

# Vintage Violence

## La strana violenza del cinema di Losey

Tarcisio Lancioni

Ricevuto: 15.09.2014 – Accettato: 16.01.2015

### Sommario / Resumen / Résumé / Abstract

Poiché i testi sulla violenza tendono a non interrogarsi sul senso di questo concetto, l'articolo prova a delinearne una definizione attraverso la lettura di qualche classico e di voci dizionariali, per proporre una caratterizzazione della violenza come dispositivo semiotico, di ordine figurale, che articola due diverse figure di aggressione («lacerazione»/«costrizione») contro una soglia «convenzionale». Questa ipotesi viene sviluppata analizzando i film di Losey, in cui la violenza appare sotto molteplici forme, pur senza mostrarsi come totalmente esplicita o spettacolare. L'articolo riprende l'analisi di Gilles Deleuze in *L'Image-Mouvement*, in cui la violenza viene essenzialmente ricondotta al corpo dell'attore e alla sua capacità di vibrare sotto la forza delle pulsioni. Nel cinema di Losey ci sono però anche altre espressioni di violenza, che l'articolo cerca di descrivere con l'ausilio del dispositivo proposto. Infine, l'articolo si sofferma su *The Lawless*, film che viene assunto come riflessione meta-teorica sulla costituzione della violenza, attraverso un gioco di intrecci tra la dimensione enunciativa e quella enunciazionale.

Los textos sobre la violencia tienden a dar por sentado este concepto. En este artículo se intentará esbozar una definición semiótica a través de una breve relectura de algunos clásicos y de algunas entradas de vocabulario, para sugerir una caracterización de la violencia como dispositivo semiótico: una articulación de dos figuras diferentes de agresión («laceración»/«constricción») contra un umbral convencional. Esta hipótesis se desarrolla en el análisis de las películas de Joseph Losey, donde la violencia aparece de muchas formas, pero nunca llega a ser (con raras excepciones) totalmente explícita o espectacular. El artículo reconsidera el análisis de Gilles Deleuze en *L'Image-Mouvement*, donde la violencia de Losey está esencialmente relacionada con el cuerpo del actor y su poder para vibrar bajo la influencia de sus «pulsiones» naturales. Pero en el cine de Losey también hay otras expresiones de violencia, que el artículo trata de comprender siguiendo el dispositivo sugerido. Por último, se centra en *The Lawless*, considerada aquí como una reflexión sobre la dinámica de la construcción de la violencia, a través de un juego complejo entre el desarrollo diegético de la película y las estrategias para involucrar al espectador.

Les textes sur la violence ne s'interrogeant pas sur le concept même de violence, l'article essaye de tracer une définition de violence à travers une rapide relecture de certains classiques et des entrées du dictionnaire à fin de suggérer une caractérisation de la violence comme dispositif sémiotique d'ordre figurale, en tant qu'articulation de deux figures différentes de l'agres-

sion («laccération» / «contrainte») face un seuil «conventionnel». Cette hypothèse est développée dans l'analyse des films de Joseph Losey dans lesquels la violence apparaît sous différentes formes sans pourtant jamais devenir totalement explicite ou spectaculaire. L'article reprend l'analyse de Gilles Deleuze dans *L'Image-Mouvement*, où il montre comment la violence de Losey est principalement inscrite au corps de l'acteur et au pouvoir de ce dernier de vibrer sous l'influence des pulsions. Mais dans le cinéma de Losey nous pouvons aussi y retrouver d'autres expressions de violence et cet article cherche justement à les comprendre selon le dispositif proposé. Dans sa conclusion, l'article se concentre sur le film *The Lawless* que l'on considère comme une réflexion sur les dynamiques de construction de la violence, à travers un jeu complexe d'entrelacement de l'énonciatif et l'énonciatif.

Texts about violence tend to take this concept for granted. This article tries to sketch a semiotic definition through a brief re-reading of some classics and of some vocabulary entries, to suggest a characterisation of violence as a semiotic device: an articulation of two different figures of aggression («laceration»/«constraint») against a conventional threshold. This hypothesis is developed in the analysis of Joseph Losey's films, where violence appears in many forms, but never becomes (with rare exceptions) totally explicit or spectacular. The article reconsiders the analysis by Gilles Deleuze in his *L'Image-Mouvement*, where Losey's violence is essentially related to the actor's body and its power to vibrate under the influence of original «drives». But in Losey's cinema there are also others expressions of violence, that the article tries to understand following the suggested device. It finally focuses on *The Lawless*, considered here as a reflection on the dynamics of violence building, through a complex play between the film's diegetic development and the strategies to involve the viewer.

### Parole chiave / Palabras clave / Mots-clé / Keywords

Violenza, Semiotica, Teoria dell'enunciazione, Dispositivo figurale, Gilles Deleuze, Louis Marin, Joseph Losey

Violence, Semiotics, Enunciational theory, Figural Device, Gilles Deleuze, Louis Marin, Joseph Losey

Violencia, Semiótica, Teoría de la enunciación, Dispositivo figurale, Gilles Deleuze, Louis Marin, Joseph Losey

Violence, Sémiotique, Théorie de l'énonciation; Dispositif figurale, Gilles Deleuze, Louis Marin, Joseph Losey

«nulla di decisivo può essere pensato  
al di fuori della violenza»  
É. Balibar

## 1. Della violenza

«Cos'è la violenza»? da che cosa la riconosciamo?  
quand'è che qualcosa ci appare violento? o meglio,  
quand'è che qualcosa ci significa «violenza»?

La letteratura semiotica non ci offre grande aiuto,  
e benché non manchino studi e lavori su «cose» che  
classificherebbero senza esitazione «violente», come  
guerre, delitti o torture, non sono riuscito a trovare  
qualche testo che cerchi specificamente di definire «la  
violenza».

D'altra parte anche la letteratura «classica» sul tema,  
dal Walter Benjamin critico di Sorel ad Hannah Arendt,  
o da Pierre Clastres a René Girard, sembra assumere  
la violenza come qualcosa di scontato: vi si discute  
della legittimità del suo uso, del ruolo della violenza  
nel formarsi delle società primitive e del suo valore  
fondativo, ma non si tenta di dire in cosa essa consista  
né da cosa effettivamente riconosciamo «la violenza».  
Per trovare una via di accesso al problema proviamo  
perciò a rivolgerci al dizionario, luogo istituzionale della  
memoria semantica della lingua:

### violenza. s.f.

1 Forza impetuosa e incontrollata; estens.: la v. del temporale.  
2 Azione volontaria, esercitata da un soggetto su un altro, in  
modo da determinarlo ad agire contro la sua volontà. Violenza  
assoluta (o violenza materiale), se la resistenza del soggetto è  
totale. Violenza morale, se è relativa e basata sul timore di chi la  
subisce. Violenza fisica, se attuata come costrizione materiale.  
Violenza carnale, il reato di chi impone ad altri con la forza  
un rapporto sessuale. Violenza privata, il reato che consiste  
nel costringere altri a fare, tollerare o omettere qualcosa.  
Accentuata aggressività: la v. dei suoi modi, delle sue parole;  
una polemica giornalistica di una v. inaudita. Tendenza sorda e  
animalesca all'oppressione e alla sopraffazione: la v. del tiranno  
aveva esasperato gli animi. Ricorso all'uso della forza fisica e  
delle armi<sup>1</sup>.

### violence

1 a: exertion of physical force so as to injure or abuse (as in  
warfare effecting illegal entry into a house) b: an instance of  
violent treatment or procedure  
2: injury by or as if by distortion, infringement, or profanation:  
outrage  
3 a: intense, turbulent, or furious and often destructive action  
or force «the ~ of the storm» b: vehement feeling or expression:  
fervor; also: an instance of such action or feeling c: a clashing  
or jarring quality: discordance  
4: undue alteration (as of wording or sense in editing a text)<sup>2</sup>.

