

Viale del tramonto 1950¹

Titolo originale: *Sunset Blvd.*
 Durata: 110 min
 Dati tecnici: B/N
 Regia: Billy Wilder
 Sceneggiatura: Billy Wilder, Charles Brackett
 Produttore: Charles Brackett
 Casa di produzione: Paramount Pictures (con il nome A Paramount Picture)
 Fotografia: John F. Seitz
 Colonna sonora: Franz Waxman
 Montaggio: Arthur P. Schmidt
 Effetti speciali: Gordon Jennings (effetti fotografici)
 Scenografia: Hans Dreier, John Meehan

Interpreti e personaggi: William Holden: *Joe Gillis*; Gloria Swanson: *Norma Desmond*; Erich von Stroheim: *Max von Mayerling*; Nancy Olson: *Betty Schaefer*; Fred Clark: *Sheldrake (il produttore)*; Lloyd Gough: *Morino (agente di Gillis)*; Jack Webb: *Artie Green*; Franklyn Farnum; Larry J. Blake; *Charles Dayton*; Cecil B. DeMille: *se stesso*; Hedda Hopper: *se stessa*, Buster Keaton: *se stesso (partita a carte)*; Anna Q. Nilsson: *se stessa (partita a carte)*; H.B. Warner: *se stesso (partita a carte)*; Ray Evans: *se stesso*; Jay Livingston: *se stesso*.

Doppiatori italiani: Emilio Cigoli: *Joe Gillis*; Andreina Pagnani: *Norma Desmond*; Aldo Silvani: *Max von Mayerling*; Lydia Simoneschi: *Betty Schaefer*; Giorgio Capecchi: *Sheldrake (il produttore)*; Carlo Romano: *Artie Green*; Amilcare Pettinelli: *Cecil B. DeMille*; Franca Dominici: *Hedda Hopper*; Stefano Sibaldi: *Morino (agente di Gillis)*; Cesare Polacco: *Buster Keaton*; Olinto Cristina: *Jonesey*; Renato Turi: *uomo della finanza*; Bruno Persa: *uomo della finanza*.

La vicenda viene narrata dal protagonista già morto che racconta la sua verità allo spettatore in un lungo flashback. Joe Gillis è un giovane soggettista di Hollywood, il cui cadavere galleggia nella piscina di una villa sul Sunset Boulevard, a Los Angeles. Il racconto in prima persona da parte di un morto fu un paradosso narrativo che aveva però una giustificazione poetica, poiché il film si poneva come grande omaggio al cinema del passato.

Il racconto di Gillis inizia spiegando come, sei mesi prima, fuggendo dagli emissari di una società finanziaria che volevano sequestrargli l'automobile come pagamento per i suoi debiti, egli trova casualmente rifugio nella villa di Norma Desmond, una cinquantenne ex-diva del cinema muto, ritiratasi a vivere in solitudine. La villa è immensa, ma ha un che di fatiscente come se fosse abbandonata. Accolto dal maggiordomo Max, Gillis viene scambiato dalla Desmond per uno dei necrofori incaricati del funerale della propria scimmietta.

Incuriosito dalla grottesca circostanza e dalla decadenza dell'ambiente, Gillis fa la conoscenza dell'attrice, che vive ormai di ricordi, attornata da centinaia di sue fotografie e nel totale disprezzo per il cinema moderno, che considera rovinato e corrotto dall'avvento del sonoro e del Technicolor. Poiché sogna un ritorno alla celebrità, la Desmond impone a Gillis di visionare il copione di un film di cui lei ha curato la stesura, incentrato sul personaggio di Salomè, e per questo lo ospita, trattenendolo nella sua isolata e sfarzosa dimora. Le intenzioni dell'attrice vanno però al di là di un semplice rapporto di lavoro: essa, infatti, s'innamora di Joe, lo lusinga con costosi regali, ma viene da lui rifiutata. Durante il party di capodanno, in un impeto d'ira la Desmond colpisce Gillis, che fugge dalla villa.

