

Premessa

"L'interazione fra cinema e psicanalisi ha prodotto varie forme di commento, di critica, di pensiero, spesso tentando di comprovare, attraverso l'evidenza dell'immagine, la veridicità dell'interpretazione o dell'idea.

Qui si propone, invece, un tentativo, iniziato vent'anni fa, di dare una lettura a più ottiche, analizzando il linguaggio del cinema, della psicanalisi e di certa letteratura. E' una proposta che ho chiamato *Ottica Poliedrica*, ispirandomi a *The Fly* (*La mosca* di David Cronenberg, 1986). E' solo l'inizio di una ricerca protrattasi al lungo assieme a un esperto di cinematografia con il quale prese forma questo scritto. Seguiranno altre considerazioni e iniziative sulla cinematografia della quale alcuni membri di Nodi Freudiani si sono occupati con grande passione".

Pietro Andujar

L'OCCHIO DI BRUNDLEFLY

di Pietro Andujar e Armando Lazzaroni

"... anche se non faccio mai niente a proposito di quanto vedo; anche se me ne resto soltanto là ad osservare in silenzio senza essere visto: questo importa, che io, in quanto osservatore di ciò che accade, sia al mio posto.

Non per amore di coloro che osservo. Ma per me."

Philip K.Dick : "A Scanner Darkly"

I

Fade in

C'è un lapsus che si potrebbe definire 'moderno' - "ho fatto un film" al posto di "ho fatto un sogno" - al quale lo psicanalista si accinge a rispondere come spinto dalla sua furia di interpretare; ma si contiene.

Si accorda invece col narratore che quando dice "film" intende "sogno". Con questa semplice precisazione ottiene che si eviti di interrompere il racconto e che ci si possa disporre più tranquillamente alla visione. Perché, pensa, il film vuole innanzitutto essere visto.

Ma, cosa significa che un sogno chiede di essere visto, che disposizione chiede all'ascoltatore - a mala pena ho corretto il lapsus che mi era scappato nella minuta : "che disposizione chiede allo *spettatore*" - ?

Forse una sorta di duplicazione del processo primario ? ... chiedere a un altro di sognare il mio sogno ?!

Forse il sognatore sta chiedendo che si interrompa lo sguardo analitico e che ci si rivolga al suo prodotto come a un oggetto estetico ... il che comporterebbe una partecipazione a suo modo 'corporea' all'interpretazione del sogno ?

L'analista pensa alla scissione culturale operata dall'occhio mente, lo corteggia un

attimo l'illusione dell'essere uno con il corpo ... ma, in fondo, non è un'idea bucolica quella capace di risvegliargli i sensi.
Ecco, lo soccorre un pensiero da rincorrere ...

Quando si racconta un film, capita che si aggiungano passaggi logici, che addirittura si creino scene inesistenti che, ad una seconda visione, non risultano. Eppure il racconto del film è conseguente a tal punto che chi lo ha ascoltato, vedendo poi il film, lo trova assolutamente corretto.

La somiglianza con il racconto del sogno è impressionante : smontando un sogno si ha spesso la sensazione che il racconto che se ne fa sia una specie di trama intelligente che serve a sorreggerne le immagini.

Camera look

Chissà se chi ha visto il 'film' sa che "c'è solo un piccolo settore delle onde elettromagnetiche, posto fra i raggi infrarossi e gli ultravioletti, dove si colloca lo spettro del visibile. Fra i 390 e i 750 millimicron si vede. Il 40% delle vie di conduzione che collegano il sistema nervoso centrale al mondo esterno appartengono alla via ottica." ¹

Forse questo giustifica l'importanza che attribuiamo all'occhio come 'mente', perché la visibilità impone al cervello il mondo. Lo imprime. Il pensiero è un'immagine del mondo o il mondo è un'immagine del pensiero ?

Noi metteremmo al posto del soggetto gli occhi ?

"Se facciamo un paragone molto grossolano, assimilando il fotorecettore alla lastra fotografica, la capsula oculare è la cassetta della macchina fotografica e la curvatura della cornea l'elemento più importante della sua ottica. I muscoli che si inseriscono nella capsula oculare fungono a un tempo da treppiede e da dispositivo di orientamento della macchina fotografica. L'occhio [...] contiene [...] anche un complesso apparecchio nervoso, capace di classificare e filtrare le informazioni luminose, per cui il nervo ottico può considerarsi una via cerebrale di ordine superiore a quelle derivabili dai soli recettori". ²

Controcampo

Ora, chi è il soggetto che agisce in questa macchina fotografica ?

C'è una prima vista , d'organo, passiva e una seconda vista attenta, attiva, soggettiva ?

Come la vista del sommozzatore di Valery il quale, grazie all'esercizio, ha sviluppato una buona resistenza in apnea ... (e se gli dessimo le bombole d'ossigeno ?) Quella del sommozzatore è già una vista intenzionata, è una vista mentale, l'oggetto del desiderio è - a priori - la conoscenza .

