

Da Kubrick a Fritz Lang.

Girotondo, valzer, variazioni sul Traumfilm (film -sogno)

di Jean-Pierre Naugrette

Traduzione italiana di Nicoletta Bernardelli
dell'articolo pubblicato su Positif n. 499 del
settembre 2002

...e lei l'accoglie con un semplice cenno del
capo i suoi grandi occhi tristemente
spalancati.

ARTHUR SCHNITZLER, *Doppio sogno*

Il caso delle programmazioni, delle uscite e delle retrospettive risveglia nella nostra cineteca personale curiosi, vertiginosi effetti di vaglio intertestuali che non sono dovuti affatto al caso.

Dopo aver visto *Eyes Wide Shut* alla sua uscita nel 1999, poi *The Woman in the Window* (La donna del ritratto, 1944), in occasione di una retrospettiva su Fritz Lang nell'autunno del 2000, si è tentati, usciti dalla sala, per strada e nelle vie buie, di esclamare a se stessi con stupore: "Ma è lo stesso film!". E' praticamente la stessa storia. Il film di Lang si apre su una scena di anfiteatro in cui il professor Richard Wanley (Edward G. Robinson), psicologo specializzato in criminologia, si rivolge ai suoi studenti parlando loro della complessità dell'animo umano: a mano a mano che la telecamera si avvicina alla sua cattedra, si nota il nome di Sigmund Freud scritto sulla lavagna. Poco dopo, alla stazione, si congeda dalla moglie e dai figli che vanno in campagna, mentre lui resta a New York. Arrivato nel suo club accogliente, con due vecchi amici, uno medico (Edmond Breon), l'altro giudice istruttore (Raymond Massey), discute sulla vita regolare che ogni buon cinquantenne deve condurre: la vita finisce a quarant'anni, dopo di che, non si parla proprio più di avventure né di Rita Hayworth né di Lana Turner (le due attrici sono citate), ed è meglio, se non si vogliono problemi, andare a letto presto. Nella biblioteca, prende a prestito un volume del *Cantico dei Cantici*, si siede in una poltrona e domanda al capo cameriere che lo svegli alle 22,30. All'ora prevista, dice di essersi assopito un poco e di aver perso la nozione del tempo. Esce dal club e proprio lì vicino, nel viale buio illuminato come in un quadro di Hopper, vede un ritratto nella vetrina di una galleria d'arte, quello di una bella donna che lo guarda. All'improvviso è il ritratto che si riflette nel vetro o piuttosto la modella in carne ed ossa che è lì al suo fianco, sul marciapiede? Lei è proprio lì in effetti, è Alice, la modella del ritratto (Joan Bennett), dalle labbra e la smorfia sensuali, dal petto florido, che l'invita a bere un bicchiere. E lui che aveva promesso di essere bravo non può

resistere al richiamo della sirena dell'avventura: si ritrova in un bar, poi da lei a mezzanotte in punto. Un bell'appartamento bianco, illuminato da luci vivaci, con numerosi specchi e riflessi con un bordo di caminetto decorato da motivi a labirinto...