Rifugiatosi in casa dell'amico Artie Green, v'incontra la giovane fidanzata di questi, Betty Schaefer, una ragazza conosciuta tempo prima negli uffici della Paramount. Durante la serata,

¹ Scheda tratta da Wikipedia

Gillis telefona a Max, maggiordomo della Desmond, per farsi spedire indietro i propri effetti personali, ma scopre che l'attrice ha tentato il suicidio. Sconvolto, il giovane si precipita al suo capezzale, promettendole di non lasciarla ancora.

Da questo punto in avanti Gillis conduce una doppia vita: passa le giornate nella villa in compagnia della Desmond mentre, di sera, esce di soppiatto per recarsi presso gli studios della Paramount e scrivere insieme a Betty il soggetto per un film. Quando Betty gli confessa, però, il suo amore per lui, Joe rimane turbato e se ne va senza darle una risposta. Norma, scoperto il motivo delle misteriose uscite notturne di Gillis, ormai al culmine della pazzia e rosa dalla gelosia, telefona a Betty raccontandole della doppia vita di Joe. Questi la scopre durante la conversazione e invita la ragazza a recarsi alla villa di Sunset Boulevard per chiarire la faccenda. Quando la ragazza arriva, Gillis le spiega della sfarzosa vita che conduce con la matura Norma; scioccata e affranta, la ragazza fugge in lacrime. Gillis si reca dunque in camera, intenzionato a fare i bagagli e ad andarsene; Norma lo insegue fino in giardino e gli spara tre colpi di pistola, uccidendolo. Il corpo senza vita di Joe cade nella piscina.

Si torna così all'inizio della vicenda, sul bordo della piscina. All'arrivo della polizia, Norma Desmond appare completamente estraniata dalla realtà e non comprende cosa stia succedendo veramente. Il fido maggiordomo Max, che si scopre essere il suo pigmalione e primo marito, le dice che sono arrivati gli operatori del cinegiornale per la produzione del film del suo rientro nel cinema. La diva, credendo che ci sia il suo regista Cecil B. DeMille pronto a filmarla, scende allora maestosamente le scale e, circondata dai reporter, si sente l'attrice acclamata di un tempo. Dopo aver ringraziato tutti i presenti, guardando la cinepresa pronuncia la famosa battuta finale: «Eccomi De Mille, sono pronta per il mio primo piano».

I l t e m a

Viale del tramonto è considerato uno dei migliori film di Hollywood sul divismo e sul cinema del passato. Norma Desmond incarna un mondo che sia il pubblico sia lo *studio system* sembrano aver dimenticato: quello degli ex-divi, un tempo acclamati come semidei e ora ridotti a relitti abbandonati. Non a caso la vita attuale di Norma Desmond ha qualcosa di funereo, di fatiscente, ma ha anche un fascino sublime, che strega tanto il protagonista quanto lo spettatore.

Durante la scena della proiezione privata, Joe scopre tutta la potenza del cinema muto e la forza espressiva del primo piano, perdute con l'avvento del sonoro. «*Non avevamo bisogno di parole, avevamo dei volti!*» dice Norma a Joe. Il film mostra quindi con ambiguità sia la grandezza del divismo, sia i suoi orrori: Norma uccide Joe in preda alla pazzia e, mentre viene portata via dagli infermieri e dai poliziotti, crede di andare a girare un film in studio.

La scelta del cast

A causa di numerose defezioni, la scelta degli attori non fu facile per Wilder. Il ruolo di Joe Gillis fu affidato inizialmente a Montgomery Clift, il quale ruppe il contratto due settimane prima dell'inizio delle riprese; fu poi contattato Fred MacMurray, che non accettò di interpretare un personaggio con le caratteristiche di un gigolò; fu quindi proposto Marlon Brando, che la produzione scartò in quanto non abbastanza conosciuto. Gene Kelly firmò un pre-accordo ma la MGM, che aveva con lui un contratto di esclusiva, oppose il veto. William Holden fu dunque la classica scelta di ripiego, peraltro tenacemente contrastata da Wilder. Paradossalmente, Wilder scritturò successivamente Holden per altri suoi film, e fra loro proseguì una fruttuosa collaborazione professionale.

