FATA MORGANA web

USCENDO DAL CINEMA

Hitchcock e l'altro da sé

Rebecca di Ben Wheatley.

di *Lorenzo Croci* — 31 Gennaio 2021

Alla domanda su cosa basare la valutazione di un film, Deleuze non aveva dubbi: «Non saranno né la psicoanalisi né la linguistica a fornirci i criteri, ma la biologia del cervello, perché essa non presenta l'inconveniente di applicare concetti già pronti» (Deleuze 1999, p. 74). Iniziare dalla neurologia per investigare l'immagine significa, a sua volta, cominciare dalla spettatorialità, dal processo inferenziale dello spettatore, dall'attività mentale che l'osservatore promuove di fronte al continuo flusso filmico. Bensì, nell'analisi di *Rebecca* (2020) di Ben Wheatley, vero e proprio simulacro, copia differenziale di *Rebecca* (1940) di Hitchcock, è necessario quanto doveroso soffermarsi anche sulle configurazioni testuali, sui vari ordini di senso e di contenuto del modello. La storia è nota. Tratto dall'omonimo romanzo di Daphne du Maurier, *Rebecca – La prima moglie* di Hitchcock racconta la tormentata storia d'amore tra un ricco aristocratico, Massimo de Winter, e una dama di compagnia conosciuta a Monte Carlo. Dopo pochi giorni di frequentazione nel Principato di Monaco, i due decidono di iniziare a convivere nel castello di Menderley, in Inghilterra, dove Massimo viveva con la sua prima moglie, morta già da qualche anno per annegamento, così pare. Qui, a Menderley, la nuova signora de Winter inizia subito a scontrarsi e ad essere turbata dalla governante del castello, la signora Danvers, una donna inquietante ed introversa, che ancora nutre una

profonda ammirazione incondizionata nei confronti di Rebecca, a tal punto che dopo tanto tempo l'intera abitazione è ancora adornata da tracce spettrali della prima moglie, dai candelabri ai dipinti, dai diari alle porcellane fino alle tovaglie e ai fazzoletti.

Il *mythos* dei due film è pressoché identico, ma le differenze sostanziali riguardano il prologo e l'epilogo. Così come il suo modello, *Rebecca* di Wheatley si promuove, anzitutto, come racconto a focalizzazione interna con la voce *off* della nuova signora de Winter che afferma: "La scorsa notte ho sognato di essere tornata a Menderley", ma a differenza di Hitchcock, Wheatley non utilizza l'ocularizzazione interna, cioè il *point of view* della macchina da presa non si fa corpo, non assume il "preciso" punto di vista del personaggio, ma un *nobody shot* in cui l'istanza narrante, lentamente e dall'alto, come un fantasma scende verso le spalle della protagonista che si dirige verso il castello. Terminato il *nobody shot*, un montaggio alternato tra il dettaglio ipertrofico degli occhi chiusi di Mrs de Winter distesa sul letto e le immagini delle tracce nel castello della prima moglie e di una pistola concludono il prologo, contemporaneamente alla voce della signora che afferma: "Come accade nei sogni ho avuto modo di ripercorrere la mia memoria fino a quell'estate a Monte Carlo". Hitchcock, invece, apre e termina il prologo utilizzando unicamente il piano sequenza con l'ocularizzazione interna suddetta, facendo attraversare come un fantasma, al personaggio della dama di compagnia, il cancello sbarrato che separa il viale adiacente dall'abitazione.

Da un punto di vista neuroscientifico, **il sistema della *simulazione incarnata* è la modalità percettiva basilare, ontologica, del funzionamento del sistema cervello-corpo dell'essere, di costruzione del soggetto a partire dall'intersoggettività**, nel caso dello spettatore a cominciare dallo sguardo sul continuo flusso filmico. Grazie soprattutto alla presenza dei neuroni specchio, nella nostra mente si attua di per sé un processo neurologico di rispecchiamento, di simulazione dell'azione o del gesto osservato sullo schermo col nostro sistema motorio del cervello, anche indipendentemente dalla volontà, dall'intenzionalità soggettiva di simulare fisicamente l'azione o il gesto visto: «Vedere un'azione significa, percettivamente parlando, *anche* simularla col proprio sistema motorio, nel proprio sistema motorio» (Gallese, Guerra 2015, p. 57). La *simulazione incarnata* modella costitutivamente «il contenuto della percezione visiva dell'oggetto, caratterizzando l'oggetto percepito nei termini degli atti motori che esso provoca» (*ivi*, p. 56). E non stiamo parlando di atti motori solo come di azioni o gesti, ma anche di emozioni e sensazioni, promuovendo così un vero e proprio *transfert* empatico, identificativo emozionale tra lo sguardo dello spettatore sull'immagine e l'immagine sullo sguardo dello spettatore che, se da un lato costituisce l'essenza della *simulazione incarnata*, dall'altro non è sufficiente per spiegarne il completo funzionamento.

