

Marco Settimini

La soggettivazione del film del cinema classico L'esempio de *La donna del ritratto* di Fritz Lang

– appunti di ricerca –

L'idea di una grande forma del cinema classico, nella fase successiva a quella delle esperienze fondamentali e fondatrici di D. W. Griffith a Capra, Ford, Cukor, Lang, Walsh, ecc., afferma Leutrat nella sua storia del cinema, in pieno accordo con Burch e Deleuze, è un punto di riferimento astratto, una ricostruzione a posteriori, che nondimeno *descrive una prassi ideale che ha regolato la produzione* di Hollywood tra il '25 e il '55, e vale a dire fino alle distorsioni e rotture di autori quali Nicholas Ray, Elia Kazan, Jacques Tourneur e Douglas Sirk, per non dire di Hitchcock. Il corpo cinematografico, a Hollywood, era sottoposto, in tale sistema, a delle logiche compositive vincolanti, che lo legavano rigorosamente, sostiene Leutrat, a una norma di riferimento da cui si sviluppava una certa differenziazione, tanto narrativa quanto di raffigurazione, e in particolare iconografica, nei differenti generi, nei quali si esprimevano d'altra parte degli specifici duali, per dirla con Deleuze, e vale a dire particolari dualismi, e specifici corpi e scenari: *iconografie di spazi e iconografie di corpi* tipiche di ciascun genere.¹

Ma l'essenziale, alla base, è il *carattere narrativo* del cinema classico. Il cinema classico hollywoodiano è, come dice Deleuze, un cinema di movimento e di narrazione, di narrazione *in quanto* movimento. Il cinema classico hollywoodiano declina infatti l'«auto-movimento» delle immagini cinematografiche in movimento e in racconto. Il che, sottolinea Deleuze con riferimento a Burch, «non era inevitabile». Il fondamento narrativo, difatti, non era presente nelle immagini cinematografiche delle origini, se non in minima parte, e di certo non era l'elemento fondamentale.

Ciò che ha portato le immagini cinematografiche ad avere un senso fortemente narrativo è stato lo schema le lega sensazioni e azioni, che Hollywood ha imposto, in quanto questo schema era «naturalmente» proprio degli Stati Uniti come potenza economica e ideologica egemone nel XX secolo. E in questo schema di base c'è *un personaggio che prova qualcosa, riportandosi a ciò che lo circonda, e opera di conseguenza alla sensazione, alla percezione*, in rapporto a norme, codici e valori individuali e sociali. Il che presuppone, e di rimando determina, un certo grado di *credulità*, poiché l'eroe sarà sempre in grado, dovrà essere sempre in grado, di reagire adeguatamente.²

Il *noir* è uno dei maggiori generi del cinema classico, definito a posteriori, dalla critica, come l'intero sistema, ma già attivo come schema di produzione nella Hollywood degli anni '40 e '50, e ottimo esempio dei presupposti ideologici, dei sistemi di composizione e delle conseguenze sul piano del senso nello spettatore, per quanto

¹ Cfr. R. Altman, *I generi di Hollywood*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, vol. II*/5, Einaudi, Torino, 1999

² Cfr. G. Deleuze, *Gli intercessori*, "La Balena Bianca", 1993, no. 7

riguarda uno degli elementi fondamentali per l'analisi delle idee dei film, dei concetti che essi esprimono, ossia il corpo nelle immagini e la forma di soggettività che si produce nello spettatore durante la visione del film medesimo.

Il *noir* è contraddistinto, da una specifica atmosfera notturna metropolitana, fatta di bar e locali notturni, aree periferiche, fatiscenti, di transito, strade e stazioni di servizio e ferroviarie, e abitazioni più o meno lussuose, camere d'albergo, e in generale spazi oscuri, anonimi, claustrofobici e dai toni espressionisti, cui non è per nulla estranea l'influenza dei molti autori e tecnici tedeschi arrivati negli Stati Uniti negli anni '40.

