

DILETTA PAVESI

**“Un’appropriazione del lavoro di Hitchcock su larga scala”:
lo sfortunato caso di *Dietro la porta chiusa***

Introduzione

Dietro la porta chiusa (*Secret Beyond the Door*, 1948) è un’opera generalmente guardata con scarso interesse dai commentatori della sconfinata filmografia di Fritz Lang. Di solito, la principale qualifica che le viene associata è quella di segnare – causa il cocente insuccesso di pubblico e di critica riscontrato – la fine delle velleità di indipendenza produttiva del suo autore. Come è noto, il *flop* del film decretò infatti la precoce morte della Diana Productions, la piccola casa di produzione fondata da Lang nel ‘45 per assicurarsi libertà artistica e produttiva all’interno dello *studio system* hollywoodiano, nonché la rottura del suo sodalizio artistico con l’attrice Joan Bennett, che era stata fino a quel momento interprete di alcuni delle sue opere americane più riuscite. Ma oltre all’insuccesso di pubblico e al fallimento produttivo, è stato forse anche lo stesso distacco e scetticismo con cui il regista ha sempre parlato di *Dietro la porta chiusa* a indurre sovente la critica a non prestarvi troppa attenzione. Secondo un’opinione per lungo tempo diffusa (di cui si è fatto, soprattutto, portavoce Gavin Lambert nei suoi articoli del ‘55 apparsi su *Sight & Sound*)¹, dopo i primi due film realizzati a Hollywood – *Furia* (*Fury*, 1936) e *Sono innocente!* (*You Only Live Once*, 1937) – avrebbe avuto inizio il declino di Lang, che da quel momento si sarebbe solo limitato a offrire sprazzi occasionali del talento e della personalità precedenti. Per Peter Bogdanovich «questo è un *cliché* odioso e inconsistente come la tesi secondo cui i film inglesi di Hitchcock sarebbero migliori di quelli americani, John Ford non avrebbe mai realizzato un altro film completamente riuscito come *Il traditore* (*The Informer*, 1935), e Orson Welles non avrebbe più fatto niente degno di nota dopo *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941)»². Certo è che quest’idea ha spesso finito per porre in secondo piano molte opere della carriera americana del regista viennese. Oltre a *Dietro la porta chiusa*, hanno subito un analogo destino film come *Bassa marea* (*House by the River*, 1950) o *Gardenia blu* (*The Blue Gardenia*, 1953), che sono stati inesorabilmente bollati come “minori”, mentre nel corso degli anni hanno invece rivelato una ricchezza e una profondità che vanno ben oltre non soltanto l’opinione della critica di allora, ma anche quella dello stesso Lang.

Sarebbe quindi un grave errore considerare *Dietro la porta chiusa* come “un incidente di percorso” nella carriera statunitense del regista, così come tacciarlo di essere un’opera poco

¹ LAMBERT (1955a; 1955b).

² BOGDANOVICH (1988, 9).

personale o nella migliore delle ipotesi “di secondo piano” rispetto a più alti capolavori. Al contrario, secondo quanto rileva Tom Gunning nella sua monografia dedicata al cineasta, questo sfortunato film costituirebbe proprio l’ultimo capitolo di una trilogia iniziata con *La donna del ritratto* (*The Woman in the Window*, 1944) e proseguita con *Strada scarlatta* (*Scarlet Street*, 1945) avente come filo conduttore il tema del desiderio. Pertanto, la sua centralità emergerebbe anche dal suo porsi in forte continuità rispetto alle tematiche avviate nei due film precedenti, normalmente ritenuti grandi prove d’autore³. Ma non solo: *Dietro la porta chiusa* è forse l’opera che più di ogni altra nella carriera americana di Lang permette di scandagliare quel rapporto di specularità e insieme distanza che il suo universo creativo sembra intrattenere con quello del collega Alfred Hitchcock.

Tale questione è stata spesso oggetto di riflessione da parte della critica. Sebbene legami di parentela siano già ravvisabili tra i *thriller* del periodo inglese di Hitchcock e i film muti tedeschi di Lang, il punto di contatto più forte tra le loro rispettive carriere sembra situarsi in concomitanza proprio con la comune esperienza americana. E di questa lunga fase le due opere che riescono in maniera più limpida, più evidente a esemplificare l’analogia che lega la poetica e l’estetica dei due autori sono indubbiamente *Rebecca, la prima moglie* (*Rebecca*, 1940), primo grande successo hollywoodiano di Hitchcock, e *Dietro la porta chiusa*. Sussiste infatti tra i due film una fortissima affinità, che lo stesso Lang ammette esplicitamente durante la lunga intervista rilasciata a Bogdanovich nel ‘67⁴. In quest’occasione, il regista austriaco dichiara non soltanto la sua ammirazione per la regia hitchcockiana, ma anche il suo desiderio di emulare il fascino di *Rebecca*. Le parole di Lang ci invitano dunque a leggere lo sfortunato e ingiustamente sottovaluto *Dietro la porta chiusa* come un tentativo di appropriazione e insieme di riscrittura di alcuni tratti salienti del fortunato film del collega inglese. Un’operazione, questa, che si scopre coinvolgere non soltanto *Rebecca*, ma inglobare anche al suo interno suggestioni, temi, contenuti di altre opere hitchcockiane degli anni ‘40, come *Il sospetto* (*Suspicion*, 1941), *L’ombra del dubbio* (*Shadow of a Doubt*, 1943), *Io ti salverò* (*Spellbound*, 1945) e *Notorious, l’amante perduta* (*Notorious*, 1946). È tale la stratificazione dei richiami all’universo creativo del regista inglese presenti in *Dietro la porta chiusa* che si può giustamente parlare – come suggerisce Gunning – di «un’appropriazione del lavoro di Hitchcock su larga scala»⁵. O, se si preferisce, di un vero e proprio *pastiche*, che anticipa di alcuni decenni l’operazione compiuta in anni più recenti sul *corpus* hitchcockiano da un regista come Brian De Palma.

³ GUNNING (2000, 285ss.).

⁴ BOGDANOVICH (1988, 64).

⁵ GUNNING (2000, 345).

Nel “regno” della Diana Productions, ovvero la genesi produttiva di *Dietro la porta chiusa*

Come si è già accennato, *Dietro la porta chiusa* costituisce la seconda e ultima fatica della Diana Productions. È impossibile parlare del film e del suo autore senza chiarire la particolare natura di questo ambizioso progetto produttivo. La piccola società nasceva nel '45 da un accordo stipulato tra Lang, l'attrice Joan Bennett e il produttore Walter Wanger. Stando a quanto avrebbe riferito molti anni dopo il regista a Lotte Eisner, l'intesa prevedeva che lui detenesse il 55 per cento delle azioni della compagnia, Joan Bennett il 10 per cento, mentre Wanger, che non aveva una partecipazione diretta, assumesse il ruolo di vicepresidente della casa con un onorario di 40.000 dollari per film. La distribuzione, infine, doveva essere organizzata tramite la Universal⁶. All'epoca, un buon numero di ragioni personali e artistiche faceva da collante a questo curioso triumvirato.

Per Lang, la Diana Productions doveva servire non soltanto come casa di produzione ma anche come ufficio pubblicitario, teso a consolidare il suo *appeal* commerciale. Funzione questa, che al pari della distribuzione, svolgeva collaborando con la più influente Universal. Come ricorda infatti il suo biografo Patrick McGilligan, dalla metà degli anni '40 in poi il cineasta aveva preso sempre maggiore consapevolezza della necessità di porsi all'attenzione pubblica come un artista dalla personalità definita, facilmente identificabile, rivolgendosi a un'*audience* dal profilo altrettanto ben delineato⁷. In questo senso, il confronto con Hitchcock era inevitabile. Fin dagli inizi del decennio, al giovane regista inglese veniva già riconosciuta una forte identità artistica e commerciale, mentre Lang era ancora alla ricerca della propria. Soltanto negli anni dell'immediato dopoguerra il pubblico americano stava iniziando a conoscere la sua opera tedesca, e a riconoscere quindi il suo talento. Fino a quel momento, infatti, i film europei di Lang erano rimasti in larga parte sconosciuti. Ora, grazie soprattutto alla sale *d'essai*, che cominciavano ad apparire in molte zone urbane e soprattutto nelle città universitarie del paese, un'opera come *M – Il mostro di Düsseldorf* (*M*, 1931) poteva trovare diffusione. Infatti, molti circuiti indipendenti si stavano specializzando nella programmazione di pellicole straniere, come appunto i film tedeschi antecedenti alla guerra o le opere del neorealismo italiano. Certo, nonostante questi nuovi fermenti che andavo notevolmente ampliando la cultura dello spettatore americano, la fama del regista austriaco rimaneva ancora, per il momento, un fenomeno di nicchia.

Secondo Gunning, le carriere di Alfred Hitchcock e di Fritz Lang risultano essere fortemente interconnesse, sia dal punto di vista biografico che creativo. Molti punti le avvicinano e altrettanti le

⁶ Cf. EISNER (1978, 217).

⁷ Cf. MCGILLIGAN (1997, 353).

distanziano, ma una specularità di fondo rimane⁸. Negli anni '20, Hitchcock aveva lavorato come aiuto-regista per *The Blackguard* (*Id.*, 1925), una coproduzione anglo-tedesca girata negli studi della UFA a Neubabelsberg proprio nello stesso periodo in cui Lang stava iniziando *Metropolis* (*Id.*, 1927). Come ricorda McGilligan, il giovane e ancora sconosciuto assistente inglese aveva l'abitudine di recarsi spesso sul set del film per osservare il già illustre collega al lavoro⁹. Le coincidenze proseguono se si considera poi che Hitchcock avrebbe scritturato Peter Lorre per la prima versione de *L'uomo che sapeva troppo* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934), proprio subito dopo la fine delle riprese di *M*, in cui l'attore ungherese recitava il ruolo inquietante di un serial-killer di bambine. Inoltre, entrambi i registi vennero invitati a lavorare negli Stati Uniti dallo stesso produttore, David O. Selznick. Tuttavia, il loro rispettivo ingresso a Hollywood seguì strade assai differenti. Mentre Lang si ritrovò infatti senza lavorare per almeno tutto il suo primo anno di permanenza negli Stati Uniti ed ebbe modo così di fare lunghe ricerche per trovare un soggetto degno con cui esordire, Hitchcock invece, appena sbarcato in America, venne immediatamente incaricato di occuparsi della trasposizione cinematografica di *Rebecca*, un progetto questo fortemente voluto e seguito dallo stesso Selznick¹⁰. Benché lodato dalla critica, *Furia*, il primo film americano di Lang, non garantì al regista quel successo e quella sicurezza nei rapporti con lo *studio system* che invece *Rebecca* avrebbe garantito quasi istantaneamente a Hitchcock. Per tutto il corso degli anni '40 il regista inglese potrà infatti disporre di *budget* generalmente alti e godere di una relativa libertà d'azione. Al contrario, i rapporti di Lang con le regole dell'industria cinematografica hollywoodiana saranno fin da principio alquanto tormentati. Risulta quindi comprensibile che nel '47, momentaneamente a capo di una propria casa di produzione, egli lottasse per ottenere le stesse condizioni lavorative e la stessa indiscussa fama che Hollywood aveva già concesso a quel giovane aiuto-regista che lo aveva osservato lavorare mentre era a capo della più costosa produzione del cinema muto tedesco. Né deve destare stupore l'interesse rivolto dal cineasta alle questioni di *marketing* e alla sua collocazione in termini pubblicitari. Va infatti considerato che Lang risiedeva negli Stati Uniti ormai dagli anni '30, e doveva, per forza di cose, essere entrato in confidenza con i meccanismi sottesi al funzionamento dell'industria culturale del paese. Nell'intervista rilasciata a Bogdanovich, il regista afferma di aver tentato, fin dal suo arrivo, di conoscere nel profondo la cultura popolare americana, senza alcuno snobismo, dedicandosi, per esempio alla lettura di fumetti

⁸ Cf. GUNNING (2000, 346).

⁹ Cf. MCGILLIGAN (1997, 122).

¹⁰ Per un'altra curiosa coincidenza entrambi i registi, inizialmente, avrebbero dovuto esordire con film ispirati a reali episodi di naufragio – Lang con un soggetto relativo il disastro della Morro Castle intitolato *Hell Afloat*, e Hitchcock con uno relativo alla tragedia del Titanic. Tutti e due i progetti vennero poi abbandonati per volontà di Selznick.

e giornali¹¹. All'epoca, questo bisogno nasceva sia dalla naturale necessità di impadronirsi della sconosciuta lingua inglese, sia dal bisogno di comprendere cosa realmente “piacesse” al pubblico statunitense e quali fossero le principali differenze in termini di gusto e di abitudini rispetto a quello europeo. È lecito supporre che un simile apprendistato culturale abbia anche svelato al colto cineasta europeo quali fossero le leggi e le strategie connaturate a una così florida industria dell'intrattenimento, e gli abbia fatto adottare – almeno in parte – il pragmatismo commerciale notoriamente radicato nella mentalità americana.

Le personalità di Joan Bennett e Walter Wanger entravano per altre ragioni nel quadro di questa operazione produttiva. Intanto vi era un dato di natura personale; l'attrice e il produttore erano infatti sposati dal gennaio del '40¹². Inoltre, fin dagli inizi del decennio, Joan Bennett si andava qualificando come l'interprete femminile preferita da Lang, similmente a quanto era accaduto a Sylvia Sydney negli anni '30¹³. Già prima della nascita della Diana Productions, l'attrice si era infatti trovata a lavorare in ben due film del regista¹⁴, e non erano neppure mancate insinuazioni (sempre smentite dai diretti interessati) circa un coinvolgimento non solo professionale tra Lang e la sua nuova musa. Wanger, a sua volta, pur non possedendo una personalità particolarmente spiccata, aveva quantomeno il merito di non essere un produttore ostruzionista e filisteo e di nutrire un'immensa fiducia nel talento del regista.

Si può dire che l'attività della Diana cominci nel migliore dei modi: il primo film prodotto, *Strada scarlatta*, ottiene infatti un ottimo riscontro di critica e di pubblico. Probabilmente, si tratta del più grande successo americano del regista. Ben altro esito avrà invece soltanto tre anni dopo *Dietro la porta chiusa*, mettendo fine all'entusiasmo provocato dall'ottima accoglienza del film precedente. Le cause del suo insuccesso non possono essere ignorate, poiché, come rileva Gunning, esse sono in grado di dirci molto non soltanto a proposito della breve e sfortunata avventura della Diana Productions, ma anche, in generale, del periodo che la cinematografia statunitense stava allora attraversando. Infatti, secondo lo studioso, la disastrosa accoglienza a *Dietro la porta chiusa*, tanto in termini di critica che di *box office*, è emblematica delle energie contrastanti presenti in un momento – la fine degli anni '40 – di così forte transizione nella storia di Hollywood¹⁵. Il periodo di tempo tra l'inizio delle riprese di *Dietro la porta chiusa* (febbraio del '47) e la sua distribuzione nel

¹¹ Afferma Lang in quest'occasione: «Leggevo *soltanto* cose scritte in inglese. Leggevo molti giornali, e i fumetti – da cui imparai moltissimo. [...]. Acquistai la capacità di comprendere il carattere americano, l'umorismo americano; e imparai lo slang. Giravo per il paese in automobile, cercando di parlare con tutti. Conversavo con ogni tassista, ogni benzinaio che incontravo, e guardavo i film. [...]. E acquisii una certa sensibilità per ciò che chiamerei l'atmosfera americana». Cf. BOGDANOVICH (1988, 18).

¹² Diana era, non a caso, il nome della primogenita della Bennett, avuta dal primo marito Adrienne Ralston Fox e poi adottata dallo stesso Wanger.

¹³ Sylvia Sydney era comparsa negli anni '30 in ben tre film di Lang: *Furia*, *Sono innocente* e *You and Me* (*Id.*, 1938).

¹⁴ Joan Bennett era già stata diretta da Lang in *Duello mortale* (*Man Hunt*, 1941) e ne *La donna del ritratto*.

¹⁵ Cf. GUNNING (2000, 341).

gennaio del '48 coincide con tre eventi cruciali che sembrano preannunciare il destino della Mecca del Cinema.

Il primo – ovvero il brusco declino negli incassi del 1947 e la conseguente chiusura di circa quattromila sale in tutto il paese¹⁶ – può essere considerato, a posteriori, come il segnale più sinistro, sebbene a suo tempo non pare aver causato grande panico. Più disturbante e certo più vicino al piccolo “regno” della Diana era, semmai, il fatto che dall’ottobre dello stesso anno la Commissione per le attività antiamericane (HUAC) avesse cominciato a indagare sulle possibili influenze comuniste presenti a Hollywood. Tali inchieste non potevano non riempire di delusione i numerosi artisti di origine mitteleuropea che – proprio come lo stesso regista austriaco – erano scappati dal Terzo Reich, e immigrati a Hollywood in cerca di libertà. Inoltre, il problema delle “liste nere” poteva toccare particolarmente la realtà della Diana Productions. Per questo progetto, Lang – che pure non si dichiarò mai pubblicamente comunista – aveva scelto infatti di circondarsi di un piccolo *team* di lavoro composto da giovani ed energici assistenti, quasi tutti politicamente di sinistra. Non risulta difficile comprendere quindi come la “Caccia alle streghe” costituisse una potenziale minaccia per la nuova società.

Il terzo evento cruciale per il destino di Hollywood fu invece nel maggio del '48 la cosiddetta “decisione Paramount”, con la quale la Corte Suprema imponeva alle *majors* hollywoodiane di disfarsi delle catene di sale in loro possesso. Gli storici sono concordi nel ritenere che proprio tale sentenza segni la fine dello *studio system*, cambiando le modalità non solo di distribuzione, ma anche di progettazione e di produzione dei film. Il declino dello *studio system* e delle vecchie pratiche di distribuzione finiva per favorire i produttori indipendenti, ma questo stesso assetto metteva anche in pericolo la relazione della Diana Productions con la Universal, la cui politica era quella di stringere accordi con piccole compagnie come quella di Lang. Dalla metà degli anni '40 in poi questa *minor* aveva iniziato a cercare di imitare l’attività delle “cinque grandi”, passando dalla produzione di film *low-budget* a film di alto profilo. *Strada scarlatta* era stato un esempio emblematico del successo che una simile politica poteva ottenere, ma già dopo il '47 tale linea di condotta mostrava di non riuscire a dare i risultati sperati. Tuttavia, lo specifico insuccesso di *Dietro la porta chiusa* non può essere ascritto nemmeno a questi soli fattori. A concorrere al

¹⁶ Gli incassi del 1946 (anno in cui Lang iniziò a progettare il film) furono i più alti mai registrati fino ad allora. La cosa non sorprende: in quasi tutti i paesi con una forte produzione cinematografica, l'immediato dopoguerra aveva conosciuto un boom senza precedenti nella frequentazione delle sale. Gli Stati Uniti poi erano usciti dalla guerra in condizioni di prosperità e – malgrado le problematiche sociali e psicologiche che il conflitto si era inevitabile trascinato dietro – il clima che sembrava regnare era di ottimismo, entusiasmo e voglia di lasciarsi alle spalle le restrizioni economiche del periodo bellico. Ma già a partire dal 1947 le fortune di Hollywood subiscono una brusca battuta d’arresto: dai 98 milioni di spettatori settimanali del 1946 si passa già nel 1957 a 47 milioni. Un calo questo che determina la chiusura di circa quattromila sale. I profitti crollano e una delle delle “cinque grandi” – la RKO – si ritrova a passare di mano in mano per cessare infine la sua attività nel 1957. Ha inizio così la fine dell’età d’oro degli *studios*. Cf. BORDWELL – THOMPSON (2003, 32s.).

tracollo ci fu senza dubbio anche il progressivo deterioramento dei rapporti professionali e umani interni alla piccola casa di produzione. Si può infatti ipotizzare che se i membri della Diana fossero riusciti a mantenere quell'armonia che aveva caratterizzato i primi tempi dalla sua fondazione, e se i progetti intrapresi subito dopo *Strada scarlatta* avessero avuto la stessa fortuna, Wanger, Lang e Bennett, appoggiandosi alla Universal, ce l'avrebbero forse fatta a mantenere intatta la loro società. Il conflitto che invece si scatenò, durante la lunga lavorazione di *Dietro la porta chiusa*, tra il regista, la sua interprete e il produttore condannarono la Diana a concludere precocemente la sua attività. Matthew Bernstein ha definito come «nevrotico»¹⁷ il comportamento di Lang dopo la realizzazione di *Strada scarlatta*, e Gunning afferma addirittura che «è forte la tentazione di interpretare il film come la visione paranoide di Lang della sua *partnership*, con la star femminile intenta a cospirare assieme al marito per derubarlo della propria autorità»¹⁸.