L'esercizio di una forza, al limite metaforica, sembra  
costituire il nucleo di queste definizioni. Forza che  
può essere fuori controllo come quella della natura  
o di un individuo in preda alla passione, oppure,  
alternativamente, una forza esercitata coscientemente,  
per superare una resistenza, contro un ostacolo, contro  
una volontà opposta, o addirittura contro il senso di  
un'espressione.

Forza esercitata che è innanzitutto fisica ma che  
può anche essere di ordine «simbolico», caso in cui  
potremmo definirla come «minaccia dell'uso della forza  
fisica». Dunque forza agita o forza semplicemente  
attualizzata e «fatta intendere». Ma, come sappiamo,  
anche l'esercizio della forza fisica può avere una  
funzione simbolica, ad esempio nelle cosiddette azioni  
dimostrative, che tendono ad offrire solo un esempio, o  
un annuncio, di quale potrebbe essere l'effettiva portata  
della forza che potrebbe essere usata: si tratta sì di forza  
esercitata, ma di una forza che non sta solo per se stessa,  
bensì per una forza «altra», di altro ordine e intensità,  
che si vuole far credere sussistente.

Questo inquadramento della violenza non può non  
richiamare, in un contesto semiotico, quanto scritto da  
Louis Marin sul «potere» (Marin, 1981, 1993 e 2005),  
che egli definisce esattamente come «forza messa in  
riserva». O meglio come rappresentazione di una forza  
in riserva. Il Potere, in Marin, è in ogni senso una  
forma persuasiva, non è forza esercitata, agita, poiché  
l'esercizio continuo della forza non porta al dominio  
ma alla distruzione, mentre la logica del potere è quella

<sup>1</sup> *Il Devoto-Oli. Dizionario della lingua italiana.*

<sup>2</sup> *Encyclopaedia Britannica. Merriam-Webster's Dictionary.*

del dominio, ovvero di un disequilibrio fra un polo «forte» e un polo «debole», che il polo «forte» cerca di mantenere, e che il polo «debole» può solo cercare di rovesciare, determinando con la sua «resistenza», con la sua «contro-forza», il rivelarsi della forza insita nel potere, che altrimenti resterebbe invisibile, come accade, dice Marin, nei regimi assolutistici, dove non ci sono resistenze o contro-forze da piegare.

In entrambi i casi, con i dizionari che definiscono la violenza e con Marin che definisce il potere, possiamo dire che ci troviamo all'interno di un quadro di relazioni polemiche in cui uno dei poli è dotato di una forza in grado di sopraffare la resistenza dell'altro. Nel caso del «potere» (per Marin) si tratterebbe sempre di una forza «rappresentata», al limite rappresentata attraverso esercizi esemplificativi della forza stessa, dunque di una forza che ha essenzialmente una dimensione semiotica (potenza dei ritratti e delle narrazioni), mentre nel caso della «violenza» (i dizionari) potremmo avere sia una forza «rappresentata», come quella di Marin, dunque messa in riserva e minacciata, sia una forza pienamente agita. Se in Marin possiamo disimplicare un'idea di violenza, questa non può che essere nel carattere della rappresentazione della forza stessa, funzionale a renderla più credibile, più potente e più minacciosa. Una violenza «da parata», potremmo dire.

I dizionari, ci suggeriscono poi altre tracce interessanti, a partire da una marcata focalizzazione sul «danneggiato». All'indifferenza sul carattere più o meno «motivato» della forza agente (la presenza eventuale di un Programma Narrativo) risponde una duplice accentuazione dal lato della forza subita: quella della «resistenza» (determinante nella definizione di forza assoluta), e quella relativa al danno subito. Come se la violenza fosse più propriamente qualcosa che si subisce, anziché qualcosa che si esercita.

In una prospettiva esattamente opposta, però, in cui si torna a focalizzare l'attenzione su chi esercita la forza, la definizione italiana ci dice anche che ad essere violento può essere non solo uno specifico atto mirante a uno scopo, uno specifico uso della forza, ma anche un certo «carattere», una tendenza ad agire in modo aggressivo,

che riavvicinerebbe l'uomo all'animale, implicando una sua uscita dal «culturale», come se la violenza non fosse propria dell'uomo «civile» ma rinviasse ad un universo «pre-umano» o «non-umano»: quello delle «bestie», appunto, o delle «forze della natura».

In ogni caso, le definizioni ruotano intorno all'idea di un carattere sopraffattivo della forza, volontario o meno, al limite oltraggioso e ingiurioso (specie in inglese, dove le prime accezioni coprono l'area semantica del termine italiano «violare», a sua volta imparentato etimologicamente con *vis*, forza), che ha come esito un «danno» del «violentato».

E in ogni caso, l'idea di violenza sembra costruirsi a partire da quella della forza e del suo esercizio, praticato o subito, inestricabile da una logica del potere, del dominio. Questa prossimità della violenza alla forza, esercitata o minacciata, se da un lato offre una guida per comprendere il fenomeno della violenza, dall'altro può però rischiare di renderlo ancora più ambiguo (che non escludiamo possa essere proprietà del nostro oggetto): si ha violenza ogniqualvolta si ha un esercizio di forza? ogniqualvolta qualcuno cerca di aver ragione di un altro contro la sua volontà? in qualsiasi circostanza? contro uomini, animali, cose o ambienti e indipendentemente da chi la esercita?

Ne deriverebbe una generalizzazione della violenza che giuristi e politologi mettono però subito in discussione, spiegandoci che l'uso della violenza è consentito solo ad alcune Istituzioni, in un quadro legislativo determinato. Un diverso ricorso alla violenza si pone al di fuori dell'ordine legale, e diviene perseguibile, o lo sospende, come nel caso della guerra. Dunque la violenza dovrebbe configurarsi come qualcosa di «eccezionale» e raro. D'altra parte, però, altre voci ci avvertono che è proprio questa legittimazione istituzionale della violenza a costituire una macchina generatrice della violenza stessa, in quanto produce necessariamente una violenza contraria di liberazione, senza la quale non sarebbe possibile realizzare nessun ideale di giustizia.

Forza, Violenza e Potere sembrano così configurarsi come strettamente imbricate, difficili da separare, tanto

che una lingua come il tedesco può permettersi di fonderle in una medesima espressione: *Gewalt*.

Ma se ogni forma di sopraffazione è violenta, e se il potere in quanto tale, in quanto costruito sulla rappresentazione e sulla minaccia di una forza, appare strettamente legato alla violenza, non è altrettanto ovvio che ogni esercizio della forza sia riconducibile alla violenza, come ad esempio identificando la forza lavoro con la violenza (anche se si tratta di agire contro un ambiente che oppone resistenza), né mi pare sufficiente una eventuale specificazione quantitativa della forza, come pure suggeriscono i dizionari: intensa, turbolenta, veemente, impetuosa, incontrollata. Saremmo cioè di fronte ad un atto violento quando c'è una grande quantità di forza impiegata. Anche in questo caso infatti è facile immaginare casi che richiedono l'impiego di una grande forza senza che siamo portati a riconoscerli come «violenti». Forse più che di semplice quantità si tratta allora di «eccesso», sorta di «lusso» della forza che viene applicata in misura superiore al necessario per conseguire un determinato scopo. Ma neanche questa specificazione sembra del tutto soddisfacente, benché più prossima a ciò che consideriamo «violento», perché chi agisce con forza per piegare la volontà di un altro, costringendolo contro la sua volontà, non usa necessariamente «più forza» di quella che sia necessaria, anche se possiamo comunque riconoscere l'esercizio di una violenza.

