



## *Per una analisi del film **Shadows and Fog***

Elena Gremigni

### **Shadows and Fog**

**Regia:** Woody Allen

**Soggetto e sceneggiatura:** Woody Allen

**Scenografia:** Santo Loquasto

**Costumi:** Jeffrey Curtland

**Fotografia:** Carlo Di Palma

**Pellicola:** Bianco e nero

**Montaggio:** Susan E. Morse

**Casting:** Juliet Taylor

**Interpreti principali:** Woody Allen (Max Kleinman), Mia Farrow (Irmay), John Malkovich (Paul), Madonna (Marie), Donald Pleasence (dottore), Lily Tomlin, Jodie Foster, Kathy Bates, Anne Lange (prostituta), John Cusack (studente Jack), Michael Kirby (assassino), Kate Nelligan (Eve), Fred Gwynne (seguace di Hacker), Julie Kaver (Alma), Kenneth Mars (mago)

**Co-protagonisti:** David Ogden Stiers (Hacker), Philip Bosco (Mr. Paulsen), Joseph Sommer (Prete), Kurtwood Smith (seguace di Vogel), Robert Joy (assistente di Spiro), Wallace Shawn (Simon Carr)

**Musica:** *Kanonen-Song* (da *Die Dreigroschenoper* di Kurt Weill e Bertolt Brecht), eseguita dal Canadian Chamber Ensemble diretto da Raffi Armenian (CBC Records); *Kanonen-Song* (da *Die Dreigroschenoper* di Kurt Weill e Bertolt Brecht), eseguita dalla London Sinfonietta diretta da David Atherton (PolyGram Special Products); *When Day is Done* di Robert Katscher e B. G. DeSylva, eseguita dalla Jack Hylton Orchestra (Capitol Records); *Ja, Ja die Frau'n sind meine schwache Seite* di K. Schwebach e A. Egen, eseguita dalla Jack Hylton Orchestra (Capitol Records); *Prolog* (da *Die Sieben Todsünden* di Kurt Weill e Bertolt Brecht), eseguita dall'orchestra diretta da Wilhelm Brückner-Rüggeberg (Sony Classical); *Alabama Song* (da *Mahagonny Songspiel* di Kurt Weill e Bertolt Brecht), eseguita dalla Marek Weber Orchestra (Delta Music); *Die Moritat von Mackie Messer* (da *Die Dreigroschenoper* di Kurt Weill e Bertolt Brecht), eseguita dalla Berlin Staatsoper diretta da Otto Klemperer (Delta Music); *When the White Lilacs bloom Again* di Franz Doelle e Fritz Rotter, eseguita dalla Jack Hylton Orchestra (Capitol Records)

**Produttore:** Robert Greenhut per Orion Pictures

**Produttore associato:** Thomas Reilly

**Co-produttori:** Helen Robin e Joseph Hartwick

**Produttori esecutivi:** Jack Rollins e Charles H. Joffe

**Origine:** USA

**Durata:** 85'

**Anno:** 1991

*Shadows and Fog* si mostra sin dal titolo <sup>1</sup> come un film caratterizzato da un elevato numero di citazioni più o meno esplicite. La presenza di riferimenti storici, filosofici, letterari, teatrali, musicali e cinematografici offre l'occasione per tentare di realizzare un approccio analitico globale al film, che consenta di evidenziarne alcune delle letture meno immediate <sup>2</sup>.

Prima di analizzare le componenti più specificamente cinematografiche del film può risultare utile procedere a una disamina dei contenuti narrati tenendo sempre presente che le particolari modalità della rappresentazione determinano l'oggetto stesso della narrazione.

La vicenda si svolge di notte in una città che rimane anonima e in un accampamento di un circo situato poco distante. Alcuni elementi presenti nel racconto (la musica extradiegetica, la struttura architettonica dello spazio urbano, l'abbigliamento e i nomi dei personaggi, gli arredi, i mezzi di locomozione, etc.) lasciano supporre che la storia sia ambientata in Europa centrale sul finire degli anni Venti. Le indicazioni rimangono tuttavia vaghe e, talora, contraddittorie <sup>3</sup> per evitare una precisa identificazione che attenuerebbe il significato allegorico del racconto.

L'intreccio, a una prima lettura, presenta la storia di due personaggi, Kleinman e Army, sullo sfondo di una vicenda di delitti seriali perpetrati da un misterioso assassino.

Utilizzando liberamente la tavola delle funzioni di Propp, è possibile ricondurre gli eventi che caratterizzano la narrazione ad alcuni tipi standardizzati di azioni. Un omicidio compiuto da una figura non visibile in volto, introduce il brusco risveglio di Kleinman - un modesto impiegato pavido e indeciso caratterizzato da un nome dalla chiara valenza connotativa <sup>4</sup> - a opera di un gruppo di cittadini che si sono organizzati in una pattuglia per catturare l'assassino. Coinvolto, suo malgrado, in un misterioso piano che gli rimane ignoto, Kleinman è costretto ad allontanarsi dalla propria abitazione e ad abbandonare una iniziale situazione di apparente tranquillità e appagamento - dietro cui si nasconde, in realtà, una insoddisfazione professionale e sentimentale - per affrontare le insidie di una città trasfigurata dalla nebbia e dalla dimensione temporale della notte. Dopo essere venuto meno al proprio compito girovagando per le strade in compagnia di Army, un'artista del circo conosciuta in un commissariato di polizia, Kleinman viene accusato ingiustamente di essere egli stesso il misterioso omicida. Un profano mezzo di salvezza (del pepe), offertogli da un primo donatore (la padrona di casa), gli consente di sfuggire ai propri persecutori e di rifugiarsi nel bordello presso cui è stata ospitata in precedenza Army. Il trasferimento presso l'accampamento del circo segna infine il riscatto dell'uomo che affronta in uno scontro il maniaco, divenuto suo diretto antagonista, riuscendo a catturarlo, sia pure temporaneamente, grazie all'intervento di un aiutante magico (il mago slavo). Al termine del racconto, Kleinman, da modesto impiegato in cerca di certezze, si trasforma in un girovago artista di circo.

Altrettanto sinteticamente possono essere esposte le vicende di Army con riferimento ad alcuni tipi standardizzati di azioni. Delusa dal comportamento del proprio compagno - il clown Paul - che si rifiuta di darle un figlio e la tradisce con altre donne, Army abbandona il circo, dove lavora come mangiatrice di spade, per raggiungere la città. Ospitata in un bordello, viola la morale corrente cedendo alle lusinghe di un giovane studente, che le offre una consistente somma di denaro in cambio di una notte d'amore, e viene arrestata dalla polizia per aver esercitato di fatto la prostituzione senza licenza. Dopo essere stata rilasciata in seguito al pagamento di un'ammenda, la donna, accompagnata da Kleinman per le strade della città in cerca di un ricovero, si imbatte dapprima in un falso antagonista - il capoufficio dell'impiegato scambiato per il maniaco omicida - e in seguito in una giovane madre bisognosa, cui dona parte del denaro ricevuto dal giovane. All'incontro/scontro con il proprio compagno, venuto in città per riportarla con sé, segue il raggiungimento dell'oggetto desiderato, un figlio, nelle sembianze della bambina della donna aiutata poco prima che è rimasta orfana in seguito all'ennesimo delitto del misterioso omicida. Fatto ritorno al circo con Paul e la bambina, Army rischia di cadere vittima dell'assassino che da tempo segue le sue mosse, ma l'intervento di Kleinman salva la donna che può riprendere la sua vita nel circo con la nuova famiglia.

Traducendo gli elementi essenziali della storia di Army in un enunciato descrittivo, secondo la simbologia introdotta da Greimas, emerge la seguente trasformazione nel corso della narrazione:

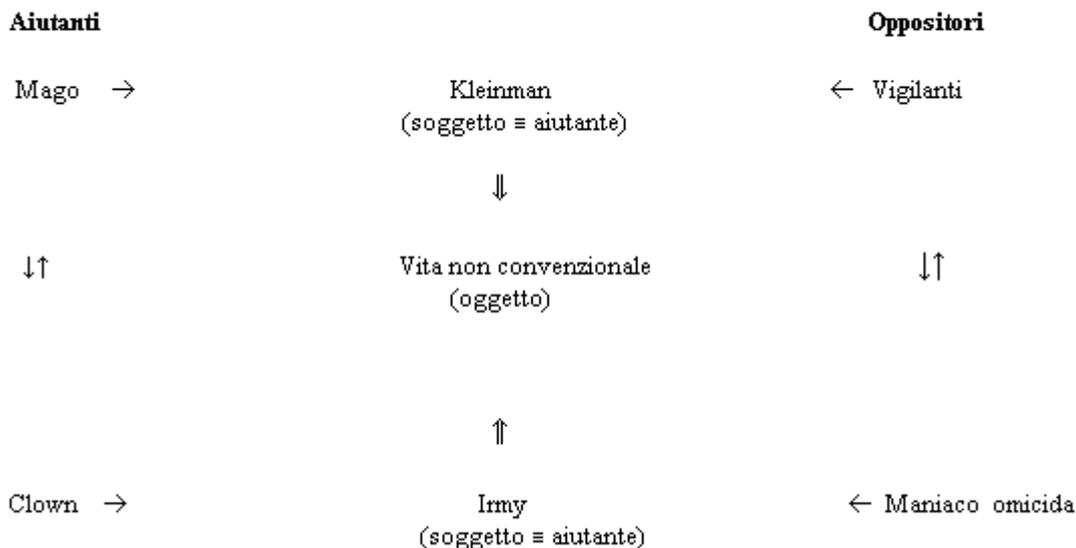
$$(S \cup O) \rightarrow (S \cap O)$$

Da una situazione iniziale nella quale il soggetto (S = Army) si trova disgiunto (U) dall'oggetto del suo desiderio (O = un figlio), si perviene, per effetto di una trasformazione, alla congiunzione ( $\cap$ ) di S con O (la bambina trovata in strada).

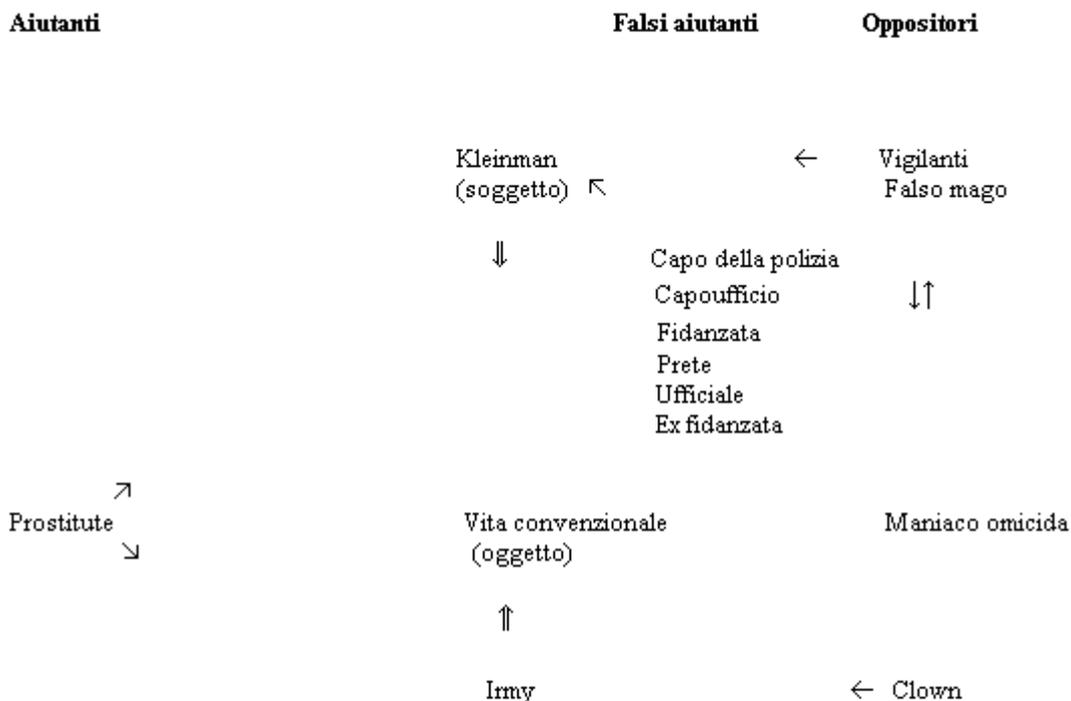
Altre, più significative, trasformazioni interne al racconto possono essere descritte utilizzando

liberamente gli enunciati modali, enucleati ancora da Greimas, in rapporto ai ruoli attanziali rivestiti dai personaggi principali. Privilegiando l'asse semantico del desiderio che unisce un soggetto a un oggetto, possiamo ottenere i seguenti schemi che descrivono rispettivamente l'inizio (A) e la fine (B) della storia:

