

USCENDO DAL CINEMA

L'ombra e l'eterotopia

Watcher di Chloe Okuno.

di [Lorenzo Croci](#) – 18 Settembre 2022



Una coppia americana, Julia (Maika Monroe) e Francis (Karl Glusman), decide di trasferirsi per motivi di lavoro a Bucarest. Appena arrivati nella loro nuova abitazione, un appartamento nel centro della capitale romena, i due si distendono sul divano per consumare il loro primo amplesso nella nuova casa. Dai primi piani dei due, la macchina da presa inizia, attraverso lo *zoom-off*, ad indietreggiare in *long take* lentamente, quasi impercettibilmente, fino a posizionarsi al di fuori della grande vetrata che dà sul condominio di fronte. Lì, oltre il vetro, ad una certa distanza dai corpi dei due amanti presi dal piacere, la macchina da presa si immobilizza come uno sguardo che vuol guardare senza essere visto, voyeurista. Durante la notte, Julia all'improvviso si sveglia e si alza dal letto. Tra *l'ombra portata* della camera da letto e della pioggia, che ininterrottamente scende sulla finestra, il corpo della protagonista inquadrata in campo medio è, contraddittoriamente, sia avvolto sia diviso dall'illuminazione pubblica della strada e dalle espressività dell'ombra. Ma ciò che l'attrae è un'altra ombra. Lentamente Julia si avvicina alla finestra per osservare il vicinato di fronte: grazie all'*ocularizzazione interna* assistiamo prima alla sovraesposizione della sua immagine riflessa sulla finestra, ed infine al suo sguardo che si fissa davanti all'*ombra portata* di un vicino che la sta osservando dal condominio al di là della carreggiata.

L'ombra, questo oggetto non-oggetto che emana tutto il proprio potere in assenza della luce, si dà a vedere come *portata* quando si promuove come «prolungamento o emanazione dell'oggetto che le produce piuttosto che come zone momentaneamente private della luce. [...] Le ombre *portate*, come sintetizza Arnheim, conferiscono agli oggetti il misterioso potere di emettere oscurità» (Costa 2020, p. 7). Attraverso l'utilizzo di una *low key light* vietata dall'industria culturale di massa hollywoodiana fino alla nascita del noir, **Okuno rappresenta le ombre portate come quelle oscurità che gettano fuori da sé i corpi oppure gli oggetti investiti dalla luce, per esprimere simbolicamente, sin dal prologo, l'invisibile dell'anima della protagonista, una certa inquietudine che inizia ad eccederla.**

Attraverso una logica da neo-noir, per riflettere sulle varie frammistioni che interessano il genere in causa così da capire le modalità espressive e le configurazioni testuali che lo hanno contraddistinto a partire soprattutto dall'età classica, **Okuno correla l'angoscia o l'inquietudine del noir con l'emozione della paura propria del genere horror o del crime.** La mattina seguente, difatti, Julia si imbatte casualmente per le strade della capitale in un crimine, precisamente in uno stupro e in uno strangolamento di una giovane donna; tipologia di omicidio non singolare, ma che già da alcuni mesi si ripete a Bucarest. A partire dall'immagine del corpo violentato di quella giovane donna, il reale di Julia inizia ad essere invaso da un'angoscia legata alla paura, secondo un pensiero propriamente heideggeriano: «Solo perché l'angoscia pervade lentamente già da sempre l'essere-nel-mondo, questo può, in quanto esser-preso il "mondo" prendendone cura in una situazione emotiva, avere paura. La paura è un'angoscia deietta nel "mondo", inautentica e dissimulata a se stessa come tale» (Heidegger 2018, p. 25). **A partire da quell'evento, dunque, paura e angoscia si mescolano tra lo sguardo sulle cose e le cose sullo sguardo di Julia, promuovendo un sentire che inizia a farsi astratto, indefinibile.**