Ma c'è l'occhio che guarda, quello del regista : un occhio moderno.

"... Si parlava del fatto che si vedono soltanto "riflessi" della realtà. Non la realtà stessa. La cosa principale che

1 Paul Glees : "Il cervello umano. Evoluzione, struttura e funzionamento", Feltrinelli, Milano, 1978, pp.217-218

2 ibidem, pag.220.

non funziona con il riflesso non è che non è reale, ma che è rovesciato. Chissà. ... La parità. Il principio scientifico della parità." Per qualche motivo scambiamo l'universo per la sua immagine, forse "... perché ci manca la parità bilaterale. Mentre la fotografia può compensare l'assenza della parità emisferica bilaterale." Essa non è l'oggetto ma non è neppure un riflesso della realtà : il suo sviluppo si attua rovesciando un'immagine rovesciata : è questo che ci dà la forma "reale".³

Quale correttivo può integrare il sistema dell'occhio ? Il corpo ?

Se lo sguardo non è corpo, esso non vede la realtà ma cerca nella realtà: è lo sguardo del perverso. E' lo sguardo che non scopre nulla del reale. E' una svista in cui la propria visione si sovrappone all'oggetto reale, fino a sostituirlo, come una dissolvenza incrociata.

L'occhio del regista cerca nella realtà e oltre la realtà.

C'è un cinema (è "il cinema"?) che si colloca ai margini dell'inquadratura, in quel territorio di confine dove si agitano figure "oltre lo sguardo". Il regista varca il regno del vedibile ed entra nell'al di là del "campo cieco", poi raggiunge nuovamente il vedibile trascinando con sé il "campo cieco" per usarlo, spostarlo o mutarlo.⁴

In questo viaggio il regista si serve dei personaggi come tramite , gli attori sono gli "interpreti" del suo sguardo.

Lo sguardo, al cinema, è un processo che si potrebbe rappresentare con un triangolo i cui vertici sono il regista, il personaggio e lo spettatore.

Lo spettatore, che potremmo mettere sul piano del reale, guarda verso il personaggio - che incarna l'immaginario. Il regista, con la sua ottica, impone allo sguardo un "regolamento", che potremmo dire simbolico.

Fra lo spettatore, il regista e il personaggio agisce, come un corpo, la macchina da presa, che ha l'autonomia propria dell'occhio.

Come il corpo mi parla, come il linguaggio mi parla, così lo sguardo mi guarda.

E quale sguardo mi guarda , quando vedo un film ? Quello del personaggio ?

Raramente, perché non lo ammette il galateo della finzione, se non in rari casi.⁵ Lo sguardo che mi guarda è quello della macchina da presa.

La macchina da presa : un occhio .

II

3 in Philip K.Dick : "Scrutare nel buio" (A Scanner Darkly ,1977), Editrice Nord, Milano 1979,pag.208.

4 Nel linguaggio cinematografico si parla di "fuori campo" a proposito dello spazio che non è inquadrato dall'obiettivo, ma che lo spettatore capta come presente nella scena, sia per i raccordi dello sguardo dei personaggi in campo, sia per gli echi sonori che segnalano la contiguità. Si tratta, in ogni caso, di uno spazio-tempo parallelo a quello che agisce nell'inquadratura. La definizione "campo cieco" in sostituzione di "fuori campo" è di Pascal Bonitzer ("Le champ aveugle", in" Cahiers du Cinema", Gallimard,Paris, 1982, pp.96 - 113).

5 Lo sguardo in macchina (o "camera look") è usato per preparare una "soggettiva" (inquadratura in cui ciò che guarda il protagonista coincide con ciò che guarda lo spettatore sullo schermo) : nell'inquadratura precedente allo sguardo in "soggettiva" , il personaggio guarda verso l'obiettivo. Lo sguardo in macchina è usato anche in senso metaforico (il personaggio non guarda qualcosa di preciso all'interno della narrazione, ma è come se stesse formulando un pensiero). Infine lo sguardo in macchina può avere un senso straniante, come succede nel cinema comico, a partire dai tempi del muto, passando attraverso Laurel e Hardy, per giungere a Jerry Lewis e Woody Allen.

L'occhio amorale

Dettaglio : Un occhio chiuso si apre improvvisamente, con uno scatto simile a quello dell'otturatore di una macchina fotografica. La palpebra è sollevata fino a lasciare scoperta tutta l'iride.

Campo lungo : Una donna osserva una vetrina, in una via poco illuminata; poco dopo entra in campo, da sinistra, un uomo.

Dettaglio : Una cinepresa 16 mm. a torretta, con tre obiettivi, viene infilata nel cappotto, poi una mano l'aziona e la fa avanzare, fino allo sfuocamento.

Da questo momento l'inquadratura è vista in soggettiva, attraverso il mirino della cinepresa del misterioso operatore (si distingue il caratteristico reticolato a croce, mentre i bordi esterni dell'inquadratura sono delimitati da una banda nera); l'uomo si avvicina alla donna, una prostituta che, "guardando in macchina", si offre a lui per due sterline. L'uomo la segue, la cinepresa "carrella" e indica una mano che getta la scatola della pellicola in un bidone. L'uomo continua a seguire la prostituta, entra in una losca pensione, sale le scale.

