

USCENDO DAL CINEMA

# Guardare il buio

Occhiali neri di Dario Argento.

di *Bruno Roberti* – 7 Marzo 2022



Una atmosfera "antonioniana", quasi una citazione de *L'eclisse* (1962), apre *Occhiali neri*, il ritorno sugli schermi di Dario Argento a distanza di 10 anni da *Dracula 3D* (2012). Un *establishing shot* aereo del quartiere romano dell'Eur. Poi ci si sposta in basso: gruppi di persone assembrate nelle strade, sui prati, affacciate ai balconi, che guardano verso l'alto, schermendosi gli occhi con dei vetri scuri. C'è una bella ragazza incuriosita che osa alzare il suo sguardo verso il cielo diurno, sgombro da nuvole, e fissa il sole, senza riparare i suoi occhi. Lo spettatore vede ciò che tutti, compresa la ragazza, stanno vedendo: la luce accecante del sole. Il disco lunare a poco a poco ricopre quella luce abbagliante. C'è un'eclisse solare. Intanto la ragazza ha indossato un paio di occhiali neri, segno e cifra del suo destino, ma anche della posizione di sguardo di noi spettatori. Ci accingiamo progressivamente a entrare nel buio, ad agirlo e guardarlo, insieme a lei, ma con la prerogativa paradossale di poter vedere ciò che lei non vedrà da lì a poco, quando perderà la vista.

***Occhiali neri* è un film che da subito si presenta con un impianto in qualche modo teorico, anche e soprattutto nel senso del *theaomai* greco, che può essere tradotto**

con **“guardare con emozione”**. Per gli antichi greci era questo infatti il significato primo delle rappresentazioni: calarsi completamente nelle vicende narrate e viverle come proprie. Il film procede come una specie di teorema, a volte ridotto a una formula elementare, a una guida per principianti rispetto alla cifra del thriller secondo Argento, il quale se ne infischia dei dialoghi approssimativi, della verosimiglianza, del mimetismo e adotta un linguaggio apparentemente “sciatto”, passa da un realismo piatto alla progressiva accensione visionaria, in modo da far precipitare le riprese in un *punctum caecum*, prescindendo dalla forma “confezionata”, e anzi procedendo perfino ad una “autoparodia” del suo stile. Come in *Nonhosonno* (2001) qui c’è un serial killer di prostitute: in questo caso le sgozza con una corda metallica. La ragazza che vediamo all’inizio è una escort d’alto bordo (una Ilenia Pastorelli la cui naturalezza risulta a un tempo straniante e istintiva), che entrerà nel mirino del killer. Si chiama Diana, proprio come la Dea della caccia, che nel mito è accompagnata dalla sua muta di cani, pronti a sbranare chi ha l’ardire di vederla nuda. Un’altra punizione inflitta dalla Dea a chi le mancava di rispetto era l’accecamento.

**Questo sottotesto mitico è leggibile nel film come una specie di ribaltamento:** la cecità colpisce Diana, dal momento che la protagonista finisce coinvolta in un incidente (per sfuggire all’assalto di un furgoncino bianco, che, come in *Duel* di Spielberg, diventa il segno persecutorio della presenza del maniaco). A seguito dell’incidente, la ragazza perde la vista, e causa la morte di una famiglia di cinesi. L’unico sopravvissuto è il piccolo Chin, un bambino di dieci anni. Quando il senso di colpa di Diana la spinge a far visita a Chin in un centro di accoglienza, si uniscono due solitudini. Il bambino fugge dall’istituto e va a vivere a casa di Diana, l’assiste, la protegge, diventando i suoi occhi. Così come un altro sguardo interposto è quello di Rita, assistente specializzata per non vedenti alle cui cure Diana è affidata: anche lei diventa un surrogato del vedere. Quando, entrambe sedute su una panchina, Rita descrive a Diana ciò che accade intorno per le strade (compreso il passaggio minaccioso del furgoncino bianco su cui viaggia il killer), e cioè enuncia le immagini, quello che lei vede (e che noi stiamo vedendo), Argento sembra esplicitare anche qui una mossa teorica: **è come se Diana, dietro gli occhiali scuri, nel suo guardare il buio con la sua “vista cieca”, stesse vedendo il film che in quel momento anche noi spettatori vediamo.**

**La deroga degli occhi ciechi allo sguardo di un altro diventa così attivatore delle immagini.** Non è un caso che il personaggio di Rita sia affidato ad Asia Argento (coprodottrice del film e colei che ha ritrovato nelle carte del padre il soggetto, scritto con Franco Ferrini venti anni prima): come a dire che è lo stesso Argento (per intercessione di Asia) a muovere lo sguardo nel buio di Diana, a prestarle gli occhi, per farne “abitare” gli ambienti, condurla, dirigerla attraverso un tragitto persecutorio fino

alla salvezza. Il film si muove quindi per rovesciamenti, per ribaltamenti. Il nome simbolico di Diana corrisponde alla dea cacciatrice eppure è a lei, un'altra Diana, che viene data la caccia da un assassino. Ma, come la dea, anche Diana ha il suo cane protettore, un cane da guardia femmina dal nome anch'esso mitologico: Nerea (Nereo era un dio metamorfico degli elementi), capace di guidarla e di difenderla, così come Chin il bambino cinese (che viene visto come un piccolo elfo, quasi un "aiutante" magico, figura chiave del mito e della favola, che a un certo punto scompare, per poi riapparire durante la fuga finale nel cuore di tenebra del bosco notturno).

