

Il sogno erotico come perdita di se stessi: Che? di Roman Polanski

Inviato da Enrico Ruffato

Il sogno è un'esperienza che si potrebbe definire fluida. Fluida come gli orologi molli di Dalì, come le carni sciolte di Bacon. Un viaggio in un universo di scarti ed indizi, di richiami e di attese. In un percorso tortuoso, dove sovente il passaggio in un luogo è sempre un ritorno, dove lo sguardo nota le variazioni minime e sovrappone le informazioni, il sogno si nutre di crudeltà, sentimento ed eros, spesso fusi tra loro in una sensazione liquida e avvolgente. I registi surrealisti ne erano ben consapevoli: rappresentare un sogno non necessariamente significa costringere l'evento in una rete di richiami che ne determinano l'asservimento alla presunta - maggiore realtà del plot. Ma è invece necessario codificare il sogno aderendo alla realtà onirica stessa, ponendola in primo piano. Tale codificazione nasce dall'argomento-mente del sognatore, che solo in certi casi deve essere coerente alla trama dell'extra-sogno; ma in altri, se l'argomento è la pulsione, violenta o erotica o entrambe, può nascere in modo indipendente, aderendo al protagonista, unico elemento del sogno che può essere contemporaneamente interno ed esterno all'universo onirico stesso. Perché nutrito della propria psiche. Ed è a questo punto che, nel cinema surrealista - ma non solo - si entra nel sogno.

L'ingresso a cui si assiste in un film-sogno è simile allo scivolamento nell'ipnosi, è il passaggio che si compie dalla dimensione della veglia verso un mondo che si fa progressivamente sempre più artificiale. Questo è quanto succede anche alla dolce Nancy, turista americana che visita la villa del signor Noblart in Che? Di Roman Polanski: fuggita ad un gruppo di stupratori, usa un curioso ascensore-funicolare il quale, scendendo verso la villa, la trascina verso un paese illogico e dai colori innaturali, accompagnandola solamente con l'ottuso, ripetitivo suono della carrucola sulla quale la cabina scorre. Queste meccaniche che permettono l'ingresso nel sogno sembrano partire sempre da scale, o spigoli, o rotaie, comunque tutti oggetti seriali, creatori di una costante ripetizione: tornano alla mente il ticchettio della sveglia che commenta il sogno di Rosemary in *Rosemary's baby*, sempre dello stesso regista, le immagini sovrapposte di ballerini di twist che aprono Mulholland drive (David Lynch), o la sonata per clavicembalo di Domenico Scarlatti che denuncia le parentesi oniriche dell'americana Lucy ne *La Bestia* (Walerian Borowczyk). Ossessivi e stordenti, i suoni o le immagini di "racordo" tra sogno e realtà sembrano voler sottolineare lo stato emotivo del sognatore durante la fase REM, solitamente agitato o almeno non placato.

Che?, dopo un inizio quasi drammatico (se non fosse per il buffo "malinteso" fra gli stupratori che permette la fuga della ragazza) e un "salto" bizzarro (il trasporto in funicolare, appunto), diviene sogno. Ma si rivela essere un film, nel contempo, che sembra superare l'estetica onirica del cinema classico, e adattare ad una nuova poetica le cifre stilistiche del cinema surrealista: un sogno che non è definito come tale, un'opera cinematografica dalla rappresentazione onirica così complessa ed ironica da non essere nemmeno totalmente decifrabile.

Apparentemente, la bizzarra vicenda narrata può non essere altro che una storia divertente: una ragazza finisce in una villa popolata da personaggi viziosi o folli tout court e, costante oggetto del loro desiderio, vive una serie di avventure erotiche. Gli spostamenti che però rendono Che? qualcosa di diverso e di superiore ad un film piccante appaiono ben presto: primo fra tutti, il non soddisfacimento del desiderio o la sua voluta censura all'occhio della macchina da presa. Superata quindi la definizione di "film sexy", possiamo dire che l'opera di Polanski si presenta, per una serie di corrispondenze, come un sogno erotico in semisoggettiva.

Il feticcio, la mancanza, lo spostamento, il voyeurismo e lo specchio agiscono o sono vissuti dalla protagonista sempre con un epilogo simile, ossia la perdita di sé e la fusione con l'universo erotico di cui sta facendo esperienza. Nancy, giunta nella villa, inizia una sorta di viaggio nella perdita: perde la valigia e perde la maglietta, e poi la stanza, i pantaloni, il diario, il tovagliolo, le scarpe. Ma tale perdita diviene presto anche liberazione o astrazione da sé. Nancy vede scindere la propria immagine, e il viaggio nella villa le sottrae la possibilità di riconoscersi come unità: la ragazza inizia col guardare lo spazio che la circonda, iniziando a fondersi con l'ambiente e con l'universo-sogno. La prima sottrazione dunque è quella della consapevolezza dei propri confini e delle sicurezze. I locali della villa sono ripresi come labirinti della mente, in cui Nancy inevitabilmente si smarrisce: cerca la terrazza e cerca la stanza di Jimmy, cerca la torre e vaga per corridoi, scale e aperture che non hanno soluzione di continuità fra loro (per il montatore classico, una delle azioni più complesse è quella di rendere il passaggio di un personaggio da una stanza ad un'altra; gli spazi della villa invece si aprono e si chiudono come digressioni o parentesi). Viene da pensare alla House of fiction di Henry James di cui parla Lucilla Albano [1], ossia uno spazio circolare e labirintico che rende deformato il dato reale. Attraverso queste aperture, Nancy vede sé e i suoi desideri.