Altrettanto difficile fu la scelta dell'attrice protagonista, che si volle cercare tra vere dive del

cinema muto. Mae West fu la prima a declinare, in quanto si riteneva troppo giovane per la parte. Successivamente Mary Pickford diede forfait dopo che la sua richiesta di apportare alcune modifiche alla sceneggiatura, a tutela della propria immagine, venne rifiutata. Pola Negri fu scartata a causa del suo forte accento polacco, mentre Greta Garbo non prese neppure in considerazione la proposta. Solo alla fine fu contattata Gloria Swanson, diva del muto che negli ultimi quindici anni aveva girato un solo film e la cui situazione, dunque, aveva molti parallelismi con quella del personaggio che avrebbe interpretato, così come Erich von Stroheim, nei panni del maggiordomo ed ex-regista Max.

Altri tre divi del cinema muto, Buster Keaton, Anna Q. Nilsson e H.B. Warner, furono scelti per interpretare camei nei ruoli dei pochi amici di Norma Desmond (visibili nella scena della partita a bridge).

La sceneggiatura e le riprese

Già nel 1948 Wilder e Brackett avevano iniziato a lavorare al film, non rimanendo però soddisfatti del risultato; determinante fu la collaborazione con D.M. Marshan Jr., un ex-giornalista di *Life* che aveva colpito i due autori per lo stile con cui aveva recensito in quell'anno *Il valzer dell'imperatore*. Fonte d'ispirazione per gli autori fu la vicenda di Mabel Normand, un'attrice morta nel 1930, travolta da uno scandalo nel 1922 poiché sospettata dell'omicidio del suo collega e amante William Desmond Taylor. Dai nomi dei due personaggi ebbe origine il nome di Norma Desmond.

Quando iniziarono le riprese solo un terzo della sceneggiatura era stata stesa. Wilder desiderava vedere che cosa sarebbe scaturito dall'alchimia fra gli attori, prima di decidere diversi particolari della storia. Originariamente il film iniziava in una camera mortuaria, dalla quale il cadavere di Gillis raccontava la sua storia. La scena non ebbe successo: durante un'anteprima ad Evanston, nell'Illinois, il pubblico scoppiò a ridere. Fu dunque elaborata l'idea della piscina.

Il critico Richard Corliss paragonò il personaggio di Norma Desmond a quello di *Dracula* perché seduttrice e assassina, mentre la figura di Max è associata a *Il fantasma dell'Opera* di Gaston Leroux. Wilder rifiutò l'etichetta di *commedia nera* per *Sunset Boulevard*.

Elemento di notevole importanza nel film sono le luci, per le quali Wilder contattò John Seitz, che era già stato suo collaboratore per *La fiamma del peccato*. Particolare attenzione fu data, sotto questo punto di vista, alle scene del funerale della scimmia della Desmond e della proiezione privata del film.

Particolarmente difficile fu la preparazione della scena in cui, dal fondo della piscina, si vede il cadavere di Gillis galleggiare sull'acqua: un primo esperimento fu fatto con una cinepresa che venne immersa nell'acqua con la protezione di una speciale scatola, ma Wilder non ne fu soddisfatto; la soluzione definitiva fu dunque quella di piazzare sul fondo della piscina uno specchio, e filmare il riflesso del corpo galleggiante di Gillis-William Holden. Questo secondo tentativo ebbe successo, anche per l'effetto distorto che le immagini dei poliziotti sul bordo della grande vasca assumevano nello specchio.

Per dare all'abitazione di Norma Desmond l'aspetto di un luogo in decadenza, Wilder chiese inoltre ad alcuni cineoperatori di soffiare della pietra pomice sbriciolata sull'obiettivo della cinepresa, prima del ciak.

L'oggettistica originale

Le fotografie che ricoprono le pareti della casa di Norma Desmond provenivano dalla collezione di Gloria Swanson; un particolare curioso riguarda il film proiettato nella sala privata della villa

della Desmond, che nella finzione vedeva protagonista la stessa diva: si tratta de *La regina Kelly* (1927), con la stessa Swanson protagonista e diretto peraltro da Erich von Stroheim, rimasto poi incompiuto proprio a causa del licenziamento del regista da parte dell'attrice, che era anche produttrice, e poi per l'avvento del sonoro. Il film era inedito all'epoca e le immagini apparse in *Viale del tramonto* furono per decenni le uniche mai mostrate al pubblico.