La cinepresa adagiata nel cappotto continua a darci le immagini attraverso il mirino.

L'uomo entra nella camera , la cinepresa riprende la donna che si spoglia; poi, seguendo un movimento dell'operatore, si abbassa verso sinistra fino a lasciar scorgere un luccichio, forse una lama. Subito dopo una luce proveniente dal "fuori campo" volteggia contro il viso della donna che, volgendo lo sguardo atterrito contro la macchina da presa , urla tutto il suo orrore, mentre l'obiettivo avanza inesorabile fino al primissimo piano.

Lo spettatore , finora , ha continuato a guardare attraverso il mirino ...

Stacco - Dettaglio di un proiettore in azione.

Campo totale : L'uomo , di spalle, è seduto di fronte a uno schermo su cui scorrono le immagini della morte della prostituta, che lui stesso ha ripreso : le stesse inquadrature viste in precedenza , ma ritagliate "per noi" in uno schermo all'interno dello schermo.

Dettaglio del proiettore, mentre , in sovrimpressione , appare il titolo del film :

"L'occhio che uccide". ("Peeping Tom", in inglese)⁶

Segue un'alternanza fra inquadrature "a tutto campo" del film ripreso dall'operatore (in bianco e nero), e inquadrature dello stesso uomo, di spalle, che osserva lo schermo su cui l'operatore continua a trasferire le immagini del "suo" film.

Lo spettatore vede un film, un campo nel campo e , alla fine della bobina , scopre ciò che non gli era stato mostrato nel prologo : la macchina da presa si è avvicinata fino alla bocca spalancata della donna , fino al nero del suo urlo finale. A questo punto l'uomo , che si era alzato come in preda a un'estasi erotica, si siede spossato.

Stacco - Dettaglio del proiettore : in sovrimpressione appare l'ultima scritta di testa, il nome del regista : Michael Powell.

L'uomo è Mark Lewis, un giovane operatore cinematografico che arrotonda i guadagni scattando foto pornografiche. E' affascinato dallo sguardo deformato dal terrore, quindi occupa il suo tempo libero realizzando un "documentario" : filma la reazione sgomenta delle donne che lui uccide con una lama innestata nel treppiede della

6 Il titolo originale del film è "Peeping Tom", un'espressione idiomatica che indica "a prurient person" - un individuo lubrico - che spia persone che credono di essere sole.

Il regista fu incuriosito dal titolo italiano del film, che ritenne molto pertinente anche se avrebbe preferito "La lente che uccide" invece che "L'occhio che uccide".

cinpresa, rinviando ad esse l'immagine del loro terrore assoluto grazie ad uno specchio concavo fissato sull'obiettivo. Identificato e circondato dalla polizia, si uccide gettandosi contro l'ordigno mortale che aveva approntato per le sue vittime.

L'occhio-macchina

"Abbiamo già avuto horror patinati [...] ma non abbiamo mai avuto un orrore così insinuante, sotto pelle, e assolutamente mai uno sforzo così blando per farlo apparire non destinato a persone anormali, bensì a un normale, semplice spettatore come voi e me".⁷

"Peeping Tom" è la rivelazione totale del piacere proibito su cui poggia il linguaggio cinematografico. Guardare oltre, duplicare, stratificare la visione.

Identificando il personaggio con il regista, "Peeping Tom" smonta il triangolo: i tre lati si aprono fino ad allinearsi in una retta che è lo sguardo stesso, il puro atto del guardare. E' l'espedito tecnico che ne permette l'attuazione.

Per il resto: chi guarda ? chi è spettatore? chi regista ? chi interprete ?

"Non credo che ci sia qualcosa di più terrificante di una macchina da presa in funzione, che vi guarda".⁸

La proiezione dello sguardo

"Peeping Tom" è il "grado zero" dell'orrore. Il personaggio diventa una creatura della macchina da presa, non ha "corpo", è pura immagine ritagliata all'interno delle inquadrature. Il suo sguardo è privo di intenzionalità, non diventa azione all'interno del racconto, è svincolato dal tattile, ambisce solo a riprodursi.

La macchina da presa è per Mark una sorta di appendice, una specie di cervello autonomo che memorizza i corpi e cataloga, frammentandoli, volti che evocano la paura.

Mark, come il regista, è un collezionista di immagini. In una sequenza del film accosta quattro copie dello stesso giornale che riproducono la fotografia di una delle sue vittime, come se volesse mettere in ordine quattro fotogrammi di un primo piano. Ha una visione privata di ciò che è sotto gli occhi di tutti.

Il perverso ritaglia una silhouette del reale. (Ha già una prima e una seconda vista, o meglio, ha una vista e, accanto, una visione del mondo)

Guarda per cercare il "suo" oggetto che è nella realtà ma che gli altri non possono vedere

L'unico suo punto di forza è lo sguardo, primum movens del desiderio, attività pura allo stato minimo, pura macchina da presa che "gira".