Paradossalmente, in principio, l'ambiente della Diana si configurava come un luogo di lavoro sereno e piuttosto originale nella sua organizzazione. Oltre all'alto numero di giovani collaboratori di sinistra, un'altra particolarità dell'impresa era la folta presenza di donne in ruoli di primo piano. Si possono citare, per esempio, i nomi di Hilda Newman Rolfe, segretaria personale del regista, quello di Min Selvin, assistente esecutiva (un compito che ben di rado veniva assegnato a una donna) e infine, naturalmente, quello della sceneggiatrice Silvia Richards, che all'epoca era legata al regista anche da un'intensa relazione sentimentale. La Diana Productions, dedita come si è già detto anche alle attività di *marketing*, non poteva non sfruttare un simile argomento. Appaiono infatti in quegli anni, soprattutto su riviste femminili, articoli che sottolineano la scelta del regista europeo di attorniarci di donne nella sua attività artistica e nella sua gestione dei suoi affari. Ma al di là di simili operazioni pubblicitarie, la preminenza assegnata al lavoro femminile risulta evidente in moltissimi degli aspetti che accompagnano il progetto e la realizzazione di *Dietro la porta chiusa*. A cominciare dalla stessa sceneggiatura, opera appunto di Silvia Richards.

Nel suo colloquio con Bogdanovich, Lang dichiara sbrigativamente che l'idea originale del film non fu sua ma di Wanger. In quel periodo, stando alle sue parole – il produttore desiderava sfruttare alcune «vecchie sceneggiature»¹⁹. Tale affermazione è in realtà una menzogna o quantomeno un ricordo falsato: all'epoca non c'era infatti nessuno “vecchio” *script* in giro per gli uffici della Diana. La stessa fonte letteraria da cui venne tratto il soggetto era piuttosto recente. Si trattava infatti di un romanzo di Rufus King intitolato *Camera chiusa n. 13 (Museum Piece Nb. 13)*, apparso a puntate nel dicembre del '45 sulla rivista femminile “Redbook”. Romanziere e

¹⁷ Cf. BERNSTEIN (1994, 210).

¹⁸ GUNNING (2000, 342).

¹⁹ BOGDANOVICH (1988, 64).

sceneggiatore, King era soprattutto specializzato in gialli, racconti di spionaggio e di mistero. All'epoca, diverse sue *crime story* erano già state portate sullo schermo²⁰.

Camera chiusa n. 13 racconta di uno stravagante magnate del giornalismo, Earl Rumney, dedito a ricreare nella propria villa stanze in cui sono avvenuti delitti celebri. Il romanzo comincia all'indomani del suo matrimonio con Lily, un'attraente ricca vedova dall'animo gentile e ingenuo. Dopo solo qualche giorno passato nella sinistra casa del marito, la donna inizia a sospettare che questi soffra di qualche turba psichica, e comincia a indagare per cercare di aiutarlo. Intorno alla coppia si agita un gruppo di famigliari, amici e domestici dai comportamenti non meno inquietanti o bizzarri, tutti apparentemente ostili a Lily, che si ritrova così a sentirsi minacciata nello spazio della sua nuova casa, secondo una delle più tipiche situazioni della narrativa gotica. Alla fine lo psicotico Earl viene ucciso dal cognato che vuole assumere il comando della sua attività giornalistica e impossessarsi della sua ricchezza. Dell'omicidio viene ingiustamente accusata Lily, che indotta a credere di averlo realmente commesso in un momento di sonnambulismo, arriva quasi a suicidarsi. Verrà, tuttavia, salvata *in extremis*, e potrà risposarsi con il rassicurante Hubert Coache, da sempre suo amico e angelo custode.

Che cosa può avere attratto Lang in questo soggetto? Oltre a una piuttosto debole somiglianza col *plot* di *Rebecca*, di cui come sappiamo voleva emulare il fascino e il successo, può averlo colpito l'attenzione di King per il dato psicologico, che lo scrittore, nel suo romanzo non certo memorabile ma comunque piacevole, distribuisce secondo un crescendo di tipo musicale, elegantemente e raffinatamente ritmato. In quel periodo, Hollywood impazziva infatti per i film di divulgazione psicanalitica e ogni casa di produzione voleva cimentarsi con tale filone. I registi che desideravano affrontare tematiche freudiane tendevano a orientarsi proprio verso romanzi "medi", che potevano essere tranquillamente modificati e manipolati. Tant'è vero che nella stesura della sceneggiatura Richards e Lang scelgono non soltanto di cambiare i nomi e i volti ai personaggi, ma anche l'impostazione stessa della trama. Il magnate del giornalismo Earl Rumney diventa l'architetto Mark Lamphere, tuttavia viene mantenuta la sua mania per il collezionismo di stanze legate a eventi di sangue. Trasformato è anche il personaggio femminile, che nello *script* non si chiama più Lily ma Celia e che, pur restando una figura elegante, bella e di buon cuore, viene dotata di una personalità più forte e meno accondiscendente rispetto a quella dell'eroina del romanzo. Inoltre la donna non figura più essere una vedova, ma una giovane ereditiera, la cui morte dell'adorato fratello maggiore ha lasciato ricca e sola al mondo. Una significativa aggiunta che il regista e la sua sceneggiatrice compiono rispetto alle pagine di King è un prologo ambientato in Messico, dove Mark e Celia si incontrano e decidono dopo poco di sposarsi. Molti personaggi del

²⁰ Cf. *Murder by the Clock* (1931) di Edward Sloman e *Love Letters of a Star* (1936) di Milton Carruth.

romanzo, come il musicista di origine europea Sobolenski o la giornalista Leona Drum, vengono poi del tutto eliminati. Inoltre, mentre nell'originale Earl viene ucciso per questioni di denaro e potere, nella sceneggiatura Mark diventa un potenziale assassino, i cui impulsi violenti sono scatenati dalla vista dei lillà, un fiore che egli inconsciamente associa alla madre e a un trauma infantile rimosso. Completamente diverso è quindi l'epilogo studiato da Lang e Richards, in cui si decide che il personaggio maschile stia per uccidere la moglie, ma venga fermato dalla donna stessa, che riesce all'ultimo a restituirgli la memoria e a liberarlo dalla nevrosi. *Dulcis in fundo*, i due decidono di inserire una scena conclusiva in cui marito e moglie fuggono dall'incendio appiccato alla loro villa dalla gelosa Miss Robay, la segretaria personale di Mark. Questo personaggio vendicativo e sinistro è presente anche nel libro, mentre è del tutto assente l'elemento dell'incendio finale e purificatore.

Stando a quanto riferirà a Lotte Eisner, una delle prime idee che Lang aveva avuto in fase di sceneggiatura era stata quella di affidare la "voce del pensiero" di Celia (interpretata da Joan Bennett) a un'altra attrice²¹. Con quest'espedito egli voleva infatti raggiungere un effetto che O'Neill con *Strano Interludio* non era riuscito a ottenere in teatro (ma che si ritrova, tuttavia, nell'adattamento hollywoodiano del dramma)²². Nella sua visione, le parole dell'inconscio non dovevano essere come gli "a parte" in una commedia, ma appartenere a una dimensione altra. Tuttavia, quest'interessante ricerca sulle modalità di espressione delle più delicate ramificazioni del pensiero intimo venne abbandonata al momento stesso delle riprese, quando Joan Bennett pretese che fosse usata sempre la propria voce.

Sebbene avesse firmato nel '47 la sceneggiatura di *Anime in delirio* (*Possessed*, 1947) di Curtis Bernhardt – che presentava alcuni punti di contatto con il *plot* di *Dietro la porta chiusa* – Silvia Richards non era affatto convinta del materiale a cui lei e il regista stavano dando vita. Per gran parte del tempo Lang le dettava scambi di battute e scene, mentre lei cercava a fatica di organizzare il suo flusso di parole in un inglese corretto. La soggezione e il rispetto che nutriva per il regista (all'epoca anche suo compagno nella vita) le impedivano di esprimere liberamente la propria convinzione che i dialoghi non avrebbero funzionato, una volta portati sullo schermo. La stesura dello *script* fu molto lunga e travagliata. Ciò comportava chiaramente ulteriori spese, nonché tensioni con Walter Wanger e Joan Bennett, che si stavano spazientendo per via del ritardo. Una prima bozza completa della sceneggiatura non verrà, infatti, approvata fino a novembre e sarà

²¹ "Thought voice", come la definisce Lang stesso in una lettera indirizzata alla Diana Productions. Cf. EISNER (1978, 233).

²² *Strano Interludio* (*Strange Interlude*, 1932) di Robert Z. Leonard.

proprio questo uno dei ritardi che finiranno per indebolire la posizione contrattuale della Diana con la Universal²³.

Sulla scelta del cast, almeno per quanto riguardava il personaggio femminile, non esistevano grossi dubbi. Fin da subito si era certi che il ruolo di Celia Lamphere sarebbe stato impersonato da Joan Bennett. Come si è accennato all'inizio, l'attrice era all'epoca l'interprete femminile preferita da Lang. Inoltre, la sua partecipazione diretta nelle azioni della società le garantiva una certa influenza nelle scelte di *casting*. La lunga e prolifica attività di questa diva, proveniente da una famiglia dedita da molte generazioni allo spettacolo²⁴, potrebbe essere suddivisa in tre fasi distinte. Negli anni '30 aveva iniziato a farsi conoscere sul grande schermo dando vita per lo più a ingenue e accattivanti bellezze bionde. Si trattava di film spesso destinati all'intrattenimento familiare, e non molto differenti da quelli assegnati alla sorella Constance, anch'ella attrice e all'epoca forse più celebre. Nel decennio successivo, Bennett cambia invece completamente rotta. Su consiglio del suo agente e futuro marito Walter Wanger, si tinge i capelli di scuro e si specializza nel ruolo della *dark lady*. Infine, con l'avvento degli anni '50, diventata più matura, comparirà in molte commedie nei panni di madre di famiglia, sensibile e affettuosa: un esempio su tutti, il celebre *Il padre della sposa* (*Father of the Bride*, 1950) di Vincent Minnelli. Un'attrice, insomma, a cui Hollywood concederà tre distinte vite nella realtà di celluloido.

Di queste tre fasi la più fortunata è indubbiamente quella intermedia, che passa appunto attraverso il fecondo sodalizio artistico con Fritz Lang. Nel '41 Bennett interpreta in *Duello mortale* (*Man Hunt*) la parte di Jenny Stokes, una prostituta londinese dal cuore d'oro, devotamente innamorata del coraggioso capitano Alan Thorndike (Walter Pidgeon). Ma il regista si dimostra ben presto interessato a calare l'attrice in ruoli e atmosfere più torbidi, che rinviano appunto all'immaginario noir della *dark lady*. Già ne *La donna del ritratto* (*Woman in the Window*, 1944) ritroviamo infatti Bennett nei panni meno rassicuranti di Alice Reed, la raffinata modella che fuoriesce dalla cornice del quadro in cui è stata immortalata per trascinare il convenzionale professor Wanley (Edward G. Robinson) in un'avventura lunga il tempo di un sogno in cui si mescolano trasgressione, omicidio, menzogne, ricatti e suicidio. In *Strada scarlatta* il lavoro sul corpo e sulla personalità dell'attrice intrapreso con *La donna del ritratto* viene portato addirittura alle estreme conseguenze. Nel capolavoro del '45 Bennett interpreta la cinica e opportunista Katherine March. Ancora una prostituta (benché la sua professione non venga resa esplicita, la

²³ Cf. MCGILLIGAN (1977, 357).

²⁴ La propensione al teatro della famiglia Bennett sembra addirittura risalire ai tempi dei menestrelli itineranti nell'Inghilterra del XVIII secolo. Il nonno materno era l'attore shakespeariano, di origine giamaicana, Lewis Morrison, attivo nella seconda metà dell'Ottocento, la nonna materna era invece la celebre attrice Rose Wood. Attori erano anche gli stessi genitori di Joan, Richard Bennett e Adrienne Morrison, che all'attività di teatrante affiancava anche quella di critica letteraria. Inoltre, le sue due sorelle maggiori, Constance e Barbara, erano rispettivamente attrice cinematografica e ballerina.

prima scena in cui la ragazza appare sembra confermare tale impressione), ma senza il cuore d'oro della Jenny di *Duello mortale*, o la malinconia dolente inscritta negli occhi di Alice Reed, che si consolava della propria solitudine nutrendosi degli sguardi ammirati che gli uomini riservavano all'esposizione del suo ritratto. Stavolta il protagonista – di nuovo Edward G. Robinson nei panni di un modesto cassiere di banca – ne diviene la vittima designata, tanto in senso economico quanto morale. Ora in *Dietro la porta chiusa* l'attrice si ritrova alle prese con ruolo forse meno ambiguo, meno sottile dei precedenti, ma nondimeno affascinante. E difatti – malgrado i lineamenti perfetti del viso e l'impeccabile eleganza degli abiti – Joan Bennett riesce ugualmente a conferire calore e umanità al personaggio di Celia, la fanciulla che ha sempre vissuto in un mondo lussuoso e convenzionale, ma che all'occorrenza riesce a trasformarsi per amore in una donna capace di insospettabile saggezza, intuito e coraggio.

Più incertezza c'era invece per la scelta dell'attore che avrebbe dato il volto a Mark Lamphere. Il desiderio originario di Lang era quello di scritturare un interprete dotato di un carisma divistico equivalente a quello della Bennett, e che possibilmente fosse inglese. Il primo nome a essere considerato fu quello di James Mason, che però non si dimostrò interessato. Si ripiegò allora su quello di Michael Redgrave, un altro attore inglese che non aveva mai lavorato a Hollywood in precedenza. Redgrave, che era un grande ammiratore dell'opera tedesca di Lang, accettò immediatamente la proposta, dopo aver letto soltanto le prime cinquanta pagine dello *script*. Nel romanzo il personaggio maschile è descritto come un uomo avvenente e dal fascino latino. L'attore non era certo un tipo mediterraneo alla Rodolfo Valentino. Tuttavia quel suo sguardo un po' languido e assente e l'aspetto nordico e distaccato potevano renderlo adatto a interpretare la parte di un uomo disturbato, ferito nella psiche fin dall'infanzia.

Nel febbraio del '47 ebbero finalmente inizio le riprese, ma apparve subito chiaro che c'erano nuovi problemi all'orizzonte. Uno di questi era la freddezza e la malcelata ostilità che sembrava essere scesa da qualche tempo tra Lang e la sua protagonista. Il primo evidente segnale di questo cambiamento si ebbe quando l'attrice sostenne la scelta del marito di ingaggiare come direttore della fotografia Stanley Cortez. Il regista invece avrebbe voluto servirsi di Milton Krasner, che aveva lavorato a *Strada scarlatta*. Ma poiché quest'ultimo non era più disponibile, nulla impediva secondo Wanger di servirsi di Cortez, che era già stato messo sotto contratto. Peraltro quest'ultimo aveva alle spalle un ottimo *curriculum*. Si era occupato della fotografia de *L'orgoglio degli Amberson* (*The Magnificent Ambersons*, 1942) di Orson Welles ed era considerato un maestro nella sperimentazione dei campi lunghi e dell'esplorazione degli spazi. Inoltre, avendo cominciato la carriera come fotografo specializzato in volti, era anche nota la sua capacità di valorizzare attraverso le luci la bellezza delle attrici. E questa era senza dubbio una delle ragioni per cui Bennett

gli era favorevole. Per tutto il tempo delle riprese Lang rimase tuttavia ostile a Cortez e questo diede luogo a numerosi momenti di tensioni. Paradossalmente è proprio la fotografia a rappresentare uno degli aspetti maggiormente riusciti del film. *Dietro la porta chiusa* è infatti una delle opere di Lang più affascinanti dal punto di vista visivo. Merito questo dell'accurato lavoro di Cortez, che calibra sapientemente i giochi d'ombre espressionisti con le preziosità opalescenti dei bianchi.

Se la scelta del direttore della fotografia fu un'imposizione, Lang ebbe comunque modo di prendere liberamente altre decisioni. Fu sicuramente lui a scegliere, per esempio, il montatore Arthur Hilton, lo scenografo Max Parker (con cui già aveva collaborato per *Maschere e pugnali* [*Cloak and Dagger*, 1946]) e lo stimato compositore Miklos Rozsa. Inoltre, per la sequenza di apertura, quella del sogno di Celia, Lang decise di contattare l'amico di vecchia data Oskar Fischinger. Esattamente come aveva fatto molti anni prima per rappresentare il sogno di Crimilde ne *La morte di Sigfrido* (*Die Nibelungen – 1. Teil: Sigfrieds Tod*, 1924), il regista volle nuovamente servirsi del disegno animato per veicolare il contenuto onirico del film. La scelta di rivolgersi a Fischinger, il grande rivale di Walter Ruttmann nell'animazione astratta, nasceva da diverse ragioni. In primo luogo, il poliedrico artista visivo aveva già collaborato con Lang ai tempi de *La donna nella luna* (*Die Frau im Mond*, 1929). Inoltre, come il regista austriaco, anche Fischinger si trovava allora nella condizione non facile di straniero a Hollywood: nel febbraio del '36 aveva infatti lasciato la Germania a seguito di un'offerta da parte della Paramount. Una volta giunto negli Stati Uniti, Fischinger si era trovato a lavorare per altre importanti case di produzione²⁵, ma senza mai riuscire ad ottenere grandi gratificazioni o a veder consolidata la sua posizione. Per un'amara ironia della sorte, qualcosa di simile accadrà anche con *Dietro la porta chiusa*, il cui prologo onirico finirà per essere realizzato, all'ultimo momento, da artisti della Disney. Pur senza ricevere dal regista alcuna informazione precisa a proposito del risultato da raggiungere, questi ultimi riusciranno ugualmente a svolgere un ottimo lavoro.

A prescindere da siffatti incidenti di percorso, appare evidente che Lang poteva contare, grazie alla Diana Productions, di una consistente libertà decisionale. Fino a quel momento, Wanger non aveva mai sollevato alcun dubbio in merito alle capacità e al buon senso del regista. Ormai però il set si andava configurando come un campo di battaglia in cui i dissapori erano all'ordine del giorno. Anche i gesti più semplici che Joan Bennett doveva compiere nel film – come fumare una sigaretta o sorseggiare un *cocktail* – potevano diventare oggetto di infinite discussioni con il regista, ed essere ripetute moltissime volte. Non meno preoccupanti poi erano i ritardi. Il 5 marzo del '47 il produttore, esasperato quanto la moglie, decise di redigere un promemoria per il suo problematico

²⁵ Come la MGM e lo studio Disney, per cui aveva collaborato, seppure non accreditato, alla sequenza di apertura di *Fantasia* (*Id.*, 1940).

regista. In questo memo Wanger sottolinea come delle 125 scene previste ne siano state girate solamente 74, e ricorda inoltre a Lang l'incremento dei costi di produzione che la sua ingiustificata lentezza comporta. Tuttavia, in linea con la sua indole diplomatica, Wanger non riesce a non concludere con una nota encomiastica, e si dichiara convinto che il girato sia di ottima qualità, di grande interesse drammatico, e forse, nel complesso, quanto di meglio Lang abbia mai realizzato²⁶.

