UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA, ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO

Corso di Laurea Magistrale in

STORIA DELL'ARTE E VALORIZZAZIONE
DEL PATRIMONIO ARTISTICO

Tesi di Laurea

IL PERTURBANTE NELLA FILMOGRAFIA

DI M. NIGHT SHYAMALAN

Relatore: Prof. ENRICO TERRONE

Correlatore: Prof.ssa PAOLA VALENTI

Candidato: MARIAPIA BRANCA

Anno Accademico 2025/2026

Indice

Introduzione 3

Capitolo Primo

Il perturbante. La definizione in Freud e Lacan

1.1. Freud: *Das Unheimliche* 5

1.2. Temi del perturbante in Freud 10

1.3. L'angoscia 14

1.4. Lacan: i tre registri dell'esperienza 16

1.5. Il soggetto lacaniano e l'inconscio 20

1.6. Il perturbante in Lacan: l'emergenza del Reale 24

Capitolo Secondo

Il perturbante cinematografico

2.1. Il cinema tra simbolico e immaginario 28

2.2. Il Reale e il perturbante cinematografico 33

2.3. Lo spettatore e l'*Unheimliche* 40

Capitolo Terzo

M. Night Shyamalan autore dell'*Unheimliche*

3.1. Biografia e filmografia 46

3.2. Autorialità, temi e influenze 51

3.3. Cifra stilistica e messa in scena dell'*Unheimliche* 57

Capitolo Quarto

Il cinema perturbante di M. Night Shyamalan

4.1. L'*Unheimliche* oltre la soglia: *The Sixth Sense* 63

4.2. L'identità perturbante: la trilogia di *Unbreakable* 72

4.3. L'incomunicabilità del Reale: *Signs* 87

4.4. L'utopia di *The Village*: rimozione e *forclusione* 93

4.5. *Furor naturae* e distopia: *The Happening* 103

4.6. Lo sguardo del Reale: *Devil* 108

4.7. Il doppio e la follia: la fiaba nera di *The Visit* 112

4.8. L'*Unheimliche* come tempo alterato: *Old* 118

4.9. Il dio perturbante. Espiazione e sacrificio in *Knock at the cabin* 124

4.10. Finzione e inganno veritiero: la spirale di *Trap* 130

Conclusioni 136

Bibliografia 138

Sitografia 146

Introduzione

Il presente elaborato intende dimostrare, attraverso opportune analisi e argomentazioni, la centralità del perturbante nella cinematografia di M. Night Shyamalan. A tal fine, si è considerato il perturbante sia nella sua dimensione estetica sia in quella psicanalitica. Partendo dal saggio di Freud del 1919, il concetto stesso di *Unheimliche* è stato posto a confronto con altre categorie estetiche ad esso affini, come quella del *sublime* definita da Edmund Burke, quella dell'*orrendo* descritta da Karl Rosenkranz e ancora quelle del *fantastico* e dello *strano* definite da Tzvetan Todorov, soffermandosi in particolare sul concetto di *esitazione* elaborato da quest'ultimo. Successivamente è stato descritto il percorso che Freud ha intrapreso per trasferire la categoria estetica dell'*Unheimliche* nel campo psicanalitico, partendo dalla definizione di Friedrich Schelling e ponendosi a confronto con l'interpretazione di Ernst Jentsch. Dopo aver dedicato ampio spazio alla lettura freudiana del termine si è assunta, secondo il suggerimento che Andrea Bellavita ha proposto nel suo libro *Schermi perturbanti*, la prospettiva lacaniana. Questa è focalizzata non tanto sul piano dei contenuti e dei temi del perturbante, quanto piuttosto sul piano enunciazionale, e cioè sul modo in cui i temi vengono comunicati e presentati. Il perturbante in Lacan è legato a ciò che sfugge alla rappresentazione simbolica e dunque tende a sottrarsi al linguaggio in quanto vuoto di senso o linguaggio non codificato (*lalangue*, linguaggio illogico e «alluvionale»), ed è *extime* nel senso di «esteriorità intima», quindi legato all'inconscio. Interpretare la filmografia di un regista secondo entrambe le prospettive, quella tematico-contenutistica e quella enunciazionale, richiede necessariamente un approfondimento sul perturbante in generale e sui principali contributi teorici ad esso connessi. Le due letture, quella freudiana e quella lacaniana, seppur molto diverse, costituiscono nel loro insieme una solida base utile alla comprensione e interpretazione del tema. In seguito, sulla scia dell'intuizione lacaniana riguardo al campo della finzione come *point idéal* per la rappresentazione dell'*Unheimliche*, l'argomentazione si è spostata sul fronte del perturbante cinematografico. Già Freud aveva evidenziato la maggiore probabilità di sperimentare il perturbante nel campo della finzione piuttosto che nella realtà, sebbene egli prendesse in considerazione esclusivamente la finzione letteraria e

in particolare i racconti di E.T.A. Hoffmann. Dopo una breve riflessione sul cinema come sistema sospeso tra l'universo simbolico e quello immaginario, accogliendo l'interpretazione di Christian Metz sul *significante immaginario*, sono state analizzate delle possibili soluzioni in merito alla rappresentazione cinematografica dell'*Unheimliche* come emergenza del Reale, secondo la lettura lacaniana. A tal proposito sono state considerate delle particolari tecniche come il *jump-cut*, la dissolvenza in nero, l'alterazione del ritmo temporale, il fuori campo e altre. In seguito è stata presa in considerazione la posizione dello spettatore e in particolare l'aspetto della ricezione, in quanto questi è di fatto il soggetto destinatario dell'esperienza perturbante, soggetto *onnipercipiente* secondo al definizione di Metz. I primi due capitoli racchiudono al loro interno tutte le questioni teoriche legate al tema del perturbante e alla sua rappresentazione cinematografica, mentre il terzo e in quarto capitolo si concentrano precipuamente sulla figura di Shyamalan come autore dell'*Unheimliche*, sulla sua poetica e sulla sua produzione filmica. In particolare, nella sua filmografia sono stati individuati degli elementi di continuità, come ad esempio alcune tecniche cinematografiche ricorrenti, ma anche elementi di discontinuità, come la differenziazione quasi metodica dei generi narrativi. Tra questi si possono infatti individuare il genere horror, il drammatico, il fantastico, il fantascientifico, l'apocalittico, il *mockumentary*. Le modalità di rappresentazione dell'*Unheimliche* sono anch'esse eterogenee, in particolare nella scelta dei temi, da quello del doppio e della personalità multipla alla natura e alla divinità perturbante, fino all'alterazione del ritmo temporale. Nella filmografia di M. Night Shyamalan si possono rintracciare elementi del perturbante tematico-contenutistico tipicamente freudiani e contemporaneamente elementi che rinviano all'interpretazione lacaniana dell'*Unheimliche* come apertura critica all'interno del registro simbolico e conseguente emergenza del Reale.

Capitolo primo

Il perturbante.
La definizione in Freud e Lacan

1.1. Freud: *Das Unheimliche*

Sigmund Freud pubblicò l'articolo dal titolo *Das Unheimliche* nel 1919 all'interno del volume n. 5 della rivista «Imago», fondata da egli stesso nel 1912. Sebbene la questione dell'*Unheimliche* sia pertinente alla sfera estetica, egli la analizza dal punto di vista delle dinamiche psichiche inconsce e la trasferisce nel campo della psicanalisi. Secondo il medico viennese il linguaggio estetico è improprio e indeterminato, mentre quello psicanalitico ha metodo, precisione e proprietà linguistica: egli pone dunque in competizione l'estetica e la psicanalisi sostenendo la superiorità della seconda. Il termine *Unheimliche* non ha un corrispettivo preciso nella lingua italiana: può essere tradotto con dei termini che si avvicinano molto al suo significato e tuttavia non ne rendono pienamente il senso. «Disturbante», «inquietante», «sinistro», «strano» non corrispondono alla traduzione letterale della parola. Secondo Freud *Unheimliche* è tutto ciò che genera angoscia, come afferma egli stesso: «Non c'è dubbio che esso appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore […] tanto che quasi sempre coincide con ciò che è genericamente angoscioso»[1].

Se il bello e il sublime, anch'esse categorie estetiche, si occupano entrambe di ciò che è attraente, il perturbante riguarda ciò che nel soggetto genera sentimenti penosi. È vero che il sublime evoca terrore, ma al contempo suscita anche attrazione: è «orrore piacevole» secondo l'interpretazione che ne aveva dato Edmund Burke, il terribile che allo stesso tempo affascina[2]. Lo spavento, il senso di sgomento ingenerato dal sublime è misto all'ammirazione e alla

[1] S. FREUD, *Il perturbante*, a cura di C.L. Musatti, trad. it., Edizioni Theoria su licenza di Boringhieri, Roma-Napoli, 1984, pp. 13-14.

[2] Cfr. E. BURKE, *A Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, Thomas M. Lean Haymarket, London, 1823, pp. 73-77 e 193-198. Sul sublime cfr. anche I. KANT, *Critica del Giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo, Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 167-172.

commozione. Come scrive lo stesso Freud nel suo articolo/saggio, «il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»[3]. Questo senso di familiarità non è presente nel concetto di sublime: ad esso può accompagnarsi tuttalpiù un sentimento di stupore e meraviglia, che pone in relazione il soggetto con una realtà a lui esterna, altra, caratterizzata da una potenza o una grandezza smisurata come l'infinito. Nella dialettica finito-infinito non c'è familiarità e anzi, c'è alterità. La familiarità a cui allude Freud è pertinente quindi a una realtà interna, inconscia e non esterna al soggetto. Come nota Anthony Vidler nel suo saggio *Il perturbante dell'architettura*, se il terrore era per Burke la principale causa del sublime, in realtà non tutto ciò che produce terrore è sublime. Nella definizione romantica i confini tra sublime e perturbante apparivano labili e indistinguibili. Solo Freud, in un momento successivo, ne ha tracciato i confini[4].

Nella definizione di Freud lo «spaventoso» rimane comunque affine al terribile, all'orrendo e ad altre categorie ad esso analoghe, come lo spettrale e il diabolico, e questo richiede ancora qualche chiarimento. Al riguardo si può citare l'ormai classico testo di Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen* del 1853. Come afferma Rosenkranz, «opposto all'attraente è l'orrendo, in quanto deformità che nella bruttezza del suo movimento produce sempre e solo nuove deformità, dissonanze, parole sconvenienti. L'orrendo non ci mantiene a rispettosa distanza, come il sublime, ma ci respinge da sé; non ci attira a sé allettandoci, come il piacevole, ma ci fa inorridire di fronte a lui»[5]. Neanche nel caso dell'orrendo, dunque, troviamo dei riferimenti alla familiarità: come si evince dal termine «deformità» si tratta più che altro una questione di forma, puramente e genuinamente estetica. I sentimenti che suscita, dal disgusto all'orrore puro, non hanno alcun legame con qualcosa di familiare. Molto più vicini all'*Unheimliche* sono invece lo «spettrale» e il «diabolico». Il non vivente che contro natura ritorna in vita è analogo all'automa inanimato, e il demoniaco, il satanico, è senza dubbio inquietante. In nessuno dei due casi, tuttavia, Rosenkranz fa riferimento a una realtà familiare e anzi, nel caso del diabolico quella che viene considerata è certamente una realtà sovrumana[6]. Nella definizione di Freud, dunque, ciò che non confina l'*Unheimliche* al campo

[3] S. FREUD, *Il perturbante*, op. cit., p. 16.
[4] A. VIDLER, *Il perturbante dell'architettura*, trad. it. di B. Del Mercato, Einaudi, Torino, 2006, pp. 23-24.
[5] K. ROSENKRANZ, *Estetica del brutto*, a cura di S. Barbera, trad. it., Aesthetica edizioni, Milano, 2020, p. 196.
[6] *Ivi*, cfr. alle pagg. 217-243 per approfondire le categorie dello spettrale e del diabolico. Oltre a queste, collocate nella Parte terza del suo scritto dal titolo «Lo sfiguramento o deformazione», Rosenkranz approfondisce altre categorie affini come il morto e il vuoto, il nauseante, il male, il criminoso. Categorie più specificamente formali come l'asimmetria e la disarmonia sono trattate nella Parte prima, che riporta il titolo «L'assenza di forma».

puramente estetico è il fatto che quello spaventoso ci sia «noto da lungo tempo» e soprattutto ci sia «familiare».

Si potrebbe ancora scorgere una certa affinità dell'*Unheimliche* con le due definizioni che il critico letterario Tzvetan Todorov ha dato del «fantastico» e dello «strano». Secondo Todorov il fantastico consiste in uno stato di esitazione da parte di un soggetto che conosce soltanto le leggi naturali di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale: l'esitazione sarebbe dunque uno stato di dubbio tra due possibilità, e cioè quella del reale oppure dell'immaginario. È l'esitazione a creare l'effetto fantastico e tuttavia, come spiega Todorov, è necessario che oltre all'esitazione vi sia l'esclusione di un'interpretazione di tipo allegorico o poetico dell'evento. Il fantastico è l'esitazione di chi conosce solo le leggi naturali, ma si trova di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale. L'esitazione è prodotta dall'ambiguità, dal dubbio, ma nel momento in cui l'esitazione viene a cessare e le leggi della realtà rimangono intatte allora si passa dalla categoria del fantastico a quella dello «strano». Nel caso in cui si debbano invece ammettere delle nuove leggi soprannaturali, il fantastico trapassa nel meraviglioso[7]. Nella sua trattazione dello «strano», spiegabile mediante le leggi della ragione e nonostante ciò apparentemente inquietante o impressionante, Todorov cita Freud definendo il suo *Unheimliche* come qualcosa che è «legato all'apparizione di un'immagine che ha origine nell'infanzia di un individuo»[8]. L'*Unheimliche* freudiano è dunque collocato da Todorov nella categoria dello «strano», spiegabile razionalmente ma ugualmente risultante incredibile, insolito, singolare e angosciante. In realtà non vi è coincidenza tra strano e perturbante, infatti non tutto ciò che è strano è veramente perturbante. Ciò che Todorov definisce «immagine» è in realtà un contenuto rimosso: il perturbante presuppone una rimozione da parte del soggetto. L'*Unheimliche* testuale può «debordare» nel reale e produrre un sentimento *unheimlich* nel lettore: il passaggio dal testo di finzione alla realtà fa sì che si realizzi un *Unheimliche* sperimentato. Come suggerisce Bellavita nel suo saggio *Schermi perturbanti* (2005), tutto dipende non tanto dall'enunciato ma dall'enunciazione[9], e cioè dal linguaggio più che dal tema.

Per chiarire il significato del termine *Unheimliche* Freud parte dalla sua analisi etimologica. *Heimlich* è ciò che è confortevole, abituale, familiare, domestico, infatti la sua radice è *Heim*, che in tedesco significa «casa». Il rapporto tra la psiche e la dimora è molto stretto, la mente è per certi versi la propria casa, un luogo sicuro e intimo che custodisce dei segreti.

[7] Cfr. T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. it. di E.K. Imberciadori, Garzanti, Milano, 2000, pp. 27-49.
[8] *Ivi*, p. 50.
[9] Cfr. A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti*, Vita e Pensiero, Milano, 2005, pp. 161-164.

L'*Unheimliche* dovrebbe quindi essere il non familiare, l'ignoto, ciò che non trasmette un senso di protezione e tranquillità ma, al contrario, un senso di insicurezza e straniamento[10]. Come nota Andrea Bellavita c'è un rapporto dialettico tra *Heimliche* e *Unheimliche*, infatti, se il secondo è l'antitesi del primo è anche vero che i due finiscono per coincidere.[11] Per spiegare come la familiarità diventi in un secondo momento non familiare e perturbante, Freud fa ricorso alla definizione dell'*Unheimliche* data dal filosofo tedesco Friedrich Schelling, che egli stesso riporta: «*È detto* unheimlich *tutto ciò che dovrebbe restare… segreto, nascosto, e che invece è affiorato*».[12] La definizione data da Schelling permette a Freud di introdurre la sua interpretazione psicanalitica del perturbante. Ciò che è celato, nascosto, è evidentemente qualcosa di inconscio. Un segreto che deve restare tale, ben protetto. Qualcosa che, per qualche ragione, è stato sottoposto al meccanismo della rimozione[13]. Il perturbante, in definitiva, è il ritorno di un contenuto rimosso, ma è necessario evitare generalizzazioni e semplificazioni in quanto non tutti i contenuti rimossi sono perturbanti. Nel contesto della sua analisi etimologica e critica del perturbante Freud avverte la necessità di confrontarsi con una fonte cronologicamente a lui più prossima, e cioè con lo psichiatra e scrittore Ernst Jentsch, che nel 1906 aveva pubblicato un articolo dal titolo *Zur Psychologie des Unheimlichen*. Jentsch aveva connesso il sentimento del perturbante alle situazioni di incertezza intellettuale, in particolare di fronte a esseri o oggetti privi di vita ma apparentemente animati, come figure di cera, automi e pupazzi[14]. La posizione di Freud nei confronti delle tesi di Jentsch non può

[10] Cfr. S. FREUD, *Il perturbante*, op. cit., pp. 16-22.
[11] Cfr. A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti*, op. cit., pp. 22-24.
[12] S. FREUD*, Il perturbante*, op. cit., p. 23.
[13] La rimozione (*Verdrängung*) è un meccanismo di difesa dell'Io, totalmente inconsapevole, per cui tracce mnestiche relative a contenuti dolorosi o moralmente inaccettabili sono respinti nell'inconscio, ossia la parte più profonda e inaccessibile della psiche. Il ritorno alla coscienza dei contenuti rimossi può avvenire tramite i sogni, gli atti mancati, i sintomi nevrotici o, appunto, una situazione perturbante.
[14] S. FREUD, *Il perturbante*, op. cit., p. 27. Cfr. E. JENTSCH, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in «Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift» nr. 23, Verlag von Carl Marhold in Halle a.S.,1906, pp. 203-204. Come riporta Jentsch nella fonte qui citata: «Einer der sichersten Kunstgriffe, leicht unheimliche Wirkungen durch Erzählungen hervorzurufen, beruth nun darauf, dass man den Leser im Ungewissen darüber lässt, ob er in einer bestimmten Figur eine Person oder etwa einen Automaten vor sich habe, und zwar so, dass diese Unsicherheit nicht direct in den Brennpunkt seiner Aufmerksamkeit tritt, damit er nicht veranlasst werde, die Sache sofort zu untersuchen und klarzustellen, da hierdurch, wie gesagt, die besondere Gefühlwirkung leicht schwindet. E.T.A. Hoffmann hat in seinen Phantasiestücken dieses psychologische Manöver wiederholt mit Erfolg zur Geltung gebracht. Das durch solche Darstellung erregte dunkle gefühl der Unsicherheit über die psychische Beschaffenheit der entsprechenden dichterischen Figur gleicht im ganzen der durch irgend eine unheimliche Situation geschaffenen zweifelwollen Spannung, ist aber durch die virtuose Handhabung des Autors den Zwecken der künstlerischen Untersuchung dienstbar gemacht worden. Umgekehrt lässt sich die Wirkung Unheimlichen leicht erzielen, wenn man in dichterischer oder phantastischer Weise irgend ein lebloses Ding als Theil eines organischen Geschöpfs, besonders auch in anthropomorphistischer Weise umzudeuten unternimmt. So wird in der Dunkelheit ein mit Nägeln beschlagener Dachsparren zum Kiefer eines Gewölks oder Schattens zur drohenden Satansfraize. Die Phantasie, die ja stets ein Dichter ist, vermag aus den harmlosesten und gleichgültigsten Erscheinungen zuweilen die detaillirtesten Schreckbilder hervorzuzaubern […]». Qui di seguito la traduzione del brano: «Uno dei trucchi più sicuri per evocare effetti lievemente perturbanti attraverso il

definirsi esattamente critica: egli accoglie le teorie dello psichiatra tedesco, ammettendo che il dubbio, cioè l'incertezza intellettuale, possa dare origine a un sentimento perturbante. Tuttavia, egli associa questo processo al riemergere di contenuti rimossi. Jentsch, nel sostenere le proprie idee, aveva riportato come «espediente sicuro» capace di produrre effetti perturbanti il racconto, e in particolare i racconti fantastici di E.T.A. Hoffmann. Freud coglie questo riferimento e si focalizza in particolare su un racconto dei *Notturni* di Hoffmann, dal titolo *Il mago sabbiolino*. La bambola Olimpia, di cui si innamora il protagonista Nathaniel credendola una donna viva, è certamente oggetto di incertezza intellettuale e quindi fattore scatenante di un effetto perturbante. Tuttavia, è sulla figura del mago che Freud si sofferma, ancora ambigua e per l'intera durata del racconto: soltanto nell'epilogo, infatti, si comprende che l'ottico Coppola era realmente il mago. Ancora una volta si è in presenza di una situazione di incertezza intellettuale, in cui il protagonista non sa se i suoi siano deliri allucinatori o se stia effettivamente vivendo la realtà. L'aspetto che maggiormente interessa Freud è la convinzione, maturata in Nathaniel sin da bambino, che il mago possa privarlo degli occhi: secondo lo psichiatra austriaco si tratta del ritorno di un'angoscia infantile rimossa, quella di castrazione. Nella rilettura freudiana, il *mago sabbiolino* è una figura vicaria del padre, mentre gli occhi sono i surrogati del genitale maschile. In questo caso, il perturbante si realizza come ritorno di un complesso infantile rimosso: quello di castrazione.[15]

racconto è lasciare il lettore nell'incertezza se una particolare figura sia una persona o forse un automa. Questa incertezza non diventa direttamente il centro della sua attenzione, dunque non è portato a indagare e chiarire immediatamente la questione, poiché potrebbe diminuire facilmente quella speciale situazione emotiva. E.T.A. Hoffmann ha impiegato frequentemente con successo questa tecnica psicologica nelle sue opere fantastiche. Il cupo sentimento di incertezza sulla costituzione psicologica della corrispondente figura poetica suscitato da una tale rappresentazione è, nel complesso, simile alla tensione dubbia suscitata da qualsiasi situazione inquietante, ma attraverso l'opera virtuosa dell'autore viene piegato agli scopi dell'esperimento artistico. Viceversa, l'effetto del perturbante può essere raggiunto se, in modo poetico o fantastico, si usa un qualsiasi oggetto inanimato come parte di una creatura organica, soprattutto in senso antropomorfo. Così, nell'oscurità, una trave chiodata appare come le fauci di una bestia immaginaria, un lago solitario l'occhio gigantesco di un mostro, il contorno di una nuvola o di un'ombra il volto minaccioso di Satana. L'immaginazione, che è sempre poetica, può talvolta evocare le immagini più particolari e terrificanti dai fenomeni più innocui e indifferenti […]». Brevi cenni alla trattazione del perturbante in Freud e Jentsch si trovano anche in U. ECO, *Storia della bruttezza*, Editrice Bompiani, Milano, 2010, alle pagg. 311-316.

[15] Cfr. S. FREUD, *Il perturbante*, op.cit., pp. 28-40; cfr. anche A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti*, op. cit., pp. 30-36. Andrea Bellavita pone l'accento sul fatto che Freud, nel suo saggio, sembra trattare Nathaniel come un paziente nevrotico in preda al ritorno di un'angoscia infantile: l'effetto perturbante è cioè quello che sperimenta Nathaniel. Non è chiaro se Freud, da medico e scrittore, si sia posto in questo caso la questione del lettore. In generale deve averlo fatto, visto che egli stesso ha distinto il perturbante derivante da situazioni reali da quello che si può sperimentare attraverso i testi di finzione. È probabile che Freud abbia considerato la possibilità di un'identificazione del lettore in Nathaniel, come una sorta di «spettatore bambino», e che egli si sia posto nella posizione di medico «fuori campo» rispetto al testo.

1.2. Temi del perturbante in Freud

Freud, nel suo saggio del 1919, presenta diversi temi del perturbante. Oltre all'esame del racconto del *mago sabbiolino*, che vedeva come protagonisti Nathaniel, la sua incertezza intellettuale e soprattutto l'angoscia di castrazione, egli individua l'*Unheimliche* anche in un altro scritto di Hoffmann, un romanzo dal titolo *Gli elisir del diavolo*. L'elemento perturbante è qui rappresentato attraverso il tema del *doppio*, e cioè del sosia, il raddoppiamento dell'Io seguito dalla sua suddivisione e infine dalla sua permuta, con la ripetizione dei suoi tratti caratteristici. Freud non descrive nel dettaglio la trama e i personaggi del romanzo, si limita esclusivamente a inquadrarne i temi perturbanti (quello del sosia e la ripetizione dell'uguale) citando a tal proposito il suo seguace Otto Rank, che aveva già approfondito in precedenza il tema del doppio[16]. Nel pensiero primitivo e infantile il doppio costituisce una sorta di difesa dalla morte, dall'annientamento dell'Io. Le ragioni risiedono nel fatto che, come spiega Freud, il narcisismo tipico del bambino e del selvaggio è caratterizzato dall'onnipotenza del pensiero[17], ma una volta superata la fase narcisistica parte dell'onnipotenza viene delegata agli spiriti e al dio, mentre la valenza del proprio doppio assume un significato negativo, diventando un oscuro presagio di morte. Otto Rank nel 1914 aveva pubblicato l'articolo *Der Doppelgänger* proprio su «Imago», la rivista fondata da Freud, il suo maestro. Dopo aver esposto vari esempi cinematografici e letterari di rappresentazione del doppio, da Ewers a Hoffmann, Andersen, Stevenson, Poe, Goethe, Wilde, Maupassant e Dostoevskij, Rank sottolinea come la maggior parte di questi autori soffrisse in realtà di disturbi psichici, malattie mentali, allucinazioni e facesse uso abituale di oppiacei, fosse incline al bere o avesse delle madri isteriche. In particolare Poe viene presentato da Rank come un eccentrico alcolizzato[18]. L'autore cerca di dare consistenza alle proprie teorie nel capitolo IV del proprio scritto,

[16] *Ivi*, pp. 41-42. Per un'analisi più dettagliata del romanzo, si veda M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi editore, Modena, 2012, pp. 110-129. Sdoppiamento, scambio d'identità e furto d'identità sono i temi evidenziati dall'autore, che ritiene inoltre che l'elisir del diavolo sia una rappresentazione della libido.

[17] *Ivi*, p. 43.

[18] O. RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folkore*, trad. it. di M.G. Cocconi Poli, SugarCo, Milano, 1979, pp. 53-55. Riguardo agli autori elencati, Rank cita per Ewers la sceneggiatura del film *Lo studente di Praga* dei registi Paul Wegener e Stellan Rye (1913), definendo lo scrittore tedesco «moderno Hoffmann» a p. 23. Per Hoffmann cita *Gli elisir del diavolo*, *L'uomo di sabbia*, considerato anche da Freud nel suo saggio, e altri scritti come *Principessa Brambilla* e *Il cuore di pietra*. Per Andersen cita la favola dal titolo *L'ombra*, per Stevenson il romanzo *Lo strano caso del dottor Jekyll e di Mister Hyde*, di Poe riporta la novella *William Wilson*, di Goethe cita la *Fiaba*, di Oscar Wilde il Ritratto di Dorian Gray, di Maupassant il racconto *Le Horla*, incentrato soprattutto sul delirio e lo sdoppiamento della coscienza e infine, per Dostoevskij, riporta a titolo esemplificativo un romanzo giovanile, *Il sosia*. Tutti questi contenuti si collocano nei capitoli I-II-III del suo scritto, cfr. pp. 15-49.

tentando di spiegare le ragioni delle superstizioni sull'ombra nei «popoli civilizzati»[19] attraverso i tabù diffusi tra i primitivi, come il terrore verso il ritratto o la fotografia basato sulla diffusa credenza che l'immagine dell'uomo ne costituisca l'anima[20]. Per sostenere le proprie tesi, Rank fa ricorso alle ricerche antropologiche di James Frazer, citandolo più volte nel testo. È piuttosto rilevante il fatto che nell'introduzione al tema Rank abbia scelto di riportare un esempio cinematografico e cioè il film *Lo studente di Praga*, la cui sceneggiatura era stata scritta da Ewers. Rank motiva la sua scelta affermando: «Risulterà forse che il cinema, che per tanti aspetti ricorda il meccanismo del sogno, può esprimere in un linguaggio figurativo chiaro ed evidente, facilitandocene la comprensione, anche certi fatti psicologici e relazioni che il poeta spesso non può esprimere chiaramente con le parole»[21]. Il doppio dunque, da possibile difesa dell'Io capace di smentire il pericolo della morte, diventa in seguito una minaccia, un pericolo incombente di annientamento. La relativa paura sarebbe sostenuta dall'impulso di autoconservazione. Secondo Rank, in concorso con l'istinto di autoconservazione agirebbe il narcisismo che, avendo come reazione l'angoscia, porterebbe il soggetto al suicidio, quindi a una fuga dalla morte che si risolverebbe però con la morte autoprodotta[22]. La sua posizione sul narcisismo primario coincide con quella di Freud: come il bambino, il primitivo non ha alcuna idea della morte e anzi «gli pare come un evento contro natura, dovuto a una stregoneria»[23]. Il turbamento dell'Io di fronte al doppio rappresenta una sorta di regressione a fasi di sviluppo o culturali antiche, in cui i confini tra l'Io e l'altro erano confusi. Nel caso del doppio il ritorno del rimosso avviene nella modalità animistica e ripropone delle credenze ancestrali superate.

Un altro tema affrontato da Freud in relazione all'*Unheimliche*, per altro già emerso in quanto implicato nel doppio (la ripetizione dei tratti somatici), è quello del ritorno dell'uguale. Secondo lo psichiatra austriaco la ripetizione ricorda la condizione di impotenza in cui riversa il soggetto negli stati onirici, quindi nel sogno, nel dormiveglia, nel sonnambulismo o nell'allucinazione. Lo stesso Freud, nel suo saggio, rievoca una propria esperienza perturbante in cui si era ritrovato più volte nella stessa piazza vagando in una non definita cittadina

[19] L'espressione è, secondo la traduzione, di Rank ed è riportata a pag. 70 del testo.
[20] *Ivi*, p. 81.
[21] *Ivi*, p. 16. Per approfondire, si veda il già citato M. FUSILLO alle pagg. 153-168.
[22] Narcisismo e autoconservazione non sono necessariamente due forze contrarie. Il primo costituisce un investimento libidico sull'Io, che secondo Rank verrebbe in questo caso frustrato. Come afferma Freud nel terzo saggio sulla teoria sessuale, la libido non soddisfatta viene trasformata in angoscia. Molto probabilmente Rank concorda su questo principio, tenendo presente che il suo articolo è stato pubblicato nel 1914 mentre i *Tre saggi* di Freud risalgono al 1905. Per chiarezza, si veda S. FREUD, *La vita sessuale. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti,* trad. it., introduzione di C.L. Musatti, Editore Boringhieri, Torino, 1976, p. 125.
[23] *Ivi*, p. 102.

italiana. Il ritorno dell'identico, tema teorizzato e anzi auspicato da Friedrich Nietzsche, risulta disturbante per il soggetto in quanto insinua nella propria mente «l'idea della fatalità e dell'ineluttabilità»[24]. Ancora una volta Freud fa appello al mondo psichico dei bambini, individuando le ragioni del turbamento provocato dalla ripetizione degli eventi nella coazione a ripetere, tipica della tenera età[25]. Nell'infanzia infatti i bambini tendono a ripetere alcuni giochi, parole o anche semplicemente delle sillabe senza una ragione. La coazione a ripetere, nei soggetti non nevrotici, viene successivamente superata, ma l'elemento primitivo rimosso può riemergere come perturbante. Secondo Freud la rimozione è la condizione necessaria perché vi sia l'effetto perturbante.

Ulteriori manifestazioni perturbanti presentate in *Das Unheimliche* sono la paura del «malocchio», che a parere del medico austriaco non è altro che un meccanismo di proiezione dei propri sentimenti sull'altro e trova la propria spiegazione nell'onnipotenza del pensiero narcisistica, e più in generale tutto ciò che ha un rapporto con la morte, come spiriti e spettri[26]: la ragione fondamentale risiede nel fatto che l'idea della morte è totalmente estranea all'inconscio. Le pratiche magiche risultano analogamente perturbanti in quanto connesse ancora una volta all'onnipotenza del pensiero. Produce un effetto perturbante anche il vedere delle parti anatomiche separate dal corpo, come spiega Freud, in quanto teste e mani mozzate rievocano il complesso di castrazione. Egli include altresì tra le tipologie perturbanti anche la follia e l'epilessia, che vengono interpretate dal soggetto come manifestazioni di forze inaspettate presenti nelle profondità più inaccessibili della mente. I movimenti meccanici e innaturali dell'epilessia, inoltre, producono un ulteriore senso straniante, rendendo il soggetto che ne è colpito simile a un automa inanimato.

Una distinzione fondamentale che l'autore di *Das Unheimliche* sottolinea è quella tra il perturbante reale, di cui si può fare esperienza diretta, e quello che può essere immaginato attraverso la lettura di racconti, romanzi o altri testi di finzione letteraria. Entrambi dipendono da ciò che un tempo era *Heimlich* ma appartiene ormai al materiale inconscio rimosso. Freud afferma che nella vita è più probabile sperimentare il secondo tipo di perturbante, quello di

[24] S. FREUD, *Il perturbante*, op. cit., p. 48.

[25] Freud aveva osservato questa tendenza nel proprio nipotino, Ernst, e in particolare nel suo gioco del «*Fort! Da!*». Il gioco consisteva nel lanciare un giocattolo per farselo poi riportare. Il giocattolo, secondo lo psichiatra, costituiva un surrogato della madre e di conseguenza il gioco riproponeva la dinamica dell'allontanamento e del riavvicinamento della stessa. La coazione a ripetere tende a far rivivere il rimosso, un evento spiacevole come ad esempio una ferita narcisistica. Vedere in S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, trad. it. di A. Durante, Newton Compton Editori, Roma, 1979, pp. 29-32.

[26] Come anticipato nel paragrafo 1.1, la categoria dello spettrale enunciata nel già citato testo di K. ROSENKRANZ, *Estetica del brutto*, è affine al perturbante e anzi ne rappresenta una tematica trattata da Freud. Per un più preciso riferimento, cfr. alle pagg. 217-225 del testo di Rosenkranz.

finzione, in quanto le esperienze reali che possono evocarlo sono rare. Tuttavia, egli chiarisce che «L'antitesi tra rimosso e superato non può essere trasferita nel perturbante poetico senza subire una profonda modificazione, perché il regno della fantasia presuppone, per affermarsi, che il suo contenuto sia esonerato dall'esame di realtà».[27] Questo spiega il perché l'*Inferno* dantesco, le fiabe o altri testi letterari fantastici non risultano inquietanti. Il poeta ha la capacità di trasferire il lettore nel mondo della superstizione e del pensiero magico ormai superato senza destare in lui turbamento, o al contrario può ottenere effetti perturbanti attraverso l'impiego di mezzi espressivi particolari, secondo il proprio fine, quando arriva a coinvolgere quei complessi rimossi che hanno maggiore resistenza. In definitiva, secondo il medico austriaco l'effetto perturbante dipende dal soggetto, che si trovi di fronte a una situazione reale o di finzione. Se le sue antiche credenze sono state superate, difficilmente ricadrà in situazioni di angoscia e turbamento. Nonostante ciò, è necessario specificare che Freud distingue in maniera determinante il perturbante che include l'onnipotenza del pensiero, l'idea della presenza di forze occulte e la possibilità del ritorno in vita dei morti da quello che invece deriva dai complessi infantili rimossi, come l'angoscia di castrazione o le fantasie sul grembo materno. Il secondo tipo di perturbante è maggiormente resistente rispetto al primo, in quanto non fa leva sulla realtà materiale ma su quella psichica: il soggetto non si trova di fronte al fatto di aver smesso o meno di credere a una possibilità, ma di fronte a un effettivo ritorno di un contenuto rimosso. Riprendendo il racconto del *mago sabbiolino*, mentre la bambola Olimpia richiama la sfera dei convincimenti remoti superati (l'animismo infantile), il mago incarna un surrogato del padre e lo strappare gli occhi evoca un un'angoscia rimossa, quella di evirazione.

In conclusione, se il perturbante deriva da antichi complessi rimossi ha maggiore resistenza ed esercita lo stesso effetto sia nella vita reale sia nel mondo della finzione.[28]Anche le condizioni della solitudine, del silenzio e soprattutto dell'oscurità sono legate alle angosce infantili e possono dunque avere un effetto perturbante. Freud tratta in maniera molto sintetica questo aspetto nel terzo saggio sulla vita sessuale, e lo connette alla dipendenza del bambino dai soggetti che si prendono cura di lui. Nell'oscurità il bambino perde il contatto visivo con la madre, per questo molti soggetti in età infantile hanno paura del buio[29]. Nella solitudine,

[27] S. FREUD, *Il perturbante*, op. cit., p. 73.
[28] Cfr. *Ivi*, pp. 70-77.
[29] S. FREUD, *La vita sessuale. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti,* op. cit., p. 125. Anche Burke, nella sua trattazione sul sublime, riserva la sezione III della seconda parte all'oscurità. Egli scrive infatti: «To make anything very terrible, obscurity seems in general to be necessary. When we know the full extent of any danger, when we can accustom our eyes to it, a great deal of the apprehension vanishes». Vedere in E. BURKE, *A Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, op. cit., p. 76. La paura

quel contatto viene completamente perduto e non solo a livello visivo: viene a mancare anche il mezzo che generalmente tranquillizza il soggetto e cioè la voce. Secondo Freud l'angoscia derivante da queste condizioni deriva dalla libido: nel terzo saggio sulla teoria sessuale afferma che la quantità di energia libidica non soddisfatta viene trasformata in angoscia[30]. Naturalmente, il perturbante «testuale» sperimentato sul piano della finzione è possibile soltanto se si presuppone un processo di identificazione del lettore nel personaggio, e alla condizione che egli abbia avuto un'esperienza traumatica che è stata rimossa[31].

1.3. L'angoscia

L'angoscia ha una connessione strettissima con l'*Unheimliche*, come afferma lo stesso Freud tentando di dare una definizione del perturbante: «Non c'è dubbio che esso appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore […] tanto che quasi sempre coincide con ciò che è genericamente angoscioso»[32]. Il sentimento ingenerato nel soggetto che sperimenta il perturbante è quindi, senza dubbio, l'angoscia. Lo stesso ha affermato in altra sede, come si è visto, che è il moto pulsionale inibito a trasformarsi in angoscia[33], e cioè la libido repressa, e che questo dipende dalla «situazione angosciosa». Nella definizione qui riportata Freud sostiene che il perturbante «quasi sempre coincide con ciò che è genericamente angoscioso», per cui esso può essere considerato a tutti gli effetti una «situazione angosciosa» capace di determinare un'inibizione della libido (come ad es. un complesso), o capace di rievocare un'angoscia rimossa che era stata generata da un'inibizione della libido. Come dichiara lo stesso Freud, l'angoscia è una reazione alla perdita o mancanza dell'oggetto, e cioè la persona (o parte anatomica) verso cui si dirige la pulsione libidica. Le perdite oggettuali a cui va incontro il soggetto sono il seno materno e più in generale la madre, i contenuti intestinali e, nel caso dell'angoscia di castrazione, il genitale maschile, se si intende escludere il caso specifico del lutto. Freud assegna un ruolo preponderante, in relazione all'*Unheimliche*,

dell'oscurità, insieme a quella della solitudine e delle presenze estranee, è una fobia che si sviluppa precocemente negli individui. È spesso considerata una paura innata e legata filogeneticamente al pericolo degli attacchi da parte delle belve feroci. L'assenza di luce lascia campo libero alla fantasia, che finisce per popolarsi di mostri, predatori, fantasmi ed esseri demoniaci. Vedere a tal proposito anche A. OLIVERIO FERRARIS, *Psicologia della paura*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2013, pp. 35 e sgg.

[30] S. FREUD, *La vita sessuale. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti,* op. cit., p. 125. La libido è l'energia associata alle pulsioni sessuali. Questa si dirige verso le zone erogene o le mete e gli oggetti in cerca di soddisfacimento.

[31] A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti*, op. cit. p. 47.

[32] Si veda al paragrafo 1.1., nota 1.

[33] Come si è visto, nei *Tre saggi sulla teoria sessuale*. Vedere paragrafo 1.2., nota 26.

all'angoscia di castrazione e quindi alla fase fallica, come già rilevato a proposito del racconto del *mago sabbiolino*. La perdita degli occhi equivale simbolicamente all'evirazione, dunque al complesso di Edipo. Il principio che vede l'angoscia legata a un desiderio che ha incontrato un rifiuto era stato sostenuto da Freud anche nel suo precedente scritto *L'interpretazione dei sogni* (1899) in relazione ai sogni d'angoscia, che aveva definito «di contenuto sessuale, la cui libido si è trasformata in angoscia»[34].

In *Al di là del principio di piacere* (1920) Freud distingue l'angoscia dalla paura e dallo spavento. Mentre l'angoscia viene definita nel saggio «una specie di stato di attesa e di preparazione al pericolo, anche se ignoto», la paura, secondo il medico austriaco «esige un oggetto ben definito che la possa provocare». Nello spavento, inoltre, vi è la presenza di un pericolo a cui il soggetto non è preparato, per cui in aggiunta vi è il fattore della sorpresa. Secondo Freud l'angoscia ha la funzione di «proteggere» il soggetto dallo spavento[35]. Come nota Bellavita, l'angoscia implica una «preparazione» che manca invece nello spavento. L'angoscia è dunque consapevole, il soggetto è certo dell'esistenza di qualcosa per cui provare angoscia[36]. L'attesa a cui fa riferimento Freud è molto simile all'esitazione di cui parla Todorov.

In *Inibizione, sintomo e angoscia* (1926) Freud rivede la propria posizione sulla trasformazione della libido in angoscia che aveva espresso e sostenuto nei *Tre saggi sulla teoria sessuale*, affermando che questa non avviene in modo automatico. La libido, infatti, viene ritirata dall'oggetto pulsionale e reindirizzata verso l'Io in modo narcisistico. Si tratta di un meccanismo di difesa dall'angoscia. Riportando le parole di Freud: «L'Io ritira l'investimento (preconscio) dalla rappresentanza pulsionale da rimuovere, o lo impiega per liberare dispiacere (angoscia). […] ciononostante si ha il diritto di non abbandonare l'idea che l'Io sia la vera e propria sede dell'angoscia»[37]. L'angoscia, che pur difende il soggetto dallo spavento, costituisce però un pericolo per l'Io, in quanto in ogni caso reprime la libido, la pulsione vitale, trasformandola in sintomo nevrotico. L'inibizione stessa limita l'attività dell'Io[38]. Il moto pulsionale che viene «sacrificato» viene rimosso. Un movente di tale rimozione è certamente l'angoscia di castrazione, anche se non esclusivo. L'Io teme dal Super

[34] S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, trad. it. di E. Facchinelli e H. Tretti, Editore Boringhieri, Torino, 1979, p. 163. Freud resta fedele alla sua classica definizione del sogno come appagamento di un desiderio rimosso (*Ivi*, p. 129) soggetto a deformazioni e meccanismi di censura e analogo alla psicosi (*Ivi*, p. 104). Indica altresì le allucinazioni notturne frequenti nei bambini come risposta a impulsi sessuali incompresi e respinti (*Ivi*, p. 529).
[35] S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, op. cit., p. 27.
[36] A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti*, op. cit., p. 26.
[37] FREUD S., *Inibizione, sintomo e angoscia*, trad. it. di M. Rossi, Editore Boringhieri, Torino, 1981, p. 20.
[38] Cfr. *Ivi*, pp. 7-10.

Io la punizione dell'evirazione, e l'angoscia è la propria reazione al pericolo: l'angoscia è dunque un segnale di pericolo. Analoghi all'angoscia di castrazione sono secondo Freud lo svezzamento, la separazione dai contenuti intestinali e l'angoscia di morte[39]. Come generale reazione a una perdita, l'angoscia genera delle sensazioni corporee precise, soprattutto a carico del cuore e dell'apparato respiratorio, in quanto corrisponde fisiologicamente a un'eccitazione che si allevia con dei processi di scarica. A questo stato fisiologico corrispondono il carattere spiacevole e la percezione dei suddetti atti di scarica[40]. In definitiva, l'angoscia è una reazione alla mancanza o al pericolo della perdita dell'oggetto, ed è l'Io che la sviluppa per evitare la situazione di pericolo. La condizione del pericolo è il moto pulsionale stesso: l'*Es* innesca il pericolo e l'Io deve arrestarlo, dando così luogo all'angoscia che ha il potere di limitare l'esperienza penosa. La situazione di pericolo, spiega Freud, deve essere analoga alle separazioni che il soggetto ha vissuto e rimosso, come la nascita o il complesso di castrazione[41]. Nonostante questa sua funzione protettiva, l'angoscia costituisce di per sé anch'essa un pericolo, in quanto inibisce la libido. In questo senso, avendo una funzione auto-conservativa, è molto vicina alla pulsione di morte.

1.4. Lacan: i tre registri dell'esperienza

Come nota giustamente Andrea Bellavita, Freud lascia alcune questioni in sospeso nel suo *Das Unheimliche*. Sebbene egli affronti il problema dell'identificazione del lettore nel personaggio, quasi «psicanalizzando» quest'ultimo, non si pone delle domande su come il testo perturbante venga rappresentato e percepito, limitandosi ad affermare che il poeta possiede mezzi e artifici per poter realizzare degli effetti perturbanti. Il medico viennese non si sofferma su tali mezzi, non dice nulla sulle modalità di rappresentazione del perturbante sul

[39] L'angoscia di morte qui citata non corrisponde alla pulsione di morte. L'angoscia è sempre legata alla perdita o al pericolo della perdita, a una mancanza dell'oggetto. La pulsione di morte, a cui Freud dedica la propria analisi in *Al di là del principio di piacere* (1920), è la tendenza ineluttabile e istintiva al ritorno alla condizione inorganica di partenza, inanimata, ed è una componente essenziale delle pulsioni dell'Io. Si tratta di un fenomeno regressivo presente in ogni essere vivente e mira alla riduzione della tensione psichica e dell'eccitazione che caratterizzano invece la libido. Accanto ad essa, tuttavia, vi sono anche delle pulsioni auto-conservative, aggressive e di dominio, che difendono l'Io. Le pulsioni sessuali vanno in direzione contraria rispetto alle pulsioni dell'Io, in quanto dirette al prolungamento della vita e all'immortalità della specie. Cfr. S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, op. cit., pp. 63-70 e 83-93.

[40] S. FREUD, *Inibizione, sintomo e angoscia*, op. cit., p. 62.

[41] Cfr., *Ivi*, pp. 67-101. L'*Es* è l'istanza della psiche che rappresenta le pulsioni inconsce primitive, distinta dall'Io e dal Super Io, che è l'istanza morale. Questa topica della psiche è stata elaborata da Freud nel saggio *L'Io e l'Es*, pubblicato nel 1923, cfr. S. FREUD, *L'Io e l'Es*, trad. it. di C.L. Musatti, Editore Boringhieri, Torino, 1980, pp. 28-41 e 59-70.

piano dell'enunciato. Mentre si mostra moderatamente attento allo sguardo dell'interlocutore verso il testo, non presta sufficiente attenzione allo sguardo del testo verso l'interlocutore. Un altro punto su cui si focalizza la critica di Bellavita è quello per cui Freud segue un procedimento che individua dei temi fissi del perturbante, e si chiede se non sia il caso, invece, di considerare questo come un processo[42]. Partendo da queste premesse, Bellavita affronta la questione del perturbante seguendo la rilettura lacaniana di Freud e dunque una diversa prospettiva, che si concentra non tanto sui contenuti e i temi del perturbante ma sui modi di rappresentarlo sul piano enunciazionale, e cioè quello del linguaggio. In questa sede si cercherà di seguire un percorso analogo, non prima però di aver chiarito alcuni punti fondamentali del pensiero di Lacan, indispensabili alla comprensione della sua teoria del perturbante e dell'angoscia.

L'esperienza, secondo Lacan, è caratterizzata dall'insieme di tre registri con cui l'uomo interagisce: l'*immaginario*, il *simbolico* e il *Reale*. Il registro *immaginario* è legato alla percezione e all'*imago* del soggetto, cioè alla propria immagine corporea, ed è fondamentale nel processo di soggettivazione: l'identificazione primaria avviene infatti in quella fase che Lacan chiama lo *stadio dello specchio*, più o meno intorno al primo anno di età, in cui il soggetto si identifica nella propria *imago*. Il bambino, che non è ancora «soggetto» vero e proprio in quanto si percepisce come «corpo frammentato» e non separato dalla madre (*corps morcelé*), può riconoscersi nella propria immagine riflessa. Lo specchio unisce quei pezzi smembrati del *corps morcelé*, che viene quindi rimosso. L'immagine, rispetto al bambino, è di fatto un oggetto che sta di fronte a lui. È vero che egli può percepirsi come un Io (*moi*) unitario soltanto attraverso l'immagine speculare, ma essa è effettivamente un oggetto che sta dall'altra parte. Oltre a percepirsi come un corpo intero e organizzato, mediante l'immagine egli riesce anche a vedere il proprio volto che, trovandosi in una zona cieca, può osservare soltanto come oggetto posto innanzi a lui. Riconoscersi come un Io con un volto significa poter guardare il proprio sguardo, le proprie espressioni, il modo in cui si comunica. Il «non ancora soggetto» che si fissa nello specchio è in realtà il «senza volto», proprio perché il volto è tale solo in quanto riflesso su una superficie o percepito dagli altri. Lo stadio dello specchio rappresenta una sorta di genesi narcisistica della personalità in cui il bambino, non appena assume sé stesso come totalità e unità, realizza il proprio accesso nell'ordine simbolico attraverso il primo significante (che Lacan definisce il *tratto unario*). Il soggetto si costituisce quindi all'interno del registro simbolico, ma la relazione speculare si intreccia con quella tra

[42] Cioè come *mécanisme*, come sostiene Lacan. Cfr. A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti*, op. cit., pp. 47-48.

il soggetto e il sistema dei significanti. I due registri, immaginario e simbolico, sono in realtà complementari. L'identificazione primaria, che è comunque un momento fondamentale della soggettivazione, può avvenire soltanto all'interno di un sistema che preesiste al soggetto e nella modalità dell'alienazione, e cioè il riconoscimento di sé in qualcos'altro: l'immagine speculare. Il risultato è solo un primo abbozzo del soggetto e dello stesso Io immaginario, in quanto l'*infans* non ha ancora acquisito il linguaggio e non è autocosciente sul piano sociale e ambientale. All'identificazione primaria, che viene definita da Lacan *giubilatoria* in quanto accompagnata da una sensazione di soddisfazione, seguiranno successive identificazioni con figure parentali o altri modelli sociali, nel tentativo di ricomporre quello sdoppiamento primario e dunque quella scissione. Nel rapporto con l'altro immaginario a lui simile il soggetto «legherà» la propria identità a quella dell'altro, in una sorta di strutturazione permanente della personalità. L'Io è in definitiva una costruzione immaginaria che costituisce le fondamenta del futuro soggetto, il quale acquisirà il linguaggio e le complesse regole del sistema simbolico per costituirsi come soggetto diviso (tra simbolico e inconscio). L'immagine, in quanto *doppio*, potrebbe costituire in senso freudiano anche una forma perturbante di «spossessamento» di sé, una separazione tra l'individuo e l'Io/altro riflesso nello specchio, e cioè l'immagine ideale (raddoppiamento, suddivisione, perdita e ripetizione dei tratti somatici, come già ricordato nel par. 1.2.). In questo caso, però, non vi è spossessamento in quanto lo sguardo riflesso è giubilatorio, felice. Nonostante ciò, l'unità dell'Io resta un'unità alienata[43]. Lacan non chiarisce se l'immagine speculare (l'Io immaginario riflesso nello specchio) si fissi anche come immagine interna al soggetto (immagine mentale). Probabilmente lo psicanalista francese sottintende quest'idea, ma di fatto non sembra dare una definizione in merito. L'immagine mentale, come spiega Sartre nel suo scritto *L'immaginario*, mira sempre alla cosa reale ma è un contenuto puramente psichico, che può implicare anche una discrepanza rispetto all'immagine reale. A volte l'immagine mentale non corrisponde a ciò che il soggetto vede nello specchio. L'immagine mentale, come afferma Sartre, è un *analogon* privo di spazialità ed escluso dal mondo della percezione. Essa non coincide, quindi, con ciò che sta «di fronte»[44]. In Lacan sembrerebbe che l'immagine riflessa nello specchio possa non essere difforme dall'immagine mentale a cui si riferisce Sartre, e anzi le due potrebbero essere addirittura assimilabili.

[43] Cfr. A. DI CIACCIA, M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, Bruno Mondadori Editori, Milano, 2000, pp. 6-28; cfr. F. PALOMBI, *Jacques Lacan*, Carocci editore, Roma, 2020, pp. 141-155. Vedere anche in D. ANGELUCCI, *Filosofia del cinema*, Carocci editore, Roma, 2014, pp. 52-53.
[44] Cfr. J.-P. SARTRE, *L'immaginario*, trad. it. di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino, 2007, pp. 84-86.

Il secondo registro, quello *simbolico*, precede sempre il soggetto: quello che sarà l'Io immaginario e poi il soggetto diviso è già inserito sin dalla nascita nel sistema simbolico. Quest'ultimo è costituito dal linguaggio e dall'insieme delle norme sociali e culturali, dalle figure genitoriali e in generale dal contesto in cui l'Io viene a formarsi, e infine struttura il soggetto, lo costituisce nelle sue relazioni col mondo e gli altri. Il registro simbolico è indispensabile per il soggetto in quanto non solo gli permette di strutturare la realtà, ma lo costituisce come significante tra altri significanti, in un rimando inter-comunicativo per cui ogni soggetto è significante per tutti gli altri. Soltanto come significante il soggetto può «significare». Il soggetto è parlante e anzi «è parlato» dal linguaggio, come afferma Lacan, perché il suo essere parlante è dovuto al fatto che l'ordine simbolico lo ha strutturato come parlante. Come si vedrà, è proprio nel simbolico che può aprirsi un varco per l'esperienza perturbante, in quanto il linguaggio non riesce a simbolizzare la totalità della realtà, non è in grado di investirla interamente: la mancanza è dunque un carattere fondamentale e costitutivo del simbolico. Il registro simbolico viene designato da Lacan anche col termine di grande Altro.