### Schema B



### Schema A



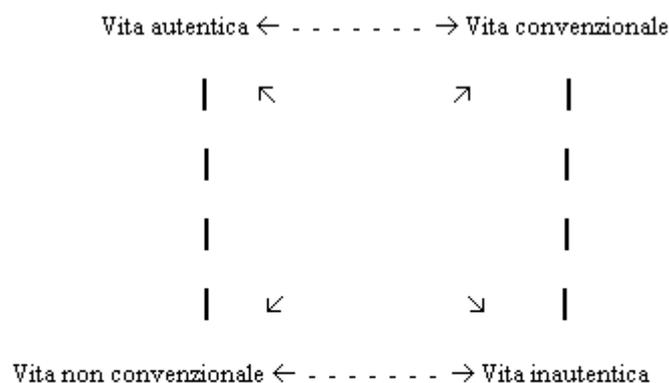
### Legenda

- ←→, ↓↑      relazione di implicazione reciproca
- , ↘, ↗    relazione di aiuto
- ←, ↙, ↖    relazione di opposizione
- ↓, ↑        relazione di desiderio

I personaggi principali del racconto desiderano in principio una vita tranquilla e convenzionale: Kleinman aspira a una promozione sul posto di lavoro e Army vuole formare una famiglia abbandonando il mondo del circo. Come il clown Paul si oppone ai progetti di Army, inducendola alla fuga verso la città, così i vigilanti che vogliono catturare il maniaco dapprima coinvolgono prepotentemente Kleinman nell'esecuzione di un piano per la cattura dell'assassino, e in seguito supportati dalle presunte facoltà divinatorie di un ciarlatano (il mago Spiro) - finiscono per accusarlo di essere egli stesso l'autore dei delitti. A fronte di pochi reali aiutanti (le prostitute), alcune figure ritenute erroneamente positive da Kleinman o da Army (il capo della polizia, il capoufficio, la fidanzata e la ex fidanzata, il prete e l'ufficiale) <sup>5</sup> rivelano la loro natura di falsi aiutanti ponendo loro degli ostacoli o semplicemente manifestando una condotta inaspettata. Le ultime sequenze segnano l'emergere dei vigilanti e del maniaco come diretti antagonisti di Kleinman e di Army. La figura del clown, dopo il ritrovamento della piccola orfana, transita nella schiera degli aiutanti, ai quali si aggiungono il mago slavo, artefice della temporanea cattura dell'assassino, e gli stessi Kleinman e Army, che, in momenti diversi, vengono in aiuto l'uno dell'altra. All'ideale di una grigia e tranquilla vita borghese, manifestatosi come falso oggetto del desiderio nel corso della narrazione, si sostituisce infine quello di una vita libera fondata sull'arte e sulle illusioni.

Questa struttura elementare della significazione del racconto può essere rappresentata anche attraverso il "quadrato semiotico" di Greimas (schema C).

### Schema C



### Legenda

- ← ---- → relazione tra contrari
- ← — — — — → relazione tra contraddittori
- — — — — relazione di implicazione

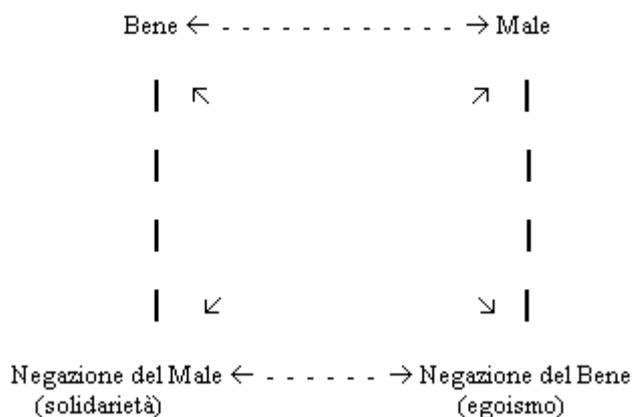
Kleinman e Army vivono in origine una esistenza inautentica dominata dall'opinione comune del mondo del "sì" <sup>6</sup> nel quale si trovano "gettati" <sup>7</sup>. Il costitutivo carattere di deiezione che caratterizza il loro essere-nel-mondo emerge dai continui riferimenti a un non meglio precisato "piano" nel quale si trovano a essere coinvolti pur ignorandone le finalità. L'autenticità viene conseguita soltanto quando Army e Kleinman si riappropriano di sé e dunque della piena libertà di agire, ognuno progettando la vita in base alla possibilità più propria <sup>8</sup>. Il passaggio dal mondo del "sì" all'esistenza autentica avviene tramite la forzata presa di coscienza della dimensione della morte che, in quanto possibilità dell'impossibilità di ogni possibilità, ovvero chiusura definitiva dell'esserci, svela a Army e a Kleinman il carattere non definitivo di ognuna delle possibilità concrete che la vita presenta inserendole nel contesto sempre aperto dell'autentico progetto di esistenza.

Nel corso del racconto, l'arte e la creatività – caratteri propri della vita non convenzionale

-evidenziano, in particolare, uno stretto legame con la dimensione dell'autenticità e, in ultima analisi, con la verità intesa come svelamento dell'essere (*alétheia*). L'arte fonda e istituisce un mondo autentico che si contrappone a quello falso del "sì", dell'opinione (*dóxa*). In questo senso le illusioni e le magie presenti nella narrazione non costituiscono solo una vacua parvenza (*der Schein*), si configurano bensì come fenomeni (*die Erscheinung*) che dischiudono la via verso la conoscenza della realtà effettiva (*Wirklichkeit*), laddove la scienza intrisa di positivismo - personificata dalla figura del medico <sup>9</sup> cui si rivolge Kleinman per avere delucidazioni in merito al misterioso piano che dovrebbe contribuire a mettere in atto – sembra rimanere alla superficie dei problemi senza approdare ad alcun tipo di sapere.

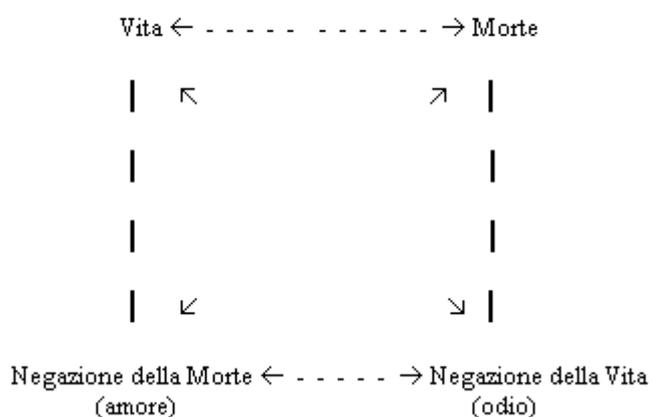
Attraverso diversi investimenti semantici del medesimo schema formale utilizzato in precedenza si possono ricavare altri sistemi di ingiunzioni che assumono una significativa funzione euristica. Privilegiando il punto di vista assiologico emerge uno stretto rapporto tra la solidarietà negata a Kleinman da alcuni personaggi (il capo della polizia, la fidanzata e la ex fidanzata, il prete e l'ufficiale dell'esercito) e le azioni criminose compiute dal maniaco, figura che sembra incarnare l'essenza del Male. D'altra parte, anche in questo universo dominato da puri istinti egoistici, non manca quella disponibilità all'aiuto reciproco offerta da altri protagonisti del racconto (le prostitute, Army e Kleinman) che rimanda alla presenza latente di un valore fondamentale come quello del Bene (schema D).

### Schema D



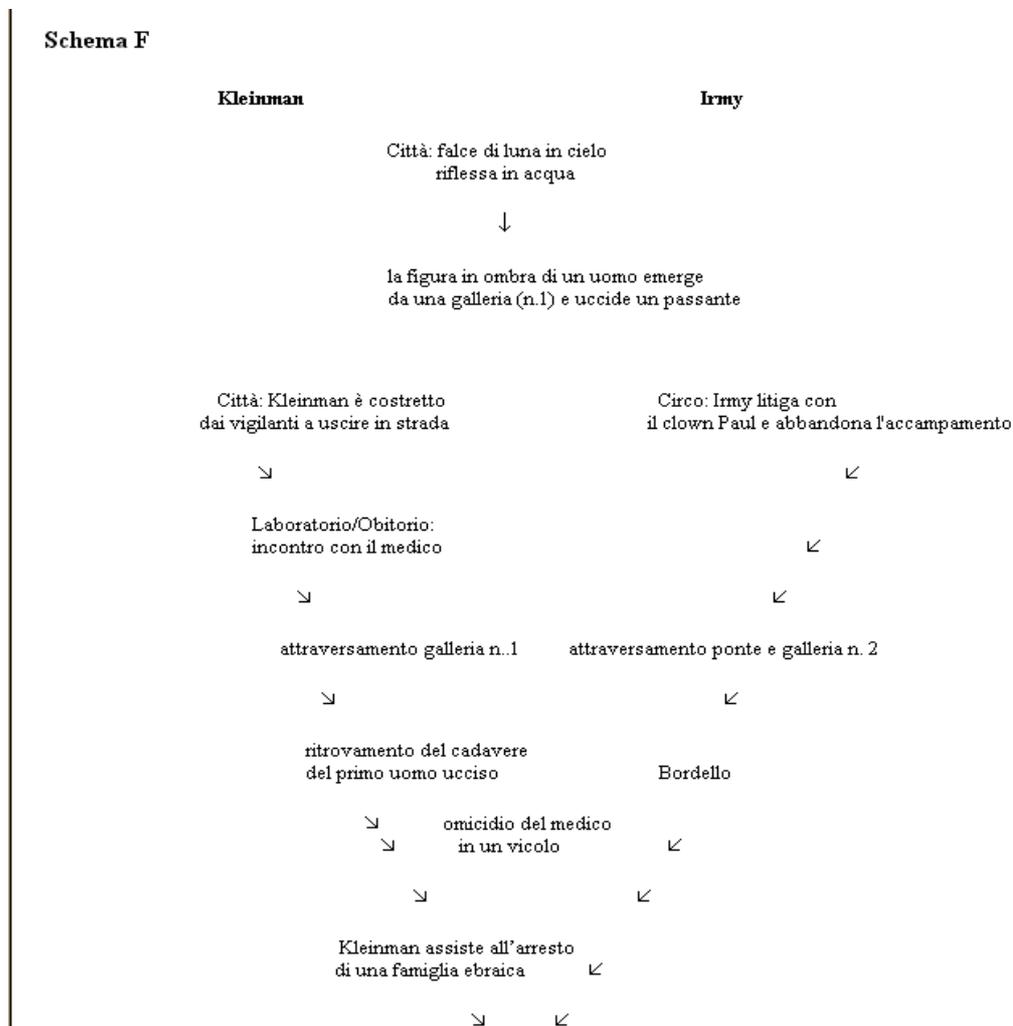
Procedendo con un altro slittamento semantico a partire dallo schema precedente, si possono evidenziare le relazioni di opposizione, ma anche di reciproco rimando <sup>10</sup>, tra Amore e Morte, due concetti che costituiscono l'oggetto dei principali dialoghi del racconto e rappresentano le pulsioni ultime che determinano le azioni di molti personaggi (schema E).

### Schema E



Nelle vicende di Irmay e Kleinman possono essere individuati, spesso in forma ironica e carnascializzata, gli elementi caratteristici del *romance* e del *Bildungsroman*. Il viaggio iniziatico e la quète (la ricerca, l'inchiesta) si configurano come esperienze che portano a una progressiva maturazione della coscienza dei protagonisti (schema F). Costretti ad abbandonare il loro piccolo mondo protettivo e apparentemente idillico <sup>11</sup>, Kleinman e Irmay si trovano ad affrontare ambienti ignoti nei quali le forze maligne e benigne presentano quasi sempre la maschera dei loro opposti <sup>12</sup>. Durante il viaggio entrambi i protagonisti devono affrontare un'ideale "discesa agli inferi" che prende l'avvio, nel caso di Kleinman, con un simbolismo palese, dall'incontro con la realtà fisica della morte, dapprima nel laboratorio/obitorio di un medico che nega l'esistenza di ogni elemento spirituale e, subito dopo, in un vicolo dove è stato appena ritrovato il corpo dell'ultima vittima del maniaco. Il viaggio agli inferi di Irmay inizia invece con la degradazione della prostituzione per ricongiungersi in seguito con il percorso di "caduta" e di perdita del proprio ruolo sociale da parte di Kleinman <sup>13</sup>. Anche Irmay rischia di smarrire la propria identità, ma l'incontro con una giovane e povera madre, cui viene elargito parte del denaro guadagnato con la prostituzione, segna l'avvio di un processo di crescita e purificazione della donna che culmina significativamente con l'adozione della figlia della donna beneficiata quando quest'ultima viene ritrovata cadavere in un vicolo. L'incontro dei vivi con i morti - tema classico dell'arte medioevale - costituisce dunque uno dei nodi centrali del racconto caratterizzandone i momenti più significativi.

Come accade nella tradizione del *romance*, il riscatto di Kleinman, ovvero la sua risalita dall'universo degradato in cui è caduto e l'emergenza di una nuova personalità più libera e audace, avviene grazie all'intervento di un aiutante magico. Il mago slavo, allontanando con l'aiuto di Kleinman il pericolo costituito dal maniaco, restituisce al modesto impiegato quella fiducia in se stesso smarrita da tempo, inducendolo a compiere un atto di coraggio decidendo di abbracciare la professione circense. Irmay e Kleinman si ritirano così in un mondo che, rigenerandosi dopo la vittoria - sia pure momentanea - sulle forze del male rappresentate dal maniaco, viene a costituire un piccolo nucleo idillico, luogo di libertà e fantasia.