Il regista risponde alle perplessità sollevate dal collega con una lettera di tre pagine, datata 10 marzo. In questa missiva egli critica aspramente Stanley Cortez, che, a suo dire, ha ancora molto da imparare per quanto riguarda l'illuminazione, definisce "incredibilmente brutto" anche il lavoro del costumista Travis Benton, si dichiara esasperato per l'incapacità degli attori di ricordare bene le battute, e imputa parte dei ritardi ad alcuni episodi di cui non è responsabile, come un allontanamento di Joan Bennett dal set per ragioni di salute. Inoltre – cosa paradossale – il regista critica lo stesso atteggiamento permissivo di Wanger nei suoi riguardi, accusandolo di non avere mai espresso una chiara opinione a proposito della lunghezza del copione²⁷. In risposta alle lodi fattegli dal produttore, si limita solo a un freddo "grazie".

Il 19 aprile del '47, diciotto giorni oltre i tempi fissati, le riprese sono finalmente concluse. Ma nuovi dolori e delusioni attendono la famiglia della Diana. La fase di post-produzione si rivela infatti non meno pesante. Nell'agosto del '47, quando *Dietro la porta chiusa* è ormai montato, la Universal decide di fondersi con la International Pictures e dare vita a una nuova compagnia, la Universal-International, con a capo William Goetz e Leo Spitz. Tale fusione finisce per danneggiare la già fragile società di Lang, dal momento che Goetz e Spitz scelgono immediatamente di adottare una politica tutt'altro che vantaggiosa per i soggetti semi-indipendenti. Arrivati a questo punto, in cui il film ancora non è stato distribuito e non ha quindi fruttato alcun profitto, Lang può solo sperare in un'efficace campagna pubblicitaria per richiamare il pubblico. Ma nessuna delle trovate studiate dal *team* della Diana e dall'ufficio della Universal basta a salvare il film da un'anteprima disastrosa²⁸. I commenti anonimi rilasciati dal pubblico sono impietosi. Questo induce Goetz ad

²⁶ Cf. MCGILLIGAN (1997, 360s.).

²⁷ Scrive infatti Lang: «In numerose occasioni, prima di cominciare le riprese, ti ho chiesto un'opinione precisa riguardo alla lunghezza del copione. Tu mi hai sempre dato delle risposte generiche. Hai anche detto che ti sembrava impossibile apportare dei tagli alle scene del prologo in Messico. [...] Tuttavia ho eliminato oltre un migliaio di parole dal copione finale». Cit. in *ibid.* 361.

²⁸ Dopo un'attenta consultazione, il *team* di lavoro della Diana decide di promuovere il nuovo prodotto come un «problem picture». In una lettera inviata all'ufficio pubblicitario della Universal, Min Selvin scrive: «il signor Lang ha pensato che *Dietro la porta chiusa* possa essere presentato come un'opera che mostra la risoluzione di un problema. [...] *Dietro la porta chiusa* ci mostra addirittura come un impulso omicida venga disinnescato». Un'altra strategia pubblicitaria presa in considerazione è quella di enfatizzare l'elogio da parte del film della saggezza femminile. Nella stessa lettera, Selvin prosegue dicendo che «*Dietro la porta chiusa* racconta di una donna impegnata in un disperato combattimento per adempiere alla sua promessa nuziale ("nella buona e nella cattiva sorte"). Invece di scappare dal pericolo – lontana dalla possibilità di essere uccisa – Celia Lamphere è determinata a risolvere il problema trovando il suo motivo scatenante». Quest'ultima notazione si conclude con il suggerimento di sfruttare la determinazione del

apportare tagli e modifiche sul montaggio iniziale. Molte scene del viaggio di Celia in Messico e della sua luna di miele con Mark vengono totalmente eliminate, pur essendo costate giornate di meticoloso lavoro. Wanger, dal canto suo, pur sapendo che gran parte del materiale scartato era proprio quello che Lang giudicava migliore, non fa nulla o quasi per evitare tale operazione. La rabbia del regista dinnanzi a questa reazione di totale passività è tale da minacciare un'eliminazione del nome del produttore dai titoli di testa della nuova versione. Alla fine si arriva a un compromesso, ma, come afferma Matthew Bernstein, «il rancore tra la Diana e la Universal, e tra Lang e Wanger, era a questo punto diventato insanabile»²⁹.

Fin dal principio della sua genesi realizzativa, *Dietro la porta chiusa* era apparso come un progetto destinato a un sicuro fallimento, e quando nel gennaio del '48 il film venne finalmente distribuito, l'accoglienza della critica diede piena conferma a questi funesti pronostici. A posteriori, si può, infatti, affermare che sia stata l'opera di Lang peggio recensita. Il *New York Daily News* la definisce «puerile», *PM* ne sottolinea la «stupefacente stupidità», e il *New York Times* la trova «piuttosto sciocca»³⁰. Inoltre, a peggiorare le cose, gli incassi si rivelarono scarsi a tal punto da qualificare il film come il maggiore insuccesso della Universal in un anno che fu, nel complesso, tutt'altro che felice dal punto di vista degli introiti cinematografici. La *studio* decise quindi di cancellare tutte le garanzie concesse al regista, a Wanger e alla Diana Productions. Inoltre, Lang venne anche allontanato dal progetto di *Winchester '73*, un adattamento cinematografico del romanzo western di Stuart N. Lake alla cui sceneggiatura Silvia Richards e il regista stavano lavorando già dal '46.

La Diana Productions cessò così di esistere. Malumori e ulteriori scontri si sarebbero protratti tra Lang e Wanger ancora per qualche tempo. In seguito, il produttore avrebbe definito l'esperienza lavorativa di *Dietro la porta chiusa* come «due anni e mezzo di sofferenza»³¹. Il rapporto del cineasta con Joan Bennett tornò invece a essere amichevole. Tuttavia, rimane quanto mai significativo il fatto che Lang e l'attrice, che era stata la sua musa per tutto il decennio degli anni '40, non sarebbero mai più tornati a lavorare assieme, una volta conclusa quest'ultima disastrosa collaborazione.

personaggio femminile a salvare il suo matrimonio come un richiamo all'allora attualissimo problema del numero crescente di divorzi negli Stati Uniti. Cf. *ibid.* 362s.

²⁹ Cit. in *ibid.* 364.

³⁰ Cit. in *ibid.*

³¹ Cit. in *ibid.*

Appropriazioni gotiche e variazioni perturbanti: il rapporto speculare e contraddittorio tra *Dietro la porta chiusa* e *Rebecca, la prima moglie*

Nelle pagine precedenti si è volutamente sorvolato su di un aspetto cruciale, ovvero la collocazione in termini di genere del film. L'opera di Lang è indubbiamente emblematica di un gusto cinematografico molto in voga negli anni '40. Ci riferiamo al filone del cosiddetto "female gothic film", vale a dire a quel nutrito gruppo di opere realizzate nel corso del decennio che vedono generalmente come protagonista una donna alle prese con una vicenda matrimoniale dai contorni inquietanti. Situazione tipica di questa corrente è quella che ritrae una giovane eroina, da poco sposatasi, progressivamente attanagliata dal dubbio che il marito (o una figura a lui vicina) la voglia uccidere o condurre alla follia. Vittima dei suoi dubbi, delle sue angosce e della sua spesso errata interpretazione dei segni, la donna si ritrova, quindi, a sentirsi in pericolo nello spazio della sua stessa casa, che diviene generalmente il teatro di una serrata indagine epistemologica per approdare alla verità su quali siano le reali intenzioni del coniuge.

La centralità affidata nei film gotici al punto di vista femminile e la ricorrenza di certi temi – in primo luogo, quello del rapporto fra i due sessi – hanno reso questo filone uno dei terreni privilegiati dell'indagine della *Feminist Film Theory*. Una simile attenzione sembra derivare non soltanto dal fatto che il *gothic film* costituisce una delle principali diramazioni di quella cospicua produzione di film realizzata negli anni '40 esplicitamente rivolta al pubblico femminile americano – tendenza, questa, subito battezzata dalla critica femminista come "women's film" – ma anche perché esso, più di altri generi, sembra veicolare una sorta di riflessione, di commento metacinematografico rispetto alle possibilità di esistenza di un'autentica soggettività femminile all'interno del cinema classico. Ci preme tuttavia ricordare che il *female gothic film* non va inteso unicamente come una delle correnti del *women's film*. Non si deve infatti dimenticare che esso costituisce, al contempo, un fenomeno pienamente integrato nel panorama complessivo del *crime movie* americano nella prima metà del decennio, fase di preludio alla vera e propria esplosione noir che avviene dopo il '44-'45. Un fenomeno che testimonia una tendenza generalizzata nel cinema hollywoodiano del periodo a rappresentare l'angoscia tra realismo e allucinazione, all'insegna di un continuo slittamento tra coscienza e incoscienza, visione e cecità, presupponendo un rapporto quanto mai tortuoso e labirintico con il mondo circostante. Il *female gothic film* nasce e si sviluppa, infatti, a fianco di opere che tematizzano gli incubi legati alla grande città, al destino dell'innocente ingiustamente perseguitato (si pensi a *Lo sconosciuto del terzo piano* [*Stranger on the Third Floor*, 1940] di Boris Ingster o a *La donna fantasma* [*Phantom Lady*, 1944] di Robert Siodmak) oppure le paure legate a organizzazioni naziste che capillarmente avvolgono il protagonista in una rete

soffocante (*Il passo del carnefice* [*The Fallen Sparrow*, 1943] di Richard Wallace, *Prigioniero del terrore* [*Ministry of Fear*, 1944] di Fritz Lang) o ancora l'interesse per psicologie alterate, amnesie e casi psichiatrici (*Anime in delirio, Io ti salverò*). I primi anni '40 sono, peraltro, anche gli anni in cui l'horror tende significativamente ad abbandonare le tradizionali creature mostruose per stemperarsi in una serie di film dove l'angoscia scaturisce più dalle tensioni interiori, dal non visto e dal non detto che dall'esplicita visione della mostruosità (*Il bacio della pantera* [*Cat People*, 1942] di Jacques Tourneur). Tutte queste tendenze sono accomunate da un forte grado di intertestualità che alimenta continue ibridazioni fra loro. Lo stesso *gothic movie* è spesso aperto a suggestioni horror così come altrettanto spesso esibisce un forte interesse per il discorso psicoanalitico, altro grande *trend* che il cinema hollywoodiano dell'epoca riesce magistralmente ad adattare alle sue esigenze narrative .

La quasi totalità degli studiosi del cinema classico americano è concorde nel datare la nascita del genere con il 1940, anno in cui il giovane Alfred Hitchcock, appena giunto a Hollywood, adatta per il grande schermo *Rebecca* di Daphne du Maurier. L'entusiastica accoglienza riscossa dal film deve aver chiaramente indicato a Hollywood una serie di ingredienti "fortunati" su cui puntare per future produzioni. Se in ambito letterario il libro aveva contribuito, con il suo successo planetario, a rinverdire i fasti della narrazione gotica, la trasposizione cinematografica non può che aver ribadito l'interesse del pubblico (quello femminile, in particolare) per questo genere di atmosfere e di storie, anche una volta portate sul grande schermo. *Rebecca, la prima moglie* inaugura dunque la stagione del *female gothic film* e lancia, se così si può dire, un *trend* di successo, i cui ingredienti base sono appunto la centralità assegnata ad un personaggio femminile e l'instaurazione di un clima di *suspense* e paranoia all'interno di una cornice sostanzialmente romantica, sempre aperta a inflessioni melodrammatiche.

Il film di Fritz Lang esce, invece, nel tardo '48 e il clamoroso insuccesso che incontra sembra dimostrare come ormai, al crepuscolo del decennio, la "moda" del *gothic film* si sia – almeno momentaneamente – esaurita al punto tale da annoiare gli spettatori, e da essere perfino giudicata leziosa e troppo fastidiosamente "inverosimile". In questo senso, al di là dei differenti riscontri in termini di *box office*, *Rebecca* e *Dietro la porta chiusa*, situandosi alle due estremità del decennio, si offrono come testi emblematici della nascita e della morte di un genere. Una morte, va comunque detto, non definitiva, poiché incursioni nei terreni del gotico continuano fino a oggi a dimostrazione di un amore che Hollywood non ha tanto facilmente scordato. Ma le ragioni che consentono di accostare al più sfortunato film americano di Lang il primo grande successo hollywoodiano di Hitchcock non si riducono certo a un solo dato di contestualizzazione temporale. Se *Rebecca*

esercita un'influenza enorme su tutti i *gothic romance* successivi³², è altresì vero che Lang è l'autore, fra quelli cimentatisi col genere, che ammette più esplicitamente il debito nei confronti dell'opera di Hitchcock, Parlando con Bogdanovich, il regista dichiara candidamente:

Ricorda quella scena magnifica in *Rebecca, la prima moglie* dove Judith Anderson parla di Rebecca e intanto mostra a Joan Fontaine i vestiti, le pellicce e così via? Quando ho visto questo film (sono uno spettatore eccellente), Rebecca era là, io l'ho vista. Il film era una combinazione di regia brillante, dialoghi brillanti e una recitazione magnifica. E – a proposito di furti – avevo la sensazione che avrei potuto fare qualcosa di simile in questo film quando Redgrave parla delle varie stanze. Ora – siamo sinceri – non ho ottenuto il risultato che mi aspettavo³³.

Tale commento non denuncia solo il desiderio di emulare il successo commerciale di Hitchcock, i punti di forza della suo lavoro («regia brillante», «dialoghi brillanti» e «una recitazione magnifica»), ma lascia anche trasparire, a un livello più profondo, cosa esattamente lo affascinasse di *Rebecca*. Lang rievoca infatti una sequenza in particolare del film, e la descrive con un certa precisione («Sono un eccellente spettatore» specifica infatti). La sequenza citata, forse la più agghiacciante dell'intero film di Hitchcock, è quella in cui la governante di Manderley, la glaciale Mrs. Danvers, mostra alla giovane protagonista la stanza di Rebecca e la costringe a soffermarsi su tutte le sue cose più intime. Poi la trascina a ripetere le movenze della sua prima padrona e, mentre la protagonista è seduta alla toilette della defunta, compie il gesto di spazzolarle i capelli riproducendo le proprie passate conversazioni con Rebecca. Tania Modleski, autrice di un eccellente saggio sui personaggi femminili hitchcockiani, rileva che se fino a quel momento si ha avuto l'impressione che Mrs. Danvers cerchi di spingere l'eroina a sentire in tutto il suo peso l'umiliante differenza rispetto la donna che l'ha preceduta, questa sequenza (che ricorre circa a metà del racconto) mostra invece, a un livello di lettura più profondo, come piuttosto la governante miri in realtà a «*sostituire il suo corpo con il corpo di Rebecca*»³⁴. Tutta la sequenza nella camera da letto è infatti costruita intorno al potere ipnotico dello sguardo della Danvers, capace di gettare la protagonista in uno stato di trance tale per cui ella asseconda in modo compulsivo tutti i desideri della donna più anziana. Come nota ancora Modleski, il pubblico è obbligato, a sua volta, a subire un'esperienza simile a quella che vive il personaggio di Joan Fontaine: «sia lei che noi siamo portati

³² Altri titoli ascrivibili al filone del cinema gotico sono *Il sospetto* sempre di Hitchcock, *La porta proibita* (*Jane Eyre*, 1944) di Robert Stevenson, *Angoscia* (*Gaslight*, 1944) di George Cukor, *Acque scure* (*Dark Waters*, 1944) di Andre de Toth, *Schiava del male* (*Experiment Perilous*, 1944) di Jacques Tourneur, *Il castello di Dragonwick* (*Dragonwick*, 1946) di Joseph Leo Mankiewicz, *Tragico segreto* (*Undercurrent*, 1946) di Vincent Minnelli, *La scala a chiocciola* (*The Spiral Staircase*, 1946) di Robert Siodmak, *Shock* (*Id.*, 1946) di Alfred Werker, *La seconda Signora Carroll* (*The Two Mrs. Carrolls*, 1947) di Peter Godfrey, *Donne e veleni* (*Sleep, My Love*, 1948) di Douglas Sirk e *Nella morsa* di Max Ophüls (*Caught*, 1949). A questo corpus di opere possiamo aggiungere anche *Bassa marea*, film che Lang realizza all'inizio degli anni '50, riprendendo tramite sofisticate variazioni molte tematiche appartenenti a *Dietro la porta chiusa*, e che quindi può essere letto come un tardiva incursione in questo genere.

³³ BOGDANOVICH (1988, 64).

³⁴ MODLESKI (1988, 48).

a vivere una sorta di annientamento del Sé, dell'identità individuale, attraverso la simbiosi con un'altra donna»³⁵. Il fatto dunque che Lang citi questa specifica sequenza ci induce a ritenere che ciò che volesse ugualmente stabilire una serrata, quasi soffocante identificazione del pubblico con un personaggio femminile. Ma non si tratta solo di questo: il regista austriaco sembra anche essere colpito dalla preminenza della spazio sui percorsi attribuiti allo sguardo della donna. La sequenza di *Rebecca* si svolge infatti nella camera da letto della defunta signora de Winter, e tale ambiente assume a tutti gli effetti il ruolo della “stanza proibita” che, come accade nel racconto gotico, esercita sulla protagonista un fascino inestinguibile ma al contempo paura e rifiuto. Gli oggetti in essa contenuti – una pelliccia, una camicia da notte, una spazzola etc. – su cui la ragazza è costretta a posare lo sguardo e la mano si offrono non soltanto come veicoli per l'instaurazione di un clima paranoico, ma anche come indizi di quella ricerca epistemologica solitamente assegnata alla donna in questo tipo di cinema. Lang ammette di avere, in qualche modo, voluto replicare l'uso “perturbante” degli spazi e degli oggetti domestici su cui si fonda l'intreccio di *Rebecca*, ma di non esserci pienamente riuscito. La considerazione del regista è certamente spiegabile con l'amarezza data dal *flop* di *Dietro la porta chiusa*. Ma, come si vedrà, più che di un'imitazione malriuscita si dovrebbe parlare, semmai, di un'opera in larga parte differente costruita utilizzando gli stessi materiali.

Individuato dunque ciò che Lang desiderava realmente “rubare” a Hitchcock, appare ovvia la sua necessità di servirsi di una storia simile a quella che Daphne du Maurier aveva fornito al collega. Se si mettono a confronto le sinossi dei due film, appare subito evidente quale siano gli elementi presi in prestito da *Rebecca* dal punto di vista narrativo: il prologo di carattere onirico, la centralità affidata alla soggettività di un'eroina giovane e sentimentale, l'incontro, significativamente collocato in “terra straniera” (la fatua e aristocratica Monte Carlo con cui cominciava *Rebecca* diventa qui l'esotico e sensuale Messico), con un uomo misterioso, la decisione avventata di sposarlo dopo un fulmineo corteggiamento, l'ombra di un precedente matrimonio, il sospetto che la prima moglie possa essere stata uccisa o che ci siano comunque altri segreti riguardanti la defunta, i destabilizzanti sbalzi di umore del consorte che lo fanno rassomigliare a un “moderno Barbablù”, l'atmosfera inquietante della sua grande casa, piena di spazi interdetti alla protagonista, e destinata anche in questo caso a bruciare in un incendio appiccato da una domestica gelosa.

Indubbiamente, al *plot* alquanto intricato e denso di personaggi del film di Lang sembra mancare la struttura solida ed equilibrata che il soggetto hitchcockiano invece possiede (secondo

³⁵ *Ibid.* 49.

Truffaut la storia narrata dalla du Maurier ha «il pregio della semplicità»³⁶). *Rebecca* vive di pochi personaggi – la protagonista (Joan Fontaine), giovanissima dama di compagnia, Maxim de Winter (Laurence Olivier), affascinante e malinconico lord inglese, la diabolica governante Mrs. Danvers (Judith Anderson), l'intangibile quanto ossessiva presenza della defunta Rebecca che affiora in ogni angolo della magione dei de Winter, Manderley – ma di sentimenti fortissimi: la gelosia, l'invidia, l'odio, il senso dell'orgoglio, l'amore portato fino al masochismo. *Dietro la porta chiusa* sfodera invece un repertorio di personaggi e situazioni nettamente superiore. La figura gotica della Danvers viene infatti sostituita nel progetto langhiano da una nutrita galleria di personaggi femminili, più o meno bizzarri e più o meno inquietanti, con cui la protagonista si deve confrontare. Moltiplicate sono anche le presenze maschili: il fratello di Celia, l'ex fidanzato e amico Bob, il figlioletto di Mark, David... Di contro, non tutti i temi che vengono associati a una simile mole di personaggi, per forza di cose, acquistano l'impatto emotivo e l'assoluta necessità narrativa che hanno invece quelli di *Rebecca*. Come afferma giustamente Gunning:

Bisogna ammettere che le varie parti di *Dietro la porta chiusa* non equivalgono al totale, che Lang non è mai capace di connettere i vari elementi in gioco in maniera convincente come avviene invece nelle sue opere migliori. Il regista sembra aver riempito il film con bizzarri personaggi, come Miss Robey, o come David, il figlio di Mark, una sorta di adulto in miniatura che attraversa la storia sempre in giacca e cravatta, [...] ma senza riuscire a ideare una sceneggiatura che li integrasse in modo coerente. Tuttavia, proprio questa disomogeneità di fondo e la tensione che procura costituiscono forse gli aspetti più significativi e affascinanti del film³⁷.