Ma anonimi, ambigui quanto i luoghi, sono i personaggi. Si tratta di solito di *uomini comuni*, non troppo approfonditi sul piano della psicologia, della loro storia passata, delle loro qualità, essi vivono in un presente fatto di solitudine e disillusione. Dei maschi maledetti che vivono ai margini della società, assassini o sospetti tali, oppure personaggi quali giornalisti o scrittori e poliziotti o investigatori, caratterizzati da alcuni *cliché* d'abbigliamento e di comportamento, introversi, disincantati fino a essere completamente cinici e a giocare con la violenza, come ne *Il diritto di uccidere* di Nicholas Ray, tanto da entrare irrimediabilmente a contatto col crimine, con l'omicidio. Si tratta dunque d'individui braccati dal destino, che rischiano continuamente d'essere uccisi, o dei morti che tornano, per così dire, per raccontare la loro storia, come in *Viale del tramonto* di Wilder, che si perdono in una pericolosa relazione con una seducente *dark lady*, presenza irresistibile che li trascina nel dramma, nella pazzia, o a commettere un omicidio, sia esso passionale o dal movente economico, poiché il denaro è un altro elemento fondamentale del genere, specie nelle sue declinazioni più gangsteristiche, come per esempio *Rapina a mano armata* di Stanley Kubrick o *Un bacio e una pistola* di Robert Aldrich.

L'abisso o la morte è il destino inevitabile di questi personaggi, destino spesso riprodotto, sul piano compositivo, con il sogno o con il ricordo nel *flash-back*, ossia con una circolarità del racconto che torna su se stesso, con una cornice, un *incipit* e un *excipit*, e uno sviluppo narrativo interno. Il corpo del protagonista, quanto il corpo dello spettatore nel buio della sala cinematografica, è dunque preso in una duplice dinamica, tra la circolarità che si dipana tra l'inizio e la fine del film, e la linearità della vicenda, in una spirale drammatica e oscura. Film come *Detour* di Edgar Ulmer, *Il grande sonno* di Howard Hawks, *Il grande caldo*, *La donna del ritratto* e *La strada scarlatta* di Fritz Lang, *Seduzione mortale*, *Sui marciapiedi* e *Vertigine*, di Otto Preminger e *La fiamma del peccato* di Billy Wilder sono degli esempi puntuali del genere per come lo si è testé descritto.

Il sogno, ovviamente descritto per mezzo di procedimenti realistici in stile hollywoodiano, rivela l'influsso della psicanalisi su questo genere, nel quadro della propaganda americana della psicanalisi freudiana, con tutto il sistema metafisico che essa comporta, come la serie di dualismi tra corpo e mente, tra pulsioni e interdizioni.

Il sogno e il desiderio che vi si esprime, con tutto il quadro psicologico che gli è inerente, pure a fronte di una forte psicologizzazione dei personaggi, così tipica del *noir*, torna chiaramente utile legare il *racconto* a un *soggetto*, a una persona individuata, a una prima persona del film, un io portatore di una narrazione soggettivata, con la *voce over* e col raccordo sullo sguardo del protagonista, per non dire della soluzione più estrema, ossia la visione in soggettiva che caratterizza tutta la *La fuga* di Dalmer Daves e *La donna del lago* di Robert Montgomery

Il racconto avanza per situazioni *cieche* o *chiuse* e per azioni *oscure*, vissute da un soggetto non completamente adeguato e qualificato, anonimo e ambiguo, pure fisicamente, in un ambiente che è altrettanto anonimo e ambiguo, sul quale egli non può operare un cambiamento forte, come dice Deleuze. Le azioni, più che quelle trasformatici della grande forma, sono le piccole azioni che corrispondono alla piccola

forma, in cui le corporee che le compiono si trovano in una condizione di subalternità rispetto alle situazioni.

C'è, dice Deleuze, una azione, non chiara, che produce una seconda azione, che nasce da una visione che non può essere d'insieme, né sufficientemente nitida, e che è compiuta da *un corpo che non è qualificato a realizzarla*. E' piuttosto un «gesto alla cieca», che scaturisce da un brancolare nel buio, in rapporto soltanto a dei piccoli indizi che non consentono una visione d'ampio respiro, come per esempio nei *western* di Ford, cosicché le azioni stesse sono minori, sono «azioni cieche», che provocano solo situazioni oscure, un *labirinto* drammatico, un mondo *indiziale*, tipico del gioco d'investigazione, ma legato anche alla questione della colpa e della condanna, che attraversano tutto il cinema di Lang, tra cui quello che per Deleuze è il capolavoro di questa forma, ossia *L'alibi era perfetto*.³

Ma un altro film di Lang, in particolare, e cioè *La donna del ritratto*, è esemplare di tutte queste caratteristiche del *noir* classico. La storia è quella d'un professore di criminologia che, addormentatosi su una poltrona del club di cui è un frequentatore, poco dopo aver parlato con degli amici della possibilità d'un amore occasionale e aver notato in una vetrina della Quinta Strada la seducente bellezza di una donna ritratta in un dipinto, comincia a dormire. E nel sogno che fa, per nulla non esplicitato in quanto sogno, è l'incontro con una donna di cui il quadro è la copia esatta, dalla quale è trascinato in una storia drammatica in cui si trova costretto a uccidere l'amante di lei.

