

**POSSESSION: la mostruosità del guardare**

I titoli di testa scorrono mentre la m.d.p. riprende in corsa il muro che separa le due Berlino; dopodiché il correre ansimante della protagonista inseguita dalla camera a mano, che sta incollata alle sue spalle, corre con lei; poi l'arrivo di un taxi da cui scende il protagonista; infine l'incontro sul marciapiede di marito e moglie in campo lungo, un incontro violento restituitoci in maniera anomala, mentre la m.d.p. gira loro attorno. Tutta questa prima sequenza è profondamente inquietante e contiene, in un'anticipazione, tutti i movimenti di macchina che il film svilupperà: il carrello orizzontale o laterale, il piano-sequenza che tallona un personaggio (per lo più camera a mano), il piano-sequenza circolare. Siamo di fronte ad un'azione tra le più convenzionali, il ritorno del marito, l'incontro, l'allusione a una crisi coniugale; eppure già da questo semplice prologo sentiamo che c'è altro e che anzi quell'azione non è ciò che veramente conta, bensì conta il clima allucinante e fantastico in cui tutto si svolge.

La prima parte dell'opera ci conferma, sequenza dopo sequenza, quanto detto: i personaggi, i dialoghi, le situazioni, tutto esprime una vicenda convenzionale, un semplice triangolo, ma il modo di muoversi della m.d.p. soprattutto, il tipo di recitazione e lo spingersi della tensione oltre ogni limite realistico creano la consapevolezza che è qualcosa di molto diverso a muovere il gioco. In tal senso esemplari sono la sequenza del caffè, melodrammatica ed esasperata, quella delle "dimissioni" del protagonista, resa da un ossessivo girare in cerchio della m.d.p., ossia secondo un ampio, lugubre piano-sequenza circolare; quella in cui i due protagonisti si incontrano-scontrano (nell'appartamento), con una violenza animalesca; quella dello scontro fisico tra il marito e l'amante, risolto in termini di astratto balletto; della sofferenza del protagonista per la scomparsa della moglie, eccessiva e irrealistica. In tutte queste occasioni (e in molte altre) la m.d.p. si muove con un'autonomia ed una decisione che sono fondamentali per creare quell'atmosfera di tensione, aspettativa, paura, rottura della normalità. Niente è mai fermo in *Possession*, e quando la m.d.p. (raramente) lo è, allora è certamente qualcosa nell'immagine fissa a muoversi, spesso in maniera convulsa (si veda il protagonista nel dialogo con il detective, cui affida il compito di spiare la moglie: il suo muoversi continuamente in maniera quasi psicopatica sulla sedia girevole). Inoltre per i tre quarti è girato con la camera a mano, significativa estensione all'intero film di un procedimento tipico del cinema di paura e attraverso un grand'angolo che contribuisce in maniera essenziale, con lo scenario, i movimenti di macchina, i tagli delle inquadrature, a generare il carattere deformante delle immagini.

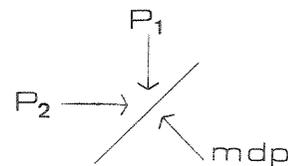
Il titolo dunque, più ancora che alla protagonista, (che sapremo posseduta, nella seconda parte), va riferito alla stessa m.d.p., al suo ine-

sausto movimento, al suo ricreare-osservare da un'ottica anomala e nuova ciò che è vecchio e scontato, alla sua presenza quasi fisica: raramente come in *Possession* noi "sentiamo" la m.d.p. come un personaggio autonomo, o meglio una forza, un'entità che è, non vista, vicino alla sua vittima; questo noto meccanismo del cinema del terrore in *Possession* è però trasfigurato: la m.d.p. non rappresenta lo sguardo di alcun malvagio assassino, bensì incarna un "guardare mostruoso" resosi assoluto, da soggettiva del maniaco ad occhio puro della paura, ed è come se i personaggi fossero inseguiti durante tutta la vicenda, da quest'entità misteriosa. La m.d.p. "possiede". "È posseduta" da un'agitazione nevrotica, un suo muoversi autonomo e minaccioso; momento esemplare è la già richiamata sequenza in cui il protagonista rifiuta di continuare il suo lavoro, nella quale i piano-sequenza circolari e a grande distanza dai personaggi sono il chiaro segno del disinteresse totale per una piana illustrazione della situazione in atto, e sono invece la presenza di un nuovo personaggio che scruta la vittima, la chiude nel suo cerchio. La m.d.p. non svolge più la sua canonica funzione di stare sui personaggi, poiché, da strumento è divenuta soggetto attivo; così un piano sequenza (che ritrae i due protagonisti a letto che discutono dei loro rapporti) può iniziare altrove e poi passare sopra le loro teste (un'inquadratura-citazione di *Stalker*? la sua posizione nella struttura dei due film è analoga, ossia prima dell'inizio di un'avventura misteriosa) e andare oltre con indifferenza mentre ancora essi parlano. Ancora più evidente è tale carattere della m.d.p. nella sequenza del pedinamento: siamo nel metrò, la protagonista sale sul treno, subito dopo il detective e infine, con un movimento inatteso la m.d.p.: essa entra, in piano sequenza ad altezza uomo, come gli altri due personaggi, dandoci la sensazione fisica che su quel treno è salito qualcun altro.