7 Isobel Quigly in "The Spectator", citata da Emanuela Martini in "Powell e Pressburger", Firenze, La Nuova Italia, 1989, pag.77.

8 L'affermazione è dello stesso Michael Powell.

Mark, da bambino, era stato turbato da un padre che studiava le sue reazioni alla paura, filmandole.

La macchina da presa, come l'occhio freddo del padre, diventa il corpo responsabile del delitto: l'occhio paralizza e annienta, forse perché la paura è strettamente legata al desiderio.

Solo l'orrore che registra negli occhi delle vittime gli può testimoniare in qualche modo il desiderio. E solo guardando l'orrore può cancellare l'orrore di quando guardava.

La madre di Helen è cieca ma "vede" Mark meglio degli altri, ne percepisce l'assenza di corpo, e gli vuole toccare il viso.

Mark si sente visto dalla cieca che gli tocca le guance : "Prende il mio ritratto; nessuno lo faceva da tanto".

Mark non avrebbe sopportato uno sguardo diretto, si sarebbe sottratto. I suoi occhi cercavano un corpo cieco.

Per lui gli occhi sono quelli del padre. Occhi che indagano sulla sua paura :

"Analizzava la crescita di un bambino in ogni dettaglio, ora per ora. E perciò aveva sempre la cinepresa puntata su di me, giorno e notte. Nella mia infanzia non sono mai stato solo un istante con me stesso".

Il contatto riporta Mark alla realtà. Esso è l'atto "terapeutico" che lo fotografa, restituendolo alla "realtà" del suo esistere. A partire da questo momento, Mark può morire.

Voce dell'analista

"La psicoterapia non consiste nel fare interpretazioni brillanti e appropriate" [...] e l'analista non fa altro che riflettere ciò che è là per essere visto, come se gli fosse rivelato da un volto [...] "Se faccio abbastanza bene [il mio lavoro] il paziente troverà il proprio sè e sarà in grado di esistere come se stesso, e di entrare in rapporto con oggetti come se stesso, e di avere un sè entro cui ritirarsi per rilassarsi. [...] I pazienti, anche se non guariscono, ci sono grati per il fatto che li abbiamo visti come sono, e ciò ci dà una soddisfazione profonda".

Epilogo

Helen, casualmente, scopre la verità, la polizia individua il colpevole e accerchia la casa. Mark sincronizza decine di macchine fotografiche per immortalare l'immagine del suicidio all'autoscatto.

Sullo schermo è proiettata la morte di Mark, cioè la luce che esce dal proiettore ormai scarico della pellicola.

Il commissario di polizia trova il corpo di Mark. Ma un registratore in funzione richiama il suo sguardo ...

Voce off

..."Avanti Mark , non fare lo sciocco. Non c'è niente da avere paura!"

Nero dello schermo.

"Buona notte , papà. Tienimi la mano".

III

Sovrimpressione

"Partiamo dal supporto della prima relazione amorosa, della madre come oggetto di invocazione-chiamata , e dunque oggetto sia assente che presente. Ci sono da un lato i suoi doni che sono segni d'amore [...] e dall'altro gli oggetti del bisogno, ch'ella presenta al bambino sotto la forma del suo seno. Non vedete che è in gioco un equilibrio fra i due ? Ogni volta che c'è una frustrazione d'amore questa si compensa attraverso la soddisfazione del bisogno. E' in quanto la mamma manca al bambino che la chiama ch'egli si aggrappa al suo seno, e che questo seno diventa più significativo di tutto. [...] La soddisfazione del bisogno è qui la compensazione della frustrazione d'amore, ed essa comincia a divenire, direi quasi, il suo alibi."¹⁰

Due bambini giocano a "Inferno Paradiso". Il gioco è questo : con un rapido movimento delle dita si fanno combaciare, a due a due, i lati di un foglio di carta piegato in cui comparirà una nicchia rossa o una nicchia blu (rosso = inferno, blu = paradiso).

Uno dei due bambini tiene in mano il gioco, l'altro dice un numero. Il primo conta i movimenti alterni dicendo : "Inferno, Paradiso, Inferno, Paradiso, Inferno, Paradiso ...Inferno!"

Le leggi del gioco sono semplicissime : l'alternanza del dispari e del pari e la sua ripetizione all'infinito. Una volta scelto il numero, l'unico atto arbitrario che può influenzare il risultato è il fatto che si parta dal rosso o dal blu.

La risposta "paradiso" o "inferno" potrà sembrare magica ai bambini , finché non scopriranno che l'unico fattore arbitrario del gioco è la mossa iniziale. Dopo di che la legge apparirà chiara.

La comprensione della legge rivela l'inconsistenza dell'evento magico. Il bambino sorride - con una punta di amarezza - della stupidità del proprio fantasma : fa propriamente un'operazione scientifica. Vuole subito svelare l'arcano ai fratelli , agli amici, perché ciò che è stato ucciso ai suoi occhi venga ucciso agli occhi di tutti.

