

Simone Villani, *L'essenza e l'esistenza. Fritz Lang e Jean Renoir: due modelli di regia, due modelli di autore.* Torino. Lindau. 2007. pp. 170. ISBN 978-88-7180-649-5

Si potrebbe affermare, senza grandi margini di dubbio, che una distanza abissale separi il cinema di Jean Renoir da quella di Fritz Lang. Le loro rispettive produzioni cinematografiche mettono infatti in luce due diverse poetiche, due diversi modi di guardare e pensare il mondo, e soprattutto due diversi modi di pensare il cinema stesso. Da un lato, abbiamo il grande cineasta austriaco, passato alla storia della Settima Arte come “teorico” del controllo assoluto nonché indiscusso “autocrate del set”, dall’altro, il grande cineasta francese, notoriamente invece amante dell’improvvisazione, sempre disponibile ad “arrendersi” all’apporto coautorale fin dell’ultimo componente della *troupe*, eppure a posteriori consacrato come il più personale, il più riconoscibile, il più “autore” fra gli autori del suo paese.

In un fortunato libro degli anni ‘70 – *The World in a Frame. What We See in Films* – Leo Braudy proponeva Lang e Renoir come due modelli di autorialità capaci di bipartire l’intera storia del cinema. Del resto, le loro pratiche di regia antitetiche – che rispondono in senso lato a due precise categorie correlative della filosofia teoretica: essenzialismo (Lang) ed esistenzialismo (Renoir) – per il prestigio delle loro personalità di autori hanno esercitato un’influenza immensa su decine e decine di cineasti prima, durante e dopo la *Nouvelle Vague*.

Proprio sulla scia di questa intuizione di Braudy il recente studio di Simone Villani *L'essenza e l'esistenza. Fritz Lang e Jean Renoir: due modelli di regia, due modelli d'autore* si sviluppa, e lo fa attraverso una puntuale indagine comparativa. Un’indagine tutta condotta su un intrigante oggetto multiplo, che funziona, come afferma Giorgio de Vicenti in prefazione al testo, alla maniera di «un raro esempio di laboratorio interpretativo» (7). Lo studioso sceglie infatti di destreggiarsi fra quattro autori (due romanzieri e due cineasti) e sei testi (due romanzi e quattro film). Sul duplice contrappunto di due coppie di *remake* (*La Chienne* [*Id.*, Francia 1931] e *La Bête humaine* [*Id.*, Francia 1938] rifatti da Lang con *Scarlet Street* [*Id.*, Usa 1945] e *Human Desire* [*Id.*, Usa 1954]), Villani mette così in scena un avvincente corpo a corpo tra questi due giganti della storia del cinema, in modo da fornire al lettore «un preciso territorio di analisi, attraversato da una fitta rete di opposizioni stilistiche, tanto più probanti in quanto esercitate a partire dall’invarianza costituita dai due testi letterari»(7), rispettivamente *La Chienne* di Georges de La Fouchardière e *La Bête humaine* di Émile Zola. Avventurarsi sul sentiero affascinante e tortuoso della relazione tra cinema e letteratura, o per meglio dire tra immagine e parola (una categorizzazione che certo rende meglio questo tipo di approccio metatestuale, estremamente concreto e fecondo) non è del resto cosa nuova

per lo studioso, che già vi si era misurato nel suo precedente lavoro, il molto apprezzato *Il Decameron allo specchio. Il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio* (2004).

Come appunto in un esperimento di laboratorio, i primi quattro capitoli de *L'essenza e l'esistenza* ci mostrano uno stesso, identico segmento del romanzo di La Fouchardière o di Zola girato prima da Jean Renoir, poi da Fritz Lang. Il fatto poi che il confronto sia fondato su precisi e ben individuati momenti testuali fa sì che le varianti stilistiche che li caratterizzano possano assurgere «in modo esemplare a paradigmi di due opposte pratiche di regia» (7). Ed è inutile dire che il risalto delle differenze tra i due cineasti, così come si delinea di pagina in pagina, altro non fa che rilanciare la forza espressiva di entrambi. L'approccio scelto, peraltro, non soltanto è prezioso per coerenza e precisione, ma è tale anche da produrre effetti collaterali non indifferenti: come per esempio quando precisi riscontri testuali provano che la referenza letteraria di *La Chienne* di Renoir, oltre che dal romanzo di La Fouchardière, è costituita in modo diretto e forte dalla *pièce* omonima di Mouézy-Éon; o quando si teorizza in modo persuasivo, sulla base di una sequenza di *La Chienne*, una particolare valenza realistica del montaggio breve. Altra virtù del testo, sia in termini di modalità d'analisi che per quanto riguarda la prosa adottata, è il gusto per la sintesi. Una scelta questa che nulla toglie alla ricchezza e complessità del volume, ma che, al contrario, punta a creare un rapporto di complicità con il lettore, tendendo a concentrare l'articolata riflessione teorica in alcuni termini e concetti chiave.