Ciò che viene dopo sembra far parte di un incubo. Verso l'una del mattino (un enorme orologio a muro collocato davanti allo stabile permette di indicare l'ora con precisione) fa irruzione nella stanza un uomo rude: probabilmente l'amante della bella signora. Folle di gelosia attacca selvaggiamente il docente universitario un po' compassato e impacciato nel suo completo giacca pantalone gilet, ma che si difende come un forsennato piantandogli nella schiena un paio di forbici che Alice gli ha passato. Che fare di quel cadavere ingombrante? Questa coppia nata da un incontro comincia allora a complottare: sarà questa la loro unica intimità, ma li unisce tragicamente. Egli parte nella notte a prendere la sua auto e da lì cominciano a viaggiare su e giù per la città col ritmo dei clichés tipici del film poliziesco: la pioggia che sgocciola sui vetri, le vie di New York deserte, tranne un testimone inopportuno che al rientro nello stabile non rischi di sorprendere la coppia mentre sta sbarazzandosi del cadavere, i fari dell'auto sull'asfalto bagnato, etc. Tutto andrà di male in peggio. Quanto più Wanley e Alice tenteranno di liberarsi del fardello, di cancellare la presenza fuori luogo e compromettente del professore da questa donna leggera, tanto più lasceranno delle tracce: così il portamina con le iniziali RW, di cui si impadronirà ricattando una guardia del corpo che seguiva l'amante un po' rozzo della bella, che si scopre essere un notevole. Le scene in cui Wanley ritrova i suoi due amici al club, e particolarmente il giudice istruttore che conduce l'inchiesta sulla scomparsa del suddetto notevole, poi sulla scoperta del suo cadavere in un bosco da parte di un comicissimo boy-scout, sono sottolineate col sigillo di un humour amaro a mano a mano che il professore sente che prima o poi, con tutti gli indizi contro di lui (tracce dei pneumatici della sua auto, taglio sulla mano, oggetti vari) egli sarà scoperto.

Il ricatto diventa sempre più difficile da sopportare e Wanley, schiacciato dalla tristezza e dai rimorsi, ingoia un veleno un attimo prima che suoni il telefono: Alice lo chiamava per informarlo che il ricattatore Heidt (Dan Dureya) era stato ucciso dalla polizia nel corso di una sparatoria nella via vicina, e che l'orologio della vittima, che egli aveva preso a casa della donna, faceva di lui un comodo colpevole. Troppo tardi? Rannicchiato nella sua poltrona, Wanley non risponde più. Qualcuno allora gli tocca la spalla: sono le 22,30, professor Wanley. È il capocameriere del suo club che lo sveglia. Tutta questa serie di avvenimenti era solo un brutto sogno. Uscendo egli vede i personaggi che hanno abitato il suo incubo, ma stavolta nei loro ruoli subalterni e inoffensivi, chi al guardaroba, chi come fattorino. Esce. Contemplando di nuovo il ritratto, incontra un'altra signora sul marciapiede, che gli domanda da accendere. Egli scappa a gambe levate senza voler nulla di più.

È praticamente la stessa storia. La questione non è di sapere se Kubrick si è ispirato al film

Lang per *Eyes Wide Shut*, poiché essa è senza risposta. L'intertestualità cinematografica e letteraria ha di particolare che essa dipende sia dal conscio - dalla citazione esplicita, incontri, dichiarazioni, discorsi di riprese, paratesti di vario tipo, sia dall'inconscio, dalle profondità oscure della creazione artistica. Kubrick aveva visto *The Woman in the Window*? Il problema non sussiste. Sappiamo che egli ammirava Lang e gli espressionisti tedeschi, ma anche e soprattutto Ophuls e *La Ronde* (1950), dal romanzo di Schnitzler...di cui Kubrick adatta la novella *Doppio sogno* (1926) con *Eyes Wide Shut*.

Mentre per *Il bacio dell'assassino* (*Killer's Kiss*) l'influenza di Lang è rivendicata, qui non lo è in modo esplicito. Ma si sa a qual punto l'intertestualità, così come l'inconscio, ha le sue astuzie, i suoi circuiti, i suoi nodi, i suoi "girotondi".

