

The European Touch: erotismo e oscenità nel cinema di Billy Wilder ed Erich von Stroheim

Inviato da di Massimo Olivero

"Nei suoi film [di Wilder] ci sono momenti di cinema d'esilio, come spero anche nei miei. Questi momenti non sono lontani dall'eresia, si iscrivono in un codice, in un genere, ma lo deviano attraverso l'ironia. Prendete l'incidente che decide il destino dei personaggi di Sabrina. Il protagonista si siede sul vetro e si ferisce il sedere. Wilder porta questo piccolo détour fino alla fine, ci ritorna in continuazione, visto che il suo eroe non smette di cadere e farsi male in quel punto. È questa ironia un po' triviale che determina il seguito del film [...]. Solo un europeo un po' spostato potrebbe farlo: questo è il tocco europeo" (1).

Con questa affermazione, Polanski coglie l'aspetto - tipico del cinema di Wilder - della deviazione rispetto a un codice prestabilito prodotta dall'elemento comico, mettendo in evidenza la presenza dell'oscenità, della trivialità, come elemento perturbante all'interno degli stilemi della comicità hollywoodiana. La gag descritta da Polanski nel film Sabrina è solo una delle gag "deviate" rispetto ai codici dominanti che si possono trovare nel cinema wilderiano. In essa troviamo quei tipici elementi che caratterizzano la comicità "oscena in senso lato [...]" il cui denominatore comune è individuabile nell'esorcismo delle potenziali minacce di manifestazioni proibite o inibite della sessualità e nel secondo fine implicito di consentirne l'impune e, anzi, apprezzata fruizione" (2). Infatti, nel processo di costituzione di una qualsiasi società, è estremamente importante che ciò che concerne l'ambito sessuale sia inibito, sublimato in forme meno esplicite attraverso l'allusione, specie in pratiche simboliche quali il cinema e le arti visive in genere. Nell'individuo coesiste, oltre all'aspetto del sesso come istinto naturale di conservazione della specie, l'aspetto culturale dell'erotismo come gratificazione e piacere manifesti, non solo nell'atto in sé, ma anche nell'esplorazione e nella pratica aggressiva della conquista. Pratica che possiamo ritrovare nell'incipit di Quando la moglie è in vacanza, in cui un branco di "scapoli estivi", dopo aver lasciato moglie e figli al treno, si mette ad inseguire una giovane e bella ragazza. In questo gruppo si trova anche il protagonista Sherman che, dopo essersi unito al branco, si ferma ricordandosi le ferree regole morali che ha deciso di seguire. In questa scena si può osservare il meccanismo inibente che condiziona l'esibizione dell'eros in campo cinematografico, ovvero il fatto che si possano mostrare solo gli aspetti intenzionali, ma non le conclusioni, che devono rimanere fuori scena. L'osceno viene infatti condannato dalla tradizione culturale a non poter essere mostrato per via di un'irriducibile inadeguatezza rispetto ai canoni prestabiliti dalla morale comune. La scena di Sabrina in cui David/William Holden si ferisce, sedendosi su dei bicchieri che teneva in tasca, è da ritenersi appunto oscena in senso lato in quanto insistentemente richiamata per tutto il film, già da quella immediatamente successiva, che si apre con una panoramica che passa dal ventilatore al secchio del ghiaccio, mezzi utilizzati per alleviare il dolore di David. Manifestazioni di comicità così scurrili e basse vengono accettate dall'industria cinematografica perché inserite in una commedia, anche se romantica, e quindi meno indicata per questo tipo di gag: senza l'ausilio del comico e del suo aspetto narcotizzante, una gag così insistita costituirebbe un caso di quello che viene teorizzato da Cappabianca, a proposito del cinema di Stroheim, come un ritardo nella suturazione di un testo irrispettosamente aperto.

Nel cinema di Stroheim, che ha esercitato una grande influenza sull'opera di Wilder, vi è una forte tendenza a infrangere l'aura mitica e innocente del mondo hollywoodiano in favore di una rappresentazione più cruda ed esplicita della realtà, che risulta quindi priva del fascino e di quella sostanziale ipocrisia che le leggi non scritte (ma poi ratificate nel codice Hays) del cinema americano tentavano di preservare in nome di una rispettabilità necessaria alla conquista del pubblico di massa. Il cinema e la società americana si proponevano dunque di occultare tutto ciò che veniva ritenuto inappropriato e arduo per essere mostrato, trattando i temi a sfondo erotico nei termini dell'allusività e della rimozione, nelle forme della latenza. "Fin dall'inizio, dunque, vocazione del cinema americano sarebbe stata una scrittura perversa, proprio nella misura in cui il tema sessuale, represso nelle sue manifestazioni evidenti, non poteva non rifluire debordando, mascherato, nel testo stesso del film" (3).