Appare, inoltre, evidente che Lang ruba da Hitchcock non certo con l'obiettivo di realizzare una semplice operazione di *remake* o peggio di mero plagio, bensì con quello di incorporare e trasformare, secondo i dettami del proprio stile, quella formula del *gothic romance* su cui si fondava *Rebecca*.

La *Feminist Film Theory* interpreta i *gothic movie* degli anni '40 come un tentativo di scavo, tramite appunto la formula del gotico, nelle paure, nelle passioni e nelle violenze connaturate al sistema patriarcale. Indubbiamente la convergenza della tematica amorosa e matrimoniale con quella della violenza (fisica e psicologica) maschile ricorre tanto nel film del regista inglese quanto in quello del regista austriaco. Bisogna però riconoscere che Lang introduce subito alcune importanti innovazioni rispetto ai rapporti di potere disegnati dal film di Hitchcock. Nell'universo hitchcockiano, l'ingresso della giovane sposa nella casa del marito conduce a un inevitabile confronto con una figura femminile più anziana, autoritaria e minacciosa. Come si è già accennato, questo non accade solamente in *Rebecca*, ma anche in diverse altre opere del regista. Lo scarso

³⁶ TRUFFAUT (1997, 104).

³⁷ GUNNING (2000, 348).

entusiasmo con cui Hitchcock ha sempre parlato di questo film e del rapporto con il suo produttore, David O. Selznick³⁸, ha indotto molti critici a non riflettere sul fatto che la sua filmografia degli anni '40 nasce sulla scia di questo primo grande successo americano. Molti dei suoi film successivi rielaborano infatti alcuni aspetti del *plot* di *Rebecca*. A cominciare dalla situazione di partenza che vede un'innocente fanciulla innamorarsi di un uomo misterioso e affascinante (*Il sospetto*, *Io ti salverò* e *L'ombra del dubbio*) o vagare intimidita nello spazio di una grande casa controllata da una presenza femminile più matura e ostile: *Notorious* e *Il peccato di Lady Considine* (*Under Capricorn*, 1949). Se si esclude l'ultimo film, che esce nel '49, Lang doveva aver visto queste opere successive ed è quindi legittimo pensare che, citando *Rebecca*, egli stesse in realtà compiendo quell'«appropriazione su larga scala del lavoro di Hitchcock a Hollywood»³⁹ di cui parla Gunning. Ma questa appropriazione passa appunto attraverso un complesso lavoro di rielaborazione, aperto naturalmente anche a contributi del tutto nuovi e originali.

Il regista austriaco riprende, per esempio, il tema dei rapporti di potere tra la protagonista e altre donne più anziane, salvo poi svuotarlo di gran parte della forza drammatica che viene a esso assegnata nei film del collega inglese. Questo appare chiaramente nella relazione tra Celia e la sorella di Mark, Caroline. Dimostrando tatto e intelligenza, la protagonista chiederà alla cognata di mantenere la sua posizione di padrona di casa a Blade Creek, continuando a dirigere le cose come ha sempre fatto. Benché il racconto assegni una certa responsabilità a Caroline per le nevrosi di Mark, il film evita totalmente di demonizzare il personaggio, merito questo anche dell'interpretazione poco stereotipata di Ann Revere. Se si considera poi Miss Robay, si nota come questo bizzarro personaggio – pur possedendo alcune qualità fisiche che richiamano la spettrale figura di Mrs. Danvers o quella non meno algida della Mrs. Sebastian di *Notorious* – non raggiunge mai un potere e un'influenza paragonabile alla loro. Tenuta ai margini del racconto per la quasi totalità del film, questa figura acquista una forza minacciosa solamente nel finale quando dà fuoco a casa Lamphere, agendo finalmente da *daemon ex machina*. Ma le sue motivazioni psicologiche rimangono molto più confuse di quelle che spingevano allo stesso gesto la governante di *Rebecca*. Inoltre, Lang, allontanandosi nuovamente dal modello hitchcockiano, rifiuta di scatenare qualsivoglia conflitto fra lei e la protagonista. Quando scopre casualmente il segreto di Miss Robay (cioè che un intervento di chirurgia plastica ha eliminato, da tempo, la cicatrice procuratasi per salvare David da un incendio), Celia promette di non rivelarlo a nessuno. Mossa a compassione, la protagonista comprende infatti che la donna vuol continuare a farsi credere deturpata in viso per

³⁸ A proposito dell'atteggiamento non proprio elogiativo di Hitchcock nei confronti di *Rebecca* si veda TRUFFAUT (1997, 102-8). Per quanto riguarda invece la collaborazione fra il regista inglese e il produttore David O. Selznick si veda LEFF (1990).

³⁹ GUNNING (2000, 345).

riuscire a mantenere vivo il senso di gratitudine dei Lamphere, e conservare così il suo posto come segretaria. Una volta smascherata, Miss Robey parla esplicitamente del suo bisogno di denaro e si qualifica, alla fin fine, come il personaggio più debole e forse meno interessante del racconto. Ma va comunque sottolineato come né lei né Caroline abbiano realmente il potere di intimidire Celia, ed è qui che poggia la più significativa trasformazione che Lang opera rispetto alla formula del gotico, così come proposta da Hitchcock. Diversamente dalla giovanissima e inesperta eroina di *Rebecca* e da molte della altre protagoniste dei *gothic film* del periodo, Celia viene ritratta fin da subito come una donna più matura e più esperta. In questo senso, la differenza con il testo hitchcockiano è abissale.

In *Rebecca* vengono infatti costantemente sottolineati i modi infantili della protagonista, mettendo a confronto la sua giovinezza con la maturità del marito. Lungo tutto il film Maxim le impartisce costantemente ordini e soprattutto le chiede, seppure scherzosamente, di rinunciare a incarnare quello che la sua fantasia adolescenziale ha fissato come ideale femminile, «una donna di trentasei anni, vestita di raso nero, con un filo di perle intorno al collo». Quest'ultima richiesta esprime chiaramente il desiderio da parte dell'uomo che la ragazza non cresca, tant'è vero che verso la fine del racconto, subito dopo la confessione della sua implicazione nella morte di Rebecca, Maxim osserva il volto dell'eroina e commenta con rammarico: «Ah, è scomparso per sempre quel tuo bello sguardo giovane, appassionato che mi piaceva tanto. Non tornerà mai più. Se n'è andato in poche ore... Sembri tanto invecchiata...». Appare quindi evidente come il racconto delinei un percorso di crescita. Tania Modleski afferma infatti: «*Rebecca* è la storia del processo di maturazione di una donna, una donna che deve venire a patti con un forte figura paterna e con diversi sostituti della figura materna (Mrs. Van Hopper, Rebecca e Mrs. Danvers)»⁴⁰. Non a caso, il film sottolinea ripetutamente la totale inesperienza dell'eroina, mettendola a confronto soprattutto con lo spettro della prima signora de Winter, che in vita era apparsa come la quintessenza dell'efficienza, del controllo, della disinvoltura. La stessa *mise en scène* contribuisce a rimarcare e a connettere il dato dell'età anagrafica con la sua estraneità al mondo di Manderley. La sua figura appare infatti incredibilmente piccola e fragile rispetto agli immensi saloni in cui si ritrova a vagare, come quella di una bambina che si intrufola in un mondo di adulti verso il quale prova al tempo stesso curiosità e paura. Sicuramente il dettaglio del *plot* che più di tutti riassume questo stato di assoluta sudditanza della ragazza è il fatto che neppure una volta per tutto il film venga pronunciato il suo nome di battesimo. Mentre, di contro, l'altisonante nome del marito – George Fortesquieu Maximilian de Winter – e soprattutto quello della defunta Rebecca – le cui iniziali ricorrono

⁴⁰ MODLESKI (1988, 46).

ossessivamente sui tovaglioli, le agende, i cuscini di Manderley – sembrano acquistare un forza simbolica nel corso del racconto.

Nulla di simile ritorna in *Dietro la porta chiusa*: qui l'eroina rifiuta sia di possedere i tratti – fisici e psichici – della bambina, sia di divenire l'emblema di ciò che tanto terrorizza il suo nevrotico marito, vale a dire una figura di moglie-madre castratrice, magari incoronata con gli odiati lillà. Celia non deve infatti compiere nessun chiaroscurale passaggio dalla condizione di ragazza a donna. La sua bellezza, la sua eleganza, l'assoluta disinvoltura nel rapportarsi al prossimo di cui dà prova per tutto il film, sanciscono immediatamente una netta differenza rispetto all'eroina di Joan Fontaine. Anche il suo stesso status di ricca ereditiera newyorkese contribuisce a delineare una situazione di partenza completamente diversa. Mentre la protagonista di *Rebecca* lavora al servizio della prepotente Mrs. Van Hopper, Celia non è costretta a guadagnarsi da vivere. Rovesciando completamente i rapporti di potere economico sottesi alla trama hitchcockiana, Lang sceglie che in *Dietro la porta chiusa* sia la donna a essere più benestante del marito, e ad avere così la possibilità di aiutarlo nelle sue difficoltà pecuniarie. Ma la ricchezza di Celia pare anche assumere, nel corso del racconto, una valenza metaforica, e rinviare piuttosto a un dato interiore. Se in *Rebecca* l'eroina salva il marito dal peso terribile del suo passato grazie all'amore e a una sconfinata devozione, in *Dietro la porta chiusa* la donna, molto più intraprendente e navigata, s'incarica di un compito ancora più gravoso: è lei a svelare il trauma da cui deriva il disagio psichico del marito, e quindi a redimerlo. Non è solo la forza dell'amore – che è comunque presente, vista la disponibilità di Celia al sacrificio di sé – a essere qui chiamata in causa, ma anche la capacità femminile di decifrare l'enigma, di sciogliere i nodi del reale. In questo senso, il film di Lang attinge non tanto da *Rebecca, la prima moglie* ma da *Io ti salverò*. In questo film del '45 ritroviamo la stessa situazione narrativa su cui si fonda *Dietro la porta chiusa*: il disagio psichico di un uomo nevrotico viene spiegato e guarito da una donna.

Hitchcock dichiara di aver voluto realizzare con *Io ti salverò* «il primo film di psicoanalisi»⁴¹, e in questo senso egli può essere considerato come il precursore di un'altra formula di grande successo usata dal cinema del periodo, vale a dire il melodramma ammantato da un involucro di «pseudo-psicoanalisi»⁴² – come, a posteriori, la definirà scettico il regista – e contaminato con elementi presi in prestito dal film noir addirittura dall'horror. Tra il 1945 e il 1949, sulla scia di *Io ti salverò*, vengono infatti realizzati moltissimi di questi *psychological melodramas*, che presuppongono quasi sempre la centralità di una protagonista femminile, e che esibiscono quello che si potrebbe definire come una sorta di «Freudian detective plot»⁴³. Nel corso di questo tipo di

⁴¹ Cf. TRUFFAUT (1997, 134).

⁴² Cf. *ibid.* 135.

⁴³ Cf. GUNNING (2000, 344).

intrecci i ricordi traumatici della donna vengono disseppelliti dalla psicoterapia (o da un suo surrogato) secondo un procedimento non troppo diverso da quello che un investigatore o un poliziotto potrebbero usare per svelare un mistero criminale. Compiendo, talvolta, delle vere e proprie banalizzazioni del pensiero di Freud o addirittura dei palesi fraintendimenti di certi suoi presupposti, queste opere interpretano l'attività onirica, i meccanismi di rimozione, i traumi legati all'infanzia e quant'altro possa aver luogo nella mente umana come mezzi immediati di spiegazione per un'impressionante varietà di crimini e di comportamenti socialmente inaccettabili. Come spiega Mary Ann Doane:

La psicoanalisi, che il cinema hollywoodiano assume come modello, si conforma facilmente alla struttura della narrazione classica. Fornisce infatti un enigma (cosa c'è che non va nel personaggio? quale evento l'ha reso così?), una giustificazione per il meccanismo classico della ripetizione (la coazione a rivivere il trauma, il ritorno periodico di certi sintomi) e la soluzione finale (la cura, la riscoperta attraverso il ricordo del trauma originario). In questo tipo di sceneggiatura, un determinismo rigidamente lineare è accordato a un evento traumatico dell'infanzia, e il lavoro dello psicoanalista nel suo tentativo di scoprire di che episodio si tratti, non è diverso da quello del detective⁴⁴.

L'indagine nell'inconscio del personaggio assume dunque la valenza di un marchingegno poliziesco, di una vera e propria *detection*. Non sorprende, dunque, che la quasi totalità di questi film sostituisca la vecchia complicità simbiotica ladro-poliziotto con quella paziente-psicoanalista⁴⁵.

Inoltre, l'approccio psicoanalitico fornisce al cinema classico un linguaggio tematico completamente nuovo, supportato da un ampio registro di simboli e figure, che diventano ben presto identificative del filone. Il sintomo è uno di questi elementi: mostrato all'inizio del film, generalmente viene poi ripetuto in maniera pressoché ossessiva, e solo nel finale, quando finalmente il problema psichico del personaggio viene spiegato, esso acquista un illuminante significato. Come si evince dalle stesse parole di Doane, il discorso psicoanalitico rimane, comunque, pienamente al servizio delle dinamiche della narrazione classica. Anzi, esso è scelto e sfruttato proprio perché mostra una perfetta compatibilità con queste stesse dinamiche.

Sicuramente il crescente interesse da parte di Hollywood per i principi di questa disciplina scaturisce e si sviluppa in relazione a fermenti culturali e scientifici che oltrepassano i semplici confini dell'industria cinematografica. Come è noto, verso la metà degli anni '30, dopo l'avvento del nazismo, trovano asilo negli Stati Uniti autorevoli esponenti di varie discipline intellettuali e artistiche, originari della Germania e dell'Europa orientale. Tra questi ci sono anche i pionieri della psicoanalisi, discepoli di Freud e fervidi seguaci delle sue teorie⁴⁶. Le nuove condizioni culturali in

⁴⁴ DOANE (1987, 47).

⁴⁵ A tal proposito, si veda come Salvatore Cesario analizza quest'aspetto in *Io ti salverò*. Cf. CESARIO (1996, 70s.).

⁴⁶ Si possono ricordare in questo gruppo personalità del calibro di Sándor Rado, Paul Federn, Ernst Simmel, Hans Sachs, Theodor Riek, Otto Fenichel, David Rapaport, Heinz Hartmann, Ciascuno di loro dà un impulso decisivo alla

cui essi si trovano a operare li inducono a dare alla psicoanalisi i contorni di una disciplina né elitaria né complessa, ma al contrario uno “strumento” divulgabile⁴⁷. È dunque in questo clima di fermento che l'industria cinematografica statunitense inizia a interessarsi alla diffusione dei metodi psicoanalitici e a cercare di inglobarli all'interno del discorso cinematografico. Secondo lo psicologo René Zazzo, a partire dal '39 sono molti i produttori cinematografici che si abbonano alla “Psychoanalytic Review”⁴⁸. Come ogni processo di divulgazione, anche questo comporta però necessariamente tutta una serie di semplificazioni, equivoci e fraintendimenti, determinati anche, in parte, dalle cattive traduzioni dell'opera di Freud⁴⁹. Inoltre, Hollywood si trova costretta dalla morale del periodo e dalle costrizioni censorie a compiere deliberatamente delle manomissioni. Sul grande schermo, per esempio, la nevrosi di un personaggio difficilmente poteva essere collegata alla sfera sessuale. Piuttosto, si tendeva a ricondurre qualsivoglia problematica psichica a un trauma avvenuto nell'infanzia, e che per qualche inspiegabile ragione era stato lungamente rimosso⁵⁰.

La critica cinematografica femminista sottolinea un altro aspetto delle manipolazioni operate sul discorso psicoanalitico dal cinema americano, rilevando come la maggior parte di questi *psychoanalytical mysteries* abbia al centro una figura femminile mentalmente disturbata, il cui disagio verrà spiegato e sanato, nel corso del racconto, da una figura generalmente maschile. È certamente significativo che del *plot* del film di Hitchcock l'aspetto meno ripreso dalle produzioni successive (con l'eccezione appunto di *Dietro la porta chiusa*) sia quello che vede la donna nella posizione di terapeuta e l'uomo in quella di soggetto malato e bisognoso di aiuto. Doane – che nei suoi contributi sul *women's film* anni '40 inserisce questa produzione a cavallo tra la categoria del *gothic film* e quella che definisce del «Medical Discourse» per via della centralità assegnata appunto

diffusione della psicoanalisi negli Stati Uniti, dirigendo organizzazioni prestigiose come la Società Psicoanalitica di Boston (Sachs), l'Istituto psicoanalitico della Columbia University (Rado), L'Istituto Psicoanalitico di New York (Hartmann), etc.

⁴⁷ Scrive a questo proposito Silvia Vegetti Finzi: «Mentre lo psicoanalista europeo è, perlopiù, un professionista isolato, agli psicoanalisti americani fu offerta ben presto la possibilità di lavorare in grandi associazioni culturali, collegate più o meno direttamente con l'università. Si trovarono così nella necessità di confrontarsi con la psicologia sperimentale propriamente accademica. Nello stesso tempo, vennero investiti da richieste sociali [...] volte non solo ad individuare i quadri patologici classici, ma a selezionare e orientare gli individui in base alle richieste della società». Cf. VEGETTI FINZI (1986, 278).

⁴⁸ Citato in BORDE – CHAUMENTON (1955, 21s.).

⁴⁹ A occuparsi della traduzione degli scritti freudiani sono inizialmente Abraham Bill, fondatore già nel 1911 della Società Psicoanalitica di New York, e James Strachey, un ex paziente di Freud. A lui si deve la messa a punto della *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, pubblicata a partire dal 1935. Si tratta della prima traduzione integrale in lingua inglese dell'opera freudiana, alla quale però gli americani preferiscono, come ha fatto notare Bruno Bettelheim, «una serie di edizioni più scadenti, che riprendono il testo delle traduzioni precedenti e meno attendibili». Lo stesso Bettelheim ha inoltre osservato come anche la *Standard Edition*, avvallata a suo tempo da Anna Freud, sia tutt'altro che esente da errori, al punto da aver provocato, con la cattiva traduzione di certi termini, una lettura errata e fuorviante della dottrina freudiana. Cf. BETTELHEIM (1983, 70).