Non si può escludere che il riferimento esplicito a Ophuls per altri films funzioni qui come diversivo che permette di occultare abilmente Lang e la sua *Donna del ritratto*, con la stessa storia del dottore che, dopo essersi congedato dalla moglie e dai figli, segue una traiettoria notturna che lo conduce in un mondo irreali, sorta di incubo vero che lo porta fino al bordo del precipizio prima di uscire *in extremis* dal suo brutto sogno. A parte la differenza che il film di Lang, adattato da un romanzo di J.H. Wallis, intitolato *Once off Guard*, racconta un soggetto classico di "crisi di mezza età" dal punto di vista esclusivamente maschile, mentre Kubrick, molto fedele a Schnitzler, menziona i problemi di una coppia, è la stessa storia. Si è potuto notare fino a che punto il film di Kubrick, fra tanti riferimenti al cinema, ivi compresi i suoi stessi films, comprendeva una serie di motivi germanici, come quello del pedinamento notturno, probabilmente un omaggio a *M il mostro di Düsseldorf* (M). Quindi il rapporto di adattamento esplicito tra Kubrick e Schnitzler si complica con l'introduzione di un filtro intermedio, quello del cinema espressionista tedesco degli anni '20 e '30, arrivando fino a Ophuls, che ne è l'erede. Sotto questo punto di vista, l'adattamento rivendicato è forse l'albero che nasconde la foresta più folta e più scura dei diversivi e delle similitudini subliminali...In senso cronologico inverso, si nota un altro rimando che conferma il primo, se si considera il testo di Schnitzler "*contemporaneo di un cinema germanico ossessionato dallo sdoppiamento, che si tratti di un Kammerspiel (da Dernier des hommes aux Secrets d'une âme) o dalle tragedie della via (da Die Strasse di Karl Grune a Die freudlose Gasse di Pabst)*". Leggendo la Traumnovelle, si è in effetti colpiti dal contrasto violento e livido tra le scene d'interni e di esterni, la descrizione di un vagabondare per la città nelle vie invernali ancora ingombre di neve, illuminate dalla fioca luce dei lampioni a gas, e quei tragitti in carrozza "funebre" verso destinazioni sconosciute. Vetture inquietanti nelle vie di Vienna coperte di neve, auto lucide con grandi fari nella New York di quegli anni 40 in cui regna il film poliziesco, taxi gialli nella New York degli anni 90: si vedono bene gli strati e le secrezioni che permettono di sovrapporre Schnitzler, Lang e Kubrick, e sorgere l'ipotesi secondo la quale Kubrick non ammira Schnitzler direttamente ma

indirettamente, attraverso il filtro del cinema di Ophuls, di Pabst o di Lang. Dietro l'adattamento ufficiale e qui molto scrupoloso *mutatis mutandis*, del testo tedesco collocato nella Vienna di fine '800, non c'è forse con Kubrick un ultimo omaggio al cinema, particolarmente al film poliziesco degli anni 40, ereditato anch'esso tramite Lang dall'espressionismo tedesco degli anni 20?

Tuttavia, questo terreno intertestuale è troppo mobile perché ci si possa fermare stabilmente. Gli intrecci della trama e quindi della filatura sono troppo ritorti per essere veritieri. Abbiamo visto tracciare un legame Kubrick-Lang/Ophuls-Schnitzler, ma bisognerebbe anche aver letto il romanzo di Wallis per verificare se non esiste anche un legame Lang-Wallis-Schnitzler, tanto si percepisce in *Once off Guard* una variazione della *Traumnovelle*. Se Kubrick ammira Lang, si può escludere un'ammirazione di Lang, via Wallis per Schnitzler? Con un altro effetto di vertigine, questa volta ipertestuale, si sa che Nicole Kidman, dopo aver scoperto il romanziere viennese grazie a *Eyes Wide Shut*, accettò nel 1998 il ruolo principale in *The Blue Room*, l'opera di David Hare adattata da *Il girotondo* (Reigen, 1900), opera che ispirò Ophuls in modo esplicito... Hughes ha ragione a dire che il "girotondo" era così completo e il cerchio chiuso. Ma in che senso? In che senso iniziare il valzer vertiginoso delle citazioni e delle influenze?