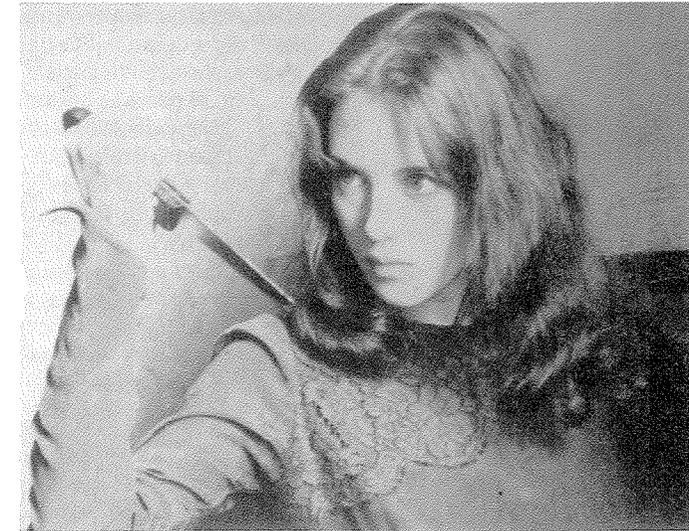
L'esplosione del linguaggio filmico riflette ed esprime l'esplosione degli istinti della "posseduta", il rifiuto delle regole del quotidiano per l'abbandonarsi esclusivo al piacere nella più totale amoralità; e invano, ridicolmente, il marito aspira a una vita ordinata, tranquilla, perfino disposto a perdonare un semplice amante. Questo contrasto tra istinto e ragione (a cui lo sdoppiamento delle due Adjani allude, la perversa insegnante di danza sempre vestita di nero e la innocente maestrina sempre vestita di bianco, e che più profondamente indica come un aspetto sia il rovescio dell'altro all'interno di una unità sostanziale, come l'uno possa trapassare nell'altro, nel suo opposto, così come il mostro nel finale assume la fisionomia del protagonista che a sua volta significativamente era passato da un atteggiamento moralistico iniziale ad una progressiva complicità con i crimini della moglie fino a divenire egli stesso autore di un omicidio), bestialità e cultura, fondamentale in tutto il cinema di paura, raramente ha trovato una così perfetta realizzazione a livello di linguaggio filmico: la sragione non è semplicemente la presenza di un mostro (presenza del resto limitata alla seconda parte dell'opera) magari in un film che

utilizza per il resto un linguaggio ordinato e convenzionale o quanto meno stereotipato su meccanismi di sperimentata efficacia; essa è invece penetrata nel linguaggio, nella forma dell'opera, stravolgendo ogni particolare, anche quelli più normali e rassicuranti sulla carta (è il divario visto tra sostanza dell'azione e sua realizzazione filmica), astraendo e generalizzando un ricorrente vocabolo del codice del terrore, reinterpreandolo in un'ottica esasperata e surreale: lo spiare del mostro. Questo momento cardine dei meccanismi generatori della paura nel suo preludere all'evento temuto si è trasformato in un "guardare mostruoso" esteso alla totalità del film che ne attraversa ogni attimo per culminare nelle visioni finali del mostro reale, un ricongiungersi conclusivo che risignifica retroattivamente quel "guardare" come emanazione del mostro, laddove quest'ultimo appare il prodotto generato da quel "guardare": l'inarrestabile demoniaco movimento della m.d.p. si placa nella contemplazione dell'abnorme, nel tornare a se stesso, prima della strage conclusiva e della rinascita del mostro, indistruttibile e polimorfo come quel movimento incessante e multiforme (ora della m.d.p., ora degli oggetti dell'immagine, ora di entrambi) che anima l'opera. Riconferma di quel ricongiungersi "guardare mostruoso" - entità misteriosa è il tipo di linguaggio schizoide, come impazzito, che la m.d.p. assume nelle sequenze ambientate nella casa gialla, composto di svariati piano-sequenza continuamente rotti da un montaggio frenetico in cui il muoversi - "guardare" della m.d.p. si afferma in maniera assoluta, incurante dei personaggi. Il movimento, il divenire molteplice è da sempre, nella metafisica occidentale, pensato come il male, il disfacimento, la morte; e *Possession* è puro movimento, sentire il divenire ineluttabile che attraversa le cose.