⁵⁰ La massiccia appropriazione da parte di Hollywood della teoria freudiana suscitò un'immane reazione da parte del mondo della psicoanalisi. Su *Hollywood Quarterly* apparvero articoli di analisti che definivano “riduttiva” e “fallace” la rappresentazione che il cinema dava della disciplina e dei suoi metodi di guarigione. Si veda per esempio KUBIE (1947, 113-7); FEARING (1947, 118-21).

alla dinamica tra donna-paziente e medico-amante – ritiene che la minore insistenza sul tema della malattia mentale maschile sia un chiaro riflesso del presupposto patriarcale che tende ad associare il femminile con la patologia: «La malattia e la donna hanno qualcosa in comune – entrambe sono svalutate socialmente e indesiderate, elementi marginali che minacciano costantemente di infiltrarsi e contaminare ciò che è più centrale: la salute e la mascolinità»⁵¹. Del resto, è proprio la donna isterica a offrirsi come primo oggetto di studio della psicoanalisi, quando è ancora agli albori. In questi film la malattia della protagonista – si tratti di isteria, nevrosi, paranoia, catatonìa o depressione – non è mai ridotta a un sintomo localizzato e circoscritto, ma è qualcosa che permea l'intero essere della donna, e il dato psichico e quello somatico si mescolano senza soluzione di continuità, rompendo tutte le barriere tra interno ed esterno. Nondimeno, anche in questa variante narrativa della produzione hollywoodiana la donna non perde quel ruolo di oggetto dello sguardo maschile che secondo gli assunti della *Feminist Film Theory* è strettamente connaturato agli stessi dispositivi linguistici del cinema classico. Nei film a tematica medica lo sguardo maschile – che è in genere quello di un dottore, di un terapeuta, ed è comunque fortemente permeato di un investimento erotico – agisce in modo da trasformare la donna in oggetto speculare. E questa trasformazione, questo riposizionamento della donna rispetto al suo tipico status di oggetto speculare del desiderio coincide di norma con il ritrovamento della sua “salute”. Non a caso, infatti, molti di questi film raccontano vicende di donne che hanno problemi legati al loro aspetto fisico, quindi alla sfera del narcisismo. Può accadere che apparentemente la protagonista abbia un rifiuto per tutti gli orpelli esteriori che rinviano al concetto tradizionale di femminilità e voglia assumere l'aspetto e lo status di un uomo (si veda Ginger Rogers in *Le schiave della città* [*Lady in the Dark*, 1944] di Mitchell Leisen) oppure, al contrario, che cerchi di rendere debordante la sua femminilità, esasperando certi aspetti esteriori come il trucco e il vestiario (è il caso di Bette Davis in *Peccato* [*Beyond the Forest*, 1949] di King Vidor). Entrambi i comportamenti sembrano essere letti dal cinema hollywoodiano come “devianti”. Lo sguardo curante del medico – o del personaggio a cui la traiettoria narrativa assegna questa funzione – assume in molti casi il compito di leggere, decifrare la soggettività della donna (in genere tramite i sintomi ricorrenti che tormentano il suo corpo) e poi di restituirla al suo ruolo tradizionale di oggetto destinato alla spettacolarizzazione. La validità di quest'operazione è supportata anche dal fatto che il terapeuta assurge al ruolo di eroe, di garante di una verità assoluta sul vissuto della donna. In linea con questo, va rilevato come in molti dei film gotici – si pensi, per esempio, a *La scala a chiocciola* di Siodmak o a *Il castello di Dragonwick* di Mankiewicz – la figura del medico coincida con quella del salvatore della protagonista, sia in termini psichici che fisici. Ma al tempo stesso, Hollywood sembra anche tematizzare i pericoli che il metodo

⁵¹ DOANE (1987, 38).

psicoanalitico può comportare, se usato da un personaggio malvagio. In altrettanti *gothic film* del periodo questa disciplina si configura infatti come scienza “diabolica”, che ha il potere di controllare e manipolare la mente femminile. In *Shock*, quando il dottore scopre che la protagonista lo ha visto assassinare la moglie, decide di farla internare in un manicomio e, attraverso l’uso della droga e dell’ipnosi, cerca poi di farle rimuovere l’evento. Strategie simili vengono adoperate dal marito di *Tragico segreto* di Sirk, che tenta di indurre la consorte all’omicidio e al suicidio, dal personaggio di Gregory in *Angoscia* di Cukor che, agendo quasi come terapeuta, finge di rilevare in Paula i sintomi della follia e anche dall’ipnotizzatore del noir di Otto Preminger *Il segreto di una donna* (*Whirlpool*, 1949). Rimane in ogni caso cruciale il controllo della sguardo maschile sul destino della soggettività femminile.

Questa breve digressione sulle modalità con cui il cinema di *mainstream* del periodo utilizza solitamente il discorso psicoanalitico aiuta a misurare l’originalità che tanto *Io ti salverò* quanto *Dietro la porta chiusa* esibiscono al confronto. In entrambi i film i rapporti tra i due sessi sono infatti ribaltati, dal momento che è l’uomo a essere presentato come malato mentale, e la donna ad assurgere al ruolo di presenza salvifica. Diversamente dalla Constance di *Io ti salverò*, Celia non è una psicoanalista, ma dimostra tuttavia una tale domestichezza con i principi di questa disciplina da far supporre che lei stessa sia stata in analisi prima di sposarsi, oppure che – in linea appunto con la moda del periodo – si sia nutrita di film e romanzi sull’argomento. Entrambe le eroine s’innamorano di un uomo intrigante, che alterna momenti di assoluta normalità a momenti in cui, senza apparente motivazione, diventa freddo, irascibile e sinistro. In questo senso, tanto la caratterizzazione di Gregory Peck in *Io ti salverò* che quella di Michael Redgrave in *Dietro la porta chiusa* sembrano essere debitrice della figura cupa e nervosa di Maxim de Winter. Inoltre, in tutte e tre le opere figurano alcuni elementi (il cottage in riva al mare in *Rebecca*, l’immagine delle righe rette in *Io ti salverò*, i lillà in *Dietro la porta chiusa*) che hanno il potere di scatenare il repentino cambiamento di umore del personaggio maschile, e che si offrono all’eroina come indizi tramite cui penetrare il suo “segreto”. Tanto in *Io ti salverò* che in *Dietro la porta chiusa* questi indizi vengono espressi attraverso un linguaggio visivo altamente simbolico (si pensi alla celebre sequenza onirica ideata da Salvador Dalí nel film di Hitchcock e alla “collezione di stanze felici” in quello di Lang). In entrambi l’intelligente decodifica di tali simboli da parte della protagonista conduce alla scoperta che l’uomo, ben lungi dall’essere un assassino (come si era sospettato), soffre di un forte senso di colpa generato a seguito di un trauma infantile.

Questa ossessiva insistenza posta sul tema dell’infanzia – tipica di molte altre produzioni del filone – sembra essere la risultanza di quella caricatura che, secondo taluni, la psicoanalisi

americana andava facendo della teoria dell'Edipo in quegli stessi anni⁵². Sembra però denotare anche l'impossibilità per Hollywood di rappresentare in maniera esplicita traumi di altra natura. Occorre quindi interrogarsi se questo ricorso frequente a uno contesto traumatico infantile non celi piuttosto un richiamo criptico a ben altre problematiche.

Come abbiamo già visto, secondo Doane nei film degli anni '40 la nevrosi o psicosi, quando associata alla donna, sembra rinviare a una qualche disfunzione sessuale o a una sorta di resistenza rispetto alla propria femminilità. Di contro, quando il disturbo è associato all'uomo, esso pare essere – seppure velatamente – connesso a un trauma di guerra. La cosa è pienamente plausibile se si pensa che molte di queste opere vengono realizzate a partire dal '45 in poi, quando l'America entra nella problematica fase post-bellica. Più di un commentatore rileva come il “war trauma” tenda ad assumere in questo tipo di produzione un'articolazione “obliqua”, in cui i personaggi maschili sono sì perseguitati da un violento passato e affetti da disturbi mentali, ma la loro caratterizzazione come reduci rimane, tuttavia, implicita o solo lievemente accennata. La reticenza di Hollywood ad affrontare questioni tanto attuali e scottanti per l'epoca risulta evidente. L'espedito del “mascheramento”, che può essere appunto il ricorso stereotipato e inverosimile a un trauma infantile, rimane la strategia migliore per riuscire a sfiorare anche solo lievemente queste genere di ferite sociali.

Tale teoria viene ripresa e approfondita da Elizabeth Bronfen nel suo bel saggio *Home in Hollywood*⁵³. La studiosa rintraccia proprio nel film di Lang uno scenario in cui la nevrosi vissuta dal personaggio maschile sembra collegarsi più all'incubo della guerra e all'annosa questione del ritorno a casa dei veterani che non a un ricordo rimosso della fanciullezza. A questa possibile chiave interpretativa si presta maggiormente *Dietro la porta chiusa* che non *Io ti salverò* per almeno due ragioni. L'opera di Lang è posteriore a quella di Hitchcock, dal momento che risale al '48, quando, a tre anni di distanza dalla fine del conflitto, si è già sviluppata nella società statunitense una forte consapevolezza rispetto ai problemi dovuti al rientro dei reduci. Inoltre, il film langhiano esibisce un'insistenza per il tema della casa e del matrimonio del tutto assente dal racconto hitchcockiano, che si connette ai disagi vissuti dal maschio americano nel secondo dopoguerra.

Indubbiamente, uno dei principali problemi con cui il reduce si confronta dolorosamente, una volta tornato in patria, è quello di trovarsi dinnanzi a un tessuto familiare completamente trasformato. L'emancipazione femminile avvenuta negli anni di guerra attraverso l'entrata delle donne nel mondo del lavoro costituisce forse la più vistosa “anomalia” con cui misurarsi. Oltre al peso dei traumi fisici e psichici vissuti al fronte, il veterano, fatto ritorno al focolare domestico, vede pericolosamente messo in discussione il suo tradizionale ruolo di capo famiglia. Spesso è

⁵² Cf. CESARIO (1996, 70).

⁵³ BRONFEN (2004).

proprio la sofferenza psicologica o un danno di natura fisica a farlo sentire improvvisamente inutile, e perfino indesiderato o temuto. Di contro, le donne, dopo aver vissuto un eccitante seppur difficile momento di indipendenza, mal sopportano l'idea di essere nuovamente confinate al solo ambito domestico, e per giunta in una posizione nuovamente subalterna rispetto ai mariti, ai padri e ai fratelli. Nell'immediato dopoguerra risulta quindi palpabile una forte tensione tra i sessi, così com'è acuta la preoccupazione nella società e nelle famiglie per i disturbi mentali che molti uomini manifestano al momento di doversi riadattare alla vita civile.

La guerra viene nominata solamente due volte nel film di Lang, ma in entrambi i casi si ha l'impressione che dopo il ritorno di Mark dal campo di battaglia la sua relazione con la prima moglie sia diventata a tal punto problematica da condurre la donna a una misteriosa malattia e a una precoce morte. Secondo Bronfen, questi due semplici accenni sono sufficienti a innescare negli spettatori dell'epoca la convinzione che sia la guerra la vera artefice della nevrosi di Mark e delle sue difficoltà matrimoniali. Inoltre a suo avviso appare evidente che proprio durante la permanenza al fronte, sua sorella Caroline è riuscita a "emanciparsi" e ad assumere il controllo della proprietà di famiglia. Stando sempre a questa analisi, Lang sceglie di affrontare il tema del *war trauma* in maniera obliqua e allusiva. Il fatto che nel finale Celia restituisca al marito il pieno controllo del suo apparato psichico, riesumando un ricordo infantile rimosso – una ferita narcisistica inferta all'uomo dalla sua amatissima madre – non esclude la possibilità di un richiamo alle nevrosi di guerra. In un testo saturo fino all'inverosimile di suggestioni, affascinante ma incoerente come *Dietro la porta chiusa* le due diverse tipologie di trauma possono coesistere fianco a fianco, essere l'una lo schermo dell'altra. Gli impulsi omicidi di Mark verso le donne della sua famiglia, la sua insofferenza per l'autorità femminile nel perimetro della sua casa possono essere letti tanto come risultato di un traumatico abbandono da parte della madre vissuto nella prima infanzia, quanto come il riflesso indiretto di quella guerra tra i sessi che stava caratterizzando il secondo dopoguerra. La stessa volontà di Celia di guarire il marito anche a costo di mettere a repentaglio la propria vita e di dover fronteggiare una minaccia di morte viene letta da Bronfen come «un'appropriazione femminile dell'esperienza della guerra, sebbene essa si svolga sotto la forma del duello amoroso e non del combattimento fra avversari politici»⁵⁴. Questo ci riporta nuovamente alla sostanziale differenza fra l'eroina langhiana e la protagonista di *Rebecca*. Celia non è una semplice e innocente pedina calata in un pericoloso intreccio di amore e morte, e per la quasi totalità del racconto ci risulta difficile percepirla come una vittima del marito o delle circostanze. Mentre in *Rebecca* il massimo desiderio della protagonista è sostanzialmente quello di compiacere il marito e di allontanare il ricordo della

⁵⁴ BRONFEN (2004, 168).

prima moglie, in *Dietro la porta chiusa* l'aspirazione ultima della donna appare ben più ambiziosa. Celia mira infatti ad appropriarsi del vissuto psichico del consorte per ricostruirlo a suo piacimento.

Al tempo stesso, il finale – in linea con i tradizionali assunti sessuali e socio-culturali dell'epoca – non può fare a meno di riportare Mark, prodigiosamente guarito e risvegliato dai suoi incubi, ad assumere il convenzionale ruolo di salvatore della donna. Subito dopo la seduta psicoanalitica, la coppia si accorge che Miss Robay ha dato fuoco a Blade Creek. In questa disperata circostanza l'uomo riesce significativamente a portare in salvo la moglie, svenuta per il fumo, tenendola tra le sue braccia. E tale epilogo suggerisce un'ulteriore analogia fra l'opera di Lang e *Rebecca*. Entrambi i film si concludono infatti con l'incendio della casa, a cui l'economia del racconto assegnava un ruolo così preponderante, per opera di un personaggio femminile malvagio e misterioso. Tuttavia, è proprio in merito al tema della *ominous home* (tanto cruciale in tutta la cinematografica gotica) che *Dietro la porta chiusa* attua e sviluppa un'idea del tutto originale, in nulla debitrice rispetto alla filmografia hitchcockiana. Ci riferiamo alla teoria di Mark Lamphere a proposito della “stanze felici” (*felicitous rooms*). Una delle poche trovate del romanzo di Rufus King che Lang e Richards mantengono nella sceneggiatura è quella della collezione di camere. Ma, mentre nel libro il personaggio maschile – Earl Rumney – è un magnate del giornalismo, nel film invece egli diventa un architetto. La professione di Mark Lamphere ha indotto molti critici a cercare nel film qualche riferimento autobiografico del regista, dal momento che nelle interviste Lang ha sempre attribuito al padre lo stesso mestiere. Inoltre, parlando della sua giovinezza, l'autore ha sempre puntualizzato di non aver mai voluto seguire le orme paterne, e di essersi presto indirizzato verso il mondo dello spettacolo. A tal proposito, viene istintivamente da pensare alla scena in cui Celia domanda al figlio di Mark, David, se per caso intenda diventare anche lui un architetto, ricevendo in risposta un secco “No!”. Ma a prescindere dal piano autobiografico, i commentatori dell'opera langhiana hanno sovente rilevato come vi sia una forte affinità tra il lavoro del cineasta austriaco e l'architettura.

In *Dietro la porta chiusa*, il personaggio maschile espone alla moglie la personale teoria secondo la quale il modo in cui è costruito un certo ambiente ha il potere di influenzare gli eventi che hanno luogo al suo interno. La sua collezione di “stanze felici” mira a esemplificare tale idea: negli intricati meandri di Blade Creek, l'uomo ha ricreato una serie di ambienti in cui sono avvenuti efferati delitti. La definizione di “stanze felici” sembra, tuttavia, usata apposta per produrre un fraintendimento. Tant'è vero che Celia – prima di visitare le stanze – crede che si tratti di una collezione di luoghi in cui sono accaduti solo episodi lieti. Quando avrà scoperto che si tratta dell'esatto contrario, la donna chiederà spiegazioni al marito, che si limiterà a evidenziarle i due diversi significati che l'aggettivo “felice” può sottintendere. Per comprendere pienamente il senso

della spiegazione di Mark – che ruota intorno alla differenza tra il termine *happy* e il termine *felicitous* – torna utile riportare le parole originali del dialogo in inglese: «*Felicitous doesn't mean "happy", Darling. Look it up in the dictionary. It means happy in effect, fitting, apt*».

Pensando al legame con *Rebecca* – film in cui la presenza fantasmatica della donna è costantemente evocata attraverso la calligrafia, gli oggetti personali, gli abiti, gli arredi e soprattutto i racconti del marito e della governante – possiamo sostenere che *Dietro la porta chiusa* tenti un'impresa analoga: dare corpo a un evento del passato – un omicidio, in questo caso – attraverso la rievocazione del suo scenario. Quest'analogia si vede molto bene nella sequenza in cui Lamphere conduce gli ospiti del party che lui e la moglie hanno organizzato a una visita guidata delle sue stanze. Similmente a quanto accadeva in *Rebecca* nel momento in cui Maxim confessava il suo coinvolgimento nella morte della prima moglie, anche qui assistiamo a una perfetta corrispondenza tra le parole del personaggio maschile – che rievoca sanguinosi episodi del passato – e i movimenti di macchina che tracciano gli invisibili spostamenti dei protagonisti di quegli stessi episodi. In tal senso, Mark riesce simbolicamente a combinare in sé sia la figura dell'architetto che quella del regista cinematografico. E questo risulta soprattutto vero per la settima stanza. Come per tutti i grandi psicopatici che costellano la filmografia langhiana, anche la sua ultima opera d'arte è qualcosa di assolutamente privato e segreto. Tuttavia, va notato che diversamente da quanto accadeva, per esempio, a Chris Cross, il protagonista di *Strada scarlatta*, qui non sussiste alcuna discrepanza tra la vocazione artistica di Mark e i suoi propositi omicidi. Il suo desiderio di negare la donna e il suo impulso creativo sembrano infatti essere fusi tra loro senza soluzione di continuità.

Appare dunque evidente che *Dietro la porta chiusa* introduce a livello narrativo e tematico diversi elementi nuovi e personali. Certo, il riferimento all'universo hitchcockiano è sempre presente e numerosi sono i prestiti tanto dal *plot* di *Rebecca* quanto da quello di *Io ti salverò*. In linea con quest'ultimo, Lang sceglie infatti di incorporare nel suo film le suggestioni del discorso psicoanalitico. Tuttavia l'opera langhiana appare, a un livello di lettura più profondo, permeata di temi – come quello dei traumi bellici e della riorganizzazione dei ruoli sessuali – assenti dall'universo hitchcockiano e che sono chiaramente il riflesso di problematiche sviluppatesi sul finire del decennio.

La voce e lo sguardo di una donna: percorsi della *voice-over* e della soggettiva in *Dietro la porta chiusa*

Si è detto più volte, in precedenza, come il *gothic film* si strutturi quasi sempre intorno ad un punto di vista femminile. Una convenzione, questa, che non può non chiamare in causa il modello interpretativo proposto da Laura Mulvey a proposito del dominio dello sguardo maschile all'interno del cinema classico hollywoodiano⁵⁵. Sulla scorta di alcuni degli assunti di Mulvey, letture analitiche come quelle di Mary Ann Doane o di Stephen Jenkins s'impegnano a dimostrare che una simile preminenza del punto di vista del personaggio femminile nel racconto gotico – pur possedendo, talvolta, delle valenze eversive – non fornisce necessariamente un'alternativa femminista né conferisce automaticamente una maggiore autorevolezza alla figura della donna. Tom Gunning avalla, sostanzialmente, quest'idea e ipotizza che le cause risiedano nel fatto che i valori dell'ordine patriarcale, inscritti nei film hollywoodiani, operano in maniera più forte attraverso i contenuti del *plot* che non tramite «un'inconscia radicata struttura dell'apparato cinematografico»⁵⁶. Lo studioso porta l'esempio di *Anime in delirio*. Un film come quello di Bernhardt si serve di una serie di espedienti formali – l'inquadratura in soggettiva, l'uso della *voice-over*, la visualizzazione di fantasie e ricordi – non solo per ritrarre la soggettività della protagonista, ma anche e soprattutto per corroborare i contenuti reazionari della trama. Alla fine, la donna diventa quindi oggetto (e non soggetto) dell'analisi e del giudizio maschile, e subisce un processo di “guarigione” in modo da tale da essere nuovamente inserita all'interno delle strutture patriarcali.

Come afferma lo stesso Gunning, difficilmente possiamo definire Fritz Lang un “*film-maker* femminista”. Tuttavia, *Dietro la porta chiusa* esibisce, di fatto, un'immagine della soggettività femminile che fatica ad adattarsi – almeno totalmente – alla lettura rigidamente patriarcale che Doane e Jenkins hanno dato del film. L'interpretazione che Gunning offre di quest'opera funziona in maniera simile a quella di Tania Modleski per *Rebecca, la prima moglie*: riesce, cioè, a dimostrare come la struttura del film non si conformi in maniera assoluta al modello interpretativo proposto dagli studi più rigorosi della *Feminist Film Theory*.