Supponiamo che uno dei bambini scopra il meccanismo e non lo comunichi all'altro, perché ricava un piacere dall'incanto che il primo continua ad esprimere. L'uno gode mentre l'altro non gioisce più del gioco - che può fare automaticamente - bensì del godimento del compagno. Un bambino-adulto, un bambino sensibile e intelligente, un bambino melanconico, si potrebbe dire .

E se , invece , continuasse ad insistere sul gioco , tentando di ignorarne la legge ... Se provasse a giocare con gli occhi chiusi , alla cieca , per rivivere la magia dell'oracolo, cosa diremmo , ...superstizioso ? ...giocatore d'azzardo ? ...ossessivo ? o già perverso ?

IV

Manhunter

Il detective riposa. Ha appena risolto un caso difficile in cui la sua identità si era misurata con quella di una mente assassina. Per scoprirla aveva dovuto guardare nell'abisso, trascinandoselo, in qualche modo, con sé.

Ma l'amico poliziotto gli chiede aiuto. Un altro caso intricato. Solo lui può risolverlo. Il "serial-killer" stermina famiglie felici, seguendo il ritmo delle fasi lunari.

10 Jacques Lacan, Le Sèminaire, Livre IV "La relation d'objet" , du Seuil, Paris, 1994, pp. 174-175.

"Se accetto l'incarico, se vedo soltanto le immagini, non mi farò coinvolgere [...] ; lui non mi vedrà, e non saprà chi sono".

Il detective non ride mai, ha un volto impassibile. Cosa fa? Guarda. Anche quando, in sogno, sua moglie gli corre incontro felice.

Il detective rifà gli stessi tragitti del killer. Entra nelle case vuote, sonda gli spazi, fruga nell'assenza. Guarda e riguarda le videocassette, quegli "home movies" in cui sono memorizzati frammenti di vita quotidiana. E le fotografie dei corpi straziati.

Prima di sterminare le sue vittime, il killer sale su un albero del giardino e le guarda per ore. Dopo averle uccise, si guarda allo specchio. Poi frantuma lo specchio e sceglie il frammento con cui infierire sui loro corpi. Prima, però ha aperto loro gli occhi.

Del killer si innamora una cieca.

Seduto a fianco della cieca il killer guarda il filmato della prossima famiglia da sterminare. Fanno l'amore e lei, abbassandosi, lascia scoperto un monitor acceso e la carta di un cielo stellato.

Il detective guardando i filmati, monologa con l'assassino, lo chiama ... "il tuo principale polo sensorio è la vista. I riflessi, gli specchi, le immagini... E' vero, figlio di puttana ?"

Il killer uccide e dispone le sue vittime come in un set cinematografico : il suo spettacolo! "Perché per te il vedere è tutto... Tu hai visto questi film !"

Finalmente il detective ha capito.

Il detective si lancia contro la parete di vetro che lo separa dal killer.

Morte del killer.¹¹

Killer e detective. Entrambi guardano. E guardano le stesse cose.

Ma il killer guarda in anteprima, trasforma una "realtà" in un "set privato". "Trasforma le persone in esseri che lo vogliono e lo desiderano", fa degli uomini attori per la sua messinscena e spalanca loro gli occhi, perché anche loro, da buoni attori, guardino.

Per accertarsi d'essere voluto, "inietta" la sua immagine nei corpi, incidendoli con un frammento dello specchio frantumato.

Il detective guarda per giungere attraverso gli elementi del film al killer doppiando il suo linguaggio. "Vedere la gorgone è guardarla negli occhi e, nell'incrociarsi degli sguardi, cessare di essere se stessi, di essere vivi, per diventare, al pari di lei, potenza di morte"¹²

Entrambi guardano a un "fuori campo" che li lega. "Perché lo fai? C'è qualcosa che non vuoi che io sappia" chiede il detective.

Lo sguardo del killer va dal reale all'immaginario; quello del detective dall'immaginario al reale.

Scanner

L'occhio del perverso non deforma. Ritaglia. Nemmeno va in cerca, nemmeno fruga come il segugio.

Il suo gusto non sarà mai stimolato da un nuovo odore . Si ripete implacabilmente : non rassegnato al fatto che gli venga negato il paradiso.

Se lo si espelle dal paradiso precipita nel vuoto infernale. La realtà per lui è vuota, è un buco. Ma come i "buchi neri" ha una massa tale da non far passare la luce.

Dietro quello sguardo c'è il desiderio di essere tutto (che ha come equivalente il desiderio di

11 "Manhunter" (1986) è un film di Michael Mann.

12 in Jean-Pierre Vernant, "La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia", Il Mulino, Bologna, 1987, pag.83.

essere annientato). Ma quello sguardo è anche bilaterale, in conflitto fra il dentro e il fuori. Il fuori è l'oggetto cattivo in cui prende corpo la separazione fra il perverso e il mondo. Il dentro è il luogo in cui è possibile perpetuare lo stato di benessere totale. La vista del perverso, peraltro, è ottima; egli il reale lo percepisce esattamente ma è costretto a negarlo per difendersi dalle sue eventuali pretese.¹³ Il perverso deve eliminare ciò che esiste fuori di lui.