Questo particolare tipo di scrittura, da una parte si tutelava nei confronti della morale conformista e puritana, dall'altra costruiva un meccanismo, perverso appunto, in cui il testo filmico proliferava di discorsi che, in un modo o nell'altro, alludevano all'ambito sessuale. In pratica "tutti questi elementi negativi - divieti, censure, negazioni - che l'ipotesi repressiva raggruppa in un grande meccanismo centrale destinato a dire di no, sono probabilmente soltanto degli elementi che svolgono un ruolo locale e tattico [...]. L'essenziale è la moltiplicazione dei discorsi sul sesso, nel campo d'esercizio stesso del potere: incitazione istituzionale a parlarne sempre di più" (4). Dato che è proibito parlare esplicitamente di erotismo, il discorso viene deviato dal significato al significante, ovvero su di una scrittura filmica che, in virtù della sua peculiare fascinazione del visibile, rende erotico tutto ciò che mostra. Per garantire il piacere di una simile scrittura cinematografica sarà però necessario che il testo non sia scontato e prevedibile, ma che contenga invece delle rotture inaspettate, degli squarci al suo interno che

vengano poi progressivamente e repentinamente ricuciti. "Potremmo così caratterizzare quella di Hollywood, come una pratica di chiusure immediate e perfette d'una miriade di aperture proliferanti nel testo, regola e costanza d'una superficie standard per quanto continuamente cangiante" (5).

A questa pratica non si attiene il cinema di Stroheim, in cui troviamo numerose smagliature nel testo filmico che faticano a ricucirsi in tempo, prima di provocare rotture irreparabili. Così facendo egli non fa che trasgredire ed infrangere continuamente la regola del cinema classico dedicata alla costruzione del piacere e dell'appagamento dello spettatore, mediante la ripetizione di alcune formule rassicuranti, nella sostanza immutabili, a cui il pubblico si è abituato. Stroheim si sofferma invece, volutamente e voluttuosamente, a osservare i danni da lui prodotti nel tessuto narrativo senza intervenire e correre ai ripari. In Queen Kelly Stroheim ci mostra una scena in cui alla protagonista Patricia (Gloria Swanson) cadono le mutandine mentre si trova di fronte al principe Wolfram, scatenando le risate dei presenti e la vergogna della protagonista, a tal punto che la ragazza, infuriata, getta addosso al principe tale indumento; egli immediatamente lo porta al volto e ne aspira l'odore. Subito dopo al passaggio d'un carro di fieno, sia la ragazza che il principe afferrano un pugno di fieno e, ridendo, lo portano alle narici, aspirando. Vediamo qui espressa una metafora erotica tanto più ardita quanto meno viene mascherata da un "contro-codice, genere ecc., nonché il suo scivolare verso il coté meno "distinto" del sesso, quello olfattivo" (6). Ma la trasgressione non sta tanto nella scena in sé, che rientra pienamente nella definizione freudiana di denudazione fortuita, perché grazie all'ilarità che suscita, sia nei personaggi che nello spettatore, la provocazione verrebbe esorcizzata attraverso il riso. Il problema consiste nel non fermare l'allusione, che si protrae troppo a lungo: Stroheim non si affretta a ricucire lo strappo del tessuto narrativo e delle convenzioni, se non troppo tardi rispetto alla norma, che ha ormai perso ogni credibilità e validità. Emerge così una rappresentazione esplicita del desiderio sessuale che nasce tra i due personaggi e ciò non può che apparire scandaloso, specie se si tratta di un film inserito in una logica produttiva (quella di una Major) che non accetta digressioni tanto ardite e lontane da quella che viene considerata la formula standard, a cui tutti i prodotti si devono rifare. Non è un caso se tra i motivi dell'estromissione di von Stroheim dal sistema hollywoodiano c'è proprio l'aver "sprezzantemente" trasgredito le sue leggi, esibendo, per troppo tempo e con brutale realismo, quegli elementi scandalosi e inaccettabili per la comunità, che sarebbero stati invece ammissibili se formulati in modo velato.