In *Dietro la porta chiusa* il punto di vista di Celia ha una posizione di netto rilievo rispetto a quello di qualsiasi altro personaggio del racconto. Secondo Gunning, esso funziona come

uno sguardo soggettivo, che esprime una particolare emozione e reazione, e non tanto come il principale veicolo di informazione nella vicenda, diversamente da quanto accade nei film di Hitchcock. Lo sguardo di Celia non è mai semplicemente percettivo, alla stregua di una visione

⁵⁵ MULVEY (1978).

⁵⁶ GUNNING (2000, 349).

d'insieme fenomenologica. Semmai, esso è quasi sempre uno sguardo affascinato, trafitto dall'orrore o dal desiderio – o da una combinazione di entrambi⁵⁷.

Il riferimento a Hitchcock deriva dall'opinione dello studioso che la principale differenza tra il cineasta inglese e Lang risieda, appunto, nel modo di approcciarsi alla soggettività dei personaggi e al loro ruolo narrativo:

Hitchcock struttura i suoi film attraverso dei personaggi centrali che servono come veicoli di focalizzazione sulla storia: grosso modo, noi vediamo quello che loro vedono e sappiamo quello che loro fanno. Occasionalmente, Hitchcock sposta la focalizzazione da un personaggio all'altro (per esempio, l'andirivieni tra Devlin [Cary Grant] e Alicia [Ingrid Bergman] in *Notorious*) oppure certe brevi scene sono incentrate su personaggi minori (per esempio, il sabotatore, Fry in *Sabotatori* [*Saboteur*, 1942]). Solo in momenti relativamente rari, la presenza onnisciente del regista interviene drammaticamente e ci offre dei punti di vista completamente slegati dall'esperienza del personaggio. Con Lang, invece, [...] l'espedito della focalizzazione tramite un personaggio è molto meno dominante, e gli interventi dell'autore più frequenti. Se Hitchcock sceglie di ingannare il suo pubblico (come con il falso flashback in *Paura in palcoscenico*), egli tende più a farlo attraverso la soggettiva di un personaggio (il flashback visualizza la menzogna raccontata da Jonathan Cooper), mentre Lang, al contrario, sceglie semplicemente di negare agli spettatori alcune informazioni (come la rapina in *Io sono innocente* o l'ellissi in *Dietro la porta chiusa*)⁵⁸.

Lang sceglie di inscrivere la soggettività di Celia nel tessuto del film attraverso due modalità: secondo un registro visivo, ovvero attraverso l'uso della soggettiva e di altre immagini che attestano la capacità del personaggio di osservare e interpretare il mondo intorno a lei; e soprattutto secondo un registro uditivo, attraverso un impiego molto esteso della *voice-over*. La scelta di quest'ultimo espediente sembra ancora una volta trarre ispirazione da *Rebecca*. La principale analogia fra i due film risiede nel fatto che in ambo i casi la voce over femminile interviene nell'*incipit* in concomitanza con un sequenza di contenuto onirico. Tuttavia, l'utilizzo da parte di Lang di questo procedimento risulta molto diverso da quello che ne fa Hitchcock. In *Rebecca* la presenza della *voice-over* della protagonista risulta estremamente circoscritta: essa figura infatti solamente nella sequenza di apertura – il lungo prologo onirico ambientato tra le macerie di Manderley – e non viene ripresa per il resto del racconto. Nel momento in cui il corpo dell'eroina entra in scena, la sua voce narrante disincarnata scompare e non verrà neppure "resuscitata" nel finale, onde fornire una conclusione simmetrica rispetto all'inizio del film. Al contrario, la regia langhiana sceglie di "mantenere in vita" il commento della *voice-over* per tutta la durata del racconto. Parimenti a quanto accade nel film di Hitchcock, anche qui essa non compare però nel finale, che risulta pertanto asimmetrico rispetto all'*incipit*.

Nei *women's film* la *voice-over*, declinata alla prima persona singolare, assume generalmente un tono intimo, confessionale, che sembra ricalcare quello tipico dei racconti pubblicati sulle riviste

⁵⁷ *Ibid.* 349.

⁵⁸ *Ibid.* 347.

destinate a un pubblico femminile (come *Redbook*, su cui comparve per la prima volta *Camera chiusa n. 13*). In completo contrasto con quella che Kaja Silverman definisce “voice-over disincarnata”, il commento fuori campo proprio del *women’s film* appare profondamente intrecciato con il racconto. Si tratta, insomma, di una “voice-over incarnata” che – come spiega, sempre, Silverman – «non designa soltanto un’interiorità psicologica ma anche un’interiorità diegetica, proveniente dal centro della storia piuttosto che da una dimensione temporale e spaziale radicalmente altra»⁵⁹. Questa descrizione si adatta perfettamente al tipo di voce narrante che *Dietro la porta chiusa* esibisce. Nel film, infatti, tale voce è solo per un breve momento ancorata a un flashback, mentre per il resto della narrazione essa “parla” ponendosi in immediata relazione con quanto avviene sullo schermo, e non come in rapporto a un ricordo passato. Ci troviamo insomma agli antipodi della celebre confessione *post-mortem* di Joe Gillis (William Holden) in *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, 1950) di Billy Wilder o alla straziante rievocazione di Lisa (Joan Fontaine) in *Lettera da una sconosciuta* (*Letter from an Unknown Woman*, 1948) di Max Ophüls. Sarah Kozloff definisce questo tipo di *voice-over* non retrospettiva “monologo interiore”, pur ammettendo che a volte la distinzione tra immediatezza e memoria può risultare confusa⁶⁰.

Non c’è alcun dubbio che in *Dietro la porta chiusa* si venga immediatamente proiettati, fin dalla sequenza di apertura, nell’interiorità di Celia. Le prime parole pronunciate dalla protagonista aderiscono subito al tempo e allo spazio della vicenda. Dopo aver spiegato il significato di alcuni sogni ricorrenti, la voce di Celia afferma risoluta: «Ma questo non è il momento di pensare al pericolo, oggi è il giorno del mio matrimonio!». L’effetto che questa affermazione produce è tale che abbiamo la sensazione di ridestarci dal sogno assieme alla donna stessa.

Un altro tipo di definizione che ben si adatta alle peculiarità della *voice-over* di Celia è quella proposta da Michel Chion. Lo studioso francese chiama infatti “voce-io” un tipo di espediente teso a eliminare qualsivoglia distanza tra noi e la voce stessa, in modo così da procurare la sensazione che il personaggio si stia rivolgendo direttamente al pubblico, senza alcun filtro intermedio⁶¹. Altra peculiarità della “voce-io” è il fatto di essere sempre connesso a un contesto spaziale specifico. La voce fuori campo di *Dietro la porta chiusa* risulta, appunto, fortemente radicata nello spazio-tempo del racconto, ma al tempo stesso sembra provenire da una dimensione molto più intima e segreta, quella della coscienza della donna. Quando Mark abbandona Celia durante la loro luna di miele, per esempio, la cadenza della *voice-over* è sincronizzata con le azioni che l’eroina compie nella sua stanza, e perfino il commento musicale di Rozsa sembra scandire il ritmo della sua litania di domande angosciose: «Perché se ne è andato, perché mi ha mentito?». In questo modo, lo spettatore

⁵⁹ SILVERMAN (1988, 58).

⁶⁰ KOZLOFF (1988, 5s.).

⁶¹ Cf. CHION (1991).

ha un diretto accesso ai dubbi e alle inquietudini della donna. La voce over della protagonista funziona quindi nel film di Lang come un formidabile veicolo di identificazione. Grazie a essa possiamo fare nostri i frequenti e repentini mutamenti dello stato d'animo dell'eroina.

Come rileva giustamente Gunning, il ritratto della soggettività di Celia delineato dalla sua *voice-over* ci consegna l'idea di un personaggio sostanzialmente scisso⁶². Senza dubbio la scissione tra i suoi pensieri e le sue azioni sarebbe stata maggiormente enfatizzata se Lang avesse mantenuto la sua idea originaria di far recitare il commento a un'attrice diversa da Joan Bennett. Questo infatti avrebbe dato corpo in maniera ancora più chiara alla convinzione dell'autore che l'inconscio sia una dimensione altra, «qualcosa in noi che forse non conosciamo»⁶³. Per la quasi totalità del racconto Celia evita di manifestare attraverso il suo comportamento i dubbi, la confusione e la paura che prova interiormente. Gunning a questo proposito fa proprie le osservazioni di Doane e di Jenkins circa l'assenza di un discorso femminile autorevole all'interno del film: «Non c'è dubbio che in *Dietro la porta chiusa* il ritratto realizzato da Lang della soggettività femminile non offra un solido sostituto all'autoritario sguardo maschile»⁶⁴. A dispetto della frequenza di inquadrature in soggettiva a lei attribuite e dell'uso esteso del suo monologo interiore, bisogna, infatti, ammettere che la soggettività di Celia non si trascina dietro alcuna certezza. Peraltro, sebbene il punto di vista della donna sia implicato all'inizio del film da numerosi espedienti (la *voice-over*, il prologo onirico, i ricordi visualizzati in flashback), la prima vera soggettiva del personaggio compare all'interno della lunga parentesi ambientata in Messico. Qui Lang se ne serve non solo come perno intorno a cui costruire una sequenza dal forte contenuto drammatico, ma anche per rinforzare il carattere perturbante della scoperta che Celia sta per fare in questo momento. Vediamo dunque come il regista costruisce questa cruciale sequenza.

Durante una vacanza in Messico, Celia e l'amica Edith stanno passeggiando tra le bancarelle di un mercato. Mentre sono impegnate a trattare con un venditore, le due donne sentono un grido fuori campo. Seguendo la traiettoria dei loro sguardi, la macchina da presa passa a inquadrare un giovane del luogo che brandisce un coltello. Subito dopo una carrellata all'indietro rivela la presenza di un altro uomo, più maturo, anch'esso armato di coltello. Ci troviamo, chiaramente, dinnanzi a un duello rusticano: i due messicani si stanno sfidando per l'amore della stessa donna. Una prolungata soggettiva di Celia – inquadrata in campo medio – denota quanto la protagonista sia affascinata dalla scena. La fissità del suo sguardo – chiaramente rivolto verso il fuori campo – rivela infatti l'intensità del suo rapimento. Le soggettive successive mostrano il combattimento dei due uomini, ripreso in un campo lungo. La fascinazione di Celia è resa anche attraverso l'uso della sua

⁶² Cf. GUNNING (2000, 350s.).

⁶³ BOGDANOVICH (1988, 64).

⁶⁴ GUNNING (2000, 351).

voice-over, che eccitata commenta: «Una donna, due uomini, che forse la conoscevano appena. Si battevano per lei a coltellate. La morte era presente». Queste enfatiche parole (opera della sceneggiatrice Silvia Richards o forse dello stesso Lang, visto il suo forte coinvolgimento nella stesura dei dialoghi) ricalcano in tutto e per tutto la prosa tipica della narrativa popolare promossa dalle riviste femminili dell'epoca. Inoltre, come spesso accade nelle opere langhiane degli anni '40, lo sguardo di Celia risulta essere "raddoppiato" da un altro sguardo ancora. A un primo piano della protagonista che guarda fuori campo segue infatti un primo piano della messicana contesa dai due uomini, che osserva il duello con evidente compiacimento. Quando la *voice-over* dell'eroina afferma: «Immaginavo come lei dovesse sentirsi fiera», la sua identificazione con il voyeurismo dell'altra donna diviene palese. Ma questa intersezione di sguardi non costituisce ancora l'apice della sequenza. Celia reagisce al lancio del coltello con una specie di fremito, mentre il suo sguardo inizia a cercare qualcosa ai margini dello schermo. Emulando nuovamente lo stile di un romanzo rosa, la sua voce fuori campo spiega: «A un tratto sentii che qualcuno mi osservava. Provai un brivido come se l'aria si fosse rinfrescata. Sentii due occhi toccarmi come dita». All'inizio della sequenza, Celia si è dunque identificata con la sensuale donna del luogo e ha immaginato di trovarsi al suo posto, intenta a osservare orgogliosa i due uomini scontrarsi per il suo amore. Ora, dopo che il coltello è stato lanciato, è lei stessa a diventare improvvisamente l'oggetto della visione di un altro personaggio, di un uomo. Significativamente, la *voice-over* della donna paragona questo sguardo maschile al tocco di una mano. Dopo quest'affermazione, la macchina da presa inquadra per la prima volta il volto di Mark Lamphere, intento a guardare intensamente verso destra, mentre il resto della folla, radunata intorno ai duellanti, continua a guardare verso sinistra. A questo primo piano dell'uomo fa immediatamente seguito un primo piano di Celia, la cui espressione tradisce sgomento e rapimento estatico insieme, come se lo sguardo di Mark l'avesse ipnotizzata. La sua stessa voce interiore attribuisce esplicitamente un potere ipnotico all'uomo: «Un fluido magnetico ci attraeva, caldo, dolce, eppure pauroso perché egli vedeva sotto il trucco quello che nessuno aveva mai visto. Qualcosa che io stessa ignoravo». Troppo turbata da questa sensazione, l'eroina si volta verso l'amica e afferma risoluta di volere andarsene.

Come si è detto all'inizio, il complesso svolgimento di questa sequenza serve a veicolare un'importante rivelazione per il personaggio femminile. In questo momento, Celia sta scoprendo la carica di forte erotismo insita nell'atto stesso di guardare. Ma subito dopo aver esperito quest'esplosiva sensazione, essa stessa diviene l'oggetto dello sguardo di un altro. Uno sguardo che non soltanto contiene un invito sessuale e una probabile minaccia, ma che sembra anche capace di riconoscere in lei la sua vera natura. Gli occhi di Mark Lamphere possiedono, dunque, la facoltà di ipnotizzare, sedurre e perfino decifrare. La sequenza appena descritta non si limita solamente

riproporre la situazione tipica del cinema classico secondo cui l'uomo è il detentore dello sguardo e la donna l'oggetto passivo della sua visione. Una maggiore complessità di significati viene infatti rivelata dal dialogo stesso. Subito dopo il combattimento al mercato, Edith dice scherzosa a Celia: «Quando pareva che finalmente fossi tornata in te, sembrava che avessi visto la morte». Per tutta risposta Celia mormora a bassa voce: «Vidi qualcosa di diverso». È curioso notare come qui lo “sguardo di morte” che attraversa tutto il sistema visivo del cinema langhiano venga rilevato dal personaggio più sciocco della storia, e come questo venga immediatamente smentito dalla protagonista. Nondimeno, la struttura della sequenza del duello sembra confermare la casuale intuizione di Edith: quello di Mark è uno sguardo portatore di morte e Celia ne è fatalmente attratta⁶⁵. Il resto del racconto sarà, infatti, totalmente percorso da questa fascinazione della donna per la morte e il mistero.

Anche lo sguardo di Celia è uno sguardo “difettoso”, carente. La parziale cecità della donna non è soltanto resa attraverso l'uso delle inquadrature soggettive, che mostrano ciò che lei vede sempre schermato dalle raffinate ombre create dalla fotografia di Cortez, ma anche attraverso le numerose immagini di cui sono protagoniste delle scure e ambigue superfici riflettenti. La prima che compare nel film è lo specchio d'acqua della sequenza di apertura. Subito dopo i titoli di testa, vediamo delle gocce scintillanti cadere in una pozza d'acqua, formando delle increspature concentriche. Poiché la superficie liquida viene inquadrata in primo piano, non siamo in grado di stabilirne l'ampiezza e non comprendiamo quindi se si tratti di un lago, di una fontana o di una piscina. L'acqua è illuminata da una moltitudine di bagliori, ma rimane tuttavia incerto se si tratti del riflesso del chiarore stellare oppure dell'effetto di luci artificiali. Sul fondo di questo specchio d'acqua intravediamo inoltre i contorni confusi di fiori e di foglie. Il commento fuori campo di Celia si sovrappone a queste ambigue immagini animate, raccontando con voce ispirata: «Mi ricordo che un tempo lessi un libro che interpretava i sogni. Diceva che se una ragazza sogna una barca o una nave arriverà in un porto sicuro, ma se invece sogna narcisi è in grave pericolo». Intanto, la macchina da presa compie una lenta panoramica da sinistra verso destra lungo la superficie dell'acqua, catturando l'immagine di una barchetta galleggiante ricavata da un foglio di giornale. Intorno alla barchetta, posta al centro dell'inquadratura, vediamo le misteriose figure che si agitano sul fondo. Se all'inizio della sequenza queste sagome c'erano parse dei fiori o delle foglie, ora esse sembrano avere, invece, dei contorni molto più confusi e minacciosi. Ovviamente lo specchio d'acqua simboleggia l'inconscio di Celia, connettendosi perfettamente all'immagine su cui

⁶⁵ Se si esclude questa sequenza che serve a introdurre il personaggio, le soggettive di Mark sono poco numerose e la cosa non può destare stupore: il personaggio maschile – ancor più di quello femminile – risulta drammaticamente scisso al suo interno, si può dire anzi che egli sia estraneo a se stesso. Le sue soggettive ci sono dunque negate perché non sarebbero in grado di veicolare alcuna verità.

scorrono i titoli di testa. La prima inquadratura del film mostra infatti una porta che si staglia su di un cielo pieno di nuvole. Tale disegno – il cui tratto richiama il gusto delle avanguardie (i contorni della porta sono deformati espressionisticamente) – illustra in primo luogo il titolo del film, che viene sovrimpresso sull'immagine stessa in svolazzanti caratteri bianchi. Ma esso evoca al tempo stesso l'idea cardine del racconto, ovvero che l'inconscio sia una regione sconfinata della mente situata dietro una porta significativamente chiusa. E il prologo onirico sembra offrire, di conseguenza, una rappresentazione allegorica di ciò che si nasconde dietro questa porta.

La figura dello specchio d'acqua – intesa come simbolo del luogo più remoto e inaccessibile della psiche femminile – ricompare nuovamente verso la fine del flashback ambientato in Messico, quando Mark e Celia sostano davanti al “pozzo dei desideri”. Sebbene l'atmosfera della scena sia meravigliosamente fiabesca, il dialogo tra i due personaggi risulta pervaso da una sottile carica di tensione. Mark afferma che Celia ha conosciuto finora solo la sua personalità pubblica, e la protagonista, pur dichiarando invece di conoscerlo ormai a sufficienza, ammette le sue perplessità riguardo a una possibile relazione amorosa. Significativamente, nella parole della donna riaffiora in senso figurato l'immagine della porta: «Posso lasciare chiudere la porta di una stanza quieta e familiare, dove sarei sicura, dove mi aspetta un bel focolare acceso?». Celia è insomma combattuta tra la possibilità di abbracciare l'ignoto legandosi a Mark e la tentazione di rimanere ancorata all'esistenza serena ma noiosa condotta fino a quel momento, magari convolando a nozze con il rassicurante amico di famiglia, Bob Dwight. Il tipo di dilemma che attanaglia la protagonista ritorna frequentemente in molti film d'amore del periodo, e al tempo stesso è anche un *topos* del *gothic film*, dove generalmente la donna è portata a compiere scelte rischiose e avventate in nome della passione, ma contemporaneamente prova paura e rimorso. L'analogia tra il pozzo e l'inconscio viene ulteriormente rimarcata quando l'uomo, dopo aver suggerito a Celia di lanciare una moneta in acqua ed esprimere un desiderio, la bacia per la prima volta, dichiarandole con passione il suo amore. Il desiderio inconscio della protagonista trova insomma immediata soddisfazione poco dopo essere stato formulato.