Ma ciò che ancor di più l'aliena da sé è un'altra cosa, un certo senso di essere sorvegliata: sia da quell'*ombra portata* dall'inquilino del terzo piano del condominio di fronte, quando Julia si trova nel proprio spazio domestico, sia nelle sue *ballade* per le strade e nei cinema della metropoli romena. Francis, il fidanzato, stenta a crederle: il suo lavoro lo porta a lasciare tutto il giorno Julia in casa da sola e gli rimane difficile credere che la sua fidanzata possa essere spiata, anche dopo il misfatto del supermercato. Lì, in un centro commerciale di Bucarest, Julia inizia ad avere l'impressione che la prossima vittima del maniaco sessuale sia lei e nel tentativo di sfuggire al presunto agguato del criminale che si aggira tra gli scaffali, fa cadere per sbaglio dei prodotti dal ripiano più in alto, prima di essere cacciata dagli stessi impiegati del market per la confusione creatasi. L'analisi delle immagini di sorveglianza

del sistema di registrazione permanente del negozio commerciale non conduce a niente, a nessuna identificazione tra l'ombra dell'inquilino del terzo piano e l'immagine di quell'uomo che si aggirava tra la merce esposta nel negozio; **Julia non riesce ad associare nessuno sguardo a quello sguardo che l'osserva.**

Senza alcuna preoccupazione, il serial killer (Burn Gorman) continua a promuovere nei confronti di Julia una continua *sorveglianza gerarchica*, grazie a «piccole tecniche di sorveglianze multiple e incrociate, a degli sguardi che devono vedere senza essere visti» (Foucault 2014, p. 187). Tramite questa tecnica di sorveglianza, la "fisica" del potere, la presa sul corpo di Julia si effettua secondo tutto un gioco di «spazi, di linee, di schermi, senza ricorrere, almeno in linea di principio, all'eccesso, alla forza, alla violenza». Potere che è in apparenza tanto meno «corporale», quanto più è sapientemente «fisico» (Ivi, p. 194). A queste stratificate percezioni, però, Julia decide di opporre una reazione: una sera, prima di andare a letto, decide di fare un gesto all'ombra dell'inquilino del terzo piano di fronte, per confermare o meno la propria sensazione di essere sorvegliata, nonché la messa in discussione della sua percezione visiva da parte del fidanzato, vera e propria figura retorica del noir. **Julia alza la mano in segno di saluto, l'ombra non le risponde finché la ragazza non inizia a voltarsi, a quel punto anche l'ombra la risaluta con il medesimo gesto.**

Per la prima volta, quell'ombra ammonitrice non si riproduce come *portata*, bensì come *silhouette*, «ciò che di un corpo o di un oggetto risulta visibile quando esso si interpone tra una fonte di luce e un osservatore: in questi casi la visibilità dei dettagli e della configurazione plastica viene annullata nell'uniformità della superficie nera» (Costa 2020, p. 8). A differenza dell'*ombra portata*, nella *silhouette* il serial killer si pone completamente in controluce, in perfetta opposizione alla fonte di luce, così da dare a vedere solo la sua fisionomia come oscurità, ma soprattutto per mettere in evidenza l'effetto di straniamento nei confronti di Julia, nonché una vera e propria configurazione testuale trasfigurante, senza alcuna correlazione tra l'ombra e il dato, che la dimensione plastica figurativa inizia ad esprimere *nell'immagine*.

Ma Okuno decide di modificare l'impostazione di sorveglianza del killer. Davanti a quel gesto Julia, convinta del suo imminente assassinio, decide di chiamare la polizia, che subito si dirige dall'ombra del condominio di fronte, che autonomamente decide di mostrarsi alla ragazza, dicendole che il suo osservare e rispondere alle sue gesta gli serviva solo per ottemperare alla sua solitudine. «La piena luce e lo sguardo di un sorvegliante captano più di quanto facesse l'ombra che, alla fine, proteggeva. La visibilità è una trappola» (Foucault 1975, p. 218). Rendendosi visibile e facendosi pedinare volontariamente da Julia, come se questa fosse un detective privato, il

maniaco sessuale assicura il funzionamento automatico del suo potere attraverso il tema del doppio proprio del noir, l'inverificabilità da parte di Julia di quello sguardo sorvegliante. Dopo aver osservato il volto del vicino e quindi dopo che lui ha modificato la propria strategia sorvegliante nei suoi confronti, Julia entra letteralmente in paranoia, iniziando essa stessa a mettere in discussione il proprio sguardo sulle cose, decidendo di estraniarsi dal visibile fenomenico e rinchiudendosi nella propria abitazione.