Villani, inoltre, si premura di puntualizzare nel capitolo introduttivo che la sua analisi – che vorrebbe incentrata unicamente sul criterio di pertinenza dello stile – non corre il rischio di interferenza con altri fattori. Dal momento infatti che le condizioni di questo specialissimo terreno d'incontro (un'occorrenza tanto statisticamente rara quanto euristicamente feconda) non ricorrono una sola volta, ma – caso unico nella storia del cinema, quantomeno tra due autori di prima grandezza – addirittura per due volte, questo induce a liberare il campo dal rischio di qualsivoglia forzatura. Il *gap* storico e geografico tra i quattro film – che si esprime nei modi di produzione, nelle professionalità degli attori e dei tecnici, nell'evoluzione del linguaggio cinematografico, nel contesto politico, e persino nelle età molto diverse alle quali i due registi hanno affrontato il soggetto dei due romanzi ispiratori – è quindi pienamente riassorbito dalla rarità e peculiarità dell'intera situazione. Attenuando quindi «il “rumore” dell'occorrenza singola, questa reduplicazione dell'oggetto d'indagine permette così in linea di principio di determinare una “invarianza delle variazioni” e di depurare l'esito della comparazione dai fattori extrastilistici» (10). Sulla scorta di quest'obiettivo, lo studio comparativo di Villani non ha dunque dominante narratologica, ma è puntato sulla *mise en scène*, e si limita ad un prelievo assolutamente circoscritto

nel *corpus* dei quattro film di quelle sole coppie di segmenti testuali caratterizzate da una sostanziale invarianza narrativa.

Diversamente da quanto verrebbe da pensare di primo acchito, il contributo che offre questo studio comparativo – che ha pochi precedenti perché rari sono, nella storia del cinema, oggetti di studio così configurati – non è limitato unicamente all’ambito degli studi specialistici sui due cineasti, ma al contrario arriva ad abbracciare la più generale questione dell’autorialità. Tanto dalla comparazione fra le diverse versioni cinematografiche quanto da una lunga rete di considerazioni di carattere teorico ed espressivo, Villani fa infatti discendere l’ipotesi dell’ultimo capitolo del libro. «Polarizzata attorno a Lang e Renoir lungo un’antinomia controllo-progettualità-pianificazione vs permeabilità-pianificazione-immersività» (11), tale ipotesi tenta di disegnare un paradigma estetologico duale a fondamento della poetica di Lang e Renoir e poi, in epoche successive, filtrato e riassorbito da autori come Kubrick e Rossellini. I primi quattro capitoli del libro, nel mostrare l’esemplare divaricazione delle pratiche di regia dei due *metteur en scène*, funzionano quindi come riprova della validità di questo modello binario teorizzato dallo studioso.

Da un lato abbiamo, quindi, il paradigma “Lang-Kubrick”, foriero del controllo totale sul processo di realizzazione del film e sulla regia intesa come “linearizzazione” della deriva accumulativa del reale. Tale modello di autorialità si rivela perennemente attraversato dall’ambizione di guadagnare un pieno controllo dello spettatore e del profilmico insieme (molto bella, in questo senso, l’intuizione che sovrappone la posizione di Chris Cross, protagonista di *Scarlet Street*, allo spettatore nel buio della sala). Dall’altro lato, abbiamo il paradigma “Renoir-Rossellini”, nella cui poetica il confine tra la concretizzazione di spazio/tempo garantita dalla rappresentazione e il terreno reale del *backstage* finisce per slabbrarsi, la realtà di ogni suo pur minimo dettaglio si infila come una perdita d’acqua su una parete disintegrando la divisione netta tra realtà e finzione. Una prerogativa espressiva questa che invece in Lang raggiunge la sua più compiuta realizzazione formale, nonché una tematizzazione all’interno del tessuto narrativo. Se infatti per il cineasta austriaco avviene una «diegetizzazione del paratesto», fenomeno per cui la regia trascina le sue idee dentro la vicenda umana dei personaggi, nel cineasta francese accade invece una «paratestualizzazione della diegesi», fenomeno segnato dalla sollecitazione di un «apporto coautorale del mondo al testo» (8). Indubbiamente l’ipotesi che Villani traccia ha sia dei forti debiti che dei punti di distanza rispetto a diversi prestigiosi modelli binari della teoria cinematografica, da quello già citato di Braudy all’antinomia baziniana tra registi che credono nell’immagine e registi che credono nella realtà, fino al paradigma cardine e variamente declinato degli studi cinematografici “classico-moderno”.

Attentamente ancorato a un ben preciso territorio d'indagine (l'ampia bibliografia specialistica che correda il volume mostra comunque quanto complesso ed esteso sia tale territorio), questo recente studio traccia dunque nella teoria il suo percorso e, come afferma Giorgio De Vicenti, ha il merito di rilanciare «il gioco interpretativo proiettandolo sul terreno della contemporaneità» (8).

Diletta Pavesi

Via Bianchetti, 2

I – 44047 Sant'Agostino (Fe)

dilettapavesi@interfree.it