

Tamara Sandrin

L'ombra della pantera

L'espressionismo teriomorfo di *Cat People*

Dal va e vieni delle sbarre è stanco
L'occhio, tanto che nulla più trattiene.
Mille sbarre soltanto ovunque vede
e nessun mondo dietro mille sbarre.

Molle ritmo di passi che flessuosi e forti
girano in minima circonferenza,
è una danza di forze intorno a un centro
ove stordito un gran volere dorme.

Solo dalle pupille il velo a volte
s'alza muto – un'immagine vi penetra,
scorre la quiete tesa delle membra –
e nel cuore si smorza.

(Rainer Maria Rilke, *La pantera nel
Jardin des plantes di Parigi*)

Rilke, nel raccontare la sofferenza della pantera, sembra descrivere Irena, il suo muoversi sensuale dietro a sbarre, la sua animalità rinchiusa ma sempre viva, la sua bramosia divorante e inquieta. Irena e la pantera sono speculari, sorelle, consustanziali.

*Il bacio della pantera (Cat People)*¹ è un film fondato su coppie, contrasti duali, binarismi, formali e contenutistici ma anche culturali, strettamente connessi tra loro: chiaro/scuro, luce/ombra, curve/rette, bene/male, maschio/femmina, animale/umano, razionalità/istinto, amore/sex, anima/corpo, mente/anima, passato/presente, Europa/America, ecc. Perciò il film può essere letto su molteplici piani e dare adito a diverse interpretazioni. Certamente la tentazione di cedere al richiamo e al fascino della psicoanalisi per interpretare il film è grande e legittima, ma fermarsi qui può essere, se non scorretto, per lo meno riduttivo (e rischia di divenire mero esercizio di ricerca di conferme alle proprie teorie, senza apportare

1 Jacques Tourneur, *Il bacio della pantera, Cat People*, USA 1942.

alcun contributo alla comprensione del film). Nati praticamente insieme, contemporaneamente, a cavallo del Novecento, il cinema e la psicoanalisi sembrano formare un connubio quasi indissolubile: «Cinema-psicoanalisi è una libera associazione: sogno, film, schermo, specchio, riflesso, occhio, occhio chiuso, della sala, del sonno, ecc.»², ma come rileva Christian Metz è necessario «specificare a quale psicoanalisi si riferisca»³ e lui stesso ammette di ricorrere (come la gran parte della critica “cine-psicoanalitica”) alla tradizione freudiana, kleiniana e lacaniana. Ma vale la pena, ed è plausibile, scomodare Jacques Lacan per interpretare *Il bacio della pantera*? Questa è la domanda che mi sono posta leggendo l'articolo di Cristiana Cimino «L'altro assoluto femminile-animale. Il bacio della donna-pantera. *Cat People*»⁴ e altri con impostazione simile⁵. L'interpretazione che ne dà la psicoanalista – che dimostra di conoscere, giustamente, molto meglio la teoria lacaniana che il film e la tecnica cinematografica, a differenza di altre letture lacaniane come quella di Deborah Linderman che invece sfoggia una notevole perizia e precisione nell'analisi testuale e formale della pellicola (quasi fotogramma per fotogramma) e che, partendo sempre da Lacan e dalle rielaborazioni di Julia Kristeva⁶, giunge a conclusioni diverse – è senza dubbio affascinante ma, a mio parere, decontestualizzata e, obiettivamente, scevra da ogni analisi formale.

Il film è opera di due europei, il regista francese Jacques Tourneur e il produttore lituano Val Lewton. E, se è innegabile e risaputo l'interesse di Val Lewton per la psicoanalisi (ma chiediamoci, ancora con Metz, quale psicoanalisi e soprattutto a quale grado di approfondimento) come testimoniano diversi suoi film (a partire dalla trilogia nata dalla felice collabo-

razione con Tourneur⁷ fino ai film girati da Mark Robson⁸, Robert Wise⁹ e altri), dobbiamo chiederci se effettivamente lo stesso vale per il regista: altri suoi film non mostrano una presenza del segno psicoanalitico così insistente (anche se una certa simbologia psicoanalitica, banale e banalizzata, può essere rintracciata in qualsiasi film, di qualsiasi regista).