Tramite questa coercizione volontaria di Julia, Okuno sovverte la *mimesis* decostruendo la protagonista come *bios politikos* fondato sulla *praxis* (azione) e sulla *lexis* (discorso): «Discorso e azione sono le modalità in cui gli esseri umani appaiono gli uni agli altri non come oggetti fisici, ma *in quanto* uomini [...] Una vita senza discorso e senza azione è letteralmente morta per il mondo; ha cessato di essere una vita umana perché non è più vissuta fra gli uomini» (Arendt 2017, p. 194). Esiliandosi dal mondo e soprattutto dal suo fidanzato, Julia decide di non prendere più alcuna iniziativa e di non parlare più con nessuno, rovesciando così la *mimesis praxeos* aristotelica, cioè scollegando la sua relazione con gli altri, il suo essere-nel-mondo, rifiutandosi di agire e di parlare. **Per gran parte della seconda metà del film, il quotidiano di Julia è il suo appartamento, spazio che inizia ad essere soffocante, spazio reale dove Julia perde sempre di più la sua percezione senso-motoria, cosicché la sua sensibilità inizi a rapportarsi ad infinite concatenazioni virtuali che fanno sì che quel luogo per la protagonista sia contemporaneamente anche un altro luogo, una sorta di spazio eterotopico**(Foucault 2011, p. 24).

Gli spazi così definiti da Foucault possono essere rappresentati anche dall'immagine dello specchio, che secondo il filosofo francese si promuovono come condizione mediana delle categorie di *utopia* ed *eterotopia* dello spazio:

Nello specchio mi vedo là dove non sono, in uno spazio irreali che si apre virtualmente dietro la superficie, io sono là, là dove non sono, una specie di ombra che mi rimanda la mia stessa visibilità [...] utopia dello specchio. Ma si tratta anche di un'eterotopia, nella misura in cui lo specchio esiste realmente e dove sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno; è a partire dallo specchio che mi scopro assente nel posto in cui sono, poiché è là che mi vedo (*Ibidem*).

Prima che nel finale la drammaturgia della forma noir sfoci nel *pulp* grazie allo scontro

finale tra Julia e il maniaco, Okuno realizza un'«equivalenza tra l'ombra e l'immagine riflessa allo specchio» (Costa 2020, p. 95), reificando continuamente l'immagine riflessa di Julia nel vetro riflettente, cosicché l'immagine riflessa sia il correlato anche dello spazio domestico opprimente che la aliena da sé. **A partite da questo sguardo che si posa su Julia, dal fondo di questo spazio virtuale che si trova dall'altra parte del vetro, Julia riporta questo sguardo su di sé ricostituendosi là dove non è.** In questo caso, lo specchio funziona come un'eterotopia poiché rende il posto che occupa Julia, nel momento in cui si guarda nel vetro, connesso con tutto lo spazio che l'attornia, che è al contempo sia reale che irreale, perché questa percezione nasce in quel punto virtuale che si trova oltre la superficie del vetro, là dove Julia non è, o è solo la sua ombra.

Riferimenti bibliografici

- A. Costa, *Il richiamo dell'ombra. Il cinema e l'altro volto del visibile*, Einaudi, Torino 2020.
- M. Heidegger in "Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni", n. 34, gennaio aprile 2018, Pellegrini, Cosenza.
- M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2014.
- H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Firenze-Milano 2017.
- S. Vaccaro, a cura di, *Michel Foucault. Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- R. Venturelli, *Cinema noir americano 1960-2020. Pulp, crime, neo-noir*, Einaudi, Torino 2020.

Watcher; regia: Chloe Okuno; sceneggiatura: Zack Ford; interpreti: Maika Monroe, Karl Glusman, Burn Gorman, Madalina Anea; produzione: Image Nation Abu Dhabi, AGC International Spooky Pictures; distribuzione: Focus Features, Universal Pictures; origine: Stati Uniti d'America; anno: 2022; durata: 95'.