Un ulteriore ribaltamento del mito consiste nel fatto che il serial killer è un allevatore di cani feroci. Quando, prima dell'incidente, aveva fatto irruzione da cliente a casa di Diana, lei lo aveva respinto e umiliato: "Tu puzzi!" e lui aveva risposto "Vivo in mezzo ai cani!". Diana, e lo spettatore con lei, dunque fin dall'inizio vedono in volto il killer. Si intuisce che la escort sarà la prossima vittima designata. Allo stesso modo quando la ragazza diventa cieca il killer diventa invisibile per lei, mentre siamo noi che lo vediamo e lo riconosciamo. Il gioco del vedere per interposto sguardo contrassegna così tutto lo sviluppo dell'azione-persecuzione. Argento adotta infatti una struttura di *pursuit*, piuttosto che di *detection*. **Il film si struttura come una caccia incalzante. Domina la forma hitchcockiana dell'inseguimento, fino a sfociare nella lunga persecuzione finale di Diana attraverso il bosco immerso nell'oscurità: è la foresta mitica delle fiabe nere.** Il suo fuggire si inoltra in un labirinto attanagliante. Un paesaggio stregonesco, tipico degli spazi minacciosi e sinistri del cinema di Argento, infestato da serpenti che risalgono l'abisso di una palude attorcigliandosi lungo le gambe di Diana.

**A ritornare sono le ossessioni argentine.** La cecità, motivo ricorrente nei suoi film: dal pianista cieco di *Suspiria* (1977) sbranato anch'esso da un cane feroce, come lo sarà il killer di *Occhiali neri*, all'anziano enigmista non vedente di *Il gatto a nove code* (1971). Il tema dell'animalità e del rapporto "telepatico" con il mondo animale: gli insetti "salvifici" di *Phenomena* (1985), che qui si traspongono nei cani furibondi che vengono liberati dalle gabbie nel finale per assaltare lo stesso killer che li alleva, come se Diana li evocasse, incarnando definitivamente la dea, fino a far sì che la fedele Nerea lo riduca a brandelli. Il motivo dell'atto del vedere e il gioco buio/luce: **se in *Tenebre* (1982), girato in gran parte all'Eur, tutto era fortemente illuminato, e una solarità inquietante e metafisica investiva le scene di violenza e omicidio, qui lo stesso quartiere trascorre fin dall'inizio dalla luce accecante all'oscurità dell'eclisse e il film da lì in poi è scandito da inquadrature totalmente nere, quasi a trasferire gli occhi dello spettatore nella cecità di Diana.** Del resto i primissimi piani degli occhi di vittime e/o assassini

costellano la filmografia di Argento. C'è quasi una *colpa del guardare* che motiva il film, come se Diana espiasse l'atto iniziale di volgere lo sguardo a fissare impunemente il sole ("Solo il sole e la morte non possono essere fissati" dice a un certo punto un cliente a Diana, mentre si eccita di fronte allo sguardo cieco della ragazza).

Come si velano gli occhi degli esseri soprannaturali e delle loro immagini, così si vela lo sguardo degli uomini per evitare che veda ciò che è pericoloso vedere, o per far sì che il loro sguardo non sia causa di mali; e per non vedere, o non essere visti, in diverse circostanze (Deonna 2008, p. 86).

È allora una ambivalenza dello sguardo cieco ciò che in *Occhiali neri* viene messo in forma. **La paradossale *vista cieca*, il guardare nel buio della protagonista, ci costringe a una percezione *sensoriale* che investe il film, prescindendo dallo stesso *récit* e immergendoci in un incubo sinestetico** – lo sceneggiatore Franco Ferrini in una intervista dice che *Occhiali neri* funziona come un film muto, si potrebbero togliere tutti i dialoghi e lo spettatore sarebbe comunque coinvolto, e in questo senso può intendersi come una specie di gioco ironico il fatto che i dialoghi siano appunto "buttati via", "scritti male". Eppure Argento, inaspettatamente, così come ha aperto con un richiamo ad Antonioni, in sottofinale sembra citare la chiusa di un grande film di George Franju *Les Yeux sans visage* (1960) con quei cani feroci liberati dalle gabbie che assaltano e sbranano il loro stesso padrone, il *mad doctor* Génessier. Ancora una volta un ribaltamento: **quegli "occhi senza volto" sono diventati un "volto senza occhi" capace di accarezzare il suo fedele cane Nerea sussurrando: "Sei l'unica amica che mi è rimasta"**.

#### Riferimenti bibliografici

W. Deonna, *Il simbolismo dell'occhio*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

G. Carluccio, G. Manzoli, R. Menarini, *L'eccesso della visione. Il cinema di Dario Argento*, Lindau, Torino 2003.

*Occhiali neri*. Regia: Dario Argento; sceneggiatura: Dario Argento, Franco Ferrini; fotografia: Matteo Cocco; montaggio: Flora Volpelière; musiche: Arnaud Rebotini; effetti speciali: Sergio Stivaletti; interpreti: Ilenia Pastorelli, Xinyu Zhang, Asia Argento, Maria Rosaria Russo, Andrea Gherpelli, Guglielmo Favilla, Paola Sambo, Ivan Alovisio, Gennaro Iaccarino, Mario

Scerbo, Mario Pirrello, Fabrizio Eleuteri; produzione: Urania Pictures, Gateway Films, Rai Cinema; distribuzione: Vision Distribution; origine: Italia, Francia; durata: 90' ; anno: 2022.