Commissariato di polizia (incontro tra Kleinman e Immy)



attraversamento galleria n. 3



incontro con il capoufficio di Kleinman



Chiesa: incontro (di Kleinman) con il prete e l'ufficiale

Fuori dalla Chiesa: incontro con una giovane madre con una bambina



presso la casa della fidanzata di Kleinman



lungo il fiume → le stelle

Kleinman viene accusato di essere il maniaco



fuga di Kleinman

Immy da sola in strada



a casa della ex fidanzata

incontro con il clown Paul



ritrovamento in un vicolo del cadavere della



giovane madre e adozione della bambina



Bordello

[attraversamento galleria n. 2 e ponte]

[attraversamento galleria n. 2 e ponte]

Circo: Immy, Paul e la bambina formano una famiglia



incontro con il maniaco



attraversamento dello specchio

Kleinman cattura il maniaco con l'aiuto del mago



fuga del maniaco



Kleinman si unisce al circo di Immy



falsa falce di luna

Oltre ai riferimenti generici ai modelli del *romance* e del *Bildungsroman*, in *Shadows and Fog* possono essere rintracciati alcuni rimandi a personaggi o intrecci resi celebri dalla letteratura, dal teatro o dal cinema.

Il tema dell'assassino, che nel corso della narrazione si palesa sempre più chiaramente come una metafora della società corrotta, appare tratto direttamente da *Die Dreigroschenoper*, così come alcuni spazi topici quali il bordello <sup>14</sup> e la stazione di polizia. Rimanendo nell'ambito delle citazioni narrative tratte dalle opere brechtiane, è possibile notare come la città in cui si svolgono le vicende di Kleinman ed Irmay presenti delle analogie con la città di Mahagonny, <sup>15</sup> il luogo apparente dei piaceri - dominato in realtà dai vizi e dalla corruzione - che si autodistrugge rivelando la sua natura di inferno. Il fosco paesaggio notturno, mai confortato dalla luce, sembra d'altra parte alludere ai "tempi bui" di cui parla più volte Brecht in senso metaforico, così come la figura dell'omicida può ricordare Galy Gay, il protagonista di *Mann ist Mann*, secondo la versione messa in scena a Berlino nel 1931 che sottolinea le atrocità commesse da un uomo che la società ha trasformato in un mostro.

Il tema del mostro creato dall'uomo ha naturalmente un illustre precedente in *Frankenstein* di Mary Godwin Shelley. Osservando l'andatura incerta e quasi meccanica del maniaco omicida sembra essere confermata l'ipotesi di una diretta citazione del romanzo o delle sue numerose trasposizioni cinematografiche.

Un'altra citazione letteraria che emerge con particolare evidenza è quella relativa a *Der Prozeß* di Kafka, a cui, in particolare, sembra rimandare la sequenza che mostra l'improvviso arrivo di alcuni uomini a casa di Kleinman. La lettera iniziale del nome di Kleinman richiama alla mente inoltre lo stesso nome di Kafka e soprattutto quell'agrimensore "K." protagonista di *Das Schloß* che attende invano di essere assunto tra la neve e la nebbia di una cittadina slovacca.

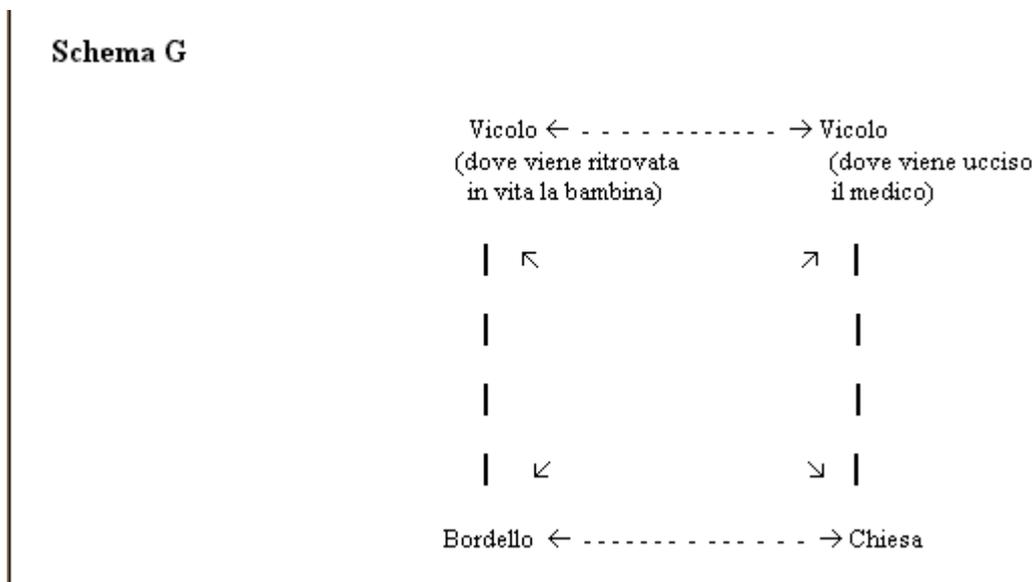
Ricorrono nella narrazione filmica anche alcune tematiche presenti in Dostoevskij <sup>16</sup> e in Schnitzler <sup>17</sup>.

Tra le citazioni cinematografiche più esplicite, oltre a quelle relative alle trasposizioni di *Die Dreigroschenoper* di Pabst <sup>18</sup> e di *Der Prozeß* di Welles (*The Trial*)<sup>19</sup>, troviamo continui riferimenti a *Meine Stadt sucht einen Mörder* di Lang, già presenti nel lavoro teatrale - intitolato appunto M in omaggio al regista tedesco - dal quale è stato ricavato il film <sup>20</sup>. Così, in *Shadows and Fog*, come nel film di Lang, troviamo la figura del maniaco omicida che viene caratterizzato inizialmente soltanto attraverso un'ombra <sup>21</sup>. A entrambi i film inoltre è comune il tema della giustizia privata che si sostituisce alla legge ufficiale attraverso l'organizzazione di cittadini in pattuglie che operano in modo alternativo rispetto alla polizia per catturare e, presumibilmente, eliminare l'assassino.

*Les enfants du Paradis* di Carné <sup>22</sup> e il cinema di Bergman <sup>23</sup> costituiscono altri importanti referenti, che vengono comunque rivisitati attraverso una lettura che, pur non eliminando i toni malinconici e talora tragici dal film, rimane fondamentalmente grottesca e parodistica. In questo senso non sorprendono le citazioni tratte da un film di Chaplin - *The circus* <sup>24</sup> - nel quale figurano alcuni personaggi che presentano molte analogie con i protagonisti di *Shadows and Fog*. Così Kleinman sembra possedere l'ingenua goffaggine e la generosità di Charlot, mentre Irmay ricorda il personaggio dell'acrobata che nel film di Chaplin decide di fuggire dal circo per non subire più le angherie del padre direttore. Anche l'attribuzione di una diversa specialità circense alla protagonista di *Shadows and Fog* probabilmente trae origine da quel primo incontro tra Charlot e la giovane acrobata <sup>25</sup>, durante il quale la ragazza viene scambiata per la mangiatrice di spade raffigurata in un cartellone posto alle loro spalle. Diverso, tuttavia, è il finale dei due film: amaro e malinconico quello di *The circus*, che termina con la partenza dei carri del circo e la classica iris sull'immagine di Charlot rimasto solo; più positivo quello di *Shadows and Fog* che vede la rinascita a nuova vita del protagonista Kleinman, unitosi al circo, secondo gli stilemi del cinema di Fellini <sup>26</sup>.

Proseguendo l'analisi del film come racconto può risultare interessante mettere in evidenza le relazioni che intercorrono tra i personaggi e lo spazio in cui si svolgono le azioni. Nello schema

F – rappresentazione sintetica del modello "viaggio iniziatico" analizzato in precedenza – sono state indicate le principali strutture topologiche, ovvero i luoghi deputati alla significazione della narrazione. Particolarmente significativo è il rapporto che emerge, a livello semantico, associando a ognuno dei termini dei quadrati logici mostrati in precedenza <sup>27</sup> i luoghi in cui si trovano ad agire i personaggi (schema G). Senza analizzare tutti gli spazi "topici", "utopici" e "paratopici" in cui si svolge il racconto, può risultare interessante evidenziare alcuni di questi luoghi che caratterizzano la diegesi.



Tra i vicoli oscuri, che costituiscono lo spazio principale nel quale agiscono i personaggi, emergono due luoghi che possono essere messi rispettivamente in relazione con la Morte e con la Vita. Alla strada senza uscita dove viene assassinato il medico, si contrappone il vicolo nel quale viene ritrovata ancora viva la figlia di una giovane donna appena uccisa. Il luogo in cui il medico trova la morte per mano del maniaco è situato, d'altra parte, proprio sotto le finestre di una camera del bordello, dove Irmy si trova in compagnia del giovane studente Jack. Si evidenzia così quel rapporto di opposizione, ma anche di reciproca implicazione che, nella letteratura, tradizionalmente lega Amore e Morte <sup>28</sup>. Il bordello non rappresenta però soltanto il luogo della mercificazione dell'amore. Passioni e sentimenti autentici sembrano muovere prostitute e clienti, tanto che quello che solitamente rappresenta un luogo di perdizione diviene lo spazio nel quale si manifesta concretamente la solidarietà nei confronti di coloro che si trovano in difficoltà <sup>29</sup>. Il dominio dell'egoismo, della corruzione, dell'odio sociale e razziale è costituito invece dalla Chiesa, falso luogo di redenzione e solidarietà, dove un prete, interessato solo al denaro, appronta, assieme a un ufficiale dell'esercito, una speciale lista di proscrizione che richiama alla mente quelle tristemente famose elaborate dai nazisti.

Questa circostanza, assieme all'episodio dell'arresto di una famiglia ebraica, accusata ingiustamente di essere implicata nella serie degli omicidi del maniaco, e al riferimento al desiderio di sterminio manifestato dal capoufficio di Kleinman nei confronti del proprio impiegato <sup>30</sup>, costituisce peraltro un indizio importante per una lettura del film in chiave storica. Se infatti il tempo e il luogo in cui si svolgono le vicende non vengono mai definiti in modo esplicito per consentire una più ampia interpretazione in chiave allegorica, questi elementi presenti nel racconto rimandano al crescente clima di violenze e minacce che contraddistinse gli ultimi anni della Repubblica di Weimar. In tal senso il maniaco omicida, la minaccia che incombe sulla città, può essere interpretato come una rappresentazione del nazismo, se non addirittura di Hitler. Le lotte tra i gruppi di privati cittadini organizzati in pattuglie anti-mostro che si sviluppano nel corso della narrazione ricordano lo scontro nel Reichstag tra socialdemocratici (SPD) e comunisti (KPD). I diversi piani per la cattura del maniaco corrispondono ad altrettante strategie politiche la cui differenza Kleinman non riesce a cogliere. Nell'invito a essere uniti nella lotta contro il comune nemico, rivolto da Kleinman all'indirizzo

degli esponenti delle diverse fazioni, emerge chiaramente l'interpretazione che l'autore del soggetto e della sceneggiatura ha inteso dare della storia della Repubblica di Weimar. Quale poi sia stato l'esito degli anni bui che seguirono ci viene rivelato attraverso il titolo del film, con quel richiamo non casuale al documentario di Alain Resnais sull'olocausto <sup>31</sup>.

Tra i luoghi che determinano la significazione del racconto svolgono un ruolo rilevante anche alcune strutture architettoniche di collegamento tra i vari spazi diegetici. Non è casuale che proprio l'attraversamento di questi spazi segni per Army e per Kleinman l'avvio di quella "discesa agli inferi" che caratterizza la loro avventura notturna. Metafore del passaggio dal mondo dei vivi a quello dei morti, le gallerie immettono i protagonisti del racconto in un'altra dimensione, realizzando quel passaggio dallo spazio familiare allo spazio estraneo che contraddistingue la fiaba di magia. Così Army fa il proprio ingresso nella città, dove poco dopo finirà per prostituirsi e sarà fermata dalla polizia, passando attraverso un ponte e una galleria <sup>32</sup>. Kleinman, che ripercorre casualmente il tragitto compiuto dall'assassino attraverso una galleria che immette su una strada in discesa <sup>33</sup>, viene coinvolto in una serie di vicende che gli procureranno l'accusa di essere egli stesso il maniaco. Entrambi i protagonisti, inoltre, iniziano assieme il loro viaggio per i vicoli della città deserta immettendosi in una galleria e quando tentano inutilmente di abbandonare la nuova ignota dimensione vengono a trovarsi ancora in prossimità di un arco <sup>34</sup>.