Significativo è inoltre che la protagonista sia maestra di danza, ossia del movimento e del suo farsi arte, riflettendo così l'operare di Zulawsky stesso nel suo far cinema: *Possession* potrebbe essere definito un balletto sinistro sia per un'indiscutibile stilizzazione deformante e caricata dei gesti e della recitazione, sia per la coreograficità di molte sequenze (il primo incontro tra il marito e l'amante della moglie), sia per una tendenza geometrizzante nella organizzazione dell'immagine (ricorrente è ad esempio la seguente composizione):



in cui P<sub>1</sub> e P<sub>2</sub> indicano la posizione di due personaggi in relazione alla m.d.p., e le frecce la direzione del loro eventuale muoversi. La tetraggine delle strade deserte di Berlino, l'altrettanto suggestiva



casa spoglia e "disabitata" in cui la protagonista custodisce il mostro e seziona cadaveri contribuiscono all'unità stilistica dell'opera, sfondi che la collocano ancor più compiutamente in una dimensione irreal e onirica, autosufficiente come tutto il migliore cinema della paura; in tal senso va notato l'antinaturalistico e astratto uso del colore: il blu-viola dominante nell'appartamento dei protagonisti; il bianco nella sequenza del dolore-disperazione del marito, anticipazione del bianco "cadaverico" del nel suo doppio finale, il giallo cupo della casa maledetta, il grigio degli esterni di una Berlino apocalittica.

*Possession*, come tanti altri horror d'autore, si pone in un rapporto di trasformazione-rielaborazione del codice di un genere; per quanto riguarda le strutture linguistiche va notato come i due vocaboli portanti del codice del cinema di paura, la soggettiva dell'assassino e lo svelamento del mostro, generalmente usati secondo schemi di meccanica causalità si trovano qui trasfigurati nel modo sopra indicato e dilatati nell'arco di un'ampia struttura narrativa, in un'interrelazione tutt'altro che immediata ed evidente; Zulawsky, ha separato ciò che era posto in una singola sequenza, la preparazione-attesa dell'evento ed il suo accadere-catartico, usando quei procedimenti linguistici in maniera libera, non finalizzata, se non all'interno del piano generale dell'opera in cui le regole del codice sembrano ricomporsi a livello di macrostrutture: in tal senso *Possession* è interpretabile come un'unica, ossessiva "soggettiva" che prelude all'entrata in scena del mostro nella parte finale.

Per quanto concerne poi la struttura narrativa nel suo complesso si noti come la struttura tradizionale che parte da una situazione di sta-

bilità, magari largamente argomentata, in cui lentamente si inseriscono gli elementi di instabilità fino ad un culmine e ad una risoluzione che riporta alla stabilità iniziale, in *Possession* (come nel migliore recente cinema di paura) è infranta; l'opera si apre infatti in una totale instabilità (nel mezzo dell'azione, senza preamboli) e si chiude in una situazione del tutto irrisolta, di forte tensione (il bambino che si uccide, la seconda Adjani che sta per aprire, ignara, al mostro) in un andamento a spirale che ne riconferma la natura di incubo: il finale è un nuovo inizio in cui le parti si sono rovesciate. Un film dunque che si mantiene tutto nell'instabilità, in una tensione perenne, in un movimento illogico, incessante e senza meta.

*Giuseppe Rausa*

*Possession* - Regia: Andrzej Zulawski; Immagini: Bruno Nuytten; Musica: Andrzej Korzynski; Dialoghi italiani: Amedeo Pagani; Interpreti: Isabelle Adjani, Sam Neill, Heinz Bennet; Effetti speciali: Carlo Rambaldi; Direttore di produzione: Jean-Josè Richer; Olliane Productions (Marie-Laure Reyre) Paris, e Soma Films Production GmbH, Berlin; Origine: Francia-RFT, 1981.