Wilder può invece osare nelle provocazioni grazie alla comicità e alla "commedia", unico fra i generi che permetta alle falle, che si aprono all'interno del tessuto narrativo del film, di chiudersi senza provocare quei danni che, in differenti registri linguistici, si verrebbero inevitabilmente a creare. La differenza sta dunque nel diverso approccio esercitato sul materiale narrativo utilizzato: Stroheim esibisce sconsidevolmente, mentre Wilder gioca a nascondere, ma in definitiva riesce a ostentare, dietro la maschera della comicità, ciò che non è permesso mostrare. Wilder applica in sostanza "il meccanismo peculiare del comico, che risolve il segnale d'allarme nell'esorcismo della conclusione tranquillizzante, [che consiste] nella presa di coscienza di una sostanziale incongruità sotto l'apparente congruità della minaccia" (7). Egli costruisce delle situazioni che, se prese alla lettera, innescherebbero dei meccanismi difensivi, di rigetto, da parte delle istituzioni e della morale pubblica, ma che vengono accettate in quanto espressione di una incongruità sostanziale rispetto alle logiche della realtà. Quando la moglie è in vacanza è un film che ridonda di metafore sessuali, legittimate però, al contrario che in Stroheim, dall'utilizzo di quella che abbiamo definito scrittura perversa, nonché protette e giustificate dall'uso della comicità. Wilder opera infatti nell'ambito del simbolico e del potenziale ed è evidente che nulla di ciò che viene rappresentato possa essere oggetto di realizzazione: il film abbonda di simboli fallici (la pagaia, i pattini allungabili, la bottiglia di latte fra le gambe, l'indice incastrato nella bottiglia di champagne), allusioni sessuali (Marylin mette l'alluce nel foro del rubinetto della vasca da bagno e le rimane incastrato, tiene l'abbigliamento intimo in frigorifero per placare il caldo estivo), frasi a doppio senso come "non si solleva il mondo senza leve" o Marylin, che si presenta come "la patata del piano di sopra", riferendosi al fatto che aveva lasciato cadere inavvertitamente nel cortile di Sherman un vaso con una pianta di patate. Il protagonista viene a sapere che la moglie durante la villeggiatura è andata in gita su un carro di fieno con l'amico scrittore, di cui è geloso; per giustificare il suo desiderio di infedeltà, egli immagina la moglie e l'amico intimamente abbracciati. Il carro di fieno non è un luogo casuale, ma è anch'esso legato all'ambito del desiderio sessuale e rimanda alla scena sopra descritta in cui i protagonisti annusano del fieno in Queen Kelly.

Nel contesto wilderiano tutto è basato sull'assurdità dei dialoghi e della situazione, enfatizzati come se si trattasse di un melodramma hollywoodiano ai limiti del grottesco (il carro è senza carrettiere, non ci sono altre persone ad assistere "all'adulterio" e anche i cavalli hanno i paraocchi per non essere indiscreti), cosa che permette al film di mantenersi sul piano dell'allusione senza divenire mai esplicito. Wilder riesce in questo modo ad aggirare la censura modificando la scrittura filmica, senza per questo intaccare il proprio spirito dissacratore. Ha imparato a mimetizzarsi per beffare le regole stabilite, imitando il modo in cui l'inconscio produce i sogni attraverso la capacità di "truccarsi, di mascherarsi, [di essere] il cavallo di Troia che gli stessi difensori condurranno nelle proprie mura"

(8).

Note:

- (1) A. Scandola, Roman Polanski, Il Castoro Cinema, Milano, n° 455-456, maggio 1992. 2003, p. 18, tratto da "Cahiers du cinéma",
- (2) G. Calasso, Ipotesi sulla natura del comico, La Nuova Italia, Firenze, 1992, p. 130.
- (3) A. Cappabianca, Erich von Stroheim, Il Castoro, Firenze, 1979, p. 9.
- (4) M. Foucault, La volontà di sapere, Feltrinelli, Milano, 1978, pp. 17 e 20.
- (5) A. Cappabianca, Erich von Stroheim, Il Castoro, Firenze, 1979, p. 10.
- (6) A. Cappabianca, Erich von Stroheim, Il Castoro, Firenze, 1979, p. 11.
- (7) G. Calasso, Ipotesi sulla natura del comico, La Nuova Italia, Firenze, 1992, p. 3.
- (8) A. Carotenuto, Freud il perturbante, Bompiani, Milano, 2002, p. 143. L'inconscio, infatti, beffa i divieti del Super-io, mettendo in scena una fiction apparentemente innocua e di pura fantasia, nella quale - come si legge in coda a certi film - "vicende e personaggi non hanno alcun riferimento con la vita reale".