Quindi un film europeo¹⁰ girato in America sotto il cielo scuro della guerra, che con il gioco del chiaroscuro, l'«illuminazione bassa, con molte ombre dense di pathos»¹¹, con la geometria delle linee curve e rette, con i contrasti netti e sfumati¹², ci offre una chiave di lettura degli innumerevoli simboli disseminati al suo interno e della sua metafora più profonda: non si può prescindere perciò dall'analisi formale degli elementi estetici per giungere a leggerne il significato, che non è certamente univoco.

Già lo sfondo dei titoli di testa istituisce la pantera come metafora fondamentale. Il film inizia con una citazione dell'*Anatomia dell'atavismo* del dr. Judd: prima ancora di scoprire chi sia costui, il titolo del suo libro (totalmente inventato) evoca delle suggestioni. Anatomia richiama quel genere letterario inglese popolare tra il XVI e il XVII secolo che, sotto l'influenza di nuovi studi e scoperte anatomiche, fece dell'anatomia (umana, animale, comparata, ibrida, di fantasia, ecc.) un modello metodologico, mentre atavismo allude chiaramente all'emergenza di caratteri (fisici e mentali) aberranti dopo generazioni di “normalità”: in questo film, quindi, dovremmo aspettarci di vedere devianze dalla norma che affondano i propri caratteri in un passato lontano, primitivo, animale. La citazione, poi, ci indica chiaramente l'origine e le conseguenze morali (e sociali) di queste aberrazioni: «Come la nebbia continua a coprire le valli così l'antico peccato si annida nelle zone basse, depressioni della coscienza del mondo»¹³. A fare da sfon-

2 Lucia Coluccelli, «L'oscuro oggetto del desiderio, ovvero materiali per la polizia», in «Cinema e Cinema», vol. IV, n. 13, 1977, p. 21.

3 Christian Metz, *Cinema e psicoanalisi. Il sinificante immaginario*, trad. it. di D. Orati, Marsilio, Venezia 1980, p. 26.

4 Cristiana Cimino, «L'altro assoluto femminile-animale. Il bacio della donna-pantera. *Cat People*», in «Liberazioni», n. 36, 2019, pp. 32-48.

5 La letteratura critica su *Cat people*, di impostazione psicoanalitica (e non) è quanto mai vasta; mi riferisco qui in particolare all'articolo di Deborah Linderman, «Cinematic Abreaction: Tourneur's *Cat People*», in «Psychonalysis & Cinema», a cura di Ann Kaplan, Routledge, New York-Londra 1990, pp. 73-83.

6 Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, trad. it. di A. Scalco, Spirali Edizioni, Milano 1981.

7 J. Tourneur, *Il bacio della pantera*, cit., *Ho camminato con uno zombi, I Walked with a Zombie*, USA 1943 e *L'uomo leopardo, The Leopard Man*, USA 1943.

8 Mark Robson, *La settima vittima, The Seventh Victim*, USA 1942, *La nave fantasma, The Gost Ship*, USA 1943, *Il vampiro dell'isola, Isle of the Dead*, USA 1945 e *Manicomio, Bedlam*, USA 1946.

9 Robert Wise, *Il giardino delle streghe, The Curse of Cat People*, USA 1944 e *La iena, The Body Snatcher*, USA 1945.

10 È opportuno ricordare che Lewton spesso si avvaleva di tecnici e attori europei come, ad es., nel caso de *Il bacio della pantera*, Simone Simon, Tom Conway e Alec Craig.

11 Siegbert Salomon Praver, *I figli di Caligari. Il film come racconto del terrore*, trad. it. di P. Chiesa, Edizioni Ghibli, Milano 2013, p. 56.