Il *Reale* è ciò che va oltre i primi due registri in quanto supera la rappresentazione immaginaria e quella mediante il linguaggio, è ciò che non può essere «significantizzato», una sorta di buco interno al simbolico impossibile da simbolizzare. Esso costituisce un'eccedenza non coperta da significato ma anche una mancanza, in quanto è ciò che non può essere detto perché indefinibile e sfuggente, e ha il carattere di *extimité*, estraneità e intimità allo stesso tempo. È una voragine, una faglia che si apre all'interno del registro simbolico. Il Reale, come ha affermato Glyn Daly, «persiste come un'eterna dimensione di mancanza e ogni costruzione simbolico-immaginaria esiste come risposta storica data a questa mancanza basilare»[45]. L'incontro col Reale, come si vedrà, può provocare angoscia in quanto esso supera le possibilità del soggetto di simbolizzarlo: la sua manifestazione risulta traumatica e quindi perturbante. Il Reale, nel suo sottrarsi al linguaggio e al significante, costringe costantemente il simbolico ad affinarsi e a ricercare pertanto nuove possibilità di significazione, definizione ed enunciazione[46]. Ponendo i propri limiti, esso contribuisce contemporaneamente alla costituzione degli altri due ordini.

Questa premessa ha l'obiettivo di descrivere sinteticamente la complessa cornice entro la quale si struttura il soggetto lacaniano, ai fini della comprensione del soggetto stesso, del suo

[45] G. DALY, *Rischiare l'impossibile*, postfazione di S. ŽIŽEK, G. DALY, *Psicoanalisi e mondo contemporaneo. Conversazioni con Žižek*, trad. it. di G. Senia, edizioni Dedalo, Bari, 2006, p. 205.
[46] Cfr. B. FINK, *Il soggetto lacaniano. Tra linguaggio e godimento*, trad. it. di C. Muscelli, Poiesis editrice, Alberobello (BA), 2021 pp. 145-147.

rapporto con l'inconscio e la relazione tra l'angoscia e l'*Unheimliche*. Pur partendo dallo studio di Freud, la lettura lacaniana del perturbante ha dei propri tratti caratteristici e originali: se per Freud il perturbante si concretizzava nel ritorno di angosce infantili rimosse, come il complesso di castrazione o la separazione dal grembo materno, per Lacan la questione dell'*Unheimliche* è legata al Reale, a ciò che si sottrae al registro simbolico e a quello immaginario, ed esige una nuova interpretazione della castrazione in rapporto al desiderio e al godimento.

1.5. Il soggetto lacaniano e l'inconscio

Come già chiarito precedentemente, il soggetto si costituisce all'interno del sistema simbolico. La prima fase della soggettivazione è immaginaria e presuppone l'alienazione di sé con la conseguente identificazione in un Io riferito all'immagine speculare. Il sé che sta dall'altra parte dello specchio comprende anche delle strutture inconsce, che non si riflettono però nell'Io immaginario. Si è anche accennato al fatto che il soggetto prosegue il proprio percorso identitario acquisendo il linguaggio e la cultura che gli preesistono. Il soggetto «completo» è il soggetto diviso tra il sistema simbolico che lo accoglie e il sé inconscio. Simbolico e inconscio agiscono in modo complementare e determinante: è necessario dunque comprendere in quali modalità entrambi condizionano il soggetto e quali sono le loro possibilità di compromesso.

Presupposto fondamentale della psicanalisi lacaniana è quello per cui anche l'inconscio, come il sistema simbolico, è strutturato come un linguaggio. Esso non rappresenta quindi né un «luogo» posto nella profondità della psiche né un'istanza in senso freudiano. L'inconscio appartiene al registro simbolico, ha una stretta pertinenza con esso in quanto è similmente organizzato come una rete di significanti. Nonostante ciò, ha una logica e delle regole differenti, che lo caratterizzano e lo distinguono dal registro simbolico propriamente detto. Il soggetto (*sujet*) è legato in maniera inestricabile all'inconscio e si trova quindi in uno stato di continua tensione tra questo e il sistema simbolico: in una parola, è diviso (Lacan lo indica col simbolo $). L'inconscio è il discorso dell'Altro: più che a un'interiorità, come riteneva Freud, esso corrisponde a un'esteriorità, un'impersonalità che alberga nel soggetto. Quest'ultimo è di conseguenza oggetto del discorso dell'Altro anche nelle proprie dinamiche

inconsce, è frutto del desiderio dell'Altro in quanto è l'Altro ad averlo strutturato[47]. Secondo Lacan l'inconscio è una sorta di «trascendenza interna che trascende il soggetto»[48], un ospite fisso all'interno dell'individuo che, come tale, lo osserva e interagisce con lui. Ad esso viene attribuito un proprio discorso impersonale ed è dunque un «qualcosa» che parla, un *ça parle* che non si limita a una semplice presenza che osserva. Come già aveva avuto modo di dimostrare Freud l'inconscio parla attraverso i sogni, gli atti mancati, il motto di spirito, il sintomo. Secondo Lacan il linguaggio dell'inconscio è quello de *lalangue*, cioè quel linguaggio che riesce a esprimere l'indicibile, non codificato in maniera logica e coerente bensì «alluvionale» e autocreativo, costituito dalla sedimentazione e stratificazione di malintesi, equivoci e invenzioni. È un «dire senza legge» che non mira alla costruzione del senso ma alla *juissance*, al godimento. In altre parole, è il linguaggio analitico. Quel godimento, tuttavia, è impossibile. Come si vedrà, esso appartiene al Reale per cui è interdetto al soggetto desiderante. *Lalangue* ha la caratteristica di eccedere rispetto al linguaggio attraverso la dissoluzione della sua struttura, producendo un vuoto di senso che rimane scoperto dal significante. In breve, il linguaggio inconscio può toccare il Reale, avvicinarsi a esso[49].

Il soggetto inconscio mira alla propria realizzazione e al proprio riconoscimento costituendosi nel sistema simbolico e acquisendo il linguaggio. In questo modo egli entra nella catena dei significanti come nuovo significante, e acquisisce un'identità che risponde alle regole del simbolico. Il soggetto parlante (*parlêtre*) è quindi il soggetto diviso (*sujet barré*), «tagliato» ($), vincolato dalle norme sociali e linguistiche ma allo stesso tempo condizionato dal suo inconscio. Il taglio è il risultato delle separazioni che il «non ancora soggetto» ha dovuto affrontare nel suo percorso di individuazione, indispensabili per costituirsi nel simbolico[50]. Il significante che agisce in modo determinante in questo senso è quello che Lacan definisce con il termine Nome-del-Padre. Prima di giungere alla teorizzazione del Nome-del-Padre lo studioso aveva elaborato il concetto di *imago paterna*. Nel saggio dal titolo *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, pubblicato nel 1936, egli assegnava all'*imago paterna* la funzione della castrazione, una funzione salvifica in quanto volta alla difesa dell'Io narcisistico dal pericolo della riattualizzazione dell'*imago materna*, *imago* dal carattere

[47] Cfr. A. DI CIACCIA, M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, op.cit. pp. 59-61 e pp. 145-147; cfr. B. FINK, *Il soggetto lacaniano. Tra linguaggio e godimento*, op. cit., pp. 27-42.
[48] Così è stato definito da Lacan nei suoi *Scritti*, come riportano A. DI CIACCIA, M. RECALCATI, in *Jacques Lacan*, op. cit., p. 9.
[49] Cfr. A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti*, op. cit., pp. 97-102.
[50] Cfr. A. DI CIACCIA, M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, op.cit. pp. 37-66; cfr. anche B. FINK, *Il soggetto lacaniano. Tra linguaggio e godimento*, op. cit., pp. 71-88.

primitivo e mortifero. La funzione del padre era quella di evitare al soggetto l'insorgere del desiderio regressivo di tornare nel grembo materno. Il soggetto, per poter vivere, doveva necessariamente svincolarsi dal «cannibalismo fusionale»[51] che lo legava alla madre e sublimarne l'*imago*: tale azione era posta in essere proprio dalla castrazione operata dall'*imago paterna*. Il Nome-del-Padre rappresenta uno sviluppo successivo dell'*imago paterna*, un'evoluzione teorica avvenuta dopo gli anni Cinquanta con l'introduzione della struttura simbolica, infatti il Nome-del-Padre è un significante, e anzi è il significante normativo fondamentale che introduce il soggetto nell'ordine simbolico[52]. Esso rappresenta la legge che vieta l'incesto, la regola, la proibizione, il limite. È simbolo di autorità che spezza il legame simbiotico tra la madre e il bambino e opera la castrazione in termini simbolici (indicata da Lacan col simbolo -φ), strutturando così il soggetto. Il Nome-del-Padre è l'Altro che deve garantire la successiva azione del grande Altro, quello della cultura e del significante. Il taglio prodotto dalla castrazione fa sì che il soggetto sia diviso tra un interno di natura pulsionale, il desiderio inconscio, e un esterno simbolico, due parti di un tutt'uno in continua tensione dialettica, non segnate da confini, come avviene nel nastro di Möbius[53]. Lacan utilizza peraltro questa e altre figure geometriche per rappresentare il rapporto tra la soggettività e l'Altro, quindi il rapporto col desiderio e la continuità tra la sua parte inconscia e quella cosciente[54].

Il significante, fondando il soggetto, ne canalizza il desiderio. Tuttavia, in conseguenza del taglio operato dal Nome-del-Padre si produce un «resto», un residuo non simbolizzato che, come tale, rientra nel registro del Reale. Questo resto viene definito da Lacan oggetto piccolo *a* (o oggetto *a* o *plusgodere*), di natura pulsionale. L'oggetto *a* costituisce la causa del desiderio ed è la traccia della perdita del godimento primitivo. Il desiderio è convogliato nel simbolico e si muove al suo interno alla ricerca di una soddisfazione che non potrà trovare, in quanto mira a un oggetto ormai perduto, inattingibile, e cioè l'oggetto della pulsione e del godimento arcaico, in una parola la madre. Il resto prodotto dall'operazione simbolica è quindi il segno di un godimento proibito, il marchio della mancanza, ed è proprio quest'ultima a dare origine

[51] J. LACAN, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, a cura di A. Di Ciaccia, trad. it. di M. Daubresse, Einaudi, Torino, 2005, p. 16.
[52] *Ivi*, p. 101.
[53] F. PALOMBI, *Jacques Lacan*, op. cit., p. 170.
[54] Le figure geometriche che Lacan introduce nella sua teoria per rappresentare topologicamente le dinamiche del desiderio sono il nastro di Möbius, il toro e il cross-cap. Nelle tre figure evidenzia in particolar modo il rapporto tra l'inconscio e il piano simbolico e la mancanza determinata dal taglio operato da quest'ultimo. Cfr. *Ivi*, pp. 164-177. Cfr. B. FINK, *Il soggetto lacaniano. Tra linguaggio e godimento*, op. cit., pp. 191-192. Cfr. anche J. LACAN, *Il seminario, Libro X, L'angoscia 1962-1963,* trad. it. di A. Di Ciaccia, A. Succetti, Einaudi, Torino, 2007, pp. 105-108.

al desiderio. Inizialmente Lacan fa corrispondere l'oggetto *a* ad una traccia dell'oggetto perduto, quell'oggetto a cui faceva cenno anche Freud nella sua teoria sul narcisismo[55]. Con la pubblicazione del *Seminario VII* l'oggetto *a* viene ridefinito da Lacan come desiderio dell'Altro. Il desiderio acquista una valenza nuova, intersoggettiva e dialettica: il soggetto desidera di essere riconosciuto dall'Altro e l'Altro desidera costituire il soggetto in base alle proprie regole. Il riconoscimento può avvenire dunque in base al compromesso tra il desiderio e l'attività mediatrice della legge. È così che, infine, il desiderio del soggetto trova il suo senso nel desiderio dell'Altro, in quanto quest'ultimo è stato assunto come oggetto *a*: i due desideri coincidono, in quanto il soggetto desidera il desiderio dell'Altro[56]. Anche l'inconscio è l'Altro per il soggetto, e questi ne viene effettivamente influenzato. Durante lo sviluppo psicofisico l'oggetto *a* può assumere la forma di oggetti parziali che fungono da oggetti del desiderio, come ad esempio il seno per la pulsione orale. Nel *Seminario X* Lacan introduce tra gli oggetti parziali anche l'occhio per la pulsione scopica e la voce per quella uditiva[57]. L'oggetto primordiale perduto, che non è l'oggetto *a*, prende la forma della *Cosa* (*Das Ding*), a cui non può essere dato un nome in quanto non simbolizzata e non simbolizzabile. Tagliata fuori dall'ordine simbolico, la *Cosa* è stata cancellata dal significante: ne rimane solo una traccia, l'oggetto *a* appunto, un residuo pulsionale che deriva da essa ma non coincide con essa. La *Cosa* è primaria, antecedente a qualunque rimozione, è godimento assoluto che «patisce del significante» in quanto esterna a esso, come afferma Lacan. La castrazione operata dal Nome-del-Padre si concretizza nella perdita del godimento, nella sua interdizione. Il desiderio ha quindi un carattere nostalgico: l'oggetto perduto lo è da sempre e per sempre, in modo irreversibile. La soddisfazione può essere esclusivamente differita, sublimata e fantasmatica, rivolta di conseguenza al campo del simbolico o dell'immaginario. Vista la sua estraneità

[55] Cfr. S. FREUD, *Introduzione alla Psicanalisi*, trad. it. di M. Tonin Dogana e E. Sagittario, Editore Boringhieri, Torino, 1987, pp. 305-307.

[56] Cfr. A. DI CIACCIA, M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, op. cit., pp. 164-170. Lacan asserisce che «il desiderio dell'uomo è il desiderio dell'Altro» nel *Seminario VII*, vedere in J. LACAN, *Il seminario, Libro VII, L'etica della psicoanalisi, 1959-1960*, trad. it. di M.D. Contri, a cura di A. Di Ciaccia, Giulio Einaudi editore, Torino, 2008, p. 153. In alcuni scritti Lacan utilizza la metafora della mantide religiosa per esemplificare la dinamica del desiderio: il soggetto è passivo, decentrato rispetto a esso. Quest'ultimo è condizionato dall'Altro e «divora» il soggetto, è desiderio che «uccide». Vedere in S. ŽIŽEK, *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, trad. it. di M. Nijhuis, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2009, p. 83.

[57] Gli oggetti parziali che fungono da oggetto *a* sono quelli pregenitali già indicati da Freud nella sua teoria sullo sviluppo psicosessuale: il seno per la pulsione orale e il nutrimento, i contenuti intestinali per la pulsione di controllo, il fallo per il desiderio di potenza e identità. Lacan, col *Seminario X*, introduce l'occhio, che rappresenta lo sguardo come desiderio di vedere ed essere visti, e la voce come desiderio di ascoltare ed essere ascoltati. Pur non rappresentando l'oggetto del desiderio nella sua essenza (la *Cosa*), né la vera causa del desiderio (oggetto *a*), sono oggetti di desiderio specifici con valenza fantasmatica, che prendono temporaneamente il posto dell'oggetto *a*. Per le riflessioni sull'occhio e la voce cfr. in J. LACAN, *Il seminario, Libro X, L'angoscia, 1962-1963,* op. cit., pp. 249-278.

rispetto al significante, la *Cosa* fa parte del Reale e ha natura di *extimité*, esteriorità intima, eccedenza, squarcio nel linguaggio[58]. Il soggetto pieno include il suo inconscio, ed è dunque quello della libido e del sogno, del gesto, del tono, della mimica, ma è contrastato dall'Io cosciente. Può accadere che il soggetto rifiuti il Nome-del-padre in quanto percepito come elemento estraneo e minaccioso, e lo rigetti dunque nel Reale. Questo meccanismo di difesa è detto *forclusione del Nome-del-Padre* (o preclusione), e nelle sue manifestazioni estreme è tipico delle situazioni psicotiche. L'assenza dal campo del simbolico di un significante così importante può tradursi nel mancato accesso del soggetto all'Altro, con la conseguenza della sua totale immersione in un godimento di tipo rovinoso, che può tradursi in quel desiderio regressivo e parassitario che Freud aveva definito pulsione di morte. Il soggetto psicotico esclude la possibilità di una dialettica con l'Altro, e il suo delirio costituisce una frattura all'interno del linguaggio[59].

1.6. Il perturbante in Lacan: l'emergenza del Reale

Secondo l'interpretazione lacaniana, il perturbante interessa la sfera del Reale. Come si è visto, il Reale è ciò che sfugge all'azione significante, che si tratti del sistema linguistico-culturale o del simbolico inconscio. Il Reale in sé non è necessariamente perturbante, così come non tutto ciò che è rimosso è angosciante: ciò che risulta perturbante è la sua comparsa improvvisa. Come sottolinea Bellavita, l'*Unheimliche* consiste nell'emergenza del Reale, ed è quindi necessario comprendere le modalità attraverso le quali esso può apparire, dando

[58] Sulla costituzione del soggetto lacaniano, cfr. A. DI CIACCIA, M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, op.cit., pp. 86, 129 e 190-197; cfr. B. FINK, *Il soggetto lacaniano. Tra linguaggio e godimento*, op. cit. pp. 99-105; cfr. anche J. LACAN, *La Cosa freudiana e altri scritti*, trad. it. di G. Contri e S. Loaldi, Giulio Einaudi editore, Torino, 1972, pp. 207-219. Lacan riprende il concetto di *Das Ding* da Freud, esattamente dallo scritto *Progetto di una psicologia* del 1895. Freud indicava nella *Cosa* l'oggetto del desiderio perduto che il soggetto cerca costantemente per trovare piena e completa soddisfazione. Nell'interpretazione di Lacan la *Cosa* si pone in relazione al linguaggio, è ciò che sfugge alla catena significante, indefinibile e irraggiungibile. In questo senso, si avvicina alla *Das Ding* dell'omonimo scritto di Heidegger pubblicato dopo il 1950: la pubblicazione de *La Cosa freudiana* risale infatti al 1955. Come sostiene Heidegger, la «cosalità» della cosa non dipende dall'esser rappresentata, ma sta in sé. Allo stesso modo, la *Cosa* freudiana (e lacaniana) non è rappresentabile tramite il significante e non ha il carattere di *ens*, di *res*, bensì è *Das Ansich*, in sé. Cfr. A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti*, op. cit., pp. 68-72 e cfr. M. VEGETTI, *La brocca di Heidegger*, in AA.VV., *La questione della brocca*, a cura di A. Pinotti, Mimesis Edizioni, Milano, 2007, pp. 69-73; un'ulteriore riflessione sul Reale e la Cosa si può trovare nel pensiero di Žižek, che ha in larga parte integrato al proprio pensiero la teoria lacaniana. A tal riguardo cfr. in I. PELGREFFI, *Slavoj Žižek*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno, 2014, pp. 41-46.

[59] Cfr. A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti,* op. cit., pp. 78-85. In queste pagine Bellavita riporta le riflessioni dello psicanalista francese Jacques-Alain Miller su Lacan, in particolare sul *Seminario III* e sullo scritto *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*. Cfr. anche in A. DI CIACCIA, M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, pp. 132-136.

origine a effetti perturbanti. Freud, trattando il tema del perturbante e il suo legame con l'angoscia, fa riferimento a «una specie di stato di attesa e di preparazione al pericolo, anche se ignoto»[60]. Lacan, al contrario, associa il perturbante a un evento inatteso e cioè all'improvvisa comparsa di qualcosa che è attinente al campo del Reale. Nel luogo dell'oggetto *a*, luogo della mancanza in quanto *a* è causa del desiderio, appare inaspettatamente qualcosa di *extime*, di estraneo e allo stesso tempo intimo. Qualcosa a cui il soggetto non riesce ad attribuire un senso. Quel qualcosa che appare, a cui Lacan non dà alcuna qualifica specifica, appartiene al discorso dell'Altro, dunque all'inconscio[61]. L'elemento inconscio si manifesta in modo dirompente nel campo del simbolico e mette in crisi il soggetto, che non riesce a definirlo.

Come si è detto, uno dei fondamenti del pensiero lacaniano è quello per cui l'inconscio è strutturato come un linguaggio. Come tale, ha un proprio alfabeto e soprattutto parla: *ça parle*. L'Altro parla e lo fa attraverso varie forme, come ad esempio i sogni e i sintomi. I sogni, secondo Lacan, sono insiemi di significanti: il contenuto del sogno può essere pertanto decifrato. Allo stesso modo, anche il sintomo (*sinthome*) è un significante, che si sostituisce al contenuto rimosso producendo un nuovo senso rispetto a quello che intende censurare. Il messaggio contenuto nel sintomo può essere codificato dall'analista e tuttavia entrambi, sogno e sintomo, sono connessi al Reale e anzi sono dei punti d'incontro tra questo e il simbolico. In una certa misura, quindi, sfuggono all'azione significante. Il sintomo riveste una funzione protettiva nei confronti del soggetto, lo preserva dalla minaccia del Reale. Come sostiene Žižek la *Cosa* può assumere un aspetto spaventoso, dei caratteri «mostruosi e inumani», insopportabili per il soggetto[62]. Il luogo di *a* è il luogo del Reale, in quanto *a* è una finestra che si apre su di esso. Quella finestra (ferita, buco, mancanza) è spesso nascosta, coperta dal *fantasma.* Quest'ultimo può corrispondere a una rappresentazione psichica, una persona o un oggetto attraverso il quale il soggetto organizza il proprio desiderio, e fa parte del registro immaginario. Il *fantasma* ha una funzione protettiva analoga al sintomo: impedisce al Reale di emergere nel simbolico. Mediante delle forme di appagamento che sostituiscono l'oggetto del desiderio inaccessibile, il soggetto evita l'impatto con l'orrore del Reale. Lacan definisce metaforicamente il *fantasma* come «quadro posto davanti alla finestra», tuttavia può accadere che nella cornice del *fantasma* appaia qualcosa. Nel luogo dell'assenza può manifestarsi improvvisamente una presenza che può assumere la forma del doppio, l'identico autonomo

[60] Come riportato al par. 1.3., in S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, op. cit., p. 27.
[61] Cfr. J. LACAN, *Il seminario, Libro X, L'angoscia, 1962-1963,* op. cit., pp. 46-60.
[62] S. ŽIŽEK, *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, op. cit. p. 91.

che priva il soggetto della propria identità, oppure dello sguardo e della voce, che si rendono visibili e udibili allo psicotico tormentandolo, o ancora della visione inquietante del *corps morcelé*, il corpo frammentato che dissolve l'unità immaginaria conquistata dal soggetto nella fase narcisistica. In generale, il Reale si palesa in modo perturbante quando si presenta come trauma o elemento che minaccia il soggetto nella propria integrità, ad esempio quando quest'ultimo si trova di fronte a qualcosa che rievoca il grembo materno, la vita intrauterina e quindi il ritorno a quello stato fusionale che non lo distingue dall'Altro, rendendo incerta o minacciando la propria individuazione. Quel godimento maligno e parassitario disintegra il soggetto, ne fa crollare le fondamenta e lo uccide psichicamente in quanto lo priva della sua consistenza simbolica. Il ritorno alle origini coincide con la morte e il nulla. L'assenza che si manifesta come presenza «altrove», cioè nel luogo di *a*, è irruzione del Reale, dell'ignoto che è al contempo familiare, di un *heimlich* che è diventato *unheimlich*, estraneo e perturbante. Non è dunque la perdita a determinarsi come elemento *unheimlich*, ma la mancanza della mancanza. Nel caso clinico dell'*uomo dei lupi*, di cui si era occupato Freud e a cui Lacan fa riferimento in diversi seminari, l'elemento perturbante è costituito dalla scena che si presenta di fronte al paziente in sogno. All'interno della cornice, che è la finestra aperta, appare l'albero sovrastato dai lupi. Secondo Lacan quel simbolo non è altro che il soggetto stesso, avvolto nel proprio godimento e fissato nella sua psicosi, segno del fallimento della castrazione (-φ)[63]. Il confronto diretto con l'oggetto del desiderio, senza la mediazione del *fantasma*, genera nel soggetto una reazione specifica che è anche il segnale dell'emergenza del Reale: l'angoscia. Secondo Lacan l'angoscia non è definibile come emozione, ma è un affetto non rimosso[64]. Questo particolare affetto è un fenomeno «di bordo», che segnala la comparsa di qualcosa di *extime* che sfugge alla comprensione del soggetto, e genera perciò uno stato di spaesamento. L'angoscia è il segnale dell'*Unheimliche*, e lo sguardo dell'*Unheimliche* è lo sguardo del Reale. Nel *Seminario X* lo psicanalista francese afferma: «In *Inibizione, sintomo e angoscia* Freud ci dice – o ha l'aria di dirci – che l'angoscia è la reazione-segnale alla perdita di un oggetto. Ed enumera: perdita che si fa in blocco, alla nascita, dell'ambiente uterino; perdita eventuale della madre, considerata come oggetto; […] Ora, cosa vi ho detto la volta scorsa per

[63] Cfr. S. FREUD, *L'uomo dei lupi. Dalla storia di una nevrosi infantile*, trad. it. di G. Agabio, Giulio Einaudi editore, Torino, 2014, pp. 32-51; cfr. anche J. LACAN, *Il seminario, Libro III, Le psicosi, 1955-1956*, trad. it. di A. Di Ciaccia e L. Longato, Giulio Einaudi editore, Torino, 2010, pp. 16-19; J. LACAN, *Il seminario, Libro X, L'angoscia, 1962-1963,* op. cit. pp. 283-284; J. LACAN, *Il seminario, Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi, 1964*, trad. it. di A. Succetti, a cura di A. Di Ciaccia, Giulio Einaudi editore, 2003, pp. 246 e sgg. Lacan fa riferimento al caso dell'*uomo dei lupi* in diversi Libri del proprio *Seminario*. Tra questi, i Libri I e II dedicati alla teoria di Freud e alla psicanalisi, il Libro III sulle psicosi e ancora i Libri X, XI, XIV e XXIV.
[64] J. LACAN, *Il seminario, Libro X, L'angoscia, 1962-1963,* op. cit. p. 17.

mettervi su una certa via, essenziale da cogliere? Che l'angoscia non è il segnale di una mancanza, ma piuttosto di qualcosa che si deve concepire a un livello raddoppiato, in quanto è il difetto dell'appoggio che la mancanza dà»[65]. Come sottolinea Lacan, l'angoscia non è senza oggetto e anzi, essa affiora quando si è di fronte alla mancanza della mancanza, quando il luogo di *a* è occupato da qualcosa che non dovrebbe essere esposto e non è più coperto dal *fantasma*.

[65] *Ivi*, p. 59.

Capitolo secondo

Il perturbante cinematografico

2.1. Il cinema tra simbolico e immaginario

Nel *Seminario X* Lacan asserisce che il «luogo ideale» per rappresentare l'*Unheimliche* è il campo della finzione[66]. Come già espresso in precedenza, l'*Unheimliche* è effettivamente un tema estetico trasferito da Freud in campo psicanalitico, percorso intrapreso successivamente anche da Lacan seguendo le orme del medico viennese. Freud aveva osservato come il perturbante sperimentato nella realtà abbia un carattere intrinsecamente occasionale, e si presenti quindi molto raramente. Non si può che concordare dunque con l'affermazione di Lacan: il luogo ideale del perturbante è la finzione. Bellavita riprende il concetto lacaniano del *point idéal* in relazione a una particolare tipologia di finzione: quella cinematografica. Il linguaggio estetico del cinema dispone, secondo lo studioso, di strumenti in grado di mettere in scena elementi iconografici, tematici, linguistici, poetici e sonori in grado di trascendere la realtà quotidiana e generare quindi una frattura all'interno del sistema simbolico[67]. Attraverso questi elementi, che fanno comunque parte del simbolico, è possibile a suo parere rendere visibile il Reale, ciò che è naturalmente indecifrabile, inesprimibile e assoluto. È evidente che il linguaggio cinematografico è assai diverso da quello della finzione letteraria: mentre il secondo comunica mediante la parola stampata e fa appello in maniera consistente all'immaginazione del lettore, il linguaggio cinematografico può avvalersi della parola pronunciata, della parola scritta, delle immagini in movimento e degli effetti sonori. Si tratta di un linguaggio molto articolato, che come tale offre infinite possibilità di espressione. I film hanno la peculiarità di significare, di comunicare e trasmettere messaggi, attraverso il linguaggio e le immagini. Sono dei sistemi di rappresentazione che, di conseguenza, non

[66] *Ivi*, p. 54.
[67] A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti*, op. cit., introduzione di M. Recalcati, p. 13.

possono fare a meno dello spettatore, che li codificherà in base alla propria esperienza[68]. Bergson, Benjamin, Sartre, Merleau-Ponty, Barthes, Deleuze, Morin, Baudrillard, Žižek e tanti studiosi dell'area britannica e statunitense si sono posti delle domande sulla natura del cinema, e alcuni di essi si sono concentrati sul suo legame col pensiero. Del resto, già negli anni Quaranta il regista Jean Epstein aveva interpretato il cinema come dispositivo filosofico, come «macchina con cui pensare il tempo» capace di modificare e determinare non soltanto il modo di vedere, ma anche la cultura in generale[69]. Secondo Deleuze il cinema è immagine-movimento in quanto *materia fluente*, così lo definisce nel suo volume intitolato appunto *L'immagine-movimento*[70]. Il concetto di materia fluente è mutuato dal pensiero di Bergson, dal quale Deleuze è indubbiamente condizionato: secondo Bergson, infatti, l'intero universo è fatto di immagini e la materia delle cose è immaginaria. Come egli stesso scrive in *Materia e memoria*: «Tutto accade come se, in questo insieme di immagini che chiamo universo, niente potesse prodursi di realmente nuovo se non tramite certe immagini particolari, il cui tipo mi è fornito dal mio corpo»[71]. Secondo Deleuze, il cinema funziona in maniera molto simile alla nostra mente: ancora una volta fa riferimento a Bergson, il quale nel suo scritto *L'evoluzione creatrice* afferma che il meccanismo alla base della nostra conoscenza è di natura cinematografica. In sintesi, pensando o esprimendo il divenire, l'uomo aziona una sorta di cinematografo interiore[72]. La continuità del film è tuttavia illusoria, in quanto risultante dal montaggio in sequenza di una serie discontinua di immagini fisse, e tuttavia viene percepita come un flusso ininterrotto[73]. Se il funzionamento del cinema è analogo a quello del nostro

---

[68] Cfr. E. TERRONE, *Filosofia del film*, Carocci editore, Roma, 2014, pp. 49-51.

[69] Cfr. A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2016, pp. 10-11.

[70] G. DELEUZE, *L'immagine-movimento*, trad. it. di J.-P. Manganaro, Giulio Einaudi editore, Torino, 2016, p. 75.

[71] H. BERGSON, *Materia e memoria*, a cura di A. Pessina, Editori Laterza, Roma-Bari, 2020, p. 14. Vedere anche in F. LEONI, *Henri Bergson*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2021, p. 25.

[72] Cfr. H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, Presses Universitaires de France, 1946, chapître IV, *Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique. Coup d'oeil sur l'histoire des systèmes. Le devenir réel et la faux évolutionnisme*, pp. 272-362. In particolare, Bergson afferma a pag. 305 «On résumerait donc […] que le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique»; cfr. anche M.W. BRUNO, *Benjamin, Bergson, il cinema e l'anima*, in AA.VV., *Benjamin, il cinema e il media*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, Edizioni Ebook, 2012, p. 1131.

[73] Il filosofo Walter Benjamin sottolineava proprio l'aspetto della discontinuità dell'immagine cinematografica, in quanto in fase di montaggio (*découpage*) viene distrutta anche l'iniziale unità del profilmico al fine di creare delle immagini «prive di aura», e cioè prive di unicità e irripetibilità. Al contrario, il critico cinematografico André Bazin sosteneva la possibilità del cinema di restituire l'*évenement*, l'evento come traccia di un'unità irripetibile attraverso la tecnica del piano sequenza. Egli puntava quindi sull'aspetto della continuità, in linea col concetto di *durata* di Bergson. Il dibattito sulla natura dell'immagine cinematografica e sul suo rapporto con la realtà ha coinvolto diversi critici e filosofi oscillando tra molteplici posizioni tra loro contrapposte come il realismo, il materialismo, il formalismo, la teoria psicanalitica, ecc. e ha attraversato un arco temporale piuttosto ampio, con una maggiore concentrazione tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Cfr. *Ivi*, pp. 3064 e sgg.; su Bazin, vedere anche la presentazione di Adriano Aprà al testo A. BAZIN, *Che cos'è il cinema?,* trad. it. di A. Aprà, Garzanti Editore, Milano, 1999, pp. IX, XV.

pensiero, allora dovrebbe essere in grado di pensare. Merleau-Ponty, che ha definito il film «forma temporale» in quanto non consistente semplicemente nella somma di immagini e riproduzioni fonografiche, asserisce che il film «significa» perché «può far apparire l'unione di spirito e corpo, di spirito e mondo, e l'esprimersi dell'uno e dell'altro», e aggiunge: «Ecco perché non è sorprendente che il critico possa, a proposito del film, evocare la filosofia»[74]. Il cinema quindi, come è stato definito recentemente da Roberto Mordacci, è una «macchina intrinsecamente filosofica» in quanto capace di esprimere un senso[75]. Effettivamente il film è un testo, che può contenere delle teorie filosofiche o anche psicanalitiche. Queste possono essere presentate in varie forme, storiche, fantastiche, distopiche, meta-riflessive, esperimenti mentali o controesempi morali. È il regista, il *filmmaker* a esprimere il suo particolare pensiero, attraverso il montaggio e la sequenza delle immagini, come ha sostenuto il filosofo statunitense Thomas Wartenberg[76]. Secondo Wartenberg il film può svolgere questa funzione in un modo «specificamente filmico», consistente cioè nel «proiettare filosofia sullo schermo»[77]. Le questioni e i temi filosofici vengono presentati mediante delle immagini in movimento, dalle quali non è naturalmente esclusa la parola. L'autore sottolinea come i film non si limitino semplicemente a «illustrare» delle teorie filosofiche note, ma possano produrre delle teorie inedite e originali. Dello stesso avviso sono anche filosofi rivolti agli studi analitici e al pragmatismo, come Stanley Cavell e Stephen Mulhall: i film sono in grado di produrre ed esprimere teorie filosofiche[78]. L'idea che le immagini abbiano il potere di trasmettere conoscenza, del resto, era uno dei principi basilari della dottrina platonica della caverna. L'immagine è un simbolo, e come tale può comunicare, può asserire qualcosa. Anche Deleuze ha affermato che il cinema può produrre concetti, sempre però nell'ambito di un processo interpretativo. Il concetto acquista un suo senso se c'è qualcuno che può interpretarlo. Il testo

---

[74] Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Senso e non senso. Percezione e significato della realtà*, trad. it. di P. Caruso, il Saggiatore, Milano, 2004, pp. 76-81.

[75] R. MORDACCI, *Filosofia filmica, ovvero: pensare per immagini in movimento*, in AA.VV., *Come fare filosofia con i film*, a cura di R. Mordacci, Carocci editore, Roma, 2017, p. 37. Cfr. anche G. DELEUZE, *L'immagine-movimento*, op. cit., pp. 79-84 e 153-162. L'immagine, secondo Deleuze, coincide con la percezione di qualcosa (*immagine-percezione*): immagine e sua percezione si concretizzano nella stessa immagine. Tuttavia, l'immagine è anche la rappresentazione di un'azione (*immagine-azione*). Tra queste due caratteristiche se ne colloca una terza, l'*immagine-affezione*, di cui Deleuze riporta la definizione data da Bergson: «una specie di tendenza motrice su un nervo sensibile», cioè una sorta di sforzo o reazione motoria allo stimolo prodotto dall'immagine. Deleuze teorizza ed esamina anche l'*immagine-pulsione*, come sintesi della dialettica tra il realismo dell'immagine-azione e l'idealismo dell'immagine-affezione. Essa è impressione soggettiva, che non è da confondere con i sentimenti e le emozioni. Si tratta di una forza che muove il desiderio e quindi l'azione, e influenza quindi il comportamento del soggetto (cfr. pp. 153-162).

[76] Cfr. T.E. WARTENBERG, *Pensare sullo schermo. Cinema come filosofia*, trad. it. di M. Pagliarini, a cura di R. Mordacci, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2011, pp. 36-37.

[77] *Ivi*, p. 38.

[78] Cfr. E. TERRONE, *Filosofia del film*, Carocci editore, Roma, 2014, pp. 137-140 e 143-146.

cinematografico, secondo il filosofo francese, è capace di mettere in moto nel soggetto non solo dei processi psico-percettivi ed emozionali (*percetti* e *affetti*), ma anche cognitivi, e può quindi creare nuove condizioni del pensare e «allargare l'orizzonte del pensabile», per produrre l'impensato. Il cinema, a parere di Deleuze, è in grado di attivare uno *shock* di tipo noetico (*noochoc*) che intensifica l'attività cerebrale, genera un automatismo intellettuale e apre la mente: «l'immagine filmica può avere in sé l'idea, può realizzare, attraverso il funzionamento automatico, una configurazione visiva capace di produrre l'idea nello spettatore»[79]. Dunque, il cinema può produrre delle forme simboliche, e d'altra parte non esistono concetti al di fuori del linguaggio. I concetti sono propri del simbolico. Se il cinema è, come afferma Deleuze, in grado di «allargare l'orizzonte del pensabile», non è da escludere che esso possa creare delle zone franche, dei varchi all'interno del linguaggio tali da metterlo in crisi. Sul presupposto che il cinema possa indurre il soggetto a pensare, e dunque possa suscitare in lui delle reazioni psichiche, si innestano tutte le teorie psicanalitiche del cinema. Christian Metz, in particolare, si è concentrato sulle dinamiche inconsce che si attivano nello spettatore cinematografico, dall'identificazione alla sollecitazione delle pulsioni. Metz parte da assunti lacaniani, a cominciare dai tre registri dell'esperienza: il simbolico, l'immaginario e il Reale. L'intero sistema cinema e il suo linguaggio rientrano nell'ambito del simbolico: come si è detto, il cinema è in grado di produrre concetti ed è quindi un insieme di significanti. Secondo Metz, però, il linguaggio cinematografico è anche un «linguaggio senza lingua»[80] perché costituito da immagini, prive di regole sintattiche. Se è vero che la base del film è la sua sceneggiatura, che è scritta e quindi costituita da significanti, si può anche ragionevolmente affermare che il cinema è in realtà una forma ibrida, sospesa tra il simbolico e l'immaginario, in quanto tutta la parte proiettata è immaginaria. È in questo senso che Metz ha definito il cinema *significante immaginario*: il significante filmico è di natura percettiva, visiva e uditiva, ma ciò che è percepito è fantasmatico, non reale[81]. Il semiologo francese ha affermato inoltre che il cinema è come il sogno, e più specificamente lo è la propria

[79] P. BERTETTO, *Microfilosofia del film*, Marsilio Editori, Venezia, 2014, pp. 126 e 135. Cfr. anche G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, trad. it. di L. Rampello, Giulio Einaudi editore, Torino, 2017, pp. 182-183. Deleuze afferma che il movimento automatico dell'immagine-movimento «suscita in noi un *automa spirituale*, che a sua volta reagisce su di esso. L'automa spirituale non designa più, come nella filosofia classica, la possibilità logica o astratta di dedurre formalmente i pensieri gli uni dagli altri, ma il circuito nel quale essi entrano con l'immagine-movimento, la potenza comune di ciò che costringe a pensare e di ciò che pensa sotto choc: un *noochoc*». In sostanza, l'automatismo materiale dell'immagine genera un automatismo intellettuale nel soggetto, lo «costringe a pensare» per effetto di uno choc di natura noetica, che egli definisce appunto *noochoc*.
[80] C. METZ, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, trad. it. di D. Orati, PGreco Edizioni, Milano, 2022, introduzione di D. Cantone, p. III.
[81] *Ivi*, p. 48.

sceneggiatura[82]. Nella sceneggiatura, infatti, agiscono dei meccanismi analoghi a quelli onirici, come la condensazione, la simbolizzazione e lo spostamento. Il sogno, come aveva già espresso Lacan, è a tutti gli effetti un insieme di significanti in quanto composto da una struttura linguistica, ma accoglie in sé tutti quei fantasmi immaginari che rappresentano i desideri del soggetto. Anche Umberto Curi ha messo in evidenza l'aspetto immaginario del film: le tracce impresse sulla pellicola non sono che dei fantasmi, e la pellicola è di conseguenza una «memoria spettrale»[83]. Sartre, da parte sua, ha definito l'oggetto estetico un *analogon*, un irreale costituito dall'artista. Esso non coincide con l'immagine mentale propria dell'ideazione, per cui oggettivare, materializzare l'immaginario è a parere del filosofo francese un'impresa impossibile. L'irreale dell'oggetto artistico, tuttavia, è in grado di suscitare un piacere estetico reale[84]. Il testo filmico si configura in sostanza come un doppio fantasmatico del pro-filmico, che decostruisce e trasforma la sua struttura reale, tecnica e formale, in qualcosa di diverso. L'immagine filmica costituisce la traccia della mancanza della macchina significante, per cui in realtà la rappresentazione è, per utilizzare un'espressione di Derrida, una de-presentazione. Quella che il film produce è un'illusione di realtà[85]. L'illusione della rappresentazione, tuttavia, acquista un significato nuovo e più importante rispetto alla struttura reale, che resta «rimossa». L'immagine filmica, in questo senso, è molto vicina alla nozione di *simulacro* teorizzata da Baudrillard. Anche Gunther Anders, nel suo *L'uomo è antiquato*, insiste su questo punto: l'immagine è rappresentazione, non presenza. Gli avvenimenti che vengono trasmessi sono contemporaneamente «presenti *e* assenti, al tempo stesso reali *e* apparenti, ci sono *e* al tempo stesso non ci sono: perché sono *fantasmi*»[86]. In poche parole, ciò che è fittizio diventa reale, e ciò che è reale diventa fittizio.

L'immaginario, come già evidenziava Lacan, è il luogo dell'identificazione: di quella primaria nel proprio Io ideale e di quella successiva nelle altre figure simboliche importanti, come il padre. L'identificazione è in realtà un meccanismo progressivo, continuo, che trova terreno fertile nel cinema in quanto quest'ultimo è in grado di attivarne i processi. Lo schermo è simile allo specchio: il soggetto può identificarsi nelle immagini proiettate. Secondo Metz, l'identificazione cinematografica può essere *primaria* o *secondaria*. Nel primo caso il

[82] *Ivi*, p. 35.
[83] U. CURI, *Film che pensano*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2020, p. 68.
[84] Cfr. J.-P. SARTRE, *L'immaginario*, op. cit., pp. 283-286.
[85] Cfr. D. PERSICO, *Decostruire lo sguardo. Il pensiero di Jacques Derrida al cinema*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2016, pp. 56-59 e 71.
[86] Cfr. G. ANDERS, *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, trad. it. di L. Dallapiccola, Bollati e Boringhieri, Torino, 2007, pp. 124-126. Sebbene la critica di Anders sia rivolta principalmente alla televisione e alla radio, le sue argomentazioni relative all'immagine e al soggetto sono agevolmente trasferibili e applicabili al mondo della cinematografia.

soggetto-spettatore si identifica direttamente con la macchina da presa. Nel secondo, egli si identifica con un personaggio della finzione, come già aveva rilevato Freud nel racconto di Nathaniel e il *mago sabbiolino*. Per quanto riguarda il Reale, esso viene definito da Metz come il punto di partenza, la «materia bruta» a fondamento del processo di simbolizzazione. In linea con Lacan, egli riconosce al Reale la natura di mancanza, di vuoto e quindi eccedenza rispetto al significante.

A conclusione di queste brevi riflessioni introduttive, si può affermare che il cinema dà indubbiamente vita a un mondo alternativo a quello quotidiano, che fa parte della dimensione immaginaria, e tuttavia è inscindibile rispetto al simbolico in quanto si sostanzia come un insieme di significanti. Questa dimensione immaginaria coinvolge in maniera essenziale lo spettatore, in quanto ciò che intende sollecitare è proprio l'immaginario di quest'ultimo. Il soggetto si trova di fronte a una dimensione irreale che suscita in lui delle risposte reali, come la percezione, l'identificazione e l'intera dinamica delle emozioni[87].

2.2. Il Reale e il perturbante cinematografico

Come evidenziato finora mediante i contributi teorici degli autori citati, il linguaggio cinematografico è un sistema significante che ha uno strettissimo rapporto con l'immaginario. L'aspetto fantasmatico, tuttavia, è di carattere esclusivamente evocativo: il cinema fa parte del registro simbolico e ha pertanto una struttura composta da segni e simboli. Tra i propri obiettivi, il cinema ha quello di coinvolgere e stimolare i fantasmi inconsci dello spettatore, quindi di ampliare il proprio orizzonte immaginario attraverso l'esperienza del soggetto. Gli strumenti di cui il linguaggio cinematografico dispone per sollecitare l'immaginario dello spettatore sono multiformi: secondo Bellavita esso può, con quegli stessi strumenti, mettere in crisi sé stesso evidenziando degli abissi al proprio interno in grado di spingerlo a ricostituirsi incessantemente. Esso può cioè rappresentare l'irrappresentabile, far emergere il Reale, l'*Unheimliche* e indurre il soggetto a «pensare l'impensato». Bellavita, nella sua esposizione teorica, sottolinea in tal senso l'importanza dell'enunciazione: quello dell'*Unheimliche* cinematografico è soprattutto un problema legato al linguaggio. Sebbene egli stesso ammetta che la rappresentazione del perturbante non possa escludere la presenza degli elementi tematici, tanto da suggerire una «coalescenza» o negoziazione tra questi ultimi e gli elementi

[87] Cfr. D. ANGELUCCI, *Filosofia del cinema*, op. cit., pp. 39-49.

linguistici, egli dedica ampio spazio al piano dell'enunciazione suggerendo una serie di pratiche e tecniche possibili per esprimere un *Unheimliche* di tipo linguistico. L'autore non scarta quindi la prospettiva contenutistica di Freud, ma sostiene la necessità di integrarla con lo studio del dispositivo cinematografico e delle tecniche ad esso annesse. Tra le pratiche suggerite, egli cita la tecnica del rallentamento o dell'accelerazione del ritmo temporale, la dissolvenza in nero, i ribaltamenti delle situazioni o le deviazioni del discorso, la ripetizione, l'interruzione improvvisa, il *jump-cut*[88], il fuori campo, le asincronie, i flash bianchi[89], le dissonanze, i «buchi neri» e gli espedienti illogici. L'autore non include tra le pratiche dell'*Unheimliche* cinematografico il *regard caméra*[90], in quanto questo non rappresenta a suo parere un reale momento di rottura della comunicazione, determinando anzi un coinvolgimento dello spettatore. Nel *regard caméra* il soggetto non viene «spossessato» del proprio sguardo, che viene invece riconosciuto dall'apparato filmico. La relazione dialettica tra le parti, in questo caso, viene mantenuta. Secondo Bellavita la privazione dello sguardo e quindi della soggettività è un elemento fondamentale dell'*Unheimliche* cinematografico, un principio che conferma la sua sostanziale adesione alla teoria lacaniana. Il perturbante non può consistere in ciò che si può vedere o guardare, ma piuttosto nell'essere guardati da qualcosa che non si può vedere, qualcosa che è sottratto alla percezione sensibile in quanto fa parte del registro del Reale. La sua irruzione improvvisa nel sistema simbolico fa saltare il «quadro» fantasmatico posto «davanti alla finestra». La rappresentazione cinematografica del perturbante deve insomma far sì che ciò che era noto diventi ignoto, ciò che era *heimlich* diventi *unheimlich*. Quelli presentati dall'autore sono tutti espedienti che mettono in crisi il piano simbolico, interrompono il dialogo con lo spettatore e aprono alla dimensione del Reale, creando una situazione analoga alla psicosi[91]. Egli esclude comunque la possibilità che il cinema sia di per sé psicotico: i film comunicano, hanno una natura dialettica, sono composti da significanti e instaurano un rapporto con lo spettatore. Tuttavia, il cinema ha il potere di rappresentare e addirittura creare delle situazioni simili a quelle psicotiche. Lo spettatore, diviso tra la realtà quotidiana della sala e il mondo fantasmatico del film, può sperimentare il

[88] Tecnica di montaggio che consiste nel tagliare in una o più parti una sola inquadratura o ripresa, creando l'illusione di un salto temporale in avanti e quindi di una discontinuità e accelerazione.
[89] Particolare effetto visivo utilizzato in cinematografia consistente in un breve lampo di luce bianca sullo schermo, in cui svanisce improvvisamente l'immagine precedente.
[90] Tecnica cinematografica volta a rompere la cosiddetta «quarta parete». Essa consiste nel guardare direttamente nella macchina da presa, generando l'illusione di un contatto visivo tra l'attore e lo spettatore. È detta anche *camera look* o *sguardo in macchina*. Cfr. A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti*, op. cit., pp. 235-237; cfr. anche G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Edizioni UTET, Torino, 2022, pp. 136, 157, 175, 185.
[91] Cfr. A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti*, op. cit. pp. 283-303. Cfr. anche le pagine dedicate all'analisi dei film *Lost Highway* e *Mulholland Drive* di David Lynch, pp. 249 e sgg.

perturbante cinematografico di fronte a un collasso all'interno della rappresentazione, un equivoco, una zona buia, una frattura logica, un cortocircuito linguistico. La sua condizione, in questi casi, sarà analoga a quella del sogno, come suggerisce Metz, o ancora allo stato di esitazione descritto da Todorov. Se il sogno è, nella definizione di Freud, l'appagamento camuffato di un desiderio rimosso, il film ha in tal senso un'efficacia minore. Riprendendo le parole di Metz: «Come compimento allucinatorio di desiderio, il film di finzione è meno *sicuro* del sogno, fallisce più spesso la sua missione. E proprio perché non è allucinatorio. Si basa su percezioni vere che il soggetto non può plasmare a suo piacimento, su immagini e suoni che gli vengono esposti dall'esterno. Il sogno […] è sicuro di non scontrarsi mai con la realtà»[92]. Non essendo sottoposto alle leggi logiche o inconsce dello spettatore, il cinema può sovvertire l'ordine naturale delle cose e creare dei potenti effetti di spaesamento. Le anomalie, l'equivoco, *lalangue*, l'emersione di elementi occulti attraverso l'allusione e la suggestione sono le vie indicate da Bellavita. Aprendo un varco all'interno del simbolico, il perturbante del Reale può contribuire ad affinarne sempre di più le possibilità e dunque le potenzialità. A questo punto, torna utile una citazione di Davide Persico sul pensiero di Derrida e il cinema: «La struttura si fa più forte e più intensa nel momento in cui essa si perde e viene decostruita, rimossa; nel momento cioè in cui si sfalda e va in pezzi, incomincia a rompersi, a produrre crepe di diversa natura e portata, fori e fessure verso qualcosa di diverso e alternativo. La struttura del testo filmico quindi funziona e si mostra fortemente presente proprio nel momento in cui viene messa in discussione insieme al mondo che abita»[93]. Attraverso la messa in scena di determinati elementi contenutistici e l'applicazione delle tecniche proprie della cinematografia è possibile produrre l'*extime*, il perturbante: il cinema si conferma dunque come il *point idéal* per la produzione e la rappresentazione dell'*Unheimliche*. Una teoria dell'*Unheimliche* cinematografico richiede, secondo Bellavita, l'integrazione di tre componenti: l'elemento testuale e contenutistico, il dispositivo cinematografico e infine l'aspetto della ricezione. Gli elementi contenutistici propri dell'*Unheimliche* cinematografico corrispondono a quelli cristallizzati nell'omonimo saggio di Freud: il tema del doppio, la ripetizione dell'identico, l'onnipotenza del pensiero, l'automa che prende vita, i movimenti meccanici propri dell'epilessia, l'angoscia infantile di castrazione e le fantasie di ritorno nel ventre materno. Naturalmente, la castrazione può essere riletta in termini lacaniani come separazione, e il doppio reinterpretato come l'immagine riflessa che diventa autonoma e rivolge il proprio sguardo verso il soggetto. Riguardo agli aspetti connessi al dispositivo

[92] C. METZ, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, op. cit. p. 103.
[93] D. PERSICO, *Decostruire lo sguardo. Il pensiero di Jacques Derrida al cinema*, op. cit., p. 92.

cinematografico, quindi al suo linguaggio e alle relative tecniche, si può fare riferimento all'elenco di pratiche suggerite da Bellavita, prima fra tutte quelle dell'accelerazione o rallentamento del ritmo temporale. A tal proposito, Bertetto parla di «divenire alterato»: l'alterazione del tempo non risponde alla logica della verisimiglianza ma a quella della tensione narrativa. Il tempo può essere dilatato, contratto, distorto secondo l'effetto che si intende creare. Generalmente, la sua dilatazione è tipica della *suspense* o della dimensione allucinatoria, e può essere quindi idonea a generare un effetto perturbante. L'accelerazione temporale suggerisce invece l'idea di una minaccia o una catastrofe imminente[94]. È doveroso precisare che la modificazione del ritmo temporale è un artificio comunemente impiegato nella cinematografia, specialmente nella rappresentazione di stati mentali alterati o nella filmografia fantascientifica: l'effetto perturbante richiede quindi la presenza di ulteriori condizioni, ad esempio che la variazione del ritmo temporale sia improvvisa o inaspettata. Anche il *jump-cut* e le asincronie, cioè le mancate coincidenze tra gli eventi, rientrano tra le pratiche di alterazione del tempo. Il primo, in particolare, produce l'illusione di un'accelerazione innaturale, a scatti, che può avere un effetto *unheimlich*. Le asincronie possono indicare invece che alcuni fatti avvengono sul piano cosciente e altri avvengono invece nel sogno, nell'allucinazione o nel delirio psicotico, ma anche fatti del passato o del futuro (*flashback* o *flashforward*). In quest'ultimo caso Bertetto parla di forma del divenire come «discontinuità organizzata», mentre il caso in cui il tempo della vita si intreccia con l'inconscio è indicato dall'autore col termine di «divenire enigmatico»[95]. La dissolvenza in nero, così come i «buchi neri» lynchani citati da Bellavita[96], costituiscono un cortocircuito della comunicazione: sono effetti tipicamente linguistici che suggeriscono la perdita di sé o dell'orientamento, la presenza di varchi dimensionali o l'accadere di eventi occulti o taciuti. Anche i flash bianchi alludono alla presenza di porte dimensionali o a qualche forma di smarrimento psicologico[97]. Un altro espediente narrativo capace di produrre effetti perturbanti

[94] Cfr. P. BERTETTO, *Microfilosofia del cinema*, op. cit. pp. 158-161. Le inquadrature dinamiche rallentate sono dette inquadrature in *slow-motion*, mentre la tecnica di accelerazione del tempo, ottenuta attraverso il montaggio, è detta *time-lapse*. Cfr. C.J. BOWEN, R. THOMPSON, *La grammatica dell'inquadratura*, trad. it. di P. Dattola, Dino Audino Editore, Roma, 2020, pp. 114-115.