In relazione agli spazi definiti nel film, la caratterizzazione della figura del mostro omicida sembra rimandare al *Nosferatu* di Murnau <sup>35</sup>. Oltre ad agire soltanto di notte, entrambi i personaggi vengono inizialmente rappresentati al centro di strutture architettoniche curviformi <sup>36</sup> che segnano il passaggio – come abbiamo visto – attraverso le due dimensioni della vita e della morte. Altri personaggi – come il vigilante seguace di Vogel <sup>37</sup> o il mago Spiro - fanno il loro ingresso nello spazio diegetico in cui si muovono i protagonisti, attraverso gallerie dalle quali emergono come vaghe ombre in tutto simili all'immagine dell'assassino mostrata nella prima sequenza. Si vuole in tal modo rendere ancor più evidente la relazione che unisce questi personaggi con la figura dell'omicida e quindi, in ultima analisi, con l'essenza del Male.

Nell'universo nebbioso e oscuro nel quale si muovono i personaggi, la luce che illumina il fondo delle gallerie sembra alludere a una dimensione solare e trasparente che si trova collocata altrove. È il mondo dell'*Aufklärung* che non viene mai mostrato ma rappresenta l'ipostasi cui si contrappone l'irrazionalismo che caratterizza il mondo notturno al centro del racconto, dominato da un sonno della ragione che genera mostri. Gallerie, archi, ponti, segnano la frontiera che contraddistingue e separa le due dimensioni – l'una esplicita, l'altra implicita – disposte nel racconto secondo quel principio di opposizione semantica binaria che Lotman individua come elemento costitutivo di ogni narrazione.

L'epilogo positivo della storia può avvenire soltanto lontano dalla città - luogo di corruzione e perdizione – in quell'accampamento del circo che si raggiunge attraversando la galleria e il ponte già percorsi, in direzione opposta, da Army e dal clown <sup>38</sup>. Anche l'accampamento del circo tuttavia è avvolto da una nebbia nella quale si aggirano ombre sinistre. È necessario compiere un ulteriore trasferimento in direzione di quella dimensione della trasparenza dominata dall'*Aufklärung*, cui si allude più volte durante il racconto, affinché il maniaco, ovvero il Male che agisce nelle tenebre, cessi di interferire con la vita dei protagonisti. Con un esplicito rimando a *Through the Looking-Glass* di Lewis Carroll, ma anche a *The Purple Rose of Cairo* <sup>39</sup>, attraversando uno specchio, Kleinman e il mago vengono a collocarsi in un "mondo alla rovescia", un territorio che risulta per definizione irraggiungibile dal Male, salvo il venire meno al principio di non contraddizione. L'arte del mago consente quindi di allontanare il pericolo abbandonando, sia pure per poco tempo, un mondo dominato dall'ipocrisia e dalla violenza.

Passando ad analizzare le relazioni fondamentali tra tempo della storia (erzählte Zeit) e tempo del racconto (Erzählzeit) è opportuno fare riferimento alla tripartizione in ordine, durata e frequenza, introdotta da Genette <sup>40</sup>.

La narrazione presenta sostanzialmente uno sviluppo di tipo lineare e omogeneo ovvero a carattere vettoriale. Tuttavia la presenza, in un primo momento, di tre e, in seguito, di due storie

intrecciate tra loro <sup>41</sup> rimanda a una possibile contemporaneità di alcune vicende che rende più articolata la struttura del racconto. In questo senso potrebbero essere individuate alcune analesi nei passaggi ad alcune sequenze che sembrerebbero evocare eventi anteriori agli ultimi appena mostrati. È il caso, ad esempio, della storia di Irmy che viene introdotta dopo quella di Kleinman e la presentazione del maniaco, ma che sembra avere inizio contemporaneamente a quella degli altri due personaggi.

Una analesi più chiaramente individuabile è invece quella rappresentata dal *flashback* <sup>42</sup> contenuto nella scena che si svolge presso il commissariato di polizia, allorché Kleinman ricorda di aver lasciato le proprie impronte sul bicchiere di sherry offertogli dal medico in seguito ucciso dal maniaco.

Nelle sequenze finali l'ordine dell'intreccio e quello della storia vengono a coincidere perfettamente secondo una elementare struttura di carattere vettoriale che conduce il racconto verso uno scioglimento che da un punto di vista strettamente formale risulta semplice e chiaro.

Per quanto attiene i rapporti che intercorrono tra la durata del racconto e quella della storia possiamo in primo luogo notare come prevalga un tipo di durata che potremmo definire "normale"<sup>43</sup>. All'interno delle singole unità di contenuto, infatti, il tempo del racconto coincide quasi sempre con il tempo della storia. In particolare – iniziando a prendere in considerazione gli aspetti più propriamente cinematografici della narrazione - possiamo individuare una durata naturale assoluta <sup>44</sup> corrispondente ai piano sequenza presenti nel film, per la loro peculiarità di mostrare un evento nella forma della continuità spazio-temporale. La durata naturale relativa <sup>45</sup>, in questo senso, diviene quella determinata invece dalle numerose scene, che restituiscono la coincidenza tra tempo del racconto e tempo della storia attraverso il montaggio di diverse inquadrature. Decisamente in minoranza risultano i casi di durata "abnorme", ovvero quelle unità di contenuto nelle quali il tempo del racconto non coincide con il tempo della storia. Soltanto pochi segmenti narrativi presentano infatti il carattere di sommario tipico della sequenza. Non mancano invece nel film alcune ellissi che possono essere rintracciate tra una sequenza e l'altra.

Per quanto riguarda la frequenza, ovvero il terzo rapporto possibile fra il tempo della storia e quello del racconto, il racconto può infine essere classificato come "singolativo" e descritto attraverso la formula genettiana  $1R / 1S$  che indica il caso in cui viene raccontato una sola volta quanto è avvenuto una sola volta <sup>46</sup>.

Continuando a seguire lo schema genettiano <sup>47</sup> di analisi del racconto non resta che fare un cenno alle modalità che regolano l'informazione narrativa (distanza e prospettiva) e all'istanza produttrice del discorso (voce). Se, tuttavia, le considerazioni svolte sino a questo momento potevano - almeno in parte e non senza qualche forzatura - trascurare il mezzo adottato per la narrazione, una corretta definizione di queste figure, come dimostra il dibattito che da anni si svolge intorno a questo tema <sup>48</sup>, non può prescindere dai caratteri specifici del linguaggio cinematografico.

Facendo riferimento, in particolare, alle osservazioni di Gardies <sup>49</sup> intorno al dispositivo filmico, possiamo dunque rintracciare all'interno del film preso in esame una figura enunciatoriale <sup>50</sup> che - senza il tramite di un narratore <sup>51</sup> - viene ad assumere la totale responsabilità della narrazione attraverso una diretta "mostrazione" delle vicende dei personaggi. Operare attraverso la mostrazione non significa tuttavia agire in regime di trasparenza rinunciando a intervenire sulle modalità di presentazione della materia in oggetto, cosicché non sempre ci si trova di fronte alla forma più mimetica e meno distante di narrazione. Numerose sono anzi le marche di enunciazione rintracciabili all'interno del film, sia nelle inquadrature caratterizzate da una "mostrazione interna" <sup>52</sup>, sia, soprattutto, in quelle che manifestano appunto una "mostrazione esterna a enunciazione marcata" <sup>53</sup>.

Nella sequenza iniziale ogni inquadratura manifesta la presenza dell'enunciatore. In primo luogo vengono mostrati particolari scorci della città che scopriremo essere attraversata di notte da un maniaco omicida <sup>54</sup>. Subito dopo, il movimento autonomo della macchina da presa determina dapprima una variazione non motivata, mostrando la galleria vuota dalla quale emerge l'ombra

dell'assassino, divenendo in seguito ancora più palese nello spostamento compiuto per inquadrare l'azione dell'omicidio a partire da una posizione decentrata (*décadrage*).

Non potendo analizzare in questa sede tutte le inquadrature che rendono manifesta la presenza di una istanza enunciatoriale ci limiteremo a citare soltanto altri due esempi.

Una evidente marca di enunciazione può essere riscontrata nel movimento autonomo della macchina da presa contenuto nella penultima scena, quando, abbandonati i personaggi al centro dell'azione – il maniaco e Irmay che sta per essere aggredita –, si determina una variazione non motivata attraverso l'inquadratura, chiaramente simbolica, di alcune maschere mostruose appese su un carro.

Nella scena in cui viene mostrato Kleinman recarsi nel laboratorio del medico, possiamo individuare alcune forti marche di enunciazione nel movimento autonomo della macchina da presa che produce per qualche istante un *décadrage* costituito da una particolare posizione della macchina da presa che viene a trovarsi quasi del tutto coperta da uno scaffale contenente numerosi alambicchi. Un breve sintagma descrittivo, contenuto nella medesima scena, è costituito da due movimenti autonomi della macchina da presa che determinano una variazione non motivata. Le inquadrature del cadavere sotto le lenzuola e dei barattoli di vetro contenenti visceri umani, anche se possono, in un certo senso, rimandare all'atteggiamento di turbata curiosità del protagonista che si trova in un luogo a lui ignoto, non risultano di fatto giustificate né dall'azione, né dagli sguardi dei personaggi e rimandano pertanto, ancora una volta, a una istanza enunciatoriale che sembra voler accompagnare lo spettatore verso l'esplorazione di quel sinistro ambiente.

Per quanto attiene la prospettiva, sembra opportuno considerare in forma unitaria la triplice valenza del punto di vista (ottica, cognitiva, epistemica) <sup>55</sup>, evitando di distinguere altrettante forme di focalizzazione <sup>56</sup>. La stessa differenziazione operata da François Jost tra ocularizzazione <sup>57</sup> e focalizzazione in senso stretto, ovvero tra ciò che viene mostrato e ciò che si conosce, appare artificiosa perché facendo vedere qualcosa si compie un vero e proprio atto narrativo che determina un processo conoscitivo. Il concetto di "polarizzazione" introdotto, a questo proposito, da Gardies <sup>58</sup> si rivela particolarmente adatto a svolgere una indagine sulla prospettiva nel film che tenga conto delle relazioni intercorrenti di volta in volta tra il sapere dell'enunciatore, quello dello spettatore e quello del personaggio a partire da una analisi di tutte le forme di espressione utilizzate al cinema (iconica, verbale, sonora). L'enunciatore, naturalmente, per definizione, conosce sempre più dei personaggi e degli spettatori, ma può mascherare la propria onniscienza fingendo un sapere pari (ma mai inferiore) <sup>59</sup> a quello delle altre istanze coinvolte nel processo comunicativo. Così, nel film preso in esame, troviamo alcuni esempi di polarizzazione personaggio (En=Sp=P) <sup>60</sup>, nei quali l'orizzonte conoscitivo dell'enunciatore si abbassa a livello delle altre due istanze determinando quella che Genette definirebbe una focalizzazione interna. È il caso di un breve segmento filmico, contenuto in una scena ambientata nel laboratorio/obitorio del medico, che risulta caratterizzato dalla successione di due soggettive: quella che ha per oggetto il maniaco, osservato dal medico che si è appena accorto della sua presenza, e quella del medico, scrutato dall'assassino attraverso uno scaffale carico di alambicchi. E ancora si potrebbero citare alcune inquadrature contenute nella penultima scena, nelle quali l'enunciatore sembra sposare di volta in volta il punto di vista del personaggio che viene, d'altra parte, a coincidere con quello degli spettatori <sup>61</sup>.

Quasi irrilevante sembra essere invece l'occorrenza della polarizzazione spettatoriale (En=Sp>P) <sup>62</sup>, giacché, dato il carattere simbolico e volutamente misterioso della narrazione, raramente viene concesso allo spettatore di provare la sensazione di onniscienza nei confronti della materia narrativa. Un esempio di questo tipo di prospettiva può essere individuato in un segmento filmico contenuto nella prima sequenza ambientata nel bordello, allorché lo studente Jack, notando Irmay, chiede informazioni sulla donna, ottenendo risposte già note allo spettatore e, naturalmente, all'enunciatore. La stessa sequenza, d'altra parte, si conclude con l'accettazione da parte di Irmay dell'offerta del giovane; una scelta che disorienta lo spettatore che si era costruito una diversa immagine della donna e lascia emergere, attraverso impercettibili tracce <sup>63</sup>, il ruolo

onnisciente dell'enunciatore.

Il film, comunque, si articola prevalentemente sulle varianti della polarizzazione enunciatoriale ( $En > Sp = P$ ;  $En > Sp > P$ ) che manifestano, al pari della polarizzazione enunciatoriale vera e propria ( $En > Sp < P$ ) <sup>64</sup>, meno frequente ma pur sempre presente in alcuni segmenti, il predominio della figura dell'enunciatore nei confronti dello spettatore. Così, ad esempio, nella sequenza iniziale, l'enunciatore mostra chiaramente di conoscere in anticipo gli eventi, andando a inquadrare uno spazio architettonico avvolto nella nebbia dal quale emergerà, dopo alcuni istanti, la figura dell'assassino. D'altra parte, lo spettatore che vede sopraggiungere l'uomo alle spalle di un passante avverte il pericolo prima di quanto possa fare il personaggio che infatti viene colto di sorpresa. Sempre nella scena - citata in precedenza - che si svolge nel laboratorio del medico, può essere rintracciata una polarizzazione enunciatoriale, quando l'uomo, inquadrato inizialmente di riflesso attraverso uno specchio (marca enunciatoriale), si accorge della presenza del maniaco omicida che viene mostrato soltanto in seguito alla vista dello spettatore. Ogni volta, poi, che si fa riferimento al misterioso piano nel quale l'ignaro Kleinman dovrebbe avere un non meglio specificato ruolo ci troviamo di fronte a una situazione nella quale l'enunciatore mostra di conoscere molto di più di quanto non sappiano l'inconsapevole protagonista della storia e lo spettatore che ne segue le vicissitudini.