Si affronterà il problema da un'altra angolazione se, partendo da *the Woman in the Window*, dalla sua estetica postespressionista e dal suo soggetto post-viennese, ne viene già fatto, e in questo annunciando Kubrick, un film sul cinema. Nel 1944 Lang condivide già con Kubrick un'estetica della finzione che lo porta per esempio a mostrare, in tutta la lunga sequenza del sogno, una New York che esiste solo al cinema: selciato lucido, viuzze deserte, canaline di scolo tristi, orologi giganti (non è un caso se la protagonista si chiama Alice), e Wanley appare come il Bianconiglio che arriva in ritardo guardando l'ora), quest'ampia scena di cartapesta si rifà ad un'estetica della finzione che ritaglia, vicenda nella vicenda, il tema del sogno inserito nella sceneggiatura. Quest'estetica si ritrova certamente nella maggior parte dei film hollywoodiani degli anni 1940-1950, girati di rado all'esterno nelle città. Ma il fatto che la realtà esteriore sia solo uno sfondo del sogno, ecco ciò che accomuna in modo molto riavvicinato, con un effetto di specchio che la vetrina in cui si trova il ritratto annuncia sin dall'inizio, il cinema e l'inconscio come meravigliose macchine moderne a produrre immagini e fantasmi. Che si tratti del *Kammerspiel* o delle scene di vie senza gioia, si vede bene che Kubrick ha, consapevolmente o meno, trovato in Lang qualcuno la cui estetica e tecnica confermavano perfettamente la tematica legata alla vertigine, almeno se non di più che nel Resnais, di *Marienbad*, nel Bergman di *Persona*, nel Buñuel di *Bella di giorno*, o l'Antonioni di *Blow Up*, che Larry Gross aveva evocato in *Sight and Sound* a proposito di *Eyes Wide Shut*. Sappiamo che, partendo da modellini minuziosi, è riuscito a ricostruire nel suo studio inglese delle vie, addirittura un intero quartiere di New York, come pure l'appartamento degli Harford in

cui si svolge il *Kammerspiel* è una ricostruzione fedele-quadri di Christine Kubrick compresi- di quello dei Kubrick a Manhattan.

L'appartamento di Alice era già illuminato da una luce fredda, artificiale ed irreal, che anticipa le illuminazioni fredde che tanto piacciono a Kubrick in tutti i suoi films, tranne forse *Barry Lindon*. Si dirà certamente che Lang, nel 1944, non ha l'intenzione di ingannare il suo mondo, mentre il lavoro di Kubrick si rifà ad un iperrealismo alla Richard Estes che potrebbe indurre in errore ogni spettatore che non sa come il film è stato girato. Ma esiste questo spettatore così falsamente ingenuo o non cinefilo? Il fatto che, per esempio, appaia il nome BOW-MAN su uno degli edifici basta per fare allusione all'astronauta di *2001*, e mostrare la totale finzione dello sfondo urbano, in ogni caso la sua autoreferenzialità come spazio di segni che appartengono alla storia del cinema.

Quando lavorava a *Full Metal Jacket* in cui si trattava di costruire in modo artificioso la parlata vietnamita, Kubrick creò il neologismo "souveniring" per indicare quella facoltà di accorpamento dei segni culturali che permette ad ogni creatore di ricordarsi un materiale già esistente e di incollarlo sulla tela come altrettante tracce.

L'esperienza del professor Wanley in Lang rappresenta in ciò qualcosa di notevole poiché costituisce in profondità, e vista dopo *Eyes Wide Shut*, un'esperienza di cinema. Arrivando dalla strada, entra in un club privato, sprofonda in una poltrona, dimentica il tempo e l'ora, e si mette a sognare una vicenda incredibile. Qualche ora dopo, si sveglia, riprende i suoi capi al vestiaro e si ritrova nella via. I suoi occhi sono chiusi al mondo esterno, ma spalancati sul film che si svolge sullo schermo del suo inconscio tormentato. Il suo club era semplicemente un cine-club, come lo dimostrano i riferimenti a Rita Hayworth e Lana Turner. L'immagine è la stessa dello spettatore nell'oscurità delle sale cinematografiche. E nello stesso momento, il titolo del film di Kubrick, fino a quel punto enigmatico, si illumina davanti all'immagine del professore assopito, che ha sognato il suo film. Ne *Lo strano caso del Dr Jekyll e M. Hyde* (1886), testo che potrebbe anch'esso porsi a monte della *Traumnovelle* di Schnitzler, il notaio Utterson rivede in sogno la scena di M. Hyde che calpesta la bambina come un rotolo di immagini dipinte, immagine che Francis Bordat rimanda giustamente alla nascita stessa del cinema, praticamente contemporanea.