Altre superfici riflettenti che nel film rinviano all'interiorità femminile sono gli specchi. Pensiamo alla scena, durante la luna di miele in Messico, in cui Celia si spazzola i capelli davanti alla toilette dopo aver chiuso a chiave la porta per fare uno scherzo al marito. Nel riflesso dello specchio, il volto della donna è inizialmente sorridente e compiaciuto, ma assume un'espressione allarmata quando comprende che l'uomo non ha recepito lo scherzo e si è allontanato forse offeso. Uno specchio imponente compare nella camera di Celia a Blade Creek, la tenuta dei Lamphere. Anche in questo caso la sua superficie serve a riflettere – come spiega Gunning – «l'impulsività della protagonista, la sua ignoranza nei confronti del tipo di attrazione che prova per Mark, e infine

la sua solitudine, se si considera che in entrambe le camere da letto a essere riflessa è sempre e solo la sua immagine»⁶⁶.

Come si è già detto, la prima soggettiva di Celia compare durante il flashback che viene a interrompere la sequenza del suo matrimonio. Ciò significa che le prime immagini del film – dal prologo onirico fino ai movimenti di macchina che riprendono il maestoso interno della cattedrale messicana – non sono legate al punto di vista di nessun personaggio specifico. Solo quando la figura di Celia, vestita di uno splendido abito da sposa, emerge dall'oscurità della chiesa e si accinge a raggiungere l'altare, possiamo dire che la voce fuori campo abbia trovato il suo legittimo proprietario. Ed è a questo punto – con l'entrata in scena del corpo dell'eroina – che Lang sceglie di inserire il flashback, introdotto dalla voce narrante: «Il cuore mi batte forte perché sto annegando nell'ignoto. Dicono che quando anneghi tutta la vita ti ripassa davanti come una visione». Il lungo ricordo ci mostra parte della vita di Celia a New York (l'ultimo colloquio con il fratello, la proposta di matrimonio da parte di Bob Dwight) e il suo viaggio assieme ai Potter in Messico fino al fatidico incontro con Mark. La conclusione del flashback si ha quando – contemporaneamente al primo bacio dinnanzi al pozzo dei desideri – la voce over della protagonista afferma: «Una porta si chiuse e un'altra si spalancò, e io la varcai senza volgermi indietro perché oltre essa c'era vento, spazio e sole e tempesta... c'era tutto oltre quella porta». Queste parole, che significativamente riprendono ancora una volta l'immagine della porta, confermano la resa amorosa di Celia. La donna sceglie, dunque, di sposare il tenebroso Lamphere e di abbandonare la sua vecchia vita per inseguire l'ignoto. A questo punto, Lang ci riconduce all'interno della cattedrale e noi torniamo a focalizzarci sulla protagonista, che cammina lentamente in avanti, in direzione dell'altare. Dall'immagine della donna la macchina da presa passa a inquadrare il prete, l'altare e i chierichetti, e poi compie una carrellata verso destra raggiungendo Mark, che sta andando incontro alla sposa. Segue un primo piano di Celia che, a sua volta, guarda fuori campo, in direzione del futuro marito. Le soggettive successive mostrano l'uomo avvolto dal sofisticato gioco di ombre creato dalla fotografia di Cortez. Solo la sua mano tesa verso la donna appare illuminata. Questa oscurità, che rende la figura maschile simile a un'ombra minacciosa, visualizza in maniera pleonastica il commento della *voice-over* di Celia: «D'improvviso ho paura. Sto per sposare un estraneo, un uomo che non conosco affatto. Potrei andarmene, potrei fuggire. Sono ancora in tempo. Ma che direbbe la gente. Non so cosa sia, ma so che ho paura».

Da questo momento in poi, le soggettive della protagonista tendono a configurarsi come degli enigmi, dei misteri che tenta di districare. E molte di esse non trovano neppure una spiegazione immediata. Si pensi, per esempio, alla breve occhiata che Miss Robey le lancia da dietro la tenda di

⁶⁶ GUNNING (2000, 352).

una finestra quando Celia arriva a Blade Creek, e che Caroline scambia erroneamente per uno sguardo di David, il figlio adolescente di Mark, sicuramente già ostile alla nuova moglie del padre. Altre volte, le inquadrature soggettive attribuite all'eroina esprimono il suo disorientamento, come lo sguardo che lancia dalla finestra al marito, intento a curare la zampa ferita di un cane. Quest'immagine – su cui torneremo a soffermarci – esprime una gentilezza d'animo dell'uomo che contrasta vivamente con i terribili sospetti che stanno iniziando ad attanagliare Celia. Oppure, pensiamo alle soggettive della donna mentre siede sull'auto e la sua *voice-over* immagina che il fratello la interroghi sui suoi sentimenti verso Mark, e la esorti a restare con lui mantenendo fede alla promessa nuziale. Appare evidente dagli esempi citati che le visioni della protagonista la portano di continuo a scontrarsi con una serie di segnali contraddittori o incompleti, un'intricata mescolanza di segni, a cui tenta di dare una consequenzialità logica.

Come si è detto nelle pagine precedenti, in *Dietro la porta chiusa* Lang non imita soltanto *Rebecca*, ma trae ispirazione anche da altri film del collega britannico. Sebbene sia possibile stabilire un'analogia tra il *plot* de *Il sospetto* e quello di *Dietro la porta chiusa*, esiste nondimeno – come evidenzia Gunning – una sensibile differenza fra il tipo di universo narrativo e formale a cui i due film danno vita. Mentre ne *Il sospetto* le congetture di Lina (Joan Fontaine) circa i propositi omicidi del marito (Cary Grant) altro non sono che fraintendimenti, proiezioni e fantasie distorte create dalla sua paura (o almeno il finale del film vorrebbe convincerci totalmente di questo), l'oscurità del mondo di Celia, invece, «precede il suo punto di vista»⁶⁷. Non soltanto la casa della donna reca in sé il ricordo di antiche e mai risolte nevrosi, ma realmente suo marito sta progettando di ucciderla. L'universo in cui l'eroina langhiana si trova costretta a vivere dopo il matrimonio è davvero avvolto dal mistero, e lei fa del suo meglio per cercare di penetrare in queste tenebre. Al riguardo Gunning sostiene che Jenkins è in errore quando nella sua analisi del film isola un'immagine chiave di quest'idea di oscurità – la sagoma scura di Mark, inquadrato di spalle – per sostenere che a Celia verrebbe costantemente “negato l'oggetto del suo sguardo”. La prima inquadratura del personaggio maschile con la schiena rivolta alla macchina da presa compare all'inizio della sequenza ambientata nella chiesa messicana, poco prima che intervenga il flashback. L'immagine non può certo essere considerata una soggettiva dell'eroina, che deve ancora fare il suo ingresso in scena. Ma a prescindere da questo singolo esempio, si può dire che la figura di Mark ripreso di spalle costituisca un vero e proprio motivo visivo del film, e che simili inquadrature sono di rado delle soggettive di Celia. Certo, occasionalmente lo diventano. Pensiamo, per esempio, a quando la donna scruta il consorte intento a preparare nervosamente dei martini, dopo l'incidente della porta chiusa a chiave. Ma se si considera la scena della discussione fra marito e moglie dopo il

⁶⁷ *Ibid.* 353.

party in cui Mark ha mostrato agli ospiti la sua collezione di “stanze felici”, ci si accorge che questo tipo di *leitmotiv* visivo non è tanto un veicolo della soggettività femminile ma piuttosto sottintende altri significati. Durante il dialogo, Celia, seduta in poltrona, guarda in direzione diametralmente opposta a quella del coniuge, ed è evidente, pertanto, che non può vederlo. L’uomo volta invece le spalle alla macchina da presa, e quindi allo spettatore. Attraverso questa dislocazione dei corpi e degli sguardi, Lang – secondo Gunning – sottolinea in tal modo che «il mondo dei suoi film resiste alla visione, si nasconde a essa, si maschera» e che «*Dietro la porta chiusa* racconta la lotta della visione e della coscienza contro l’oscurità»⁶⁸.

Emblema di quest’oscurità epistemologica è certamente l’immagine della porta chiusa della settima camera, quella che Mark Lamphere vuole a tutti i costi tenere segreta al prossimo, e in particolare alla moglie. Nella sua analisi Doane parla giustamente di un processo di «ipersignificazione» a cui l’oggetto della porta viene sottoposto nel corso del film. La studiosa presta molta attenzione a una sequenza in particolare, quella in cui la protagonista, mentre osserva il marito intento a curare un cane ferito, continua a interrogarsi su quale sia la vera natura dell’uomo. La *voice-over* ci rende partecipi dei dubbi della donna: «Che cosa c’è nella sua mente? Egli la tiene chiusa come questa porta». La macchina da presa inquadra allora repentinamente proprio la porta chiusa della camera numero 7. Doane analizza così la peculiarità di tale costruzione formale:

L’inquadratura della porta rompe la continuità spaziale della scena. Dal momento infatti che le marche della soggettività e dell’interiorità sono assenti (una dissolvenza, un primissimo piano degli occhi, una sfocatura), la porta sembra comparire dal nulla. E tuttavia è extradiegetica rispetto alla scena (benché non lo sia rispetto al film). Siccome non appartiene allo spazio occupato da Celia, non la si dovrebbe ritenere l’oggetto di un’inquadratura soggettiva. Questo tipo di rottura della diegesi volta a illustrare un singolo pensiero è altamente inusuale nel cinema classico e attesta l’eccesso di significato di cui viene investita la figura della porta nei film gotici⁶⁹.

Secondo la studiosa, si tratta di un procedimento tipico soprattutto di quei *gothic film* che tentano di inglobare al loro interno il discorso psicoanalitico. Doane prosegue infatti la sua riflessione paragonando questo episodio di *Dietro la porta chiusa* alla sequenza di *Io ti salverò* in cui, sul primo piano di Constance e John che si baciano, appare in sovrapposizione l’immagine di una serie di porte che si aprono. Anche qui, tuttavia, sussiste una sottile ma inequivocabile differenza tra la regia hitchcockiana e quella langhiana. Le porte di *Io ti salverò* costituiscono infatti una potente metafora della “capitolazione” erotica del personaggio di Ingrid Bergman ed esistono quindi soltanto nell’inconscio della donna. Anche Celia, del resto, parla in senso figurato di porte che si aprono quando bacia per la prima volta Mark, ma si tratta solo di un commento della sua

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ DOANE (1987, 138).

voce interiore, non di un'immagine effettiva. Diverso è il caso dell'improvvisa apparizione della porta chiusa della camera numero 7. Sebbene non appartenga allo spazio della scena, essa esiste realmente nello spazio diegetico del film. La sua natura è sostanzialmente duplice: essa è sia un elemento reale della casa dei Lamphere, sia un emblema della personalità enigmatica di Mark e dell'universo in cui vive. Inoltre, bisogna anche rilevare come la deliberata rottura della continuità spaziale sia una scelta stilistica già presente nelle opere del periodo tedesco di Fritz Lang e possa essere quindi considerata una vera e propria peculiarità della regia langhiana⁷⁰.

Abbiamo già visto che Gunning, pur riconoscendo un notevole fascino visivo a *Dietro la porta chiusa*, ritiene che il suo *plot* presenti numerose oscurità. Molti infatti degli enigmi del film non vengono totalmente sviluppati o risolti. Pensiamo, ad esempio, al conflitto fra David e suo padre o ad alcuni motivi allegorici il cui senso non viene chiarito fino all'ultimo – come la serie di fiori che Celia evoca nel corso del racconto – narcisi, garofani rossi, lillà – fra cui solo agli ultimi viene dato un significato vero e proprio. Quest'incoerenza attraversa anche la sequenza più importante e suggestiva del film, quella in cui la protagonista scopre, finalmente, cosa si cela dietro la porta chiusa della settima stanza. Il momento richiama, in maniera pressoché letterale, la vicenda di Barbablù. Tuttavia, a livello esplicito la sceneggiatura del film fa riferimento a un'altra celebre fiaba. Durante la loro prima conversazione, Mark, dando l'impressione di riuscire a leggere nell'interiorità della protagonista, afferma: «Lei è avida di emozioni, di vere emozioni. Sembra la moderna Bella Addormentata nel Bosco. Una ricca fanciulla americana che ha vissuto nella bambagia, ma essa vuole svegliarsi e forse potrà». L'esplicito riferimento alla fiaba di Perrault sembrerebbe assegnare a Celia il ruolo del personaggio che deve – in termini psicologici – risvegliarsi, tornare alla vita. Ma di fatto questo scenario di passività femminile non trova alcuno spazio nel resto della vicenda. La protagonista non assomiglia assolutamente a una moderna principessa in attesa dell'intervento salvifico del suo Principe Azzurro. Al contrario, Celia ricorda molto la giovane sposa di Barbablù che varca la soglia della camera proibita, scoprendo così il male insito nell'anima del marito. Il film di Lang evita però una conclusione tragica e violenta come quella che caratterizza questa favola sanguinosa. Nel finale infatti il regista – sovvertendo clamorosamente la logica fiabesca – riesce a trasformare il personaggio maschile da “moderno Barbablù” a “Bello Addormentato”, bisognoso che la moglie lo svegli dal suo lungo incubo.

La sequenza durante la quale Celia si avventura nel “regno” proibito del marito incomincia nella camera della protagonista. La donna siede sul letto e stringe nervosamente il duplicato della chiave della settima stanza (un'altra citazione hitchcockiana: il tema della chiave sottratta di nascosto al marito proviene chiaramente da *Notorious*). A quest'immagine fa seguito

⁷⁰ Riscontrabile per esempio in *M – il mostro di Düsseldorf* e ne *Il testamento del Dottor Mabuse (Das Testament der Dr. Mabuse, 1932)*. Cf. EISNER (1978, 103-10, 114ss.).

un'inquadratura dell'orologio sulla mensola del camino che segna l'una di notte e della grande specchiera che gli sta dietro. Lo specchio ci restituisce il riflesso della camera, raddoppiando quindi il suo spazio, ma non il riflesso di Celia. La voce dell'eroina afferma risoluta: «Se non lo faccio ora, non lo farò mai più». A questo punto, tenendo la chiave in una mano e una torcia nell'altra, la donna esce dalla stanza e inizia ad avventurarsi per le scale e i bui corridoi di Blade Creek. Quella che Mark descriveva all'inizio come "una ricca e viziata ereditiera" si è ora trasformata in un'audace detective. La sua figura si muove leggera e circospetta per gli intricati meandri della casa del marito, la cui planimetria sembra costituita da una poco verosimile serie di camere collegate. Tutto è sprofondato nelle tenebre, solo la torcia riesce a fornire a Celia un piccolo cerchio di luce tramite cui orientarsi.

Finalmente, la protagonista arriva dinnanzi alla porta proibita. Inizialmente, dietro di essa non sembra esserci altro che il buio più assoluto. Ma si tratta di un effetto momentaneo: la torcia rivela, infatti, la presenza di un pesante tendaggio (un'altra barriera visiva lungo il percorso dell'eroina) e di un interruttore della luce accanto ad esso. La protagonista avanza decisa in avanti, tocca l'interruttore e scosta la tenda, pronta a scoprire cosa essa celi⁷¹. Segue un primo piano del volto attonito di Celia e poi una sua soggettiva che ci rivela come la stanza altro non sia che una perfetta riproduzione della camera da letto dell'eroina stessa. Questa scoperta ci lascia attoniti quanto il personaggio femminile. Risulta infatti arduo coglierne il senso sia in relazione allo svolgimento del *plot* (che da questo momento in poi perderà sempre più coerenza e omogeneità) sia in relazione all'apparato simbolico del film. La rivelazione di ciò che si nasconde dietro la porta sembra produrre una sorta di cortocircuito. All'inizio della sequenza Celia siede nella sua camera da letto, in attesa di poter finalmente penetrare nel luogo il cui accesso le è stato severamente negato. La prova di coraggio della donna, tuttavia, non si conclude – come nella fiaba di Barbablù – con la scoperta di una stanza piena di sangue e di cadaveri, ma con il risultato di trovarsi nello stesso punto da cui era partita. Come dobbiamo interpretare tutto questo? Gunning esclude che la riproduzione della camera da letto di Celia vada intesa come un simbolo psicoanalitico del narcisismo della donna. La stanza numero 7 è infatti una creazione segreta del marito e non dell'eroina. A che cosa rinvia, dunque, questo gioco di specchi che il regista ha creato?

Superato lo stupore iniziale, Celia comincia a ispezionare la camera nel tentativo di trovare un qualche dettaglio che sveli l'enigma. Inizialmente la sua *voice-over* non riconosce la camera come la propria, ma come quella di Elena, la prima moglie di Mark. Dal momento che il marito colleziona solo stanze in cui sono avvenuti delitti, la donna suppone che si tratti di una macabra conferma della

⁷¹ L'episodio richiama chiaramente la sequenza de *Il testamento del Dottor Mabuse* in cui si assiste alla rivelazione della camera segreta dell'uomo nascosto dietro la tenda.

convinzione di David che il padre abbia assassinato la madre. Ma il monologo interiore della donna abbandona quasi subito questa terribile ipotesi e riesamina la sostanziale differenza tra questa e le altre stanze della collezione del marito. Durante la visita con gli ospiti, l'uomo aveva infatti sottolineato come egli utilizzasse per la sua collezione solo oggetti e mobili originali. La settima camera è invece chiaramente una copia. Dietro la tenda Celia trova, infatti, una finestra murata (un altro richiamo a *Il testamento del Dottor Mabuse*) e scopre che i cassetti del comò sono vuoti. L'eroina si domanda quindi se la camera non sia stata ancora terminata, ma ricorda che il marito ha affermato il contrario durante il party. Sempre nel suo monologo interiore, la donna giunge alla momentanea conclusione che il fatto che la camera sia una copia e non un originale è prova dei tormenti interiori del marito per la scomparsa della prima moglie. Secondo Celia, Mark s'incolperebbe della morte di Elena perché in vita non era riuscito ad amarla. Tirando un sospiro di sollievo, la sua *voice-over* proclama l'estraneità dell'uomo all'omicidio: «Tu non potresti mai uccidere!». Ma questo sollievo ha breve durata: il suono fuori campo dei rintocchi dell'orologio – tipico simbolo langhiano dell'intervento inesorabile delle forze del destino – introduce un'ulteriore terribile scoperta.

Come abbiamo visto, all'inizio della sequenza Lang inquadrava nella vera camera di Celia l'orologio e la specchiera. Questa inquadratura torna anche ora, producendo un inquietante effetto di *déjà vu*. Il grande specchio riflette nuovamente la stanza senza restituirci l'immagine della donna. Il sorriso di sollievo sul volto dell'eroina si spegne velocemente e lascia spazio a un'espressione allarmata. Lo sguardo di Celia nota un particolare sulla mensola del camino che la riempie di orrore, tant'è che la sua voce fuori campo commenta angosciata «La candele!». Poi, per la prima volta, l'eroina manifesta ad alta voce i suoi timori: «È la mia camera! Sta aspettando me!». Ancora una volta la macchina da presa inquadra la mensola del caminetto con la sua specchiera, l'orologio e le due candele poste a destra e a sinistra del piano. Ora anche la figura di Celia viene riflessa dallo specchio, mentre fugge veloce dalla stanza. Che cosa l'ha tanto spaventata? Esaminando i dettagli della camera numero 7, la protagonista ha avuto inizialmente la percezione che la stanza altro non fosse che un simulacro, un'innocua riproduzione. Ma poi lo sguardo di Celia, accompagnato dalla macchina da presa, è caduto su un piccolo dettaglio che ha smentito quest'impressione. Esattamente come nella vera stanza della protagonista, anche qui una delle due candele risulta più corta dell'altra. Questa scoperta non fa certo inorridire la donna perché condivide la proverbiale ossessione di Lang per la simmetria, ma perché il particolare della candele dissimili riproduce una modifica da lei recentemente apportata alla sua vera stanza. Infatti, per ottenere un calco della chiave del marito, Celia aveva utilizzato la cera di una di esse. Qualche giorno dopo Mark, notando che era diventata più corta, aveva espresso il suo fastidio per i particolari che rompono la simmetria

di un ambiente (evidentemente è il personaggio maschile a condividere l'ossessione del regista per il dettagli). Notando le due candele, Celia arriva nell'arco di pochi secondi alla seguente conclusione: il marito ha ricreato una camera che non appartiene al suo passato ("la camera di Elena") ma all'immediato presente ("la mia camera"), e che forse – diversamente da quanto egli stesso ha affermato – non è ancora finita. «Sta aspettando me!» esclama a bassa voce l'eroina, intendendo che la stanza è il teatro di un delitto che deve ancora avvenire.