Lo sguardo del collezionista

Il perverso guarda per cercare il suo oggetto possibile nella realtà ma gli altri "non vedono". Non vedono, perché la cosa (o "l'acosa"?) non ha corpo: è come l'occhio solitario, "l'esocervello" che proietta la sua assenza di corpo.

Il detective è seduto nella sua camera d'albergo, e guarda al televisore i filmati dell'ultima famiglia sterminata dal killer.

Il detective, a destra del campo visivo, osserva immagini che noi non vediamo. La macchina da presa è posta dietro un televisore, in modo che la metà a sinistra dell'inquadratura sia completamente nera. La metà vuota, che va riempita. Da cosa? Dalla figura del killer.

L'inquadratura è come la pagina di un album di figurine che va completato. E completare l'album è affare esclusivo del collezionista di immagini. Del regista. Del cacciatore d'uomini. È lui che domina il conflitto del "dentro-fuori" e del "prima-dopo", è lui che riequilibra lo sdoppiamento.

Killer e detective: fino a quando i protagonisti guardano solamente, il tempo resta sospeso, soggettivo.

Finché lo sguardo è sospeso in un'autocontemplazione, non individua il suo oggetto: guarda "dentro". Il tempo è fermo: non c'è racconto ma visione. Quando incontra il suo oggetto, entra in azione, guarda "fuori". E il tempo riprende a scorrere.

La percezione interna viene interrotta, perché un'immagine esterna che coincide con quella interna distrae dalla visione. La percezione rivolta a uno spazio esterno permette al tempo di esistere. Perciò si potrebbe dire che "il dentro" e "il fuori" coincidono con due tempi, il prima e il dopo.

Solo alla fine il detective, il cui sguardo ha risolto l'enigma, può lanciarsi contro la vetrata che lo separa dal killer, per eliminarlo.

Allora il film, dopo essersi raccontato grazie al semplice vedere con tutti i suoi canali - occhi, specchi, fotografie, diapositive, filmmini, videocassette, telefax, pellicole agli infrarossi - può consegnarsi veramente allo spettatore, per concludersi.

V

Il volo dell'orrore

I movimenti di "Peeping Tom" erano quelli meccanici e fluidi della macchina da presa; una

13 Il termine *Verleugnen* significa: negare; Freund, Kind (amico, bambino): rinnegare, ripudiare... , venire meno a. *Leugnen*: negare, disconoscere, contestare, non ammettere. *Verleugnung*: rinnegamento, rinuncia. (Langenscheidt, Milano, 1972). "Freud distinguerà [...] fra "rimozione" e "rinnegamento" o "disconoscimento", affermando che la rimozione è usata per difendersi dalle richieste pulsionali provenienti dall'interno, mentre del rinnegamento ci si avvale per difendersi dalle pretese della realtà esterna". Nota a "Feticismo" (1927), in Freud: Opere, vol. X, Boringhieri, Torino, 1981, pag. 493.

fluidità da "studio", da "carrello lento", che non conosceva ancora la mobilità zigzagante, liberatoria e inesorabile della "steady cam"¹⁴

Grazie all'evoluzione tecnica, l'horror degli anni '80-'90 spinge lo sguardo verso un'ulteriore corporeizzazione. Ciò dà luogo a una mutazione : la macchina da presa diventa "il mostro", fuori da ogni metafora.

Quattro ragazzi si trasferiscono in una catapecchia isolata, circondata da una cupa foresta, per trascorrere il week-end. Ben presto vengono posseduti da forze oscure, legate a un'entità che mai si vede. E' una specie di *démone* della foresta, che si muove nervosamente, ansima, ma sempre in "soggettiva". E' quanto succede nel film "La casa" di Sam Raimi.

La macchina da presa effettua carrelli vorticosi, il suo obiettivo annusa l'humus, poi si lancia verso la casa. E' uno sguardo che lacera il corpo e lo possiede, uno sguardo che prende il volo, ma per librarsi a pochi centimetri da terra.

Nella scena finale la macchina da presa si precipita in una folle corsa contro il retro della casa e la penetra. Tutte le porte si spalancano, fino a quella d'ingresso oltre la quale l'unico superstite cerca di allontanarsi, mentre sorge il sole. Egli non può che girarsi di scatto e volgere lo sguardo atterrito verso l'obiettivo della macchina da presa (cioè verso lo spettatore) che ormai gli è finito contro.

"La macchina da presa ha trovato empiricamente una mobilità che è... quella della visione psicologica",¹⁵ oltre i confini del sogno, dove "ciascuno può provare l'incredibile libertà di uno sguardo vagante, dalle strane prospettive, che arriva fino a contemplare se stesso".¹⁶
Nell'incubo.