Durante la visita agli studi Paramount, la Desmond viene accolta dal regista Cecil B. DeMille, nel ruolo di se stesso, il quale sta effettuando delle riprese. La sequenza è stata filmata sul vero set del film cui il regista stava lavorando all'epoca: *Sansone e Dalila*.

La grande *coupé de ville* di proprietà della Desmond è un'Isotta Fraschini Tipo 8A carrozzata da Castagna del 1929, oggi conservata al Museo dell'automobile di Torino.

Colonna sonora

La colonna sonora, vincitrice del premio Oscar e del Golden Globe, fu composta da Franz Waxman e pubblicata su CD solo nel 2002, in un'edizione in cui l'intera colonna sonora fu ri-registrata da Joel McNeely e dalla Scottish Symphony Orchestra.

Accoglienza

Il film provocò grande malcontento nello *show-business*: Louis B. Mayer sottolineò il disappunto che provava nel vedere Wilder criticare l'industria che gli dava da vivere. Mae Murray, diva del muto, contemporanea della Swanson, si dichiarò offesa dal personaggio di Norma Desmond.

Di parere opposto furono i critici: tra gli altri, *Time* lodò il film, definendolo «...il lato peggiore di Hollywood raccontato nel modo migliore». Il film fu proiettato al Radio City Music Hall per sette settimane, nel corso delle quali guadagnò oltre un milione di dollari e divenne un grande successo anche grazie alla tournée di Gloria Swanson, che visitò 33 città statunitensi per promuovere la pellicola.

Riconoscimenti

1951 - Premio Oscar

Migliore sceneggiatura originale a Billy Wilder, Charles Brackett e D.M. Marshman Jr.

Migliore scenografia a Hans Dreier, John Meehan, Sam Comer e Ray Moyer

Miglior colonna sonora a Franz Waxman

(Wikipedia)

Critica

Alessandro Cappabianca, *Billy Wilder*, Il Castoro Cinema, 1976

I titoli d'apertura di *Viale del Tramonto* appaiono su uno sfondo scuro, ma non completamente nero, che, osservato con attenzione si rivela in movimento, come un nastro trasportato da un rullo molto veloce; è solo alla fine delle scritte che comprendiamo di cosa in realtà si tratti: la macchina da presa, che scorreva, in *plongée* (angolazione perpendicolare dall'alto verso il basso) lungo l'asfalto di una strada di notte, si alza all'improvviso, pur continuando a carrellare velocemente

all'indietro, e scopre appunto la strada, la cui solitudine è rotta in lontananza dalle sagome di auto e motociclette della polizia, dirette alla villa del delitto. Questo avvicinamento spettrale, in pratica un movimento di macchina lungo e continuo, acquista diritto all'esistenza, nella Hollywood degli anni '50, ancora votata al “*last cut*” dei montatori (le cui forbici avevano da anni codificato il “*ritmo americano*”, molto rapido ma anche spietato: cfr. p.e. un analogo movimento di macchina in plongée sull'asfalto, interrotto prematuramente, in *Fury* di Fritz Lang, del '36), solo mimetizzandosi sotto i titoli di testa.

Analogha funzione esorcistica ha secondo noi la voce fuori campo che subito dopo si comincia a sentire. La motivazione esplicita che la voce accampa è tra le più rassicuranti: “... *Voglio dirvi come è andata realmente, prima che stampa, radio, cinegiornali, comincino a deformare le cose...*”. La voce *off* sarebbe qui dunque, come la registrazione al magnetofono in *Double Indemnity*, garanzia della veridicità d'una testimonianza che, per venire da “*fuori*”, assume la distanza “*oggettiva*” d'ogni narratore onnipresente. Nel contempo, proprio insistendo sugli aspetti grotteschi, fantastici, “*incredibili*” dell'universo filmico che ci viene mostrato, il commento parlato ne esorcizza in qualche misura l’“*estraneità*”, che lasciata a se stessa nella flagranza assoluta delle immagini metterebbe immediatamente in crisi la costruzione/convenzione dello spettacolo hollywoodiano. La voce sarebbe insomma un po' quella del buon senso, che assume la normale reazione d'uno spettatore normale di fronte alle “*stranezze*” che gli sono mostrate; senonché, dopo l'ingresso della polizia nella villa, e la scoperta del cadavere di Joe Gillis (William Holden) nella piscina, ci rendiamo conto a poco a poco, con sommo sconcerto, che la voce è quella del morto, i flash-back sono i ricordi dell'assassinato.