[95] Cfr. *Ivi*, pp. 161-170.

[96] A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti*, op. cit., p. 284. L'autore riporta un esempio specifico di dissolvenza in nero nella sua analisi del film *Lost Highway*, quando il protagonista Fred si incammina più volte verso un angolo buio della sua camera che rivelerà infine la presenza di uno specchio. Lo specchio è evidentemente la rappresentazione del suo doppio folle e inquietante ed è quindi la sua mente a perdersi nell'oscurità (pp. 251-261). L'espediente della dissolvenza in nero come metafora dello smarrimento di sé viene riproposto anche nel film *Hotel* di Jessica Hausner (2004), in cui la protagonista Irene scompare lentamente e ripetutamente in un corridoio buio prima di essere fagocitata nell'oscurità dalla foresta stregata.

[97] David Lynch ha impiegato la tecnica dei flash bianchi nella serie *I segreti di Twin Peaks* proprio per rappresentare dei passaggi di dimensione. Anche M. Night Shyamalan ha fatto ricorso a questa tecnica cinematografica nel film *The Sixth Sense*.

è il fuori campo: questo può suggerire ad esempio che qualcosa è accaduto di nascosto, a opera di una presenza sinistra o in conseguenza di un evento innaturale. L'azione viene occultata bruscamente attraverso un vero e proprio taglio nella ripresa, mentre se ne mostrano soltanto gli effetti successivi. Come afferma Deleuze «Il fuori campo rinvia a quanto non si sente né si vede, ed è tuttavia perfettamente presente […] Ogni inquadratura determina un fuori campo»[98]. Il fuori campo rinvia dunque alla dimensione immaginaria o può aprire un varco verso il Reale: lo stesso Deleuze fa riferimento a una realtà perturbante quando, a proposito dell'inquadratura come sistema chiuso e della sua relazione con un fuori campo che evochi un universo invisibile, afferma «[…] il fuori campo testimonia di una presenza più inquietante, della quale non possiamo nemmeno più dire che esiste, ma piuttosto che «insiste» o «sussiste», un Altrove più radicale, fuori dello spazio e del tempo omogenei»[99]. Espedienti come l'interruzione improvvisa o la deviazione del discorso sono strettamente connessi al piano verbale, per cui evocano direttamente *lalangue* e l'*extimité* propria dell'inconscio. L'elemento perturbante consiste in questo caso nell'emergenza di quel Reale inconscio che doveva restare «*segreto, nascosto, e che invece è affiorato»*[100]. Allo stesso modo, richiamano l'equivoco e *lalangue* tutti quegli elementi illogici che possono presentarsi nel discorso o nella successione degli eventi, che spezzano la linearità e in generale la legge, la regola. Riguardo alle dissonanze, queste possono riguardare direttamente i suoni o anche altri tipi di contrasti: in particolare nelle musiche suggeriscono alterazione e disarmonia, quindi ancora una volta una violazione della norma. Oltre ai suggerimenti proposti da Bellavita, si possono considerare ulteriori possibilità di individuazione o realizzazione del perturbante cinematografico riflettendo su alcune tipologie di inquadratura o montaggio, così come sull'impiego della luce e dei suoni. È naturalmente difficile immaginare un effetto perturbante prodotto da un semplice primo piano, un campo lungo o un piano americano[101] senza particolari effetti di luce-ombra o musiche di accompagnamento. Bertetto osserva che nel primo piano il soggetto è «fantasma transeunte», cioè fantasma che passa attraverso, in quanto si trova in una dimensione immaginaria permanente ed è caratterizzato da una totale instabilità: mentre il ritratto pittorico o fotografico è costituito da una presenza materiale e un'assenza reale, nel primo piano cinematografico si manifesta quella che è in realtà una doppia assenza, sia sul piano materiale sia su quello reale. L'immagine filmica non ha alcuna concretezza materica e

[98] Cfr. G. DELEUZE, *L'immagine-movimento*, op. cit., pp. 22-23.
[99] *Ivi*, p. 24.
[100] Vedere nota n. 12.
[101] Il piano americano consiste in una particolare ripresa della figura umana, che viene tagliata di poco sopra il ginocchio (*knee shot*). Cfr. C.J. BOWEN, R. THOMPSON, *La grammatica dell'inquadratura*, op. cit., pp. 15-16.

lo stesso attore, essendo sé e altro contemporaneamente, è un doppio fittizio. Il suo sé, nel piano filmico, è immaginario e instabile quanto quello del personaggio[102]. Come afferma Sartre, «Non è il personaggio a realizzarsi nell'attore, ma è l'attore a irrealizzarsi nel suo personaggio»[103]: egli vive in modo irreale, ma sente, ride e piange realmente. In virtù della propria natura virtuale, il primo piano non è altro che la presentificazione di un'assenza. Se, come sostiene Lacan, l'angoscia si sviluppa quando nel luogo della mancanza appare qualcosa, l'immagine cinematografica è di per sé dotata di un potenziale *unheimlich*, che richiede tuttavia delle particolari condizioni per manifestarsi. Bellavita, come già anticipato, esclude tra queste condizioni il *regard caméra* in quanto non sospende la dialettica con lo spettatore. Un effetto perturbante potrebbe essere prodotto da un primo piano che guarda verso qualcosa che lo spettatore non può vedere, in modo da suggerire la presenza di qualcosa che rimane nascosto. Anche il campo lunghissimo e il campo totale possono suggerire una presenza occulta e immanente che incombe sui soggetti inquadrati. L'inquadratura di spalle (in controcampo) o per tre quarti di spalle può indicare una presenza minacciosa molto vicina al soggetto in campo, quindi una situazione di *suspense* o pericolo. La ripresa dall'alto e quella a volo d'uccello, comprimendo il soggetto, possono segnalare invece la presenza di un'entità soprannaturale e sinistra. In genere non sono molto indicate, per realizzare effetti *unheimlich*, le inquadrature sporche o di quinta, in quanto presuppongono quasi sempre la presenza di altri soggetti che interloquiscono col soggetto ripreso parzialmente. L'inquadratura soggettiva, privando lo spettatore del proprio sguardo e imponendogli il punto di vista del personaggio o di un'entità occulta, ha un'indubbia efficacia perturbante ed è diffusamente impiegata nei film di genere horror. Essa risulta ancora più inquietante se realizzata come falsa soggettiva o prospettiva impossibile[104]. Ulteriori risultati in questo senso possono essere raggiunti con l'uso di obiettivi particolari, come quelli a lunghezza focale con quadrangolo spinto o *fish-eye*, che attraverso una distorsione della prospettiva restituiscono una visione deformata, a «occhio di pesce», utile per rappresentare stati alterati della coscienza, deliri o incubi. Anche i movimenti di macchina possono produrre degli effetti *unheimlich*, ad esempio delle carrellate veloci in avanti o all'indietro o un fermo immagine inatteso[105]. Riguardo al montaggio, si è

[102] Cfr. P. BERTETTO, *Microfilosofia del cinema*, op. cit. pp. 184-195.
[103] J.-P. SARTRE, *L'immaginario*, op. cit., p. 286.
[104] La falsa soggettiva è una tecnica che sembra rappresentare il punto di vista di un personaggio, come accade nella vera soggettiva, ma viene smentita dalla ripresa successiva proprio mediante la collocazione di quest'ultimo. La prospettiva impossibile si realizza quando le leggi della prospettiva lineare vengono disattese e la rappresentazione risulta quindi illusoria, impossibile nella realtà.
[105] Nel campo lunghissimo e in quello totale la figura umana non è ben distinguibile, mentre sono posti in evidenza gli ambienti e la profondità; quella a volo d'uccello è un'inquadratura a piombo, in cui la macchina da presa è posta molto in alto e verticalmente rispetto all'azione, in modo da creare una prospettiva innaturale;

già fatto cenno all'alterazione del ritmo temporale, al fuori campo e al *jump-cut*, per altro già considerati da Bellavita. Anche lo scavalcamento di campo[106] può produrre degli effetti perturbanti se utilizzato per suggerire l'improvvisa comparsa di una presenza all'interno della scena, così come può produrli la reiterazione della medesima scena per creare l'illusione della ripetizione degli eventi. La luce, elemento fondamentale dell'inquadratura, è indubbiamente utile per la realizzazione di effetti perturbanti: la sottoesposizione (utile a creare delle zone buie nell'immagine) o la sovraesposizione (come nei flash bianchi suggeriti da Bellavita) sono tecniche comunemente impiegate, persino il controluce o la luce dal basso, in particolari condizioni, possono avere una certa efficacia. In tutti questi casi si parla di luce extradiegetica, in quanto costruita con degli apparati tecnici che non compaiono nella scena, ed è connessa al profilmico, cioè a tutto ciò che viene inquadrato per realizzare l'immagine filmica. Anche il suono è un espediente utile per creare effetti *unheimlich*. Questo può essere, proprio come la luce, intradiegetico (*in*) o extradiegetico (*over*). Il suono intradiegetico, cioè quello proprio del film, è in campo se la fonte sonora è posta all'interno dell'inquadratura, mentre è fuori campo se è collocata al di fuori (*off*). Anche le voci sono suoni, per cui ci saranno voci *in*, *off* e *over*. Il suono fuori campo è detto *acusmatico*, in quanto la sorgente non compare all'interno del film. Esistono suoni di varia natura: oltre alle musiche e alle voci, ci sono anche i rumori (naturali o artificiali) e versi degli animali. Qualsiasi suono può essere direzionato o amplificato attraverso varie tecniche come la stereofonia e il *dolby*. È possibile rappresentare l'*Unheimliche* mediante l'utilizzo di particolari suoni o musiche, creando effetti di *suspense* o eccitazione emotiva[107]. In particolare, i rumori improvvisi sono spesso adoperati per generare situazioni di alta tensione.

Come affermato in precedenza, all'indagine sugli aspetti tematici e tecnici del perturbante cinematografico è necessario integrare una riflessione sulla ricezione. Il destinatario dell'effetto *unheimlich* è lo spettatore: se il cinema è una struttura significante lo è nella misura in cui è in relazione con altri significanti che possono riconoscerlo e legittimarlo come tale, e

---

l'inquadratura di quinta prevede che uno dei soggetti ripresi sia posto di spalle e inquadrato soltanto parzialmente, tagliato in senso laterale; nell'inquadratura sporca il soggetto di spalle è ripreso solo per una piccola porzione non a fuoco. Per i riferimenti ai diversi tipi di inquadratura cfr. C.J. BOWEN, R. THOMPSON, *La grammatica dell'inquadratura*, op. cit., pp. 11-95; cfr. anche G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, op. cit., pp. 59-161.

[106] Lo scavalcamento di campo si realizza quando la macchina da presa entra nell'emiciclo (campo) dei soggetti inquadrati, infrangendo la cosiddetta regola del 180° e cioè oltrepassando l'asse immaginario che separa l'area dell'azione principale da quella di ripresa. Cfr. C.J. BOWEN, R. THOMPSON, *La grammatica dell'inquadratura*, op. cit., pp. 103-106.

[107] Cfr. G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, op. cit., pp. 275-306; cfr. P. VALENTINI, *Il suono nel cinema. Storia, teoria e tecniche*, Marsilio Editori, Venezia, 2006, pp. 102-113 e 135-141.

cioè i propri fruitori. Non resta che concentrarsi su questi ultimi, cercando di indagarne le dinamiche percettive, corporee e inconsce.

2.3. Lo spettatore e l'*Unheimliche*

Lo spettatore, in quanto posto in relazione con la struttura significante del cinema, è il destinatario dell'*Unheimliche* cinematografico. Il suo essere *spectator* lo definisce come colui che guarda, in quanto *spectare* si traduce come «guardare». L'etimologia del termine evoca quindi la funzione dello sguardo, che è sempre un punto di vista situato, contestualizzato e culturalmente condizionato. La non neutralità e il carattere prospettico dello sguardo sono determinati da particolari convenzioni o limitazioni di carattere storico, economico, politico e socio-culturale, sin dalla scelta del film da vedere e dalle aspettative in esso riposte. Le immagini, a loro volta, hanno il potere di interpellare lo spettatore, restituirgli lo sguardo, coinvolgerlo, «pungerlo»[108], colpirlo, suscitarne e condizionarne il desiderio, ma possono anche rubargli lo sguardo, ed è quanto può fare l'immagine cinematografica. Un aspetto di importanza fondamentale nella relazione tra lo spettatore e l'immagine è, come già evidenziato, l'identificazione. Questa, come ha osservato Metz, può interessare un personaggio o la macchina da presa. Nel primo caso si è visto come l'identificazione col personaggio è di fatto un'identificazione con un fantasma, in quanto immagine che rinvia a un'assenza. Il personaggio è doppio, ma doppio assente, fantasma *transeunte*. Il valore dell'assenza è accentuato ancor più quando il personaggio è di natura concettuale, di per sé già doppio o spettrale, prismatico (polimorfo) o parafrenico (delirante), o quando nella narrazione si trasforma in qualcos'altro[109]. Nel secondo caso, l'identificazione è indiretta ed è definita *primaria* da Metz: lo sguardo dello spettatore e quello della macchina finiscono per coincidere in quanto il primo non è più padrone del proprio sguardo, viene rapito dalla rappresentazione cinematografica e quindi indotto a proiettare sullo schermo le proprie emozioni. Il soggetto guarda dove la macchina vuole che guardi: lo sguardo gli è stato sottratto. Metz definisce lo spettatore *onnipercipiente*, in quanto assente dallo schermo, passivo a livello motorio e totalmente dominato dalla propria percezione. Egli rappresenta il

[108] Il riferimento è alla nozione di *punctum* di cui parla Roland Barthes, e cioè la capacità dell'immagine di colpire il soggetto e provocarne una reazione irrazionale e privata. Cfr. R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Giulio Einaudi editore, Torino, 2003, pp. 43-47. Vedere anche in A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, op. cit. p. 117.
[109] Cfr. P. BERTETTO, *Microfilosofia del cinema*, op. cit. pp. 184-185 e 268.

luogo del simbolico in cui l'immaginario filmico «si deposita come significante», per cui al soggetto non resta che identificarsi con sé stesso come sguardo e, di conseguenza, con lo sguardo della macchina da presa[110]. Sempre riguardo all'identificazione, la posizione di Edgar Morin è sostanzialmente in accordo con quella di Metz: i meccanismi di proiezione possono innescare dei processi di identificazione. Tuttavia, egli limita le proprie considerazioni all'identificazione nei personaggi e non considera quella nella cinepresa. È il personaggio il doppio, l'*alter ego* dello spettatore. Ogni proiezione, secondo Morin, è un *transfert* del soggetto verso l'esterno[111]. La prospettiva di Metz, in linea con le teorie di Lacan, è quella che più si avvicina ad una possibile teoria del perturbante cinematografico. Il soggetto *onnipercipiente* è costretto ad abdicare a favore dello sguardo della macchina da presa, nel quale finisce per identificarsi. Essendo «spossessato» del proprio sguardo, egli risulta «decentrato»[112], privato della possibilità di un'esperienza totalmente soggettiva. L'aspetto più elementare della relazione tra lo spettatore e il cinema è quello della percezione: se la prima funzione ad essere evocata è quella dello sguardo, allora il primo piano percettivo da considerare è la visione. Tutti i media, e di conseguenza anche il cinema, hanno il potere di modificare la percezione, sia quella visiva sia quella uditiva. Il dispositivo cinematografico e i suoi apparati agiscono sugli organi sensori e ne ridefiniscono i ritmi e le modalità percettive, sottoponendoli a sforzi e veri e propri *choc*. Ne determinano anche la condizione corporea, fissata nella staticità e nella passività. Anders parla addirittura di «schizofrenia artificialmente prodotta» e dell'individuo come *divisum*, sottoposto all'esposizione simultanea di molteplici e disparati stimoli[113]. In generale i francofortesi, primariamente Adorno e Horkheimer, denunciano una progressiva atrofizzazione della facoltà di riflettere e immaginare da parte dello spettatore, totalmente assorbito dal mondo fittizio del film, soggiogato da un'industria culturale che gli offre divertimento e contemporaneamente reprime quegli stessi desideri che ha il potere di suscitare. Anche il sociologo Giovanni Sartori ha criticato questo primato della visione e il conseguente impoverimento della capacità di astrazione da parte del soggetto che, da «animale simbolico» capace di produrre linguaggio, si è trasformato in «animale vedente»[114]. Žižek ha definito lo spettatore *soggetto interpassivo*, condizionato dalla struttura simbolica del cinema ma allo stesso tempo attivo a livello cosciente. Sebbene attraversato

[110] C. METZ, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, op. cit., pp. 51-53.
[111] Cfr. E. MORIN, *Sul cinema. Un'arte della complessità*, trad. it. di A. Battaglia, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2021, pp. 35-41.
[112] S. ŽIŽEK, *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, op. cit., p. 72.
[113] Cfr. G. ANDERS, *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, op. cit., pp. 129-135.
[114] Cfr. G. SARTORI, *Homo videns*, Laterza, Roma-Bari, 2011, pp. 21-23.

dalle immagini e dall'ideologia di cui il film è portatore, egli proietta sullo schermo i propri fantasmi inconsci. Nonostante ciò, il suo sguardo non sarà mai completamente soggettivo[115]. In realtà il soggetto non è realmente passivo di fronte alle immagini, e anzi queste possono stimolare il pensiero e produrre degli effetti anche sul corpo, che in questo modo diventa veicolo di significato. Secondo alcune interpretazioni il regime scopico è certamente asimmetrico, ma è il soggetto che guarda a trovarsi in una posizione di forza: egli assume la posizione di *voyeur* mantenendo un sano scarto tra sé e l'oggetto. In realtà vi sono tante tipologie di spettatori, e la rappresentazione delle immagini dipende sempre dalla loro esperienza personale. Lo studioso Alberto Brodesco ha tentato di classificare in diverse posizioni spettatoriali di fronte alla visione di scene violente, individuando lo spettatore masochista alla ricerca di una gratificazione attraverso il dolore, lo spettatore sadico, quello ludico-distaccato, quello curioso alla ricerca di sensazioni inedite e, infine, lo spettatore meditativo, con maggiore attitudine verso la riflessione, l'interpretazione, la contestualizzazione dell'immagine in un quadro più ampio e di conseguenza la produzione di sapere[116]. In sintesi, non esiste uno spettatore completamente neutro né passivo, la fruizione delle immagini e dei contenuti di un film è sempre situata e condizionata. Oltre al *noochoc*, lo *shock* noetico di cui parlava Deleuze, la rappresentazione può però indurre anche uno *shock* percettivo, visivo, tattile, uditivo. La rappresentazione ha delle ricadute di tipo emotivo ed emozionale, e il corpo e i suoi sensi diventano strumenti di comprensione. Non potrebbe essere altrimenti: sono le stesse immagini a interpellarli e coinvolgerli[117]. In particolare, il cinema perturbante provoca nello spettatore un senso di spaesamento e angoscia, ma anche delle risposte corporali ad esso correlate. Lo stesso Freud aveva descritto le reazioni fisiche che accompagnano il sentimento dell'angoscia: eccitazione a carico del cuore e dell'apparato respiratorio, con la conseguente necessità di alleviare l'eccitazione attraverso degli atti di scarica[118]. In definitiva, palpitazioni, sudorazione, tensione muscolare, nausea: sono reazioni che possono accompagnare quello che Lacan aveva definito un «affetto non rimosso». Carl Plantinga, esponente della scuola cognitivista statunitense, ha distinto le varie emozioni che possono accompagnare la visione di un film: queste possono essere *globali*, cioè di durata estesa, o *locali*, di breve durata. Tra le *emozioni globali* indica la suspense e l'attesa, indubbiamente legate al cinema perturbante. Tra quelle *locali* inserisce invece la paura, la

[115] Cfr. I. PELGREFFI, *Slavoj Žižek*, op. cit., pp. 58-59.
[116] Cfr. A. BRODESCO, *Sguardo, corpo, violenza. Sade e il cinema*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2014, pp. 36-39.
[117] Cfr. V. SOBCHACK, *Quello che le mie dita sapevano. Il soggetto cinestesico, o della visione incarnata*, in AA.VV., *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2017, pp. 34-58.
[118] S. FREUD, *Inibizione, sintomo e angoscia,* op. cit. p. 62.

sorpresa e il disgusto. Si tratta in ogni caso di emozioni che possono essere correlate all'*Unheimliche* cinematografico, spesso accompagnate da altre emozioni *dirette* (interesse per la storia narrata, comprensione, ecc.) o *simpatetiche* e *antipatetiche* (felicità, tristezza, rabbia, ecc.)[119]. Lo studioso sottolinea come in genere lo spettatore sviluppi anche delle meta-emozioni, cioè delle emozioni nei confronti delle proprie emozioni, come la vergogna o il senso di colpa. In sintesi, gli studi più recenti non sostengono né l'idea di una sostanziale passività dello spettatore, né quella di segno contrario, ossia di dominio sull'oggetto guardato. Plantinga si sofferma anche su quello che definisce il *paradosso della finzione*: lo spettatore è cosciente del fatto che gli eventi narrati nel film sono semplicemente prodotti di finzione, eppure reagiscono in modo automatico sviluppando delle emozioni reali. Ai fini della risposta emotiva, la credenza o meno nei fatti rappresentati sembra risultare non importante in quanto si verifica una sorta di sospensione dell'incredulità[120]. Il *paradosso della finzione*, in relazione al cinema perturbante, risulta quindi di non secondaria importanza proprio perché il perturbante in sé implica il riaffiorare di antiche angosce rimosse e quindi una corrispondente risposta emotiva. Un film capace di produrre effetti *unheimlich* chiama in causa non solo quelle che Plantinga ha definito *emozioni locali*, ma anche l'entroterra inconscio del soggetto. L'effetto perturbante giunge a sfiorare quel «bordo», quel luogo che normalmente è occupato dal fantasma, per apparire improvvisamente il Reale al soggetto provocandone così l'angoscia. La risposta automatica del soggetto, in questo caso, sarà una reazione estremamente profonda, in quanto giungerà dall'inconscio. Ci si chiede come possa il linguaggio cinematografico arrivare a toccare corde così profonde all'interno del soggetto basandosi esclusivamente sulla finzione. A tal proposito, tra le varie teorie che tentano di trovare una risposta al *paradosso della finzione*, Plantinga menziona la teoria del far finta. Molto probabilmente l'autore fa riferimento al saggio *Mimesi come far finta*, di Kendall L. Walton, dal titolo originale *Mimesis as Make-Believe*. Nel saggio, pubblicato per la prima volta nel 1990, il filosofo americano chiarisce che le emozioni che scaturiscono durante la visione di un film sono in realtà fittizie: in poche parole si finge di aver paura o provare disgusto, ad esempio. Lo spettatore sa di avere di fronte un mondo di finzione, a livello puramente psicologico è attivo, ma finge che vi sia un pericolo incombente partecipando al gioco di finzione. È il film a sollecitare l'immaginazione, a spingere il soggetto a fingere di vedere qualcosa di reale. A tal fine è essenziale che il gioco sia ricco di particolari che lo

[119] Cfr. C. PLANTINGA, *I film e le emozioni*, in AA.VV., *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, op. cit., pp. 110-119.
[120] Cfr. *Ivi*, pp. 108-110.

rendano verosimile, come la tridimensionalità, il movimento, l'illuminazione o la musica. Inoltre, la macchina da presa deve poter inquadrare tutti i punti di vista, con angolazioni interessanti e una particolare attenzione per i dettagli. Al semplice sguardo, quindi, si unisce l'immaginazione. Il risultato è dato dall'azione congiunta della finzione cinematografica e della fantasia dello spettatore, che finge di emozionarsi[121]. La consapevolezza da parte dello spettatore di trovarsi di fronte a un contenuto di finzione è data anche dalla presenza dello schermo, che ha una superficie, e dell'intero dispositivo: secondo Richard Wollheim l'esperienza reale della superficie dello schermo e quella illusoria della rappresentazione sono simultanee, per cui non c'è un'effettiva illusione di realtà. Lo spettatore può quindi *vedere-in*, cioè all'interno dell'immagine. Sono le stesse immagini a indurre l'osservatore a *vedere-in*, proprio perché rappresentano un qualcosa. A parere di Wollheim, esse attivano questa singolare esperienza percettiva, che necessità però del contributo del soggetto: esse significano in quanto si relazionano con l'apparato percettivo di quest'ultimo[122]. Lo spettatore, dunque, vede, sente, percepisce. Nell'emozione rientrano tutte le sue componenti psico-fisiche: il suo «fingere» di emozionarsi non può prescindere da precise reazioni corporee. La stessa comunicazione degli oggetti artistici, quindi del cinema, è su base incarnata, come dimostrano recenti studi neuroscientifici che si sono occupati di arte ed estetica. La percezione estetica è infatti di tipo multimodale, in quanto implica un coinvolgimento corporeo ed empatico e quindi una simulazione incarnata. Essa attiva dei meccanismi sensori e motori nel cervello dell'osservatore[123]. Nella visione di un film il soggetto utilizza gli stessi circuiti neurali che utilizza normalmente nella vita quotidiana, cioè nella sua esperienza non finzionale: egli non solo comprende il film ma mette in atto delle vere e proprie funzioni di imitazione. La visione dello spettatore *interpassivo* descritta da Žižek è piuttosto tiepida rispetto a quella delle neuroscienze, che lo vedono invece attivo a livello cerebrale e motorio. Quando vengono inquadrati particolari oggetti si attivano nel cervello dello spettatore precisi circuiti pre-motori. In sostanza, lo spettatore attiva uno schema motorio simulando di afferrare l'oggetto. Oltre all'identificazione, dunque, si realizza un coinvolgimento a livello empatico e dei meccanismi di *embodiment*[124]. Il presupposto di un soggetto interamente coinvolto nella fruizione del testo cinematografico, sia sul piano psichico sia su quello corporeo, collima con la prospettiva fenomenologica di Merleau-Ponty: il soggetto non è mai soltanto un «io penso»,

[121] Cfr. K.L. WALTON, *Mimesi come far finta*, a cura di M. Nani, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2011, pp. 234-248.
[122] Cfr. E. TERRONE, *Filosofia del film*, op. cit., pp. 55-58.
[123] Cfr. V. GALLESE, M. GUERRA, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2015, pp. 9-15.
[124] Cfr. *Ivi*, pp. 112-113.

è anche un «io mi muovo». Il corpo non è pura e semplice spazialità, ma un sistema interno ed esterno[125]. In conclusione, il soggetto *onnipercipiente* descritto da Metz non è mai realmente passivo, in quanto i suoi centri motori vengono attivati dalle immagini e rispondono mediante schemi imitativi. Del resto, Freud aveva già rilevato la sintomatologia corporea legata all'angoscia, connettendo quest'ultima al perturbante. Se il perturbante «quasi sempre coincide con ciò che è genericamente angoscioso»[126] ed è più probabile incontrarlo sul piano della finzione piuttosto che nella realtà, si può immaginare che, attraverso la simulazione incarnata, il perturbante cinematografico possa essere sperimentato sul piano reale (oltreché come emergenza del Reale) dallo spettatore. Il risultato dipenderà dai temi rappresentati e dall'enunciazione cinematografica.

[125] L. VANZAGO, *Merleau-Ponty*, Carocci editore, Roma, 2017, p. 54.
[126] S. FREUD, *Il perturbante*, op. cit. p. 14.

Capitolo terzo

M. Night Shyamalan
autore dell'*Unheimliche*

3.1. Biografia e filmografia

M. Night Shyamalan, vero nome Manoj Nelliyattu Shyamalan, ha origini indiane. Nasce il 6 agosto 1970 a Mahe, distretto del territorio federato di Pondicherry, oggi Puducherry (sebbene alcune fonti indichino Madras come città natale)[127]. Suo padre Nelliate C. Shyamalan è medico cardiologo, mentre sua madre Jayalakshmi è specialista ginecologa Anche i fratelli di Manoj seguono le orme dei genitori, diventando medici. Negli anni Sessanta la famiglia era emigrata negli Stati Uniti, esattamente a Philadelphia. Nonostante ciò, la madre torna periodicamente dai suoi genitori: in una di queste occasioni nasce Manoj, che trascorre le prime settimane di vita presso i nonni materni. Manoj, fino al compimento dei vent'anni, si reca spesso nella sua terra d'origine. A otto anni possedeva già una videocamera di marca Kodak e a diciassette aveva già girato quarantacinque cortometraggi, in cui figurava come attore insieme ai suoi cugini. Si appassiona precocemente al cinema, soprattutto dopo aver visto *I predatori dell'arca perduta* di Steven Spielberg. Studia presso prima una scuola privata e poi all'Episcopal Academy, anch'essa privata. Dopo il diploma, studia cinema presso la New York's School of Visual Arts, finché non si iscrive poi alla prestigiosa Tisch School of the Arts. Il padre rimane deluso dalla sua scelta, avendo preferito per il figlio una carriera da medico o avvocato. Quando acquista la cittadinanza americana, ha l'opportunità di adottare un secondo nome, così sceglie «Night», Notte, a causa della sua passione per gli indiani

[127] In M.R. BORRELLI, *Raccontare la notte dell'anima. Il cinema di M. Night Shyamalan*, Shatter Edizioni, Barbarano Vicentino (VI), 2019, a p. 10 Madras è indicata come la città natale della madre Jayalakshmi. L'autrice chiarisce in nota di aver tratto la quasi totalità delle notizie biografiche sul regista in M. Bamberger, *The Man Who Heard Voices: Or, How M. Night Shyamalan Risked His Career on a Fairy Tale*, New York, Gotham Books, 2006. Per la biografia e la filmografia di Shyamalan cfr. anche G. CECCHINELLI, *Nightland. Incubi e sogni nella filmografia di M. Night Shyamalan*, Weird Book, 2016, pp. 9-11, e A. FONTANA, *M. Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza*, Morpheo Edizioni, 2007, pp. 13-21.

d'America, i Lakota. Egli diventa così Manoj (M.) Night Shyamalan. Il suo primo film è *Praying with anger* (*Pregando con rabbia*), del 1992, girato in India. Presentato al Toronto Film Festival, riceve un premio nel 1993 dall'American Film Institute di Los Angeles come miglior film esordiente. Gli incassi superano il milione di dollari, nonostante i diversi problemi presentatisi in fase di realizzazione, tra cui un'intossicazione alimentare che colpisce lo stesso M. Night. Il tema centrale del film, evidentemente autobiografico, è la diaspora, e narra la storia di un giovane trapiantato in America, Dev Raman, che decide di intraprendere un anno di studi universitari nella sua terra d'origine, l'India, trovandosi di fronte a molte contraddizioni e differenze culturali. Successivamente, M. Night scrive delle sceneggiature interessanti, progetti che restano però irrealizzati: *The Black Sheep* e *Labor of Love*. Il secondo progetto lo vende alla 20th Century Fox nel 1994[128]. Nel 1998 realizza *Wide Awake* (*Ad occhi aperti*), rinnovando l'esperienza di autore, regista e sceneggiatore. Ripropone alla fotografia Madhu Ambat. Come riconoscimento, il film ottiene due nomination agli Young Artist Award, superando nuovamente il milione di dollari agli incassi, a fronte però dei sei milioni di *budget*. Questo film ricalca praticamente la sua vita: il protagonista è infatti un bambino, Joshua, figlio di medici. Frequenta la stessa scuola che ha frequentato lui e si pone delle domande profonde su Dio, sul destino dell'uomo e sulla vita, fino a esplorare sé stesso. Nel film affronta il tema religioso attraverso il Cattolicesimo, l'Islam e l'Induismo, e compaiono già degli elementi che saranno costanti nella sua cinematografia, in particolare il tema soprannaturale e il *twist ending*, cioè il finale a sorpresa o colpo di scena. Durante le riprese M. Night ha dei contrasti con uno dei produttori, Harvey Wenstein, poi finito al centro di uno scandalo per reati sessuali.

M. Night non ha ancora ottenuto il successo tanto cercato, che arriva l'anno successivo: nel 1999 esce infatti *The Sixth Sense*. Ancora una volta la regia, il soggetto e la sceneggiatura portano la sua firma, ma alla fotografia c'è Tak Fujimoto. A fronte di un *budget* di quaranta milioni di dollari, l'incasso ottenuto ha superato i seicentosettantadue milioni. Distribuito da Hollywood Pictures, esce il 6 agosto, nel giorno del compleanno del regista. Le candidature ricevute sono molteplici: sei al Premio Oscar di cui una per la migliore regia, due al Golden Globe di cui una alla migliore sceneggiatura, quattro al premio BAFTA[129] e altre. Tra i premi, tra cui diversi riconosciuti al giovanissimo interprete Haley Joel Osment, spiccano il Saturn Award per il miglior film di genere horror e il Satellite Award per la migliore sceneggiatura, che Shyamalan firma insieme alla regia. Nonostante le diverse nomination all'Oscar, il film

[128] M.R. BORRELLI, *Raccontare la notte dell'anima. Il cinema di M. Night Shyamalan*, op. cit., p. 21.
[129] Acronimo di *British Academy of Film and Television Arts*.

non vince nessuna statuetta ma ottiene un successo colossale. È una storia intrisa di spiritualità, elemento costante nella produzione cinematografica di M. Night: l'intero film è una porta aperta sul soprannaturale e ruota intorno al tema del confine tra la vita e la morte. Il punto di vista adottato dal regista è quello di un bambino di dieci anni: la sceneggiatura ha richiesto ben cinque stesure. Shyamalan affida l'illustrazione dello storyboard a Brick Mason, ma si occupa egli stesso di scrivere una «sceneggiatura visiva», partendo da una base verbale e sviluppando in seguito delle vere e proprie immagini[130]. La parte di attore protagonista è affidata a Bruce Willis. In seguito scrive delle sceneggiature per altri registi, come quella di *Stuart Little* (1999) per Rob Minkoff, finché nel 2000 non arriva un altro successo con *Unbreakable*. Per il film Shyamalan firma come sempre regia, soggetto e sceneggiatura e riconferma Bruce Willis nel ruolo di attore principale, insieme a Samuel L. Jackson. Con un *budget* di settantacinque milioni di dollari, il film ne incassa quasi duecentocinquanta milioni, oltre a ottenere diverse candidature a premi prestigiosi. L'intenzione del regista era quella di realizzare un film originale sui supereroi, lontano dagli stereotipi hollywoodiani. Al film seguono poi altri due capitoli, costituendo così una vera e propria trilogia: *Split*, del 2016, e *Glass*, del 2019. A Willis e Jackson si aggiunge James McAvoy. Un ulteriore successo arriva con *Signs*, nel 2002. Il film viene premiato e ancora una volta affronta il tema del soprannaturale, con alcuni tratti tipici del cinema horror e fantascientifico. Protagonisti Mel Gibson nei panni di un pastore protestante e la sua famiglia minacciata da un'invasione aliena. Gli incassi subiscono un lieve calo rispetto al *trend* ormai consolidato nel 2004 con l'uscita di *The village*. Tuttavia, il film ottiene numerose candidature per diversi premi, tra cui l'Oscar per la migliore colonna sonora. Come attori di punta sceglie Sigourney Weaver, Joaquin Phoenix e Adrien Brody. Alcuni critici hanno visto nel film una metafora politica: secondo Guido Levi si tratterebbe di una rappresentazione della fobia americana dopo l'attacco terroristico dell'11 settembre 2001[131]. Shyamalan sceglie di realizzare un film in costume, influenzato, per sua stessa ammissione, da alcuni film come *Picnic at Hanging Rock* di Peter Weir[132]. In *The village* M. Night «smaschera» il soprannaturale, mostrandone la finzione. Segue, nel 2006, *Lady in the water*. Il film si rivela un insuccesso, infatti gli incassi risultano inferiori al *budget*. La scrittura risulta molto difficoltosa, vedendo ben tredici stesure, inoltre il regista affronta un periodo di malesseri fisici e attacchi di panico. Si tratta della trasposizione cinematografica di una favola che egli stesso era abituato a raccontare alle proprie figlie.

[130] M.R. BORRELLI, *Raccontare la notte dell'anima. Il cinema di M. Night Shyamalan*, op. cit. p. 43.
[131] Cfr. G. LEVI, *The village: una metafora etico-politica?,* in A. FONTANA, *M.Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza*, Morpheo Edizioni, 2007, pp. 148-152.
[132] M.R. BORRELLI, *Raccontare la notte dell'anima. Il cinema di M. Night Shyamalan*, op. cit. p. 165.

Molto più originale il successivo *The Happening* (2008), che rivede alla fotografica Tak Fujimoto come nei precedenti *Signs* e *The Sixth Sense*. Nonostante il film riceva ben quattro candidature ai Razzie Awards[133] nel 2009 (tra cui una come peggior film, una come peggior regista e infine una come peggior sceneggiatura, naturalmente a firma Shyamalan), gli incassi chiudono nettamente in positivo. Persino il protagonista, il talentuoso attore Mark Wahlberg, riceve una candidatura come peggior attore. *The Happening* si presta a interpretazioni sociologiche in chiave ecologista, ma in larga parte è connotato di mistero. Nel 2010 esce nelle sale *The last Airbender*, ma il soggetto non è di Shyamalan: si tratta della trasposizione cinematografica di un *cartoon* sulle arti marziali ideato da Michael Dante Di Martino e Bryan Konietzko. Sue sono la regia e la sceneggiatura, ma questa volta riceve ben sei Razzie Awards, di cui una per il peggior film, una per il peggior regista, una per il peggior uso della tecnologia 3D, una per la peggior sceneggiatura[134]. Gli insuccessi non lo scoraggiano, infatti nello stesso anno dirige *The Night Chronicles: Devil*. Distribuito dalla Universal Pictures, riesce ad avere un buon incasso a fronte di un *budget* molto limitato (dieci milioni di dollari). Come suggerito dal titolo, il film ruota intorno al tema diabolico e si svolge in un set claustrofobico: un ascensore. Il regista racconta di essersi ispirato al romanzo di Agatha Christie *Dieci piccoli indiani*, del 1939. Il film costituisce il primo episodio di una trilogia, ma i due episodi successivi sono stati affidati ad altri registi. Nel 2013 esce *After Hearth*, da un soggetto di Will Smith. A M. Night viene affidata la direzione del film, che chiude piuttosto bene al botteghino ma riceve nuovamente una candidatura ai Razzie Awards per la peggior regia. Il tema dominante del film è quello fantascientifico di tipo apocalittico, mentre la trama ruota intorno a un problematico rapporto tra un padre e un figlio[135]. *After Hearth* segna in un certo senso la fine di una fase negativa per Shyamalan, in quanto il successivo *The Visit* (2015), di cui firma soggetto, regia e sceneggiatura, riceve la candidatura di miglior film horror. Anche gli incassi vanno molto bene: a fronte di un *budget* di appena cinque milioni, il film totalizza novantotto milioni di dollari. Appena terminato, viene immediatamente comprato dalla Universal Pictures: per il regista inizia una fase di rinascita, che coincide con la sua uscita dallo *studio system*[136]. La riacquistata indipendenza permette a M. Night di avere il totale controllo sulla

[133] I *Razzie Awards*, letteralmente *Raspberry Awards*, vengono assegnati ogni anno a Los Angeles ai peggiori film, registi, attori e sceneggiatori. Il premio ha un valore commerciale di meno di cinque dollari ed è il corrispettivo negativo del premio Oscar.

[134] Cfr. *Ivi*, pp. 221-223; vedere anche https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/focus/m-night-shyamalan-film/

[135] https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/lost-spirit-m-night-shyamalan

[136] Cfr. M.R. BORRELLI, *Raccontare la notte dell'anima. Il cinema di M. Night Shyamalan*, op. cit., pp. 259-260. Col termine *studio system* si indica in genere una sorta di oligopolio costituito da un gruppo limitato di case

realizzazione dei propri film. Poco tempo prima, Shyamalan aveva debuttato nel piccolo schermo alla regia dell'episodio pilota della serie *Wayward Pines*[137]. In *The Visit* si ritrovano elementi propri della fiaba e il tema della follia. Le sue realizzazioni successive sono, come già anticipato, *Split* (2016) e *Glass* (2019), film che completano la trilogia di *Unbreakable*. Entrambi registrano dei notevoli incassi, soprattutto il primo. *Split*, oltre a tre candidature come miglior film thriller e miglior film horror, riceve numerosi premi e nel 2017 la rivista «Cahiers du Cinéma» lo inserisce nella top 10 dei migliori film dell'anno[138]. *Glass* riceve un solo premio più quattro candidature, di cui una come migliore film d'azione. Nel 2021 esce nelle sale *Old*, frutto di una collaborazione del regista con la Universal Pictures. Il film, di genere thriller fantastico, è tratto dalla graphic novel *Château de sable* di Pierre Oscar-Levy ed è stato girato nella Repubblica Dominicana, con un *budget* di diciotto milioni di dollari e un incasso di quasi novanta milioni[139]. La sceneggiatura è ancora una volta di Shyamalan e ruota intorno al rapporto dell'uomo con il tempo. Due anni dopo esce il thriller apocalittico *Knock at the cabin*, adattamento cinematografico del romanzo *The cabin at the End of the World* di Paul G. Tremblay, di cui cambia il finale[140]. Gli incassi, a fronte di un investimento di venti milioni di dollari, raggiungono quasi i cinquantacinque milioni[141]. Del 2024 è *Trap*, co-prodotto da Shyamalan. La trama del film segue la prospettiva del protagonista, un serial killer interpretato da Josh Hartnett, e non presenta la consueta *twist end*. Il film è in parte ispirato, come ha dichiarato lo stesso regista, a un'operazione sotto copertura risalente al 1985 per catturare alcuni fuggitivi[142], e figura tra i migliori dieci film del 2024 secondo la rivista «Cahiers du cinéma» insieme a titoli come *La zona d'interesse* di Jonathan Glazer[143], incassando più di ottanta milioni di dollari[144]. «Première», al contrario, stronca il film per la ridondante serie di colpi di fortuna a cui va incontro il protagonista[145]. Nello stesso anno il regista figura come produttore di *Caddo Lake*, un thriller basato sul mistero e sul tema dei tunnel spazio-temporali. Attualmente Shyamalan è impegnato nelle riprese di *Remain*, thriller

cinematografiche molto importanti, che occupano una posizione dominante nella produzione e nella distribuzione dei film.

[137] *Ivi*, p. 261.

[138] *Ivi*, p. 268.

[139] https://saturation.io/budgets/old-(2021)

[140] https://www.avclub.com/shyamalan-and-his-co-writers-talk-about-why-they-change-1850074906

[141] https://thefilmstage.com/knock-at-the-cabin-review-waiting-for-the-end-of-the-movie/; https://saturation.io/budgets/knock-at-the-cabin-(2023)

[142] https://www.empireonline.com/movies/news/m-night-shyamalan-trap-silence-of-the-lambs-taylor-swift/

[143] https://movieplayer.it/news/10-migliori-film-2024-secondo-cahiers-du-cinema_150029/; https://thefilmstage.com/trap-review-m-night-shyamalans-best-engineered-work-since-the-village/

[144] https://www.the-numbers.com/movie/Trap-(2024)#tab=summary

[145] https://www.premiere.fr/film/Trap

soprannaturale ambientato a Cape Cod con protagonista Jake Gyllenhaal[146]. La filmografia di M. Night Shyamalan rivela una tendenza alla sperimentazione da parte del regista, che sceglie di non aderire fedelmente a un unico genere cinematografico. M. Night spazia infatti tra diversi generi, dal drammatico al thriller psicologico, dal fantascientifico al paranormale, dall'horror intriso di *humour* alla favola per bambini, fino al *mockumentary*[147] e al fantasy adatto alle famiglie. Dagli esordi evidentemente autobiografici, legati al tema dell'emigrazione, Shyamalan si è progressivamente rivelato un regista poliedrico, raggiungendo i suoi migliori risultati nei film a tema psicologico o soprannaturale, che peraltro già emergeva in *Wide Awake*. È possibile rintracciare nella produzione artistica di Shyamalan dei temi e delle occorrenze testuali, tecniche e stilistiche frequenti, che conferiscono al regista un carattere di autorialità, nonché una comune poetica di fondo, che ha subito l'influenza di altri artisti e cineasti ma ha anche saputo dettare delle precise tendenze, imitate successivamente da vari registi.

3.2. Autorialità, temi e influenze

M. Night Shyamalan può essere definito un regista autoriale. La quasi totalità dei suoi film è basata su soggetti di propria invenzione, ma riesce a imprimere il proprio stile anche negli adattamenti o nei soggetti di altri autori. Nei suoi film è possibile individuare un preciso orientamento di fondo, desumibile dalle sue stesse parole riportate da Roberto Donati e Andrea Fontana nella monografia a lui dedicata: «[…] mi piace pensare che gli uomini credano ancora nel terrore che provavano da bambini, davanti ai mostri temuti soltanto perché non potevano essere visti. […] Si tratta di restituire al pubblico quelle sensazioni che crede di aver perduto nella crescita, seppure in questo caso il mistero comprenda emozioni adulte come l'amore e la speranza. Tutto appartiene ad una realtà che resta sfuggente, poiché le cose che amiamo in sogno hanno, per me, maggior gusto quando non si concretizzano»[148]. In questa dichiarazione si concentrano la poetica di Shyamalan e l'essenza stessa del suo cinema: tentare di esprimere l'*Unheimliche*. Alcune espressioni contenute nella citazione riportata dai due autori sono

[146] https://movieplayer.it/news/m-night-shyamalan-dirige-remain-data-uscita-cast-dettagli-film_156738/; vedere anche https://cineforum.it/recensione/Trap

[147] Genere cinematografico che combina la tecnica narrativa finzionale convenzionale e il documentario. A questo genere appartiene *The Visit*, sulla scia di film come *The Blair Witch Project* (1999) e la saga di *Paranormal Activity* (2007-2021).

[148] Cfr. A. FONTANA, R. DONATI, *Antologia critica sull'opera di M. Night Shyamalan*, in A. FONTANA, *M. Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza*, op. cit., pp. 180-181.

particolarmente chiarificatrici: i «mostri temuti» nell'infanzia lo erano proprio in quanto «non potevano essere visti», in quanto il vuoto della rappresentazione lasciava campo libero a qualunque forma spaventosa potesse apparire nel luogo del fantasma. Il celare, l'intravedere, il non vedere, tipici della filmografia di Shyamalan, risultano molto più perturbanti del mostrare in quanto lo spettatore è costretto a immaginare i propri mostri, le proprie ossessioni e fobie infantili. Se il sonno della ragione genera mostri, lo «strappo» all'interno del simbolico permette al Reale di irrompere violentemente e manifestarsi come enigma, come l'ignoto che genera angoscia. Come si evince dalle parole di Shyamalan, quella realtà (e cioè il Reale) è e deve restare sfuggente, proprio perché indefinibile e impenetrabile. Quelle paure sono al contempo temute e amate, il che potrebbe renderle simili al sublime, e tuttavia sono invisibili: il sublime non può non riferirsi ad un oggetto percepito attraverso i sensi, mentre l'*Unheimliche* può ingannare o aggirare l'apparato percettivo ed essere evocato esclusivamente mediante delle suggestioni. È impossibile esibire l'*Unheimliche* nella propria essenza: la sua manifestazione ha luogo all'interno del simbolico, il quale può avvicinarlo, approssimarsi al suo «bordo», ma la sua emergenza costituirà sempre una domanda per il soggetto, una chimera, un oggetto insondabile. In un comunicato stampa del 2013, Shyamalan dichiara: «Sono affascinato dal motivo per cui gli esseri umani temono l'ignoto […] Ai tempi degli uomini primitivi la paura verso l'ignoto era molto importante – la paura poteva tenerci al sicuro. La paura poteva tenerti vivo»[149]. È la paura ancestrale per l'invisibile che il regista intende rappresentare, senza aderire però a schemi rigidi o fissi. Per sua stessa ammissione, egli non intende racchiudere i propri film in un genere definito, né ritiene che essi appartengano al genere horror. La filmografia di Shyamalan rimanda sempre a significati ulteriori rispetto a quelli immediatamente rappresentati. La sua ricerca non è semplicemente di natura estetica, tanto meno economica. Egli stesso afferma, a proposito di *The Sixth Sense*, di non essere interessato a «girare un campione d'incassi», ma di aver «visto e sentito qualcosa di speciale» e di sperare che potesse accadere nuovamente[150]. Inoltre, il regista ha dichiarato di realizzare film dal *budget* contenuto perché ritiene che non sia necessario spendere cifre esorbitanti per ottenere dei buoni film: contrario al cinema commerciale, cerca sempre di realizzare qualcosa di autentico, chiedendo a sé stesso coraggio e originalità. Nel 2015 egli stesso ha dichiarato: «Mi considero un regista indipendente. È assolutamente vero che sono stato parte dello *studio system*, ma scrivo e dirigo i miei film, sono sempre girati a Philadelphia

[149] M.R. BORRELLI, *Raccontare la notte dell'anima. Il cinema di M. Night Shyamalan*, op. cit. p. 249.
[150] Cfr. A. FONTANA, R. DONATI, *Antologia critica sull'opera di M. Night Shyamalan*, in A. FONTANA, *M. Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza*, op. cit., pp. 132-135 e 167.