La nudità è la seconda sottrazione operata ai danni della ragazza. E non è una trovata da commedia scollacciata: infatti il corpo nudo dell'americana viene mostrato già dopo i primi cinque minuti, per poi essere negato allo spettatore fino alla fine del film. Ciò che colpisce invece, osservando questa seconda perdita (del vestito che identifica la persona - il motivo opposto a quello per cui le statue classiche sono nude), è il suo delinearsi già come un primo sdoppiamento: il corpo di Nancy senza i vestiti e i vestiti di Nancy indossati da Zanzara, portatori di un'identità ("quella è la mia maglietta!") ma non di un corpo. Ritrovandosi non più "vestita da Nancy",

Nancy da questo momento perde anche la sua unità, la propria persona si frammenta in più aspetti. Il suo busto coperto da un pigiama maschile, le sue gambe rimaste femminili (come quelle che appaiono su di un cartellone nell'Age d'or e riportano la mente del protagonista a desideri repressi)[2], la poltrona a forma di mano su cui Nancy si risveglia dopo un momento di rilassamento allusivo alla masturbazione (di nuovo l'Age d'or, con la spudorata mano che mima piaceri solitari) e le stesse modelle nude dal volto quasi coperto che vagano per la villa sembrano essere parti ingigantite e autosufficienti di un solo corpo, nonché "schegge di un eros impazzito" [3]. Smarrita ormai la cognizione dello spazio e della propria individualità, alla giovane rimarrebbe solo un modo per raccapezzarsi in quel mondo deformato: sapere che ora è. Ma anche il tempo si scioglie nel momento in cui la sua sveglia si rompe: come per i già citati orologi molli di Dalí, gli ingranaggi sono inservibili. E come il corpo di Nancy è stato privato dei vestiti e della camera (niente più per coprirli o nasconderli, niente più di suo), anche la cassa della sveglia ha espulso i pezzi. Tutto è uscito dalla propria sede, e ciò che non lavora nel suo proprio ambiente (un vestito copre un corpo, un ingranaggio gira nella cassa) è ormai impossibile da comprendere.

Facile notare come quella che era iniziata come mera perdita sia ora anche un acquisto, ovvero la totale fusione della giovane con il mondo onirico. Quella rappresentazione che, indicando La Bestia di Borowczyk, è stata chiamata "onda panica che travolge tutto" [4] qui diviene placido scivolamento. I colori elettrici del paesaggio giungono fino a Nancy: nessun personaggio, tranne lei, si volge a guardare il mare (così blu che non sembra realistico); e solo lei nota che il blu sta fagocitando anche ciò che è nella villa. "Da sempre il blu è la figura dell'assenza, come insegnano Jarman e Kieslowski" [5]. La stanza della torre (significativamente dove avviene il primo amplesso della ragazza, speculare al secondo, consumato invece in riva al mare) viene dipinta di blu; e successivamente anche la gamba della ragazza diventa blu. Questa nuova carnagione innaturale spiccherà nel tragitto di Nancy verso la torre e nella sequenza della morte di Noblart: il corpo dell'americana, dopo aver perso i vestiti, il proprio spazio e la cognizione del tempo, ha dunque perso anche la sua valenza carnale.

A questo punto cos'altro manca, a Nancy, perché lo spostamento sia definitivo, perché la liberazione dalle inibizioni sia completa? Solo la perdita del titolo di essere umano. La violenza delle situazioni erotiche (Alex vestito da tigre), così conturbanti (Nancy trova prima ridicolo e poi eccitante il desiderio di Alex di essere frustato), aveva già anticipato "l'istinto animalesco dei protagonisti (e ricordiamo che gli animali per i surrealisti avevano significati spietatamente ironici e veritieri - la mucca-Lya Lys nell'Age d'or o le galline-Severine in Bella di giorno sono solo due esempi): ora quale spostamento poteva essere più audace, per Nancy, che non il passare dalla condizione di donna -o umana- a quella di maiale? Nella sua fuga dalla villa su un camion pieno di porci, con una certa ironia e licenziosità -come la mucca era associata a Lya Lys-, sembra che la protagonista di Che? accetti di definirsi una "porca" [6].

Non a caso, questo finale avviene in un momento il cui la calma placida e ottusa delle giornate estive è rotta da un acquazzone che rende impossibile la visione nitida e cancella il blu elettrico. La sensuale sensazione dell'acqua piovana sul corpo (di nuovo nudo, dopo la negazione della nudità che aveva caratterizzato tutta la parte centrale del film) rompe la tensione erotica, e inizia la fase del risveglio: niente più Nancy - non la si vede più e ne si sente solo la voce - niente più digressioni, niente più deformazioni. Nel momento della catarsi ("altrimenti il film non potrebbe finire" è la spiegazione della protagonista) inizia anche il ritrovamento di sé, della strada, dello spazio, della realtà. E tale risveglio, assemblando nuovamente le componenti della psiche, interrompe "l'ozioso canto delle cicale e lo smarrimento mentale tipico del sogno erotico.

NOTE

[1] "[Il paradigma] di Henry James è quello di una casa con un numero incalcolabile di finestre irregolari «dietro ognuna delle quali si affacciano occhi o binocoli che registrano la propria unica e irripetibile impressione» [...] creando ogni volta una «zona franca» rispetto allo spazio-tempo del mondo reale" in L. Albano, *Lo schermo dei sogni*, Marsilio, Venezia, 2004, p. 109

[2] Paolo Bertetto, *L'Enigma del desiderio*, Biblioteca bianco e nero, Roma, 2001.

[3] Alberto Scandola, *Roman Polanski, il Castoro cinema*, Firenze, 2003.

[4] Paolo Mereghetti, *Il Mereghetti - dizionario dei film 2006*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano, 2005

[5] Alberto Scandola, *Roman Polanski, il Castoro cinema*, Firenze, 2003.