Wilder, dunque, gioca perversamente sul doppio registro della assicurazione e dell'inquietudine. La voce *off*, che sembrava un abile espediente di sceneggiatura per assicurare alla fabula un supplemento di narrazione (tranquillizzando il pubblico nonché, magari, finanziatori e distributori) è anche una voce-fantasma, come sono fantasmi la villa, i suoi abitanti, il film che stanno preparando, e quello che alla fine verrà “*girato*”.

La presenza mortuaria segna il film dall'inizio, ne mette sottilmente in crisi le certezze: in questo senso, che è lo stesso senso della voce-fantasma, funziona la famosa inquadratura del corpo dell'assassinato, galleggiante sul pelo dell'acqua, visto da sotto, in *contre-plongée*, come da un osservatore subacqueo ancorato al fondo della piscina. Lungi dal costituire un *tour-de-force* virtuosistico, una concessione alla “*bravura*” dell'operatore Seitz (...), si tratta qui dell'assunzione coerente d'un punto di vista “*metafisico*”, cioè sottratto alle possibili identificazioni con gli sguardi “*in soggettiva*” di poliziotti, giornalisti, fotografi ecc., come di ogni altro possibile osservatore “*umano*”, identificato in un'inquadratura-specchio tale da dare l'impressione che sia quasi Gillis a guardare il se stesso assassinato, dalla medesima lontananza a-spaziale da cui proviene la voce.

Il morto parla, il morto guarda se stesso. La vertigine che qui si apre, non ulteriormente sopportabile da un *récit* che voglia rimanere (come Wilder vuole) nell'ambito narrativo hollywoodiano, ha bisogno d'uno stop, d'una fermata “*realistica*”: comincia il lungo *flash-back* (la lunghezza, qui, ha proprio la funzione di far dimenticare, provvisoriamente, che si tratta d'un *flash-back*), con le notazioni più quotidiane sul lavoro d'un giovane sceneggiatore sfortunato e squattrinato. Il produttore (Fred Clark) “*era il tipico produttore: non gli mancava neppure l'ulcera allo stomaco*”; la ragazza dell'Ufficio Soggetti è la tipica ragazza dell'Ufficio Soggetti (“*voialtri conoscete tutte le trame*”); l'agente teatrale è il tipico agente teatrale; i due scagnozzi incaricati di ritirare l'automobile non pagata sono due tipici scagnozzi... questa orgia di normalità californiana serve a restaurare momentaneamente i diritti d'una fabula che stava avviandosi troppo verso il fantastico, ma serve anche a reintrodurre, con la necessaria credibilità (cui Wilder comunque non rinuncia), il nuovo impatto (il primo, nello svolgimento cronologico della fabula) con il mondo-fantasma della vecchia villa.

Sia pure sorretto da un qui pro quo tra grottesco e ridicolo, torna qui il segno mortuario: Gillis viene scambiato per un impresario di pompe funebri (Max lo rimprovera perché i suoi abiti “*non*

sono adatti alla circostanza”) venuto a prendere le misure della cassa per la scimmia morta. La scimmia, e poi i topi nella piscina abbandonata, continuano la galleria wilderiana dei “piccoli animali spiacevoli”, inaugurata in *The Lost Week-End*. Ritroveremo d'altronde la piccola bara, e la stessa scena del funerale osservato di nascosto, in *Sherlock Holmes*; il morto, ancora, osserva un funerale: due fantasmi, che seppelliscono una scimmia, visti da un terzo fantasma in licenza provvisoria. *Fantasma* è il film che Norma Desmond ha scritto, fantasmi le “correzioni” che Gillis vi apporta. Fantasmi sono le telefonate “da parte di De Mille”, fantasmi le lettere degli ammiratori (che Max stesso provvede a scrivere), fantasmi sono i silenziosi giocatori di carte che convergono periodicamente nella villa, fantasmi i pezzi suonati all'organo da Max, fantasma la *plongée* (ripresa dall'alto) sul tango che Gillis balla con Norma, evocando per lei un altro spettro (Valentino); fantasma la villa stessa, che Hans Dreier organizza nei suoi luoghi deputati secondo le vecchie scenografie di Richard Day e di Gibbons per Stroheim, il quale alita in tutto il film come regista-fantasma attraverso la sua stessa presenza di attore.