[…] Mi sento così a mio agio nel realizzare piccoli film indipendenti»[151]. Intervistato, sottolinea il grande potenziale che possono avere i piccoli film e le location limitate, convinto che anche in piccole scene si possano rappresentare scene di «dimensioni bibliche»[152]. Nella filmografia del regista lo straordinario, il paranormale, il meraviglioso riescono a penetrare nel quotidiano senza perdere la loro aura misteriosa. In una dichiarazione relativa a *Signs*, M. Night rafforza questo concetto: «Invece di mostrare l'incedere di un assassino col coltello, preferisco produrre un rumore e mostrare qualcosa che si muove nella stanza. Il sentimento di paura per ciò che può accadere è più forte dell'immagine di un coltello insanguinato»[153]. Sempre a proposito del film, il regista si è detto affascinato dal fenomeno dei cerchi nel grano, da egli ritenuti di natura non umana. Il suono è un componente di fondamentale importanza nella cinematografia di Shyamalan, in quanto amplifica l'effetto *unheimlich* mediante musiche, dissonanze, rumori, tonfi, sospiri. Come nota Donati, anche il tempo costituisce una variabile di massima importanza per il regista: egli «gioca con la suspense e con la sorpresa» attraverso l'indugio, ritardando le azioni e procrastinando la risoluzione degli eventi[154]. I tempi dilatati indicano uno stile riflessivo: quello di Shyamalan non è propriamente un cinema di intrattenimento, in quanto si caratterizza maggiormente come cinema concettuale. Scrivendo da sé le proprie sceneggiature e collaborando nella stesura dello storyboard, Shyamalan pianifica interamente il film, mostrando una maggiore attenzione anche rispetto ai maestri che lo hanno ispirato, primi fra tutti Hitchcock e Spielberg, che non curavano personalmente la scrittura dei loro film. Egli è autore, regista e sceneggiatore. Brick Mason, disegnatore che ha collaborato con Shyamalan nello storyboard, afferma che «nessuno lavora come lui», sottolineando la meticolosità di M. Night nel raccontare «storie per immagini». Il regista, infatti, precisa che non voler «indovinare» come sarà il film una volta finito: preferisce pianificarlo dettagliatamente, risparmiando tempo e risorse e avendone così un controllo totale. Egli dichiara in proposito: «Tutti questi fogli e i mesi che ci abbiamo passato rappresentano la mia filosofia di fare un film prima di girarlo», e aggiunge ironicamente che molti registi realizzano i propri film in fase di montaggio, in base alle inquadrature girate, e preferirebbero «andare dal dentista piuttosto che fare lo storyboard»[155]. Le scene lunghe e il

[151] M.R. BORRELLI, *Raccontare la notte dell'anima. Il cinema di M. Night Shyamalan*, op. cit. p. 260.
[152] https://www.youtube.com/watch?v=dLfnsjiM50E
[153] A. FONTANA, R. DONATI, *Antologia critica sull'opera di M. Night Shyamalan*, in A. FONTANA, *M. Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza*, op. cit., p. 175.
[154] R. DONATI, *L'inquadratura ritardata. Indugi d'amore e suspense nel cinema di M. Night Shyamalan*, in A. FONTANA, *M. Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza,* op. cit., p. 132.
[155] Le dichiarazioni di Shyamalan sono tratte dal DVD dei contenuti speciali allegato al film *The Sixth Sense*, esattamente dal terzo video intitolato *Moving pictures: the storyboard process*.

piano sequenza, secondo Shyamalan, contribuiscono a mantenere viva l'attenzione dello spettatore, che al contrario potrebbe essere disturbato dai continui stacchi del montaggio. Alcuni critici hanno definito la sua *suspense* stentata e stereotipata, ma di fatto è uno dei pochi o pochissimi registi che hanno scelto di intraprendere la via dell'*Unheimliche* e di «aprirsi mentalmente all'assurdo»[156]. Anche il *casting* per Shyamalan ha un'importanza fondamentale: in un'intervista ha dichiarato che gli attori valgono l'80% del film, e che gli capita di rivedersi in alcuni dei suoi personaggi[157]. Tra i temi più presenti nella sua filmografia spicca quello mistico, incentrato sul rapporto con la fede e il mito. Si ritrovano ad esempio in *Signs*, il cui il protagonista riacquista la fede in Dio dopo un terribile lutto e l'incontro con delle entità aliene, ma anche in *Knock at the cabin*, in cui i riferimenti al libro dell'*Apocalisse* di Giovanni sono piuttosto espliciti. Persino il cibo o un concerto si rivestono per Shyamalan di ritualità, è quanto afferma egli stesso in un'intervista facendo riferimento in particolare alla cultura indiana e italiana[158]. Anche l'incomunicabilità e le crisi familiari costituiscono un tema ricorrente: si ritrovano ad esempio in *The Sixth Sense*, in cui il protagonista Malcom, interpretato da Bruce Willis, non riesce più a comunicare con sua moglie in quanto defunto, ma neanche il piccolo Cole riesce a comunicare con la madre. Il tema si ripresenta in *Signs*, dove il pastore Graham si è ormai chiuso in sé stesso e non riesce ad avere un rapporto sereno coi propri figli, o ancora in *The Happening*, in cui i protagonisti stanno affrontando una crisi coniugale. Il tema della separazione della coppia e della crisi familiare ritorna in *The visit*, in cui i giovanissimi protagonisti Becca e Tyler cercano di ricomporre le incomprensioni recandosi dai propri nonni che non hanno mai conosciuto. Anche David, protagonista-eroe di *Unbreakable*, ha dei problemi con la moglie, e i protagonisti di *Old*, Guy e Prisca, hanno deciso di divorziare. Anche la psichiatria e la psicanalisi rientrano tra le tematiche affrontate da Shyamalan: si ritrovano in *Split*, in cui Kevin è affetto da un disturbo da personalità multipla ed è seguito dalla dottoressa Karen Fletcher, o ancora nelle ossessioni psicotiche di Charles, uno dei personaggi di *Old*, che si sente osservato e minacciato. La follia ricorre anche in *The village*, nel personaggio di Noah Percy, e in *The Visit*, in cui le vere identità dei due anziani nonni di Becca e Tyler corrispondono a quelle di due pericolosi assassini evasi da un ospedale psichiatrico. Anche i quattro misteriosi personaggi di *Knock at the cabin* potrebbero essere semplicemente dei folli e non degli emissari divini. Shyamalan tocca anche temi molto attuali, come il problema ecologico o le unioni tra coppie omosessuali. In *The Happening* il

[156] A. FONTANA, R. DONATI, *Antologia critica sull'opera di M. Night Shyamalan*, in A. FONTANA, *M. Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza*, op. cit., p. 191.
[157] https://www.youtube.com/watch?v=dLfnsjiM50E
[158] https://www.youtube.com/watch?v=wPaOiPcjhCU

regista presenta una sorta di distopia ecologica, con una natura perturbante e panica che si ribella contro l'uomo mediante una misteriosa e letale tossina prodotta dalle piante, ma anche in *Knock at the cabin* si avvicina alla questione dei disastri umani ed ecologici. Il tributo richiesto dal dio per porre fine alla distruzione del mondo è il sacrificio di una bambina pura e innocente, figlia di Eric e Andrew, una coppia omosessuale. In ogni film di Shyamalan è possibile inquadrare un tema principale e allo stesso tempo una molteplicità di sottotesti, spesso di carattere esistenziale. L'elemento più costante della sua filmografia è costituito tuttavia dal rapporto col soprannaturale, il paranormale, l'inquietante: in una parola, il perturbante. Quest'ultimo può presentarsi nella forma di un enorme cerchio scavato in un campo di grano, o ancora di un incontro con gli extraterrestri, nell'infrangersi di quel sottile confine tra il mondo dei vivi e quello dei morti, in una personalità disturbata, doppia o multipla, nell'accelerarsi del corso del tempo, in una ingannevole messa in scena o nella stessa realtà: l'*Unheimliche* è una componente costitutiva dello «stile Shyamalan». Egli ama raccontare storie misteriose, senza tuttavia trascurare la realtà contemporanea: per sua stessa ammissione, molte tematiche dei suoi film sono tratte dai notiziari e dalla televisione. Riguardo a *The Happening*, ad esempio, il regista si dichiara preoccupato per il futuro del pianeta[159] e in un'intervista relativa a *Knock at the cabin* sostiene che il mondo si avvia verso una svolta critica e oscura[160]. Anche gli elementi simbolici sono fondamentali nella filmografia del regista, soprattutto se connessi al sacro o alla sapienza antica, come il colore rosso, legato al tabù del sangue (*The Village*) e i quattro elementi tanto cari ai filosofi presocratici, nei quali M. Night ci trasporta nei suoi film[161]. In alcuni casi, anche oggetti di uso comune acquistano un valore simbolico, come gli scrigni neri in *The Village* che racchiudono i ricordi della vita passata dei fondatori della comunità. Attraverso il suo linguaggio artistico Shyamalan è in grado di esprimere l'*Unheimliche* sia sul piano tematico-contenutistico, nell'accezione tipicamente freudiana del termine, sia su quello dell'enunciazione cinematografica, per mezzo del registro simbolico e della scelta di precise tecniche stilistiche. Nella quasi totalità della sua produzione artistica il momento di massima tensione narrativa[162] coincide con l'emergenza del Reale, cioè di qualcosa di indefinibile e

[159] M.R. BORRELLI, *Raccontare la notte dell'anima. Il cinema di M. Night Shyamalan,* op. cit., p. 203.
[160] https://www.youtube.com/watch?v=vim3AQnZ61s
[161] La terra costituisce l'elemento fondamentale in *Signs*, con i *crop circles* (cerchi nel grano); l'acqua è l'elemento centrale di *Lady in the water* e *Old*; l'aria è protagonista in *The Happening* e in *The last Airbender*; infine, il fuoco distruttivo e rivelatore si presenta nel finale di *Knock at the cabin*. In realtà, in The last Airbender il regista vuol trasmettere la necessità dell'equilibrio tra i quattro elementi naturali per preservare l'armonia del mondo. Vedere in G. CECCHINELLI, *Nightland. Incubi e sogni nella filmografia di M. Night Shyamalan*, op. cit., p. 29.
[162] In narratologia il momento di massima tensione narrativa è definito col termine di *Spannung*.

indicibile, che sfugge alla possibilità di una significazione. In sintesi, compare qualcosa nel luogo del fantasma, qualcosa che spezza la catena simbolica e mette in crisi la possibilità di comprensione e interpretazione da parte dei personaggi sul piano finzionale e degli spettatori sul piano reale. Quel qualcosa osserva, posa il proprio sguardo sui personaggi e gli ignari spettatori: come sostiene Bellavita, lo sguardo dell'*Unheimliche* coincide con lo sguardo del Reale, e ad esso segue la reazione dell'angoscia[163]. All'angoscia sul piano finzionale si accompagna l'angoscia dello spettatore, messo a nudo di fronte alle proprie ossessioni inconsce e a un'incomunicabilità assoluta. Come accade praticamente a ogni autore o regista cinematografico, anche Shyamalan è stato influenzato da altri maestri. Pur non conoscendo l'identità degli scrittori che possono averlo ispirato, egli definisce in modo chiaro quali registi hanno inciso sui suoi soggetti e soprattutto sulla stesura delle sceneggiature. Riguardo a *The Village*, menziona espressamente Robert Altman e Peter Weir, ma anche *The Wizard of Oz* (*Il mago di Oz*) di Victor Fleming. Di Weir, cita in particolare *Picnic at Hanging Rock*, di cui qualche elemento (la montagna rocciosa) ritorna anche in *Old*. Shyamalan è anche molto attratto dall'idea di realizzare un cinema vicino al teatro, affermando «Non faccio molti tagli, adoro le lunghe sequenze, il pubblico è come la macchina da presa. Il cinema, per me, nasce sul set. Non in sala di montaggio»[164]. Per quanto riguarda invece *Signs*, M. Night cita *The Birds* (*Gli uccelli*) di Alfred Hitchcock come principale riferimento. L'evento inspiegabile, in entrambi i film, si conclude in una casa, e lo stesso accade in *Knock at the cabin*: in un'intervista Shyamalan sottolinea come la *home invasion* sia già terrificante di per sé, ma se si tinge di soprannaturale il senso di pericolo aumenta significativamente[165]. L'attesa, la *suspense* e l'immaginazione dello spettatore, proprio come per Hitchcock, giocano un ruolo fondamentale. Il regista cita Hitchcock anche in merito a *The Happening*, insieme a *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasione degli ultracorpi*) di Don Siegel e *Night of the Living Dead* (*La notte dei morti viventi*) di George A. Romero, rispettivamente del 1956 e del 1968. Al riguardo, M. Night afferma: «È come se i film più vecchi e io avessimo la stessa «voce» […] L'estetica di Hitchcock che prendo il prestito è qualcosa che mi fa stare più a mio agio». Aggiunge poi un riferimento a Kubrick, con una dichiarazione molto indicativa: «Alle volte mi devo quasi bloccare per impedirmi di girare certe scene così come avrebbe fatto lui»[166]. Del resto Cole Sear, il giovanissimo protagonista di *The Sixth Sense*, ricorda Danny Loyd, il

[163] A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti*, op. cit., p. 88.
[164] M.R. BORRELLI, *Raccontare la notte dell'anima. Il cinema di M. Night Shyamalan*, op. cit., p. 166.
[165] https://www.youtube.com/watch?v=ZG1ZjkEyko0
[166] Cfr. M.R. BORRELLI, *Raccontare la notte dell'anima. Il cinema di M. Night Shyamalan*, op. cit., pp. 213-214.

figlio sensitivo di Jack Torrance: anche lui ha la «luccicanza» e riesce a vedere le anime dei trapassati. Steven Spielberg ha avuto un impatto più modesto sulla poetica e la professionalità di Shyamalan, più che altro per le atmosfere di tensione che caratterizzano i suoi film. Lo stile di Spielberg è infatti meno cupo e il ritmo dei suoi film è generalmente più incalzante. Shyamalan è certamente più vicino a Hitchcock, anche per il maggior peso dato all'aspetto psicologico e alla presenza dei colpi di scena. L'elemento soprannaturale, così come il contrasto tra l'apparenza e la realtà, sono molto presenti anche nella filmografia di David Lynch, ma vengono affrontati diversamente rispetto al regista indo-americano: Lynch ha uno stile più sperimentale e si spinge anche verso l'assurdo, il surreale, il bizzarro e persino il *trash*, mentre lo stile di Shyamalan rimane più intimo, oscuro, profondo e misterioso. Ferma restando l'influenza più o meno significativa dei grandi maestri, Shyamalan è stato anche ispiratore per altri registi: *The Others* (2001), di Alejandro Amenábar, ricalca in maniera piuttosto evidente la trama di *The Sixth Sense*, in cui apparenza e realtà si confondono e il confine tra la vita e la morte diventa estremamente labile. Anche *Hotel* (2004), di Jessica Hausner, col suo bosco inquietante e un perturbante totalmente basato sul non detto e il non mostrato, ricorda certe atmosfere di *The Village*. Del resto, il bosco evoca i ricordi infantili più inquietanti, le prime favole paurose: a livello inconscio, ad esso si associa l'idea del pericolo. Il mondo dei *social* è spesso impietoso nei confronti di Shyamalan: il regista è molto criticato, spesso ingiustamente, accusato di scrivere cattive sceneggiature o di aderire troppo agli schemi hollywoodiani. Molti utenti di Facebook e Reddit affermano che dopo *Unbreakable* il regista non ha più realizzato film di qualità. Al di là dei giudizi di merito o gradimento, Shyamalan resta uno dei registi più prolifici dell'attuale panorama cinematografico, a metà strada tra lo *studio system* e il cinema indipendente, e soprattutto uno dei maggiori autori dell'*Unheimliche*, che riesce a mettere in scena attraverso uno stile personale e delle precise tecniche artistiche.

3.3. Cifra stilistica e messa in scena dell'*Unheimliche*

Shyamalan ha una visione artistica e una cifra stilistica ben delineate, propone infatti dei temi ricorrenti e delle particolari tecniche che ne caratterizzano il linguaggio. Per usare un termine lacaniano, egli ha un preciso registro simbolico. La messa in scena dell'*Unheimliche* in Shyamalan è corredata da occorrenze tecniche tipiche, che costituiscono la firma del regista. Innanzi tutto, i film di Shyamalan si caratterizzano per uno sviluppo narrativo tendenzialmente

lento, almeno per la prima parte. Talvolta, egli distorce l'ordine convenzionale del racconto sull'esempio di film come *I soliti sospetti* e *Fight club*, è il caso ad esempio di *The Sixth Sense*. Tra le tecniche cinematografiche alle quali il regista fa spesso ricorso merita una particolare menzione il fuori campo. Il fuori campo è, per definizione, un cortocircuito comunicativo: è un'omissione intenzionale, un «buco» nel significante. In alcuni casi il regista decide di non mostrare intere azioni e di esibirne esclusivamente le conseguenze. In questi casi si parla di fuori campo assoluto, in quanto viene a crearsi un'ellissi temporale in cui lo spettatore deve necessariamente ricostruire quanto accaduto attraverso l'immaginazione. È il caso, ad esempio, del suicidio del paziente di Malcom, il protagonista di *The Sixth Sense*, o dei suicidi che hanno luogo in *The Happening*. Shyamalan adotta una scelta stilistica affine a quella della tragedia attica, in cui le azioni cruente non avevano luogo nel proscenio ma erano semplicemente narrate da un coro o se ne esibivano gli effetti mediante l'enciclema[167]. Talvolta, invece, il regista mette fuori campo soltanto dei segmenti di azioni, per creare effetti di *suspense* (come ad esempio far ritrovare aperti dei cassetti che prima erano chiusi). Anche l'inquadratura soggettiva e quella a piombo o a volo di uccello (*plongée*) vengono adoperate dal regista per creare effetti perturbanti[168]. Mediante la soggettiva (ocularizzazione interna) il regista spossessa lo spettatore del proprio sguardo imponendogli di guardare con gli occhi del protagonista, quindi di adottarne il punto di vista, che coincide in realtà con quello della macchina da presa. Soltanto con l'inquadratura oggettiva (ocularizzazione zero) lo spettatore è «padrone» del proprio sguardo, per quanto in realtà anche in questo caso la visione sia «comandata» dalla macchina da presa e quindi dal narratore onnisciente (focalizzazione zero) che dirige l'azione[169]. Il regista riesce a imporre il punto di vista del personaggio anche senza ricorrere continuamente alla soggettiva: è il caso di *The Sixth Sense*, in cui lo sguardo dello spettatore è sempre e comunque filtrato da quello del protagonista Malcom (sebbene ci siano delle cose che Malcom non riesce a vedere, come i fantasmi degli impiccati nella scuola). Nell'inquadratura a piombo non vi è sottrazione dello sguardo, ma la prospettiva offerta allo spettatore è una prospettiva impossibile (soggettiva irreale), che suggerisce piuttosto una presenza altra, ignota e minacciosa o un evento di portata soprannaturale. Shyamalan utilizza questo tipo di inquadratura ad esempio in *The Sixth Sense* nel momento in cui il protagonista

[167] Dal gr. antico ἐκκύκλημα, piattaforma mobile che faceva ruotare sul proscenio, cioè la parte anteriore del palco, persone o oggetti.
[168] Per l'inquadratura soggettiva cfr. nota n. 103. Nell'inquadratura a piombo la camera è posta a 90 gradi rispetto al soggetto inquadrato, in modo da ottenere un'angolazione verticale e una visione dall'alto. Al contrario, l'inquadratura *contre-plongée* prevede un posizionamento della camera al di sotto del soggetto, al fine di enfatizzarne la superiorità o l'autorità.
[169] Cfr. G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, op. cit., pp. 34-35.

Malcom muore e in *The Village* quando Ivy cade all'interno della voragine nel bosco. *Plongée* e *contre-plongée* sono quindi due tipologie di inquadratura che trovano applicazione nel cinema perturbante di Shyamalan[170]. Tra le tecniche cinematografiche impiegate da M. Night si trovano anche il *flashback*, eccezionalmente il *ralenti*, il *piano sequenza*, il *long take* e le inquadrature di profilo, soprattutto nelle scene di dialogo tra due personaggi al fine di evitare gli stacchi tipici del montaggio e quindi il campo e contro-campo, conferendo alla scena maggiore naturalezza e realismo (a parte in *Lady in the water*, in cui il campo e contro-campo è più frequente). Per sua stessa ammissione, Shyamalan crea artificialmente delle angolazioni con la cinepresa per conferire alla scena caratteristiche claustrofobiche e opprimenti[171]. Lo «stile Shyamalan» si caratterizza anche per alcune frequenti occorrenze testuali, che costituiscono la struttura narrativa dei suoi film. Un elemento molto ricorrente è il *twist ending*, cioè il finale a sorpresa o colpo di scena. Non sempre Shyamalan lo inserisce al termine della narrazione, infatti in *Trap* è posto all'inizio (*twist beginning*). Spesso, attraverso il *twist ending*, il regista stempera l'effetto perturbante prodotto nella fase centrale del racconto, «restituendo» allo spettatore lo sguardo che gli aveva sottratto. Talvolta, invece, offre un'interpretazione alternativa e razionale all'evento perturbante, avviando lo spettatore verso una reinterpretazione. È il caso, ad esempio, di *Old*. Scrive infatti Andrea Cocchi: «Analizzando il cinema di S. riferendosi alla definizione che Todorov ha dato della categoria del *fantastico* potremmo sostenere che tecnicamente ogni suo film abbandoni i dubbiosi territori del fantastico propendendo di volta in volta verso un'ammissione stupita del dato irrazionale e talvolta verso una spiegazione logico-razionalista»[172]. Altra tecnica narrativa tipica del regista indo-americano è quella di disseminare indizi all'interno della trama, come tessere di un mosaico da ricomporre, che sovente inducono lo spettatore a rivedere il film per ricostruirne il senso. M. Night, inoltre, ricorre spesso a delle inquadrature particolari, caratterizzate da prospettive visive interstiziali, da un intravedere o «vedere attraverso» dei riflessi o degli ostacoli come il vetro di una finestra, le sbarre di un cancello o delle tende mosse dal vento, mentre in alcuni casi assume il punto di vista dei bambini, come accade in *The Sixth Sense* e *The Visit*. Talvolta mette in scena la stessa impossibilità di vedere, come nel caso di Ivy, la protagonista non vedente di *The Village*, oppure la volontà di non vedere, incarnata negli altri abitanti del villaggio e nel timore del pastore Graham di guardare il mondo

[170] Cfr. M.R. BORRELLI, *Raccontare la notte dell'anima. Il cinema di M. Night Shyamalan*, op. cit. pp. 160-161.
[171] Cfr. G. CECCHINELLI, *Nightland. Incubi e sogni nella filmografia di M. Night Shyamalan*, op. cit., pp. 106-107.
[172] Cfr. A. COCCHI, *Prospettive irreali*, in A. FONTANA, *M. Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza*, op. cit., p. 128-129.

(*Signs*). Del resto, come suggerisce Andrea Cocchi, in Shyamalan «il vedere è sempre un atto mentale, che supera le contingenze sensibili del vedere tramite gli occhi, ponendo colui che vede tramite la mente nel ruolo idealista dell'artefice del mondo stesso che «vedendo» reinterpreta e ri-crea la realtà»[173]. Egli aggiunge inoltre: «Il vedere paradossale e stupito (attraverso gli occhi di un morto, di una cieca, di un bambino tramite l'aldilà, di un prete, di un presunto supereroe) è un tentativo di aprire il reale a sguardi (im)possibili ed allo stesso tempo una riflessione radicale sulla comunicazione impensabile di spazi-tempi-mondi che sono incomprensibilmente lo stesso mondo, lo stesso spazio, lo stesso tempo, lo stesso palpitante enigma»[174]. Insomma, lo sguardo di Shyamalan è uno sguardo sul Reale, che non sempre trova una definizione in termini simbolici e anzi, più spesso rimane sospeso in un incanto magnetico e indecifrabile. La frequente introduzione di schermi e dispositivi di carattere visivo all'interno dei suoi film suggerisce inoltre la volontà, da parte del regista, di offrire allo spettatore una rappresentazione di tipo meta-cinematografico: il film parla di sé stesso e del proprio linguaggio mostrando il proprio apparato tecnico, rivelando cioè la propria natura di dispositivo. Di fatto si tratta di un'irruzione del Reale, il Reale del cinema, ciò che nella trama simbolica del film di finzione non dovrebbe comparire. Nonostante ciò, Shyamalan introduce sapientemente questi elementi nel tessuto narrativo, in modo da evitare uno *shock* nello spettatore e mantenere invece viva l'attenzione sugli elementi *unheimlich* da egli proposti. È lo stesso regista che in *Old,* in cui compare in veste di attore come in altri suoi film, riprende gli sventurati personaggi sulla spiaggia privata attraverso il monitor di un computer. In *The Visit*, Tyler e la sorella filmano di nascosto i sedicenti nonni e comunicano con la madre per mezzo di Skype. In alcuni casi, gli schermi e le superfici riflettenti diventano rivelatori di verità, come in *The Six Sense* o *Signs*: è mediante lo schermo di un televisore che emergono la verità sulla morte della piccola Kyra e l'identità dell'extraterrestre. Schermi rivelatori si ritrovano anche nel finale di *Glass*, in *The Happening* e in *Knock at the cabin*, Un altro elemento frequente nei film di Shyamalan è la rappresentazione del doppio, inteso come doppia personalità o doppia realtà. Nella trilogia di *Unbreakable* i tre personaggi principali hanno tutti una doppia personalità: David nasconde la sua seconda identità di supereroe, Elijah quella di geniale terrorista e Kevin ha addirittura molteplici personalità, che infine si fondono in quelle della Bestia, dotata di una forza sovrumana. Anche il piccolo Cole di *The Sixth Sense* è dotato di un potere eccezionale, e l'intera trama del film è intessuta su una doppia realtà: quella dei vivi e quella dei morti. Una doppia realtà è anche quella di *The Village*, in cui si

[173] *Ivi*, p. 127.
[174] *Ivi*, p. 130.

contrappongono la vita idealizzata della comunità e quella del mondo reale in cui si colloca lo stesso regista, nella veste di guardia del parco. I nonni di Tyler e Becca in *The Visit* sono in realtà due impostori, quindi anch'essi nascondono una doppia identità. Altra peculiarità della filmografia di Shyamalan è la particolare attenzione che il regista rivolge agli spazi: spesso questi sono chiusi o comunque limitati. Scrive Daniele Dottorini: «la chiusura, la negazione dello spazio, sia fisico che della visione sono gli elementi che più caratterizzano il cinema di Shyamalan […]»[175]. In effetti, il regista utilizza raramente inquadrature con campi lunghi o lunghissimi, come le ampie riprese a volo di uccello sui cerchi nel grano in *Signs*. Egli dirige più spesso lo sguardo della macchina da presa, e quindi dello spettatore, in corridoi, pertugi, spazi chiusi come la cantina di *Signs* o gli anfratti posti sotto l'abitazione dei nonni in *The Visit*. Gli spazi, nei film di Shyamalan, sono soprattutto spazi *heimlich*, sicuri, che diventano improvvisamente *unheimlich* a opera di presenze estranee: in *Signs* la casa del pastore Graham diventa una vera e propria trappola per tutta la famiglia, in particolare per il figlio Morgan che in cantina ha un attacco d'asma. Allo stesso modo, in *Knock at the cabin* diventa una trappola mortale la casa di Eric, Andrew e la piccola Wen, quando la loro serena quotidianità viene stravolta dall'irruzione di un Reale misto di sacralità e follia nello stesso tempo. Anche la casa dei nonni di *The Visit* si manifesta molto presto come luogo perturbante, tanto che i due adolescenti sono costretti a chiudersi a chiave durante la notte a causa dei comportamenti bizzarri e inquietanti dei sedicenti congiunti, e lo diventa molto di più dopo la scoperta della loro vera identità. La vasta prateria che circonda la comunità di *The Village* è in realtà anch'essa uno spazio chiuso: il limite è costituito dalla foresta, ostile e pericolosa, e dal divieto perentorio di attraversarla, un vero e proprio meccanismo di censura a difesa della rimozione di tutto ciò che rappresentava la vita precedente al di fuori del villaggio. Parimenti chiusa e minacciosa è la spiaggia privata di *Old*, separata dal resto del mondo dalla ciclopica verticalità di una montagna impossibile da scalare e attraversare, che ricorda per le proprie fattezze e il suo imperscrutabile e inquietante potere il colosso australiano di *Picnic at Hanging Rock* di Peter Weir (1975). In *The Happening*, l'intero spazio aperto diventa perturbante, agorafobico, opprimente, *unheimlich*, in un *climax* irreversibile e angosciante: non c'è possibilità di salvezza per il mondo, ogni città diventa preda della micidiale tossina e della sua vendetta nei confronti dell'umanità. Allo spaesamento globale si contrappone la nostalgia della casa, stigmatizzata nell'ultimo tentativo, da parte dei tre protagonisti, di unirsi in una piccola costruzione spoglia e disabitata. La «casa», però, è anche quella della nostra mente. Come

[175] D. DOTTORINI, *Lo spazio serrato*, in A. FONTANA, *M. Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza*, op. cit. p. 136.

nota Vidler, anche lo spazio della mente può essere perturbante, nella misura in cui cancella i confini tra reale e irreale e quando ciò che è familiare da tempi antichissimi riaffiora all'improvviso[176]. Un'ultima riflessione sullo spazio riguarda l'ubicazione dei set cinematografici. Quasi tutti i film di M. Night Shyamalan sono girati in quella che è diventata la sua città, Philadelphia. Solo in rari casi egli ambienta i propri film oltre i confini della Pennsylvania, come ad esempio accade in *Old*. La «firma» che il regista imprime alle sue creazioni è rappresentata dal proprio cammeo: Shyamalan compare in veste di attore o semplice comparsa in ognuno dei suoi film, rivelando la sua ammirazione (peraltro dichiarata) nei confronti di Alfred Hitchcock, il quale adottava il medesimo espediente narrativo. In *The Sixth Sense* è un medico pediatra, nella trilogia di *Unbreakable* un giovane con cattive frequentazioni, in *The Village* una guardia del parco, in *Knock at the cabin* il presentatore di una televendita, in *Old* l'autista dell'hotel e via dicendo. Attraverso questo stratagemma, il regista occupa una posizione inter-diegetica, cioè extra-diegetica come narratore onnisciente e contemporaneamente intra-diegetica come elemento dello spazio filmico.

Come affermato in precedenza, M. Night Shyamalan può essere definito a buon diritto autore dell'*Unheimliche*. Egli scrive la maggior parte dei propri film, ne cura lo storyboard, dirige il set e gira le scene, sceglie delle tematiche tipicamente perturbanti come la follia, il doppio e il soprannaturale. Infine, egli adotta delle precise strategie cinematografiche che sospendono la comunicazione con lo spettatore, creando un vuoto nel significante e lasciando alla sua immaginazione il compito di colmarlo con i propri fantasmi latenti. Nel prossimo capitolo si cercherà di dimostrare le modalità con cui Shyamalan riesce a produrre e mostrare l'*Unheimliche* in alcuni dei suoi film, sia a livello tematico e contenutistico, sia a livello tecnico-cinematografico.

[176] A. VIDLER, *Il perturbante dell'architettura*, op. cit., pp. 12-13.

Capitolo quarto

Il cinema perturbante di M. Night Shyamalan

4.1. L'*Unheimliche* oltre la soglia: *The Sixth Sense*

Nel 1999 esce nelle sale *The Sixth Sense*, per Hollywood Pictures & Spyglass Entertainment. Avy Kaufman si occupa del casting, mentre le musiche sono curate da James Newton Howard. Il direttore della fotografia è Tak Fujimoto. L'uscita del film coincide col giorno del ventinovesimo compleanno del regista e ottiene un notevole successo in termini di incassi, più sei nomination all'Oscar. L'American Film Institute lo ha inserito tra i cento migliori film di tutti i tempi. Nonostante non sia la prima esperienza cinematografica del regista, nella memoria collettiva *The Sixth Sense* è considerato il primo vero film di Shyamalan e può essere definito uno *psychological drama*, uno psycho-thriller a tema soprannaturale. Tuttavia, non si riduce solo a questo. Il film parla anche di comunicazione, di relazioni e del bisogno che ognuno ha dell'altro, della solitudine, della separazione e delle incomprensioni. In perfetta consonanza con lo «stile Shyamalan», il film bilancia in modo equilibrato horror e sentimento, senza mostrare troppo. Come egli stesso ha affermato, i mostri, per essere temuti, non devono essere visti. Il regista si è dichiarato «affascinato» dai fantasmi: da bambino era molto pauroso e non dormiva mai a casa di nessuno. Quello del fantasma, secondo Shyamalan, è un concetto universale, presente in tutte le culture del mondo, e così ha deciso di realizzare il proprio film sul tema. Dopo diverse stesure, per sua stessa ammissione è stata l'idea finale il suo vero «asso nella manica», tanto da arrivare a dichiarare: «era come avere Michael Jordan per l'ultimo canestro»[177]. Bruce Willis, che nel film interpreta uno dei due protagonisti, accetta con entusiasmo la parte già dopo la prima lettura del copione. Per l'attore è il primo ruolo riflessivo, non legato al cinema d'azione, e lo stesso definisce Shyamalan uno storyteller, un

[177] È quanto il regista dichiara nel documentario inserito nel DVD allegato al film, dal titolo *Reflections from the set*.

autore originale che inventa le proprie storie[178]. In effetti, il tema del film è molto condizionato dalla cultura di appartenenza di Shyamalan. Nella cultura indiana la credenza nell'aldilà e nelle anime dei defunti è una cosa del tutto normale, così come tutte le pratiche e i rituali per scacciare gli spiriti maligni dalle case. Per chi crede negli spiriti, vedere i fantasmi rappresenta un dono. La componente spirituale è fondamentale all'interno film, in esso si condensa un sistema di credenze a cui Shyamalan appartiene: egli parla della sua stessa vita. In merito a ciò, egli dichiara: «Voglio avere un'esperienza che sia più di un semplice film […] girare un film del genere è destino e basta»[179]. Se ogni significante cinematografico è simbolo di una realtà che si trova su un piano latente, questo è maggiormente vero in *The Sixth Sense*. La trama del film si sviluppa infatti secondo i rispettivi punti di vista dei due protagonisti, lo psicologo infantile Malcom Crowe e il piccolo Cole Sear, ma nessuno dei due ha un rapporto autentico con la realtà. Cole vive con disagio una realtà ostile che lo giudica e non lo ascolta, al contrario Malcom ripete quotidianamente tutti i gesti che era abituato a compiere in vita, senza riuscire a comprendere la sua nuova condizione. Entrambi si trovano su una soglia: Cole è vivo ma è una finestra aperta sul mondo dei morti, mentre Malcom è morto ma crede ancora di essere vivo. Ognuno dei due è soglia per l'altro e allo stesso tempo ognuno dei due è perturbante per l'altro: per Cole Malcom è un fantasma, esattamente come gli altri che lo perseguitano, ma è anche l'unico fantasma che non teme e con cui ha un dialogo. Per Malcom, invece, Cole è il doppio di Vincent, progressivamente il bambino manifesta le medesime problematiche del paziente omicida, e tuttavia è l'unico vivo che parla con lui. Cole è in continuo contatto col Reale, è una porta spalancata sulla paura, mentre la non esistenza di Malcom è di natura fantasmatica, egli ha rimosso la propria morte. È la soglia della coscienza che Malcom non riesce ad attraversare, per lui il Reale resta a lungo inaccessibile. Cole è destinatario di una conoscenza superiore, mentre Malcom è condizionato dalla propria credenza e vive un'esperienza di tipo allucinatorio. Sebbene egli si trovi in una dimensione ulteriore a quella reale, psicologicamente è ancora imprigionato nella caverna platonica. Entrambi devono affrontare il Reale, l'*Unheimliche* oltre la loro soglia: l'uno ascoltando le anime defunte, l'altro squarciando il velo delle proprie illusioni. L'esperienza di Malcom è un percorso di redenzione, una possibilità di riscatto per espiare gli errori commessi in passato. Non solo egli riuscirà ad aiutare Cole, ma gli insegnerà anche la capacità di ascoltare le anime dei trapassati per non averne più paura. Vivendo da solo con la madre, Cole sembra sostituire

[178] *Ivi*.
[179] *Ivi*; vedere anche il documentario dal titolo *Between two worlds*, all'interno del DVD allegato al film.

la figura del padre assente con quella di Malcom[180]. La prima sequenza del film ha luogo nella cantina della casa del medico e di sua moglie Anna. La macchina da presa inquadra il dettaglio di una lampadina che si accende lentamente. Anna deve scegliere una bottiglia di vino per festeggiare suo marito, che ha ottenuto una targa come premio di riconoscimento per la sua attività di psicologo infantile. Sin dalle prime inquadrature emerge la particolare tecnica del regista del «vedere attraverso», che fa eco al concetto di *seeing-through* di Kendall Walton[181]: Anna viene inquadrata mentre scende le scale e successivamente in un mezzo primo piano, sempre semi nascosta dai fondi delle bottiglie di vino. D'un tratto, avverte una sensazione di freddo e ha un brivido, si volta indietro a guardare qualcosa di indefinito, un'assenza perturbante. D'impulso, corre su per le scale e l'ambientazione cambia radicalmente: al freddo della cantina si contrappongono il calore del fuoco acceso e le note delicate di Chet Baker in *I fall in love too easily*. Razionalmente, Anna afferma «It's getting cold», cioè «sta venendo freddo», dimenticando il brivido irrazionale che aveva provato in cantina. In realtà, Anna ha avuto un primo impatto col Reale: si è manifestato qualcosa di inspiegabile attraverso quella sensazione che, evidentemente, non era una normale sensazione di freddo. Il regista riesce a trasmettere un effetto perturbante semplicemente direzionando lo sguardo dell'attrice verso qualcosa di ignoto, un mutamento percettivo della temperatura ambientale e il suo passo veloce per tornare da suo marito. Nello spettatore, si insinua la possibilità che debba succedere qualcosa di inquietante. Malcom, mentre si accomoda su una poltrona, ammira la cornice che sta intorno alla sua targa. D'un tratto egli innesca un meccanismo di ripetizione, pronunciando due frasi quasi identiche in un ordine sintattico diverso: «There's one fine frame» e subito dopo «One fine frame there is». Malcom e Anna sono adesso abbracciati e guardano verso la targa da lui ricevuta. Scherzano, e Malcom torna nuovamente a giocare con le parole mediante la ripetizione: «I know, I'm serious. Serious I am». La ripetizione, com'è noto, è un elemento tematico perturbante secondo Freud. Inoltre, cambiando l'ordine delle parole contenute nelle frasi, sembra quasi che queste vengano pronunciate da entrambi i Malcom, quello reale e quello riflesso. La ripetizione, il linguaggio irrazionale, il doppio: elementi che fanno appello a *lalangue*, al linguaggio inconscio. Nella scena è presente un altro elemento tipico della

[180] G. CECCHINELLI, *Nightland. Incubi e sogni nella filmografia di M. Night Shyamalan*, op. cit., p. 24.

[181] Secondo Walton «[…] lo spettatore non vede la scena *nell*'immagine ma la vede *attraverso* l'immagine, proprio come si può vedere una scena *attraverso* il vetro *trasparente* di una finestra o *attraverso* le lenti *trasparenti* di un paio di occhiali». Vedere in E. TERRONE, *Filosofia del film*, op. cit. p. 72. La peculiarità di Shyamalan, tuttavia, è quella utilizzare il principio del *seeing through* al fine di inibire la visione: la superficie che si interpone tra la scena e lo spettatore non è trasparente, e anzi rappresenta un ostacolo. Il regista condiziona la prospettiva dello spettatore ponendolo nella situazione di *voyeur*, cioè di colui che assiste a qualcosa di privato. La scelta è probabilmente motivata dalla precisa volontà di conferire alla scena un'aria di mistero.

cinematografia di Shyamalan, ossia l'immagine riflessa. Malcom si trova di fronte al suo doppio, l'Io immaginario in cui si è identificato, lo psicologo di successo. In realtà, il Malcom in carne e ossa seduto sulla poltrona comprende quell'inconscio che non può essere contenuto nell'Io, e così i suoi errori, le sue insicurezze e i suoi sensi di colpa rimossi. In un gioco di alterni campo e controcampo, il regista pone i due Malcom l'uno di fronte all'altro: quello riflesso sulla targa ricorda sinistramente una lapide, e probabilmente costituisce una sorta di presagio. La coppia di prepara per passare una notte appassionata, con una leggera ironia che viene bruscamente interrotta nel momento in cui Anna si accorge dei frammenti del vetro della finestra sul davanzale e di altri frammenti sul pavimento, insieme al telefono e a una valigetta professionale. La finestra, privata del suo «quadro», fa apparire qualcosa. Ancora non è chiaro cosa sia, ma Anna è angosciata, è la prova che in casa è entrato qualcuno. È il momento in cui la casa, da *heimlich*, familiare, è diventata *unheimlich*. Il noto è diventato ignoto e minaccioso. La casa non è soltanto il luogo in cui Anna e Malcom abitano. È la loro mente, adesso, a essere aggredita da una forza oscura e perturbante: tutte le loro paure infantili sono lì, misteriose, tenebrose. Un'ombra sinistra appare sul muro e Anna, emettendo un urlo soffocato, si volta verso il bagno, che è illuminato. La macchina da presa (probabilmente una steadycam, in quanto imita l'andamento del movimento corporeo) si muove verso il bagno. Nella cornice, infine, appare qualcosa, l'elemento rimosso, il paziente con cui Malcom ha fallito e cioè Vincent Grey. È praticamente svestito, indossa soltanto degli slip e trema. Lo psicologo non lo riconosce, dopotutto è l'*estraneo* che si è insinuato nella sua casa, e tuttavia «[…] è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»[182]. Vincent era effettivamente noto da lungo tempo a Malcom, era un suo paziente, ma non era stato in grado di aiutarlo e aveva completamente rimosso quell'esperienza. Il familiare divenuto ormai perturbante appare all'improvviso all'interno della cornice, nel luogo del fantasma. Il «quadro davanti alla finestra» era costituito proprio dalla targa in suo onore: quel successo non era del tutto meritato. Rimosso il quadro, emerge prepotentemente il Reale. L'angoscia di Malcom è evidenziata da Shyamalan mediante un primo piano lievemente illuminato dal basso. La sequenza è accompagnata da una musica disturbante, e si concretizza nello sfogo di Vincent e in alcune frasi emblematiche da egli pronunciate, come «sapete perché uno ha paura quando è solo?» o «mi hai abbandonato». Ancora una volta si può rintracciare nel film un elemento tematico del perturbante freudiano, e cioè la paura infantile della solitudine e dell'abbandono[183]. Sembra che la frase «Now look at me!», urlata disperatamente

[182] S. FREUD, *Il perturbante*, op. cit., p. 16.
[183] Id., *La vita sessuale. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti,* op. cit., p. 125.

da Vincent, sia stata campionata e inserita nel brano di sottofondo al contrario, percepibile appena come un gemito[184]. La tecnica con cui Shyamalan mette in scena l'*Unheimliche* è molto vicina al perturbante lacaniano: la finestra, la cornice, la comparsa dell'elemento estraneo che, almeno inizialmente, risulta inspiegabile. Soltanto l'attività introspettiva di Malcom fa riaffiorare il ricordo di Vincent, ma inizialmente non riesce a identificarlo e nomina altri due pazienti. Vincent pone Malcom di fronte alla cruda realtà di un suo insuccesso: «You failed me!». L'Io immaginario di Malcom, che si rifletteva luminoso nella targa di merito, viene frantumato come i vetri della sua finestra. Mentre il medico chiede «another chance» al suo ex paziente, quest'ultimo si volta di spalle e di scatto si gira e gli spara dritto nel petto. Poi, si suicida puntando l'arma contro la propria tempia. Il suicidio avviene fuori campo, altra tecnica frequentemente adottata da Shyamalan. La camera adesso ritorna su Malcom. L'effetto drammatico risulta particolarmente efficace grazie all'inquadratura in *plongée* (a volo d'uccello) del protagonista disteso sul letto, e soprattutto col movimento della macchina che si allontana dal soggetto, quasi a voler rappresentare la sua anima mentre abbandona il suo corpo. Immediatamente dopo, il regista chiude la sequenza con un espediente tipico del perturbante cinematografico: una lunga dissolvenza in nero accompagnata dai suoni di un'orchestra d'archi dal tono cupo e sinistro. Si interrompe la comunicazione con lo spettatore, che da questo momento non sa esattamente se Malcom sia sopravvissuto o meno allo sparo. Lo spettatore è costretto a riempire questo vuoto comunicativo, questo buco nell'ordine simbolico, e di conseguenza ne subisce l'effetto perturbante. Muta lo scenario: la macchina da presa inquadra ora un campo lunghissimo su una grande piazza delimitata da alcune abitazioni, e compare un elemento extradiegetico, una didascalia composta dalla scritta «The next fall - South Philadelphia». È un evidente tentativo del regista di comunicare con lo spettatore, distogliendolo dalla possibile identificazione in Malcom. In questo modo, egli stempera l'effetto perturbante facendo «tornare» lo spettatore sulla propria poltrona. La camera si sposta e con un'inquadratura «sporca» di quinta, in cui si vedono parte della spalla e dell'orecchio di Malcom non a fuoco, riprende in evidenza gli appunti su Cole Sear. Il bambino, appena si accorge del medico, scappa e si rifugia in una chiesa. Questo costituisce di fatto un indizio su quella che poi si rivela essere la condizione di Malcom: è un fantasma. Shyamalan, autore onnisciente, inganna lo spettatore non consentendogli di comprendere questa realtà. Il colloquio tra i due protagonisti, che nel racconto occupano una posizione alla pari, avviene all'interno della chiesa. Cole indossa degli occhiali senza lenti, specificando che

[184] M.R. BORRELLI, *Raccontare la notte dell'anima. Il cinema di M. Night Shyamalan*, op. cit., p. 65.

sono del padre. Lo sguardo del bambino è costantemente rivolto verso il Reale: la sua vista è speciale per cui non ha alcun bisogno di lenti. Pima di salutarsi Cole chiede a Malcom: «I'm gonna see you again, right?» e cioè «Ti rivedrò ancora, vero?». Malcom risponde: «If that's okay with you». Cole sa che lo rivedrà, in quanto vede abitualmente i fantasmi. Uscendo ruba l'ennesima statuetta sacra, che andrà ad aggiungersi a quelle già presenti nel suo altarino domestico. Malcom torna a casa: una soggettiva impossibile inquadra il suo portone, poi la macchina ruota e riprende lui che si avvicina dalla direzione opposta a quella della cinepresa. Rientrando a casa, Malcom si rivolge alla moglie che è fuori quadro, dicendo «Sono io». Non ottiene risposta, Anna dorme e la tavola è apparecchiata solo per lei, ci sono i resti della cena. Malcom non riesce nemmeno ad aprire la porta del proprio studio: la camera riprende il dettaglio delle sue tasche, in cui egli fruga alla ricerca della chiave che naturalmente non possiede più. La sequenza successiva, infatti, lo riprende mentre studia il caso Sear in cantina, dove Anna aveva riposto le sue cose dopo la morte. La comunicazione di Malcom con la moglie è impossibile, ma anche quella di Cole con la madre Lynn presenta dei problemi. Quando Lynn, rientrando in cucina, trova tutti i cassetti e le dispense spalancati, emette un grido soffocato: non sa se sia stato suo figlio ma avverte che è accaduto qualcosa di sinistro. Qui il regista adotta nuovamente la tecnica del fuori campo, creando un'ellissi temporale e conferendo un senso di mistero e *suspense* alla scena, per spingere lo spettatore a immaginare cosa possa essere accaduto. Cole risponde alla madre che stava cercando delle merendine, ma con fare incerto e timoroso. Shyamalan ripropone nuovamente un effetto *unheimlich*: l'impronta della mano impressa sulla tavola che lentamente svanisce non appartiene certamente a un bambino, è la mano di un adulto. Lynn, pur vedendola, ne rimane impressionata ma non manifesta alcuna reazione. La cinepresa indugia sul dettaglio dell'impronta finché non scompare. Un'inquadratura a volo d'uccello riprende il bambino mentre sta per entrare nella scuola. La ripresa dall'alto suggerisce la presenza di una forza soprannaturale che incombe sul soggetto, che viene evidenziata dalla presenza del vento. Al rientro da scuola Cole trova per la prima volta Malcom in casa sua: nel loro gioco del «leggere nella mente» il bambino rivela al medico la natura violenta dei suoi disegni[185]. Nella sequenza successiva, il terapeuta si reca al ristorante e siede al tavolo con la moglie, ripresa prima di spalle e poi di quinta. Le parla, ma lei non risponde. Malcom si scusa e afferma: «I just can't seem to keep track of time», cioè «A quanto pare non mi rendo conto del tempo».

[185] Cole dice a Malcom di aver disegnato un uomo ferito da un altro uomo con un cacciavite, precisando, in risposta a Malcom, di non aver visto la scena in TV. Da quel momento, lo psicologo inizia a comprendere la gravità del problema di Cole.

Naturalmente, il suo rapporto col tempo è completamente stravolto: egli è anzi fuori dal tempo, appartiene al non essere, al Nulla. Con uno scavalcamento di campo la macchina da presa ruota attorno al tavolo e passa nell'emiciclo di Anna, che prende il conto dal cameriere, paga e va via con le parole «buon anniversario». Malcom rimane seduto, da solo. Segue una dissolvenza in nero. In questo corto circuito comunicativo il regista aggiunge un sospiro profondo, che avviene fuori campo: è certamente un sospiro di Malcom, ma dove si trova adesso? Probabilmente, in quel nero. È lo stesso Malcom a essere fuori campo. Un riferimento diretto alla psicanalisi freudiana si trova nella sequenza in cui Malcom chiede a Cole se ha mai scritto per libere associazioni. È la lingua dell'inconscio, *lalangue*, che sua madre trova impressa con inchiostro rosso sui suoi fogli nella cameretta. Lo stesso Cole definisce i suoi scritti «upset words». Mentre i due protagonisti parlano, la donna vede il misterioso riflesso di luce presente in tutte le foto che ritraggono suo figlio. Anche Lynn incontra il Reale, diverse volte, ma inspiegabilmente lo ignora. La donna è saldamente ancorata alla propria coscienza, totalmente assorbita dalla propria parte razionale. Il desiderio che Cole manifesta a Malcom, «I don't want to be scared anymore», è ancora una dimostrazione del fatto che il bambino altri non è che il doppio di Vincent. Un momento fortemente perturbante è quello in cui Cole, infastidito dagli sguardi fissi del suo maestro e dei suoi compagni di classe, inizia a ripetere senza sosta «Stuttering Stanley!». La sequenza presenta in maniera molto efficace un esempio di perturbante tematico-contenutistico, e cioè la coazione a ripetere esaminata da Freud nel suo *Das Unheimliche* e sviluppata successivamente in *Al di là del principio di piacere*. L'effetto perturbante è amplificato dal fatto che Cole è a conoscenza di fatti che dovrebbe ignorare, e cioè l'antico problema della balbuzie del professore. La ripetizione viene riproposta dal regista anche nelle scene in cui Malcom rientra a casa e prova ad aprire la porta del suo studio. La sequenza centrale del film vede Cole sul letto avvolto dalle sue coperte e Malcom che parla con lui. Il medico prova a raccontare una favola al bambino, ma non riuscendo nell'intento parla di sé e della sua vita, confessando di non essere riuscito ad aiutare un suo piccolo paziente. Cole, allora, si apre a Malcom. La conversazione si svolge come segue:

Cole: «Ora voglio dirti il mio segreto»

Malcom: «Va bene»

Cole: «Vedo la gente morta»

Malcom: «Quando dormi? Quando sei sveglio? Morti come nelle bare, nelle tombe?»

Cole: «Vanno in giro come persone normali. Non si vedono tra loro. Vedono solo quello che vogliono vedere. Non sanno di essere morti»

Malcom: «Li vedi spesso?»

Cole: «Continuamente. Sono dappertutto».

Shyamalan riesce a instillare nello spettatore un senso di inquietudine semplicemente indugiando sul primo piano di Bruce Willis, con l'accompagnamento di un effetto sonoro suggestivo. Lo sguardo di Malcom comunica una tensione sotterranea, un timore appena accennato. La scena si conclude con un'inquadratura tipica dello «stile Shyamalan»: i due protagonisti vengono ripresi con la macchina posizionata all'esterno, mediante la tecnica del *seeing through*, in modo da risultare incorniciati. Shyamalan ripropone la tecnica del «vedere attraverso» poco dopo, quando Lynn, scoperti i graffi sulla schiena di Cole, telefona alla madre del compagno di suo figlio per denunciare l'accaduto. Ancora un corto circuito: al minuto 51' il regista introduce una nuova dissolvenza in nero. È assai probabile che il regista impieghi questa tecnica per indicare il passaggio a una linea temporale differente, come ad esempio l'inizio di un nuovo giorno. Cole è isolato, non può essere compreso: Malcom riesce a vedere le tre figure impiccate nella scuola, né la madre gli crede quando nega che sia stato lui a nascondere il ciondolo della nonna. Nella sua casa, quotidianamente frequentata dagli spettri, si è costruito una sorta di rifugio sotto una coperta rossa. Il rosso, nella filmografia di Shyamalan, ha un valore simbolico molto forte e legato al pericolo, al mistero e all'aldilà[186]. Nella sequenza del negozio, mentre Anna sta per baciare il proprio dipendente, è Malcom a spaccare il vetro con un sasso: Shyamalan ripropone ancora una volta il tema della ripetizione. Con una carrellata veloce, la macchina da presa inquadra Malcom mentre si allontana e la scena è accompagnata dalla sua voce fuori campo: «Io lo so cosa voglio. Voglio di nuovo poter parlare con mia moglie. Come parlavamo una volta». Nel suo disperato isolamento, Malcom diventa una presenza *unheimlich* anche per Anna, che per prima volta riesce a percepirlo. Malcom viola lo spazio privato di Anna nella stessa perturbante modalità in cui Vincent era entrato nella sua casa e cioè infrangendone i vetri. Un altro significativo momento in cui lo psicologo incontra il Reale ha luogo quando riascolta la cassetta di Vincent: dal nastro emerge la voce di un uomo adulto che prega e implora il Signore di salvarlo dalla morte. Inizia così a credere alle parole di Cole e lo accompagna a casa di Kyra Collins, la bambina fantasma apparsa a Cole la notte precedente. Cassette e videocassette diventano rivelatrici di verità: il padre di Kyra scopre che la bambina veniva avvelenata da sua moglie attraverso uno schermo. Dopo la quarta dissolvenza in nero e la recita di Cole, i due protagonisti parlano all'interno della scuola. Cole sa che non rivedrà più Malcom, in quanto ha ormai superato le sue paure

[186] M.R. BORRELLI, *Raccontare la notte dell'anima. Il cinema di M. Night Shyamalan*, op. cit., p. 61.

comunicando con gli spettri, ma suggerisce allo psicologo di parlare ad Anna mentre lei dorme, in modo da essere ascoltato. Segue la scena in cui Cole e sua madre, bloccati nel traffico, comunicano apertamente e chiariscono finalmente le loro incomprensioni. In un'intervista Shyamalan ha dichiarato che era sua intenzione convincere il pubblico che la scena finale del film fosse quella dell'abbraccio tra la madre e suo figlio, in modo da sorprendere gli spettatori col *twist ending*[187]. In effetti, il regista ha dato ampio spazio alla scena, amplificandone gli aspetti emotivi e sentimentali. Nella sequenza seguente, si vede Malcom rientrare a casa, intenzionato a seguire il consiglio di Cole: parlerà a sua moglie nel sonno, mentre dorme sul divano. Anna risponde a suo marito, ma quando gli chiede il perché l'abbia lasciata compare qualcosa nel luogo del fantasma: la sua fede nuziale cade e rotola per terra. Malcom incontra per la seconda volta il Reale, *Das Ding*, la Cosa. Questa volta non è l'estraneo nella propria casa, bensì il Nulla che lo costituisce: soltanto adesso può tornare nella sua casa, quella a cui appartiene adesso. La condizione di isolamento e spaesamento di Malcom era legata al mondo reale. Ora osserva il proprio doppio nel video del matrimonio, comprende che quello ormai è soltanto il suo Io immaginario in cui aveva continuato a identificarsi. Vede il vapore del freddo che egli stesso ha provocato con la sua presenza uscire dalle labbra di Anna, sente lo sparo e si rivede morente sul letto, guarda il proprio fianco insanguinato. Allo shock di Malcom si accompagna lo shock dello spettatore, che per la quasi totale durata del film ha assunto lo sguardo del Dottor Crowe. Il meccanismo di rimozione operato da Malcom è speculare al desiderio di negazione della morte proprio di tutti gli uomini[188]. Se nella sequenza successiva a quella dello sparo Malcom sembra aver avuto la seconda possibilità che aveva chiesto al suo paziente, nella scena finale si trova di fronte a una verità agghiacciante. Nonostante ciò, segue il consiglio di Cole: parla ad Anna nel sonno, e in qualche modo si riconcilia con lei. Finalmente è riuscito a redimersi per l'errore commesso nei confronti di Vincent e ora può anche dire addio a sua moglie. Shyamalan chiude la sequenza finale del film con un flash bianco, contrapposto alle precedenti dissolvenze in nero: è probabile che con questa scelta stilistica Shyamalan voglia indicare il definitivo abbandono da parte di Malcom della linea temporale dei vivi.

[187] Da *Reflections from the set*, video documentario presente nel DVD allegato al film.
[188] Cfr. G.O. GABBARD, *Psychoanalysis and film*, in «International Journal of Psychoanalysis», Key Papers Series, Series Editor Paul Williams, Karnac Books, London-New York, 2001, pp. 235-239.