Le oscillazioni tra una polarizzazione e le altre sono comunque frequenti e ogni sequenza manifesta spostamenti più o meno accentuati nelle diverse possibili prospettive.

Nell'analisi della colonna visiva - senza soffermarci in dettaglio sulle caratteristiche delle dimensioni spaziali che Rohmer individua nel cinema (spazio pittorico, architettonico e filmico) <sup>65</sup> - possiamo evidenziare alcuni aspetti significativi della messa in scena, della messa in quadro e della messa in serie del film preso in esame <sup>66</sup>.

Per quanto riguarda il profilmico, riprendendo alcune considerazioni svolte in precedenza a proposito dello spazio diegetico, si può notare come tutto l'ambiente manifesti apertamente il proprio carattere artificioso, attraverso deformazioni e stilizzazioni in funzione simbolica che rimandano alla tradizione del cinema espressionista. Negli esterni di una non meglio specificata città interamente ricostruita in studio, dominano gli elementi curviformi (tunnel, ponti, archi) che sottolineano il percorso dei personaggi attraverso le diverse dimensioni metaforiche dello spazio e sembrano alludere anche a una temporalità di carattere ciclico che rende ancora più statico e opprimente l'universo descritto. Le vicende, d'altra parte, si svolgono in qualche vicolo e in pochi interni secondo una concezione claustrofobica dello spazio che bene si adatta al clima di minaccia e terrore che il film vuole manifestare, sia pure attraverso la dimensione straniante dell'ironia. Alcune balaustre, grate e ringhiere contribuiscono a rendere l'idea di oppressione e ristrettezza alludendo all'ideale prigionia nella quale i protagonisti della vicenda si trovano costretti a vivere. Il buio della notte e la nebbia che avvolge ogni cosa, facendo diventare indistinguibili gli elementi architettonici e annullando l'identità degli individui, connotano <sup>67</sup> un ambiente nel quale verità e ragione non trovano spazio. Anche l'illuminazione assume una funzione metaforica creando giochi di luce e ombre che focalizzano l'attenzione degli spettatori su alcuni particolari elementi o rimandano, in ultima analisi, a quella indefinita immagine del Male culturalmente associata al concetto di tenebre. I controtipi, in particolare, che evidenziano le figure ma, nascondendone i volti, ne attenuano l'umanità, vengono utilizzati per presentare quei personaggi che più sembrano essere mossi da una cattiva coscienza <sup>68</sup>.

Prendendo in considerazione gli aspetti più propriamente filmici, ovvero i modi con cui vengono rappresentati gli elementi profilmici, si può osservare come l'uso del bianco e nero, oltre a costituire un omaggio nei confronti del cinema espressionista e ad avvicinare lo spettatore all'epoca nella quale vengono collocate le vicende, contribuisca a dare vita a uno spazio uniforme ed essenziale. La grana grossa della pellicola sensibile immerge l'universo diegetico in un flou che attenua i contrasti luministici generando una atmosfera onirica e fiabesca. La tonalità dominante del grigio, d'altra parte, sembra alludere alla monotonia e allo squallore che contraddistinguono la vita del protagonista Kleinman.

La sensazione di oppressione che si intende far emergere attraverso le immagini del film viene

accentuata dall'assenza di campi lunghissimi e dalla scarsità di campi lunghi che hanno la prerogativa di aprire ampi orizzonti allo sguardo. Particolarmente significativi, ai fini della narrazione, risultano i primi e i primissimi piani che vengono utilizzati in funzione drammatica <sup>69</sup> o di introspezione <sup>70</sup>. Prevalgono comunque nel film l'uso della mezza figura, del piano americano e del campo medio.

Come è stato osservato parlando del concetto di voce, le posizioni decentrate (*décadrages*), i movimenti di macchina autonomi e le variazioni non motivate rintracciabili nel film rivelano la presenza di un enunciatore che interviene sulle modalità di rappresentazione del profilmico. Anche le posizioni *plongées* e *contre-plongées*, d'altra parte, rimandano a una serie di significati aggiuntivi, oltre a quelli puramente denotativi, che costituiscono in molti casi un diretto intervento di commento da parte dell'istanza comunicativa che manovra l'universo diegetico. È il caso, ad esempio, dell'immagine *plongée* realizzata attraverso il *dolly* che mostra Kleinman mentre titubante si avventura nei vicoli nella città. Le dimensioni ridotte del protagonista e lo schiacciamento che deriva dalla ripresa dall'alto rimandano a un clima oppressivo, carico di terrore, che Kleinman si trova a subire manifestando tutta la propria inadeguatezza.

L'immagine lievemente *contre-plongée* del maniaco nel laboratorio del medico deriva direttamente dalla tradizione del cinema classico che utilizzava questo tipo di rappresentazione per connotare la superiorità e l'imponenza del soggetto preso in esame <sup>71</sup>. A una egemonia di ordine morale si intende invece alludere mostrando dal basso la figura di Cristo crocifisso sotto la quale camminano senza meta Kleinman ed Irmay.

La maggior parte delle inquadrature presenta comunque i caratteri tipici del cinema della modernità. Alla classica pratica del *reframing*, ancora rintracciabile all'interno del film, si contrappongono le numerose entrate e uscite di campo, che rendono manifesta la presenza del quadro. I passaggi ravvicinati e fuori fuoco di alcuni personaggi davanti alla macchina da presa ne palesano inoltre la presenza, determinando un effetto di straniamento che annulla la finzione cinematografica.

Anche l'utilizzazione della macchina a mano con il suo procedere in modo discontinuo e irregolare rende esplicita la presenza dello strumento di ripresa. Alcune inquadrature della sequenza che mostra l'arrivo dei giovani al bordello e il successivo incontro di Jack e Irmay rimandano quasi alla presenza di un anonimo documentatore della vicenda. La macchina a mano assume invece il compito di rinviare a un punto di vista soggettivo nella scena in cui lo sguardo incerto e atterrito di Irmay e, soprattutto, di Kleinman, mentre si avventurano in un vicolo oscuro nel quale suppongono essere nascosto il maniaco, viene reso attraverso una ripresa che procede per sbalzi e scossoni.

Tra i movimenti della macchina da presa che arricchiscono il senso delle immagini possiamo indicare uno *zoom*, contenuto nella penultima scena, che avvicina repentinamente l'immagine del mago slavo accentuando la concitazione dei momenti che precedono lo scontro con il maniaco. Sono soprattutto due panoramiche, rispettivamente di 720° e 360°, a imporsi con evidenza all'interno del film. Il senso che sembrano veicolare appare essere quello della solidarietà e comunanza che si instaura tra alcuni personaggi del film. Così, nel primo caso, la macchina da presa, che segue - volutamente in maniera asincrona per mettere in risalto i volti - la conversazione che si svolge a tavola nel bordello, sembra mettere in rilievo le affinità che in fondo legano donne che pure provengono da esperienze diverse. Nel secondo caso, la panoramica su Kleinman e Irmay, mentre chiedono ospitalità ad Eve, sembra avvolgere i due personaggi in un ideale abbraccio che intende sottolineare il loro comune destino.

I movimenti di macchina, dunque, definiscono in molti casi uno spazio dinamico espressivo che si alterna al classico spazio dinamico descrittivo. Nel film viene più volte disegnato anche uno spazio statico mobile, attraverso i movimenti delle figure che si rapportano a una macchina da presa che rimane ferma. Più rari, ma pur sempre presenti, sono invece i casi di spazio statico fisso, caratterizzati da inquadrature bloccate su ambienti immobili <sup>72</sup>.

L'esteso ricorso al *long take* e la iterata presenza del piano sequenza manifestano la volontà di

non ricorrere al montaggio tradizionale. È possibile rintracciare nel film un uso esteso del montaggio interno, che si costruisce entro ciascuna inquadratura mettendo in relazione elementi diversi attraverso un movimento di macchina o uno spostamento dei personaggi. Il più significativo è senza dubbio il raccordo interno a quella inquadratura mobile realizzata con il *dolly* che trasporta lo spettatore, senza soluzione di continuità, dalla scena del delitto del medico, a opera del maniaco, alla camera del bordello dove si trovano Irmy e Jack.

Si può osservare infine, concludendo queste brevi annotazioni sulla colonna visiva, come nella penultima scena - quella nella quale Kleinman e il mago affrontano il maniaco - si ricorra a un fitto montaggio di inquadrature per imporre un ritmo più accelerato a un'azione che rappresenta il momento di più alta *Spannung* del film. Anche in questo caso si tratta però di un montaggio tipico del cinema della modernità perché genera la rottura del sistema dello spazio a 180° caratteristico del *découpage* classico generando un senso di disorientamento nello spettatore <sup>73</sup>.

Passando ad analizzare la colonna sonora, si può osservare in primo luogo come la modalità *offscreen* venga più volte utilizzata all'interno del film per suscitare la curiosità e l'attenzione dello spettatore nei confronti di un evento o un personaggio non ancora visibili. Ad esempio, nella scena dell'incontro tra il clown Paul e l'acrobata Marie, la voce della donna viene fatta udire per alcuni secondi prima che venga mostrata la sua immagine. Similmente nel piano sequenza relativo all'arrivo di Irmy in città, un colpo di tosse palesa alla donna la presenza di una prostituta che lo spettatore potrà vedere solo più tardi. In tutti questi casi che delineano una situazione di ascolto acusmatico <sup>74</sup>, attraverso una narrazione parzialmente reticente <sup>75</sup>, la colonna sonora contribuisce in modo decisivo a determinare quella polarizzazione enunciativa che abbiamo già visto essere caratterizzata dalla posizione di inferiorità dello spettatore nei confronti del sapere palesato dall'enunciatore e dal personaggio.

Acusmatico risulta anche l'ascolto della musica presente nel film che è totalmente di natura extradiegetica (*over*) <sup>76</sup> e genera, attraverso un rapporto dialettico che viene a instaurarsi con l'immagine, un valore aggiunto <sup>77</sup> che si presta a diversi livelli di lettura.

L'utilizzazione di musiche non originali, legate ad altre rappresentazioni o eventi, rende particolarmente dense di significato alcune sequenze del film che, peraltro, inversamente, conducono talora a una vera e propria risemantizzazione dei brani in oggetto.

Si può notare, in primo luogo, come la musica svolga nel film preso in esame una fondamentale funzione di carattere informativo. Sia i brani della Jack Hylton Orchestra, sia quelli composti da Kurt Weill <sup>78</sup> definiscono le coordinate storiche e geografiche in cui si svolgono le vicende originando quelle "interferenze legate" che secondo Cremonini <sup>79</sup> si stabiliscono tra immagini e musica nel caso di un uso realistico di quest'ultima.

La versione strumentale di *Kanonen Song* <sup>80</sup> che accompagna i titoli di testa e prosegue, subito dopo, senza soluzione di continuità, nella prima sequenza, sostituendosi alle altre soppresse componenti della colonna sonora (voce e rumori), anticipa pressoché tutti i temi che saranno sviluppati nel corso del film. Innanzitutto, il brano musicale rimanda all'ambiente e all'epoca nel quale venne composto, ovvero la Germania sul finire degli anni Venti. Trattandosi poi di un Song contenuto in *Die Dreigroschenoper* (1928), la musica rinvia inoltre ai contenuti dell'opera di Brecht e Weill, ovvero alla metafora della società corrotta delineata attraverso la storia del ladro e omicida Mackie Messer. Peraltro lo spettatore che conosce l'opera di Brecht ricorda che il testo del Song allude all'uccisione di alcuni uomini in battaglia e al reclutamento di una nuova milizia: due elementi che presentano una certa affinità con le vicende del film.

Simile funzione informativa viene svolta anche dall'introduzione strumentale di *Alabama Song*, presente nella sequenza nella quale il clown Paul in cerca di Irmy finisce per incontrare lo studente Jack all'interno di un bar. Il brano tratto da *Mahagonny Songspiel* (1927) di Weill e Brecht rimanda a quelli che sono i temi del successivo *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), ovvero la storia allegorica di una città Paradiso - che si rivela essere in realtà un inferno - nella quale tutti i vizi sono permessi. La prima parte della sequenza del film in questo caso non fa che illustrare il testo del Song nel quale si chiede che qualcuno indichi la strada verso il più

vicino whisky-bar <sup>81</sup>.

Nel film non può mancare il più celebre Song contenuto in *Die Dreigroschenoper: Die Moritat von Mackie Messer*. Il brano viene collocato nell'ultima scena per offrire agli spettatori una più chiara chiave di lettura della narrazione che sta giungendo al suo epilogo. Il testo del Song viene ancora una volta omesso ma è molto noto: apre l'opera di Brecht descrivendo la figura di Mackie Messer, un assassino, in tutto simile al maniaco omicida protagonista del film, dietro la cui maschera si celano tutti i mali della società<sup>82</sup>.