Metastasi dello sguardo

Infiniti monitor popolano il campo visivo del cinema contemporaneo. E' l'invasione degli ultracorpi che provoca un disturbo della visione, un cancro dello sguardo.

La macchina da presa guarda in un campo ben definito che contiene un'immagine inviata da un altro mondo. Ciò che è ripreso dalla macchina da presa sarà proiettato, e quindi riflesso da uno schermo. Ma ciò che invia l'immagine del monitor all'interno del quadro vive di luce propria e si impone. Quando lo spettatore "si sintonizza" sulle immagini elettroniche del video, ciò che l'inquadratura filmica mostra in quel momento diventa campo cieco, muore agli occhi dello spettatore. Diventa un "fuori campo" interno all'inquadratura.

Le immagini elettroniche esigono, forse, quella "nuova carne" a cui si richiama in continuazione il professor O'Blivion nel film "Videodrome" di David Cronenberg : "Lo schermo televisivo è ormai il vero unico occhio dell'uomo. Ne consegue che lo schermo televisivo fa ormai parte della struttura fisica del cervello umano. [...] Le escrescenze di nuova

14 La "steady cam" è stata ideata da Garrett Brown per rendere stabile la macchina da presa nelle riprese a mano. E' formata da una specie di busto collegato con una serie di ammortizzatori e bilancieri che annullano l'effetto dei sobbalzi. L'operatore può così camminare, correre, cambiare direzione di scatto, senza che il movimento della ripresa perda la sua linearità.

15 René Zazzo : "Niveau Mental et Compréhension du cinéma" in "Revue internationale de Filmologie", n.5,pag.33.

16 Edgar Morin : "Le cinéma ou l'homme imaginaire", Paris, 1956, trad.it. "Il cinema o l'uomo immaginario", Feltrinelli, Milano, 1982.

carne che si formano nel cervello col segnale "Videodrome" non sono un tumore, ma un nuovo organo della mente umana".

Il professor O'Blivion è morto da un anno, ma il suo volto continua a parlare e a emettere messaggi registrati. Per tutto il pubblico televisivo lui, l'apostolo dei mass-media, è ancora in vita. "Videodrome" è l'emittente televisiva che trasmette spettacoli di inaudita violenza. Ma è molto di più : il suo segnale forma nuove fibre carnose nel cervello dello spettatore, provocando allucinazioni talmente realistiche da essere vissute come la realtà stessa. Max Renn, proprietario di una piccola emittente specializzata in programmi trasgressivi, riesce a sintonizzarsi sui segnali di "Videodrome". Incontra la bellissima Nicki Brand, diva della radio, e ne è affascinato. Le trasmissioni di "Videodrome" cominciano a provocare allucinazioni su Max : il suo corpo trapassa in breve tempo dalla condizione umana a quella di un meccanismo di videoregistrazione. I proprietari di "Videodrome" videoprogrammano Max, che arriva addirittura a inserirsi una videocassetta in una fessura che si apre nel suo ventre. In una vecchia nave abbandonata trova un televisore sul cui schermo compare Nicki: "Vengo a guidarti, Max. Per divenire nuova carne dovrai prima uccidere la tua vecchia natura". Lo schermo rimanda l'immagine di Max che si spara e Max ripete esattamente il gesto.

Scena I - Interno giorno. Uno studio televisivo. Max Renn è ospite di un talk-show insieme a Nicki Brand. I tecnici sistemano freneticamente gli ultimi dettagli prima della messa in onda. Max si accende una sigaretta; poi, girandosi verso la destra del campo, offre una sigaretta a Nicki, fuori campo. La macchina da presa, seguendo lo sguardo di Max, effettua una breve panoramica verso destra per "cercare" Nicki. Si ferma su un monitor all'interno del quale Nicki, girandosi verso sinistra, risponde alla domanda.

Il monitor, qui, non esclude il resto dell'inquadratura. Anzi la richiama, perché il monitor viene invitato a "contenere" il personaggio, a rinviare l'immagine al suo interlocutore. Lo spettatore neanche si accorge del trucco. Per lui i due personaggi si rivolgono regolarmente l'uno all'altro, come in ogni dialogo cinematografico che si rispetti. E il fuori campo torna ad essere quello imposto dai limiti dell'inquadratura filmica.

Il disordine epocale del vedere viene ricomposto dal regista attraverso un'inquadratura mutante. Come afferma Gianni Canova, il cinema è il possibile filo d'Arianna. L'unico strumento che consente di vedere la televisione da un altro punto di vista - dall'esterno - e di non soggiacere alla logica "virale" dell'immagine elettronica.