4.2. L'identità perturbante: la trilogia di *Unbreakable*

La trilogia di *Unbreakable* comprende l'omonimo film e i successivi *Split* e *Glass*. Mentre il primo capitolo della mini saga arriva nelle sale nel 2000, *Split* fa la sua comparsa nel 2016 e *Glass* nel 2019. Regia, soggetto e sceneggiatura sono di Shyamalan. Come nota Andrea Fontana, *Unbreakable* chiude una prima trilogia sul soprannaturale insieme a *The Sixth Sense* e *Signs*[189], riproponendo alcuni temi come l'incomunicabilità e la crisi familiare, ma allo stesso tempo si pone in testa alla seconda trilogia sul tema degli eroi dei fumetti. Nei film ricorrono alcune tecniche cinematografiche abituali del regista, come la dissolvenza incrociata[190], la dissolvenza in nero e il fuori campo. La produzione dell'*Unheimlich*, in *Unbreakable,* è legata all'identità stessa dei personaggi e non a quella dell'altro, come accadeva in *The Sixth Sense.* Per Malcom è l'estraneo introdottosi in casa propria a essere perturbante, così come per Cole sono perturbanti i morti che tentano di comunicare continuamente con lui. È lo scoprirsi oltre la soglia dei vivi che lascia Malcom attonito, la condizione di trapassato e non la scoperta di una sua personalità nascosta. Se il termine «persona» evoca etimologicamente il significato di «maschera» e l'Io costituisce la maschera dell'inconscio, nella trilogia di *Unbreakable* è proprio l'interiorità, l'identità dei soggetti coinvolti a rivelarsi *unheimlich*. Il primo dei tre film vede protagonisti David Dunn, guardia giurata e responsabile della sicurezza presso lo stadio, e Elijah Price, titolare di una galleria di arte fumettistica. Nella prima sequenza, una scritta in sovraimpressione indica l'anno 1961 e un Department Store (un grande magazzino) di Philadelphia. Una donna ha appena partorito, ma il suo bambino piange ininterrottamente e un medico chiede ai presenti se il piccolo sia caduto. Il neonato presenta diverse fratture negli arti: è Elijah. Cambio di scena. David Dunn, interpretato da Bruce Willis, è in viaggio sul treno Eastrail 177. Egli ha lasciato New York dopo un colloquio di lavoro, e sta tornando a casa sua, a Philadelphia. Una bambina lo osserva attraverso una prospettiva particolare, cioè rovesciata, capovolta. Il regista, all'interno del film, utilizza spesso questo tipo di inquadratura, come se volesse suggerire un imminente rovesciamento della situazione. David, dopo un tentativo piuttosto goffo di flirtare con la sua vicina, è osservato dalla bambina secondo la prospettiva dritta, normale. D'un tratto, in maniera quasi impercettibile, il treno inizia ad andare più velocemente, e Shyamalan riesce a trasmettere tutta l'inquietudine del momento senza mostrare nulla: soltanto le mani dei

[189] A. FONTANA, *M. Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza*, op. cit., p. 49.
[190] Tecnica cinematografica in cui due immagini si sovrappongono gradualmente, per cui il passaggio dalla prima alla seconda risulta lento e armonioso, evitando uno stacco brusco.

passeggeri intente a sorreggersi ai manubri e lo sguardo obliquo di David, seguito da un flash bianco alle sue spalle. Ancora una volta il regista utilizza la tecnica del fuori campo assoluto per suggerire che è accaduto qualcosa di spaventoso, una terribile tragedia, senza mostrare nulla davanti alla macchina da presa. Del resto, come ricordava Deleuze «[…] il fuori campo testimonia di una presenza più inquietante, della quale non possiamo nemmeno più dire che esiste, ma piuttosto che «insiste» o «sussiste», un Altrove più radicale, fuori dello spazio e del tempo omogenei»[191]. In questo modo Shyamalan evita gli effetti spettacolari tipici del genere supereroistico da *mainstream* e produce invece un effetto perturbante, in quanto lo spettatore non può vedere. Lo sguardo gli è stato sottratto perché il regista glielo ha rubato. La scena seguente vede il figlio di David guardare dei cartoni animati in prospettiva capovolta, seduto al contrario sul divano, con la testa penzoloni. Dalla TV il bambino apprende del disastro ferroviario: ancora una volta il regista attribuisce allo schermo un valore rivelatorio di verità. È probabile che Shyamalan, con lo stratagemma della visione capovolta, abbia voluto indicare un capovolgimento della situazione anche per il figlio di David: l'uomo è predestinato ad essere guardato in maniera diversa, da una prospettiva alternativa a quella usuale. Successivamente, Shyamalan ci mostra Dunn in secondo piano, posto sullo sfondo ma a fuoco, al centro di un'inquadratura sporca in cui in primo piano, sfocato, si intravede l'addome di un paziente coperto da un lenzuolo, che fatica a respirare. Si tratta della sequenza in cui David apprende di essere l'unico sopravvissuto all'incidente ferroviario, un deragliamento causato da un guasto. Egli apprende altresì di non avere «neanche un graffio», dopo di che si allontana dall'ospedale tra i flash dei fotografi, accompagnato dal figlio e da sua moglie, con la quale è in crisi. I flash dei fotografi fanno da contraltare al flash del cortocircuito visivo avvenuto all'interno del treno: il regista, come spesso accade, assegna allo spettatore il compito di immaginare l'orrore dei morti e dei feriti, facendo appello alle sue ossessioni inconsce. Al termine della commemorazione delle vittime dell'incidente, David trova sul cofano della propria auto un biglietto che riporta la scritta «Limited Edition – quanti giorni della tua vita sei stato malato?». Da quel momento, David inizia a prendere informazioni presso il proprio datore di lavoro e sua moglie e scopre di non essersi mai ammalato in vita sua. Con un *flashback* il regista ci riporta al 1974: in un lungo piano sequenza Elijah, adolescente, osserva sé stesso riflesso nella superficie trasparente del televisore spento e parla con la propria madre, che lo invita a uscire. Come già accennato, Shyamalan utilizza spesso l'inquadratura riflessa o ostacolata da elementi come tende, sbarre, vetrate o altro. Elijah decide di affrontare la paura

[191] Cfr. note 97 e 98.

di subire nuove fratture ossee, così decide di uscire per raggiungere la panchina sulla quale la madre gli ha lasciato il proprio regalo: un fumetto. Il giovane Elijah viene ripreso in *contre-plongée*, altro tipo di inquadratura spesso adottata dal regista. Shyamalan propone anche l'inquadratura capovolta sul dettaglio sulla copertina del fumetto, segno che qualcosa cambierà anche per Elijah. In effetti, nella scena successiva egli è il direttore di una galleria d'arte dedicata al fumetto, è riuscito quindi a costruirsi un futuro malgrado le sue difficoltà. In verità, probabilmente è anche il segno di un'inversione della sua personalità, visto che si rivelerà il *villain*, il «cattivo» della storia. Secondo altre interpretazioni è la visione infantile a essere distorta, infatti sono la bambina del treno, il piccolo Joseph e Elijah a vedere al contrario[192]. Il vedere in Shyamalan è un atto fondamentale in quanto in realtà è un vedere della mente, spesso riflesso, capovolto o nella forma dell'intravedere. In *Unbreakable* gli occhi che guardano sono quelli dei bambini, sono loro a credere nel soprannaturale, proprio come Eljiah. Egli vede nei supereroi dei fumetti gli eredi degli antichi eroi mitici, la sua è una visione focalizzata sul meraviglioso. David e suo figlio raggiungono la galleria di Elijah e lo affrontano: egli rivela loro di essere affetto da una particolare patologia genetica responsabile della sua estrema fragilità ossea, e di cercare il proprio opposto, un uomo estremamente forte, sano e resistente, che crede di aver trovato in David. Nonostante il proprio scetticismo, David ha un primo incontro col Reale: egli «sente» che l'uomo con la camicia mimetica che mantiene la fila per entrare nello stadio è armato, così chiede al collega di perquisire tutti e infatti l'uomo si allontana. Successivamente, Elijah scopre l'effettiva detenzione dell'arma da parte dell'uomo mentre questi scavalca il tornello della metropolitana. La sequenza della terribile caduta di Elijah dalle scale termina con una lunga ripresa capovolta sul suo primo piano. David inizia progressivamente ad accettare la propria condizione: durante gli allenamenti, inquadrati in *contre-plongée*, arriva a sollevare 160 chili, prende coscienza della propria fobia dell'acqua ricordando l'incidente in piscina al tempo in cui era bambino, ma soprattutto ricorda che in occasione del grave incidente d'auto che aveva coinvolto lui e la sua futura moglie ai tempi del college egli era rimasto illeso. «Cosa devo fare?» chiede per telefono a Elijah. «Vai in un posto affollato. Non dovrai guardarti intorno a lungo. È normale che tu abbia paura David. Perché questa parte non è un fumetto, la vita reale non si lascia imprigionare nel riquadro di una vignetta». David ora è pienamente cosciente della propria identità *unheimlich*, del *doppio* che abita in lui, e decide di accettarlo affrontando la propria «missione». Shyamalan riesce a creare l'effetto *unheimlich*, l'incontro con l'inspiegabile da parte di David attraverso dei

[192] M.R. BORRELLI, *Raccontare la notte dell'anima. Il cinema di M. Night Shyamalan*, op. cit., p. 98.

brevissimi fermi immagine accompagnati da flash improvvisi. Il momento è accompagnato da una musica suggestiva (*leitmotiv*) che il regista riproporrà nei due capitoli successivi della trilogia. David riesce a vedere il male commesso dalle persone mediante il semplice contatto fisico: vede la donna che ruba la collana in gioielleria, i teppisti che spaccano la bottiglia in testa alla donna afroamericana, vede l'uomo che forse approfitterà della ragazza ubriaca, infine vede l'operaio delle pulizie in tuta arancione che si è introdotto con violenza in una casa, aggredendo un uomo. Il tema della *home invasion*, già proposto in *The Sixth Sense*, torna in *Unbreakable*. La casa ormai violata dalla presenza estranea diventa *unheimlich*, minacciosa. Shyamalan ripropone la tecnica dell'«intravedere» attraverso le tende mosse dal vento. Dopo aver liberato i due ragazzini, egli si affaccia dalla porta finestra e viene spinto di sotto dal maniaco, finendo su una piscina coperta e sprofondando giù col rischio di affogare. In questo caso non si tratta di un incontro col Reale: l'acqua è il suo punto debole, ma ne è cosciente. Non si tratta di un elemento inconscio o inspiegabile, David afferma di temere l'acqua sin dalla sequenza del treno, chiacchierando con l'agente sportiva seduta vicino a lui: si tratta semplicemente di una paura, secondo la distinzione già operata da Freud[193]. Il secondo vero incontro col Reale da parte di David giunge solo nelle sequenze finali come *twist end*. Questo viene preannunciato dalla madre di Elijah, quando dice a David: «c'è il cattivo d'azione, che combatte l'eroe con le mani. E poi c'è la vera minaccia, il malvagio e geniale acerrimo nemico, che combatte l'eroe con la mente». Dunque, la vera essenza del male si trova in coloro che combattono con la mente, e la stessa madre di Elijah dice a David che i cattivi guardano in modo «obliquo». Più volte Elijah vede al contrario: la soggettiva capovolta è impiegata da Shyamalan quando il *villain* scopre il suo primo fumetto sulla panchina, e anche una seconda volta nel negozio di fumetti. Ancora, una soggettiva obliqua viene riproposta dal regista in *Glass*, sempre riferita a Elijah, durante il confronto tra i tre eroi e la dottoressa Staple. Nell'epilogo di *Unbreakable*, Elijah e David sono l'uno di fronte all'altro in una stanza dal pavimento a scacchiera bianco e nero, quasi a indicare la contrapposizione tra il bene e il male e quindi tra loro due. «Credo sia il momento di darci la mano» afferma Elijah: è evidente che prima di questo momento i due non avevano mai avuto un contatto fisico e la loro comunicazione si era limitata al piano verbale. L'inquadratura si sofferma sul particolare delle loro mani che si toccano vicendevolmente. Nuovo flash. David ora riesce a vedere Elijah sui luoghi dei disastri, in un aeroporto, intento a pianificare un incendio in un hotel e infine mentre abbandona la cabina di comando dell'Eastrail 177, il treno del deragliamento che aveva visto

[193] Secondo Freud, la paura «esige un oggetto ben definito che la possa provocare». Vedere in S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, p. 27.

in lui l'unico superstite. Il flash che accompagna il contatto tra le mani dei due protagonisti, unito all'espressione sconvolta di David di fronte alla follia di Elijah, è sufficiente a creare un effetto *unheimlich*. Il momento è accompagnato dalle irrazionali parole di Elijah: «Ora che sappiamo chi sei tu so chi sono io. Non sono un errore. Tutto ha un senso. Nei fumetti lo sai come si fa a capire qual è il cattivo più temibile? È l'esatto opposto dell'eroe, e molto spesso sono amici. Come io e te». L'anormalità di Elijah trova senso nella iper-normalità di David, la sua identità trova senso in quella del suo amico-antagonista. L'«uomo di vetro», come era chiamato Elijah dagli altri bambini quando era piccolo, viene infine rinchiuso in un manicomio giudiziario. Il finale del film non lascia in realtà presagire alcun seguito, che invece arriva 16 anni più tardi con *Split*. I due film all'apparenza non sembrano collegati, soltanto nel *twist ending* Shyamalan pone lo spettatore di fronte al fatto che *Split* è il sequel di *Unbreakable* e che probabilmente ci sarà un terzo capitolo. In realtà lo spettatore attento può intuire un collegamento tra i due film semplicemente dalle musiche: le scene di *Split* in cui compare la Bestia sono accompagnate dal *leitmotiv* che accompagnava l'accettazione da parte di David dei suoi super poteri in *Unbreakable*. *Split* si apre con la scena in cui Casey, la protagonista, si trova alla festa di compleanno della sua compagna di classe Claire. Casey è una ragazza con evidenti problemi legati alla socialità, così al termine della festa il padre di Claire decide di darle un passaggio fino a casa, insieme all'altra amica di sua figlia, Marcia. Shyamalan decide di non mostrare la figura con cui tenta di interloquire il padre di Claire, utilizzando la tecnica della soggettiva. Il regista realizza così il primo cortocircuito linguistico nei confronti dello spettatore, sospendendo la comunicazione e proponendo invece un suo tipico elemento stilistico: una superficie riflettente che rivela una verità, un qualcosa che deve accadere. Casey si accorge immediatamente degli avanzi del buffet a terra tramite lo specchietto laterale dell'automobile, così si volta lentamente verso il posto di guida e scorge Dennis, l'estraneo che ha preso il posto del padre di Claire. Le tre ragazze vengono stordite con uno spray narcotizzante e trascinate in un tugurio. La sequenza è accompagnata da suoni disarmonici prodotti elettronicamente. I frequenti *flashback* di Casey la riportano con la memoria in una zona montana, insieme a suo padre e allo zio Brad. La ragazza è continuamente sospesa tra la realtà della sua nuova condizione e i suoi ricordi. Con la tecnica del montaggio alternato[194], inoltre, Shyamalan ci mostra una psicoterapeuta, la dottoressa Fletcher, che riceve una mail urgente da Barry S., quasi certamente un suo paziente. La

[194] Tecnica cinematografica che alterna scene di eventi che si svolgono contemporaneamente in luoghi differenti, quindi in concomitanza temporale. G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, op. cit., p. 205.

dottoressa viene spesso inquadrata in *plongée*, soprattutto mentre risale o riscende le scale, come a voler suggerire una forza che la sovrasta e che la travolgerà. Il film si sviluppa in sostanza su tre piani narrativi: quello della storia principale, la sottotrama che vede gli incontri tra la dottoressa e Barry e quello dei *flashback* di Casey. La dottoressa Fletcher si accorge subito che in Barry c'è qualcosa di strano, infatti il giovane è sfuggente, sistema il piatto dei cioccolatini e sta per dimenticare di riprendersi i suoi disegni di moda, di cui è solitamente geloso. Dennis e Barry sono in realtà la stessa persona. Le ragazze sono chiuse a chiave nel tugurio, sentono delle voci e spiano dalla serratura. Una voce sussurra «Il cibo sta aspettando» e «quante ce ne sono Dennis?» mentre le stesse intravedono quella che probabilmente è una figura femminile. Iniziano così a chiedere aiuto, la donna entra e con tono rassicurante dice loro: «Non vi preoccupate, ci parlo io. Di solito mi ascolta. Non sta bene… lui sa perché siete qui. Non gli è permesso toccarvi. Sa anche questo». In realtà la donna, che indossa gonna, scarpe con i tacchi alti e collana, è lo stesso Dennis-Barry, che ha assunto la personalità di Patricia. Le tre ragazze si trovano di fronte a qualcosa di inspiegabile, qualcosa che è proprio del Reale inconscio di Dennis, della sua particolare patologia psichiatrica. Marcia osserva che il loro sequestratore stava intrattenendo una conversazione con sé stesso, e ripensando alla frase sul cibo ipotizza che lei e le altre saranno probabilmente date in pasto a dei cani. «Loro sono quello che credono di essere» dice la dottoressa Fletcher a un suo collega al minuto 21', e aggiunge: «Forse ora sono capaci di cose che non conosciamo […] pazienti con disturbi dissociativi d'identità hanno cambiato la chimica del loro corpo con il pensiero». In breve, la dottoressa chiarisce qual è la patologia di Barry: il disturbo dissociativo d'identità, e cioè la personalità multipla. Barry è infatti una delle ventitré personalità in cui si è dissociato Kevin Wendell Crumb, maltrattato e abusato nell'infanzia dalla madre. Per lui la dissociazione è diventata una risorsa che gli ha permesso di difendersi, di accedere a diversi livelli di realtà e ampliare le proprie potenzialità psicofisiche. Del resto, in una certa misura la dissociazione è uno stato normale, e anzi «il modo di esistenza più frequente nell'uomo»[195]. Kevin vive completamente immerso nel Reale, che è ormai diventato il suo sistema simbolico. Egli sperimenta l'*Unheimliche* quando, per pochi istanti, riesce a tornare autenticamente Kevin, smarrito eppure lucido al punto da chiedere a Casey, nelle scene conclusive del film, di spararsi. È la sua coscienza ad essere diventata perturbante, e cioè quel familiare che è noto da lungo tempo, ma ormai divenuto estraneo. Soltanto la pronuncia corretta del suo nome accompagnato dal cognome può rimuovere il fantasma dalla cornice, facendogli rivivere quel

[195] Cfr. P. BOUMARD, G. LAPASSADE, M. LOBROT, *Il mito dell'identità. Apologia della dissociazione*, trad. it. di R. Quarta, Edizioni Sensibili alle foglie, Dogliani (CN), 2006, pp. 28-29.

Reale ormai rimosso. L'inconscio è diventato la sua casa, popolata da Dennis, Barry, Patricia, Hedwig, Orwell, Ansel, Samuel e tutte le altre identità. La realtà è il suo Reale, che rifugge in quanto troppo doloroso. Il suo linguaggio è ormai *lalangue*, la lingua alluvionale dell'inconscio che riemerge in forma diversa ogni volta che una delle personalità entra nella luce. Hedwig ha nove anni, probabilmente la stessa età in cui Kevin veniva abusato e aveva iniziato a costruire il proprio meccanismo di autodifesa inconscia. È il Kevin bambino, mentre Dennis, che è affetto da un'evidente rupofobia[196] e continua a pulire tutte le superfici con cui entra in contatto, è quella parte di Kevin che esegue pedissequamente gli ordini di sua madre, che gli rimproverava sporcizia e disordine. Patricia, probabilmente, è il fantasma della madre che lo rimprovera, lo si può intuire da ciò che Hedwig dice alle ragazze: «La signorina Patricia crede che io sia stupido, dice che faccio sciocchi sbagli». È Dennis a riferire alle tre giovani di essere «cibo sacro»: una musica grave accompagna la sequenza in cui vengono incorniciate tra gli stipiti della porta del bagno. La stessa musica fa da sfondo al carrello della macchina da presa che scorre sulle cartelle cliniche delle diverse personalità di Kevin, fino a soffermarsi sul disegno di una creatura mostruosa. Nella seconda seduta dalla dottoressa Fletcher, Dennis continua a fingersi Barry ma la terapeuta riesce a farlo confessare: lui e Patricia si sono alleati e tutte le altre identità li definiscono «l'orda». È stato Hedwig a dare loro la luce, sottraendola a Barry, così hanno assunto il controllo totale e possono decidere chi «può avere la luce», cioè riemergere dal buio dell'inconscio. È in questa occasione che Dennis conferma alla dottoressa che presto arriverà la Bestia, dotata di pelle spessa e dura e capace di scalare i muri con abilità sovrumana. Del resto, aveva già avvertito le ragazze dell'arrivo della Bestia: «He's moving», aveva loro ripetuto per due volte. Fletcher rimane scettica, crede che si tratti di una semplice fantasia, infatti sottolinea come né lui né Patricia abbiano mai visto la Bestia: «Non abita col resto di voi, risiede nella stazione ferroviaria perché il padre di Kevin se n'è andato in treno». Qui Shyamalan inserisce un indizio sul padre di Kevin, ma solo in *Glass* si scoprirà che Kevin ha perso suo padre nel medesimo incidente ferroviario che ha visto David Dunn come unico sopravvissuto. La sequenza in cui Casey riesce a uscire dal tugurio insieme a Hedwig e si reca nella sua stanza presenta due elementi connessi al perturbante di tipo contenutistico: i movimenti meccanici del ragazzo mentre danza davanti a Casey ricordano quelli di un automa inanimato, elemento presente nel *Das Unheimliche* di Freud, mentre la finestra disegnata sul foglio appeso al muro ricorda il «quadro posto davanti alla finestra» lacaniano, il suo fantasma protettivo. Lo stesso luogo in cui vive è una grande metafora dell'inconscio: i sotterranei di

[196] Disturbo ossessivo compulsivo che ha alla base la fobia per la sporcizia e induce la persona che ne è affetta a ripetitive azioni di pulizia del proprio corpo e dell'ambiente circostante.

uno zoo, ben protetti dalla realtà da un complicato sistema di corridoi, cancelli, gabbie e condutture dell'aria. È lo stesso Hedwig a dire alle ragazze che Dennis ha lavorato tanto per «rendere la sua casa sicura»: la sua mente e la sua casa sono speculari, egli ha fortificato la propria casa col cartongesso allo stesso modo in cui ha censurato la propria mente. È Kevin che egli ha *forcluso* da sé, così come ha isolato la casa dalle intrusioni esterne. Shyamalan riesce a produrre degli effetti perturbanti quando Dennis si muove nei meandri dei sotterranei semplicemente mediante delle soggettive e delle carrellate veloci in avanti, con delle dissonanze e dei rumori gravi in sottofondo, come nel minuto 40'. Quando Casey prova a contattare qualcuno tramite il walkie-talkie che le ha consegnato Hedwig riemerge improvvisamente la personalità di Dennis, che afferma: «La Bestia è una creatura senziente che rappresenta la più alta forma dell'evoluzione umana, crede che il tempo dell'umanità normale sia finito, spero che questo ti calmi. Tu ti troverai in presenza di qualcosa di grande […] questa è una notte sacra. È quasi finita». Se per Dennis e gli altri il vero Reale è Kevin, per l'umanità normale il Reale è la Bestia, così come tutte le altre identità fittizie di Kevin. Quando la Fletcher si reca a casa di Dennis ed egli afferma: «La Bestia è reale, è appena emersa», la dottoressa reagisce turbata: «Non può essere reale. Ci devono essere dei limiti a quello che l'essere umano può diventare». Per la dottoressa, la Bestia è il Reale, l'inspiegabile, il perturbante. È il mostro che deve «cibarsi di una giovane impura», entità sovrumana e spaventosa. In *Split*, come in *Unbreakable*, il perturbante è connesso all'identità. Il regista rivela soltanto tardivamente che il «Barry S.» che invia le mail alla dottoressa è davvero Barry: in una delle sequenze finali si vede Dennis svegliarsi da una sorta di *trance* con il suo telefono cellulare in mano, il che lascia intendere che quando aveva inviato i messaggi aveva assunto effettivamente la personalità di Barry. Per la quasi intera durata del film Shyamalan sottrae questa informazione allo spettatore, creando un efficace effetto perturbante. Ancora più perturbante risulta la mail inviata da Barry, chiaro esempio di coazione a ripetere in senso freudiano: la frase «We need you» ripetuta con la cadenza di un minuto è proprio *lalangue* con cui Kevin «è parlato», come direbbe Lacan. Anche Casey, come Kevin, è condizionata dal proprio inconscio, sebbene in misura assai più limitata. I suoi problemi relazionali sono dovuti agli abusi sessuali che ha subito nell'infanzia da parte dello zio Brad, che rivede seminudo nel *flashback* del gioco perverso nel bosco. La dissolvenza in nero che precede i *flashback* di Casey non produce alcun effetto *unheimlich* in quanto in questo caso è solo funzionale alla separazione delle due linee temporali, mentre diversa è la funzione della dissolvenza quando il soggetto della scena è Dennis. Quando il giovane deve recarsi in stazione per «incontrare» la Bestia, esce dal cancello e la sequenza va in nero. Non è chiaro se questo sia un cortocircuito

cerebrale di Dennis o un'ellisse temporale, in ogni caso il regista decide di occultare qualcosa allo spettatore, disorientandolo. Subito dopo si vede Dennis in stazione, mentre toglie gli occhiali e dice «grazie Dennis». Chi è adesso? Probabilmente è Patricia, perché compra dei fiori (la stessa aveva posto dei fiori tra i capelli di Casey e Marcia). Dopo la breve sequenza delle ragazze che cercano di forzare con un gancio il chiavistello della porta per fuggire, segue una seconda dissolvenza in nero e ricompare probabilmente Dennis (?) che sembra nuovamente svegliarsi da una *trance*. Lo spettatore non è certo di ciò che è accaduto nella mente di Kevin: chi era prima e chi dopo? Non è dato saperlo. Shyamalan ha prodotto una frattura nel registro simbolico. Un effetto particolarmente efficace di perturbante cinematografico viene realizzato dal regista nella sequenza del treno, quando Dennis si trasforma lentamente nella Bestia. Per creare l'illusione di un aumento della prestanza fisica, l'attore viene ripreso di spalle e l'inquadratura si sposta lentamente sul dettaglio dei muscoli romboidi e sui trapezi. Intanto, mentre il carrello della macchina da presa si allontana dal soggetto inquadrato, la cinepresa zooma in avanti sullo stesso soggetto: Dennis sembra allontanarsi e allo stesso tempo avvicinarsi. Lo scorrimento all'indietro del carrello si percepisce osservando le pareti e i finestrini laterali del treno, ma la figura di Dennis sembra ingrandirsi e innalzarsi in modo innaturale. L'effetto prodotto è indubbiamente perturbante, così come la corsa accelerata della Bestia nella notte, accompagnata da suoni stridenti e disarmonici simili a versi animaleschi misti a rumori metallici. Dopo una soggettiva corrispondente allo sguardo della Bestia, la stessa viene inquadrata mentre salta giù dal treno. L'inquadratura a volo d'uccello illuminata dal lampione posto in primo piano rende perfettamente la velocità della Bestia, che si dirige pericolosamente verso il proprio rifugio. Shyamalan ripropone lo schermo come strumento rivelatore di verità quando Casey si trova di fronte ai files video delle diverse personalità di Kevin, mentre ci mostra, col montaggio alternato, l'avvicinarsi della Bestia alla casa. Casey vede il diario di Orwell, che parla della necessità di opporsi all'orda, quello di Jade con il suo diabete e infine quello di Barry, che con tono sospettoso afferma «Credo che mi rubino la luce quando non me ne accorgo». La scena in cui la Bestia divora Claire sul pavimento è ripresa in *contre-plongée*, ma della Bestia si vedono soltanto il braccio e la spalla. La tecnica della dissolvenza in nero è utilizzata da Shyamalan anche per il *flashback* di Kevin, quando Casey pronuncia il suo nome e cognome per intero, in cui il giovane rivede sua madre sgridarlo energicamente mentre se ne stava nascosto sotto il letto. Particolarmente perturbante risulta anche la scena in cui Kevin, dopo essersi arrampicato in modo innaturale su per la parete, assume alternativamente e in un tempo ristrettissimo le personalità di Jade, Orwell, Barry, Hedwig e Patricia mentre dialoga con

Casey. È il dolore a decidere il destino di Casey, come sentenzia la stessa Bestia: «È impuro chi non è stato toccato, né bruciato, né massacrato. Quelli che non hanno mai sofferto non hanno nessun valore, e non hanno un posto in questo mondo, loro sono addormentati». «They are asleep!» tuona Kevin, che risparmia la ragazza soltanto quando vede sul suo corpo i segni dell'autolesionismo e la abbandona con le parole «Gioisci. Chi ha sofferto è più evoluto. Gioisci!». Nelle sequenze finali, Kevin è di nuovo Dennis, che dialoga emblematicamente davanti a uno specchio col suo doppio Hedwig. I due parlano della Bestia: «Noi siamo quello che crediamo di essere»[197], «Lui ci proteggerà […] lasciamo che mostri al mondo quanto siamo potenti». Per Kevin lo specchio non rappresenta il luogo dell'identificazione: l'immagine riflessa non costituisce il Sé cosciente. Nello specchio Kevin vede Hedwig, mentre sente di essere Dennis. Il trauma degli abusi subiti ha frantumato la sua personalità, Kevin è stato riassorbito dall'inconscio e dai suoi meccanismi di censura e le altre personalità hanno preso il sopravvento. Del resto *Split*, titolo originale del film, significa proprio «diviso», scisso. Quello che Kevin vede nello specchio è sempre un «Io altrove», il suo doppio, che può assumere ora la personalità di Hedwig, ora quella di Dennis, ora quella di Patricia. Ciò che non vede è sé stesso in quanto il suo legame con l'ordine simbolico si è spezzato. Il suo Io, il vero Kevin, si è ormai eclissato e sperduto. Secondo lo psicoterapeuta Angelo Antonio Moroni la Bestia non è altro che il risultato dell'identificazione di Kevin col suo aggressore, e cioè sua madre[198], è il male stesso depositatosi dentro di lui[199]. In realtà è Patricia la personalità che risponde maggiormente all'immagine della madre, mentre in Hedwig si trova ancora la sua parte più innocente e abusata e in Dennis, probabilmente, il suo Super-io. Nell'ultima sequenza del film, seduto in un tipico diner café americano, compare David Dunn. La *twist end* in questo caso è funzionale a preannunciare l'ultimo capitolo della trilogia, che vede Dunn nuovamente protagonista insieme a Kevin e a Mr. Glass: egli pronuncia infatti il nome di quest'ultimo, mentre ascolta un notiziario che annuncia la scomparsa della Bestia. *Glass* si presenta come la sintesi dei primi due «capitoli» della trilogia: sintesi in termini hegeliani, in quanto *Unbreakable* e *Split* raccontano le vicende di due eroi per loro natura opposti. I due trovano effettivamente la loro sintesi nel piano di Mr. Glass, il cattivo, il *villain*, che ha ordito

[197] L'affermazione stabilisce un'analogia tra il sentimento di Dennis e le convinzioni di Malcom Crowe, il protagonista di *The Sixth Sense*. Anche Malcom crede di essere vivo, e continua a crederlo quando Cole afferma «Vanno in giro come persone normali. Non si vedono tra loro. Vedono solo quello che vogliono vedere. Non sanno di essere morti». Malcom si identifica con ciò che crede di essere, fino a rimuovere totalmente la *conditio mortis*. Allo stesso modo, Kevin si identifica con ciò che crede di essere e la sua vera personalità è ormai completamente soggiogata dalle altre. Del resto, lo stesso concetto era stato ribadito dalla dottoressa Fletcher nella scena in cui contempla il quadro nel museo.
[198] A.A. MORONI, *La porta nel buio. Uno sguardo psicanalitico sul cinema horror*, Alpes, Roma, 2024, p. 66.
[199] *Ivi*, p. 68.

il geniale piano di farli incontrare e quindi combattere tra loro. Se è vero che David cerca la Bestia, come si evince dalle prime sequenze del film, è anche vero che è ad opera di Elijah che la Bestia è emersa, egli è la prima causa che scatena il processo dei maltrattamenti subiti da Kevin da parte di sua madre, rimasta ormai vedova. È Elijah a causare l'incidente ferroviario, nella sua folle e destinale caccia all'eroe. *Glass* esordisce con l'immagine di Kevin nelle sembianze di Patricia che parla a un gruppo di ragazze appena rapite. L'effetto perturbante è smorzato in quanto lo spettatore è mediamente preparato alle personalità multiple di Kevin. L'azione si sposta su una scena di violenza urbana, in cui due giovani delinquenti di strada aggrediscono un uomo e filmano il tutto. In seguito, i ragazzi fuggono e camminano velocemente nella metropolitana. Shyamalan, per suggerire la presenza perturbante di David, inquadra il dettaglio del bacino e delle gambe dei passanti, accompagnando la sequenza in *ralenti* da un motivo che ricorda il *tic tac* di un orologio realizzato con suoni elettronici e strumenti. Il regista non comunica la presenza di David, tuttavia lo spettatore preparato dalla visione di *Unbreakable* sa che è il contatto fisico che permette all'eroe buono di avvertire la presenza del male. Infatti, successivamente i due giovani si trovano in una casa e all'improvviso sentono un rumore sordo provenire da una stanza non inquadrata: la macchina da presa è collocata nella stanza da cui proviene il rumore, e attraverso la porta, che fa da cornice, si intravedono i due ragazzi in lontananza. Uno di loro è di spalle, mentre guarda al computer il video dell'aggressione, mentre l'altro è seduto davanti alla TV. È quest'ultimo a preoccuparsi di controllare la provenienza del rumore, sospettando inizialmente della presenza di un procione. Shyalaman ripropone il tema della *home invasion*, molto frequente nei suoi film. Un altro indizio offerto dal regista è il rumore dello scorrere dell'acqua, che nella sequenza in oggetto si sente due volte: è David Dunn a temere l'acqua, per cui lo spettatore può, per associazione, immaginare che si tratti di lui. La ripresa è girata in soggettiva, prima che il ragazzo entri nello spazio della camera da presa si spegne la luce. La cinepresa non si è mossa, ma di fatto quello che si realizza è tecnicamente uno scavalcamento di campo: la scena, che non viene mostrata, avviene al di qua dell'inquadratura. Non è stata la macchina a violare la regola del 180 gradi, ma un elemento proprio del filmico a spostarsi nel «nostro» spazio, cioè quello della camera. L'impressione è che ciò che accade non avviene davanti ai nostri occhi ma accanto a noi. Si avvertono dei rumori che inequivocabilmente suggeriscono uno scontro fisico tra due persone, accompagnati da un'ombra in movimento proiettata sul muro. In seguito, con uno stacco, cambia il punto di vista: ora la camera è posizionata vicino al computer e la prospettiva visuale corrisponde a quella dell'altro ragazzo. Per quanto il regista prediliga le riprese lunghe senza

stacco, il montaggio è inevitabile e in questo caso conferisce dinamicità alla scena. La macchina riprende il primo ragazzo nell'atto di volare letteralmente contro una parete, poi, nell'ombra compare la sagoma di David Dunn e si spegne la luce. Il regista adotta per ben due volte la tecnica del non mostrare, dunque della sospensione della comunicazione con lo spettatore. In entrambi i casi, sia nella sequenza in scavalcamento di campo sia in quella realizzata con lo spegnimento della luce, Shyamalan costringe lo spettatore a riempire quel «buco» nel registro simbolico del film con le proprie angosce. Nel primo caso egli «ruba» lo sguardo dello spettatore, rendendogli impossibile la visione di ciò che accade, mentre nel secondo caso mostra un'ombra inquietante dissolversi nel buio. Nella cornice della porta appare «il sorvegliante», Dunn, ma non viene mostrato nient'altro allo spettatore: sarà l'inconscio di quest'ultimo a porre qualcosa di indecifrabile all'interno della cornice, nel luogo del fantasma. Riguardo al buio, si considerano le implicazioni freudiane già analizzate nel primo capitolo[200]. Una soggettiva segue Dunn recarsi verso la propria attività commerciale, specializzata in installazioni per allarmi, la Dunn Home Security. Dal dialogo che instaura col proprio figlio Joseph si comprende immediatamente che David sta cercando l'Orda, dunque la Bestia. La sequenza va a nero e l'occhio del regista torna su Hedwig, che tiene in ostaggio le quattro ragazze in un edificio della zona industriale e le avverte dell'imminente arrivo della Bestia. Perturbante risulta l'effetto in cui il giovane psicopatico viene inquadrato in contre-*plongée* girare intorno alle ragazze con i pattini. Il tema del girare intorno, dunque del ritorno e della coazione a ripetere, fu ripreso da Shyamalan anche in *Signs*. Nel caso specifico di *Glass*, inoltre, la ripetizione è associata alla figura di Hedwig che è di fatto una personalità infantile, così come lo era il nipotino di Freud, Ernst, col suo giochino del *Fort! Da*.[201] Nella scena successiva, non senza ironia, compare un cammeo del regista nelle vesti di un cliente del negozio intento ad acquistare una videocamera. Si tratta di un tipico esempio di meta-cinema, in cui il regista presenta sé stesso nell'atto di acquistare un oggetto atto a filmare: il cinema parla di sé, Shyamalan ricorda allo spettatore che l'occhio che osserva è sempre il suo occhio, e che è lui, come nel racconto del *mago sabbiolino*, l'ottico che invita lo spettatore-Nathaniel a guardare dentro l'obiettivo. Lo spettatore può vedere Shyamalan come Nathaniel poteva vedere l'ottico Coppola, ma ciò che viene mostrato lo decide sempre il «mago», cioè il regista. Nella sequenza successiva, David «sente» finalmente

[200] Vedere al par. 1.2 la nota n. 29.
[201] Si tratta di un gioco che consisteva nel lanciare ripetutamente un rocchetto di legno lontano da sé (Fort! Cioè «Via!») e facendolo tornare nuovamente a sé esclamando «Là» (Da!) alla sua ricomparsa. Freud aveva collegato questa coazione a ripetere al sentimento del bambino rispetto alla separazione dalla madre, che al tempo era affettivamente più distante. Cfr. in *Al di là del principio di piacere*, op. cit., pp. 29-32.

la presenza dell'Orda urtando inavvertitamente contro Hedwig: vede la stanza spoglia in cui sono rinchiuse le ragazze e il giovane folle parlare loro col suo tipico linguaggio infantile, *lalangue* inconscia. Per portare nella luce la Bestia, Hedwig si rifugia simbolicamente in un passaggio sotterraneo che ricorda i sotterranei dello zoo. La luce è pressoché identica, calda e intensa. Molto fumettistica si presenta la scena in cui David, che ha liberato le ragazze, lotta contro la Bestia. Shyamalan riesce a rendere perfettamente l'effetto *unheimlich* legato all'avvicinarsi della Bestia mediante l'impiego della musica e soprattutto di rumori riproducenti dei ruggiti e altri versi bestiali, nonché attraverso la soggettiva capovolta corrispondente al punto di vista della Bestia stessa. Nonostante la spettacolarità delle azioni compiute, come il lancio del grosso tavolo contro una ragazza, la sequenza non ricorda neanche vagamente le analoghe scene dei super eroi del *mainstream*. Il regista ha da sempre dichiarato che non ama gli effetti speciali post-prodotti e che il proprio intento è quello di creare degli effetti più naturali possibili. Come ogni fumetto a tema super-eroi esige, i due volano giù dalla finestra frantumandone il vetro e vengono successivamente bloccati dalla polizia: ora Hedwig è Barry e appare nella sua veste più indifesa. Segue un flash bianco, quindi una nuova interruzione della comunicazione, un nuovo squarcio all'interno del linguaggio. Ora i due vengono condotti nel Raven Hill Memorial, un ospedale psichiatrico. Le rispettive camere sono attrezzate in modo da impedire qualsiasi loro tentativo di fuga: David verrebbe letteralmente sommerso da una quantità letale di acqua, mentre Kevin sarebbe inondato da una serie di flash abbaglianti che sostituirebbero istantaneamente la sua personalità con una più innocua. La dottoressa Staple, che li ha presi in cura, comunica loro di essere specializzata in una particolare mania di grandezza, e cioè l'autoconvinzione di ritenersi dei supereroi. Un temporale precede una sequenza accompagnata da una musica inquietante in cui la dottoressa Staple osserva dei documenti e delle radiografie relative a Elijah Price: la soggettiva seguente, corrispondente allo sguardo di Price, conferma la sua presenza all'interno della struttura psichiatrica. Con la tecnica del montaggio alternato il regista mostra in contemporanea Casey, che viene informata dell'arresto di Kevin e del suo internamento al Raven Hill Memorial. In una scena ad altissima tensione un infermiere viene aggredito fisicamente da Kevin, che viene in seguito bombardato da una serie di flash luminosi passando velocemente da una personalità all'altra, mentre la madre di Elijah, in colloquio con la dottoressa, offre allo spettatore un indizio importante: suo figlio è in grado di memorizzare gli impianti d'allarme e mandarli in cortocircuito, avendolo già fatto in passato. Questo porterà infatti la dottoressa a installare cento telecamere nuove all'interno dell'istituto, scelta che si rivelerà fatale per lei. David e Kevin riescono a vedersi l'un l'altro: ognuno dei due si inscrive nella cornice dell'altro,

costituita materialmente dagli stipiti delle loro porte. Ognuno dei due cerca l'altro. Soltanto di fronte a Casey Kevin può tornare realmente cosciente di sé stesso, i due si stringono la mano, ma lei non riesce a dissuaderlo: «mi dispiace […] devo andare, l'orda non lascerà mai la luce». Kevin non ha il controllo di sé stesso, è completamente dominato dal Reale del proprio inconscio, che irrompe a intermittenza tanto da rendergli perturbante la sua vera identità, quella di Kevin, il giovane traumatizzato dagli abusi di sua madre. È il suo Io a essere perturbante, quello dello stadio dello specchio, quello della relazione autentica con l'Altro, la madre, il mondo esterno. Quando la dottoressa organizza un colloquio con i tre pazienti in contemporanea, ognuno di essi rivede il proprio trauma: appena la dottoressa Staple pronuncia il suo nome per intero, Dennis rivede il proprio Io, Kevin, maltrattato da sua madre e mette subito in moto un meccanismo di autodifesa assumendo la personalità di Hedwig, che afferma: «noi siamo super eroi! Non siamo pazzi». David, da parte sua, rivede sé stesso bambino mentre stava per annegare in piscina, e all'ipotesi sollevata dalla dottoressa di essere una sorta di mentalista come gli indovini professionisti risponde: «no. Lei crea una catena di pensieri mai avvenuti». Dunque, le visioni di David sono autentiche, così come l'abilità sovrumana di Kevin di arrampicarsi su per le pareti non è stata acquisita guardando ossessivamente dei video di free-climbing. Il regista crea nuovamente un cortocircuito comunicativo con lo spettatore quando Joseph, il figlio di David, scopre tramite delle ricerche via internet che il padre di Kevin, Clarence Crumb, era sull'Eastrail 177, il treno che vide David Dunn come unico superstite. Nella breve sequenza il regista sottrae la verità allo sguardo dello spettatore, non comunica. Dall'espressione che si disegna sul volto di Joseph si intuisce che si tratta di qualcosa di sconcertante, che tuttavia non viene rivelata. Anche Mr. Glass, Elijah, fa la stessa scoperta, ma appare invece entusiasta ed esaltato da quella rivelazione. «Sono esperto di fumetti e penso che siano la continuazione di un'antica documentazione di quello che gli uomini sono capaci di fare»: sono queste le parole che Mr. Glass rivolge a Patricia, la personalità più dominante e strategica di Kevin. «Tutto ciò che è straordinario si può giustificare con i fatti […] eppure è reale», egli aggiunge, ricordando a Kevin di come sia rimasto illeso nonostante i proiettili, o di come sia riuscito a piegare l'acciaio. I due organizzano la fuga per la notte successiva, ma l'uscita notturna di Elijah dalla propria stanza viene ripresa dalle telecamere, così il suo intervento viene anticipato al mattino seguente. Nel momento in cui viene colpito dal laser, Elijah rivede il proprio incidente sulla giostra, da bambino, in cui aveva riportato innumerevoli fratture, con l'immagine della madre che urlava disperatamente il suo nome. È il suo Reale, quel perturbante ormai quasi sempre nascosto dal fantasma della sua genialità, del suo super potere della mente. L'emergenza del Reale di Elijah

viene realizzata dal regista mediante tecnica della dissolvenza incrociata[202], spesso impiegata in cinematografia nei *flashback* e nelle ellissi temporali. La trasformazione di Kevin nella Bestia, durante la sua fuga notturna insieme a Mr. Glass, viene svelata dal regista solo indirettamente, riflessa sulla superficie trasparente di un vetro. Il vetro viene ad assumere un significato particolare all'interno del film: Mr. Glass è «l'uomo di vetro» ed è proprio con un frammento di vetro che uccide l'infermiere. Probabilmente, l'immagine di Kevin riflessa sulla superficie vitrea ne decreta la sudditanza rispetto a Elijah, e in effetti da questo momento egli segue tutte le istruzioni di Mr. Glass ordinando al secondo infermiere di inginocchiarsi. I due attirano David con la minaccia di compiere una strage in occasione dell'inaugurazione della Osaka Tower: a questo punto l'eroe positivo non ha scelta, deve impedire che questo accada. Intanto, le telecamere dell'ospedale psichiatrico riprendono tutto. Lo *showdown*[203] avviene nel parcheggio della struttura: la Bestia e David Dunn si fronteggiano per l'ultima volta. David finisce nella cisterna, ma riesce a romperne le pareti con la sua forza, mentre Kevin scopre finalmente il disegno perverso di Mr. Glass e la sua responsabilità nel disastro ferroviario in cui era morto suo padre. La morte dell'eroe, nel mito come nei fumetti, è sempre tragica: proprio mentre era tornato in sé, tra le braccia rassicuranti di Casey, Kevin viene colpito dai proiettili della polizia. David viene annegato in una pozza d'acqua dagli agenti mentre afferra la mano della dottoressa. La macchina da presa posizionata sott'acqua e l'inquadratura in *contre-plongée* mostrano tutta la disperazione di suo figlio Joseph. Elijah, come nella più classica delle tragedie, muore tra le braccia di sua madre. I tre protagonisti, accomunati da un'infanzia violata e infelice, si rivelano vittime di un potere razionale e organizzato, umano e non sovrumano, una setta segreta che si palesa soltanto alla fine della storia attraverso l'ennesima visione di David. La dottoressa Staple è infatti membro di una misteriosa setta avente lo scopo di eliminare tutti coloro che avessero presentato delle abilità sovrumane. La stessa, però, intuisce di aver commesso il grave errore di aver fornito a Mr. Glass tutte le telecamere di cui aveva bisogno per mostrare al mondo l'esistenza dei supereroi: scopre così che tutti i video relativi ai tre uomini straordinari erano stati inviati in rete. Ancora una volta è una superficie trasparente a rivelare la verità, lo specchio convesso del negozio di fumetti in cui la dottoressa Staple vede riflessa quella parte di sé sfuggita alla propria razionalità ipertrofica, al dominio di un Io costituitosi in un complesso sistema simbolico fatto di congiure e piani segreti. «Non ci possono essere dèi tra di noi», aveva sentenziato rivolgendosi a David,

[202] Vedere nota n. 188.
[203] Scontro tra i vari eroi che avviene in un'edizione speciale dei fumetti, secondo quanto riferisce la madre di Elijah nel film.

ma gli dèi sono per natura immortali e l'immortalità al tempo di internet coincide con la viralità: la macchina da presa si allontana gradualmente da Casey, Joseph e la madre di Elijah che hanno appena diffuso in rete i video scaricati da Mr. Glass, spostandosi ed elevandosi in direzione dello spettatore e offrendo contemporaneamente una panoramica all'interno della Philadelphia Station.

4.3. L'incomunicabilità del Reale: *Signs*

Signs viene introdotto dal regista con una musica orchestrale di accompagnamento altamente tensiva e dissonante, che ricorda dei motivi utilizzati da Hitchcock in alcuni dei suoi film. Come nota l'autrice Maria Rosaria Borrelli, *Signs* presenta delle analogie proprio con *Gli uccelli* (*Birds*) di Hitchcock, in cui un evento soprannaturale e inspiegabile termina la propria parabola in una casa[204]. La prima inquadratura si sofferma su un giardino ripreso dall'alto attraverso i vetri di una finestra. Il punto di vista, e quindi della macchina da presa, è fissato all'interno di una casa. Il tutto assume il significato di un presagio: un pericolo proverrà da là fuori. Segue il dettaglio di una foto di famiglia e il protagonista, Graham Hess, ex pastore, padre e vedovo che si risveglia di colpo. Dopo aver controllato che nessun rumore sospetto provenisse dalla camera dei suoi figli, sente un urlo acutissimo provenire dall'esterno. Lui e suo fratello Merrill corrono giù e attraversano il campo di granturco di loro proprietà. L'inquadratura riprende i due soggetti di profilo, mentre corrono in mezzo alle piante. Il regista propone la sua tecnica dell'«intravedere», ostacolando la visione dello spettatore. Ad aver urlato è Bo, la figlia minore di Graham. La bambina, che si trova su una stradina che apre un varco all'interno del campo, si rivolge a suo padre dicendo «Are you in my dream too?», e cioè «Ci sei anche tu nel mio sogno?». Il doppiaggio rende la frase affermativa, in realtà nella versione inglese si tratta di un'interrogativa che suggerisce comunque il possesso, da parte della bambina, della facoltà di prevedere il futuro attraverso i sogni o delle particolari visioni. La preveggenza è un dono che Bo ha ereditato da sua madre. Graham chiede di Morgan, il figlio maggiore, che viene inquadrato mentre fissa in un punto lontano, in direzione della cinepresa. «I think God did it», dice, «È opera di Dio» nella versione in lingua italiana. In questo momento, Graham incontra la *Cosa*, *Das Ding*, l'inspiegabile. Una prima ripresa mostra le piante schiacciate sul terreno mentre l'uomo avanza lentamente, poi un campo

[204] M.R. BORRELLI, *Raccontare la notte dell'anima. Il cinema di M. Night Shyamalan*, op. cit., p. 125.

lunghissimo mostra un enorme cerchio, finché l'inquadratura si allontana in verticale, riprendendo in *plongée* altri giganteschi cerchi misteriosi impressi in una vasta area del campo, che ricordano dei simboli antichi o delle rune. Il regista, per qualche secondo, occulta allo spettatore la presenza di questi segni sul terreno, lasciandolo in sospeso: la verità è inizialmente custodita nello sguardo di Morgan e Graham ed esibita allo spettatore solo in un secondo momento, lentamente e progressivamente. Lo schermo va a nero e in seguito riprende Graham di quinta parlare al telefono, probabilmente con la polizia. Sospetta di un certo Layonel e dei fratelli Wilfinton, probabilmente dei vicini. Il regista, come da propria cifra stilistica, inizia a disseminare degli indizi all'interno del film: il pastore tedesco di proprietà di famiglia, Houdini, sta male e ha orinato sul pavimento della cucina. Intanto, si scopre che Bo ha la fobia dell'acqua contaminata. I due bambini devono dare dell'acqua a Houdini che è inspiegabilmente aggressivo. L'agente Caroline Paski fa notare a Graham che è strano che le piante si siano piegate senza spezzarsi, e gli riferisce di animali diventati improvvisamente aggressivi e nervosi «come quando avvertono la presenza di un predatore», aggiungendo «se la fanno sotto e così via». L'insolito silenzio preoccupa l'uomo, che dice «Non sento i bambini»: trova infatti Morgan addolorato per aver appena ucciso Houdini, che aveva attaccato Bo. Qui Shyamalan utilizza l'inquadratura supina per produrre una prospettiva irreale, quella di Houdini ormai morto, probabilmente per non mostrare l'animale. La stessa prospettiva la adotta in *Split*, nella scena in cui il padre di Casey aveva ucciso il cervo. Morgan, visibilmente sconvolto, inala il proprio medicinale contro l'asma. Graham avverte suo fratello Merrill di legare ben stretta Isabel, l'altro cane in loro possesso, dietro il capanno. La casa degli Hess viene inquadrata dal basso: l'inquadratura suggerisce un senso di minaccia, una sorta di avvertimento su quella casa che, da familiare, diventerà presto *unheimlich*, perturbante. Durante la notte, Bo sveglia suo padre: «C'è un mostro fuori dalla mia camera. Posso avere un bicchiere d'acqua?». Il loro dialogo tenero e pieno di sentimento, in cui ricordano la madre della piccola, viene turbato da ciò che appare nella cornice della finestra davanti agli occhi di Graham: un'ombra aliena, vagamente umanoide, sul tetto dell'edificio di fronte. È buio, l'ombra bluastra è lì, che fissa senza sguardo verso di lui. Nel luogo del fantasma, dunque, appare nuovamente qualcosa di indefinibile, tra l'umano e l'inumano. La scena del girotondo dei due fratelli che corrono all'impazzata intorno alla casa imprecando contro gli ignoti invasori risulta perturbante in quanto insensata e fondata sulla ripetizione: Merrill non è per nulla certo che si tratti di Layonel. Shyamalan ha sottratto agli spettatori la possibilità di vedere ciò che hanno visto i due fratelli, ha buttato loro la sabbia negli occhi, come il *mago sabbiolino*. Una musica carica di tensione accompagna l'espressione sconcertata

di Merrill che solleva lo sguardo chiedendosi «Come ha fatto?». La macchina da presa si sposta velocemente verso il basso mentre i due uomini si voltano. La sequenza si conclude con il dondolio dell'altalena e il fruscio delle piante di granturco. Il campo, frutto del loro lavoro, è diventato perturbante: il pericolo è ancora là fuori, nascosto, nelle tenebre. Lo spettatore ignora cosa abbiano visto i fratelli Hess, ha visto soltanto i due guardare verso qualcosa, in direzione della cinepresa: per lui si apre la finestra del Reale, l'inquietudine senza nome, il luogo del terrore inconscio e dell'angoscia. Il regista ha negato il controcampo, per cui l'innominabile, l'indefinibile va ad occupare lo spazio aperto all'interno della cornice e lascia allo spettatore la massima libertà immaginativa[205]. Gli stessi Hess non sanno descrivere l'alieno all'agente Paski, «Era molto buio» afferma Merrill. In un campo-controcampo a ritmo sostenuto l'agente e i due fratelli si scambiano delle battute in cui emerge ancora un evidente scetticismo nei confronti di quanto accaduto, che persiste anche dopo che gli Hess apprendono tramite la TV che i cerchi nel grano sono apparsi in varie località del mondo. Quando gli Hess si recano in città la loro macchina viene ripresa dall'alto, a volo d'uccello, suggerendo la presenza di un punto di vista localizzato nel cielo e quindi di una presenza minacciosa incombente su di loro. Mentre pranzano in pizzeria, appare Shyamalan nel ruolo di Ray Reddy, autore dell'incidente di macchina che ha provocato la morte della moglie di Graham. «È lui vero?» chiede Morgan. Il regista, da elemento extradiegetico, diventa elemento intradiegetico, confondendo i due piani. Egli compare spesso nei propri film, come medico in *The Sixth Sense*, come spacciatore in *Unbreakable*, come cliente di David Dunn in *Glass*. In *Signs*, tuttavia, fa qualcosa in più e cioè palesa il proprio ruolo di narratore onnisciente, rivelando in anticipo sotto forma d'indizio quella che sarà la soluzione per sconfiggere l'alieno: l'acqua. La sequenza in cui dal baby monitor di Bo, usato come walkie-talkie, provengono i suoni degli extraterrestri, risulta particolarmente perturbante in quanto evoca direttamente il linguaggio. Non un comune linguaggio, ma le voci misteriose e disarticolate di due alieni: è Morgan a riconoscerlo, quando afferma «Sono in due che parlano». Il regista realizza un cortocircuito comunicativo in cui soltanto lui, narratore onnisciente, può sapere cosa si stanno dicendo i due alieni. È un linguaggio «alluvionale», come viene definito da Bellavita, fatto di suoni e rumori il cui significato resta impenetrabile e straniante. La voce è per Lacan oggetto pulsionale, che si situa in quella terra di mezzo tra il sé e l'altro, e la voce aliena apre un varco nel linguaggio in quanto non coperta dal significante, è un «buco» all'interno della comunicazione, enunciazione vuota, a cui è impossibile attribuire un senso. Del resto, gli