E con ciò siamo ritornati al punto di partenza, e forse possiamo chiederci se la «violenza» non sia altro rispetto alla semplice forza utilizzata, magari legato ad una implicita valutazione «morale» o di «opportunità» dell'esercizio della forza stessa, ma noi, e i nostri dizionari, parliamo di violenza anche a proposito di eventi naturali, o dell'agire animale, e al di fuori della sfera umana le idee «moralì» relative al carattere ingiurioso e oltraggioso appaiono difficilmente applicabili.

Una ulteriore definizione, che modula in forma un po' diversa le accezioni già incontrate, ci viene proposta da Françoise Héritier nella sua introduzione a un lavoro collettivo dedicato alla violenza:

Chiameremo dunque violenza ogni costrizione di natura fisica o psichica che porti con sé il terrore, la fuga, la disgrazia, la sofferenza o la morte di un essere animato; o ancora qualunque atto intrusivo che ha come effetto volontario o involontario l'espropriazione dell'altro, il danno o la distruzione di oggetti inanimati (Héritier, 2005: 15).

La violenza vi ricopre due forme di azione, più specifiche, la costrizione e l'intrusione, e in ognuno dei due casi ad assumere rilevanza per la definizione è l'«esito», comunque dannoso, dall'azione stessa, sia esso di carattere patemico o materiale.

Sulla qualità dell'esito, viene rimodulata anche l'idea di «volontarietà» della violenza: a poter essere indifferentemente volontario o involontario non è l'atto stesso, quanto il danno arrecato. Ne verrebbe da desumere che la violenza «letterale» è quella degli atti volontari che arrecano un danno, magari involontario, mentre gli atti involontari possono forse essere «violenti» solo metaforicamente, impropriamente.

I due tipi di azione che per la Héritier compongono il campo della violenza mi sembrano interessanti anche perché implicano una dimensione diagrammatica<sup>3</sup> o «figurale», che possiamo provare a esplicitare per evidenziarne le proprietà.

La «costrizione», che in termini semiotici può essere tradotta modalmente come la riduzione ad una condizione non-poter-non-fare, cioè come delimitazione esclusiva delle possibilità, potrebbe essere rappresentata diagrammaticamente come una forma di «chiusura», o con un movimento di condensazione, che, anticipiamo, nei film di Losey si figurativizza ulteriormente come un «rattrappimento» del violato: è il Pablo di *The Lawless* al momento della cattura, ma è anche Tony, in *The Servant*, al termine del processo «invasivo» del servitore.

L'«intrusione» può essere schematizzata come una sorta di attraversamento, illegittimo, di una soglia, o di uno «schermo» protettivo che viene così «infranto». La sua figura diagrammatica è dunque quella di un vettore che attraversa una soglia e che indica, in opposizione alla prima, un movimento di «espansione» e di apertura.

<sup>3</sup> Sul concetto di «figurale» si veda Calabrese, 2006, per l'importanza semiotica delle forme diagrammatiche si veda Manchia (a cura di), 2014.



Ne deriva una sorta di pulsazione, tra il movimento di espansione di una violenza che rompe soglie e si appropria di «mondi», e il movimento di costrizione di una violenza che rattrappisce e immobilizza. Dunque una dinamica «figurale» che rende conto di una violenza soffocante, asfissiante, alternata a una violenza lacerante. Costrizione/Intrusione. Non necessariamente due forme disgiunte ma due dispositivi di violenza che possono benissimo combinarsi.

Due immagini che, mi sembra, possono aiutarci a chiarire la dimensione «topologica» della violenza che emerge dalla definizione della Héritier, opposta all'immagine che possiamo desumere dalle definizioni precedenti, e che, per contrasto, potremmo definire «fisica» in quanto riconducibile ad un differenziale «energetico», che si «scarica» da un polo ad un altro.

Ma di che natura è questa «soglia» che la violenza infrange? può trattarsi certo di una soglia materiale, come nel caso delle effrazioni citate dalla definizione inglese, ma, più in generale, possiamo forse dire che si tratta di una soglia «legale», nel senso ampio del termine, ovvero di una soglia convenzionalmente riconosciuta e che viene normalmente rispettata nelle forme non violente di interazione. In questo senso, la soglia materiale, rappresentata ad esempio dalle mura domestiche, non è che la manifestazione di una soglia «immateriali» riconosciuta dalla comunità come non attraversabile se non con il consenso del suo «proprietario», come lo è la soglia della propria intimità, quella del proprio corpo fisico o quella dei sentimenti privati, ma anche quella che manifesta socialmente l'identità di un individuo o di una collettività.

La «violenza», in quanto attraversamento di questa soglia, si traduce in una sorta di «vettore» che passa da un campo all'altro, indipendentemente dalla forza esercitata.

A questo proposito, possiamo notare, limitandoci alla sola dimensione «corporale», che un colpo inferto con forza può essere considerato violento al pari di una carezza «impropria».

D'altra parte, colpire un uomo, anche con forza, non è necessariamente un atto di violenza, come ci mostra ad

esempio il racconto di Darwin sul suo primo incontro con i fuegini, quando viene amichevolmente accolto con colpi sul petto che gli tolgono il fiato (Lancioni, 2009), o basta ancora osservare come i colpi inferti ad animali sono percepiti come atti di violenza solo in determinate culture.

Se così è, contrariamente a quanto prima ci sembrava di poter dedurre dalle voci dizionariali, la violenza, almeno in questa accezione, non può essere che affare strettamente umano, non può sussistere che là dove ci sia il riconoscimento «legale» di spazi differenzianti che non possono essere oltrepassati se non in condizioni determinate. In assenza di tali soglie, fra le «bestie» o tra i fenomeni naturali, la violenza non potrebbe esistere, se non come estensione metaforica. Il tratto di «bestialità» che sembra caratterizzare la violenza potrebbe allora consistere proprio nel disconoscimento di queste soglie legali, di questi spazi di privatizzazione, culturalmente variabili, costitutivi di ciò che è «umano». Non sono le bestie ad essere violente, in quanto non hanno schermi o norme da infrangere, ma sono bestiali gli uomini violenti che disconoscendo o infrangendo tali soglie ritornano a uno «stato di natura».

Un ulteriore approfondimento semiotico della questione, dovrebbe opportunamente sviluppare anche il problema, occasionalmente emerso durante le considerazioni precedenti, della specificazione della violenza rispetto all'ordine narrativo e modale<sup>4</sup>. Questione che mi limito qui ad accennare, in quanto marginale rispetto al piano di analisi che intendo sviluppare. Innanzitutto, possiamo osservare che la violenza assume aspetti diversi in relazione al momento narrativo in cui si situa: possiamo infatti prevedere una «violenza coercitiva» che si esercita nella fase di Persuasione, o motivazione, e che avrebbe come obiettivo la trasformazione della volontà del Destinatario della manipolazione qualora questi opponga resistenza; una violenza «educativa», relativa all'acquisizione della

<sup>4</sup> Il riferimento è al cosiddetto Schema Narrativo Canonico, che serve a descrivere le relazioni interattanziali nelle diverse fasi del Processo Narrativo, che viene articolato in quattro fasi: *Persuasione* (Manipolazione) - *Competenza* - *Esecuzione* (Performance) - *Sanzione*. Cfr. Greimas e Courtés, 1979.

Competenza, insita nei modi in cui un determinato saper-fare può essere imposto a un Soggetto. Vi rientrerebbero ad esempio le violenze dei rituali di iniziazione, che la Héritier definisce «costruttive» e «integrative». Ambito in cui potrebbero rientrare anche le tante riflessioni di Foucault sulle forme coercitive legittimate dalla società per la costituzione dei «ruoli» sociali, o ancora, per iniziare a scivolare in ambito cinematografico, le forme di violenza «formativa» su cui indugia ripetutamente Stanley Kubrick in *A Clockwork Orange* (Cfr. anche Marrone, 2005), o in *Full Metal Jacket*. Avremmo poi una violenza puramente pragmatica, determinata dai modi di esecuzione e sviluppo del confronto polemico fra Soggetto e Antisoggetto; e infine una «violenza sanzionatoria», che può esprimersi come punizione o spossamento.