Medico sdoppiato come Jekyll o il Fredolin di Schnitzler, anche Wanley, attraverso il filtro retrospettivo di Kubrick rappresenta uno spettatore dagli occhi aperti/chiusi, che avrebbe vissuto un incubo da cui è felice di essere uscito, ma così fertile di avvenimenti, di possibilità narrative, con le sue biforcazioni infinite, che ci si può chiedere se il risveglio alla piatta realtà del club rispettabile non sia un po' deludente. Semplice spettatore, o cineasta lui stesso, creatore d'immagini? *Shut* in inglese rimanda all'otturatore, *shutter*, che qui si riferisce ad un atteggiamento nei confronti del mondo percepito come sfondo: bisogna tenere gli occhi spalancati davanti alla cosiddetta realtà o chiuderli per aver così accesso ad un altro mondo, certo irreal e fittizio, ma pur sempre indizio di un'altra

realtà, quest'"alone ingannatore, doloroso e magico" di cui parla Schnitzler come facendo eco alla lanterna che porta lo stesso nome? Contemporanea allo sdoppiamento della personalità, ecco sembra l'alternativa sentita da Stevenson o Schnitzler a cavallo del XIX° secolo, ripresa da Lang e Kubrick nel XX°, questo secolo che vede la nascita, ma anche la fragilità permanente del cinema. Essa dipende sia dal timore dell'inconscio dei Viennesi che sono Freud e Schnitzler, che dalla nascita del cinema alla fine del secolo, quell'invenzione di cui Louis Lumière diceva che era senza futuro- frase citata in italiano da Godard ne *Il Disprezzo*, un film su un film in costruzione, in cui Fritz Lang incarna giustamente la storia del cinema. D'altronde una scena si svolge in un cinema. Non solo essere se stessi o un altro, ma aprire o chiudere gli occhi. non si tratta solo di ontologia, di un modo o di un altro di vivere, ma di percezione, di visione o di contemplazione delle immagini del mondo, e del mondo come immagine. "Un film è un sogno, ma un sogno non è mai un'illusione" diceva Orson Welles (citato da Jean-Pierre Coursodon, *Positif* n°463, p.12). Confrontare *The Woman in the Window* e *Eyes Wide Shut* non porta solo a constatare le similitudini subliminali tra due *Traumfilme* ma anche a riflettere- nel senso ottico del termine- sul film come lavoro del sogno.

In "Un capitolo sui sogni" (1887), Stevenson evocava "il teatro della mente", come una camera oscura in grado di proiettare immagini forti, certo potenzialmente traumatizzanti (c'è anche del *Trauma* nella *Traumnovelle*), ma incancellabili. Cristiane Kubrick diceva che suo marito aveva proprio avuto ragione ad aspettare trent'anni per adattare Schnitzler: cioè di essere un anziano. L'immagine del vecchio professore assopito, con gli occhi chiusi ma il pensiero al suo film, si sovrappone allora in modo strano a quella di un Kubrick con la barba bianca mentre dirige la giovane coppia Kidman-Cruise per il suo ultimo film, "se *souveniring*" della storia del cinema e di Lang per trovare un'ultima volta la via liberatoria della creazione vivace, "la strada in libertà" come direbbe Schnitzler.