Scena II - Interno notte. Max Renn sta visionando una videocassetta in cui il professor O'Blivion gli comunica verità importanti su "Videodrome". Improvvisamente compare il volto di Nicki che, con voce sensuale, chiama a sé Max : "Vogliamo te, Max! Vieni da me! ... Ti prego". Le labbra di Nicki sono inquadrare "a tutto schermo". L'apparecchio televisivo comincia a gonfiarsi e ad ansimare di piacere. Dalle sue pareti affiorano i rilievi delle vene. Le labbra si gonfiano e si protendono all'esterno. Max appoggia il suo viso alle enormi labbra della protuberanza televisiva e penetra nello schermo, in una sorta di fellatio elettronica. La percezione visiva è costretta a modificare confini che sembravano immutabili : "perché mai siamo così fortunati da vedere l'automobile come una cosa separata dalla persona che ci sta dentro, anziché fondere in maniera assurda una parte dell'automobile e una parte del guidatore in una sola mostruosità fuorviante ?"¹⁷

"L'assurda visione" ha luogo: lo schermo proietta l'immagine di un organo del corpo e l'apparecchio televisivo, che ha assunto la forma di un enorme occhio, palpita come il corpo

stesso.

La struttura dell'apparecchio televisivo non è più separata dalla parte elettronica che permette la formazione delle immagini.

Flashback

Il fallo della madre è l'oggetto feticcio.¹⁸

Il futuro perverso, perdendo la madre, perde il contenitore del proprio corpo.

Non la ritrova fuori di sé, perché per lui non c'è un dentro e un fuori : c'è una sequenza infinita di passaggi dentro-fuori. Gli è precluso lo spazio come gli è precluso l'inconscio.

Vedendo la madre fuori di sé egli si perde dentro di lei. Ha bisogno di vedersi nella madre, per poter uscire da sé, perché sente di non avere confini.

Ne deriva una ripetizione senza fine in cui non fa che entrare e uscire da un posto all'altro.

Il sogno dell'insetto

Seth Brundle ha inventato le cabine di teletrasporto. Il trasferimento della materia da un luogo all'altro. E ha provato su se stesso.

Ma una mosca è entrata nella cabina con lui e, nella duplicazione, si è creata una fusione.

Mutazione lenta, ma inesorabile: "Sono un insetto che aveva sognato di essere un uomo, e gli era piaciuto".

Per ritornare umano, lo scienziato tenta una disperata fusione genetica con la sua compagna .

Un uomo che osserva da fuori non ammette la copula mostruosa e spara, per rompere il cavo che unisce le due capsule.

Brundle si fonde con la telecapsula, in un ammasso irricognoscibile.¹⁹

L'occhio della mosca è costituito da un insieme di facce poligonali. Ogni faccia corrisponde a un piccolo occhio chiamato "ommatidio".

Come vede una mosca ? Forse vede migliaia di immagini separate dello stesso oggetto, oppure, come è più probabile, ogni occhio ne capta solo una parte, e la visione completa è data dalla ricomposizione a mosaico delle singole immagini.

L'occhio della mosca vede attraverso migliaia di pixel. L'occhio di Brundle è quello del cinema.

La telecapsula è una macchina duplicatrice, il teletrasporto è "quello del cineasta verso il suo film, dell'attore verso il suo personaggio, del corpo filmato [...] e ricomposto altrove sotto la forma di un'immagine di questo corpo".²⁰ Ed è la somma di tutti gli elementi che formano lo sguardo potenziale dello spettatore.

Cosa esce dalla fusione di Brundle con la telecapsula? L'informe.

Quando la duplicazione è infinita l'oggetto - l'immagine - giunge all'informe, all'orrore che è

18 "[...] il feticcio è un sostituto del pene, [...] non è il sostituto di un pene qualsiasi, ma di un pene particolarissimo e ben determinato, che negli anni remoti dell'infanzia ha avuto una grande importanza [...] Per dire le cose in termini più chiari, il feticcio è il sostituto del fallo della donna (della madre) a cui il piccino ha creduto e a cui [...] non vuole rinunciare." Freud, "Feticismo" pag.492.

19 "The Fly" (1986) è un film di David Cronenberg.

20 Charles Tesson, in "Cahiers du Cinéma", n.391, gennaio 1987, citato da Gianni Canova in "David Cronenberg", La Nuova Italia, Firenze, 1993, pag.77.

sempre legato all'infinito.

Solo, rimane lo sguardo: autonomo, unico in grado di parlare. E chiede la morte, per tornare nell'uomo, nella dimensione della forma.

Camera look

"L'unica asserzione corretta a proposito della pulsione scopica sarebbe questa : che tutte le fasi evolutive della pulsione, quella preliminare autoerotica, come le forme attive e passive che essa può assumere al termine del suo sviluppo, persistono le une accanto alle altre; e ciò risulta evidente quando al posto dei comportamenti pulsionali si assuma come fondamento delle proprie valutazioni il meccanismo del soddisfacimento".²¹

Fade out

Gli occhi di Brundlefly chiedono di essere uccisi.

Chiedono alla donna di sparare. Chiedono di morire.

Nero.

Il film successivo.

Per essere ancora là, in quanto osservatori di ciò che accade.

21 Freud, Opere, vol. VIII: "Metapsicologia - Pulsioni e loro destini" 1915. Boringhieri, Torino, 1980, pag. 26.