Per quanto concerne la fase di Persuasione, potrebbe essere utile anche articolare ulteriormente le differenze integrando le riflessioni di Eric Landowski (2005) sui diversi possibili regimi di interazione, la violenza potrebbe avere il suo territorio di esercizio sia nell'ambito della Manipolazione propriamente detta, sotto forma di intimidazione (minaccia dell'uso della violenza), sia in quello della Programmazione.

Ma, dopo questa lunga premessa è sicuramente giunto il momento di passare all'oggetto specifico di questa ricerca, la cui scelta forse merita a sua volta una breve motivazione.

## 2. Violenze d'altri tempi

Di fronte alle efferatezze accuratamente dettagliate che costellano il panorama mediatico odierno, documentale e finzionale, la scelta di studiare la messa in scena della violenza in «vecchi» film, come quelli di Joseph Losey, può sembrare una scelta strana, poiché quella che vi troviamo è una violenza pudica, una violenza d'altri tempi, oseremmo dire, lontana da quello che Foucault ha chiamato «lo splendore dei supplizi», con il quale ci si presentano oggi sia la «spettacolarità» oscena della violenza terroristica sia il pornografico indugiare in dettagli cruenti della fiction di massa.

E in parte è proprio questo «pudore» a motivare la scelta, che non ci interessa quanto fatto moralistico, come insinua Serge Daney (1984), ma proprio perché la violenza, pur senza spettacolo, quasi muta, è presente nei film di Losey in modo diffuso, come un basso continuo, e in innumerevoli forme. Una presenza che potremmo dire «adombrata», salvo rari casi, o salvo che non vi sia presente in forma iperbolica e parodistica, come accade ad esempio in *Modesty Blaise* con la risibile crudeltà di Mrs. Fothergill, nel qual caso abbiamo sì una «violenza rappresentata» ma finiamo con il perdere l'«effetto violenza».

Nella sua intervista/libro con Michel Ciment (1979), Joseph Losey sostiene anzi di esser contrario alla violenza e alle sue rappresentazioni, e come esempio di questa avversione cita le differenze che corrono fra *A Clockwork Orange* di Stanley Kubrick e il suo *The Damned*. Film che, come il capolavoro di Kubrick, mette in scena una banda giovanile dedita ad aggressioni contro malcapitati, per denaro, per antipatia, o solo per noia, sulle note di un riff rock che incita «smash, smash ... kill, kill, kill».

Aggressioni che vengono presentate, o «spiegate» dalle autorità del film come «violenza gratuita», conseguenza della colonizzazione americana dei costumi.

La violenza vi è dunque espressamente tematizzata, ma certo sia il grado di violenza praticato dai teddy boys di Losey, sia le modalità della sua rappresentazione, appaiono molto attenuati rispetto all'opera di Kubrick: l'occhio di Losey non si sofferma mai a lungo sull'aggressione stessa, non ne mostra i dettagli e anzi tende a coglierla di riflesso, nelle ombre proiettate, come accade anche nel remake di *M* o in *The Sleeping Tiger*, oppure a lasciarla appena fuori scena, come accade anche, ad esempio, in *Figures in a Landscape*. A quest'ultimo proposito, lo stesso Losey nota:

Quando Robert Shaw uccide il pastore, si vede lui ma non il pastore. E lei può verificarlo durante tutto il film. Non mostro molte cose orribili. Ne *L'incidente*, quando la ragazza viene uccisa, è più bello che orribile (Ciment, 1979: 192).

Quella di Losey dunque non è la violenza «oscena» di Kubrick, e tanto meno di Peckinpah, per restare a comparazioni proposte dallo stesso Losey, pure la violenza non è quasi mai assente dai suoi film. Anzi, è come se questo modo indiretto di filmare la violenza, di ritrarsi da essa, non ne eludesse gli effetti ma finisse invece con l'accentuarli. Daney, nell'articolo citato parla di una violenza non risplendente ma «mortifera».

Dunque, benché Losey si dica contrario alla violenza e alle sue rappresentazioni, essa è presente, insistentemente presente, nei suoi film, come rileva anche, nel corso della medesima intervista, lo stesso Ciment:

Comunque i suoi film danno un senso straordinario di violenza. Ne *L'alibi dell'ultima ora* (*Time without Pity*), ad esempio, in *Giungla di cemento* (*The Criminal*), e anche in *Trotsky*, si sente il criminale nel personaggio (Ciment, 1979: 192).

Di fatto, Losey non nega che ci sia «violenza» nei suoi film, ma sostiene che ce ne sia solo dove narrativamente indispensabile, e che si tratti comunque di una violenza, salvo rari casi, «suggerita», senza una effettiva «messa in scena»:

La violenza fisica di *Giungla di cemento* (*The Criminal*), ad esempio è un elemento essenziale del film. E in particolare la bastonatura brutale nella cella. Non mi piace mostrare nei dettagli la violenza fisica (...). Quindi non sono un Peckinpah. Ne *L'assassinio di Trotsky* ho mostrato una corrida che mi ha fatto star male fisicamente. Ma ritenevo che fosse necessaria. Tuttavia in generale non è il mio stile (Ciment, 1979: 191).

Dunque, e questa mi sembra questione semioticamente interessante, i suoi film eviterebbero, nei limiti del possibile, di mettere in scena la violenza, che viene così negata, o almeno «velata», sul piano della rappresentazione, generando però, allo stesso tempo, «effetti di violenza» che tutti i suoi critici notano e sottolineano. Questo apparente scollamento fra il piano della rappresentazione e quello degli effetti, ci suggerisce che il modo di presenza di questa violenza sia completamente «costruito», significato, dunque dipendente dai modi particolari di arrangiamento

dell'Espressione, e non una semplice «presentazione», e ci conferma anche che ciò che cogliamo come «violento» non è esclusivamente di natura «pragmatica» e legato ai modi dell'azione.

Tra coloro che hanno meglio descritto questa dimensione violenta che sottende il cinema di Losey, c'è sicuramente Gilles Deleuze. In un capitolo magistrale di *Immagine Movimento* (1983), Deleuze riconduce questi effetti di violenza, al carattere «naturalistico» del cinema di Losey<sup>5</sup> e alla sua capacità di far emergere con forza la matrice stessa della violenza: il sistema pulsionale<sup>6</sup> che determina l'agire di tutti i suoi personaggi.

In questo lavoro di emergenza delle pulsioni dei personaggi, Losey, dice Deleuze, sarebbe aiutato in gran parte dagli attori, e ci sarebbe sempre violenza non tanto perché la violenza viene praticata ma perché essa è inscritta nei corpi stessi degli attori. Più che «scene violente» avremmo cioè «corpi» violenti, in cui il lavoro di regia consisterebbe essenzialmente in un lavoro sulla «figura», come in certe immagini di Bacon o in certi dettagli di Genet:

Ciò che appare anzitutto in Losey, è una violenza molto particolare che impregna o riempie i personaggi, e che precede ogni azione (un attore come Stanley Baker sembra appunto dotato della violenza che lo predestina a Losey). E' il contrario della violenza dell'azione, realista. E' una violenza in atto, prima di entrare in azione. Non è legata a un'immagine di azione più che alla rappresentazione di una scena. E' una violenza non solo interiore o innata, ma statica (...). *L'alibi dell'ultima ora* (*Time Without Pity*) presenta un giovane accusato, di cui viene detto non solo che è innocente, ma anche dolce e affettuoso; e tuttavia lo spettatore trema quanto lo stesso personaggio trema di violenza, trema sotto la propria violenza contenuta (Deleuze, 1983: 162-163).