[205] *Ivi*, p. 127.

extraterrestri non intendono comunicare con gli umani: i loro segni, i cerchi nei campi, costituiscono solo una mappa ai fini della loro invasione. Shyamalan non chiarisce nulla sulla comunicazione tra i due alieni, ma quelle voci provengono certamente dall'alto: la famiglia Hess si rende conto che più si tiene alto il walkie-talkie, meglio si riceve il segnale. L'inquadratura in dettaglio del braccio di Morgan che tiene il walkie-talkie puntato verso il cielo lascia intendere apertamente che quei messaggi arrivano dallo spazio profondo. È lì che è posto il Reale, la *Cosa*, *Das Ding*: dietro la candida e rassicurante coltre delle nuvole. Nella notte, Graham sente abbaiare Isabel. È nervosa e tenta di aggredirlo, così Graham decide di avventurarsi con la torcia accesa nel suo campo di granturco. La ripresa è inizialmente in soggettiva, secondo il punto di vista dell'uomo, poi si sposta sul particolare delle sue gambe. All'improvviso, si sente lo stesso suono perturbante ripreso dal walkie-talkie, il linguaggio dell'alieno. Un campo lunghissimo riprende Hess mentre sfida l'alieno parlandogli come se parlasse a un umano, con scetticismo, sfidandolo con coraggio. La sequenza è in realtà carica di tensione: mentre si allontana, Graham indietreggia, va via con difficoltà, sposta le piante e una ripresa «sporca» di quinta rivela la presenza di un'ombra grigiastra sfocata sulla destra. Probabilmente, la spalla dell'alieno. Fruscio di foglie, la torcia che cade. Quando Hess la raccoglie, vede la grigia gamba dell'extraterrestre muoversi e nascondersi tra le piante. Segue la corsa in soggettiva di Graham, impaurito e sconvolto. In casa, ancora una volta uno schermo rivela ciò che sta accadendo, è la TV che mostra quattordici velivoli non identificati comparsi nei cieli americani e messicani. Tramite una dissolvenza incrociata, Shyamalan inquadra i quattro componenti della famiglia Hess al di là di alcuni bicchieri. Sono i bicchieri di Bo e l'inquadratura costituisce in realtà un ulteriore indizio sul finale del film. In un intimo dialogo tra fratelli, Graham manifesta a Merrill la propria disillusione nei confronti di Dio: «Quello che devi chiederti è che tipo di persona sei. Sei di quelli che vedono segni, che vedono miracoli o pensi che sia solo il caso a governare il mondo?», e ancora: «Non c'è nessuno che veglia su di noi Merrill. Siamo completamente soli». Merrill, invece, vuole credere. Nella protezione di un dio, nella speranza. In sogno, Graham rivede l'incidente di sua moglie, ma il *flashback* si interrompe sul punto in cui viene informato che la sua Colleen non si trova nell'ambulanza. Si risveglia sul divano. In camera sua, sulla parete, si intravede il segno del Crocifisso ormai staccato dal muro, traccia impolverata di una fede ormai perduta. Nel libro illustrato di Morgan egli riconosce una casa identica alla loro, in fiamme, con un disco volante che vi dirige un potente fascio luminoso e tre figure a terra, di cui due sono di bambini. Ne rimane profondamente turbato, tanto da affermare «Sembra quasi casa nostra vero?». La macchina da presa si sofferma sul proprio sguardo, finché non squilla il telefono. Dall'altra parte si sente

la parola «Padre», seguita da suoni, rumori e le voci aliene. È Ray: compare dunque nuovamente Shyamalan, che chiarendosi finalmente con Graham riguardo al fatale incidente che aveva coinvolto Colleen avverte l'uomo di aver barricato nel proprio ripostiglio uno di quegli esseri mostruosi. Egli, inoltre, offre una preziosa informazione a Graham che si rivela poi veritiera: quegli extraterrestri non amano l'acqua e per questo motivo va a rifugiarsi nei pressi del lago. Shyamalan, con la sua presenza intradiegetica, manifesta il proprio ruolo di narratore onnisciente e rivela a Graham la soluzione per eliminare gli invasori. Incauto, Graham entra in casa di Ray e parla all'alieno attraverso la porta chiusa del ripostiglio. I due non possono comprendersi, i loro linguaggi non sono compatibili. Hess si china a terra per guardare la creatura dalla soglia della porta, ma di colpo spunta una mano deforme e munita di artigli che cerca di afferrarlo. D'istinto, Hess taglia due dita all'alieno con un grosso coltello e corre a casa, prospettando alla sua famiglia la possibilità di rifugiarsi presso il lago in quanto gli extraterrestri avrebbero timore dell'acqua. Non creduto, decide di sbarrare le porte e le finestre di casa con delle tavole. Un telegiornale mostra l'invasione delle navi aliene in diverse città del mondo e Merrill capisce che i cerchi non sono altro che punti di una mappa di cui gli invasori si servono per orientarsi. In questa sequenza Shyamalan cita H.G. Wells tramite una battuta di Merrill: «It's like the war of worlds», «È come la guerra dei mondi», titolo in seguito utilizzato da Steven Spielberg per l'omonimo film uscito nel 2005. Mentre i fratelli Hess inchiodano le tavole alle finestre, dal walkie-talkie arrivano dei suoni inquietanti. Presto i due si rendono conto di essersi dimenticati di Isabel, che guaisce: è stata attaccata. Intorno alla casa, scampanellii, versi, ombre, fruscii, cigolii, urti, passi, colpi contro la porta. Con una serie di effetti visivi e sonori Shyamalan riesce a trasmettere un effetto fortemente perturbante, riproponendo uno dei suoi temi più frequenti, quello della *home invasion*. La casa, che da *heimlich* è ormai diventata *unheimlich*, presenta una pericolosa via d'accesso che gli Hess hanno dimenticato, e cioè il tetto. Eppure, la prima volta che Graham riesce a visualizzare l'alieno a figura intera, nella cornice della finestra dei bambini, è proprio sul tetto. È la coscienza di Graham ad essere priva di difese, smarrita e scoperta. Non è stato in grado di guardare dentro la propria angoscia, negandola e subordinandola al proprio scetticismo. Nella sequenza della cantina, dove gli Hess si sono rifugiati, Shyamalan propone a più riprese degli effetti perturbanti di tipo cinematografico, grazie all'espediente della rottura della lampadina e della torcia. Quando Merrill trova l'ascia per consentire a Graham di bloccare il pomello della porta, urta inavvertitamente contro la lampadina, rompendola. Ora sono tutti al buio e lo spettatore non può vedere che cosa sta succedendo. Cortocircuito visivo, interruzione della comunicazione e apertura di una faglia nel significante. Lo spettatore è chiamato a riempire

quella faglia con le proprie angosce. Ancora, quando Graham ricorda che nella cantina si scaricava il carbone e doveva quindi esserci uno scivolo, degli artigli alieni afferrano Morgan attraverso una grata e la torcia cade a terra. Il regista interpella nuovamente lo spettatore: a essere inquadrata, infatti, è la torcia a terra in mezzo alla polvere, e successivamente le gambe di Bo. Nuovo cortocircuito comunicativo, che si interrompe con lo sguardo della macchina da presa fisso su Merrill che copre il condotto del carbone con una pila di sacchi. Durante la crisi respiratoria di Morgan, che non ha con sé la medicina contro l'asma, Graham si rivolge direttamente a Dio: «Non puoi farmi questo di nuovo. Quanto ti odio, quanto ti odio». Per la prima volta egli non mostra un atteggiamento evitante verso la propria fede, e anzi manifesta un sentimento forte e viscerale verso la divinità. Secondo Maria Rosaria Borrelli la cantina è una metafora dell'inconscio di Graham, luogo in cui si sedimentano paure e sensi di colpa e in cui emerge il suo lato oscuro, ma può essere anche il grembo materno che custodisce e protegge[206]. La cantina è però anche buia e in essa non mancano i pericoli: la grata permette all'alieno di aggredire Morgan e il bambino ha la sua crisi respiratoria proprio al suo interno. Come sostiene Antony Vidler, l'oscurità non è semplicemente assenza di luce, ma anche «pieno» che avvolge, accerchia, divora, inghiotte e attraversa il soggetto, rappresentazione della pulsione di morte. La cantina, apparente rifugio, piò essere anche una trappola mortale[207]. Seguono una dissolvenza in nero e un *flashback*: Graham sta sognando, o forse solo ricordando. Vede sua moglie intrappolata tra l'auto che l'ha investita e che paradossalmente la tiene ancora in vita e l'albero contro cui è andata a schiantarsi: la donna è stata tranciata in due e le rimane veramente poco tempo prima che chiuda gli occhi per sempre. Al risveglio, l'uomo apprende da suo fratello che Philadelphia e tutte le contee intorno sono ormai libere, gli extraterrestri sono andati via. La famiglia Hess sale al piano superiore, Morgan è debilitato e deve assumere le proprie medicine. Mentre Graham sposta il televisore, vede l'alieno riflesso sullo schermo mentre tiene Morgan tra le braccia. Shyamalan impiega diffusamente la tecnica dell'immagine riflessa, non mostrando mai del tutto allo spettatore ciò che sta accadendo. È un modo per «rubargli lo sguardo» e spingerlo ad immaginare. Graham si rende conto che la creatura mostruosa che sorregge il proprio figlio è la stessa con cui ha provato a comunicare attraverso la porta del ripostiglio di Ray: manca infatti di due dita. Egli, tramite un *flashback*, ricorda allora le parole di sua moglie pronunciate prima di morire: «Vedi. Dì a Graham di vedere, e dì a Merrill di colpire forte». Comprende così che quanto era accaduto aveva un significato profondo per la propria fede, e che egli doveva cogliere tutti i

[206] *Ivi*, pp. 112 e 132.
[207] Cfr. A. VIDLER, *Il perturbante dell'architettura*, op. cit., pp. 194-195.

segni del soprannaturale che si sarebbe infine rivelato accorrendo in suo aiuto. Graham decide di eseguire le indicazioni di Colleen, ascoltando quella voce che in realtà proveniva da un Altrove: sua moglie dice infatti «Dì a Graham di vedere» mentre aveva suo marito di fronte a sé. Colleen era soltanto il *medium* con cui la divinità stava richiamando a sé il suo servo rinnegato: quella voce non apparteneva a lei[208]. Graham, allora, dice a suo fratello di colpire. L'ex campione di baseball, allora, prende la sua vecchia mazza riposta sulla parete e colpisce più volte l'alieno. La scena viene ripresa sempre tramite il «vedere attraverso», riflessa in un vaso trasparente o oltre i vetri delle finestre. È l'acqua di Bo ad annientare il mostro, questa scorre direttamente sulla macchina da presa. Del resto l'aveva già rivelato Ray, il narratore onnisciente posto finzionalmente sul piano diegetico, che l'acqua costituiva un problema per gli extraterrestri. L'acqua è simbolo di vita, ma si rivela mortale per l'alieno. Il televisore spento rivela ancora una volta l'immagine dell'extraterrestre e in particolare il dettaglio del suo torace, che respira affannosamente prima di arrestarsi per sempre. L'inquadratura è speculare a quella che precedentemente aveva ripreso il torace di Morgan in cantina, durante la sua crisi asmatica. Adesso, la famiglia Hess è fuori dalla casa, nel giardino: Graham tenta di rianimare Morgan. Al risveglio del bambino, Graham afferma «Sì, qualcuno ti ha salvato». A questo punto, non è chiaro se Graham si riferisca a Dio o alla preveggenza di Colleen. Un campo lunghissimo inquadra i quattro protagonisti dalla medesima finestra che riprendeva il giardino nella scena iniziale del film. Ora ha i vetri rotti, ma non suggerisce nulla di funesto. La cinepresa ruota intorno alla stanza mentre dalle altre finestre si intravede scendere dal cielo una candida neve: la stagione è mutata, è inverno e padre Graham indossa nuovamente il proprio abito pastorale.

4.4. L'utopia di *The Village*: rimozione e *forclusione*

The *Village*, uscito nelle sale nel 2004, costituisce una delle realizzazioni più coerenti di M. Night Shyamalan. Alcuni critici hanno interpretato il film come una metafora politica, in cui il villaggio rappresenterebbe un'utopia sociale[209], ma dal punto di vista psicanalitico esso

[208] Si consideri la voce come oggetto parziale legato al desiderio in Lacan e la sua funzione rassicurante in Freud. Cfr. J. LACAN, *Il seminario, Libro X, L'angoscia 1962-1963*, op. cit., pp. 264-273 (*La voce di Yahweh*). La voce, oggetto pulsionale, è legata all'angoscia. Nel caso specifico è correlata alla perdita dell'oggetto attraverso il lutto e al carattere criptico ed enigmatico del messaggio, che sfugge all'immediata interpretazione simbolica da parte di Graham.

[209] Guido Levi, ad esempio, ritiene *The Village* una rappresentazione della fobia americana dopo l'attentato terroristico dell'11 settembre 2001. La comunità autarchica di Covington è un'utopia sociale e morale in cui ogni

appare come la rappresentazione di una nevrosi collettiva: ogni membro del villaggio descritto da Shyamalan ha un rapporto conflittuale con la realtà, che ha deciso di rifiutare in quanto violenta e immorale. Le immagini introduttive scorrono accompagnate dal suono misterioso di un flauto panico e si soffermano su un cielo plumbeo, sovrastato da rami secchi. Le percussioni conferiscono maggiore tensione alla musica, che diventa progressivamente più grave e cupa. Un'inquadratura con una moltitudine di cappelli in primo piano rivela sullo sfondo una scena tragica: un padre sta piangendo il proprio figlio ormai morto, la macchina da presa si avvicina zoomando per poi riprendere la stessa scena cambiando prospettiva, in *plongée*. La lapide rivela il nome del defunto e la data della sua dipartita: Daniel Nicholson, 1897. Con uno stacco, la macchina propone la sequenza successiva. I membri di una comunità rurale stanno consumando il loro pasto all'aperto, seduti intorno a una lunga tavolata. Un boato proviene dal bosco lontano, accompagnato da suoni sinistri. Segue un altro stacco di montaggio e una zoomata in direzione del bosco. Tutti i commensali si mostrano preoccupati, sui loro volti si dipinge un'espressione di tensione, ad eccezione di Noah Percy, che ride e batte le mani. Segue ancora un fermo immagine sul bosco. Shyamalan, senza mostrare nulla allo spettatore, riesce a comunicare qualcosa su quel bosco: è una presenza minacciosa. Egli non mostra quale sia l'origine dei suoni, né assegna delle battute chiarificatrici agli attori: sceglie semplicemente un misterioso silenzio, degli sguardi turbati e un'immagine archetipica, legata a una paura di tipo ancestrale, e cioè quella del bosco[210]. La paura è spesso suggerita da Shyamalan, solo evocata e non esibita. La scelta stilistica del cortocircuito comunicativo viene riproposta dal regista nella successiva sequenza delle due donne che, in uno spensierato spaccato di vita quotidiana, sono intente a spazzare davanti alla porta di casa. Giocano, sorridono, ma la loro espressione si incupisce quando vedono un fiore di colore rosso vivo e corrono frettolosamente a sotterrarlo. Riprendono poi le loro faccende, ma ormai non sorridono più. Lo spettatore non sa, al momento, quale sia il significato del fiore, o forse del colore rosso. Tuttavia, l'espressione delle due donne e la musica tensiva suggeriscono che qualcosa di perturbante è in agguato, può insinuarsi nella tranquillità di quella comunità

sua componente è al sicuro da pericoli esterni. In tal senso, essa fa eco all'*Utopia* di Tommaso Moro. Cfr. G. LEVI, *The Village: una metafora etico-politica?*, in A. FONTANA, *M. Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza*, op. cit., pp. 148-152.

[210] Nel Medioevo, in particolare, il bosco era spesso teatro di predoni, assassini, lupi, creature immaginarie. Terreno solitario e selvaggio, aveva certamente spaventato i primi uomini che vi si avventuravano per cacciare o raccogliere i frutti degli alberi. Non a caso, il bosco è anche protagonista di alcune fiabe paurose per bambini, e altri registi lo hanno eletto a luogo perturbante, come Jessica Hausner in *Hotel* (2004), Lars von Trier in *Antichrist* (2009), Robert Eggers in *The Witch* (2015) e, ancora prima di Shyamalan, Daniel Myrick e Eduardo Sánchez in *The Blair Witch Project* nel 1999. Sul significato simbolico del bosco nel Medioevo vedere in V. FUMAGALLI, *Paesaggi della paura. Vita e natura nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna, 2006, p. 106.

semplice e autosufficiente. Lo scenario muta in seguito allo stacco del montaggio: è notte. Da un'alta torretta in legno un uomo incappucciato fa da sentinella e la macchina da presa ruota intorno a lui. Nella scena seguente è nuovamente giorno, un'ombra di colore rosso si riflette capovolta nell'acqua stagnante di un ruscello, muovendosi velocemente. Ora, dei bambini disposti in circolo osservano un animale scuoiato, tra il ronzìo delle mosche e dei suoni inquietanti. «Sono state le creature innominabili» dice uno di loro. A questo punto, lo spettatore sa che vi è realmente una minaccia che incombe sulla comunità, e cioè delle creature senza nome e ostili, aggressive, e immagina anche che la figura in rosso riflessa nelle acque del ruscello sia probabilmente una di esse. Il colore rosso, in cinematografia e in generale nella finzione, è spesso impiegato per indicare una situazione di pericolo, di mistero o addirittura il male: in questo senso è stato ampiamente utilizzato da registi come Stanley Kubrick e David Lynch. Sul piano simbolico, il rosso è un colore investito di potere, associato al colore del sangue, al sacrificio, al fuoco, al volto di satana, al peccato, alle scienze occulte, all'infamia, all'impurità e alla putrefazione[211]. Anche nelle fiabe il rosso riveste spesso un significato allegorico, spesso negativo. In *The Village* si comprende da subito come esso denoti qualcosa di impuro e pericoloso, da nascondere o tenere lontano: rosso è il fiore che è stato sotterrato, così come rosso è il sangue dell'animale scuoiato. Il fluido corporeo e il pigmento sono dunque assimilati. Dopo il primo sacrificio animale ha inizio la spirale della violenza: come scrive René Girard, «Appena si scatena la violenza, il sangue diventa visibile; comincia a scorrere e non è più possibile fermarlo, si insinua dappertutto, si sparge e si spande in maniera disordinata. La sua fluidità concretizza il carattere contagioso della violenza. La sua presenza denuncia l'uccisione e fa appello a nuovi drammi. Il sangue imbratta tutto quel che tocca dei colori della violenza e della morte»[212]. Quando Lucius si reca da Finton sulla torre di guardia, dopo aver comunicato agli anziani di voler attraversare il «bosco proibito», Shyamalan propone allo spettatore una soggettiva accompagnata da rumori inquietanti, come il crepitio dei rami calpestati da una presenza ignota e un boato simile al suono di un corno. Il fuori campo rimane la tecnica cinematografica a cui il regista fa più spesso ricorso per creare l'effetto *unheimlich*: l'inquadratura suggerisce la presenza di un'entità minacciosa che osserva il villaggio, forse un'altra ombra in rosso, una creatura innominabile. La cinepresa si allontana dalla torre circondata dalle fiaccole accese. Lo sguardo dell'entità ignota coincide con quello

[211] Cfr. P. CAMPORESI, *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, Garzanti editore, Milano, 2007, pp. 102-106. Vedere anche R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, trad. it. di O. Fatica e E. Czerkl, Adelphi edizioni, Milano, 2021, p. 56; M. PASTOREAU, *Medioevo simbolico*, trad. it. di R. Riccardi, Laterza, Roma-Bari, 2010, p. 184; M. PASTOREAU, D. SIMMONET, *Il piccolo libro dei colori*, trad. it. di F. Bruno, Ponte alle Grazie, Milano, 2006, pp. 26-35.
[212] R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, op. cit., p. 56.

della macchina da presa, dunque con quello dello spettatore. Shyamalan gli ha «rubato» gli occhi, lo ha spossessato del proprio sguardo: l'ocularizzazione è ora interna. A far da cornice al movimento perturbante della macchina, vi è il buio, il cielo nero della notte. Come nota l'antropologo Paolo Giardelli, «La paura del buio è ancestrale; i voli delle streghe, la comparsa del lupo mannaro, i demoni che s'insinuano nella mente sotto forma di incubi, gli incontri con gli spettri prendono forma sempre nella stessa circostanza: durante la notte»[213]. Del resto, la paura del buio è legata alla possibilità e al timore che al proprio interno compaia qualcosa. Lo studioso aggiunge inoltre: «Questo mondo visionario e inquietante, alberga nella parte oscura della nostra mente; non potendo eliminare la paura, l'uomo ha bisogno di riconoscerla e darle un volto e un nome»[214]. È proprio ciò che accade nel villaggio, è la paura del mondo esterno, quello oltre la foresta a spingere gli anziani a conferirle un volto, un'identità: quella delle creature innominabili. L'inconscio parla per metafore, come sostiene Lacan: le maschere, i versi e i suoni sinistri sostituiscono la struttura significante. In realtà, le creature costituiscono un sistema di censure, volto a difendere la nevrosi collettiva che si è radicata all'interno della comunità. Da un punto di vista prettamente freudiano, quello messo in atto dagli abitanti del villaggio è un meccanismo di rimozione. Il loro passato è stato racchiuso negli scrigni neri conservati all'interno delle proprie case. La loro coscienza, la loro realtà, è ormai costituita dal villaggio al tempo storico del 1897, come si legge sulla lapide del piccolo Daniel Nicholson. La scatola nera non è altro che l'inconscio, sempre pronto a irrompere nella coscienza, e la rimozione è il meccanismo di difesa che permette agli abitanti di Covington di continuare a vivere. Il sintomo nevrotico, in questo caso, si manifesta nella fobia della foresta e del colore rosso, il colore del sangue, segno di un trauma ancora vivo nella parte più profonda della psiche. L'intero villaggio può essere pensato come una grande psiche collettiva, in cui la coscienza, rappresentata dagli anziani, respinge nel proprio inconscio i contenuti più dolorosi e inaccettabili. Sono proprio gli anziani, infatti, a mettere in moto i dispositivi di censura, dando vita alle creature innominabili. Un'interpretazione alternativa potrebbe essere quella per cui la vita fittizia degli abitanti del villaggio sarebbe la rappresentazione a livello cosciente di una fantasia legata al ritorno nel grembo materno, quindi alla pulsione di morte[215]. È indicativo, in questo senso, il fatto che sarà proprio Ivy, mossa dall'Eros e quindi dalla pulsione vitale, ad attraversare la foresta e a stabilire un contatto col mondo esterno. Il rifiuto di affrontare la vita vera in cambio di una quiete mortifera e chiusa verso l'altro è il sintomo

[213] P. GIARDELLI, *La paura. Lupi, licantropi, streghe, fantasmi*, Pentagora editore, Savona, 2014, p. 254.
[214] *Ivi*, p. 310.
[215] Per approfondire, cfr. A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti*, op. cit., pp. 190-194 e B. CREED, *The monstrous-feminine. Film, Feminism, Psychoanalysys,* Routledge, London-New York, 1993, pp. 10-16.

di un impulso autoconservativo di tipo narcisistico, tipico della pulsione di morte. Nella sua trattazione relativa al complesso di svezzamento, Lacan spiega che è proprio quest'ultimo a creare angoscia nel soggetto. Egli afferma che l'*imago* del seno materno continua a rivestire un ruolo psichico importante anche quando si presenta in forma sublimata, come capanna, caverna, casa o soglia, in quanto unità domestica. Aggiunge poi che l'*imago* materna la si può ritrovare anche nella «utopia sociale di una tutela totalitaria» scaturita dalla «idea fissa di un paradiso perduto prima della nascita»[216]. Quell'utopia sociale corrisponde perfettamente a quella di *The Village*. Estremizzando ulteriormente la condizione nevrotica degli abitanti di Covington, la loro condotta può essere interpretata in senso lacaniano come una *forclusione del Nome-del-Padre*. Ognuno di loro sta di fatto aggirando la Legge paterna, mantenendo una forma di attaccamento viscerale ad un luogo sicuro, un surrogato di quel «paradiso perduto» rappresentato dal grembo materno. Gli abitanti del villaggio rigettano al di fuori di esso, oltre la foresta, il significante fondamentale che minaccia la loro quiete tanto ricercata e conquistata, precludendosi ogni possibilità di dialettica con l'Altro. La loro chiusura determina uno strappo all'interno del sistema simbolico, un'interruzione della comunicazione con la realtà che vede la creazione di un mondo alternativo e totalmente fittizio. Secondo la loro prospettiva, il nuovo «sistema simbolico» è costituito dalle leggi morali imposte dagli anziani: gli abitanti di Covington sono affetti da una psicosi collettiva. Che si tratti di nevrosi o psicosi, l'elemento perturbante a livello narrativo e contenutistico è rintracciabile in quella realtà rifiutata, ricacciata nella scatola nera dell'inconscio o rigettata al di fuori della psiche, che torna però a risuonare come un campanello davanti al colore rosso e alla presenza funesta del bosco. In entrambi i casi diventa vitale, per l'equilibrio psichico della comunità, il meccanismo di resistenza posto in atto attraverso le creature dal mantello rosso. Spesso, per i soggetti psicotici, la voce e lo sguardo dell'altro costituiscano degli elementi ostili, elementi che secondo Lacan sono anche oggetti parziali legati al desiderio rimosso. Sono gli oggetti che, a parere di Freud, infondono sicurezza nel bambino e creano invece angoscia quando vengono a mancare, nel silenzio e nel buio. Non è un caso, dunque, che siano proprio i rumori e i versi provenienti dal bosco a destare nella realtà psicotica di Covington un sentimento di angoscia[217]. Se l'angoscia ha per Lacan un oggetto, esso è oltre la foresta e quest'ultima costituisce il «fantasma posto davanti alla finestra». I membri del villaggio non vogliono vedere, né essere visti: le voci e lo sguardo dell'Altro sono stati *forclusi*. Lucius e Ivy, i soggetti più vitali dell'intero villaggio, sono in una certa misura «privati» proprio della voce

[216] Cfr. J. LACAN, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, op. cit., pp. 19-20.
[217] O meglio un affetto rimosso, come direbbe Lacan.

e dello sguardo: Lucius parla poco, non riesce a esprimere ciò che ha dentro ma è anche il primo a manifestare razionalmente l'intenzione di attraversare la foresta per comprare delle medicine. Ivy è cieca, ma la sua cecità può essere letta nei termini di una castrazione simbolica. Essendo «castrata» in origine, è libera e può quindi affrontare il mondo esterno. Nonostante ciò, entrambi resteranno imprigionati nella fitta trama di inganni costruita dagli anziani, in quel «velo di Maya» ormai da tutti ritenuto autentico. Il mondo che originariamente costituiva il loro sistema simbolico, una volta sostituito da un efficace sistema di credenze fittizie, è diventato perturbante. In quanto elemento rimosso, il suo ritorno produce un effetto *unheimlich*. Risulta particolarmente significativo, in tal senso, il fatto che la prova di coraggio dei giovani di Covington sia quella di recarsi in piena notte sul confine del villaggio e voltare le spalle alla foresta. Il fuoco, che dovrebbe tenere lontane le creature, non persuade né rassicura uno di quei giovani, che ai primi crepitii delle fronde sente nascere la propria incontenibile e irrazionale paura. Un boato, rami che si spezzano, passi, versi di animali feroci: i ragazzi fuggono eccitati e spaventati verso le case lontane. Nella sequenza successiva, il padre dell'ormai defunto Daniel parla con Lucius: «Sente l'odore […] ci possiamo sottrarre al dolore come abbiamo fatto noi, ma lui ti trova, sente l'odore». Il dolore non può essere realmente respinto oltre la falange boschiva, è radicato nella psiche. Da padre, egli non può non soffrire per la morte di suo figlio. Il male, radice del dolore, è in agguato e sempre pronto a turbare la pace costruita artificiosamente all'interno del villaggio. Nella sequenza della corsa in cima alla collina, in un momento di risposo, mentre Ivy dichiara a Lucius di percepire il suo colore e di possedere quindi una vista particolare, il folle Noah le consegna delle bacche rosse. È Lucius a dirle «Fai attenzione, è il colore del male quello». Un'espressione di turbamento si dipinge sul volto di lei, ripresa in primo piano. Poi la macchina si sposta sul dettaglio delle mani, che nascondono le bacche. «Questo colore attira le creature innominabili, devi seppellirle. Non devi più cogliere le bacche di questo colore», avverte Ivy rivolgendosi a Noah. Quando Lucius manifesta nuovamente la propria volontà di attraversare il bosco, sua madre Alice gli confessa che suo padre era stato rapinato, spogliato e trovato morto nel fiume, e lo avverte di non voler più parlare della città. «Perché tu capisca la natura del tuo desiderio», gli dice, «So you will know the nature of what you desire». Il desiderio di Lucius è quello della costruzione della propria soggettività all'interno della dimensione simbolica, del riconoscimento da parte dell'Altro. Il mondo claustrofobico del villaggio non può renderlo soggetto in senso pieno: il soggetto, per essere completo, dev'essere diviso. Deve entrare nel sistema simbolico e sottoporsi alla Legge del *Nome-del-Padre*. La castrazione simbolica in Lucius non è mai avvenuta: ha perso il padre, probabilmente precocemente, e il villaggio è

un'estensione del ventre protettivo della madre. Nella scena successiva, dei giovani villici contrassegnano con della vernice gialla le palizzate di legno che separano il villaggio dal bosco. Il giallo, secondo quanto riporta l'autrice Giada Cecchinelli, nell'Induismo corrisponde al colore del Dharma, della Legge[218]. Esso è legato anche alla conoscenza e alla luce. Più tardi il cognato di Ivy, Christop, lo definirà «il colore che ci salva». Nonostante ciò, Lucius attraversa il bosco. Una musica tensiva lo accompagna mentre si avventura tra gli alberi, vede delle rosse bacche e le coglie. D'un tratto, si sente uno scricchiolio: Lucius si volta verso la propria destra. La macchina da presa ruota e cattura il lembo di un vestito, è un lembo di colore grigio. Ancora versi e rumori. La sequenza costituisce un tipico esempio di perturbante cinematografico. Il regista non ci mostra nulla, a parte un lembo di tessuto, tuttavia l'effetto risulta perturbante per due motivi: il primo è legato alla presenza di un pericolo ignoto, il secondo al fatto che quel tessuto non è rosso, come invece ci si aspetterebbe dopo la ripresa dell'ombra riflessa nell'acqua stagnante. Shyamalan abbandona lo spettatore nell'incertezza, non gli consente di attribuire un'identità al misterioso soggetto intento a spiare Lucius, crea cioè un cortocircuito visivo e linguistico. Nella notte, tuttavia, accade qualcosa. Mentre Finton Coin, da solo, sorveglia i confini del villaggio dall'alto della torre, sente dei rumori e chiama Lucius. Egli apre così la botola sul solaio che dà sulla scala esterna, e all'interno della cornice appare una delle creature innominabili che velocemente corre in direzione del villaggio. Terrorizzato, Finton si accovaccia a terra, poi dà l'allarme suonando la campana. Ora, le creature hanno assunto una consistenza oggettiva: è quel terrore respinto che si manifesta, ciò che si sottrae al campo del simbolico, in una parola il Reale, o almeno lo è per gli abitanti del villaggio. L'impossibilità della simbolizzazione è inscritta già nel loro nome: «creature innominabili» e cioè non nominabili, non definibili in quanto sfuggono all'ordine del significante. Tutti i membri della comunità assaliti dal terrore, corrono a rifugiarsi nelle loro cantine. Come in *Signs*, anche in *The Village* la simbologia della cantina è legata al rifiuto dell'incontro col Reale, spazio di protezione e allo stesso tempo di negazione inconscia. Mentre regna il panico generale, ancora una volta Noah ride. Il linguaggio di Noah è quello de *Lalangue*, alluvionale, inconscio, istintivo, tendente alla ripetizione: «Non devo, non devo», e ancora altre quattro volte «non devo, non devo, non devo, non devo», replica quando Ivy lo redarguisce per aver giocato col bastone. Egli ride quando gli altri sono turbati o hanno paura, l'ordine delle sue parole è confuso e sfalsato. Attraverso la sua follia ha una maggiore affinità col Reale, e probabilmente sa che si tratta semplicemente di una montatura. Ivy, sulla

[218] G. CECCHINELLI, *Nightland. Incubi e sogni nella filmografia di M. Night Shyamalan*, op. cit., p. 42.

porta di casa, attende col braccio teso in avanti che Lucius arrivi a salvarla, cosa che effettivamente avviene mentre l'ombra sfocata della creatura dai lunghi artigli si avvicina, posta in secondo piano, tra rumori sordi e versi animaleschi. La scena è girata in *ralenti*, accompagnata dalle note suggestive della violinista Hilary Hahn. La comparsa della creatura ricorda un brano del racconto *La maschera della Morte Rossa* di Edgar Allan Poe: «Alto, magro, egli era avvolto, da capo a piedi, in un sudario. La maschera che ne celava il volto raffigurava con tanta perfezione le fattezze di un cadavere irrigidito, che sarebbe stato difficile, anche ad un minuzioso esame, scoprirne l'artificio»[219]. Come nel racconto di Poe, il villaggio e la corte del principe Prospero sono luoghi sicuri, mentre fuori c'è la peste, la morte rossa, il pericolo. In questo senso, il villaggio costituisce davvero un'utopia. Shyamalan, in un nuovo cortocircuito visivo, lascia fuori campo la sequenza dello scempio operato dalle creature sulle case degli abitanti: i segni di vernice rossa sulle porte sono degli avvertimenti, il confine del villaggio non dev'essere oltrepassato, il bosco è uno spazio interdetto. Mediante una strategica *consecutio temporum*, gli anziani del villaggio avevano fatto seguire alla scelta di Lucius di avventurarsi nel bosco l'azione di attacco da parte delle creature. Ora, Lucius è costretto a confessare agli anziani un segreto di cui in realtà erano già a conoscenza: l'aver «varcato la linea proibita». Due figure dal mantello giallo lanciano oltre il confine un animale scuoiato, è un dono riservato alle creature per placarne l'ira o il desiderio di vendetta. Eppure, durante il matrimonio di Kitty le creature forzano le porte delle case e scuoiano il bestiame: la sequenza non viene mostrata, il regista ricorre nuovamente al fuori campo. La narrazione giunge al momento di maggiore tensione quando Noah sferra la prima pugnalata a Lucius: la scena si svolge in silenzio, in un primo momento non è chiaro ciò che è accaduto. Al primo piano sul volto sbigottito di Lucius segue quello amareggiato di Noah, in un campo-controcampo che precede il dettaglio in *plongée* della lama che lentamente si sfila dal ventre di Lucius. Lucius cade tramortito, ma l'azione riprende in un campo lungo con inquadratura dal basso: Noah continua a colpire il giovane ferito con altri fendenti, mentre la camera ruota lentamente verso destra riprendendo un dettaglio della stanza. Quando i genitori di Noah ritrovano il proprio figlio sulla sedia a dondolo, le sue mani grondano di sangue: «Il male si attaccava al sangue; e si manifestava in tutto il rosso orrore del sangue»[220]. Ride, ma al suo riso segue subito il pianto. Le sue mani, come quelle di Lady Macbeth, gli ricordano l'azione tremenda che ha appena commesso e la sua lingua alluvionale si barrica dietro a un'afasìa carica di sensi di

[219] E.A. POE, *La maschera della Morte Rossa*, in *Racconti del terrore*, trad. it. di D. Cinelli e E. Vittorini, Mondadori, Milano, 2013, p. 200.
[220] *Ivi*, p. 195.

colpa. Ivy, inquadrata in *contre-plongée*, corre verso casa di Lucius accompagnata da un'eco di pianti e sospiri asincroni. La tecnica sonora qui impiegata è quella del riverbero, che riesce a trasmettere tutta l'inquietudine e la preoccupazione della giovane. La stessa tecnica accompagnerà anche la sequenza dell'ingresso di Ivy nella foresta. Quando la ragazza entra nella casa, in una ripresa sfocata, quasi non inciampa sul corpo inerme di Lucius disteso sul pavimento. «Non vedo il suo colore», dice. Scossa e assalita da una rabbia irrefrenabile, Ivy si reca nella camera del silenzio e schiaffeggia Noah, che piange disperatamente. La narrazione giunge a una svolta inevitabile: Ivy chiede a suo padre Edward, uno degli anziani, il permesso di attraversare il bosco alla ricerca di medicine che possano salvare la vita al suo amato Lucius. Il permesso le viene accordato. Prima di partire, suo padre la conduce nella «vecchia casa dove non si deve entrare» e le dice: «Ivy, fai del tuo meglio per non urlare». Al «Cosa?» di Ivy, Shyamalan fa seguire uno stacco di montaggio, nascondendo momentaneamente allo spettatore il segreto nascosto all'interno della casa. La vecchia casa (*heim*) è una casa *unheimlich*, che nasconde dei segreti. L'accesso ad essa è interdetto in quanto la stessa rappresenta un meccanismo di censura che non può e non deve essere scoperto né aggirato. Ivy, col suo mantello giallo, il foglietto con su scritto il nome della medicina e un piccolo fardello si incammina verso il bosco, accompagnata dal cognato Christop e dal guardiano Finton. Dopo uno zoom sul primo piano della giovane, i tre pellegrini vengono ripresi in *plongée* mentre si avventurano tra gli alberi. I due accompagnatori la lasciano presto da sola. Ora lei sa, conosce il segreto della casa, sa che è tutta una messa in scena chiarita dal regista mediante un *flashback*. Edward confessa a sua figlia che sono loro, gli anziani del villaggio a produrre i suoni e a portare via gli animali nella cerimonia delle offerte. "Li abbiamo creati noi quei suoni", dice Edward. L'intero film è accompagnato da suoni: flauti, violini, percussioni, rumori vari, sospiri, crepitii e soprattutto tanti riverberi. In una soggettiva impossibile, seguita da un controcampo, viene finalmente svelata la reale natura delle creature: di fronte a Ivy c'è semplicemente un costume, corredato da una maschera mostruosa che ricorda il volto di un cinghiale e degli artigli posticci. La maschera sembra guardare verso la camera, per comunicare allo spettatore che in realtà è tutta una farsa, una messa in scena. Gli innominabili sono doppiamente fittizi, in quanto alla finzione cinematografica si aggiunge quella interna alla narrazione. Il film segue una logica invertita rispetto ai precedenti lavori di Shyamalan: se in *The Sixth Sense*, *Unbreakable* e *Signs* è il soprannaturale a irrompere nella quotidianità, in *The Village* il soprannaturale è soltanto il frutto di un inganno, un tenebroso castello di bugie. Nonostante Ivy sia cosciente di tutto ciò, si copre le orecchie con le mani per non ascoltare i rumori notturni che la spaventano. Un altro momento di *Spannung* è quello

in cui Ivy, in mezzo a una radura, cade in un'enorme voragine fangosa. La giovane, non vedente, si arrampica con fatica e riesce a risalire, liberandosi in un pianto disperato. Poi, la camera ruota velocemente e la inquadra di spalle, poi in *plongée*: non ha più il bastone con cui si aiutava ad affrontare il suo percorso. Una successiva inquadratura in *contre-plongée* la inquadra in mezzo a un campo di bacche rosse: sente dei versi simili a ruggiti. La creatura è di fronte a lei, poi dietro di lei, appoggiata a un albero. «Non è reale» ripete a sé stessa Ivy, ma è terrorizzata. Nonostante sappia che si tratta solo di finzione, è angosciata in quanto è il proprio rimosso a presentarsi, esacerbato dall'impossibilità di vedere. Il mostro spinge la ragazza, che corre tra i rami stecchiti e raggiunge il grosso tronco d'albero che si trova in prossimità della buca. Ivy, allora, imita il gioco di Jamison: allarga le braccia e attende. In una suggestiva sequenza in *ralenti*, la creatura piomba giù nella fossa. È Noah, che aveva accidentalmente trovato il costume nascosto sotto il pavimento dai propri genitori. Muore tragicamente, piangendo, travestito da innominabile. La buca, in definitiva, salva Ivy: il ritorno a essa si rivela provvidenziale. Nonostante la sua cecità, Ivy trova finalmente il sentiero di cui le aveva parlato suo padre e lascia il bosco, trovandosi di fronte a una parete ricoperta di edera, pianta simbolo di fedeltà e passione. È il suo sguardo «altro» a permetterle di trovare la strada. Non è lo stesso sguardo degli abitanti di Covington: mentre questi erano dominati dalla pulsione di morte, Ivy è guidata dall'Eros, è «castrata» della propria vista e proprio per questo ha una vista potenziata, che le permette di affrontare il mondo senza paura. È come il «visionario» di cui parla Todorov, che non vede ma proprio per questo motivo vede «oltre»[221]. L'avventura paurosa nel bosco, così come l'incontro con la mostruosa creatura, non possono non evocare la favola di Cappuccetto rosso. Il cappuccio di Ivy è giallo, e non potrebbe essere altrimenti visto che il rosso è il colore maledetto di cui si sono sporcate le mani di Noah, ma le analogie con la fiaba sono piuttosto evidenti. Il film si conclude con un doppio *twist ending*: mentre Ivy si arrampica sulla parete, il montaggio alternato mostra Edward e Alice intenti ad aprire la scatola nera. L'inquadratura si sofferma sul dettaglio di quest'ultima, e in mezzo ai ritagli di giornale spunta una fotografia che ritrae gli anziani del villaggio, un po' più giovani, in abiti del 2004. La foto riporta la scritta «Counseling center». Voci fuori campo, che provengono dal passato, raccontano storie di morti violente, stupri e assassinii. Le vicende riguardano i parenti degli anziani del villaggio: Edward e gli altri frequentavano un centro di supporto psicologico per superare il trauma del lutto. Sono le parole di Edward, professore di storia americana, a rivelare la verità allo spettatore: «Ho un'idea di cui parlare a tutti voi». Il

[221] T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, op. cit., p. 127.

progetto utopico del villaggio, con la totale rimozione del passato e la *forclusione* del mondo esterno, era nato da un'idea di Edward. Intanto, Ivy ha scavalcato il muro e incontra Kevin, una guardia forestale. «È venuta dal bosco? Da quello?» le chiede. Per Kevin è Ivy a essere perturbante, a rappresentare il Reale. «Ma lei vive lì?». Il fatto che la ragazza viva nella riserva boschiva è inspiegabile, è la stessa Ivy a essere inspiegabile, con quell'abito ottocentesco e i suoi modi ingenui e fuori dal tempo. Paradossalmente, Ivy non potrà vedere cosa c'è nel mondo là fuori. Ciò che la determina nel proprio coraggio non le consente di avere un autentico incontro col Reale. Neanche lo spettatore può immedesimarsi completamente in lei, in quanto è cieca. Eppure, nel seguirla nel bosco, teme per lei e avverte la sua stessa paura. Nella scena in cui il giovane si reca in stazione per rubare la medicina per Lucius, si vede un'altra guardia inquadrata di quinta mentre legge il giornale. D'un tratto, la vetrina dell'armadietto dei medicinali si sposta e ne rivela l'identità riflessa sulla sua superficie: è lo stesso regista, che si è posto sul piano diegetico proprio in corrispondenza del finale. Subito dopo, il montaggio alternato sposta nuovamente lo scenario all'interno del bosco. L'acqua stagnante del torrente riprende un'ombra capovolta, ma stavolta ha il mantello giallo. È Ivy, di ritorno a Covington. «Eccomi Lucius» sono le parole della ragazza, che concludono la narrazione tra le note di Hilary Hahn. Il giuramento viene rinnovato, l'innocenza del villaggio può essere ancora protetta. La realtà fittizia di Covington è salva e può ancora sopravvivere, col tacito assenso di Ivy.

4.5. *Furor naturae* e distopia: *The Happening*

Un cielo carico di nuvole. Il vento soffia forte, sembra fischiare. Archi e percussioni accompagnano i titoli di testa che scorrono mentre le nuvole si addensano, diventano scure e pesanti. È così che Shyamalan introduce lo spettatore alla visione di *The Happening*. La macchina da presa riprende Central Park alle 08:33 a.m., come indicano le scritte sovrimpresse sullo schermo. Due ragazze sedute su una panchina stanno leggendo, una di loro sente uno strillo e si volta verso la camera. Vede un uomo che cammina all'indietro, aggiungendo «Oddio, ma è sangue». L'uomo, inquadrato in un piano lunghissimo, cammina effettivamente a ritroso e ha una copiosa macchia di sangue sul petto. Dopo di lui, un altro uomo cammina all'indietro, e una donna si ferma improvvisamente, fissando verso una direzione. La ragazza si rivolge alla sua amica, che non le risponde. Quest'ultima fissa nel vuoto e si chiede «A che pagina ero?... Pagina…», con un'espressione disorientata. Lentamente, si sfila un fermacapelli

appuntito, ripreso in *plongée*, e si trafigge il collo. Shyamalan ci introduce rapidamente in un'atmosfera perturbante: il camminare all'indietro è un comportamento inspiegabile, che il regista non chiarisce. L'immobilità improvvisa, così come la ripetizione delle parole, può essere associata al disorientamento che anticipa il suicidio, ma il procedere all'indietro non trova una giustificazione. In questo caso si può parlare di emergenza del Reale: attraverso la semplice ripresa di un movimento inconsueto, e dunque utilizzando il registro simbolico, il regista riesce a dar vita a qualcosa che sfugge a quello stesso registro, uno strappo nell'ordine del significante. Nonostante egli attribuisca un'immagine al Reale, questa è dotata di un potenziale essenzialmente evocativo e rimanda sempre a ulteriori possibilità di significazione mai soddisfatte. In sintesi, è un'immagine che non viene mai coperta completamente dal significante. È probabile che la bizzarria di quell'atteggiamento motorio indichi una forma di regressione inconscia, una fantasia di ritorno alla dimensione intrauterina che si realizza nel suicidio come affermazione della pulsione di morte. Ad ogni modo, è il vuoto di senso a determinare l'effetto perturbante: a tre isolati da Central Park, degli operai in un cantiere stanno chiacchierando durante una pausa dal lavoro. D'un tratto, sentono un tonfo. È un loro collega volato giù dal tetto, McKenzie, seguito subito dopo da Davis. Altri tre operai precipitano giù. Lo stupore misto al terrore è ormai dipinto sui volti degli operai: uno di loro solleva lo sguardo. In una sequenza sensazionale e spaventosa, accompagnata da una musica suggestiva, cinque figure riprese in *contre-plongée* si lanciano di sotto. Sembrano volare, quasi filiformi per effetto della rifrazione della luce. Ancora una volta, è l'inspiegabilità del suicidio collettivo a creare l'effetto *unheimlich*. Lo scenario si sposta in un liceo di Philadelphia in cui Elliot Moore, professore di Scienze naturali, parla ai suoi studenti della misteriosa sparizione delle api. Tra le varie ipotesi, Elliot attribuisce la scomparsa degli insetti a un «atto della natura che non capiremo, forze che vanno al di là della nostra conoscenza». La lezione viene bruscamente interrotta dalla vice preside e tutti i docenti vengono informati di un probabile atto terroristico. L'arma potrebbe essere una tossina chimica altamente pericolosa, che induce sintomi come la difficoltà nel parlare, lo smarrimento e la perdita dell'orientamento, fino a conseguenze fatali. La macchina da presa si sofferma sulla lavagna, che riporta un'affermazione di Einstein: la totale scomparsa delle api lascerebbe agli uomini al massimo quattro anni di vita. Julian, collega di matematica e amico di Elliot, invita lui e sua moglie Alma a casa di sua madre, per allontanarsi dall'area sotto attacco. Intanto, giunge la notizia che la tossina è in realtà un composto naturale. La gente si riversa in massa nella stazione ferroviaria, abbandonando frettolosamente la città: è il caos. Come notava Freud, nella massa le reazioni del singolo coincidono con quelle di tutti gli altri, e ciascun individuo

tende a riunirsi per formare delle unità più grandi. Secondo il medico viennese questo comportamento costituisce una forma di regressione a un'attività psichica primitiva legata alla paura della solitudine, e quindi all'assenza della madre[222]. In *The Happening* sono i gruppi più piccoli ad avere maggiore possibilità di sopravvivere, mentre quelli più numerosi vengono attaccati più ferocemente dalla tossina. Mentre Elliot, Alma, Julian e sua figlia Jess sono sul treno, il montaggio alternato mostra Rittenhouse Park a Philadelphia. Un vento sinistro agita le foglie degli alberi e un gruppo di persone si arresta improvvisamente. In mezzo a una coda di automobili, un poliziotto si spara con la propria pistola di ordinanza. La scena è ripresa fuori campo, viene inquadrato soltanto il particolare delle gambe. Subito dopo, il suo corpo cade davanti alla macchina da presa e sulla sua fronte è ben visibile il foro della pallottola. La camera si allontana dall'obiettivo e arretra verso lo spettatore, trasformando una focalizzazione zero in una soggettiva impossibile. È lo spettatore, adesso, ad arretrare per vedere ciò che accadrà tra poco: un automobilista afferra la pistola del poliziotto. Ad essere inquadrate sono ancora le gambe mentre l'uomo replica il gesto suicida, sempre fuori campo, comparendo successivamente esanime davanti alla cinepresa. Infine, una donna che si trovava sul marciapiedi si avvicina, prende la pistola e si uccide. La macchina propone nuovamente l'inquadratura in dettaglio sulle gambe. Uno stacco di montaggio sposta lo scenario sul treno su cui si trovano i protagonisti, che è diretto a Philadelphia. Questo viene ripreso con un'inquadratura a volo di uccello. Il treno si arresta all'improvviso: il capotreno, i macchinisti e gli altri componenti del personale hanno perso i contatti con tutti e i passeggeri devono scendere a Filbert, una piccola località della Pennsylvania. Nel ristorante, tramite un telefono cellulare, Elliot vede un raccapricciante video in cui un uomo si lascia letteralmente sbranare dai leoni nello zoo di Philadelphia. Tutti gli ex passeggeri del treno decidono di abbandonare Filbert e rubano le automobili parcheggiate fuori dal locale, mentre a Elliot, Alma e Jess viene offerto un passaggio da una coppia che gestisce un vivaio. È il gestore del vivaio a dire loro che le piante reagiscono agli stimoli umani, emettendo sostanze chimiche. Julian, che si era separato dai suoi compagni per cercare sua moglie, viene aggredito dalla tossina nell'abitacolo dell'auto che lo sta accompagnando a Princeton. Il Reale appare a Julian come *finis vitae*, possibilità di morte imminente, evento limite non significantizzabile appreso nel momento in cui vede lo squarcio presente sulla capote del tettuccio dell'automobile. Il suo sguardo è consapevole e turbato perché è uno sguardo sul Reale, che ha assunto la forma di un vento maligno e portatore di morte. Il conducente, in un gesto kamikaze, si dirige velocemente

[222] Cfr. S. FREUD, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, trad. it. di E.A. Panaitescu, Editore Boringhieri, Torino, 1975, pp. 65-72.

contro un albero. Julian, sopravvissuto allo schianto, si taglia le vene con un frammento di vetro. Elliot, Alma e Jess si trovano, insieme ad altri gruppi di persone, a un crocevia in mezzo al verde. Una donna parla con sua figlia tramite il telefono cellulare, ma d'un tratto la ragazza inizia a parlare in modo strano e a dire cose senza senso, ripete quattro volte «Calcoli… calcoli, calcoli, calcoli» e infine si sente un tonfo accompagnato da un fragore di vetri rotti. La coazione a ripetere, come già chiarito nel primo capitolo, è un tema perturbante in senso freudiano ma è anche linguaggio alluvionale, privo di regole, è *Lalangue* inconscia secondo la prospettiva lacaniana. La scena non viene mostrata, è fuori campo e si può comprendere ciò che succede soltanto dai rumori e dalla voce della ragazza al telefono. Un militare comunica ai presenti che in realtà si trovano in una zona a rischio di attacco e che la contea di Arundell può essere una zona sicura in quanto isolata e non segnalata dalle mappe. Un vento forte agita l'erba: il soldato Auster inizia a ripetere ad alta voce «La mia pistola è mia amica, sarà sempre al mio fianco! La mia pistola è mia amica!». Ancora una volta Shyamalan propone il meccanismo della ripetizione, poi si sente uno sparo. A ruota, ne seguono altri nove. Dieci colpi di pistola, eppure non si vede nulla: la macchina riprende soltanto l'erba del prato e due alberi secchi. Anche Elliot mette in atto un meccanismo di ripetizione, quando esorta gli altri a lasciarlo pensare: «Lasciami pensare, mi serve un secondo! Mi serve un secondo! Solo un secondo! Mi serve un secondo, perché nessuno mi dà un solo maledetto secondo?!». Per cinque volte ripete la parola «secondo» come se la sua mente fosse andata in tilt, si fosse inceppata, il tutto mentre intanto si susseguono i colpi di pistola e le persone dell'altro gruppo continuano a morire. Coazione a ripetere e pulsione di morte, linguaggio alluvionale: rappresentazioni del perturbante tematico e cinematografico riferibili sia alla teoria di Freud sia a quella di Lacan. Una soggettiva impossibile riprende Elliot, Alma, Jess e due ragazzi, occasionali compagni di fuga. È il vento che li insegue, la soggettiva è lo sguardo del vento. Il gruppo corre verso una casa e infine vi entra. Al suo interno è tutto finto, succo di frutta, vino, cibo. È una *Heim*, una casa, *unheimlich*, perturbante, non familiare, straniante. Mentre i cinque abbandonano la casa, la macchina da presa riprende un cartello che riporta la scritta «model home». Elliot vede da lontano un uomo lasciarsi investire da una pesante macchina agricola. Tutte le case incontrate dal gruppo sono perturbanti: in una vivono barricati due individui pericolosi e violenti, che sparano dalle fessure delle finestre contro Josh e Jared, i due adolescenti che si erano uniti ai protagonisti. Nell'altra, vive l'eccentrica signora Jones, affetta da manie persecutorie, che li ospita e li accusa di voler rubare le sue cose o addirittura ucciderla. Quando l'anziana donna comincia a camminare all'indietro, Elliot comprende di dover chiudere tutte le finestre per evitare che entri l'aria. Il volto insanguinato della signora

Jones appare davanti a una vetrata: dopo una serie di testate date contro il muro perimetrale della casa, ne tira una proprio contro il vetro, rompendolo. Elliot decide di affrontare quella natura ostile e minacciosa quando intuisce che Alma e Jess si trovano nel magazzino posto all'esterno della casa. Nonostante escano tutti e tre, abbracciati, pronti ad affrontare la morte, la natura li risparmia. Probabilmente, il fenomeno si era arrestato definitivamente proprio in quegli istanti. La sua durata era stata relativamente breve, dal giovedì alle 08:33 al venerdì alle 09:27. In televisione, un esperto replica ciò che Elliot aveva affermato durante la sua lezione di scienze: il fenomeno della tossina era stato un atto incomprensibile della natura. In realtà, la sequenza finale del film mostra che il fenomeno si è semplicemente spostato altrove. Un campo lunghissimo riprende i Giardini delle Tuileries popolati da parigini, visitatori e turisti. Qualcuno compra un gelato, altri passeggiano. Due giovani ripresi di spalle camminano in direzione opposta alla cinepresa. Uno di loro dice che dovrà portare la bicicletta a casa prima di andare al lavoro. L'altro si volta verso di lui e gli chiede se riuscirà ad andare alla festa di Nadia in serata, ma non ottiene risposta: il suo interlocutore gli dice per la seconda volta che dovrà portare la bicicletta a casa prima di andare al lavoro. Coazione a ripetere. Il cielo si fa scuro, le nubi si addensano, il vento soffia tra gli alberi. Il ragazzo posto sulla sinistra si volta in direzione della camera e guarda in alto: «Mon Dieu», sono le sue parole. La natura di *The Happening* è una natura vitale, panica, ha il potere di far impazzire. Come sostiene James Hillman, «Pan è Dio sia della natura 'dentro di noi' che della natura 'là fuori'»[223], per cui ciò che accade «là fuori» non può non influenzare anche la nostra psiche. È inevitabile il rimando al pensiero antico, ai miti e alle religioni ancestrali, a quelle filosofie che interpretavano la natura in termini ilozoistici e animistici, quelle concezioni del mondo che Edgar Morin avrebbe definito «complessi magici»[224]. La natura descritta nel film è un organismo senziente, capace di comunicare e di reagire al pericolo. *The Happening* presenta allo spettatore un mondo distopico, spaventoso ma possibile. Una distopia ecologica in cui la natura, minacciata nella propria integrità, decide di ribellarsi e vendicarsi, affamata di vita e di sangue. Il suo *furor*, la sua follia, è Nèmesi che intende punire l'usurpatore umano e allo stesso tempo ristabilire il giusto equilibrio. Nella East Coast, da Boston a Philadelphia, il tributo è stato pagato, il sangue è stato versato ed è tornato ad alimentare quella terra offesa. Ora, il vento terribile può dirigersi verso l'Europa, pretendendo nuovi sacrifici.