Se l'utilizzazione della *Gebrauchsmusik* <sup>83</sup> composta da Weill durante il periodo della sua collaborazione con Brecht può apparire quasi scontata per un film, ambientato nell'Europa prenazista, che nutre qualche ambizione di critica sociale <sup>84</sup>, di tenore strettamente filologico risulta la scelta delle musiche da ballo eseguite dalla Jack Hylton Orchestra. Tra gli anni Venti e Trenta l'orchestra inglese diretta da Jack Hylton – oggi quasi del tutto dimenticata – riscuoteva grande successo eseguendo fox-trots e musiche dixieland secondo lo stile della più nota orchestra diretta da Paul Whiteman <sup>85</sup>. Prima di emigrare negli Stati Uniti, Jack Hylton, tra il 1927 e il 1938, partecipò con la sua band a sedici tours in Europa realizzando numerose incisioni discografiche principalmente a Parigi e a Berlino <sup>86</sup>. Nella colonna sonora del film vengono utilizzati tre brani solo strumentali dal titolo particolarmente significativo per connotare l'ambiente del circo e quello del bordello. *When day is done* (*Quando il giorno è terminato*), il brano scritto da Robert Katscher e B. G. DeSylva, che viene fatto udire per la prima volta mostrando in panoramica l'accampamento del circo al termine dello spettacolo serale <sup>87</sup>, allude direttamente alla giornata che si è appena conclusa ma anche allo spalancarsi della dimensione delle tenebre che, come abbiamo visto, va interpretato come una discesa agli inferi che coinvolge i protagonisti e l'intera società di cui fanno parte. Più scanzonato appare il riferimento contenuto nel titolo del secondo brano *Ja, Ja die Frau'n sind meine schwache Seite* (*Sì, sì, le donne sono il mio punto debole*) di K. Schwebach e A. Egen che non a caso viene utilizzato per introdurre l'ambiente del bordello. Una tradizionale metafora erotica caratterizza infine *When the White Lilacs bloom Again* (*Quando i bianchi lillà si schiudono di nuovo*) di Franz Doelle e Fritz Rotter, il brano che accompagna l'altra sequenza che si svolge nel bordello.

Come si evince dalle considerazioni svolte finora, in molte occasioni la musica non si limita a svolgere una semplice funzione referenziale, bensì potenzia il senso espressivo delle immagini andando ad assumere una funzione di commento <sup>88</sup> che orienta la prospettiva del film verso una polarizzazione di tipo enunciatore. In particolare, il commento diviene parodia quando Irmy si reca furente nel carro di Marie e aggredisce il compagno fedifrago al suono di quella medesima versione strumentale di *Kanonen Song* che poco prima era stata utilizzata per accompagnare le gesta delittuose del maniaco omicida.

Alcuni brani musicali, dunque, vengono utilizzati più volte all'interno del film non tanto come *leit motiven* con funzione identificativa, bensì con lo scopo di riportare alla memoria una precedente sequenza. La funzione mnestica svolta dalle due versioni di *Kanonen Song* è in questo senso esemplare. La versione eseguita dal Canadian Chamber Ensemble diretto da Raffi Armenian, oltre ad accompagnare l'entrata in scena del maniaco e l'ira di Irmy tradita dal clown, viene utilizzata anche nella scena in cui Kleinman, scambiato per l'omicida, tenta di sfuggire ai suoi inseguitori, e all'inizio di una delle ultime scene, allorché torna a essere associata alla figura dell'assassino. Risulta in tal modo particolarmente significativo il gioco continuo di rimandi che viene a realizzarsi intorno alle figure dell'oppressore e delle vittime. Non meno interessante si presenta l'uso dell'altra versione di *Kanonen Song*, dal ritmo più incalzante, eseguita dalla London Sinfonietta diretta da David Atherton <sup>89</sup>. Il tempo di Charleston di questa *Kanonen Song* e l'aumento del livello sonoro scandiscono l'evolversi della convulsa scena nella quale Kleinman, accusato di essere il maniaco, prima si difende goffamente e in seguito fugge ai propri accusatori. Similmente questa versione accelerata del motivo di Weill accompagna la fitta serie di piani di brevissima durata che caratterizza la scena della cattura del maniaco.

La musica svolge nel film anche un importante ruolo di raccordo tra i segmenti visivi, unificando il flusso delle immagini. Il movimento di macchina a salire, dal luogo in cui viene ucciso il

medico alla camera dove si trovano Irmy e Jack, è accompagnato dal motivo, eseguito dalla Jack Hylton Orchestra (*When day is done*), che lo spettatore, attraverso altre sequenze, ha imparato ad associare agli ambienti del circo e del bordello e che dunque fornisce chiare indicazioni sullo spostamento nello spazio diegetico prima ancora che lo rivelino le immagini. In altre occasioni un motivo accompagna il passaggio da una sequenza a un'altra dando vita a quella che Cremonini <sup>90</sup> definisce una asincronia delle interferenze tra immagini e musica e, in particolare, un accavallamento tra i due mezzi di comunicazione. Così, ad esempio, la melodia di *Kanonen Song* accompagna ancora per alcuni secondi il piano sequenza, dedicato a Irmy, che segue la scena della fuga di Kleinman. Ed è sempre l'esecuzione in continuità di *Kanonen Song* a rendere più fluido il salto spazio-temporale che si verifica nel passaggio dalla scena che rappresenta Kleinman inseguito in città, alla scena che mostra il maniaco aggirarsi presso l'accampamento del circo.

Marginale risulta il ricorso alle funzioni estetica e motorio-affettiva che possono essere attivate dalla musica. La linea melodica semplice e il ritmo lento del prologo di *Die Sieben Todsünden* (1933), ancora di Kurt Weill e Bertolt Brecht, che accompagna il peregrinare di Irmy e Kleinman per le strade della città, sembra avere il compito di attivare delle emozioni negli spettatori, contribuendo a delineare quel paesaggio irreali e di natura quasi onirica, cui alludono nel dialogo gli stessi personaggi descrivendo l'ambiente nel quale si trovano ad agire. Si tratta tuttavia di un caso isolato perché durante il corso del film prevale, secondo il dettato brechtiano, la funzione straniante della musica.

Volendo classificare complessivamente i brani contenuti nel film secondo lo schema proposto da Chion in *Le son au cinéma* potremmo dunque parlare di musica di *contrepoint didactique* <sup>91</sup>, per indicare una tipologia di musica in grado di veicolare molteplici significati attraverso una fruizione razionale.

Gli effetti narcotici provocati dalla musica da film che si rapporta alle immagini in maniera immediata vengono evitati ricorrendo in alcuni casi a quel contrappunto drammaturgico che Adorno e Eisler <sup>92</sup>, prendendo le mosse dal *Manifesto dell'asincronismo* di Ejzenštejn, Pudovkin e Aleksandrov <sup>93</sup>, ritenevano necessario per evitare un antieconomico e semplicistico effetto di duplicazione dei due linguaggi utilizzati dal cinema. Così in una scena più volte citata, l'effetto drammatico provocato dalle immagini del delitto del medico compiuto dal maniaco viene subito dopo stemperato dalle sonorità vivaci del brano eseguito dalla Jack Hylton Orchestra (*When day is done*) che accompagna il *dolly* fino alla camera dove si trovano Jack e Irmy. Una dissonanza audiovisiva <sup>94</sup> si verifica anche quando l'austera *Kanonen Song*, già utilizzata nella sequenza del primo omicidio, viene introdotta in senso parodistico nella già ricordata scena della gelosia di Irmy. Quando poi il rapporto tra immagini e musica sembra dare origine ad alcuni punti di sincronizzazione <sup>95</sup>, l'utilizzazione di musica preesistente, configurandosi come una forma di citazione che rimanda a molteplici significati, impedisce quasi sempre che si realizzi quell'effetto empatico che determina un annullamento della coscienza vigile degli spettatori.

Il particolare rapporto che viene a instaurarsi tra le immagini e la musica favorisce dunque una interpretazione in senso allegorico del film. Alla luce di questa lettura – che si è tentato di far emergere nel corso di questa analisi - l'omicida si configura come l'essenza stessa del Male, che può essere inteso sia come prodotto della cattiva coscienza degli uomini, sia come autonoma istanza metafisica. La notte, in questo senso, viene a rappresentare la metafora della dimensione infernale o dell'inconscio, dell'elemento irrazionale che rischia di annullare la coscienza vigile dell'individuo riportandolo a una dimensione ferina. L'originario e misterioso "piano" per la cattura del maniaco – approntato da un certo Hacker - sembra rimandare alla Provvidenza divina, il cui corso non può infatti essere noto a priori dagli uomini. Un preciso riferimento a un Dio <sup>96</sup> che conosce e osserva le sue creature, giudicandone i comportamenti, si trova nella scena che segue il colloquio tra Kleinman e il medico, allorché un inserto extradiegetico mostra un grande occhio, ritenuto da sempre simbolo della Trinità, raffigurato su una porta di legno. Ecco dunque che la morte di Hacker può essere interpretata, in senso nietzscheano, come la morte di Dio, e i diversi piani per la cattura del maniaco sarebbero da mettere in connessione con la creazione di

falsi dei in un universo che ha perduto il suo centro ed è divenuto dominio delle forze irrazionali.

La salvezza sembra provenire allora dall'arte che, secondo una visione schopenhaueriana, può sottrarre, sia pure per brevi momenti, gli uomini dalla servitù della irrazionale volontà di vivere squarciando il velo di ma-ya- che nasconde la verità. Solo oltrepassando questa soglia – rappresentata nel film da uno specchio - Kleinman e il mago hanno la meglio sul maniaco. L'assassino riesce poi a fuggire perché evidentemente il Male non può essere messo in catene, ma il film lascia intendere che non si ripresenterà più là dove è stato smascherato <sup>97</sup> e, per questo motivo, sconfitto. Conoscere il vero in questo senso significa coglierne anche gli aspetti più orribili. Ecco allora che l'arte dopo aver percorso il cammino che dall'apparenza conduce alla verità deve ripercorrere a ritroso la stessa via mascherando il vero con la giocosità e la leggerezza che derivano dalla sua tranquilla coscienza. Da Schopenhauer siamo passati a Nietzsche: «la verità è brutta: abbiamo l'arte per non perire a causa della verità»<sup>98</sup>. E ancora: «Noi abbiamo bisogno della menzogna [dell'arte] per vincere questa verità, cioè per vivere» <sup>99</sup>. Le parole che il mago pronuncia al termine del film - non a caso dietro a un vetro che vuole rappresentare ancora uno specchio - <sup>100</sup> sembrano parafrasare queste espressioni <sup>101</sup>. L'ultima citazione è un omaggio a Méliès: <sup>102</sup> un'immagine di una falce di luna antropomorfizzata funge da ideale *pendant* con la luna reale riflessa in acqua da cui il film aveva preso le mosse.

## NOTE

\* Desidero ringraziare il Prof. Lorenzo Cuccu, docente di Storia e critica del cinema presso L'Università di Pisa, che ha seguito l'elaborazione di questo articolo aiutandomi a comprendere e a utilizzare correttamente le diverse tipologie di analisi del film. Ringrazio inoltre la dott.sa Ebe Serni, la dott.sa Elena Franchini e il dott. Camillo Franchini per aver dispensato utili consigli durante la realizzazione e la revisione del testo.

<sup>1</sup> Il titolo richiama quello del film documentario di Alain Resnais sull'olocausto - *Nuit et brouillard* - che allude a uno dei decreti più tristemente famosi del Terzo Reich denominato appunto *Nacht und Nebel* (*Notte e nebbia*). Questo ordine, emanato da Hitler il 7 dicembre 1941, prevedeva "l'arresto di persone «pericolose per la sicurezza dei Tedeschi», le quali non dovevano essere sopresse immediatamente, ma fatte sparire senza lasciar traccia nella notte e nella nebbia dell'ignoto" (William L. Shirer, *Storia del Terzo Reich*, Traduzione di Gustavo Glaesser, vol. II, Torino, Einaudi, 1962, pp. 1455-1456).

<sup>2</sup> Nell'eseguire la seguente analisi del film, un importante ausilio metodologico e strumentale è derivato, in particolare, dalla lettura dei seguenti testi: Jacques Aumont – Michel Marie, *L'analisi del film*. Traduzione di Lucia Marzo e Stefano Ghislotti, Roma, Bulzoni, 1996; Francesco Casetti – Federico Chio, *Analisi del film*, 8a ed., Milano, Bompiani, 1996.

<sup>3</sup> Le monete utilizzate dai personaggi sono dollari.

<sup>4</sup> Kleinman significa letteralmente piccolo (in tedesco: klein) uomo (in inglese: man).