La violenza «statica» del cinema di Losey, al pari del «potere» secondo Louis Marin, si configurerebbe come una forza in riserva, attualizzata ma non realizzata,

<sup>5</sup> «Il naturalismo non si oppone al realismo, ma ne accentua invece i tratti prolungandoli in un surrealismo particolare» (Deleuze, 1983: 149).

<sup>6</sup> «Una pulsione non è un affetto, perché è un'impressione, nel senso più forte, e non un'espressione; ma non si confonde nemmeno con i sentimenti o le emozioni che regolano e scompigliano un comportamento» (Deleuze, 1983: 148).

sempre pronta ad esplodere, che si manifesta attraverso il corpo dell'attore e in particolare attraverso una sorta di «tremore» che avrebbe la capacità di propagarsi attraverso l'intero sistema rappresentativo: sul piano dell'enunciato, con la «contaminazione» dell'intero ambiente in cui si muove il personaggio; come sul piano dell'enunciazione, attraverso la messa in vibrazione dello stesso spettatore, che finisce con il tremare di violenza insieme al personaggio.

Ciò che l'osservazione di Deleuze non articola, ma pure lascia intravedere, è la differenza fra una violenza «puntuale», che può caratterizzare un qualsiasi personaggio in un momento dato della narrazione, e una permanenza durativa di questa violenza attualizzata, che può determinare l'emergenza di un vero e proprio «ruolo patemico» (Cfr. Fabbri e Sbisà, 1985; Greimas e Fontanille, 1991), il «violento», non perché capace di vibrare occasionalmente, ma perché in grado di imprimere una vibrazione continua, come in *The Accident*.

L'importanza di questo lavoro sull'attore è riconosciuta anche da Losey che però, sempre nella citata intervista a Ciment, specifica che una cosa è ottenere qualcosa dall'attore, altra è riuscire a mostrarla sullo schermo.

A proposito di *Mr. Klein*, dice:

Avevo detto ad Alain: «Lei dev'essere totalmente animalesco; dev'essere una specie di enorme felino della giungla che balza con l'intenzione di uccidere. Il suo odio è tanto più grande dato che i suoi sentimenti verso l'avvocato sono complessi: senso di colpa, perché lei va a letto con sua moglie; disprezzo perché lei sa che è un truffatore e che chiude gli occhi sulla sua relazione; odio, perché ha raggiunto lei mirando a Klein». E Delon mi chiese: «Che tipo di urlo devo fare?». «Quello che farebbe se fosse un cane selvaggio». Lui lo ha fatto. Una volta sola e alla perfezione. Ma al momento del missaggio ho tagliato l'urlo, perciò è silenzioso, ma ancora più terribile a mio avviso (Ciment, 1979: 191)

L'urlo silenzioso, come l'aggressione ridotta alla sua ombra, come la vittima lasciata fuori scena, sono esempi di un unico stile ellittico, che non nega la violenza ma, senza «dirla», riesce a farla apparire ancora più terribile.

Nella scena descritta c'è certo il corpo di Delon, che come quello di Stanley Baker, dice Deleuze, sembra perfetto per vibrare di violenza, ma c'è anche tutta la dimensione narrativa che esplose in quell'atto, che non è di Delon, ovviamente, ma del suo personaggio, e c'è poi la scelta di che cosa inquadrare e cosa lasciare fuori, sul piano dell'immagine e su quello del suono, per quanto tempo, con quale ritmo. Anche se i teorici del cinema lo sanno fin troppo bene, ci permettiamo di riprendere un ormai remoto suggerimento di Jurij Lotman (1973): è sempre bene distinguere ciò che è dell'attore, ciò che è del personaggio, e ciò che è della sua ripresa filmica. La figura attoriale non è un supporto espressivo unitario ed omogeneo ma è un sistema complesso che articola più forme semiotiche contemporaneamente. Forme che concorrono ad articolare il senso che «il corpo» assume in scena: corpo materiale con i suoi tratti somatici e le sue posture, ruolo tematico con la memoria dell'intero sviluppo narrativo, ruolo patemico con il suo stile passionale, e infine «immagine», che è l'esito di inquadratura, dettaglio, ecc.

La «vibrazione» dei corpi, immagine letteralmente incarnata della «forza messa in riserva» mariniana, è sicuramente centrale, ma non è l'unica forma espressiva della violenza in Losey, che può infatti assumersi molte facce. Senza alcuna pretesa di esaustività, possiamo indicare: quella totalmente iperbolica e parodica di *Modesty Blaise*, che potremmo anche leggere come ironia sulla violenza nella cultura di massa, del cinema di genere come dei *comics*; quella drammatica e collettiva di *The Boy with the Green Air*, di *The Lawless*, di *The Criminal*, di *The Gypsy and the Gentleman*, di *M*, tutti film che mettono in scena l'aggressione di una collettività contro un solo individuo; quella individuale e disperata di *Time Without Pity*, o di *Big Night*; quella «istituzionale» di *Mr. Klein*, di *Galileo*, di *The King & Country* o, ancora, di *The Damned*; fino a quella, forse più caratteristica del cinema di Losey, fredda e insinuante, che si annida sul fondo di *The Prowler*, di *The Sleeping Tiger*, di *The Gypsy and the Gentleman*, e che trova probabilmente la sua espressione più intensa in *The Servant* e in *Accident*.



### 3. Soglie infrante

Secondo Deleuze, il cinema di Losey, come quello di Buñuel e di Stroheim, è un cinema «naturalistico», distinto da quello «realistico» in quanto non si limiterebbe a mettere in scena un solo mondo «reale» ma, al di sotto di questo, lascerebbe sempre apparire un altro mondo, «originario», che balugina per frammenti, in figura di pulsione o di feticcio.

Questo mondo originario può essere segnato tanto da una marcata artificialità delle scene quanto da una pretesa «autenticità»: palude da teatro di posa come vero deserto, dice Deleuze. Il camerino in cui lo zio Gramp riceve la visita del re, con cui improvvisa il balletto (*The Boy with Green Hair*), ne costituisce un primo abbozzo, le montagne innevate su cui si chiude *Figures in a Landscape*, l'espressione più rarefatta. E' uno sfondo, dice ancora Deleuze, fatto di materia non formata, di abbozzi, in cui i personaggi stanno come altrettanti animali, e in cui la violenza assume la forma del male assoluto. Questo «mondo originario» è l'al di qua e l'al di là della narrazione, «inizio radicale e fine assoluta, collegati da una linea di massima pendenza», luogo, dunque, in cui tutto «precipita», e nei confronti del quale il mondo «reale» non può che essere continuamente in bilico. Questo essere in bilico di un mondo sull'altro, questa presenza dispersa di frammenti, di residui, di annunci del mondo originario, concorre a quell'effetto di vibrazione di cui anche i personaggi divengono partecipi, sismografi delle pulsioni che li attraversano, senza possibilità di controllo. Le stesse pulsioni che, vorrei continuare, proprio in quanto frammenti incontrollabili, possono diventare parti, ingranaggi, di una diversa «macchina», di una «macchina folle» che procede in completa autonomia, come accade in *The Lawless*, in cui il «corpo collettivo» che cerca rabbiosamente un oggetto su cui abbattersi è ben altro che la condivisione di una volontà comune, di un progetto controllato collettivo. E' una «macchina», un Attante autonomo, con una sua traiettoria folle.