Come afferma Gunning, l'aspetto più importante di tutta la sequenza è che essa costituisce «il culmine sia della soggettiva sia del monologo interiore di Celia»⁷². L'indagine notturna dell'eroina non ha tracciato un percorso meramente circolare, come poteva sembrare di primo acchito. La donna ha attraversato – in senso tanto letterale che figurato – una zona di assoluta oscurità, ma è riuscita, infine, a raggiungere una certa chiarezza di visione e di comprensione. È forse per tale ragione che il monologo interiore – che fino a questo momento aveva dato voce ai suoi dubbi e ai suoi timori – scompare definitivamente per essere sostituito dalla sua voce diegetica. La logica di questa sostituzione può essere così riassunta: una volta che l'eroina è arrivata alla verità – cioè che suo marito sta realmente meditando di ucciderla – ella può finalmente comunicare ad alta voce – e non più solo mentalmente – la sua terrificante scoperta. Tremante di paura, Celia percorre di nuovo i corridoi della casa, tuffandosi nell'oscurità che la avvolge. Durante la fuga la donna nota un altro inquietante dettaglio: dalla porta di un'altra stanza della collezione di Mark filtra della luce. Si tratta delle camera dove un nobiluomo spagnolo di nome Don Ignazio ha strangolato tre fanciulle. Celia riesce comunque, a raggiungere il piano superiore. Qui incontra Miss Robay che, subito disposta ad aiutarla nella fuga, le procura le chiavi dell'auto e il cappotto. Le ragioni per cui l'algida segretaria si dimostra pronta a soccorrere Celia risultano, nel complesso, poco chiare: si tratta di un gesto di vera amicizia oppure di una manovra per eliminare la rivale? Il resto dello svolgimento del *plot* non aiuta a sciogliere l'enigma, destinato così a rimanere uno dei tanti punti oscuri della storia.

Con il cappotto addosso e la chiave dell'auto in mano, Celia scende nuovamente le scale. Su un gradino rinviene la sciarpa di seta usata da Don Ignazio per strangolare le sue amanti. La donna solleva la sciarpa da terra e commenta fra sé a bassa voce: «Costanza, Maria, Isabella!». A questa ulteriore scoperta – ovvero che il marito l'ha probabilmente inseguita con l'intento di strangolarla – fa seguito una nuova discesa nelle tenebre. Uscita dal portone di casa, la protagonista inizia a vagare nella tenuta che circonda Blade Creek. Lang ritrae questo spazio come una sorta di paesaggio onirico, tutto avvolto nella nebbia e costellato dalle ombre stilizzate degli alberi. Senza riuscire a orientarsi – smarrita come Biancaneve quando viene abbandonata nella foresta dal guardiacaccia – la donna si muove in preda al panico. Al disorientamento si aggiunge ben presto una sensazione di

⁷² GUNNING (2000, 356).

paralizzante terrore: dalla foschia Celia vede emergere la sagoma minacciosa di un uomo. Il commento musicale di Rosza, che aveva accompagnato senza soluzione di continuità l'avventura dell'eroina, cessa ora bruscamente. In concomitanza con questo spettrale silenzio lo schermo per qualche istante si oscura e sentiamo levarsi un lancinante grido femminile. Subito dopo la musica riprende, sottolineando la prolungata assenza dell'immagine.

Il grido fuori campo di Celia non può non richiamare quello che dava l'avvio alla sequenza del duello messicano, ma qui Lang introduce una novità: il momentaneo oscuramento dell'immagine veicola infatti una delle più audaci ellissi del suo cinema. Risulta evidente che il regista si serve di questo vuoto per indurci a formulare delle conclusioni sbagliate. L'immagine successiva ci mostra Mark, mentre esce dal bagno attiguo alla sua stanza. Di nuovo sentiamo il commento in *voice-over*, ma non si tratta più della voce di Celia, bensì di quella del personaggio maschile. A svelarsi ora è finalmente l'interiorità dell'uomo. Mentre è intento a vestirsi, Mark immagina di venire processato per l'assassinio di Celia. Tale allucinazione ha luogo in uno scenario astratto, stilizzato, dove i volti del giudice e dei giurati restano in ombra. Lamphere – l'unico ad avere il viso illuminato – svolge sia il ruolo di avvocato difensore che quello di accusato. In quest'ultima veste egli spiega di essersi sentito dominato dall'impulso di uccidere la moglie, nonostante l'amore che prova per lei. La ragione di questo istinto risiede, a suo parere, nel fatto che le donne – in particolare la madre e la sorella – hanno sempre cercato di controllare la sua vita. Alla fine, quasi gridando, Mark dichiara la verità a cui è giunto: «Siamo tutti figli di Caino! In tutti noi cova un impulso omicida»⁷³. Il giudice in risposta batte severamente il suo martello e questo suono – che coincide con quello “reale” della cameriera che bussava alla porta – risveglia il personaggio dalla sua allucinazione.

Ogni dettaglio della sequenza sembra calcolato per indurci a credere che Lamphere abbia davvero assassinato Celia la notte precedente. Lo stesso personaggio ammette questa colpa durante il suo immaginario processo. Inoltre, una volta sceso al pianterreno per fare colazione, egli comunica, con estrema tranquillità, agli altri membri della casa che la moglie se n'è andata. Successivamente, l'uomo ha un colloquio con Miss Robay, durante il quale egli decide di licenziare la donna, colpevole – secondo lui – “di slealtà”, e di “essersi immischiata nei suoi affari”. Infine – desideroso di essere lasciato solo – torna al piano superiore ed entra nel salotto di Celia, attiguo alla stanza da letto. Qui ha luogo l'evento più sorprendente dell'intero racconto: un'inquadratura rivela, improvvisamente, la presenza in ombra della donna, in piedi nel corridoio che conduce alla sua camera. Segue un dialogo che smonta tutte le conclusioni a cui eravamo pervenuti. La protagonista non è morta e la figura maschile che avanzava, apparentemente minacciosa, verso di lei nel parco

⁷³ Questa bellissima sequenza venne tagliata dalle autorità dello stato dell'Ohio. Presumibilmente, i censori temevano che il contenuto delle parole di Mark potesse suonare come una pericolosa giustificazione dell'omicidio.

era quella di Bob (il vecchio pretendente della donna), giunto a Blade Creek per prendere David e condurlo con sé a New York. L'eroina ammette di avere avuto la forte tentazione di andarsene, ma alla fine ha scelto di restare perché lo ama troppo. Preferisce morire per mano di Mark piuttosto che vivere senza il suo amore. Questa nuova spiegazione degli eventi modifica anche il senso del monologo interiore del personaggio maschile. A questo punto, dobbiamo, infatti, ritenere che Mark non ha inteso, durante la sua allucinazione, confessare un delitto già commesso, ma un omicidio che stava ancora progettando (la stessa conclusione a cui era giunta la protagonista visitando la settima stanza). Bisogna ammettere che Lang non riesce a costruire questo colpo di scena con la stessa magistrale eleganza con cui ci rivelava, per esempio, che la brutta avventura di Richard Wanley ne *La donna del ritratto* altro non era che un sogno. Al tempo stesso, è innegabile come l'autore abbia sapientemente manipolato il suo pubblico, inducendolo a fraintendere il comportamento dei personaggi e il significato delle loro azioni. Un'altra conclusione errata a cui perveniamo è che Mark abbia licenziato Miss Robay perché è venuto a sapere che la donna finge di avere ancora il volto sfigurato solo per far leva sulla sua pietà. Al contrario, un dialogo successivo tra l'uomo e la sorella rivela che egli ha liquidato la segretaria perché colpevole di aver aiutato la moglie a fuggire. La stessa Robay fraintenderà, presumibilmente, la causa del licenziamento e, credendo che Celia abbia tradito il suo segreto, tenterà di ucciderla dando fuoco a Blade Creek.

Se cercare di mettere ordine in questa intricata vicenda risulta difficile e forse anche inutile, interessante è invece confrontare le diverse interpretazioni che sono state date dell'improvviso cambiamento di narratore effettuato da Lang nella parte finale del film. Secondo la lettura di Stephen Jenkins, *Dietro la porta chiusa* presenterebbe «un progressivo rifiuto del discorso di Celia e, di contro, l'affermazione del discorso di Mark, di cui la donna diventa una funzione»⁷⁴. A proposito della scena in cui l'eroina vaga nella nebbia, lo studioso afferma che essa corrisponde a una sostanziale rimozione di Celia dal testo filmico. Ma il seguito degli eventi dimostra che l'eroina non è affatto scomparsa. Ciò che è stato rimosso è semmai il suo monologo interiore, che in effetti non figura negli ultimi venti minuti del film. Per Jenkins, tuttavia, la sostituzione della *voice-over* di Celia con quella del marito attesta che «il discorso della donna è ora definitivamente rimpiazzato da quello di Mark»⁷⁵. Come abbiamo già accennato, Mary Ann Doane appoggia pienamente questa ipotesi interpretativa e, riferendosi all'ellissi che segna il passaggio alla *voice-over* maschile, afferma che «questo vuoto testimonia la morte della soggettività femminile»⁷⁶.

Tom Gunning mette apertamente in discussione queste due chiavi di lettura. Pur riconoscendo che *Dietro la porta chiusa*, al pari di molte altre opere del filone gotico, si mantiene almeno in parte

⁷⁴ JENKINS (1981, 106).

⁷⁵ *Ibid.* 107.

⁷⁶ DOANE (1987, 151).

fedele ai principali capisaldi del sistema patriarcale, egli accusa l'interpretazione di Doane e Jenkins di meccanicismo poiché tende a ricondurre tutto alla seguente equazione: eliminare la *voice-over* di Celia coincide con la soppressione della sua stessa soggettività. Come controprova del suo ragionamento, egli riprende la scena del primo colloquio tra l'eroina e il futuro marito. In essa, a un certo punto, Lang mette a tacere la voce di Mark – benché noi continuiamo a vedere le sua labbra muoversi – e la sostituisce con il commento della donna. Questo indica – come spiega la voce stessa – che l'eroina è troppo eccitata dalla presenza di Mark per ascoltare cosa lui le stia dicendo («Io sentivo la sua voce... E poi non la sentii più perché era troppo forte il pulsare del mio sangue»), ma potrebbe ugualmente prestarsi a una lettura femminista. Gunning, insomma, non ritiene che si possa parlare per il film di Lang di soppressione della soggettività femminile. Quanto all'inserimento del monologo interiore maschile, va notato come esso altro non faccia che rivelare pienamente la malattia mentale dell'uomo, il cui comportamento psicotico è sottoposto nel finale alla lettura e alla decifrazione da parte di Celia. Diversamente da quanto accade nella maggior parte dei *gothic film* – pensiamo nuovamente ad *Angoscia*, a *Il castello di Dragonwick* o a *La scala a chiocciola* – qui non interviene nessun personaggio maschile alternativo al marito a correre in aiuto della protagonista. In *Dietro la porta chiusa* Celia riesce coraggiosamente a salvare se stessa e il suo matrimonio da sola.

La scena conclusiva del film, in cui la donna placa l'impulso omicida di Mark, ancora deciso a strangolarla con la sciarpa di Don Ignazio, e lo libera dai suoi traumi infantili, non risulta però totalmente convincente. Troppo rapido è il modo con cui l'eroina riesce a svelare il rimosso del marito e a convincerlo della validità della sua interpretazione. Parlando con Bogdanovich, Lang stesso ammette quanto poco verosimile risulti il suo finale⁷⁷. Abbiamo già visto come semplificazioni e fraintendimenti fossero usuali nei film degli anni '40 che tentavano di assorbire al loro interno il discorso psicoanalitico. E in questo senso, *Dietro la porta chiusa* esibisce molte ingenuità, come il fatto che il trauma di Mark venga ricondotto a un evento dell'infanzia associato alla figura materna; oppure che Celia, per risvegliare la sua memoria ferita, allestisca nella settima stanza una sorta di *mise en scène* volta a ricreare quel contesto traumatico, in accordo con l'idea pre-freudiana che le turbe psichiche si potessero curare mediante l'uso di oggetti e ambienti che richiamavano lo scenario in cui il trauma aveva avuto luogo.

Prescindendo da simili banalizzazioni, la sequenza della “seduta psicoanalitica” ha il merito di dimostrare definitivamente come la soppressione del monologo interiore dell'eroina non equivalga affatto a una morte della sua soggettività. Gunning sostiene che la *voice-over* di Celia serviva solo

⁷⁷ In quest'occasione Lang racconta: «Ho avuto una discussione con un mio amico scrittore che aveva visto il film in televisione. “Prima di tutto”, dissi, “secondo me, quella cura alla fine – dopo che lui ha tentato di strangolarla con la sciarpa – è ridicola. Nessun malato può essere curato, o addirittura guarito, così in fretta!” E lui disse: “Be’, Fritz, a quei tempi nessuno ne sapeva un granché di psicoanalisi”. Ma io sì». Cf. BOGDANOVICH (1988, 64s.).

per veicolare i dubbi e i sospetti della donna: ora che ha preso coscienza di quale sia la verità, può benissimo esprimersi ad alta voce e utilizzare il suo discorso per guarire il marito⁷⁸. Il racconto langhiano, dunque, non inscena affatto una tipica storia di vittimizzazione femminile da parte dell'ordine patriarcale. Al contrario, nell'epilogo la donna risulta molto più potente dell'uomo. Il coraggio con cui ella affronta Mark e la possibilità di essere uccisa da lui non può essere letto solo come una forma di masochismo o di estremo sacrificio di sé, ma anche come desiderio di vivere il rischio, l'avventura e confrontarsi con il mistero. Al tempo stesso, il finale non può restituire al personaggio maschile, miracolosamente risanato dalla rapida e efficacissima cura di Celia, il convenzionale ruolo di salvatore della donna. Quando la coppia si accorge che Miss Robay ha dato fuoco a Blade Creek, l'uomo riesce infatti a trarre in salvo la moglie, svenuta per il fumo. Come si è già osservato in precedenza, non soltanto egli sembra essersi riappropriato della sua salute mentale, ma anche della sua virilità. In linea con questa improvvisa e felice restaurazione dei tradizionali ruoli sessuali, le ultime immagini del film – complice un'altra ardita ellissi – ci riconducono allo scenario fiabesco in cui il matrimonio di Celia e Mark aveva avuto inizio: la Villa degli Incanti in Messico. Nel finale, il conflitto psicologico tra bene e male, normalità e follia – quella “maledizione di Caino” invocata da Mark durante la sua allucinazione – sembra trovare un perfetta soluzione con la rapidità e il disprezzo della verosimiglianza che contraddistinguono la narrazione fiabesca. Estirpata la “radice del male”, la coppia, finalmente pacificata e felice, può infatti tornare al suo lussuoso e paradisiaco isolamento messicano e riscrivere la storia della propria unione. L'ultimo scambio di battute dei due personaggi è una lieta celebrazione della forza e dei meriti dell'istituzione matrimoniale: se Mark ammette che la strada della guarigione è ancora lunga, Celia replica prontamente che si tratta di “un cammino che compiranno assieme”. Ed è con questa tenera rassicurazione della coraggiosa eroina langhiana che *Dietro la porta chiusa* si conclude.

Diletta Pavesi

Via Bianchetti, 2

I – 44047 Sant'Agostino (Fe)

dilettapavesi@interfree.it

⁷⁸ Cf. GUNNING (2000, 359s.).

Riferimenti bibliografici

Argentieri, S., Saponi, A. (1988) *Freud a Hollywood*. Torino. Nuova ERI.

Bernstein, M. (1994) *Walter Wanger: Hollywood Independent*. Berkeley. University of California Press.

Bertetto, P., Eisenchintz, B. (a cura di) (1993) *Fritz Lang: la messa in scena*. Torino. Lindau.

Bettelheim, B. (1983) *Freud e l'anima dell'uomo*. Milano. Feltrinelli.

Bogdanovich, P. (1988) *Il cinema secondo Fritz Lang*. Parma. Pratiche Editrice.

Borde, R., Chaumont, E. (1955) *Panorama du film noir américain*. Paris. Éditions de Minuit.

Bordweell, D., Thompson, K. (2003) *Storia del cinema e dei film. Dalle origini al 1945. Dal Dopoguerra a oggi*. Vol. II. Milano. Editrice il Castoro.

Bronfen, E. (2004) *Home in Hollywood: The Imaginary Geography of Cinema (film and Culture)*. New York. Columbia University Press.

Cesario, S. (1996) *La Psicoanalisi e Hitchcock. Che cosa la psicoanalisi può imparare da Hitchcock*. Milano. FrancoAngeli.

Chion, M. (1991) *La voce nel cinema*. Parma. Pratiche Editrice.

Doane, M.A. (1987) *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington-Indianapolis. Indiana University Press.

Du Maurier, D. (1999) *Rebecca, la prima moglie*. Milano. Arnoldo Mondadori.

Eisner, L.H. (1978) *Fritz Lang*. Milano. Gabriele Mazzotta editore.

Elsaesser, T. (1972) Tales of Sound and Fury. In *Monogram*. 4. 2-15.

Fearing, F. (1947) Psychology and the Films. In *Hollywood Quarterly*. 2/2. 118-21.

Freud, S. (1966) *L'interpretazione dei sogni*. Torino. Bollati Boringhieri.

Freud, S. (1969) *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio: il perturbante*. Torino. Bollati Boringhieri.

Gandini, L. (1997) *Deconstructing Rebecca*. In AA. VV. (1997) *Alfred Hitchcock*. Torino. Scriptorium – Settore università Paravia. 25-31.

Gandini, L. (2001) *Il film noir americano*. Torino. Lindau.

Gomery, D. (1986) *The Hollywood Studio System*. London. BFI.

Gunning, T. (2000) *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. London. British Film Institute.

Jenkins, S. (ed.) (1981) *Fritz Lang: the Image and the Look*. London. BFI.

Jensen, P. (1969) *The cinema of Fritz Lang*. New York. Barnes and Co.

Kaplan, A. (ed.) (1990) *Psychoanalysis and Cinema*. London. Routledge.

King, R. (1979) *Camera chiusa n. 13*. Milano. Arnoldo Mondadori Editore.

Kozloff, S. (1988) *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Films*. Berkeley. University of California Press.

Kubie, L.S. (1947) Psychiatry and the Films. In *Hollywood Quarterly*. 2/2. 113-7

Lambert, G. (1955a) Fritz Lang's America. In *Sight & Sound*. Part One. 25/1. 15-21. 55.

Lambert, G. (1955b) Fritz Lang's America. In *Sight & Sound*. Part Two. 25/2. 92-7.

Leff, L.J. (1990) *Hitchcock and Selznick*. Paris. Éditions Ramsay.

McGilligan, P. (1997) *Fritz Lang. The Nature of the Beast*. London. Faber and Faber.

Metz, C. (2006) *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*. Venezia. Marsilio.

Modleski, T. (1988) *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York-London.

Mulvey, L. (1978) Piacere visivo e cinema narrativo. In *Nuova DWF*, numero speciale *La donna nello schermo*. 8. 6-18.

Russ, J. (1973) Somebody's Trying to Kill Me and I Think It's My Husband: The Modern Gothic. In *Journal of Popolare Culture*. 6/4. 666-91.

Silverman, K. (1983) *The Subject of Semiotics*. New York. Oxford University Press.

Silverman, K. (1988) *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington. Indiana University Press.

Taylor, J.R. (1980) *Hitch. La vita e l'opera di Alfred Hitchcock*. Milano. Garzanti editore.

Truffaut, F. (1978) *I film della mia vita*. Venezia. Marsilio.

Truffaut, F. (1997) *Il cinema secondo Hitchcock*. Milano. Nuova Pratiche Editrice.

Vegetti Finzi, S. (1986) *Storia della psicoanalisi*. Milano. Mondadori.

Venturelli, R. (2007) *L'età del noir. Ombre, incubi e delitti nel cinema americano 1940-60*. Torino. Giulio Einaudi.

Vidler, A. (2006) *Il perturbante dell'architettura*. Torino. Giulio Einaudi editore.