισις): “Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ / [25] Οἰδίποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπου καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας δὲ ἦν, τοῦναντίον ἐποίησεν’ [...]. Ἀναγνώρισις [30] δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἐχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων· καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἄμα περιπέτεια γένηται, οἷον ἔχει ἢ ἐν τῷ Οἰδίποδι. (“Il ‘rovesciamento’ è il cambio di una situazione nel suo contrario, come abbiamo detto sopra, e questo cambiamento, come dicevamo, avviene secondo probabilità o necessità, come nell’*Edipo* colui che è giunto per dare una buona notizia a Edipo e, rivelando chi era veramente per allontanare il timore riguardo alla madre, ha causato invece l’effetto contrario [...]. Il ‘riconoscimento’, come indica anche il nome, è un cambiamento dal non sapere al sapere, che genera amore o odio in coloro che sono destinati alla buona o alla cattiva sorte. Il tipo migliore di ‘riconoscimento’ è quello che avviene insieme al ‘rovesciamento’, come quello che si trova nell’*Edipo*”).



- Mamet, David. 1991. *On Directing Film*. New York: Penguin Books.
- Moddelmog, Debra A. 1993. *Readers and Mythic Signs: The Oedipus Myth in Twentieth-Century Fiction*. Carbondale-Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Modiano, Patrick. 2012. *L'herbe des nuits*. Paris: Gallimard.
- Morissette, Bruce. 1963. *Les romans de Robbe-Grillet*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Robbe-Grillet, Alain. 1953. *Les Gommès*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Robbe-Grillet, Alain. 1961. *Le gomme*. Traduzione di Franco Lucentini. Torino: Einaudi.
- Russell, Jeffrey B. 1989. *Il Diavolo nel mondo antico* [1977. *The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*. Ithaca - London: Cornell University Press]. Traduzione di Fernando Cezzi. Roma - Bari: Laterza.
- Ślusarska, Alicja. 2011. "La presence et le fonctionnement des personnages mythiques dans *Les Gommès* et *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet". *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska* 29 (2): 7-15.
- Sofocle. 2009. *Edipo re*. A cura di Federico Condello. Siena: Barbera.
- Tani, Stefano. 1983. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale-Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Tierno, Michael. 2002. *Aristotle's Poetics for Screenwriters: Storytelling Secrets from the Greatest Mind of Western Civilization*. New York: Hyperion.
- Yanoshewsky, Galia. 2010/3. "La critique littéraire et les romans de Robbe-Grillet: le cas de Roland Barthes et Bruce Morissette". *Roman 20-50* Septembre (hors série 6): 67-82.

## FILMOGRAFIA

- Angel Heart*. 1987. UK, Canada, USA. 113'; regia di Alan Parker.
- È già ieri*. 2004. Italia, Spagna, UK. 99'; regia di Giulio Manfredonia.
- Groundhog Day*. 1993. USA. 101'; regia di Harold Ramis.
- L'année dernière à Marienbad*. 1961. Francia, Italia. 94'; regia di Alain Resnais.
- Les gommès*. 1969. Francia, Belgio. 86'; regia di Lucian Deroisy.
- Liebe in Warteschleife*. 2004. Germania. 92'; regia di Dennis Satin.

ABSTRACT

Sophocles' *Oedipus the King* is considered the prototype of modern detective stories. Alain Robbe-Grillet, in his novel *Les Gommages*, transforms the story of Oedipus into a typical *noir* and William Hjortsberg uses it as a hypotext for his 'demonic' crime novel *Falling Angel*. On this book Alan Parker based his movie *Angel Heart*, where the main elements of the myth of Oedipus are rendered through original solutions, closely linked to the peculiarities of film language.