Nella parte introduttiva, ho cercato di mostrare che il senso della violenza può essere espresso, oltre che da un uso «fuori misura» della forza, anche da un esercizio

di «costrizione» oppure dalla rottura non consensuale di soglie. Vorrei ora suggerire che quest'ultima «figura» della violenza sia centrale in Losey e che riguardi, in maniera pressoché sistematica, tutte le soglie che strutturano i suoi film, con un conseguente effetto diffuso di violenza: sia le tante soglie, individuali e sociali, che configurano il «mondo reale», sia i rapporti fra il «mondo reale» e il «mondo originario» ne vengono intaccati. E', ad esempio, la violenza del modo in cui Hugo e Vera si appropriano dello spazio, e dell'intera vita, di Tony (*The Servant*). Violazione che riprende e modula ulteriormente un'idea «invasiva» già presente in nuce nell'intrusione di Frank all'interno del mondo privato del Dr. Desmond e di sua moglie (*The Sleeping Tiger*). E' la violenza della Zingara rossa che si appropria del mondo del «gentleman» Paul Deverill (*The Gypsy and the Gentleman*), o ancora quella del poliziotto che si insinua nella vita di Susan (*The Prowler*), e che ritroveremo ancora in *The Accident*, nell'intrusività insostenibile di Charley<sup>7</sup>. Una forma di violenza specifica, subdola e insinuante, che appare ben individuabile anche quando viene raddoppiata da altre manifestazioni violente: gli atteggiamenti «maneschi» di Frank verso la cameriera in *The Sleeping Tiger*, l'aggressività pulsante di Charley in *The Accident*, o quando pulsa in contrappunto con la sua forma costrittiva: il corpo rannicchiato, contratto, soffocato di Tony (*The Servant*), o della reclusa Sarah (*The Gypsy and the Gentleman*).

Tutte queste situazioni sono accomunate da una medesima dinamica, che Deleuze riconduce alla capacità diffusiva della pulsione, sorta di «virus» impegnato a saturare gli ambienti che infetta, che ben illustra l'idea di una continua «rottura» di soglie, e dei relativi meccanismi di difesa, rivelandone l'intrinseca debolezza. La violenza che vi viene espressa non è questione di forza, anzi è spesso una violenza «fredda».

Certo, la combinazione con la dimensione «energetica» della violenza, come in *The Accident*, sembra renderla irresistibile e tanto più minacciosa in quanto capace di far saltare «tutte le regole», tutte le convenzioni,

<sup>7</sup> Si tratta ovviamente di semplificazioni, in ognuno di questi film l'intrusività non è mai a senso unico e si situa su più piani.

tutti gli argini che separano gli spazi fisici e morali: si tratti dello spazio dei privilegi di classe, della proprietà privata, degli affetti, dei segreti della psiche, dei desideri inconfessati, ma può essere affidata anche a «corpi» il cui tratto forte non è certo quello dell'«esplosività», per così dire, come il Dirk Bogarde di *The Sleeping Tiger* e di *The Servant*. Violento senza forza fisica, senza armi, di una capacità insinuante che sembra anch'essa «predestinarlo» a Losey, almeno quanto Stanley Baker.

La particolarità dell'effetto violenza di queste situazioni è segnalata anche dalla sostanziale inversione rispetto a quanto suggerito da Deleuze: qui lo spettatore non è portato a vibrare in consonanza con un corpo in procinto di « esplodere », al contrario, è la sperimentazione della posizione « violata » che lo porta a « sentire » la violenza dell'intrusione, siamo portati a vibrare come in cerca di un argine, di un aiuto, che possa fermare la violazione dilagante.

Vorrei ora soffermarmi, per lo spazio che resta, su *The Lawless*, che non solo è un film che presenta forme di violenza ma è anche un film sulla violenza, in cui ritorna il tema dell'accusa ingiusta o eccessiva che espone l'individuo a una macchina troppo potente: come già in *The Boy with Green Hair*, e poi ancora in *Time with no Pity*, o in *Mr. Klein*. Tutti costruiti intorno a quell'idea dell'«essere braccati» che trova la sua totale autonomia in *Figures in a Landscape*.

*The Lawless* è certo più acerbo e muscoloso dei lavori successivi, ma ne mostra già le scelte « pudiche » che velano o mettono fuori scena i momenti più « cruenti ».

Al centro del film la forte tensione fra la comunità bianca di una piccola città della provincia americana (Santa Marta) e gli ispanici relegati in un ghetto della città stessa. Durante una festa a Sleepy Hollow, il ghetto, scoppia una rissa, provocata da giovani benestanti bianchi, nel corso della quale un ragazzo ispanico, Pablo Rodriguez, già introdotto come ragazzo «bravo e rispettoso», colpisce per sbaglio un poliziotto con un pugno. Il ragazzo scappa e la situazione precipita fino a trasformarsi in una vera e propria caccia all'uomo nei confronti del ragazzo, le cui difese pubbliche sono

assunte dal direttore del giornale locale, una firma celebre che ha lasciato i riflettori della grande città dell'est per ritrovare la purezza e la genuinità della provincia americana.

Gli altri media (TV e giornali nazionali) ritraggono invece il ragazzo, con enfasi crescente, come un pericoloso criminale, alimentando una tensione razziale che spinge una parte dei cittadini a cercare di farsi «giustizia» autonomamente, con una caccia che porta il «branco» a scatenarsi prima contro un gruppo di ragazzi ispanici malcapitati (in quanto «amici di Pablo»), poi li orienta verso Sleepy Hollow («andiamo a bruciare le loro baracche») e si riversa infine contro la redazione del giornale locale che, avendone assunto le difese, è accusato di complicità con Pablo.

Il film si chiude dopo la devastazione del giornale, la decisione del direttore di abbandonare il paesino e infine il ripensamento, con la scelta di creare un nuovo giornale, insieme alla giovane ispanica di cui nel frattempo si è innamorato.

Anche in *The Lawless*, oltre ai diversi mondi privati e sociali messi in contrasto (Lancioni, 2012): razziali, di classe, di genere, generazionali, lungo le cui soglie si sviluppano le violenze, c'è una linea di tensione che corre fra un mondo «reale» e un mondo «originario». Un mondo «originario» che balugina occasionalmente sullo sfondo della narrazione, determinato dalla complessità e dalla stratificazione della stessa Santa Marta.

Se infatti Santa Marta è presentata «realisticamente» come un luogo specifico, singolare, in un determinato momento storico, essa è più in generale «la provincia americana» nella sua essenza, che Losey ricostruisce a partire dalle foto di Walker Evans e Paul Strand. Un luogo «reale», dunque, che è però anche un luogo «originario»: Santa Marta è la provincia americana in quanto tale, con le sue cattiverie, violenze, meschinità, brutalità. Allo stesso tempo però è anche il luogo in cui emergono i fetici di un'altra provincia americana, puramente idealizzata: luogo dei sentimenti puri, dell'odore delle foglie bruciate in autunno, per ritrovare il quale il Direttore ha rinunciato alla fama e al successo; dei filari di pesche mature da contemplare serenamente

come frutto del proprio lavoro onesto, sognati da Paul quale unico ideale di vita. Paese ideale evocato ancora dal cartello-feticcio che segna l'ingresso in città, e che viene inquadrato due volte: immediatamente prima dell'incidente d'auto di Pablo e Lopo, al rientro dal lavoro, e poi in piena caccia all'uomo: «Welcome to Santa Marta. The Friendly City» (Figura 1). E' il paese ideale in cui, come ribadisce Paul prima della sua disgrazia «razziale», «tutti siamo americani».



Figura 1

Rispetto a quanto suggerito da Deleuze, questo «mondo ideale» non è il luogo del «male radicale», anzi, all'opposto, appare come il luogo della totale pacificazione. Si tratta certo di un piano diverso rispetto a quello additato da Deleuze, simmetricamente opposto, dove, anziché le pulsioni, è la cancellazione delle pulsioni a dominare la scena. Se il mondo pulsionale è un mondo senza «storia» perché vi sono impossibili il controllo e la pianificazione, questo è parimenti un mondo senza tempo ma per il fatto che non vi sono tensioni.