[223] J. HILLMAN, *Saggio su Pan*, trad. it. di A. Giuliani, Adelphi Edizioni, Milano, 1999, p. 128.

[224] L'antropomorfizzazione di ciò che non è umano, come gli dèi, gli spiriti, il totem, la nazione o la natura è catalogata da Morin come complesso magico, che per forza di cose include l'animismo. In *The Happening* le piante e il vento assumono un significato simbolico che rimanda contemporaneamente a un potere soprannaturale e a caratteristiche analoghe a quelle umane. Sul complesso magico, cfr. E. MORIN, *Sul cinema. Un'arte della complessità*, op. cit., pp. 37-41.

4.6. Lo sguardo del Reale: *Devil*

Il film arriva nelle sale cinematografiche nel 2010, parte di un progetto dal titolo *Night Chronicles*. Il soggetto è di Shyamalan, mentre la regia è di John Erick Dowdle e la sceneggiatura è stata scritta da Brian Nelson. In *Devil* la «firma» del regista indiano emerge sin dalle prime inquadrature che accompagnano i titoli di testa e che hanno per oggetto la sua città: Philadelphia. Le inquadrature sono precedute da un passo della prima lettera di Pietro, che recita: «Siate sobri, vegliate. Il vostro avversario, il diavolo, gira come un leone ruggente, cercando chi possa divorare» (Pietro, 5:8). Una musica carica di tensione fa da sfondo alla panoramica della città, vista da una prospettiva insolita e perturbante: le immagini sono infatti capovolte e girate molto probabilmente da un drone. Fuori campo, una voce dall'accento sudamericano ricorda un racconto infantile sul diavolo, su come questo possa assumere sembianze umane e riprendersi le anime destinate a lui. Una soggettiva velocissima scende in picchiata lungo la tromba di un ascensore e giunge planando su un pavimento grigio. Un operatore delle pulizie sta lavando il pavimento quando improvvisamente alle sue spalle si vede cadere rapidamente di peso un corpo sul tetto di un furgone. Quando i poliziotti si avvicinano, un'inquadratura in dettaglio riprende una mano che stringe un rosario. È la mano della vittima. Il detective Bowden nota immediatamente che non ci sono dei vetri rotti sull'asfalto e conclude che il corpo dev'essere precipitato da un imponente grattacielo. Questo viene inquadrato in *contre-plongée* con un moto rotatorio della macchina. L'azione si sposta all'interno del grattacielo: un ascensore viene occupato da un'anziana donna, una giovane, due uomini e una guardia giurata, ma dopo pochi secondi dalla partenza si blocca. Il montaggio alternato mostra due vigilanti che ben presto si rendono conto che l'ascensore numero 6 è fuori servizio, così chiedono al tecnico Dwight di andare a controllare. All'interno della cabina cominciano a diffondersi panico, tensione e preoccupazione. Una nuova panoramica su Philadelphia mostra un cielo cupo squarciato da un fulmine. Seguono due scene ad alta tensione: Dwight sta per perdere il cappello sul terrazzo e per poco non vola giù di sotto, mentre una grossa lastra di vetro piomba quasi sulla testa degli investigatori. La luce nel vano ascensore inizia ad andare a intermittenza, con momenti di buio accompagnati da suoni sinistri. All'improvviso, all'interno della cornice ben delimitata dal monitor, appare qualcosa: un volto. Secondo Ramirez è il volto del diavolo. Si tratta di un semplice effetto di sovrimpressione, che lascia intravedere i personaggi intrappolati sullo sfondo. In senso lacaniano, è il Reale che appare nella cornice, nel luogo del fantasma. Se fino a quel momento ciò che era visibile era soltanto la tensione strisciante tra i cinque prigionieri, ora appare

finalmente la *Cosa* che sfugge alla catena significante e non può essere risolta nel comune registro simbolico. Differentemente dagli altri film a «firma» Shyamalan il volto demoniaco viene mostrato, seppur in modo non troppo evidente. Questo presenta un ghigno che ricorda le antiche maschere comiche della cultura greco-latina, e in effetti non può che trattarsi di una maschera: il male non può avere un volto, soprattutto non può avere un unico volto. Il Reale si esprime dunque mediante il simbolico, ma ciò mette necessariamente in gioco l'elemento immaginario, il fantasma, che ha una funzione di nascondimento, dunque opposta. Lo stesso accade nella possessione: il Reale deve mostrarsi rivestendosi dell'elemento simbolico. Scrive René Girard: «[…] l'esperienza della possessione si presenta, di frequente, come una *mimesis* isterica. Il soggetto sembra obbedire a una forza venuta dall'esterno; ha i movimenti meccanici di una marionetta. In lui svolge un ruolo, quello del dio, del mostro, dell'altro che lo sta invadendo. […] La possessione non è altro che la forma estrema dell'alienarsi al desiderio dell'altro»[225]. L'altro in questione è appunto il Reale, che nella propria inquieta fenomenologia ha bisogno tanto del simbolo quanto del fantasma. È Ramirez a vedere il volto, il vigilante sudamericano, aperto maggiormente al Reale in quanto fervente religioso. Quando lo mostra al suo collega, quest'ultimo si mostra scettico e attribuisce l'effetto alla sgranatura dell'immagine, alludendo a una qualche forma di pareidolia. Intanto Dwight, che sta di fatto ostacolando i progetti del demonio, rischia nuovamente la vita rimanendo quasi schiacciato sotto la cabina dell'ascensore che scende rapidamente a piombo verso di lui. I momenti in cui il Reale si presenta per ciò che è, e cioè in maniera indefinibile e invisibile, vengono occultati al pubblico. La tecnica utilizzata dal regista è quella dell'andare a nero. Appena la luce si spegne avviene qualcosa di terribile, dal quadro piatto e nero emergono voci, sospiri, gemiti, versi, rumori. Nella prima occasione viene ferita Sarah, la donna giovane, sulla schiena. I presenti ipotizzano un grosso morso o una ferita inferta con un coltello dentato. Il Reale viene esibito in due ulteriori momenti, in cui sia Sarah sia il detective Bowden sono in preda alla medesima allucinazione che mostra i corpi massacrati degli altri ospiti intrappolati nell'ascensore. I sospetti relativi all'aggressione di Sarah ricadono su Vince, l'agente della ditta di materassi, ma torna il buio. Rumori dissonanti, un qualcosa si muove come una furia, rompe lo specchio, i frammenti cadono a terra. Qualcuno è stato aggredito: è proprio Vince. È ferito a morte, una scheggia di vetro gli ha trafitto il collo. Il diavolo e lo specchio frantumato: lo specchio in Lacan è legato al processo di identificazione immaginaria, alla formazione dell'Io. I cinque prigionieri non sono in grado di guardare dentro sé stessi, non

[225] R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, trad. it. di O. Fatica e E. Czerkl, Adelphi Edizioni, Milano, p. 230.

riconoscendo le proprie responsabilità sono incapaci di prendere un genuino contatto con ciò che sono realmente, in quanto si sono costruiti un falso sé. Lo dirà espressamente Ramirez nelle sequenze successive: «Loro hanno fatto la scelta che li ha portati qui», e ancora «Questa gente non ne vuole sapere di vedere sé stessa com'è davvero […] perché sono le bugie che diciamo a noi stessi la ragione della sua presenza». In questo caso lo specchio ha il valore di simbolo, costituisce la concreta possibilità per i presenti di prendere coscienza di sé. La radice etimologica della parola «simbolo» deriva dal prefisso σύμ- (sym-), che sta per «insieme», e dal greco βάλλω (ballo), che significa «getto», qui traslato in «metto», quindi «mettere insieme», legare, unire. Il simbolo, quindi, tiene unito qualcosa. È il simbolico a costituire effettivamente il soggetto. È il significante fondamentale, il Nome-del-Padre, a rendere l'individuo castrato e dunque «soggetto» autentico. Una volta che il simbolo si rompe, il destino del soggetto è quello di scontrarsi col Reale. Ciascun membro del gruppo, incapace di guardare dentro sé stesso, proietta il proprio male sugli altri. Se σύμβάλλω è il simbolo, cioè l'unione, διαβάλλω, è il diavolo, cioè la divisione. Non si tratta di una divisione sana, quella propria della castrazione, ma della frantumazione dell'ordine simbolico: saltata la catena dei significanti, ciò che resta è un soggetto invischiato nella propria nevrosi. È proprio ciò che accade ai personaggi chiusi in ascensore. Il film procede a lungo ambiguamente, oscillando tra la possibilità di un'effettiva presenza del diabolico e quella dell'esplosione di una violenza collettiva tra persone naturalmente tendenti al crimine. Ramirez potrebbe aver avuto un'allucinazione, dovuta proprio alla sua passione religiosa così fervida. L'anziana signora, più che posseduta dal diavolo, potrebbe essere soggetta a una crisi psicotica: il suo atteggiamento è schivo, è infastidita dallo sguardo altrui e quando si rivela a Tony lo fa attraverso la voce, oggetto parziale, insieme allo sguardo, che turba particolarmente i soggetti psicotici. Soltanto nell'epilogo lo spettatore può rendersi conto della possibilità di un effettivo intervento del soprannaturale, quando l'anziana donna scompare. Il diavolo separa, mette in crisi le dinamiche tra i membri del gruppo, ma contemporaneamente mette in crisi anche le loro personalità, rompendo il legame con la catena simbolica qui rappresentata dallo specchio. Intanto proseguono le indagini della polizia e vengono alla luce vari aspetti riguardanti i cinque protagonisti: Tony fa il meccanico, ha combattuto in Afghanistan e dunque è stato addestrato per uccidere. Sarah è una ricattatrice di uomini ricchi e sposati. Ben, la guardia giurata con problemi di claustrofobia, ha mandato un uomo in coma con una mazza da baseball. Vince aveva truffato diverse persone mettendo su uno schema Ponzi e le aveva mandate in rovina. L'anziana signora, invece, era stata inquadrata dalla cinepresa mentre rubava un portafogli. I vigili del fuoco provano a sfondare la parete del ventunesimo piano,

mentre Ramirez mostra il volto diabolico al poliziotto. In quell'occasione, Bowden racconta al vigilante della morte di sua moglie e suo figlio, investiti da un pirata della strada e abbandonati a Bethelem Pike assieme a un biglietto di scuse. La macchina da presa torna ora su Dwight, che arrampicatosi pericolosamente sui cavi precipita sulla cabina dell'ascensore: una macchia di sangue filtra dal tetto e si espande all'interno della cabina. Il regista propone nuovamente una ripresa capovolta del palazzo, poi torna sui quattro sventurati. Buio. Suoni, sibili, respiri, versi inquietanti. La luce di un fiammifero mostra un volto deforme, riflesso in un angolo dello specchio ancora fissato alla parete: è lo stesso volto apparso sullo schermo di Ramirez. Segue la scoperta agghiacciante dell'anziana donna impiccata con una corda e, nelle sequenze successive, quella di Ben prono col collo ritorto. Restano Sarah e Tony, che provano a sfidarsi con due frammenti dello specchio appuntiti. Un nuovo blackout e infine Sarah è a terra, col collo tagliato. Mentre Tony cerca di soccorrerla, la donna anziana si rialza da terra. La sua voce è duplicata: «Oggi sono un'anziana signora. Sei pronto Anthony? Tocca a te!». Un *flashback* riporta Tony al ricordo dello schianto della sua auto contro quella della donna e del bambino a Bethelem Pike. È notte. Vede il fumo, scende dal veicolo e vede la donna a terra, agonizzante. Nota l'ampia voragine sul parabrezza e il bambino poco distante già esanime. Ha paura, scappa via e abbandona madre e figlio in quella terra desolata, in mezzo all'erba. «Adesso hai capito chi sono, vero?» chiede il diavolo a Tony, che ammette la propria colpa. «Credi che questo ti renderà buono? Non sei buono». Quando il giovane confessa al poliziotto di essere lui l'assassino della sua famiglia, il diavolo si rivolge a lui dicendogli: «Peccato. Tu non sai quanto ti volevo!». La donna è inquadrata in *contre-plongée*, poi il buio. Blackout generale, si spengono le luci dell'intero grattacielo. La luce può finalmente tornare, ma la donna è introvabile, è letteralmente scomparsa, mentre Bowden perdona Tony accompagnandolo personalmente in centrale. Le sequenze finali mostrano nuovamente una panoramica mobile su Philadelphia, ma questa volta la visuale è dritta. La ristabilizzazione della visuale ordinaria illumina lo spettatore: lo sguardo inverso, quello della macchina da presa capovolta, era quello del diavolo. La soggettiva impossibile era riferita al maligno, che era entrato velocemente nell'edificio calandosi proprio dalla tromba dell'ascensore, e al suo ingresso era seguito sin da subito il suicidio dell'uomo col rosario in mano. «Sento i passi del diavolo che si avvicinano», aveva scritto su un biglietto. L'inquadratura dritta sulla città chiarisce che la presenza maligna è andata via. Sul piano strettamente cinematografico, le tecniche *unheimlich* impiegate dal regista sono principalmente la soggettiva con visuale capovolta e le scene girate al buio, col solo supporto sonoro. Sul piano psicanalitico, è lo sguardo il vero protagonista del film: ognuno è guardato. I vigilanti guardano i cinque

protagonisti bloccati in ascensore, ma anch'essi sono guardati. Lo è Dwight che muore precipitando sul tetto della cabina, lo è il vigilante più anziano che muore fulminato, lo è lo stesso poliziotto. Anche i cinque protagonisti si guardano tra loro con sospetto, ognuno controlla le mosse dell'altro. Soltanto il cortocircuito visivo, il blackout sospende la loro attività scopica. Tuttavia, lo sguardo dominante è quello del demonio: dal momento in cui è entrato nel palazzo non ha mai smesso di guardare. Ha guardato nello schermo di Ramirez, ma soprattutto ha guardato nel buio. È lo sguardo del Reale, quello delle personali colpe dei protagonisti bloccati nella cabina, il ritorno del rimosso che attraverso l'angoscia ha abbattuto le loro resistenze. Lo sguardo demoniaco coincide con quello cinematografico: entrambi hanno «rubato» lo sguardo dello spettatore sin dalle primissime sequenze del film, come il *mago sabbiolino*. Lo spettatore è stato posseduto, guardando con gli occhi del maligno. Proprio come l'anziana signora in ascensore.

4.7. Il doppio e la follia: la fiaba nera di *The Visit*

Il film appartiene al genere del *mockumentary*, via di mezzo tra il film amatoriale e quello tradizionale. Il punto di vista è quello dei personaggi, Becca e Tyler, che decidono di girare un documentario sulla loro famiglia e in particolare sulla visita ai nonni, con cui la madre Loretta ha litigato da ormai diversi anni. Sin da subito, quindi, lo spettatore è privato del proprio sguardo e deve immedesimarsi in quello dei due ragazzini: l'ocularizzazione è esclusivamente interna. I temi principali intorno a cui ruota la storia sono quelli del *doppio* e della follia, che Todorov aveva definito «temi dell'Io» o «temi dello sguardo» insieme alla possessione e al sogno[226]. La storia segue lo sviluppo della fiaba secondo l'analisi fornita da Propp, e Shyamalan propone nuovamente un punto di vista innocente, quello dei bambini e degli adolescenti. Sin dalla musica introduttiva, il regista pone il proprio pubblico di fronte a qualcosa di inquietante. Una sequenza di due semifrasi ripetuta ossessivamente al pianoforte, accompagnata da suoni elettronici che simulano tonfi e sospiri mozzati, si incardina su un tritono composto da un Sol_6 e un $Do\#_6$. Il tritono è noto come «intervallo del diavolo» a causa della sua dissonanza e instabilità. Le due semifrasi sono così composte:

Sol_6 Re_6 Si_{b5} Sol_5

$Do\#_6$ Re_6 Si_{b5} Sol_5

[226] Cfr. T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, op. cit., pp. 111-124.

Le note acute del pianoforte, a loro volta distorte elettronicamente, evocano il suono infantile di un *carillon*. Una voce fuori campo parla della propria storia familiare, fatta di separazioni e dispiaceri. È Loretta, la madre di Becca e Tyler, che viene finalmente inquadrata. La donna racconta la fine della propria relazione sentimentale, l'abbandono dei suoi due figli da parte del loro padre, la rottura insanabile con i propri genitori. Viene filmata da Becca prima che si accinga a preparare le valigie: i suoi figli andranno infatti a conoscere i propri nonni. Dato il punto di vista della videocamera amatoriale di Becca, il regista libera la propria fantasia proponendo delle inquadrature molto originali, come quella in *contre-plongée* posta sul sedile posteriore dell'automobile. Sin dalle prime sequenze emergono degli importanti aspetti della personalità dell'undicenne Tyler: soffre di rupofobia, è ossessionato dallo sporco e dai germi, proprio come Dennis, una delle personalità di Kevin in *Split*. Tuttavia, il ragazzo ha anche delle potenzialità infatti riesce a costruire in breve tempo delle strofe di musica rap su qualsiasi argomento. Il suo linguaggio è simile a quello alluvionale di cui parla Bellavita, un linguaggio sciolto e non sempre fondato su accostamenti logici. Un treno conduce i due ragazzi a Masonville, cittadina poco distante dalla Pennsylvania. Un campo lunghissimo li inquadra mentre corrono verso i nonni, in un punto lontano. Maria Bella Jamison («Nana») e Frederick Spencer Jamison («nonno Pop») per Becca e Tyler sono i loro nonni, del resto non li hanno mai conosciuti. Eppure, una particolare inquadratura sui sedicenti nonni al minuto 07:18 propone allo spettatore una visione sfocata e distorta, come a indicare un cattivo presagio. I ragazzi arrivano davanti alla grande casa isolata dei Jamison, in mezzo agli alberi stecchiti e a un'ampia distesa di neve. Immediatamente viene loro intimato di non entrare in cantina per nessun motivo, in quanto questa è invasa dalla muffa. I due vengono anche avvertiti del fatto che la sera si va a letto alle nove e mezza. Nel film si ritrovano elementi già presenti in altri film di Shyamalan, come la cantina, presente in *Signs*, o la casupola già vista in *The Village*. Entrambi i fratelli sono provvisti di videocamera: Tyler, in un campo lunghissimo, riprende il nonno mentre si accinge a entrare in una misteriosa baracca. Nonostante egli lo chiami ad alta voce per ben due volte, il nonno sembra non sentirlo. Il ragazzino, allora, con un *regard caméra* parla direttamente allo spettatore: «Ma che c'è nella baracca?». Il *regard caméra* non è una tecnica abitualmente impiegata da Shyamalan, ma *The Visit* è un *mockumentary* per cui essa risulta indispensabile. Nella sequenza successiva i due fratelli si trovano nella loro cameretta, e si preparano per andare a dormire. Becca ha voglia di mangiare un biscotto preparato dalla nonna e intende quindi uscire dalla stanza. Sono le 10:23. Lentamente, riprendendo tutto con la videocamera, la ragazza si avvia a scendere giù per la stretta scala buia che conduce al piano di sotto, quando all'improvviso sente delle urla strozzate e vede sua

nonna attraversare la stanza sottostante in camicia da notte, alle prese con dei violenti conati di vomito. Becca, impaurita da quella visione inquietante, corre nella cameretta e chiude la porta col chiavistello. La macchina, che propone la soggettiva della ragazza, si muove in modo disordinato e confuso in quanto segue i movimenti del corpo. Una scritta sovrimpressa segna l'inizio di un nuovo giorno: «Tuesday morning». Tyler e la nonna fanno colazione, mentre Becca parla col nonno nella baracca. L'uomo spiega alla nipote che la nonna ha certamente contratto un virus e che, essendo anziana, è più cagionevole e può capitare che si senta male. Arriva il momento in cui i ragazzi giocano a inseguirsi nello spazio sottostante la casa. Il loro gioco si trasforma in un'esperienza spaventosa quando compare inaspettatamente la nonna, che li insegue carponi con fare minaccioso. La donna viene ripresa non a fuoco e in secondo piano, alle spalle di Becca, mentre avverte: «Adesso ti prendo. Ti vengo a prendere Becca!». In primo piano, il volto terrorizzato della ragazza. Quando i tre riescono a uscire da quei labirintici pertugi sottostanti la casa, la nonna ride diabolicamente, promettendo per la sera una cena a base di sformato di pollo. Mentre si allontana, la sua gonna strappata mostra il suo gluteo nudo. I due fratelli si guardano spaesati, sentono che sono di fronte a qualcosa di inspiegabile, ma continuano ad attribuire le stranezze dei loro nonni al fatto che sono anziani e fragili. Nella sequenza successiva, Tyler è intenzionato a scoprire cosa c'è nella baracca. In un nuovo *regard caméra* si rivolge allo spettatore, quindi alla videocamera con cui egli stesso si riprende, e chiede per tre volte consecutive «Ci sono cadaveri?». Shyamalan fa nuovamente ricorso alla coazione a ripetere, che come si è visto nell'analisi di Freud costituisce una tematica del perturbante. Il ragazzo vede il nonno depositare all'interno della casupola un sacchetto di plastica e attende che l'uomo si allontani. Appena entrato, Tyler viene investito da un odore nauseante e si avvicina a un mucchio indistinto di pannolini, così ne solleva uno e scopre che è sporco. Turbato dal ribrezzo e dal terrore, scappa via mentre la videocamera si muove confusamente. Il riferimento alla fase sadico-anale descritta da Freud nel suo saggio sulla teoria sessuale è immediato: non è tanto importante il fatto che l'anziano sia incontinente, ma lo è invece il fatto che conservi i propri escrementi nella baracca. Nell'analisi di Lacan le feci costituiscono un oggetto parziale insieme al seno, il fallo, lo sguardo e la voce. L'oggetto parziale ha il valore di perdita in quanto chiama in causa la separazione, per cui è strettamente connesso al desiderio e all'angoscia. Nonno Pop, come viene chiamato da Becca e Tyler, non ha evidentemente superato la fase sadica e l'attaccamento all'oggetto parziale si manifesta attraverso la conservazione compulsiva delle sue deiezioni organiche. La baracca è probabilmente la metafora del suo inconscio in cui conserva ancora tutti i suoi complessi. Anche lo sguardo, altro oggetto parziale, genera angoscia in nonno Pop, non a caso nelle

sequenze successive aggredirà fisicamente un uomo perché convinto di essere osservato. Le tecniche cinematografiche adottate nel film sono più semplici rispetto a quelle che più frequentemente si riscontrano nelle produzioni di Shyamalan, ad esempio mancano delle ellissi. È il genere stesso del *mockumentary* che non permette che accada qualcosa di significativo fuori campo: il regime imposto dalle due videocamere dei Jamison è pervasivamente scopico. Tutto è osservato, tutto è registrato. I due ragazzi guardano anche la madre a distanza tramite Skype, a casa come sulla nave da crociera. Soltanto Loretta ad un certo momento non riesce a vedere, e cioè quando la nonna pulisce maldestramente la webcam del computer col detersivo per il forno. Nella notte, oltre la porta della loro camera i fratelli Jamison sentono dei rumori molto forti, come se qualcuno stesse spostando qualcosa di pesante. Tyler apre coraggiosamente la porta e vede la nonna completamente nuda, di schiena, che graffia violentemente una porta chiusa. Al mercoledì mattina, nonno Pop spiega a Becca che Nana soffre della «sindrome del tramonto», una forma di demenza che a suo dire si accentua nelle ore serali e la induce a vomitare. Nello stesso momento in cui parla del disturbo della donna, però, l'uomo farnetica a proposito di una festa mascherata alla quale dovrebbe recarsi in treno. L'emergenza del Reale, in *The Visit*, presenta uno sviluppo progressivo. La follia dei nonni si manifesta in modo graduale, in un *climax* che giunge al culmine soltanto nelle ultime scene. Una sequenza significativamente perturbante è quella in cui la nonna chiede a Becca di pulire il forno: «Ti dispiace entrare nel forno per pulirlo?». All'espressione turbata della ragazza segue ancora una richiesta dell'anziana donna: «Vai più in fondo. Giù, fino in fondo!». La ragazza non si tira indietro e si introduce nel forno, ma la tensione si stempera quasi subito anche grazie alla disponibilità dell'anziana a farsi intervistare dalla nipote. L'intervista non ha buon esito: quando la nipote chiede a Nana di Loretta, la donna ha una crisi isterica. Dopo un'altra terrificante notte in cui i ragazzi vedono la nonna correre carponi verso la loro porta, la mattina seguente si avventurano nel bosco insieme ai due anziani. Anche il bosco costituisce una componente frequente nella filmografia di Shyamalan, e in *The Visit* si riconferma come elemento perturbante per la presenza del pozzo, che ricorda la grande buca in cui trova la morte Noah in *The Village*. Come rivelerà più avanti nonno Pop, infatti, nel pozzo all'interno del bosco Nana ha annegato i propri figli. La baracca e il pozzo non sono altro che i sistemi inconsci dei due anziani in cui entrambi custodiscono i loro segreti, rispettivamente l'attaccamento all'oggetto parziale per lui e l'elemento rimosso per lei. Una sequenza particolarmente perturbante è quella in cui Becca sente la nonna ridere rumorosamente, convincendosi che stia guardando la televisione. Presto si accorge che in realtà l'anziana stava fissando la parete dondolandosi sulla sedia, per poi tentare di soffocarsi

col suo foulard. «Sai, bisogna ridere per cacciare i buchi neri in una caverna» le dice la donna. I comportamenti sempre più bizzarri dei due anziani convincono i fratelli Jamison a piazzare la videocamera nel salone al piano di sotto. È notte. Davanti allo sguardo della macchina compare la nonna, in camicia da notte, che apre e chiude ripetutamente e violentemente una porta. Si pone di fronte alla camera con un ghigno folle e terrificante, la prende e la porta con sé. In cucina prende un grosso coltello e si dirige verso il piano di sopra. Poi, posa a terra la videocamera e prova a forzare la porta dei due ragazzi, tirando dei colpi, col coltello in mano. La donna è ripresa di spalle, in un campo lunghissimo. Chiusi dentro e terrorizzati, i ragazzi rimangono immobili. L'indomani mattina, al venerdì, Becca vede la registrazione del filmato e decide che lui e Tyler dovranno andare via. La loro vacanza finirà nella notte. Il momento apicale in cui il Reale mette in crisi tutto il sistema significante costruito fino a quel momento dai ragazzi e dalla loro madre è quello in cui i due mostrano a Loretta i nonni tramite Skype. Gli anziani in quel momento erano sul retro e discutevano con Stacey, la giovane che aveva portato loro in dono la torta di mirtilli. «Non sono i vostri nonni quelli. Dove sono nonna e nonno? Siete rimasti con quelle persone tutto il tempo?». Turbata, Loretta chiama la polizia, che non risponde, così decide di andare autonomamente a prendere i propri figli. All'interno del sistema simbolico adottato dai Jamison si è creata una faglia, un buco: Nana e Pop non sono i nonni con cui Loretta aveva litigato diversi anni prima. Sono Claire e Mitchell, due sconosciuti non codificati e al momento non codificabili. Non si sa perché siano lì al posto dei nonni veri, né si sa dove siano finiti questi ultimi. I due sono i *doppi* inquietanti dei nonni di Becca e Tyler, che da familiari sono progressivamente diventati *unheimlich*. Finti nonni e nipoti trascorrono l'ultima serata insieme, in un'atmosfera surreale. Il gioco da tavolo, l'apparizione attraverso la porta di Stacey impiccata a un albero, Becca chiusa per qualche secondo nel forno che scopre infine i cadaveri dei veri nonni in cantina, in mezzo ai loro abiti e a un martello insanguinato. La ragazza viene chiusa a chiave da Mitchell nella camera di Claire. L'anziana si infila sotto il letto, spaventa Becca con dei versi animaleschi, si avvicina a lei coperta da un lenzuolo bianco, come un fantasma. La scena dello specchio risulta molto significativa in quanto legata all'identificazione: Becca non guarda mai la propria immagine riflessa, neanche quando lava i denti. Glielo aveva detto suo fratello durante un'intervista. Becca non riesce ad accettarsi, ma ora è costretta a guardare all'interno della superficie riflettente per difendersi. Come in *Devil*, lo specchio si frantuma: è Claire a romperlo, sbattendovi contro la testa della povera Becca. Tuttavia, la ragazza riesce a prelevarne un grosso frammento appuntito e trafigge per sei volte il petto dell'anziana donna. Come in *Glass*, una scheggia di vetro diventa uno strumento per uccidere. Al piano di sotto, in cucina, Mitchell

strofina il suo pannolino sporco sul viso del povero Tyler, già ossessionato dalla sporcizia. L'uomo farnetica: «Voi non vedete. Voi non vedete. Io sono un profeta, sono un veggente. Io vedo la faccia deforme di questo mondo». Torna quindi il tema del vedere oltre, già presente in *The Village*. Se Ivy riusciva a vedere oltre in virtù della propria cecità, la vista potenziata di Mitchell è dovuta alla sua follia. Ancora una volta Shyamalan ricorre al *regard caméra*: l'anziano psicopatico si rivolge infatti al pubblico, in quanto si è probabilmente impossessato della videocamera di Tyler. Con l'arrivo di Becca in cucina il corso degli eventi cambia radicalmente: i due ragazzi aggrediscono Mitchell, che viene colpito ripetutamente e rabbiosamente da Tyler. Finalmente riescono ad aprire la porta di quella casa *unheimlich*. Le note di un walzer[227] accompagnano le scene finali, spesso inquadrate in *contre-plongée*, che si svolgono nella concitazione, sotto la pioggia, tra abbracci e moti confusi e al tempo stesso all'insegna della distensione emotiva e della consapevolezza della fine di un incubo. La superficie umida del lunotto posteriore offre ancora una veduta della casa, che appare ora silenziosa e arida. Il finale vero e proprio vede Tyler improvvisare un rap sull'avventura vissuta dai due ragazzi, non senza ironia. La narrazione, come già anticipato all'inizio del paragrafo, segue lo schema della fiaba riportato da Vladimir Propp nel suo ormai classico *Morfologia della fiaba*, in particolare nel capitolo dedicato alle funzioni dei personaggi. La situazione iniziale, in cui «uno dei membri della famiglia si allontana da casa», si presenta effettivamente nel film: Becca e Tyler devono lasciare la loro casa per recarsi dai nonni. La funzione II, «all'eroe è imposto un divieto», si concretizza nel tabù, subito comunicato ai due ragazzi, di accedere alla cantina, così come si realizza la funzione III e cioè l'infrazione del divieto accompagnata dall'ingresso dell'antagonista, i finti nonni, che prima ricorrono alla persuasione, poi all'inganno e infine alla violenza (funzione VI). Anche la funzione VIII è rispettata, «l'antagonista arreca danno o menomazione a uno dei membri della famiglia», infatti Becca viene aggredita a testate contro lo specchio e Tyler viene colpito alla testa e umiliato col pannolino sul volto. Infine, le funzioni XVI «eroe e antagonista ingaggiano direttamente la lotta» e XVIII «l'antagonista è vinto» chiudono la storia, che si configura quindi come una fiaba nera, inquietante e schizofrenica[228]. Del resto, Becca e Tyler ricordano Hansel e Gretel, i personaggi della fiaba ottocentesca dei fratelli Grimm. Come Hansel e Gretel, i fratelli Jamison sono stati abbandonati, anche se soltanto dal loro padre. La casa di

[227] Il brano in questione è *Possession*, di Les Baxter. Si tratta di un brano del 1948 appartenente al sottogenere del walzer esotico, il cui motivo principale si ripete in modo ipnotico e ossessivo creando un effetto perturbante. Nel brano viene utilizzato il theremin, un particolare strumento che simula elettricamente la voce umana, da parte dello strumentista Samuel J. Hoffman.

[228] Cfr. V.J. PROPP, *Morfologia della fiaba*, trad. it. di G.L. Bravo, Giulio Einaudi editore, Torino, 2000, pp. 30-58.

marzapane è la casa dei nonni, una casa golosa visto che Nana-Claire prepara continuamente torte e biscotti. Nella fiaba tedesca è la strega ad arrampicarsi nel forno, mentre nel film di Shyamalan è Becca ad entrarvi e per ben due volte. Una volta affrontati i pericoli del mondo, Hansel e Gretel tornano dalla propria madre, proprio come Becca e Tyler. Entrambi sono profondamente cambiati nella loro interiorità: Becca ha accettato di inserire nel documentario il ricordo di suo padre mentre Tyler ha addirittura superato la fobia dei germi, tanto da riuscire a ironizzare su di essa[229].

4.8. L'*Unheimliche* come tempo alterato: *Old*

Musica elettronica, percussioni, versi di animali esotici, uccelli. Un campo lungo inquadra una macchina aziendale che riporta la scritta «Anamika Resort». Nell'abitacolo si trova una famiglia composta da quattro persone: un bambino e una bambina un po' più grande occupano i sedili posteriori, mentre i genitori occupano la parte anteriore, quella della guida. La bambina canta. «Hai una voce talmente bella. Non vedo l'ora di sentirla quando crescerai». Una frase che risuona come un presagio e che certamente costituisce un indizio voluto da parte del regista. La donna scambia dei messaggi sul telefonino con qualcuno e suo marito le chiede se è per lavoro. È la famiglia Cappa, che viene accolta nel resort di lusso con estrema gentilezza. «In base alle preferenze che avete selezionato questi sono i vostri cocktail di benvenuto» annuncia una giovane dipendente della struttura. Un piano sequenza riprende lo spazio aperto del terrazzo fino alla postazione dei dolciumi. Il piccolo Trent Cappa fa amicizia con un altro bambino, Idlib, nipote del proprietario del resort. Segue un nuovo piano sequenza, che muovendosi lateralmente da sinistra verso destra e poi da destra verso sinistra riprende la famiglia all'interno del mini appartamento immerso nel verde, protetto da un perimetro di vetrate. Il regista evita l'effetto campo-controcampo, proponendo un unico stacco di montaggio quando la camera si fissa sul volto di Prisca, la madre dei due ragazzi, mentre osserva i suoi figli giocare. Lo scenario cambia radicalmente: la macchina da presa inquadra una spiaggia occupata da gruppi di bagnanti. Trent e Idlib socializzano con i turisti chiedendo loro nome e professione. È in questa occasione che conoscono il poliziotto Greg Mitchell, figura che si rivelerà determinante nel finale. In serata, Prisca e suo marito Guy litigano: stanno per separarsi e lei ha un tumore. I ragazzi, turbati, ascoltano la loro discussione e in seguito Trent si mette a decifrare dei misteriosi messaggi di Idlib, scritti mediante dei simboli.

[229] Cfr. B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, trad. it. di A. D'Anna, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2023, pp. 155-162.

Il profilo di un monte illuminato dal sole segna l'inizio di un nuovo giorno: la macchina si sofferma sul mezzo primo piano di un uomo voltato di spalle, poi su una giovane donna che si spoglia ed entra in mare. Con uno stacco, la camera torna nel resort. È il momento della colazione e ai Cappa viene proposta, da parte del proprietario della struttura, una gita in una spiaggetta nascosta, parte della riserva naturale, circondata da scogliere composte da minerali insoliti, una «anomalia della natura». Nello stesso momento, il piccolo Idlib guarda Trent in lontananza con espressione preoccupata. La camera si sofferma a lungo su di lui. La crisi epilettica di un'ospite del residence interrompe la scena: è Patricia, psicologa, che viene immediatamente assistita dal marito Jarin, infermiere, e da Charles, un medico. In quest'occasione Charles incorre in un lapsus verbale, chiamando Jarin «Jack». Come si è visto nel primo capitolo, l'epilessia è un elemento tipico del perturbante contenutistico descritto da Freud. Il movimento meccanico del corpo rende il soggetto simile a un automa inanimato e posseduto da forze soprannaturali. Il lapsus di Charles, sintomo apparentemente innocuo, è il primo indizio di un inconscio pronto a debordare a causa di un disturbo di tipo maniacale. Alla guida del pulmino che condurrà i Cappa e gli altri turisti alla spiaggetta isolata compare lo stesso Shyamalan, riflesso nello specchietto retrovisore. Da autista del resort sul piano della finzione egli si assicura che i passeggeri abbiano lasciato i loro passaporti nel residence e scarica dall'automezzo delle notevoli quantità di cibo, specificando che serviranno soprattutto ai bambini. Un drone si innalza in volo per inquadrare degli uccelli sui rami secchi di un albero e un canyon gigantesco, accompagnato dal suono di strumenti a percussione. Mentre gli ospiti attraversano gli anfratti in mezzo ai canyon vengono ripresi lateralmente e in *ralenti*, effetto che suggerisce sin da subito qualcosa di insolito, un tempo dilatato o qualche forma particolare di magnetismo. Guy Cappa nota immediatamente il banco di coralli, elemento centrale nella fase conclusiva del film. Iniziano a emergere elementi inquietanti, come le bambole interrate, finché il corpo inanimato della ragazza che si era tuffata in mare nella prima sequenza della spiaggetta non urta contro Trent, che si era immerso nell'acqua mentre giocava con sua sorella Maddox e la figlia di Charles, Kara. Tutti iniziano a guardare l'uomo che era con lei, il rapper Mid-Sized Sedan, con sospetto. Intanto, la madre di Charles inizia ad avere delle sensazioni di pressione sul torace e il costume da bagno di Trent inizia a risultare stretto. Prisca, perplessa, guarda suo figlio, ma il ragazzino non viene inquadrato. Lo spettatore non riesce a seguire lo sguardo di Prisca, eppure dall'espressione del suo volto intuisce che c'è qualcosa di strano in Trent, che rimane fuori campo. Intanto, arrivano Jarin e Patricia, ma appena vengono informati del cadavere della ragazza comprendono di dover tornare indietro. È Jarin a rientrare negli anfratti tra i canyon, ma attraverso un semplice movimento di macchina Shyamalan riesce a

realizzare un effetto perturbante di tipo cinematografico: egli porta lo zoom in avanti e poi indietro, prima in soggettiva e poi con la camera posta alle spalle di Jarin, e fa seguire a queste inquadrature una dissolvenza in nero accompagnata dall'urlo soffocato dell'infermiere. È svenuto. Il suo corpo disteso sulla sabbia viene ripreso in un campo lunghissimo dall'interno della grotta. Intanto Prisca, in un momento di concitazione, fa presente al medico che in suo figlio c'è qualcosa che non va: i due ragazzi sono cresciuti. Trent, benché abbia sei anni, ne dimostra undici. I due ragazzi non vengono inizialmente inquadrati, il loro repentino mutamento viene comunicato in modo indiretto, attraverso le loro voci che rispondono alle domande di Patricia e Jarin. Per ben due volte viene inquadrata la montagna e alla sua sommità si vede nitidamente luccicare qualcosa. Quando Charles e Mid-Sized Sedan provano ad entrare nelle grotte del canyon vanno incontro alla medesima esperienza di Jarin: la camera si muove caoticamente e le immagini si sfocano, i due cingono la propria testa con le mani. Stanno male. Allo stesso modo, quando tutti gli ospiti della spiaggetta provano ad attraversare le grotte, si risvegliano sulla spiaggia dopo uno svenimento. Proprio nel momento in cui Prisca chiede a Charles di visitare i propri figli, il medico ha una delle sue crisi persecutorie e con un coltello ferisce la guancia del rapper. «Credevo volesse aggredirmi», dice. Immediatamente dopo, la ferita sulla guancia di Sedan si rimargina, lasciando solo una cicatrice. Sedan continua a giustificarsi e a chiarire che non c'entra nulla con la morte della ragazza, specificando che la stessa era affetta da sclerosi multipla. Un'inquadratura in *plongée* sul mare preannuncia ciò che accadrà dopo: Jarin pensa che si possa provare ad abbandonare la spiaggetta aggirando il canyon dal mare. Le sequenze successive sono particolarmente cariche di tensione: il tumore di Prisca è cresciuto velocemente e dev'essere necessariamente asportato. La donna sviene. I presenti si muniscono di lama, ago, filo e alcol. Quando Charles incide l'addome di Prisca la ferita si rimargina istantaneamente, per cui diventa necessario tenere i tessuti ben divaricati con le dita. La scena è girata in *contre-plongée*, dal punto di vista di Prisca, che in quel momento certamente non è cosciente. Il tumore, di grandi dimensioni, viene estratto abbastanza facilmente. Intanto, Sedan scopre il corpo della ragazza morta e apprende con stupore che si è decomposto in pochissimo tempo: una soggettiva in *contre-plongée* inquadra gli ospiti della spiaggia attraverso la gabbia toracica della donna, di cui ormai rimangono soltanto le ossa. «C'è un problema col tempo su questa spiaggia», osserva Jarin. Mezz'ora corrisponde a un anno. I ragazzi mangiano tanto perché la massa corporea cambia di molto, mentre negli adulti questo non avviene. Le cellule dei capelli e delle unghie sono morte, per questo non manifestano cambiamenti. I presenti si chiedono se tutto questo sia dovuto alle rocce: Shyamalan mostra i loro volti sovrimpressi sulle pareti del canyon, muovendo la

macchina lateralmente da sinistra verso destra. Il film prosegue in un climax di eventi ad elevata tensione, come la rapidissima gravidanza di Kara, il suo parto e la morte immediata del bambino per mancanza di cure. Tra tutti i personaggi, quello maggiormente perturbante è Charles, preda delle proprie ossessioni. Egli vive un rapporto squilibrato con la realtà, tende infatti a isolarsi e a sentirsi perseguitato. Diverse volte egli chiede infatti quale sia il titolo di un film che vede come protagonisti Jack Nicholson e Marlon Brando, nonostante la tensione e i fatti inspiegabili che accadono intorno a lui. Si sente oppresso dallo sguardo altrui, chiede a Jarin «Perché mi fissi come se volessi rubarmi il portafoglio?». Charles si sente osservato, ma è il proprio inconscio che lo scruta, la barriera tra la coscienza e l'inconscio si è infranta e nel luogo del fantasma è apparso l'oggetto parziale. Egli è perennemente in uno stato d'angoscia. L'occhio rimosso, strappato, oggetto della castrazione simbolica, ritorna come una minaccia. Improvvisamente, con una violenza straordinaria, il medico accoltella Sedan fendendogli ripetutamente il petto. Un campo lunghissimo inquadra una sagoma umana sulla cima di un monte, intenta a riprendere gli ospiti della spiaggia. Quella sagoma guarda in realtà verso lo spettatore: l'effetto è quello del *regard caméra*: lo spettatore è guardato. Mentre gli altri cercano delle soluzioni per fuggire dalla spiaggia, Charles continua ad ascoltare le sue voci inconsce: «Mi sento come sopraffatto. Nessuno deve sapere, mi impediranno di lavorare». Un'inquadratura a volo d'uccello riprende dall'alto il mare. Mentre Maddox fa il bagno, confusa dalla rapidità con cui è avvenuto il suo sviluppo psicofisico, urta contro il cadavere di Jarin, che è annegato. Anche Kara muore, precipitando giù dal canyon dopo essersi arrampicata quasi fino alla cima. Patricia viene colpita da una serie ripetuta di crisi epilettiche, morendo poco dopo. Guy inizia a perdere la vista, mentre Prisca perde l'udito. I due fratelli Cappa, in mezzo alla sabbia, trovano un vecchio quaderno appartenuto a un precedente ospite della riserva naturale. Sul quaderno sono riportati dei commenti rivelatori: «Il magnetismo di questo esatto punto della terra con le rocce su questa spiaggia, sommersi sotto l'oceano per milioni di anni con depositi di speciali minerali stanno causando il rapido invecchiamento delle nostre cellule. Ci sono degli altri posti come questo? Chi ha scoperto questo posto?». Il regista, come sempre, dissemina degli indizi. Trent, indicando una luce sulla cima del monte, dice a sua sorella: «Maddox, quella è una videocamera, ci stanno riprendendo. Ma perché lo farebbero?». Il ragazzo si è accorto di essere osservato e molto probabilmente registrato. Si fa buio. La camera, che si muove a livello della sabbia, riprende in una falsa soggettiva qualcuno che si impossessa del coltello che Prisca aveva nascosto nella propria borsa. È Charles, che colpisce Guy ripetutamente e confusamente. La visione di Guy è sfocata, Prisca fa da scudo a suo marito e viene colpita anche lei, di taglio. Trent e Maddox, impauriti, si nascondono nelle

grotte e lì trovano Chrystal, che muore dopo una serie di fratture multiple saldatesi istantaneamente: la deformità della donna risulta particolarmente perturbante, così come quella di Charles quando il suo corpo viene letteralmente invaso dall'infezione provocata dalla ruggine. Ora è rimasta soltanto la famiglia Cappa sulla spiaggetta, seduta di fronte alla riva. Lentamente muoiono prima Guy e poi Prisca, dopo essersi riappacificati. Maddox canta per sua madre, ora è cresciuta e può farle sentire la sua voce. L'epilogo del film vede i due ragazzi diventati ormai adulti: Maddox è una donna matura e Trent è ormai un uomo. «Ci rimangono tredici ore circa, non credi?». I due progettano un tentativo di fuga, ma Trent propone prima di costruire un castello di sabbia. Dopo tutto, l'infanzia è stata loro rubata. «Chissà se tutti si sentono ancora bambini quando hanno la mia età?» si chiede Maddox. Casualmente, Trent ricorda di non aver mai decifrato un messaggio di Idlib e decide di farlo. «A mio zio non piace il corallo». In un attimo, i due comprendono che il banco di corallo che è sempre stato di fronte ai loro occhi costituisce la via di fuga dalla spiaggia. Forse, esso ha il potere di proteggerli dagli effetti magnetici provocati dalle rocce e Idlib aveva cercato di aiutarli sin dal principio. I due fratelli si immergono sott'acqua e attraversano il tunnel naturale composto dai coralli. Nella sequenza successiva, la cinepresa guarda nella direzione dello spettatore: dietro l'obiettivo c'è il regista, davanti al suo computer. «Sono annegati, ma ho avuto paura che ce l'avrebbero fatta» dice. Shyamalan occupa una posizione duplice: in quella intradiegetica ignora quale sia il reale destino dei fratelli Cappa, mentre in quella extradiegetica egli è il narratore onnisciente. Nelle scene successive, all'interno di un laboratorio di ricerca presieduto dallo zio di Idlib si apprende che gli ospiti della spiaggia erano i componenti dello «studio 73», uno studio volto alla sperimentazione di nuovi farmaci per la cura di particolari malattie somministrati agli ignari pazienti mediante il cocktail di benvenuto. In sintesi, i turisti venivano impiegati come cavie dalla Warren & Warren, la società di ricerca farmaceutica che operava in anonimato, coperta dalle attività del resort. «La natura ha voluto quella spiaggia per un motivo […] facciamo ciò che la natura ci chiede di fare». Intanto arrivano nuovi pazienti: stanno per essere accolti nella struttura turistica i signori Brody, ma Trent rovescia per terra il cocktail che sta per essere offerto a uno degli ospiti. Il piccolo Idlib tocca il volto di Trent, diventato inevitabilmente *unheimlich*, perturbante in quanto adulto in brevissimo tempo. L'agente Mitchell provvede alle indagini e all'arresto di tutto il personale della Warren & Warren, mentre il film si conclude con un'ampia panoramica sul mare. Come scrive Giada Cecchinelli, Shyamalan utilizza dei movimenti angolari per dare un maggiore senso di panico e claustrofobia. Il canyon è stato realizzato dallo scenografo Naaman Marshall e consiste in

un muro alto dieci metri e ingrandito con effetti speciali[230]: la sua enormità evoca la possente montagna protagonista di *Picnic at Hanging Rock*. A livello cinematografico il regista impiega delle tecniche tipiche della propria cifra stilistica: il *plongée* e il *contre-plongée* per esaltare la maestosità minacciosa del luogo, il *ralenti* per suggerire la presenza di fenomeni inusuali, lo spostamento dello zoom in avanti e indietro nella soggettiva per indicare uno stato di estraniamento o smarrimento psichico. In *Old* il regista non impiega in modo significativo il fuori campo, e anzi punta maggiormente sull'effetto sorpresa o addirittura sul *regard caméra*, di cui egli stesso si rende protagonista. Il vero protagonista, tuttavia, è l'occhio. I visitatori sono costantemente guardati, il loro corpo trasformato, deformato, fratturato, ferito, ucciso, colpito dalle convulsioni è perennemente violato da uno sguardo indiscreto, quello della camera che registra tutto ciò che accade. È uno sguardo asimmetrico: l'intero film potrebbe essere tecnicamente sintetizzato in un'inquadratura con dinamica di potere[231], in cui un soggetto è sempre posto più in alto rispetto all'altro. La camera è posizionata infatti sulla sommità della montagna, mentre i turisti si trovano in basso, sulla spiaggia, nella condizione di non poter restituire lo sguardo. Anche lo spettatore è guardato, ma a differenza dei personaggi posti sul piano finzionale egli può guardare a sua volta. Il film, liberamente tratto dal fumetto «Castelli di sabbia» di Pierre Oscar Lévy, si presenta come un dramma esistenziale inserito nel contesto di un difficile rapporto tra l'uomo e la natura. In senso freudiano, in esso si può individuare la presenza di una simbologia riferibile alla pulsione di morte e alle fantasie di ritorno nel grembo materno. La spiaggia, con la sua abbondante acqua, è assimilabile al luogo in cui il soggetto è biologicamente legato alla madre da una condizione di cannibalismo fusionale[232], in cui il nutrimento è fissato in una modalità parassitaria che può condurre alla regressione alla vita inorganica. Gli ospiti della spiaggia, infatti, vivono in un tempo accelerato che li conduce velocemente fino alla morte. L'unica salvezza è costituita dallo svezzamento, che avviene simbolicamente mediante l'uscita dal tunnel della barriera corallina. La separazione è una nuova nascita per i fratelli Cappa, che hanno perduto la loro infanzia. La nostalgia del gioco infantile, che li salva, è anche la nostalgia di un'infanzia perduta, divorata dall'abbraccio mortale e soffocante della madre biologica, la spiaggia. L'interruzione della relazione biologica con la madre può condurre alla castrazione, alla fase edipica e quindi all'autonomia dei due fratelli. Si potrebbe accogliere in questo caso l'interpretazione che Lacan dà nel suo saggio dal titolo *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*:

[230] Cfr. G. CECCHINELLI, *Nightland. Incubi e sogni nella filmografia di M. Night Shyamalan*, op. cit., pp. 100-106.
[231] C.J. BOWEN, R. THOMPSON, *La grammatica dell'inquadratura*, op. cit., p. 47.
[232] J. LACAN, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, op. cit., p. 16.

l'angoscia è legata alla presenza asfissiante della madre nella vita intrauterina, e consiste dunque nella mancanza della mancanza. Un ulteriore elemento perturbante è costituito dal linguaggio in codice di Idlib. Si tratta di un sistema simbolico, in quanto associato a dei significati: ogni simbolo corrisponde infatti a una lettera dell'alfabeto. Tuttavia, esso è espressione di un gioco infantile, quindi più vicino a *Lalangue* che al linguaggio ordinario logico e articolato. Il gioco ha una sua matrice magica, in quanto fondato sull'onnipotenza del pensiero: per il bambino la dimensione ludica corrisponde alla realtà nella misura in cui quest'ultima viene dominata dal suo pensiero. Nel film, la componente magica del pensiero infantile si manifesta proprio nel grafismo alternativo di Idlib[233]. In conclusione, in *Old* come in *The Village* il regista propone in due modalità differenti un tema comune, e cioè l'angoscia del ritorno ad uno stato anteriore e inanimato. La morte del figlio di Trent e Kara, appena nato, costituisce probabilmente l'indizio più significativo dell'intera vicenda: il suo corpicino diventato ormai polvere, che viene inghiottito da quella sabbia mortale, altri non è che la rappresentazione di quell'antica angoscia rimossa.