A fronte del fatto d'esser ricattato dalla guardia del corpo del morto, e non riuscendo a uccidere anche costui, la soluzione del professore è il suicidio. E' proprio nel momento in cui si addormenta, e in cui la polizia sta uccidendo l'uomo che lo minacciava di morte, che egli viene risvegliato di colpo dalla donna, che gli spiega l'accaduto. Ma un secondo risveglio l'attende, perché è stato tutto un sogno. Se non fosse che, quando esce dal club s'imbatte in una serie d'individui le cui facce corrispondono a quelle dei personaggi del sogno, e in particolare una donna, identica alla donna del ritratto, che gli chiede da accendere, spingendolo a fuggire.

Sin dalla prima sequenza, il film di Lang, autore di straordinaria, e finanche didascalica trasparenza sul piano visivo e sul piano narrativo, mostra la tipica disciplina del cinema hollywoodiano sul corpo del protagonista quale riferimento visivo per lo spettatore.

Quasi fosse una porta d'ingresso nello schermo per lo spettatore, lo sguardo entra in un auditorium universitario, e s'avvicina, stringendo sulla figura del professore, posta nel centro della sala, e nel centro delle immagini, delle quali diventa l'unica presenza. Sarà lui, evidentemente, il protagonista del film. E di nuovo, le successive sequenze d'introduzione alla vicenda funzioneranno in una contrapposizione tra l'apertura su di uno spazio più ampio, ossia il contesto del protagonista, la realtà in cui vive e si muove, e l'attenzione sul protagonista stesso. Ma non soltanto attraverso una visione d'insieme che si stringe sul suo corpo, nel quadro della realtà in cui si trova, come nella prima sequenza, bensì mediante il gioco di campi e contro-campi, a distinguere in ogni occasione il suo corpo da quello degli altri personaggi, dalla famiglia, dalla folla, dagli amici che l'incontrano, in modo da mettere sempre più l'accento delle immagini sulla sua soggettività.

L'autonomia d'analisi della macchina da presa è pertanto soltanto apparente; il protagonista non deve infatti mai sfuggirgli e deve integrarlo nel Tutto degli ambienti, più volte descritti mediante delle didascalie e riferimenti spaziali o temporali, come l'aula, la Quinta Strada, l'orologio, ecc. in maniera razionale, e funzionale alla

³ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 1984, p. 191

visione, alla comprensione dello spettatore; perché nulla possa non avere senso, e perché tutto sia il più trasparente possibile.

La prima delle sequenze di fronte alla vetrina è particolarmente interessante da questo punto di vista. Il professore sta passeggiando da solo sul marciapiede, tra le auto e la gente che passa, e si ferma di fronte alla vetrina. Sul vetro si riflettono il traffico e le persone che gli passano vicini, visibili a fianco del riflesso del suo di volto nella vetrina, mentre contempla la donna nel dipinto. Un nesso tra il campo e il contro-campo dà una soggettività, e vale a dire quella del professore, a questa immagine, attribuendo alla sua persona la visione di questo spazio *altro* della vetrina, spazio ulteriore ma a un tempo connesso, per tramite delle rifrazioni, a ciò che si trova fuori in strada, nel *reale*. Il fatto che nella vetrina si riflettano gli elementi della realtà esterna, non bidimensionale come la superficie di vetro che fa da schermo, e che vi si trovino mescolati l'*oltre* la vetrina e la realtà, in una stessa visione, della quale il corpo del protagonista che guarda è il centro, il perno d'articolazione, è un dato che assicura *l'organicità del percepito e del racconto in rapporto a un soggetto*. Si tratta insomma di uno sguardo soggettivo, o meglio ancora, soggettivato, trattandosi di un effetto della composizione di una serie d'immagini di per sé non soggettive, ma impersonali.

Queste immagini si rivelano il tramite per uno slittamento nel quale, pur conservando il realismo tipico dello schema hollywoodiano, la superficie della vetrina si dà come luogo altro, oltre lo spazio-tempo-movimento reale, spazio-tempo-movimento del mondo reale. Pur non tangibile, si dà insomma come spazio-tempo-movimento reale, eventualmente agibile, differente dalla realtà, al di là della realtà, e allo stesso tempo regolato da logiche e dinamiche analoghe a quelle del reale, e da corpi simili che compiono movimenti simili a quelli della quotidianità. Uno spazio che è reale, o realistico, credibile quale realtà, benché in una condizione altra, e in uno spazio superficiale, non tridimensionale. Il cinema classico hollywoodiano vuole riprodurre la realtà, i corpi e i movimenti del mondo considerato reale, e lo fa impiegando una sua ideologia, un suo schema specifico, una disciplina visiva specifica.