In *The Lawless*, è rispetto a questo piano ideale che il mondo reale costituisce una derivazione degenerata, una lacerazione violenta: il mondo «reale» non è che il luogo «neutro» di un attraversamento, della precipitazione (la linea di massima pendenza di Deleuze) delle pulsioni dentro un mondo ideale.

C'è a questo proposito una scena del film che mi sembra illustrare drammaticamente il conflitto fra

questi mondi, è una scena che nella mia incompetenza trovo assolutamente sorprendente. Il «branco», guidato da Jim Wilson, il datore di lavoro, responsabile dello screezio che inaugura il film, ha appena terminato l'inseguimento dei ragazzi spagnoli per le vie della città e ha deciso di raggiungere Sleepy Hollow, per incendiarla. La camera finora ha sempre seguito lo svolgersi dei fatti, ha seguito i movimenti principali dei diversi personaggi, con una dinamica, vedremo, costrittiva nei confronti dello spettatore. Ora, invece, con uno stacco, si allontana da tutto e presenta una scena «vuota»: è una striscia di strada che attraversa diagonalmente lo schermo, dall'alto a sinistra al basso a destra, con ai lati auto parcheggiate (Figura 2). E' un mondo vuoto, deumanizzato, che balugina per un istante al fondo di tutto, prima che dei piedi, quindi delle gambe e dei corpi compaiano dall'alto, in marcia, occupando rapidamente questo spazio. La macchina non li ha seguiti, è andata ad aspettarli, perché sapeva dove sarebbero passati. Ha cambiato modalità di «presa», di «cattura» della scena, dall'inseguimento alla «posta». E in questo spostamento, unico nel film, ha sorpreso per un attimo un «vuoto», luogo neutro che permette l'esistenza dei diversi mondi, inattuabile se avesse semplicemente «seguito la scena».

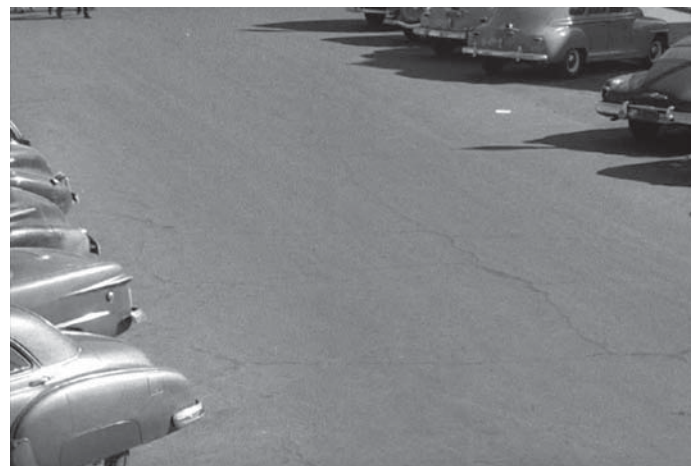


Figura 2

I momenti di violenza in *The Lawless* sono molteplici, come abbiamo detto, ed è facile vedere come questa violenza, oltre al carattere «brutale» di alcuni atti

e momenti, in cui è l'uso della forza a dominare la scena, sia legata anche al dispositivo «topologico» dell'oltrepasamento illegittimo di soglie. Vorrei però richiamare l'attenzione sul fatto che questo stesso meccanismo diviene, in una sorta di gioco metafilmico - e metateorico -, oggetto tematico all'interno dello stesso film, nella misura in cui viene usato per costruire il ruolo di Pablo come «criminale violento e pericoloso», e rispetto alla cui costruzione «falsa» siamo chiamati a testimoniare.

Sinteticamente: sappiamo che Pablo è un «bravo ragazzo» in quanto rispetta le regole e sa stare «al suo posto», come vediamo sia nello screzio iniziale con il datore di lavoro, in cui è lui a trattenerne Lopo, riportandolo nel «proprio ambito» e invitandolo a non reagire, o nel confronto con il padre. Sempre rispetto a Lopo, che ha proprio la funzione di caratterizzare, per contrasto, Pablo stesso, almeno nella prima parte, vediamo che Pablo ha ideali di vita semplici, sogna un futuro di lavoro sereno nei campi, con una proprietà tutta sua a cui dedicarsi insieme alla famiglia, mentre Lopo è insoddisfatto, non ha prospettive «attraenti», non gli piace la vita che fa, preferirebbe tornare «sotto le armi», anche se quando c'era avrebbe voluto scappare. Pablo sogna uno spazio proprio entro cui stare, senza intrusioni, mentre Lopo non ha spazi, e ciò lo rende minaccioso, potenzialmente «violento».

La violenza di Pablo è puramente difensiva, dopo l'incidente d'auto come nella rissa di Sleepy Hollow, ed è sempre per aiutare qualcuno colpito ingiustamente che agisce. E' un tentativo di arginare intrusioni o di reagire a costrizioni. Possiamo cioè dire che la sua violenza è mossa da un senso di ingiustizia generato da violazioni altrui: nell'incidente, lui e Lopo sono insultati dai ragazzi bianchi (rottura di un «codice» rispettoso di comportamento), che si sentono a loro volta «invasi» dagli ispanici, non a caso chiamati «vagabondi»; a Sleepy Hollow la causa della rissa è l'intrusione, a più livelli, dei ragazzi bianchi che a) invadono non invitati uno spazio non proprio; b) cercano di «toccare» le ragazze ispaniche senza il loro consenso; c) violano lo spazio personale colpendo

con violenza il ragazzo intervenuto in difesa di una ragazza.

Questi sono i «fatti» rispetto ai quali la telecamera ci istituisce quali «testimoni». E siamo testimoni di ciò che accade a Pablo durante la fuga: in preda al panico per aver colpito il poliziotto fugge su un carrettino da gelati; nascosto in un mucchio di fieno viene scoperto da un contadino, che vuole acciuffarlo, e dal quale si difende brandendo la prima cosa che gli capita in mano, un forcone, che però getta via immediatamente; nascosto in una fattoria viene scoperto da una ragazza che si spaventa e nel fuggire batte la testa e cade svenendo.

Allo stesso tempo, parallelamente, vediamo il lavoro di costruzione dei media che mette in scena una serie completamente diversa di eventi: le bande di Sleepy Hollow sono in guerra, nel corso della battaglia un giovane, assai pericoloso, ha aggredito un poliziotto e rubato un'auto per mettersi in fuga. Il fuggitivo è stato segnalato dopo aver aggredito con un forcone un contadino e dopo aver cercato di brutalizzare una povera fanciulla indifesa, della quale si era introdotto in casa. Il fuggitivo, a questo punto «pericoloso criminale», è infine riuscito a scappare nuovamente alla polizia in un incidente che è costato anche la vita a un poliziotto.

Ecco così che Pablo, ragazzo bravo e «rispettoso», insisto sul rispettoso perché questo termine indica proprio il rapporto del ragazzo nei confronti delle convenzioni sociali e dei suoi sistemi di soglie, diventa un «criminale» pericoloso proprio perché non rispetta alcunché, e appare capace di violare tutte le soglie che strutturano la società: colpire poliziotti, rubare, aggredire armati, introdursi in case altrui, violare fanciulle. Abbastanza per costruire un personaggio «violento», la cui violenza consiste proprio in questo infrangere senza consenso le soglie che articolano spazi privati e sociali, e dunque abbastanza per far scattare i «meccanismi difensivi» della società stessa, non solo i meccanismi «propri», legali, chiamati a difendere il sistema, ma quelli puramente «pulsionali» che iniziano a ribollire alimentando sdegno, paura, fobie.