<sup>5</sup> Il capo della polizia, contrariamente a quanto ipotizzato da Kleinman, si rifiuta di dare ascolto alle ragioni da lui addotte per scagionare una famiglia ebraica arrestata con l'accusa di essere implicata negli omicidi del maniaco. Il capoufficio, dopo essere stato aggredito da Army e Kleinman che lo hanno scambiato per l'assassino, finisce per licenziare il suo impiegato che all'inizio della narrazione sperava invece di ottenere una promozione. Mostrando una totale estraneità alle vicende che coinvolgono il promesso sposo, la fidanzata di Kleinman (Eve) non vuole offrire ospitalità a Army. Così come una ex fidanzata dell'impiegato (Alma) non gli concede il rifugio sperato quando questi tenta di nascondersi dai propri inseguitori che lo accusano di essere il maniaco omicida. Kleinman trova una totale assenza di solidarietà nella Chiesa dove si è recato, su richiesta di Army, per donare il denaro che la donna ha ricevuto dal giovane studente. Un prete, scambiando la somma per una tangente, invita l'ufficiale militare che siede al suo fianco a cancellare il nome di Kleinman da una non meglio precisata lista di proscrizione, salvo poi reinserirlo in seguito quando l'impiegato, sempre su invito di Army, torna a riprendere una parte del denaro per consegnarlo alla giovane madre incontrata sul sagrato della Chiesa.

<sup>6</sup> Il mondo del "sì" è il mondo nel quale domina la chiacchiera e l'opinione (il "sì dice", "sì pensa"). Si utilizza in questo contesto la terminologia heideggeriana per meglio descrivere le condizioni esistenziali dei personaggi.

<sup>7</sup> L'essere gettato (*Geworfenheit*), il trovarsi entro un progetto che non appartiene all'uomo come suo prodotto, è la condizione originaria dell'esserci (*Dasein*).

<sup>8</sup> L'autenticità (*Eigentlichkeit*) viene qui intesa in senso etimologico, in quanto connessa con l'aggettivo "proprio"

(*eigen*).

[9](#) Kleinman si reca nel laboratorio del medico per avere qualche informazione riguardo al piano ordito dal gruppo di vigilanti per la cattura dell'assassino. Dopo essere stato costretto a offrire un bicchiere di sherry allo spaurito impiegato, il dottore, mostrandogli alcuni cadaveri dissezionati, espone le proprie teorie riguardo la natura fisiologica del Bene e del Male. Il medico viene in seguito ucciso dal maniaco omicida e Kleinman, che ha sottratto alla polizia il bicchiere con le proprie impronte digitali ritrovato nel laboratorio, viene accusato di essere il misterioso assassino.

La caratterizzazione del medico che nutre una totale fiducia nelle potenzialità della scienza ricorda l'analoga figura che compare nel film *Ansiktet* (Il volto) di Bergman.

[10](#) Irmy e Kleinman riscoprono la solidarietà, l'amicizia e l'amore per gli altri proprio venendosi a trovare in situazioni difficili determinate dalla presenza del maniaco assassino.

[11](#) Come la maggior parte dei protagonisti dei *romances*, Kleinman, in particolare, più che agire sembra essere guidato da forze a lui esterne. Irmy senza dubbio prende maggiori iniziative, ma non sempre riesce a dominare gli eventi.

[12](#) È il caso del capo della polizia, del capoufficio, del prete, dell'ufficiale, della fidanzata e della ex fidanzata di Kleinman, che si rivelano parziali, ingiusti ed egoisti. Viceversa, dall'ambiente degradato della prostituzione giunge ai protagonisti una solidarietà inaspettata.

[13](#) Kleinman viene dapprima respinto dai "falsi amici", poi si trova costretto a commettere un furto al commissariato di polizia per evitare di essere accusato ingiustamente e, infine, viene scambiato per il maniaco.

[14](#) In *Shadows and Fog* il bordello diviene tuttavia il luogo della solidarietà, laddove in *Die Dreigroschenoper* rappresenta il luogo del tradimento subito da Mackie Messer.

[15](#) Alcune sequenze del film, come vedremo meglio in seguito, sono accompagnate dalle versioni strumentali dei più noti brani ricavati dalle opere di Brecht e Weill. Tra questi è compresa *Alabama Song*, tratta da *Mahagonny Songspiel*.

[16](#) Paolo Zagari (Id., *Il mestiere del critico. Schede: Ombre e nebbia*, <<Cinema Nuovo>>, XLI, 3, 1992, p. 52) riscontra una certa affinità caratteriale tra il protagonista de *L'Idiota* di Dostoevskij e la figura di Kleinman.

[17](#) L'accostamento tra l'andamento narrativo di *Shadows and Fog* e il tema della circolarità presente nell'opera di Arthur Schnitzler è stato proposto da Guido Fink (cfr. Franco La Polla, *Ombre e nebbia di Woody Allen*, <<Cineforum>>, XXXII, 4, 1992, p. 68).

[18](#) Cfr. Elio Ghirlanda – Annamaria Tella, *Woody Allen*, Milano, Il Castoro, 1995, p. 139.

[19](#) Gérard Legrand (Id., <<*Quoi de neuf, petit homme ?*>>. *Ombres et Brouillard*, <<Positif>>, III, 372, 1992, p. 51), ha notato come i personaggi che compaiono nella scena del brusco risveglio di Kleinmann da parte dei vigilanti siano stati rappresentati attraverso delle inquadrature che ricordano la versione cinematografica di *Der Prozeß* realizzata da Welles.

[20](#) Cfr. Ghirlanda – Tella, *op. cit.*, p. 139.

[21](#) Si tratta di un'ombra soltanto riportata, nel caso del film di Lang, laddove in *Shadows and Fog* la figura dell'assassino viene mostrata direttamente, sia pure come una sagoma oscura dai lineamenti non distinguibili.

[22](#) Cfr. Giannalberto Bendazzi, *Woody Allen, tutti i film*, nuova edizione ampliata, Milano, Fabbri, 1995, p. 243. Il tema del clown triste sembra derivare, sia pure lontanamente, dalla figura del mimo protagonista del film di Carné.

[23](#) Bendazzi (Id., *op. cit.*, p. 243) trova in *Shadows and Fog* delle analogie con *Ansiktet* (Il volto) e *Gycklarnas Afton* (*Una vampata d'amore*). Gérard Legrand (Id., *op. cit.*, p. 52) coglie nel film un omaggio al Bergman di *Persona*. Zagari (Id., *op. cit.*, p. 53) ritiene di individuare in *Shadows and Fog* un riferimento a *Det sjunde Inseglat* (*Il settimo sigillo*) nell'idea che in fondo finiscano per salvarsi soltanto degli artisti e un bambino.

[24](#) Cfr. Bendazzi, *op. cit.*, p. 243.

[25](#) In *Shadows and Fog* invece l'acrobata è Marie, la donna fatale che cerca di sedurre il clown.

[26](#) Nella conclusione di *Shadows and Fog* sembra esserci, in particolare, un riferimento al finale di *Otto e mezzo* (cfr. Massimo Giraldi, *Film schedario: Ombre e nebbia*, <<Film cronache>>, VI, 31/32, 1992, p. 94).

[27](#) In particolare si intende fare riferimento ai quadrati semiotici indicati con le lettere D e F.

[28](#) Proprio nel bordello, inoltre, durante una sequenza successiva, Jack invita Kleinman a riflettere sul tema della morte.

[29](#) Irmy e Kleinman vengono aiutati concretamente attraverso l'offerta di un sicuro rifugio; lo studente Jack sembra invece trovare nell'ambiente del bordello un conforto alle proprie angosce esistenziali.

[30](#) L'impiegato Simon Carr riferisce a Kleinman che il capoufficio lo considera "una specie di viscido servile

parassita più confacentesi allo sterminio che a vivere su questo pianeta".

[31](#) *Nuit et Brouillard*, 1955.

[32](#) Attraverso lo stesso ponte e la medesima galleria passerà il clown Paul quando si recherà in città per cercare Irmy.

[33](#) Il percorso verso il basso rappresenta un'altra chiara metafora.

[34](#) Si tratta dell'episodio in cui Kleinman chiede alla fidanzata, affacciata alla finestra del proprio appartamento, di poter ospitare Irmy. In questa circostanza Kleinman e Irmy, che si trovano in strada, rimangono all'esterno di un arco per tutta la durata del colloquio.

[35](#) Cfr. Ghirlanda – Tella, *op. cit.*, p. 139.

[36](#) Si confronti la prima inquadratura di Nosferatu all'ingresso del proprio castello con l'entrata in scena del maniaco in *Shadows and Fog*.

[37](#) Come è stato accennato in precedenza, nel corso della narrazione l'originaria pattuglia di cittadini, guidata da un personaggio denominato Hacker, si scinde in numerosi piccoli gruppi organizzati da altrettante figure non meglio definite.

[38](#) In verità non viene mostrato il percorso compiuto per tornare al circo. Tutto lascia supporre, tuttavia, che Irmy e il clown, prima, Kleinman subito dopo, attraversino la galleria e il ponte mostrato in una delle sequenze iniziali.

[39](#) Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo*, 1985. Sul cinema di Woody Allen si vedano in particolare le seguenti monografie: Ghirlanda – Tella, *op. cit.*; *Woody Allen*. Prefazione di Giannalberto Bendazzi, a cura di Francesco Costa e Stefanella Ughi, Roma, Dino Audino, 1995; *Woody Allen, parole e immagini*, a cura di Linda Sunshine, Milano, Bompiani, 1993.

[40](#) Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, pp. 81 ss.

[41](#) Inizialmente vengono presentati separatamente i protagonisti del racconto: il maniaco, Kleinman e Irmy. La narrazione prosegue mostrando in modo alternato le vicende di Irmy e di Kleinman fino a quando i due personaggi non si incontrano. In questa fase il racconto diviene più chiaramente lineare per tornare poi a riproporre alternativamente la storia di Irmy e quella di Kleinman. In conclusione, il racconto torna a essere lineare mostrando i tre protagonisti coinvolti nelle medesime azioni.

[42](#) Si tratta di un tipo di flashback definito parziale o sfasato da Seymour Chatman (Id., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Traduzione dall'inglese di Elisabetta Graziosi, Parma, Pratiche Editrice, 1978, p. 64) perché uno dei due canali di informazione – in questo caso quello auditivo – viene mantenuto nel presente.

[43](#) La definizione di "durata normale" - così come quella di "durata abnorme" - viene adottata da Francesco Casetti e Federico di Chio (Id. – Id., *op. cit.*, p. 148).

[44](#) Casetti – Chio, *op. cit.*, p. 149.

[45](#) *Ibidem*.

[46](#) Si potrebbe tuttavia osservare che la valenza simbolica del racconto rimanda in ultima analisi a una struttura iterativa di fondo. Nel corso della narrazione si intende in effetti raccontare quell'eterna lotta tra il Bene e il Male che si ritiene essere una costante delle vicende umane.

[47](#) Genette, *op. cit.*

[48](#) Si veda a questo proposito il volume *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, a cura di Lorenzo Cuccu e Augusto Sainati, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.

[49](#) André Gardies, *l'espace au cinéma*, Paris, Meridien Klincksieck, 1993.

[50](#) L'enunciatore (definito anche narratore implicito da François Jost) deve essere distinto dall'autore implicito (l'immagine dell'autore, interno alla narrazione, che lo spettatore ricostruisce sulla base delle tracce lasciate dal soggetto enunciatore), dall'autore ideale (l'autore modello che si ritiene soggetto degli atti creativi dell'opera) e, naturalmente, da quello reale o empirico (l'autore effettivo).

[51](#) A differenza di Casetti, che attribuisce alla figura del narratore le funzioni dell'enunciatore, Gardies sembra identificare il narratore, in senso stretto, con il solo locutore extradiegetico.

[52](#) Secondo Gardies (Id., *op. cit.*, p. 196) possiamo parlare di mostrazione interna quando l'occhio dello spettatore (che si identifica con la macchina da presa) si sostituisce all'occhio del personaggio oppure si colloca comunque, con altre modalità, all'interno dello spazio diegetico.

[53](#) Si ha una mostrazione esterna quando lo sguardo dello spettatore diviene, grazie al posizionamento della macchina da presa, uno "sguardo sopra" lo sguardo degli enti diegetici (cfr. Gardies, *op. cit.*, p. 196). Gardies distingue inoltre una mostrazione esterna a enunciazione mascherata e una mostrazione esterna a enunciazione

marcata. Siamo in presenza di una mostrazione esterna a enunciazione marcata quando lo spettatore avverte chiaramente la presenza di una istanza enunciatoriale che interviene stabilendo particolari modalità di ostensione delle inquadrature (cfr., Gardies, *op. cit.*, p. 198-199). Quando invece non appare l'atto di enunciazione e il mondo diegetico sembra offrirsi allo spettatore senza riserve siamo di fronte a una mostrazione a enunciazione mascherata (cfr. Gardies, *op. cit.*, p. 199).

[54](#) Nella prima inquadratura viene mostrata una immagine della luna riflessa nelle acque di quello che presumibilmente sembra essere un fiume; nella seconda, attraverso una posizione *contre-plongée*, si mostra una vecchia carrozza illuminata con effetti particolarmente espressivi; un grande orologio inquadrato di scorcio e coperto in parte dal tetto di una abitazione costituisce il suggestivo oggetto della terza inquadratura.

[55](#) Cfr. Casetti – Chio, *op. cit.*, pp. 232 e ss.

[56](#) Il termine "focalizzazione" è stato introdotto da Genette per indicare il modo in cui vengono regolati all'interno di un racconto i rapporti di sapere fra istanza narrante, personaggio e spettatore (Cfr. Gianni Rondolino – Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET, 1995, p. 41).