Sebbene trascenda l'illusione della realtà della *mimesis praxeos* attraverso la matericità della macchina da presa col piano-sequenza nel prologo di *Rebecca*, Hitchcock ne ristabilisce l'intera validità nei confronti dello spettatore, perché l'utilizzo di un simile *internally generated camera moves* promuove percettivamente una completa immersione, identificazione tra lo sguardo dello spettatore e quello dell'attore. Altresì, Hitchcock ne conferma l'intero funzionamento grazie ad **un intreccio che si sviluppa perfettamente secondo i dettami di causa-effetto, promuovendo per tutta la sua durata, corrispondente a quasi l'intera durata filmica, una dimensione spazio-temporale lineare**, che a sua volta conduce il processo inferenziale dello spettatore a dimenticarsi che il *mythos* sia il correlato soggettivo onirico della signora de Winter, di quella presenza fantasmatica che surrealmente ha attraversato il cancello chiuso di Menderley, e quindi a credere perfettamente all'illusione della realtà, alla consequenzialità della *praxis.*

Completamente diversa è la spettatorialità che propone la *Rebecca* di Wheatley nel prologo e soprattutto nell'epilogo, dove parallelamente il regista afferma tutta la sua concezione dell'immagine filmica. Il *nobody shot* dall'alto che riprende di spalle la signora de Winter mentre si avvicina a Menderley, consegna allo spettatore il sentimento di una presenza fantasmatica che «ordina lo spazio e il tempo del film e che va al di là delle possibilità di controllo dei personaggi, ma anche di chi guarda il film [...] C'è una forza, in certa misura misteriosa e non razionale, che ne dirige il funzionamento» (*ivi*, p. 150). **Nel cuore dell'empatia dell'immagine, Wheatley apre fin da subito una ferita che turba ed estranea lo spettatore e che viene sottolineata dalla *haptic visuality* fornita dai dettagli ipertrofici del montaggio alternato che concludono il prologo**.

Grazie al sistema corticale somatosensoriale, deputato a mappare gli stimoli tattili, le immagini di dettagli ipertrofici promuovono nella corteccia motoria dello spettatore "immagini tattili", una visualità aptica «tale per cui è come se lo spettatore "toccasse" un film con i propri occhi [...] e avesse a che fare con una stimolazione che oltrepassa il dato visivo e la forma narrativa, andandosi a porre come esperienza della grana dell'immagine» (*ivi*, p. 233). **Nel cuore della finzione stessa, Wheatley buca l'immagine cinematografica facendo sì che lo spettatore di fronte al prologo veda immagini che non siano altro che «eventi singolari che la protagonista non ha propriamente desiderato»** (Venzi 2019, p. 31), i quali a loro volta turbano ed estraniano lo spettatore *nell'*empatia, *nella* stessa identificazione dell'*embodied cognition* «ponendo lo spettatore a distanza dallo spettacolo, ma in una condizione che sia incapace di sfuggirvi, o semplicemente di goderne» (Althusser 1967, p. 125).

Questa contraddizione interna che abita la *simulazione incarnata*, anche se viene nascosta successivamente dal *mythos*, che Wheatley riprende fedelmente da Hitchcock promuovendo come lui nei confronti dello spettatore una totale immersione nei confronti dell'intreccio, ritorna a darsi a vedere allo sguardo dello spettatore nel finale, dove a differenza della *Rebecca* di Hitchcock lo spettatore osserva la signora de Winter che si sveglia, di colpo termina il proprio sonno e corre ad abbracciare il marito. Improvvisamente, **dall'illusione della realtà lo spettatore si trova a far fronte alla realtà delle illusioni, o meglio agli *eventi singolari* allucinatori, perturbanti che fino a questo batter d'occhio della protagonista hanno abitato la *Rebecca* di Wheatley**, definibili come una neuro-immagine *tout court* del sogno della signora de Winter.

Immagini di una memoria-immemoriale, *eventi singolari* di un ricordo nel non ricordo che danno da vedere e che distruggono la consequenzialità della prassi, la continuità storica e di progresso dell'intreccio, dunque una rappresentazione del tempo che non colloca più presente e passato lungo una stessa linea, ma che si fa dialettica, secondo la quale «non è che il passato getti la luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione» (Benjamin 1997, p. 87). **Così come il tempo che esce *fuori da sé,* tramite questo batter di ciglia anche lo spettatore giunge a comprendere l'*altro da sé,* lo straniamento nella stessa identificazione, nello stesso *transfert* emozionale promosso dal *mythos* puramente hitchcockiano**. Attraverso la rappresentazione di questo sguardo di Mrs de Winter che si apre al mondo sensibile, Wheathley promuove uno *strappo* schermico e uno *choc* nei confronti dello spettatore, tale che l'immagine cinematografica si mostri in tutta la sua natura di «*revenant* che contrassegna il grado estremo del *déjà-vu*, dal lato dello *choc* di ciò che è stato mancato» (Roberti 2007, p. 181), cioè il lavoro del lutto. Ossia, il suicidio della governante, della signora Danvers, la quale in preda alla gelosia per la felicità ormai raggiunta da Massimo e dalla sua nuova moglie e quindi per il fallimento della propria *conjuration* alle loro spalle, decide di bruciare viva insieme al castello di Menderley, ultimo grande spettro di Rebecca, la prima moglie.

Riferimenti bibliografici

L. Althusser, *Per Marx*, Editori Riuniti, Roma 1967.
W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997.
G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 1999.
V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015.
B. Roberti, *Immagini in fuga*, in AA.VV., *Benjamin. Il cinema e i media*, Pellegrini, Cosenza 2007.
L. Venzi, *Comparse, passanti, avventure dello spettatore*, in "Fata Morgana", *Evento*, n. 38, 2019.

Rebecca. Regia: Ben Wheatley; sceneggiatura: Joe Shrapnel, Jane Goldman, Anna Waterhouse; interpreti: Lily James, Armie Hammer, Kristin Scott Thomas, Ann Dowd; produzione: Netflix, Working Title Films; distribuzione: Netflix; origine: Regno Unito; anno: 2020; durata: 121’ .