

USCENDO DAL CINEMA

L'occhio sotto il mento

Cane mangia cane di Paul Schrader.

di [Alessandro Canadè](#) – 30 Luglio 2017



“So a chi assomigli, hai anche la stessa voce” dice il reverendo Charles Wilson rivolgendosi a Troy, che lo ha appena preso in ostaggio insieme alla moglie e ora, nel finale del film, inseguito dalla polizia, è alle prese con un ultimo tentativo di fuga alla guida dell’auto del reverendo.

A chi somiglia Troy? Ce lo aveva rivelato lui stesso quando in un altro momento del film aveva chiesto alla persona che gli stava proponendo quell’ultimo colpo in grado di sistemare per il resto della vita lui e gli altri della sua banda (Mad Dog e Diesel): “Tu credi che io assomigli al grande Humphrey Bogart? Mi interessa. Io sono un grande appassionato di film. Bogart era il migliore, il re”. E ancora, a una prostituta con la quale si intrattiene in una stanza di hotel, dopo averle detto della sua somiglianza con Marlene Dietrich, aveva domandato: “Ti piacciono quei film classici con Cagney, Bogart, Edward G.? A me piacciono molto”.

Cane mangia cane di Paul Schrader è un film-saggio sul noir, l’equivalente visivo del [testo](#) *Note sul film noir* scritto nel 1972. Qui la tesi di Schrader è che **il noir non è un**

genere, definibile da convenzioni che riguardano l'ambientazione e il conflitto, come accade per il western o il gangster movie, ma piuttosto uno stile, definibile da caratteristiche più sottili come il tono e l'umore. Tanto che per esempio non è l'ambientazione notturna urbana a fare necessariamente un noir, così come non necessariamente un noir deve raccontare storie di crimine e corruzione: "Il noir fu innanzitutto uno stile, consapevole della propria identità e capace di risolvere i suoi conflitti in termini visivi e non tematici" (Schrader, p. 8). **È nello stile che nel noir si cela il tema.**

In *Cane mangia cane* (tratto dall'omonimo [romanzo](#) di Edward Bunker) **da una parte lavorano tutti gli stereotipi del noir:** la voce fuori campo del protagonista che crea una condizione di *temps perdu*, di un passato irrecuperabile, di un destino già segnato; la dinamica preparazione ed esecuzione del colpo (metafora del fare cinema, in questo caso esplicitata dalla presenza dello stesso regista nel ruolo del procacciatore dei colpi, il Greco); il percorso di colpa e redenzione (tema quanto mai schraderiano); la presenza di personaggi tormentati, psicotici (Mad Dog su tutti) che caratterizza la terza fase del noir, quella in cui esso raggiunge un'incisività estetica e sociale mai ottenuta prima e in cui il perno dell'azione diventa l'assassino psicotico: *La furia umana* di Walsh del 1949 ne è l'esempio perfetto (Schrader, p. 12); il tema del ritorno: "ritornanti" sono i tre protagonisti del film, ex galeotti che tornano alla "realtà" non riuscendo più ad adattarsi ("Siamo rimasti dentro troppo a lungo" continuano a ripetere) e *revenant*, ritornanze fantasmali di un tempo e di un cinema in via di estinzione.

D'altra parte è proprio il lavoro sulla dimensione visiva, sullo stile a costituire il nucleo centrale del film, a far deflagrare i luoghi comuni del noir in una direzione lontana però dall'operazione postmoderna, ludica, tarantiniana (il cui cinema gangsteristico è pure convocato nel film), ma più vicina alla riflessione modernista godardiana sul cinema e le immagini: Nicolas Cage fa il verso a Bogart come il Belmondo di *Fino all'ultimo respiro*, e d'altra parte già *The Canyons* aveva mostrato come il cinema di Schrader stesse andando in questa direzione (nel film del 2013 per esempio la villa bianca dei due protagonisti riecheggiava quella di Malaparte a Capri filmata da Godard ne *Il disprezzo*).

Da questo punto di vista sono le due sequenze, d'apertura e chiusura, che incastonano il film, a costituire il centro di interesse di Schrader e a dare vita a quel tragitto dal pieno al vuoto, a quel processo di progressiva rarefazione e stilizzazione di tutti gli elementi basilari del cinema "mimetico" (intreccio, recitazione, fotografia, musica), che costituisce l'essenza di quello stile trascendentale teorizzato da Schrader nel suo volume su Ozu, Bresson e Dreyer. L'idea cioè che il cinema sia in grado di rappresentare

il sacro, di far accedere a rappresentazione l'irrappresentabile, l'invisibile proprio attraverso una progressiva spoliatura stilistica. Un passaggio dall'*empatia* verso l'*astrazione* per utilizzare i due termini di Worringer ai quali Schrader ricorre parlando del cinema di Dreyer.

Se il prologo di *Cane mangia cane* è tutto costruito su una continua **pratica dell'eccesso**, inquadrature ipersature in cui lo schermo si duplica e triplica (e si moltiplicano i dispositivi e gli organi della visione, come l'occhio tatuato sotto il mento di Mad Dog/Dafoe) e dove l'elemento centrale è una costante esplosione e aggressione visuale, in cui la violenza cromatica (il rosa pastello e il blu luminescente) e quella dei fatti narrati (l'omicidio da parte di Mad Dog della moglie e della figliastra) si fondono in un unico insieme; quella finale, la fuga di Troy da cui siamo partiti, è al contrario giocata su un'immagine che più che mostrare nasconde.

La nebbia rossa, infernale, che avvolge Troy nel suo ultimo scontro con la polizia (in un'immagine che ricorda molto da vicino *Taxi Driver*, citato esplicitamente in un'inquadratura degli occhi di Troy riflessi sullo specchietto retrovisore dell'auto, come in un'analoga inquadratura del film diretto da Scorsese e scritto da Schrader) dissolve i confini certi, riconoscibili dello spazio dell'inquadratura facendo deragliare il film in una dimensione onirica (altro codice ritornante del noir), che porta a compimento quel movimento di cui si diceva verso l'astrazione e l'invisibilità. Il "tutto visibile" della sequenza d'apertura (nessun dettaglio, neanche il più raccapricciante e pulp, è risparmiato allo spettatore) si ribalta nell'interdizione a vedere del finale.

Perché è sempre l'atto del vedere, e il senso di colpa a esso legato, la questione vitale di tutto il cinema di Schrader. Anche in questo film si ripropone il dualismo e l'eterno contrasto tra quei due regimi di rappresentazione che [Rancière](#) ha chiamato *regime mimetico* e *regime estetico* (Rancière 2007): tra un modello rappresentativo fondato sulla subordinazione del visibile al dicibile (quello proprio del cinema classico hollywoodiano incentrato sull'azione) e un modello, quello invece del cinema moderno, che sbilancia il rapporto tra i due a favore del primo (il visibile). Ed è proprio abitare costantemente questa tensione che fa la forza e l'originalità del cinema di Schrader.

Riferimenti bibliografici

[A. Canadè, Paul Schrader. Tecniche di sceneggiatura e pratiche di regia nella New Hollywood, Le Mani, Recco \(Ge\) 2004.](#)

[A. Castellano, a cura di, Paul Schrader e il cinema della trascendenza, Mimesis, Milano 2016.](#)

R. Menarini, a cura di, *La luce della scrittura: Paul Schrader critico, sceneggiatore, regista*, Transmedia, Gorizia 2006.

P. Schrader, *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer, Donzelli*, Roma 2002.