[57](#) Con il termine "ocularizzazione" Jost intende la relazione che si instaura tra ciò che la macchina da presa mostra e ciò che si presume il personaggio veda (Cfr. Rondolino – Tomasi, *op. cit.*, p. 43).

[58](#) Gardies, *op. cit.*, pp. 201 ss.

[59](#) L'enunciatore non può possedere un sapere inferiore a quello di un suo personaggio. Questa occorrenza non si verifica neppure nel caso in cui il regista entri a far parte del film come personaggio, manifestando al contempo un sapere limitato (cfr. *Trans Europe Express*). Siamo di fronte infatti, in questo caso, a uno pseudo-enunciatore, cui si contrappone il vero enunciatore che rimane al di fuori dell'universo diegetico.

[60](#) La polarizzazione personaggio si trova per lo più in corrispondenza della mostrazione interna.

[61](#) Si vedano in particolare le soggettive del maniaco, da una parte, e di Kleinman e il mago, dall'altra, che individuano un preciso e limitato spazio diegetico nel quale l'enunciatore non mostra di sapere più di quanto conosca il personaggio e, conseguentemente, il pubblico.

[62](#) La polarizzazione spettatoriale sembra avere un rapporto privilegiato con la mostrazione esterna a enunciazione mascherata.

[63](#) L'affermazione della prostituta che sostiene che esistono persone che non possono essere comprate suona paradossale per il contesto nel quale viene pronunciata e, in questo senso, prepara all'epilogo della sequenza.

[64](#) La polarizzazione enunciatoriale e le sue varianti si trovano prevalentemente in corrispondenza della mostrazione esterna a enunciazione marcata.

[65](#) Secondo Rohmer i tre spazi possono essere messi in relazione con altrettante componenti del lavoro cinematografico. In questo senso, la fotografia si occuperebbe dello spazio pittorico, la scenografia dello spazio architettonico, la messa in scena e il montaggio dello spazio filmico (Eric Rohmer, *L'organizzazione dello spazio nel "Faust" di Murnau*. Nota introduttiva di Antonio Costa, traduzione di Michele Canosa e Maria Pia Toscano, Venezia, Marsilio, 1985, p. 19).

[66](#) Casetti e Chio (Id. – Id., *op. cit.*, p.117) fanno ricorso a un tipo di classificazione dei livelli di rappresentazione che separa nettamente il profilmico dal filmico. Secondo questa accezione la messa in scena si occupa dei contenuti dell'immagine, mentre la messa in quadro riguarda la loro modalità di assunzione, tramite la macchina da presa, e la messa in serie, realizzata dal montaggio, concerne le relazioni che ciascuna immagine intrattiene con quella che la precede e con quella che la segue.

[67](#) In *Shadows and Fog* la rappresentazione analogica della realtà sembra lasciare spazio a numerosi elementi di connotazione che rimandano a un sistema di significazione di secondo grado a proposito del quale già Barthes ammetteva la possibilità di fondare una semiologia del cinema (Roland Barthes, *Semiologia e cinema*, in Id., *Sul cinema*, a cura di Sergio Toffetti, traduzioni di Bruno Bellotto, Giovanni Bottiroli, Gianni Celati, Lidia Lonzi, Sergio Toffetti, Sandro Toni, Genova, Il Melangolo, 1997, p. 94).

[68](#) Soprattutto il maniaco viene presentato all'inizio del film come un'ombra stilizzata che sembra incedere in modo meccanico quasi si trattasse di una macchina. Ma anche l'apparizione del seguace di Vogel e del mago Spiro ricordano delle ombre luciferine piuttosto che figure umane. Kleinman viene invece mostrato in controluce, quando percorre il medesimo tunnel attraversato poco prima dal maniaco, soltanto per richiamare la precedente immagine dell'omicida e anticipare visivamente il tema del falso colpevole che verrà posto al centro delle vicende successive.

[69](#) Si vedano in particolare i primissimi ed intensi piani del medico quando dal fondo di una strada senza uscita scorge in lontananza il maniaco omicida.

[70](#) È questo, ad esempio, il caso delle inquadrature che mostrano il volto del clown in alcune delle prime scene del film.

[71](#) Si vedano le inquadrature della statua di Alessandro III in *Ottobre* di Ejzenštejn.

[72](#) Questa classificazione dello spazio in rapporto al movimento filmico e profilmico è stata tratta da Casetti – Chio, *op. cit.*, pp. 135-138.

[73](#) In un'altra occasione lo scavalco di campo rende difficoltoso allo spettatore ricostruire lo spazio nel quale si svolge l'azione. Si tratta della sequenza nella quale Jack, dopo essersi alzato da un divano posto sulla sinistra dell'inquadratura e aver percorso un breve cammino verso destra, torna a sedersi sul medesimo divano, che però viene a trovarsi, questa volta, alla destra dell'inquadratura.

[74](#) Schaeffer definisce la situazione di ascolto acusmatico come quella in cui si sente un suono senza vederne la causa (cfr. Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, traduzione di Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 1997, p. 34).

[75](#) Non siamo di fronte a casi di mancato controcampo, tuttavia, l'immagine corrispondente a un precedente suono off viene comunque mostrata allo spettatore con un lieve ritardo rispetto ai meccanismi di mostrazione utilizzati dal cinema classico.

[76](#) Chion (Id., *Le son au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, 1985, p. 154) preferisce utilizzare il termine *musique de fosse* per indicare una tipologia di musica, che si colloca al di fuori del tempo e del luogo dell'azione, che egli contrappone alla *musique d'écran*, da altri indicata come musica intradiegetica (*in e off*).

[77](#) Si utilizza in questa sede l'espressione "valore aggiunto" nella accezione attribuita da Chion (id., *L'audiovisione, op. cit.*, pp. 12-14). Valore aggiunto, in questo senso, non indica semplicemente un arricchimento di senso ma qualifica l'intervento della musica nella strutturazione delle immagini.

[78](#) Si veda la scheda iniziale del film.

[79](#) Cfr. Cristina Cano – Giorgio Cremonini, *Cinema e musica. Il racconto per sovrapposizioni*, seconda edizione ampliata, Firenze, Vallecchi, 1995, p. 39.

[80](#) Si tratta della versione eseguita dal Canadian Chamber Ensemble diretto da Raffi Armenian (CBC Records). Come verrà specificato in seguito, nel film sono presenti le due versioni strumentali di *Kanonen Song*.

[81](#) «Oh, show us the way to the next whisky-bar !» (*Alabama Song*). Peraltro, entrando nel bar il clown Paul chiederà proprio un bicchiere di whisky.

[82](#) Brecht naturalmente intende riferirsi ai mali della società capitalistica, laddove Allen ha piuttosto in mente il disagio della civiltà di cui parla Freud.

[83](#) L'espressione *Gebrauchsmusik* (musica d'uso), venne introdotta nella Germania weimeriana per indicare un tipo di musica accessibile all'ascolto di tutti (cfr. Guido Salvetti, *Storia della musica*, vol. IX, *Il novecento I*, Torino, E.D.T., 1977).

[84](#) Nel 1935 Ernst Bloch dichiarava «la musica di Weill ha nei confronti della società una carica polemica unica nel suo genere» (cfr. Fritz Hennenberg, *Brecht e Weill: collaboratori o concorrenti*, <<Musica/Realtà>>, IX, 27, 1988, p. 28).

[85](#) Cfr. Peter Wallace, Notes on Jack Hylton (<http://cnct.com/home/mlp/BRIT/bh3.html>).

[86](#) *Ibidem*. Come ricorda J. Bradford Robinson (Id., *Gli scritti sul jazz di Theodor W. Adorno. Riflessioni sulla ricezione del jazz in Germania durante la Repubblica di Weimar*, <<Musica/Realtà>>, XIV, 41, 1993) al termine della prima guerra mondiale in Europa si assistette a una vera e propria follia collettiva per il jazz. La Germania, tuttavia, trovandosi isolata economicamente e culturalmente, non venne mai in contatto con il jazz afro-americano, bensì con alcune forme di ragtime rielaborate dalla musica dixieland che vennero poi ibridate dai musicisti locali con la musica commerciale ereditata dal periodo imperialistico. La condanna morale espressa da Adorno nei confronti di tutto il jazz, definito musica del fascismo, muoveva in realtà dall'ascolto di questi ritmi sincopati di largo consumo. D'altra parte la soppressione del jazz durante il regime nazista dimostra storicamente la debolezza di una tesi basata su una errata generalizzazione.

[87](#) Inizialmente questo brano potrebbe apparire intradiegetico (*off*), quasi fosse eseguito da una orchestra del circo. Il dialogo che segue subito dopo tra Army e il clown ci fa tuttavia comprendere immediatamente che lo spettacolo è terminato ed è quindi poco probabile che una orchestra continui a suonare all'interno dell'accampamento. Il brano poi manifesta apertamente la propria natura extradiegetica tornando più volte e in contesti diversi nel corso del film.

[88](#) Cfr. Cano – Cremonini, *op. cit.*, pp. 75-76.

[89](#) Si vedano in proposito le note critiche di David Drew che accompagnano questa esecuzione (Id., *Kurt Weill, Kleine Dreigroschenmusik, violin concerto, Mahagonny Songspiel*, in Kurt Weill, *Kleine Dreigroschenmusik, Mahagonny Songspiel, violin concerto*, Hamburg, Deutsche Grammophon, 1976).

[90](#) Cfr. Cano – Cremonini, *op. cit.*, pp. 42-43.

[91](#) Chion, *Le son au cinéma, cit.*, pp. 123-124. In uno dei suoi ultimi saggi, Chion (id., *L'audiovisione, cit.*, p. 38 ss.) preferisce utilizzare l'espressione «dissonanza audiovisiva» piuttosto che il termine «contrappunto», troppo legato al lessico musicale e, a suo parere, non adatto a descrivere dei rapporti tra immagini e musica che si presenterebbero

esclusivamente in forma verticale e dunque armonica. Per la tipologia di musica precedentemente indicata come «*contrepoint didactique*» non viene invece utilizzata alcuna nuova espressione, laddove si continua a parlare di musica empatica e musica anempatica per designare le restanti categorie individuate nel primitivo schema di classificazione.

[92](#) Theodor W. Adorno – Hanns Eisler, *La musica per film*. Introduzione di Massimo Mila, traduzione di Oddo Piero Bertini, Roma, Newton Compton, 1975.

[93](#) Sergei M. Ejzenštejn – Vsevolod Pudovkin – Grigori Aleksandrov, *Il manifesto dell'asincronismo*, in *Colonna sonora*, a cura di Glauco Pellegrini e Mario Verdone, Roma, Edizioni Bianco e Nero, 1967, pp. 89-91.

[94](#) Cfr. Chion, *L'audiovisione*, cit., p. 38.

[95](#) Si veda, ad esempio, il rapporto che viene a instaurarsi tra la corsa di Kleinman, che tenta di sfuggire ai suoi inseguitori, e il ritmo incalzante della versione di *Kanonen Song* eseguita dalla London Sinfonietta diretta da David Atherton. Analoga è la relazione che si stabilisce nella penultima scena tra il ritmo del medesimo motivo e il montaggio serrato di moltissime inquadrature di breve durata. Così pure all'inizio del film il crescendo della versione di *Kanonen Song* eseguita dal Canadian Chamber Ensemble diretto da Raffi Armenian corrisponde all'aumento della tensione drammatica della sequenza determinata dall'ingresso in scena del maniaco omicida.

[96](#) Nel film, peraltro, il tema dell'esistenza di Dio è posto al centro di numerose conversazioni.

[97](#) Il mago slavo, nella penultima scena, chiama l'assassino "il diabolico" e contemporaneamente si fa il segno della croce. Appare chiaro a questo punto che il maniaco è Satana, l'istanza metafisica del Male.

[98](#) Friedrich Nietzsche, F.P. 16 [40], VIII, 3, 289.

[99](#) Id., F.P. 11 [415], VIII, 2, 396-97.

[100](#) Oltre allo specchio nel quale entrano Kleinman e il mago – che sarà poi significativamente distrutto dal maniaco – un altro specchio era stato mostrato, sempre nella penultima scena, alle spalle dell'assassino appena catturato. Si può anzi ipotizzare che il maniaco sia poi fuggito proprio passando attraverso quello specchio sul quale peraltro la macchina da presa si soffermerà insistentemente in seguito, mostrando l'immagine riflessa del mago. Questo tema, con tutte le implicazioni metaforiche che porta con sé, rappresenta del resto una costante del film, perché anche il clown e il medico in precedenti scene erano stati inquadrati attraverso uno specchio.

[101](#) Rostabout [un artista del circo che compare solo nell'ultima scena]: [...]. «Tutti quanti amano le loro illusioni !» Il Mago: «Altroché, se le amano ! Ne hanno bisogno come il pane !».

[102](#) Il riferimento esplicito è a *Le voyage dans la lune*, ma Allen, mostrando una luna beffarda proprio dopo che Kleinman e il mago sono svaniti dietro a una vetrata, ci ricorda anche che Méliès, prima ancora di occuparsi di cinema, era stato un illusionista.