Il gioco di strutturazione appare metateorico perché ciò che alimenta l'indignazione della massa contro Pablo è, spostato di un piano, ciò che alimenta lo spettatore contro quella che oggi chiameremmo «macchina del fango», attivata per costruire il «criminale Pablo».

C'è una sequenza del film che mi sembra molto significativa a questo proposito. Pablo è appena stato catturato, definitivamente, grazie al Direttore che lo salva dall'uccisione raccogliendolo rannicchiato, piangente. Vittima di una forza costrittrice. Una carrellata lo porta in primo piano, sporco, piangente intimidito, l'esatto opposto dell'immagine del pericoloso criminale. Stacco: lo stesso primo piano riempie lo schermo di un televisore, visto dalla pubblica piazza. Tra «noi» (la macchina) e lo schermo televisivo ci sono le schiene e le nuche della folla assiepata. La posizione che la macchina ci assegna è quella di membri della folla. Siamo fra coloro che conoscono gli eventi attraverso la TV. Dalla prima fila un uomo si volta verso di «noi», è Jim Wilson, il futuro «capo-branco». Mentre la camera lo porta in primo piano, guarda diretto verso di noi interpellandoci: «lavorava per me, sapevo che era un poco di buono. Tutti poco di buono» (Figure 3-4). Poi ci volta nuovamente le spalle, e con un gesto rabbioso strappa un manifesto dal muro e si allontana, e noi con lui, siamo «intrappolati» nel suo seguito, parti di una folla «malinformata» e fremente che ci trascina con sé.

Lo spettatore, chiamato a condensare la posizione di due osservatori distinti, uno, diciamo così, ben informato, per aver seguito i fatti in prima persona, e uno malinformato dai media è posto in bilico fra due indignazioni praticamente opposte.

La medesima lacerazione è giocata da Losey nelle sequenze che documentano la «caccia», prima contro i ragazzi ispanici arrivati in città con Lopo, poi contro la redazione del giornale, e potevamo già trovarla in opera nelle sequenze «persecutorie» di *The Boy with Green Hair*.



Figura 3



Figura 4

La sequenza vi è costruita inquadrando alternativamente fuggitivi e inseguitori, in quello che sarebbe un comune gioco di campo/controcampo se non fosse che i due Attanti non sono inquadrati per così dire «lateralmente» rispetto al punto di vista dell'osservatore, che resterebbe così neutro rispetto alla scena, in un rapporto esterno di «oggettivazione». Sono spesso invece alternati «in profondità»: gli inseguitori sono inquadrati frontalmente, sono cioè visti dal punto di vista dell'inseguito, che li fronteggia o che si volge mentre scappa (Figure 5), mentre d'altra parte il fuggitivo è inquadrato di spalle, con una inquadratura che spesso comprende anche le spalle di parte degli inseguitori, è dunque visto dal punto di vista della folla che lo insegue, dal suo interno o dalla sua coda (Figure 6).



Figure 5

Ne deriva una forte tensione che impone all'osservatore le due posizioni opposte, e gli chiede di essere alternativamente, o peggio simultaneamente, aggressore e aggredito: si avvicina alle spalle dei fuggiaschi che sta per ghermire, insieme al branco che lo ingloba, attraversato da una pulsione predatrice, mentre quasi allo stesso tempo gli è chiesto di tremare, con i fuggitivi, di fronte al branco che si avvicina minaccioso. Con i termini di Benveniste, possiamo dire che in questi casi Losey sceglie una strategia enunciazionale «soggettivante», che impedisce allo spettatore di essere semplicemente, per l'appunto, «spettatore». Al contrario gli impone una partecipazione «da protagonista» agli eventi, con la rottura, finale, di una ulteriore soglia: quella che separa gli eventi narrati dallo spazio della loro fruizione, dallo spazio dello spettatore. Inoltre, «subdolamente», non

si limita a imporgli un punto di vista, marcando una posizione stabile di «osservatore», ma lo fa oscillare continuamente fra i due punti di vista opposti dell'aggressore e dell'aggredito. E forse è in questa incertezza generalizzata che tocca anche lo spazio dello spettatore, che si aggiunge all'emergere di pulsioni e feticci da un mondo «altro», alla vibrazione di corpi pronti ad esplodere sotto la pressione di forze fuori controllo, alla pressione costante a cui sono soggette tutte le soglie di differenziazione, che i film di Losey trovano il loro carattere violento pur rifuggendo ogni spettacolarizzazione della violenza stessa. E forse è nell'immergerci nella pervasività di questa dimensione «mortifera» della violenza che i film di Losey hanno ancora qualcosa da insegnarci sulla violenza in generale, e: « nulla di decisivo può essere pensato al di fuori della violenza ».



Figure 6



## Bibliografia

- BALIBAR, Étienne (2005), «Violenza: idealità e crudeltà», Françoise Héritier, *De la violence : Tome 1*, Paris: Odile Jacob [tr. it. *Sulla violenza*, Roma: Meltemi 2005].
- CALABRESE, Omar (2006), *Come si legge un'opera d'arte*, Milano: Mondadori Università.
- CIMENT, Michel (1979), *Le livre de Losey*, Paris: Stock [tr. it. *Il libro di Losey: un dialogo autobiografico*. Roma: Bulzoni, 1983].
- DANEY, Serge (1984), «Losey. Cinq paradoxes», *Libération*, 24 giugno.
- DEL MARCO, Vincenza & PEZZINI, Isabella (ed.) (2012), *Passioni Collettive. Cultura, politica e società*, Roma: Nuova Cultura.
- DELEUZE, Gilles (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris: Minuit [tr. it. *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano: Ubulibri, 1984].
- FABBRI, Paolo & SBISA', Marina (1985), «Appunti per una semiotica delle passioni», *aut-aut*, 208 [Ora in FABBRI, Paolo & MARRONE, Gianfranco (2001), *Semiotica in nuce. Vol. II. Teoria del discorso*, Roma: Meltemi, 2001].
- GREIMAS, Algirdas J. & COURTÉS, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette [tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano: Bruno Mondadori, 2007, nuova ed. curata da Paolo Fabbri].
- GREIMAS, Algirdas J. & FONTANILLE, Jacques (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris: Seuil [tr. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano: Bompiani, 1996].
- HÉRITIER, Françoise (2005), «Riflessioni per nutrire la riflessione», *De la violence: Tome 1*, Paris: Odile Jacob [tr. it. *Sulla violenza*, Roma: Meltemi 2005].
- LANCIONI, Tarcisio (2009), *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano: Mondadori Università.
- (2012), «The Lawless. Passioni e azione collettiva», Vincenza del Marco & Isabella Pezzini (ed.) (2012), *Passioni Collettive. Cultura, politica e società*, Roma: Edizioni Nuova Cultura, pp. 128-153.
- LANDOWSKI, Eric (2005), *Les interactions risquées*, Limoges: Pulim.
- LOTMAN, Jurij (1973), *Semiotika kino i problemi kinoestetiki*, Tallin: Eesti Raamat [tr. it. *Semiotica del cinema*, Edizioni del Prisma: Catania, 1994].
- MANCHIA, Valentina (ed.) (2014), «Immagini che fanno segno. Modi e pratiche di rappresentazione diagrammatica nelle informational images», *Carte Semiotiche. Annali 2*, Firenze-Lucca: La Casa Usher.
- MARIN, Louis (1981), *Le portrait du roi*, Paris: Minuit.
- (1993), *Des pouvoirs de l'image, Gloses*, Paris: Seuil.
- (2005), *Politiques de la représentation*, Paris: Kimé.
- MARRONE, Gianfranco (2005), *La cura Ludovico. Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*, Torino: Einaudi.