Nel momento in cui arriva il gruppo degli amici del professore, e tutti parlano della donna del ritratto, e tutti si voltano verso la stessa direzione, il loro sguardo non si lega a un oggetto di visione, ossia appunto la donna dipinta. Questo accade invece allo sguardo del protagonista, il cui corpo è manifestamente il portatore della prospettiva del film, nel continuo connettersi dei campi e contro-campi in cui si dà una *visione della persona singola*, e non una forma molteplice di percezione.

Ancora più forte è questa soluzione visiva nel momento in cui si accede, col protagonista, alla dimensione del sogno. Il professore si trova infatti solo, nel centro delle immagini, in uno stato di abbandono fisico, sulla poltrona, con il sonno con cui s'innesci il sogno che costituisce il nucleo drammatico del film. La scelta di Lang per il momento in cui egli viene risvegliato e riapre gli occhi in questa prima occasione mistificante, per alzarsi e diventare vittima dalla vicenda di cui s'è detto, è quella di una dissolvenza incrociata quasi impercettibile, mediante la quale il film procede nella sua trasparenza, nella la sua logicità, nella sua continuità.

Il protagonista esce da solo, nella notte, e il suo sguardo torna sul dipinto, vi si avvicina. La sua *visione soggettiva di spettatore* non prevede più il riflesso del suo volto nel vetro, poiché ora la strada è oscurata. C'è solo lui, peraltro, sul marciapiede, è isolato nel buio. E la donna nel ritratto, al di là della vetrina, in una visione in superficie priva di contatto tattile. L'oggetto di desiderio si connette con lo sguardo del professore, con il suo corpo, in un raccordo tra campo e contro-campo. Poi, egli scorge sulla superficie del vetro il riflesso di una donna identica a quella del ritratto, che si trova accanto a lui, reale, ma in realtà irreali, onirica come lui, sul marciapiede. Due donne identiche, una reale e una copia, una solo immagine di un corpo,

l'altra un vero corpo, anche se nella condizione fisica in cui si trova il professore, tutto è più confuso.

Il protagonista si lascia così trascinare nella storia criminosa, in una atmosfera *onirica*, a tratti *liquida*, attraversata da un erotismo immateriale, che ambigualmente si compie e non si compie, nelle immagini, nelle quali non si dà alcun reale contatto tra l'uomo e la *dark lady*, in un desiderio senza corpo, in una sorta di metafisica del desiderio, e di appagamento del desiderio reale nel gioco onirico con una copia. Fino a che non ci si risveglia dal sogno.

E' una autentica *metafisica del sogno*, tipica del cinema hollywoodiano, esplicitata dalle immagini cinematografiche, come per esempio in *Sherlock Jr.* (o *La palla no. 13*) di Buster Keaton. Ma nel realismo di Lang, diversamente dal cinema comico di Lloyd, Keaton, Sennett, Chaplin, ecc., si ripropone, nel sogno, un universo in cui la logica che lo regge è identica a quella del mondo reale. Uno schema sensoriale e percettivo realista, ossia identico a quello imposto dal realismo hollywoodiano per la realtà, pure per il mondo oniricamente determinato. Le percezioni e reazioni, e le loro connessioni, sono isomorfe a quelle quotidiane, abituali o più stereotipate dallo schema del realismo. Ciò vuol dire che fanno verità, fanno realismo, come dice Deleuze. E producono una credulità nello spettatore, poiché ripetono uno schema conosciuto, replicato abitualmente, visto e rivisto abitualmente: un *cliché della realtà*.

Nel sogno cinematografico, sogno del cinema descritto in maniera didascalica da Lang, *tutto è reale* e si dà come se fosse realtà, rispondendo a delle leggi, a delle logiche già viste nella realtà quotidiana. L'unico salto, salto tra realtà e copia, tra realtà e immagine della realtà, è quello dello sdoppiamento della donna, e mai del protagonista, in quanto corpo depositario del vedere, e perno *tra esteriorità e interiorità*. La *continuità del protagonista*, delle sue azioni e della sua visione, senza alcun salto logico, regge la *continuità del film* nella ciclicità e vettorialità della narrazione, *del percepito e del soggetto*. Un corpo vuoto, anonimo, per la più semplice interiorizzazione della visione in un campo percettivo altrimenti tutto esteriore e impersonale.

(Pisa, dicembre 2005)