Quest'universo luttuoso diventa, alla fine, totalizzante. Ne restano impregnate le stesse periodiche evasioni di Gillis nel mondo “reale” (che è poi quello, fittizio, degli addetti ai lavori dell'immaginario collettivo, degli uffici Paramount), lo stesso suo amore per Betty: i classici primi piani d'idillio, con o senza bacio, assumono una funzione di accentuazione drammatica, che la musica si incarica di sottolineare anche troppo esplicitamente. Alla fine, sarà il mondo del lutto a schiacciare quello della vita: cfr. il movimento di macchina, combinato alla profondità di campo che scopre Norma Desmond immobile in cima alla grande scala, alle spalle di Gillis che ha appena detto addio a Betty, e l'analoga combinazione che correlativamente gioca più tardi, nello stesso luogo, al momento dell'assassinio, quando Norma, lasciata indietro (con profondità di campo), spara a Gillis nella schiena, e questi avanza barcollando seguito in figura intera dalla macchina da presa, crollando poi, morto, nella faticosa piscina.

Lo spessore del film, però, è multiplo. Norma Desmond è sì una vecchia diva del muto, che odia (non a caso) i microfoni, una donna di cinquant'anni che vuole averne venti; Max è sì il suo primo marito, ed ex grande regista declassato a maggiordomo; Gillis sembra sì un personaggio della vita diurna catturato e fagocitato dal mondo della notte; ma c'è un'offerta segreta, e vitale, che il cinema del passato vorrebbe fare al cinema del presente, e che non viene colta. Nonostante tutto, Wilder ci dice che la vita era forse dove non l'aspetteremmo. Non è solo una ridicola sceneggiatura fuori moda che Norma Desmond ha da offrire a Joe Gillis; questi, con tutta la sua intelligenza e la sua spregiudicatezza è troppo sciocco per capire il dono che sta ricevendo quando gli si proietta continuamente *Queen Kelly*, troppo sciocco per cogliere la carica paurosa di vitalità e di rottura che si sprigiona da quegli sbiaditi fotogrammi, da Max Stroheim, dalla compagnia di “vecchi spettri” tra i quali c'è Buster Keaton. Era *Queen Kelly* il rimosso scandaloso di Hollywood, il testo troncato e mutilato le cui ferite facevano ancora paura, l'esempio concreto, e quindi da nascondere e rimuovere in tutti i modi, da dare come “mai esistito”, della possibilità d'un modo altro di fare cinema, dell'apertura dello schermo allo scandalo dell'escremenziale, alla rottura del *récit*, all'irruzione del desiderio. Chiuso nei suoi *studios*, resiste ancora De Mille, altro grande vecchio, mentre gira *Sansone e Dalila*: ma anche lui, ormai, ha solo pietà per Norma Desmond. La fine di un certo tipo di “sogno americano” sta per arrivare, sta per far chiudere gli *studios*, e relegare anche De Mille, se fosse vissuto, in qualche altra lugubre casa-museo. Max era il vero avvenire, ma ora fa solo l'autista (l'attore). Tra questo passato rimosso, e un avvenire che tra poco spazzerà via il presente, Joe Gillis non può che soccombere, morto, che parla ancora per poco, galleggiante sull'acqua d'una piscina in cui torneranno i topi. Unica consolazione finale, pagata però a prezzo della pazzia: Max, basandosi sulla morte di Joe, riuscirà per una volta a organizzare l'ultimo film di Norma Desmond, film finto, film-fantasma, che raggiungerà, nelle tenebre delle proiezioni impossibili, *Queen Kelly*.