4.9. Il dio perturbante. Espiazione e sacrificio in *Knock at the cabin*

Come spesso accade, il film è introdotto da una musica perturbante, composta di suoni elettronici e percussioni violente. Scorrono le immagini di appunti in inchiostro accompagnati da disegni inquietanti. Anime inquiete, corpi morti, scheletri, un piccone, un martello, dei forconi, un percorso in mezzo a una foresta e una casa e ancora palazzi sommersi dalle acque. Altri suoni elettronici simulano voci corali. Cambia lo scenario: una soggettiva si muove in mezzo al verde di un bosco, popolato da grilli. Una bambina ne cattura uno, la macchina si sofferma sul dettaglio del barattolo di vetro che ospiterà l'insetto. La bambina sta studiando i grilli e li registra su un quaderno: da grande vorrà aiutare gli animali. Un campo lunghissimo riprende un uomo che si dirige verso la bambina. Il particolare dei suoi passi viene accentuato dall'effetto sonoro del riverbero. «Ciao, non sono di qui ma speravo di farmi dei nuovi amici. Posso parlare un po' con te?». Un'inquadratura in *plongée* sulla piccola suggerisce che l'uomo che si è avvicinato a lei è molto alto e possente. «Io non parlo con gli sconosciuti» risponde la bambina. «Ma io devo diventare tuo amico» replica lui. La bambina si chiama Wen, mentre il nome dell'uomo è Leonard. La grande mano tatuata di lui avvolge la piccola e delicata mano di lei. Parlano. Leonard si volta verso la foresta. In questa sequenza Shyamalan impiega la

[233] Cfr. A. FONZI, E. NEGRO SANCIPRIANO, *Il mondo magico nel bambino*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1979, pp. 54-66.

stessa tecnica cinematografica utilizzata in *Split*: lo zoom della camera viene spostato prima indietro e poi in avanti, creando l'illusione di un rapido avanzamento del «fondale» rappresentato dalla foresta lontana. La foresta assume quasi l'aspetto di una parete che si avvicina alla camera e quindi allo spettatore: l'effetto ottico risulta perturbante. Probabilmente, il regista intende suggerire allo spettatore l'imminenza di qualcosa di grave che sta per accadere. Quando Leonard e Wen giocano con i petali del fiore, alla domanda di lei «Perché sei qui?» Leonard evita di rispondere e guarda nuovamente verso la foresta, da cui si intravedono sopraggiungere altre tre persone. «Tu sei mia amica Wen. Qualunque cosa succeda voglio che te lo ricordi», dice, e aggiunge: «I tuoi papà non ci vorranno far entrare. Devi dire loro che devono!». La bambina, spaventata, si chiude in casa con i suoi due papà, Eric e Andrew. Quella di Wen è una famiglia moderna, lei è stata adottata dai due giovani in Cina. D'un tratto, qualcuno bussa forte contro la porta. Inizialmente la famiglia parla con i quattro misteriosi personaggi attraverso la porta, e la tensione sale, soprattutto quando i due papà si rendono conto di essere stati isolati e che la loro linea telefonica è stata interrotta. Wen comunica ai papà che i quattro sono armati, ma Leonard specifica che quelle in loro possesso non sono armi bensì «attrezzi». Il dialogo si accende, in quanto Redmond, uno dei quattro personaggi misteriosi, è molto impaziente e impulsivo. Seguono momenti molto concitati in cui i quattro invasori forzano porte e finestre e rompono tutti i vetri per riuscire a entrare in casa. Eric, attaccato da Sabrina, una degli intrusi, cade a terra e sbatte la testa contro il pavimento: ha un trauma cranico. I colori dei quattro intrusi dovrebbero corrispondere ai quattro colori dei cavalieri dell'*Apocalisse* di Giovanni: il nero di Adriane, il bianco di Leonard, il rosso di Redmond e il «pallido» di Sabrina[234]. In realtà i colori non corrispondono, in quanto il «pallido» dovrebbe essere un colore tra il grigiastro e il verde, mentre la camicetta di Sabrina è gialla. La composizione dei quattro colori nero, bianco, rosso e giallo corrisponde invece alle fasi della *Grande Opera* alchemica di evoluzione e perfezionamento dello spirito e della materia[235]. Un *flashback* riporta Andrew indietro nel tempo, nel momento in cui aveva

[234] Cfr. capitolo 6 del libro dell'*Apocalisse* di San Giovanni Evangelista, vv. 1-8. Si riporta qui il testo in traduzione: «E vidi che l'agnello aprì uno de' sette sigilli, e udii uno de' quattro animali che diceva con voce di tuono: «Vieni e vedi!». 2 E vidi, ed ecco un cavallo bianco, e quegli che ci stava sopra aveva un arco: e gli fu data una corona, e uscì da vincitore [e] per vincere. 3 E quando ebbe aperto il secondo sigillo, udii il secondo animale che diceva: «Vieni e vedi!». 4 E uscì fuori un altro cavallo rosso, e a colui che ci stava sopra fu dato di toglier via la pace dalla terra, sicché [gli uomini] si sgozzassero gli uni e gli altri, e gli fu data una grande spada. 5 E quando ebbe aperto il terzo sigillo, udii il terzo animale che diceva: «Vieni e vedi!». Ed ecco un cavallo nero, e quegli che ci stava sopra aveva una bilancia nella sua mano. […] 7 E quando ebbe aperto il quarto sigillo, udii la voce del quarto animale che diceva: «Vieni e vedi!». 8 Ed ecco un cavallo pallido, e colui che ci stava sopra, il suo nome è Morte, e l'Orco l'accompagnava. E fu dato loro potere sulla quarta parte della terra, per uccider con spada e con fame e con mortalità e per mezzo delle fiere della terra».

[235] Gli stadi alchemici di trasmutazione chimica connessi ai colori indicati sono: Nigredo o melanosi (annerimento), che è lo stadio della putrefazione, Albedo o leucosi (sbiancamento), che è lo stadio della

ricevuto la visita dei propri genitori e nell'occasione aveva loro presentato Eric. L'incontro non aveva avuto buon esito. I quattro intrusi si presentano. La scena è impostata in modo teatrale: Eric e Andrew sono immobilizzati e legati rispettivamente su due sedie, sono praticamente due spettatori. Ognuno degli invasori recita il proprio monologo: Sabrina è infermiera e viene dalla California del Sud, ha una sorellastra più piccola. Leonard viene da Chicago ed è maestro elementare, ma insegna anche nel doposcuola e occasionalmente fa il barista. Redmond viene dal Massachussetts e lavora per l'azienda del gas, dice di essere stato in prigione per aver fatto delle cose molto stupide da giovane, e di essere stato maltrattato dal padre. Adriane dice di fare la cuoca presso un ristorante messicano nella zona di Dupont Circle, a Washington DC, e di avere due gatti. Solennemente, Leonard rivela agli ostaggi che se loro quattro si trovano lì è per evitare l'*Apocalisse*. La fine del mondo dipenderà dalla decisione che prenderanno Eric e Andrew: dovranno scegliere di sacrificare uno di loro tre. Se non porteranno a termine il sacrificio, l'umanità verrà distrutta e loro tre vagheranno in un pianeta deserto, da soli. Sono stati scelti. Non potranno suicidarsi, né i quattro cavalieri potranno agire per loro conto. Delle visioni inquietanti e insistenti li hanno condotti fino alla baita. Qui inizia il monologo di Leonard, accompagnato da una musica di sottofondo: «Prima le città annegheranno, gli oceani si gonfieranno e si innalzeranno fino a formare un gigantesco pugno che schiaccerà tutti gli edifici e le persone nella sabbia, e trascinerà tutto il resto in mare […] poi arriverà una terribile pestilenza, e le persone si contorceranno dalla febbre e il muco riempirà i loro polmoni. I cieli cadranno e si schianteranno sulla terra come pezzi di vetro, e le dita di Dio bruceranno la terra. E un'eterna oscurità scenderà sull'umanità». Leonard cerca di convincere la famiglia che queste profezie sono state loro mostrate e che soltanto il loro sacrificio può impedire che si verifichino. Andrew reagisce, accusando i quattro invasori di essere dei pazzi, catastrofisti in preda di un delirio psicotico. «Per ogni no che ci direte scateneremo una piaga per i peccati dell'umanità. Farete una scelta?», replica Leonard. La camera zooma sul dettaglio delle sue labbra, per dare maggiore enfasi alla rivelazione. Un'inquadratura a piombo su tutti i presenti precede la prima sequenza più drammatica del film. Eric e Andrew sono obbligati a guardare, mentre a Wen vengono coperti gli occhi. Redmond, lentamente, si copre il capo manifestando un forte sentimento di paura. «Guardatemi!», urla. Mentre Eric piange, fissa all'interno dello specchio che in quel preciso momento riflette una luce intensa e brillante. A Eric si è manifestato il Reale, apparso proprio

purificazione, Citrinitas o xanthosi (ingiallimento) o stadio dell'illuminazione e infine Rubedo o iosi (arrossamento), e cioè lo stadio finale di perfezionamento spirituale e di creazione della Pietra Filosofale. Cfr. C.G. JUNG, *Psicologia e alchimia*, trad. it. di R. Bazlen, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2006, pp. 227-230.

nel luogo dell'immaginario, cioè il luogo dell'identificazione e del fantasma. Eric comprende immediatamente che non si tratta di un normale riflesso di luce, ma di qualcosa di straordinario che è improvvisamente si è presentato davanti ai suoi occhi. Qualcosa di inesprimibile, che sfugge quindi alla significazione. L'espressione di stupore dipinta sul suo volto comunica allo spettatore la presenza di un evento straordinario. «Una parte dell'umanità è stata giudicata». Sono le parole di Leonard prima che i tre «attrezzi» colpiscano la testa di Redmond. Il sacrificio di Redmond avviene parzialmente fuori campo: il personaggio viene inquadrato di spalle, ma l'azione violenta viene occultata. Unico segno visibile, un rigagnolo di sangue che cola sul suo copricapo. Eric piange e la camera si sofferma sul particolare dei suoi occhi. Un nuovo *flashback* riporta il protagonista indietro nel tempo, nel momento dell'adozione di Wen, in Cina. Successivamente il regista propone un proprio cammeo: compare infatti nella veste di un televenditore impegnato a promuovere una friggitrice ad aria, entrando così nello spazio diegetico e introducendo una nota di ironia volta a stemperare la tensione prodotta dalle sequenze precedenti. Uno special report annuncia un terremoto nelle isole Aleutine, in Alaska, e un possibile tsunami di portata disastrosa. «La morte di Redmond diffonderà una piaga», annuncia Leonard. Dal televisore arrivano immagini spaventose: un'enorme onda, altissima e pericolosissima, investe dei bagnanti su una spiaggia. *Flashback*: ora Eric, Andrew e Wen cantano, sono felici e sono appena arrivati nella nuova casa. Fanno il bagno nel lago, si divertono. Nella ripresa successiva, Eric è di nuovo di fronte a uno specchio. Non è da solo: accanto alla sua immagine riflessa c'è quella di Sabrina, che lo sta medicando e gli parla delle visioni. «And all this… is real». «Tutto questo è reale». Realtà, ma anche il Reale, il Reale lacaniano. Epifania del sacro, sua irruzione violenta nella quotidianità di una giornata apparentemente qualunque. Wen riesce a uscire dalla casa attraverso la cantina, elemento spesso presente nella filmografia di Shyamalan. La bambina si nasconde dietro al grosso fusto legnoso degli alberi, proprio come faceva Ivy in *The Village*. In breve tempo, si ritrova avvolta dalle possenti braccia di Leonard, interpretato dall'ex wrestler Dave Bautista. Improvvisamente, Andrew ricorda di essere stato aggredito diverso tempo prima in un bar di Boston da Redmond, il cui nome corrispondeva a O'Bannon. Accusa i quattro intrusi di essersi conosciuti su un forum di catastrofisti, e che il loro non è altro che un delirio condiviso. La prossima a immolarsi nel caso di una mancata scelta dei due giovani genitori è Adriane. La donna conta su Eric, parla del proprio figlio, a cui piacciono tanto i pancakes. Eric resta fedele alla propria famiglia ed esclude la possibilità di una scelta. Dopo un'iniziale inquadratura senza messa a fuoco, la scena viene girata interamente fuori campo. Si scatena la seconda piaga: in televisione vengono trasmesse le immagini relative alla diffusione del virus letale

X9, tra lockdown, quarantene e morti. Eric si decide a comunicare ciò che ha visto. Parla a Andrew: «I think I saw something Andrew […] I think I saw a person. Or a figure». Rivolgendosi a Leonard, aggiunge poi: «In the light behind you, in the reflection in the mirror, when you were standing behind Redmond». Andrew rimane scettico e nella sequenza successiva si libera dalle corde che opprimono i suoi polsi e corre verso la macchina, nella quale è custodita una pistola. Viene subito ferito al ginocchio da Sabrina, che viene però allontanata e trova poi la morte in casa, colpita da un proiettile. Leonard la finisce con il suo attrezzo, accompagnando l'azione con il solito verso: «Una parte dell'umanità è stata giudicata». Una scena particolarmente perturbante è quella in cui Eric accende il televisore e le immagini che scorrono mostrano degli aerei cadere dal cielo, mentre Leonard sovrappone la propria voce a quella della telegiornalista replicandone le esatte parole. Si comprende che il linguaggio di Leonard, e quindi quello della giornalista, è il linguaggio dell'Altro, il linguaggio del Reale. Un linguaggio non comune, oracolare. È la divinità a parlare, a raccontare ciò che sta accadendo. Parola potente e sacra che fa essere le cose e si traduce in accadere, in Evento. È proprio Leonard a invitare la famiglia sulla veranda posta all'esterno della casa. «Tutta l'umanità è stata giudicata»: il gigante si toglie la vita recidendo la propria gola. La sequenza è girata in *contre-plongée*, parzialmente fuori campo, ciò che viene mostrato è soltanto il movimento del braccio, mentre un'ampia macchia di sangue si estende sulla camicia. Il cielo si fa nero e si ricopre di nubi, piovono fulmini e inizia a cadere la pioggia. «C'era qualcosa nella luce, una figura. Ora lo percepisco» dice Eric. «Sappi che io ti credo» risponde Andrew. «Forse è così che è sempre stato. Che in passato altre famiglie hanno preso questa decisione». Tuoni. Riferendosi ai quattro invasori, Eric afferma «rappresentano tutti gli aspetti dell'umanità. Redmond malevolenza, Adriane accudimento, Sabrina cura, Leonard guida. Sono i quattro cavalieri dell'*Apocalisse*. Dovevamo vederli morire. Dovevamo sentire la loro perdita», replica ancora Eric. Il sacrificio è il prezzo della possibilità di un futuro per l'umanità e per la loro figlia Wen. Un *flasforward* mostra Wen adulta uscire dal proprio laboratorio e andare incontro a papà Andrew. Eric decide di sacrificarsi e prega Andrew di ucciderlo. Un campo lunghissimo inquadra le sue gambe distese sul pavimento: la ripresa è volutamente sfocata. Mentre Andrew e Wen si trovano nella casetta sull'albero, la loro dimora viene colpita da lingue di fuoco, scintille, fumo e acqua. Nell'automobile dei quattro misteriosi personaggi Andrew trova i loro documenti e scopre che tutti e quattro avevano detto la verità in merito alla loro identità. In un tipico coffee diner padre e figlia guardano un notiziario: è tutto finito. Nessun aereo cade più dal cielo, non ci sono più città allagate, i decessi causati dal virus X9 sono terminati così come lo sono anche gli incendi improvvisi. Misteriosamente,

il mondo ha ritrovato il proprio equilibrio. Il film ruota interamente sul tema del sacro, che nel caso specifico è anche il principale elemento perturbante. Gli eventi, tuttavia, si sviluppano mantenendosi costantemente sul filo dell'ambiguità: i quattro cavalieri potrebbero essere semplicemente degli psicotici che hanno preso di mira una famiglia con due genitori omosessuali. Le narrazioni dei cavalieri riferiscono di visioni insistenti e spaventose. La divinità si è loro manifestata come *mysterium tremendum*[236]*,* legato a un sentimento di terrore, ma anche come *tremenda majestas*[237], totalità di fronte alla quale l'uomo può solo cogliere la propria dimensione finita ed essere pronto a sacrificarsi. Tale manifestazione è paradossale, portentosa, irrazionale. È un dio impietoso, irascibile, vorace, distruttivo, collerico e vendicatore[238]. Questo dio ha chiesto un sacrificio, una vita per la salvezza di tutte le altre. L'esistenza del genere umano dipende da quel delitto necessario e ineluttabile, la divinità ha sete di sangue. L'assassinio rituale è quindi funzionale alla prosecuzione della vita[239]. Il dio fa sentire la sua presenza senza manifestarsi direttamente, ma soltanto attraverso dei segni e cioè due forme particolari dell'oggetto *a*: l'occhio e la voce. L'occhio è interpellato attraverso le visioni spaventose che coinvolgono i quattro cavalieri: essi vedono ciò che comunemente non può essere visto, di conseguenza si trovano in una posizione diversa rispetto al resto dell'umanità. Leonard e gli altri hanno attraversato la dimensione fantasmatica e sono ormai investiti dal Reale: hanno acquisito una nuova comprensione di sé stessi e del proprio ruolo. L'attraversamento del fantasma con la conseguente immersione nel Reale rimane ambiguamente a metà strada tra l'autentico contatto col sublime e il divino e la situazione psicotica. La voce del dio che li spinge verso quella casa, che da *heimlich* diventa *unheimlich* a causa della loro presenza, genera angoscia in quanto funge da oggetto *a*. È il rimosso che ritorna, l'oggetto parziale originario che appare brutalmente al soggetto privo della protezione del fantasma. Il soggetto è guardato, parlato, privo di difese[240]. Tuttavia, vede, i cavalieri vedono, così come vede Eric. Riguardo al sacrificio, esso costituisce un ordine inderogabile da parte del dio e mira all'espiazione. Come osserva il filosofo israeliano Moshe Halbertal, l'espiazione è «un processo attraverso il quale la punizione inizialmente meritata viene revocata sulla base del fatto che la punizione può essere trasportata in una dimensione simbolica»[241], ad esempio in un sacrificio umano o animale. Il sacrificio purifica il mondo, lo

[236] Cfr. R. OTTO, *Il sacro*, trad. it. di E. Buonaiuti, Se Editore, Milano, 2024, pp. 27-28.
[237] *Ivi*, p. 34.
[238] Cfr. V. MANCUSO, *Dio e il suo destino*, Garzanti, Milano, 2015, pp. 135-137.
[239] Sulla necessità del sacrificio cfr. F. COLOMBO, M.R. FIZ, *L'omicidio necessario*, Danibel, Novi Ligure, 1993, pp. 3-5 e 39-40.
[240] Cfr. J. LACAN, *Il seminario, Libro X, L'angoscia, 1962-1963,* op. cit., pp. 270-276.
[241] M. HALBERTAL, *Sul sacrificio*, trad. it. di R. Volponi, Giuntina, Firenze, 2014, p. 41.

riscatta attraverso il sangue e lo riavvicina al dio. La vittima prescelta deve essere pura e innocente: Isacco lo è, così come l'ariete che lo sostituirà. La vittima è sacra, ad essa è riconosciuto un potere straordinario. Secondo l'antropologo René Girard, ucciderla è un'azione criminale, ma essa non sarebbe sacra se non venisse uccisa. La violenza necessita della propria κάθαρσις, dev'essere purificata, sfogata e quindi placata[242], ma gli uomini «non riuscirebbero a porre la propria violenza fuori da sé stessi, in una entità separata, sovrana e redentrice, se non vi fosse una vittima espiatoria»[243]. Il rito è per natura violento, e dev'essere eseguito correttamente per evitare che il sangue versato risulti impuro. Girard sostiene che alla base del sacrificio e quindi della scelta del capro espiatorio c'è il pensiero magico: epidemie, catastrofi e altri disastri necessitano periodicamente di interventi correttivi magico-sacrificali o azioni preventive. L'azione sacrificale ristabilisce l'ordine, l'equilibrio, l'armonia, ha valenza soprannaturale e carattere imperativo[244]. Nel sacrificio, sacro ed esecrabile si cristallizzano in un'ambivalenza in cui alla bestialità dell'atto e alla sporcizia del sangue corrispondono la sublime magnificenza del dio e la purezza della vittima. Il massimamente elevato e il massimamente vile si riuniscono in un'inestricabile *coincidentia oppositorum*.

4.10. Finzione e inganno veritiero: la spirale di *Trap*

Padre e figlia sono in macchina, si stanno recando a un concerto. La situazione apparentemente tranquilla nasconde in realtà delle tensioni: il padre dell'adolescente si guarda intorno circospetto. L'uomo osserva attentamente gli agenti di polizia e tutte le figure che indossano una divisa. In platea, i due occupano il posto numero 44. L'uomo continua ad avere un'espressione tesa, e lo diventa ancora di più quando si rende conto che di tanto in tanto i poliziotti arrestano qualcuno in mezzo al pubblico. L'uomo, che si chiama Cooper ed è vigile del fuoco, si reca in bagno. Guarda il suo telefonino: nello schermo appare un ragazzo incatenato. Nel film ricorrono degli espedienti già impiegati nella cinematografia di Shyamalan, primo fra tutti quello degli schermi rivelatori. Cooper è un serial killer, ed è ricercato. Viene chiamato «the butcher», il macellaio, e ha già ucciso e fatto a pezzi una dozzina di persone. Apparentemente è un uomo normale, un padre ironico e affettuoso, ma in realtà è un uomo scisso e la sua seconda personalità è quella di un assassino. Sono tanti i primi

[242] Cfr. R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, op. cit., pp. 15-21.
[243] *Ivi*, p. 192.
[244] Cfr. ID., *Il capro espiatorio*, trad. it. di C. Leverd e F. Bovali, Adelphi, Milano, 2020, pp. 96-103.

piani che Shyamalan riserva al violento protagonista, interpretato dall'attore Josh Hartnett. Il regista si concentra soprattutto sull'espressività del suo sguardo, cercando di rivelarne l'inquietudine. La rivelazione per Cooper arriva nel momento dell'acquisto della maglietta per sua figlia: il giovane commerciante, Jamie, gli confessa che il concerto non è che una trappola per catturare il macellaio. Cooper capisce di essere braccato dalla polizia e la sua inquietudine è quindi giustificata, tutte le uscite sono sorvegliate e l'unica via possibile per sfuggire alla polizia è il backstage. Il killer riesce a sottrarre una tessera magnetica a Jamie e scopre qual è il codice comunicato al personale in caso di ritrovamento del macellaio. Il codice è «Hamilton». Da questo momento Cooper inizia a ritrovarsi in una serie di situazioni rischiose. Utilizzando il cartellino di Jamie si ritrova in una stanza in cui sono radunati diversi poliziotti, serve addirittura il caffè a uno di loro e ruba una ricetrasmittente. L'apparecchio gli consente di essere costantemente informato sulle mosse della polizia, ma viene turbato da un messaggio in cui viene segnalata l'identità di un uomo sui trent'anni col tatuaggio di un animale su un braccio. È lui. Immediatamente, egli copre il tatuaggio impresso sul suo polso con un braccialetto, uno dei gadget del concerto. La sua tensione sale, è in trappola e al momento non riesce a trovare un modo per uscire da lì. Si guarda intorno, vede una cucina, così decide di buttare due grosse bottiglie d'olio in una friggitrice provocando un'esplosione. Un'addetta alla cucina rimane gravemente ustionata. Cooper approfitta del momento di confusione per cercare un'uscita dal terrazzo, ma incontra subito un poliziotto che gli chiede il codice e la tessera. In realtà il terrazzo è occupato da diversi poliziotti: a Cooper non resta che rientrare. Egli guarda verso la donna ferita, che è posta su una barella, e nota l'immagine di un'anziana che indossa un abito azzurro. Questa ha un atteggiamento strano, è immobile e guarda fisso verso di lui. Come si scoprirà in seguito, si tratta di sua madre, che non è fisicamente presente davanti a lui ma appare soltanto alla propria coscienza. La scena è preceduta da un primissimo piano a mezzo volto su Cooper, realizzato mediante un'inquadratura lunga. Successivamente, il protagonista viene nuovamente ripreso in primissimo piano, sempre mediante l'inquadratura lunga e illuminato da una luce di colore rosso. Il vigile del fuoco continua a meditare su un piano di uscita attraverso il backstage. Si muove verso la camera: incontra un uomo, entrambi vengono inquadrati di spalle. Si tratta dello stesso regista, che interpreta la parte dello zio della star in concerto, Lady Raven. In realtà l'artista in concerto è una delle figlie del regista, Saleka Night Shyamalan, cantautrice e attrice. Cooper, mentendo all'uomo, gli riferisce che sua figlia Riley è appena guarita dalla leucemia. Egli desidera che Riley venga scelta come *dreamer girl* e salire quindi sul palco per ballare con Lady Raven. Disposto a tutto pur di fuggire, Cooper prende in braccio una ragazza

che sta per svenire e la porta nel backstage, mostrando una pietà che non gli appartiene. Precedentemente, infatti, egli aveva spinto giù da una scala una ragazza che stava per avere un malore pur di distrarre gli agenti piantonati davanti a un'uscita. Un nuovo mezzo primo piano su Cooper precede le sequenze successive, in cui egli mostra una tensione ormai incontenibile che lo induce ad affrontare la star nel suo camerino per ricattarla. Cooper confessa a Lady Raven il rapimento di Spencer, il ragazzo presente nel video del suo telefonino, minacciando di ucciderlo col monossido di carbonio qualora lei rifiutasse di ospitare nella sua Limousine lui e sua figlia. In macchina, Lady Raven propone inaspettatamente ai due di far loro visita: è intenzionata a recarsi a casa dell'assassino per tentare di fermarlo. In una sequenza surreale, Lady Raven si intrattiene in colloquio con la famiglia di Cooper e rivela il particolare che ha indotto la polizia a tendere la trappola al macellaio. Si tratta di un pezzetto dello scontrino con cui il killer ha acquistato due biglietti per il suo concerto. La giovane prova a descrivere il profilo dell'assassino, ma appena menziona il rapporto di questo con la madre viene bruscamente interrotta da Cooper che la invita ad andare via. Lei reagisce, proponendo di suonare un brano per loro e guadagnare così altro tempo. Col pretesto di scattare un selfie insieme a Riley sottrae il telefonino a Cooper e si chiude in bagno. Immediatamente, la star contatta il ragazzo rapito e attraverso degli indizi e un video condiviso con i suoi followers riesce a farlo ritrovare e dunque a salvarlo. Dalle indicazioni che Lady Raven dà ai suoi seguaci si comprende che tutta la storia si svolge a Philadelphia. Le sequenze che precedono l'arresto di Cooper sono molto confuse, il killer riesce addirittura a sostituirsi all'autista della Limousine e a sequestrare temporaneamente Lady Raven per poi fuggire in un secondo momento, confondendosi tra la folla. Le scene conclusive vedono il confronto tra Cooper e sua moglie, che si svolge in casa. Lui ha ormai compreso che è stata lei a tendergli la trappola, dopo averlo seguito e aver intuito che poteva essere il macellaio. La moglie Rachel gli somministra del sonnifero nella torta di compleanno di Riley, e in seguito l'uomo ha una visione. Ricompare davanti ai suoi occhi l'immagine di sua madre, che gli parla. «Tu non sei solamente un mostro, sei mio figlio», e ancora: «Finalmente ci siamo. Finalmente tu stai fermando il mostro. Io ti accetto». L'uomo procede verso la sagoma di sua madre, piange, ma le scosse dei *taser* della polizia lo fanno piombare a terra. È in arresto. Incredibilmente, egli riesce poi a staccare uno dei tiranti delle ruote della bicicletta di Riley e lo porta via con sé. Chiuso nel blindato, riesce a togliersi le manette usando il tirante come chiave. La sequenza termina con un suo primo piano, mentre sorride. Shyamalan cita espressamente uno dei suoi maestri, Alfred Hitchcock: il *regard caméra* di Cooper ricorda quello del protagonista di *Psycho*, Norman Bates, al momento del suo arresto.

In *Trap* l'effetto *unheimlich* non è prodotto da particolari scelte o tecniche cinematografiche, quanto piuttosto da aspetti legati alla narrazione, come ad esempio la focalizzazione: come in *The Sixth Sense*, il regista induce lo spettatore a immedesimarsi nel protagonista. Il punto di vista non è mai veramente neutro, la visione viene filtrata dallo sguardo di Cooper che è anche un assassino. Lo spettatore, in sintesi, da una posizione iniziale di *voyeur*, viene indotto a identificarsi con l'assassino e dunque a partecipare emotivamente alla sua vicenda, a condividere con lui tutte le difficoltà incontrate durante la messa in atto delle proprie strategie di fuga. Lo sguardo dello spettatore è condizionato e diretto dal regista fino al momento in cui il serial killer, guardando all'interno della camera, separa il proprio punto di vista da quello del pubblico, riconoscendone l'esistenza e instaurando con esso una relazione di reciprocità. Il soggetto che guarda può finalmente ritornare in sé stesso attraverso la restituzione dello sguardo da parte di Cooper: in questo rispecchiamento si ristabilisce quella differenziazione necessaria alla reintegrazione della prospettiva dello spettatore. Un ulteriore aspetto perturbante legato alla narrazione è la scelta, da parte del regista, di far comparire l'immagine della madre di Cooper. Essa compare due volte all'interno del film, la prima nel momento in cui il killer ha appena provocato l'esplosione nelle cucine e si trova di fronte alla ragazza ferita sulla barella, mentre la seconda quando sta per essere arrestato all'interno della propria casa. L'apparizione della figura materna risulta immediatamente perturbante nella prima situazione, in quanto completamente decontestualizzata: il silenzio che accompagna la scena ne esalta la potenza straniante. La donna fissa Cooper, perfettamente immobile: è il Reale che emerge all'interno del contesto simbolico in cui l'uomo si sta muovendo e che sta in qualche modo modificando. Il Reale appare senza filtri in quanto manca la funzione del Nome-del-Padre. Il padre non viene mai menzionato durante il film, ciò che risulta è invece la funzione dominante della madre. Cooper afferma di essere stato «punito» duramente, ma non fa mai cenno alla figura paterna. La sua situazione è paragonabile a quella del protagonista di *Split*: anche in quel caso si era di fronte a una madre severa e punitiva. Tuttavia, mentre in *Split* il protagonista è affetto da un'evidente psicosi che lo induce ad assumere diverse personalità, in *Trap* Cooper vive con la realtà un rapporto di tipo nevrotico, che ha però al proprio interno un nucleo psicotico. Cooper può condurre una vita apparentemente normale, inserita in un contesto simbolico, mantenendo tuttavia un'esistenza parallela dominata da un complesso omicidiario perfettamente controllato. La sua nevrosi ha alla base un nucleo psicotico, legato al rapporto simbiotico con la madre: il taglio necessario operato dal Nome-del-Padre non è avvenuto, e viene inutilmente e inconsciamente sostituito dal killer attraverso la ripetizione dell'atto omicidiario. Tale coazione a ripetere, naturalmente, non porterà mai a un vero distacco dal

complesso materno. La personalità scissa di Cooper risulta particolarmente evidente quando egli non ricorda la presenza dell'albero fuori dalla finestra della camera in cui richiude i propri familiari. Egli stesso sottolinea in quel momento che le sue due vite non dovevano mai incontrarsi: nella vita «normale», soggetta alla propria nevrosi e dominata dalla finzione, egli è cosciente della presenza dell'albero, mentre in quella psicotica non riesce a vederlo. L'albero, nell'interpretazione lacaniana dell'*uomo dei lupi*, non era altro che l'immagine fantasmatica del significante del Nome-del-Padre. Il fatto che Cooper non veda l'albero all'interno della propria dimensione psicotica è probabilmente il segnale di quel taglio mai avvenuto[245]. La seconda apparizione della madre avviene nella casa del killer, poco prima che venga arrestato. Il regista gioca sull'ambiguità: la donna potrebbe essere un'attrice che opera al servizio della polizia oppure l'*imago* materna che appare alla coscienza di Cooper. In entrambi i casi è comunque una rappresentazione del Reale. La donna parla a Cooper, esortandolo a vincere la propria parte mostruosa e operando quindi come una sorta di Super-Io, ma sottolineando allo stesso tempo tutta la propria valenza dominante. L'uomo non riuscirà infatti a liberarsi della propria dimensione psicotica, come si evince dal finale del film. La strategia messa in atto da Cooper per sfuggire alla polizia può essere confrontata con le dinamiche descritte da Lacan nel *Seminario sulla lettera rubata*, presente nel primo volume dei suoi *Scritti* del 1966. Come nel racconto di Edgar Allan Poe, che vede protagonista la lettera, la verità è sotto gli occhi di tutti, eppure sfugge ai più. La lettera, secondo l'interpretazione lacaniana, è il significante che determina i soggetti coinvolti e tutte le loro azioni. È la posizione che di volta in volta essa occupa a determinare ciò che accade. In *Trap* Cooper assume contemporaneamente il ruolo della lettera nella sua condizione di serial killer, e quello del ministro D. nella sua identità cosciente e nevrotica. Come il ministro, che nel racconto di Poe aveva sottratto la lettera alla regina, Cooper manipola infatti la lettera e la nasconde pur mettendola in evidenza. L'uomo, proprio come la lettera, si nasconde ma allo stesso tempo fa di tutto per spostare l'attenzione su di sé: passa in mezzo ai poliziotti, offre loro il caffè e le ciambelle, parla con loro sul terrazzo improvvisandosi addetto alle cucine, si avvicina allo zio della popstar ingannandolo sulla malattia della figlia, fa in modo che Riley salga sul palco, si introduce nel backstage e affronta direttamente Lady Raven. Ogni spostamento della lettera, e cioè della sua identità nascosta, genera delle conseguenze sulla sua identità simbolica, che deve assumere sempre nuovi ruoli in un continuo processo generativo di finzione. La polizia, proprio come nel racconto della *lettera rubata*, non è in

[245] Riguardo all'interpretazione del caso clinico dell'*uomo dei lupi*, cfr. nota n. 63, Capitolo Primo, par. 1.6.

grado di identificare Cooper in quanto si muove nell'ordine del simbolico: è alla ricerca di un uomo sui trenta o quarant'anni, col tatuaggio di un animale sul braccio. Non sta seguendo la posizione della lettera in quanto è concentrata sul Cooper nevrotico. Cooper, nel suo ruolo di ministro D., è completamente dipendente dalla lettera, non può esserne padrone in quanto non ne conosce la natura. Sa di essere un assassino, ma non conosce l'origine psicotica della sua ossessione. Come il ministro D. arriva a dimenticare la lettera sul ripiano del camino, Cooper lascia che Lady Raven gli sottragga il telefono che contiene la prova della sua seconda vita. Egli crede di determinare gli eventi, ma questi sono determinati soltanto dalla lettera, e cioè dalla sua parte malata. In quanto significante, muovendosi, crea delle possibilità di significazione e condiziona ogni atto compiuto da Cooper e dagli altri soggetti coinvolti, incluso Jamie, il commerciante di magliette. Anche quest'ultimo, attraverso uno schermo rivelatore, si troverà di fronte al Reale, e cioè alla vera natura del simpatico vigile del fuoco con cui aveva stretto amicizia. Il soggetto non è né padrone né autore del significante, piuttosto è assoggettato alla sua supremazia. Nel racconto di Poe soltanto Dupin, l'abile investigatore, è in grado di trovare la lettera, riconoscendola in un biglietto sgualcito e confuso in mezzo ad altri oggetti. Dupin è l'analista, che non si muove all'interno dell'ordine simbolico ma nel luogo in cui la lettera può essere stata nascosta, e cioè l'inconscio. Egli può indagare la causa e le strutture del desiderio del soggetto e giungere a ciò che a questi è *extime*, cioè estraneo e allo stesso tempo familiare, quindi perturbante. Soltanto la dottoressa Grant, la *criminal profiler*, ha un quadro chiaro della situazione clinica di Cooper, e tuttavia non è in grado di riconoscerlo senza l'aiuto della moglie, che gli ha teso una trappola. È stata Rachel, infatti, a far ritrovare alla polizia il lembo dello scontrino relativo all'acquisto dei biglietti per il concerto. Cooper, impegnato a ingannare tutti per nascondere la propria vita parallela, è stato a sua volta ingannato per farla invece emergere. L'inganno subito da Cooper è un inganno veritiero, volto cioè alla ricerca della verità. I due piani della finzione si intrecciano in un'unica spirale, percorribile in un senso e anche in quello opposto. Nel racconto di Poe, soltanto la regina conosce il vero contenuto della lettera. È probabile che in questo caso non si tratti né della dottoressa Grant né di Rachel, quanto piuttosto della madre di Cooper, che costituisce anche la causa del complesso di suo figlio, un Edipo irrisolto o, in termini lacaniani, un taglio irrealizzato da parte di quel significante fondamentale che è appunto il Nome-del-Padre[246].

[246] Per quanto concerne il *Seminario sulla lettera rubata*, cfr. J. LACAN, *Scritti*, vol. I, a cura di G. Contri, Giulio Einaudi editore, Torino, 1974, pp. 7-38. Cfr. anche, relativamente al racconto originale, E.A. POE, *La lettera rubata*, trad. it. di F. Fantaccini, Ugo Mursia Editore, Milano, 2019, pp. 7-45. In merito all'interpretazione del racconto, cfr. anche J. DERRIDA, *Il fattore della verità*, trad. it. di F. Zambon, Adelphi Edizioni, Milano, 1978, pp. 22-56.

Conclusioni

Al termine del presente lavoro si possono trarre delle conclusioni. Il proposito iniziale di dimostrare che nella cinematografia di M. Night Shyamalan il perturbante riveste un ruolo centrale, e anzi fondamentale, sembra aver trovato un riscontro positivo: nonostante l'eterogeneità dei temi e dei generi attraversati dal regista, si può affermare con una certa sicurezza che il tratto comune a tutte le sue realizzazioni sia proprio la rappresentazione dell'*Unheimliche*. Questo lo si può dedurre non solo dall'analisi dei singoli film, ma anche dalle stesse dichiarazioni del regista riportate in alcune interviste. Shyamalan fa espressamente riferimento al terrore provato nell'infanzia, e a mostri temibili proprio in quanto esclusi dalla possibilità di essere visti. Il riferimento alle paure infantili fa eco alle angosce rimosse teorizzate da Freud, mentre l'impossibilità di vedere rievoca direttamente la sottrazione dello sguardo implicata nell'interpretazione lacaniana del perturbante. Il non vedere costituisce un'interruzione della comunicazione e dunque un varco che si apre all'interno del sistema simbolico, che chiama in causa lo spettatore. Quest'ultimo dovrà riempire quel vuoto con le proprie angosce rimosse. Ulteriori affermazioni di Shyamalan fanno riferimento alla paura dell'ignoto, a suggestioni, rumori, stati di tensione e al non mostrare direttamente l'orrore. Questa sua intenzionalità si rende evidente soprattutto nelle sue scelte tecniche e stilistiche, in particolare nell'uso del fuori campo. In alcuni casi il regista giunge a deprivare lo spettatore del proprio sguardo imponendogli quello dei protagonisti dei suoi film, come in *The Sixth Sense* e *Trap*. Sguardi e schermi rivelatori rivestono spesso un ruolo significativo, così come l'intravedere e tutto ciò che ha a che fare con la visione, come accade nelle soggettive impossibili e nell'ampio uso che fa dell'inquadratura in *plongée*. Dall'analisi della filmografia è possibile individuare una serie di tematiche perturbanti già evidenziate da Freud, come la possibilità del ritorno in vita dei morti o l'onnipotenza del pensiero. In *The Sixth Sense* il protagonista è morto ma ignora di esserlo, e comunica con un vivo che mostra delle capacità vicine a quelle magiche. Nella trilogia di *Unbreakable* tutti i protagonisti sono affetti da disturbi di personalità, doppia o multipla. In *Signs* l'Altro si presenta come un'entità minacciosa con cui è impossibile comunicare. Ancora, in *The Village* è lo stesso villaggio a

rappresentare una mega-coscienza che rimuove o addirittura forclude psicoticamente la realtà fuori di sé, mentre l'intera natura si ribella contro l'uomo istigandolo al suicidio in *The Happening*. Il perturbante assume dei connotati rispettivamente demoniaci e divini in *Devil* e *Knock at the cabin*: entrambe le entità ultraterrene esigono dei tributi di sangue, secondo logiche inumane. L'elemento fantastico nella filmografia del regista si presenta nella veste di fiaba in *The Visit*, in cui domina il tema della malattia mentale, e in *Old*, in cui la vicenda dei protagonisti sulla spiaggia diventa simbolo di una regressione al ventre materno, e quindi della pulsione di morte, tema ancora una volta freudiano. In definitiva, Shyamalan introduce nelle sue realizzazioni elementi tematico-contenutistici propri dell'elaborazione teorica di Freud e, parallelamente, elementi enunciazionali tipici del *medium* cinematografico prossimi all'elaborazione lacaniana del perturbante. Questi ultimi sono riferibili soprattutto alla sottrazione della visione dello spettatore e all'interruzione della comunicazione con esso, con la conseguente messa in crisi del sistema simbolico e l'emergenza di una verità più profonda, quella del Reale. Nel caso specifico dell'opera di Shyamalan la finzione cinematografica si rivela dunque ancora una volta *point idéal* per la rappresentazione dell'*Unheimliche*, ferma restando la funzione fondamentale dello spettatore nella produzione e negoziazione di nuovo senso. Ogni vuoto che si apre all'interno del registro simbolico costituisce la base per la costruzione di nuovi significanti e Shyamalan, metodico sperimentatore di diversi generi, sembra coscientemente farsi carico di ulteriori possibilità espressive dell'*Unheimliche*. Attualmente al lavoro per la realizzazione di *Remain*, thriller romantico-soprannaturale in uscita nel 2027, il regista sembra riconfermare fedelmente il proprio *focus* sul tema del perturbante, ricercando sempre nuove modalità di partecipazione da parte del proprio pubblico.

Bibliografia

ANDERS G., *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, trad. it. di L. Dallapiccola, Bollati e Boringhieri, Torino, 2007.

ANGELUCCI D., *Filosofia del cinema*, Carocci editore, Roma, 2014.

BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Giulio Einaudi editore, Torino, 2003.

BAZIN A., *Che cos'è il cinema?*, trad. it. di A. Aprà, Garzanti Editore, Milano, 1999.

BELLAVITA A., *Schermi perturbanti*, Vita e Pensiero, Milano, 2005.

BERGSON H., *L'évolution créatrice*, Presses Universitaires de France, 1946.

ID., *Materia e memoria*, a cura di A. Pessina, Laterza, Roma-Bari, 2020.

BERTETTO P., *Microfilosofia del film*, Marsilio Editori, Venezia, 2014.

BETTELHEIM B., *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, trad. it. di A. D'Anna, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2023.

BORRELLI M.R., *Raccontare la notte dell'anima. Il cinema di M. Night Shyamalan*, Shatter Edizioni, Barbarano Vicentino (VI), 2019.

BOUMARD P., LAPASSADE G., LOBROT M., *Il mito dell'identità. Apologia della dissociazione*, trad. it. di R. Quarta, Edizioni Sensibili alle foglie, Dogliani (CN), 2006.

BOWEN C.J., THOMPSON R., *La grammatica dell'inquadratura*, trad. it. di P. Dattola, Dino Audino Editore, Roma, 2020.

BRODESCO A., *Sguardo, corpo, violenza. Sade e il cinema*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2014.

BRUNO M.W., *Benjamin, Bergson, il cinema e l'anima*, in AA.VV., *Benjamin, il cinema e il media*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, Edizioni Ebook, 2012.

BURKE E., *A Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, Thomas M. Lean Haymarket, London, 1823.

CAMPORESI P., *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, Garzanti Editore, Milano, 2007.

CECCHINELLI G., *Nightland. Incubi e sogni nella filmografia di M. Night Shyamalan*, Weird Book, 2016.

CIRLOT J.E., *Dizionario dei simboli*, trad. it. di M. Nicola, Adelphi Edizioni, Milano, 2021.

COCCHI A., *Prospettive irreali*, in FONTANA A., *M. Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza*, Morpheo Edizioni, 2007.

COLOMBO F., FIZ M.R., *L'omicidio necessario*, Danibel, Novi Ligure, 1993.

CURI U., *Film che pensano*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2020.

DALY G., *Rischiare l'impossibile*, postfazione di ŽIŽEK S., DALY G., *Psicoanalisi e mondo contemporaneo. Conversazioni con Žižek*, trad. it. di G. Senia, edizioni Dedalo, Bari, 2006.

DELEUZE G., *L'immagine-movimento*, trad. it. di J.-P. Manganaro, Giulio Einaudi editore, Torino, 2016.

ID., *L'immagine-tempo*, trad. it. di L. Rampello, Giulio Einaudi editore, Torino, 2017.

DERRIDA J., *Il fattore della verità*, trad. it. di F. Zambon, Adelphi Edizioni, Milano, 1978.

DI CIACCIA A., RECALCATI M., *Jacques Lacan*, Bruno Mondadori Editori, Milano, 2000.

DOTTORINI D., *Lo spazio serrato*, in FONTANA A., *M. Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza*, Morpheo Edizioni, 2007.

ECO U., *Storia della bruttezza*, Editrice Bompiani, Milano, 2010.

FINK B., *Il soggetto lacaniano. Tra linguaggio e godimento*, trad. it. di C. Muscelli, Poiesis editrice, Alberobello (BA), 2021.

FONTANA A., *M. Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza*, Morpheo Edizioni, 2007.

FONTANA A., DONATI R., *Antologia critica sull'opera di M. Night Shyamalan*, in FONTANA A., *M. Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza*, Morpheo Edizioni, 2007.

FONZI A., NEGRO SANCIPRIANO E., *Il mondo magico nel bambino*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1979.

FREUD S., *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, trad. it. di E.A. Panaitescu, Editore Boringhieri, Torino, 1975.

ID., *La vita sessuale. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, trad. it., introduzione di C.L. Musatti, Editore Boringhieri, Torino, 1976.

ID., *Al di là del principio di piacere*, trad. it. di A. Durante, Newton Compton Editori, Roma, 1979.

ID., *L'interpretazione dei sogni*, trad. it. di E. Facchinelli e H. Tretti, Editore Boringhieri, Torino, 1979.

ID., *L'Io e l'Es*, trad. It. Di C.L. Musatti, Editore Boringhieri, Torino, 1980.

ID., *Inibizione, sintomo e angoscia*, trad. it. di M. Rossi, Editore Boringhieri, Torino, 1981.

ID., *Il perturbante*, a cura di C.L. Musatti, trad. it., Edizioni Theoria su licenza di Boringhieri, Roma-Napoli, 1984.

ID., *Introduzione alla Psicanalisi*, trad. it. di M. Tonin Dogana e E. Sagittario, Editore Boringhieri, Torino, 1987.

ID., *L'uomo dei lupi. Dalla storia di una nevrosi infantile*, trad. it. di G. Agabio, Giulio Einaudi editore, Torino, 2014.

FUMAGALLI V., *Paesaggi della paura. Vita e natura nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna, 2006.

FUSILLO M., *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi editore, Modena, 2012.

GABBARD G.O., *Psychoanalysis and film*, in «International Journal of Psychoanalysis», Key Papers Series, Series Editor Paul Williams, Karnac Books, London-New York, 2001.

GALLESE V., GUERRA M., *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2015.

GIARDELLI P., *La paura. Lupi, licantropi, streghe, fantasmi*, Pentagora editore, Savona, 2014.

GIRARD R., *La violenza e il sacro*, trad. it. di O. Fatica e E. Czerkl, Adelphi edizioni, Milano, 2021.

ID., *Il capro espiatorio*, trad. it. di C. Leverd e F. Bovali, Adelphi edizioni, Milano, 2020.

HALBERTAL M., *Sul sacrificio*, trad. it. di R. Volponi, Giuntina, Firenze, 2014.

HILLMAN, *Saggio su Pan*, trad. it. di A. Giuliani, Adelphi Edizioni, Milano, 1999.

JENTSCH E., *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in «Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift» nr. 23, Verlag von Carl Marhold in Halle a.S., 1906.

JUNG C.G., *Psicologia e alchimia*, trad. it. di R. Bazlen, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2006.

KANT I., *Critica del Giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo, Laterza, Roma-Bari, 1997.

LACAN J., *La cosa freudiana e altri scritti*, trad. it. di G. Contri e S. Loaldi, Giulio Einaudi editore, Torino, 1972.

ID., *Scritti*, vol. I, a cura di G. Contri, Giulio Einaudi editore, Torino, 1974.

ID., *Il seminario, Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi, 1964*, trad. it. di A. Succetti, a cura di A. Di Ciaccia, Giulio Einaudi editore, 2003.

ID., *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, a cura di A. Di Ciaccia, trad. it. di M. Daubresse, Einaudi, Torino, 2005.

ID., *Il seminario, Libro X, L'angoscia 1962-1963*, trad. it. di A. Di Ciaccia, A. Succetti, Einaudi, Torino, 2007.

ID., *Il seminario, Libro VII, L'etica della psicoanalisi, 1959-1960*, a cura di A. Di Ciaccia, trad. it. di M.D. Contri, Giulio Einaudi editore, Torino, 2008.

ID., *Il seminario, Libro III, Le psicosi, 1955-1956*, trad. it. di A. Di Ciaccia e L. Longato, Giulio Einaudi editore, Torino, 2010.

LEONI F., *Henri Bergson*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2021.

LEVI G., *The village: una metafora etico-politica?,* in FONTANA A., *M. Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza*, Morpheo Edizioni, 2007.

MANCUSO V., *Dio e il suo destino*, Garzanti Editore, Milano, 2024.

MERLEAU-PONTY M., *Senso e non senso. Percezione e significato della realtà*, trad. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano, 2004.

METZ C., *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, trad. it. di D. Orati, PGreco Edizioni, Milano, 2022.

MORDACCI R., *Filosofia filmica, ovvero: pensare per immagini in movimento*, in AA.VV., *Come fare filosofia con i film*, a cura di R. Mordacci, Carocci editore, Roma, 2017.

MORIN E., *Sul cinema. Un'arte della complessità*, trad. it. di A. Battaglia, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2021.

MORONI A.A., *La porta nel buio. Uno sguardo psicanalitico sul cinema horror*, Alpes, Roma, 2024.

OLIVERIO FERRARIS A., *Psicologia della paura*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2013.

OTTO R., *Il sacro*, trad. it. di E. Buonaiuti, Se Editore, Milano, 2024.

PALOMBI F., *Jacques Lacan*, Carocci editore, Roma, 2020.

PASTOREAU M., D. SIMONNET, *Il piccolo libro dei colori*, trad. it. di F. Bruno, Ponte alle Grazie, Milano, 2006.

PASTOREAU M., *Medioevo simbolico*, trad. it. di R. Riccardi, Laterza, Roma-Bari, 2010.

PELGREFFI I., *Slavoj Žižek*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno, 2014.

PERSICO D., *Decostruire lo sguardo. Il pensiero di Jacques Derrida al cinema*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2016.

PINOTTI A., SOMAINI A., *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2016.

PLANTINGA C., *I film e le emozioni*, in AA.VV., *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2017.

POE E.A., Racconti del terrore, trad. it. di D. Cinelli e E. Vittorini, Mondadori, Milano, 2013.

ID., *La lettera rubata*, trad. it. di F. Fantaccini, Ugo Mursia Editore, Milano, 2019.

PROPP V.J., *Morfologia della fiaba*, trad. it. di G.L. Bravo, Giulio Einaudi editore, Torino, 2000.

RANK O., *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. it. di M.G. Cocconi Poli, SugarCo, Milano, 1979.

RONDOLINO G., TOMASI D., *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Edizioni UTET, Torino, 2022.

ROSENKRANZ K., *Estetica del brutto*, a cura di S. Barbera, trad. it., Aesthetica edizioni, Milano, 2020.

SARTORI G., *Homo videns*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

SARTRE J.-P., *L'immaginario*, trad. it. di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino, 2007.

SOBCHACK V., *Quello che le mie dita sapevano. Il soggetto cinestetico, o della visione incarnata*, in AA.VV., *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2017.

TERRONE E., *Filosofia del film*, Carocci editore, Roma, 2014.

TODOROV T., *La letteratura fantastica*, trad. it. di E.K. Imberciadori, Garzanti, Milano, 2000.

VALENTINI P., *Il suono nel cinema. Storia, teorie e tecniche*, Marsilio Editori, Venezia, 2006.

VANZAGO L., *Merleau-Ponty*, Carocci editore, Roma, 2017.

VEGETTI M., *La brocca di Heidegger*, in AA.VV., *La questione della brocca*, a cura di A. Pinotti, Mimesis Edizioni, Milano, 2007.

VIDLER A., *Il perturbante dell'architettura*, trad. it. di B. Del Mercato, Einaudi, Torino, 2006.

WALTON K., *Mimesi come far finta*, a cura di M. Nani, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2011.

WARTENBERG T.E., *Pensare sullo schermo. Cinema come filosofia*, a cura di R. Mordacci, trad. it. di M. Pagliarini, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2011.

ŽIŽEK S., *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, trad. it. di M. Nijhuis, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2009.

Sitografia

https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/focus/m-night-shyamalan-film/

https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/lost-spirit-m-night-shyamalan

https://saturation.io/budgets/old-(2021)

https://www.avclub.com/shyamalan-and-his-co-writers-talk-about-why-they-change-1850074906

https://thefilmstage.com/knock-at-the-cabin-review-waiting-for-the-end-of-the-movie/

https://saturation.io/budgets/knock-at-the-cabin-(2023)

https://www.empireonline.com/movies/news/m-night-shyamalan-trap-silence-of-the-lambs-taylor-swift/

https://movieplayer.it/news/10-migliori-film-2024-secondo-cahiers-du-cinema_150029/

https://thefilmstage.com/trap-review-m-night-shyamalans-best-engineered-work-since-the-village/

https://www.the-numbers.com/movie/Trap-(2024)#tab=summary

https://www.premiere.fr/film/Trap

https://movieplayer.it/news/m-night-shyamalan-dirige-remain-data-uscita-cast-dettagli-film_156738/

https://cineforum.it/recensione/Trap

https://www.youtube.com/watch?v=dLfnsjiM50E

https://www.youtube.com/watch?v=dLfnsjiM50E

https://www.youtube.com/watch?v=wPaOiPcjhCU

https://www.youtube.com/watch?v=vim3AQnZ61s

https://www.youtube.com/watch?v=ZG1ZjkEyko0