12 Opera del direttore della fotografia di molti film di Lewton, l'italo-americano Nicholas Musuraca, noto per aver portato l'espressionismo nel cinema noir e horror americano.

13 Nello script originale (facilmente reperibile online e che vale la pena di leggere perché offre chiarificazioni testuali e concettuali e approfondimenti della psicologia dei personaggi e dei rapporti tra loro) la citazione è attribuita a Sigmund Freud.

do alla citazione l'immagine della statua equestre di re Giovanni di Serbia che infilza un felino: la pantera pronta a balzare dei titoli di testa è già stata uccisa.

Ma la prima inquadratura vera e propria del film ci mostra una pantera in gabbia e poi una donna che la sta disegnando: è Irena, abilmente introdotta dal regista nel segno della pantera. Davanti alla gabbia della pantera avviene il primo incontro con Oliver, incontro silenzioso mediato da un'altra didascalia: quando Irena getta via il disegno, mancando il cestino, Oliver con un gesto le fa notare il cartello lì vicino: «Non lasciare che qualcuno dica, e lo dica per tuo biasimo, che qui tutto era bellezza prima che arrivassi tu».

Queste parole alludono al carattere e al destino distruttivo di Irena e al fatto che Oliver, che non aveva mai conosciuto l'infelicità prima di incontrarla (come confesserà poi ad Alice), ne sarà travolto. Oliver è attratto da Irena e l'approccia, con successo, tanto che lei strappa un altro disegno con una pantera trafitta da una spada, quasi a significare che non vuole più uccidere l'animale. Lasciano insieme lo zoo e giunti sotto casa sua invita il giovane sconosciuto a salire per un tè. Il suo sguardo allusivo e ammiccante, il suo atteggiamento di maliziosa ingenuità, la sicurezza di sé, mostrano la precisa volontà di attrarre Oliver nella sua "tana", fatto alquanto strano per una donna che teme di trasformarsi in pantera davanti all'uomo che desidera! A mio parere, questo fatto suggerisce chiaramente che Irena, conscia della sua condizione di "mutante", ne voglia approfittare per raggiungere un godimento che forse le è precluso come donna, ma certamente non come pantera. Ma siamo certe che in lei le due parti siano, almeno a questo punto, scisse e distinte? Che vogliamo vedere e sottolineare questa scissione per conservare un'immagine buona di Irena? Che *subisca* la metamorfosi senza dominarla¹⁴?

Il regista, il direttore della fotografia e lo sceneggiatore¹⁵ ci offrono degli indizi, oltre che con l'illuminazione, con il profilmico: entrare e uscire dall'appartamento di Irena è come entrare e uscire da una gabbia (sulla porta d'ingresso viene proiettata l'ombra del parapetto); Irena (come la pantera allo zoo) è spesso mostrata attraverso sbarre, ombre di grate, ringhiere, parapetti, finestre e qualsiasi elemento architettonico e di arredamento che possa proiettarne o alludere a esse (ad esempio, i pesanti tendaggi con pieghe verticali). Appena entrato nell'appartamento Oliver

14 C. Cimino, «L'altro assoluto», cit., p. 33.

15 DeWitt Bodeen – ma è nota l'ingerenza di Lewton in tutti i suoi film di cui controllava quasi ogni aspetto – «impondeva i suoi gusti estetici e letterari [...] e le sue fobie» (S. Prawer, *I figli di Caligari*, cit. p. 55). In *Cat People*, in particolare, la repulsione per il contatto fisico e il terrore dei gatti.

viene colpito dal profumo che non sa di fiori, ma «è qualcosa di caldo e di vivo», profumo che caratterizza e permette di riconoscere Irena in diversi momenti del film¹⁶. Il profumo è una caratteristica della pantera (da Aristotele a Plinio, dal *Fisiologo* fino ai diversi bestiari medievali): essa attrae gli altri animali con il suo alito profumato per poi divorarli. Come l'infelice innamorato del *Bestiaire d'amours*, Oliver rischia di perdere la vita seguendo Irena nella sua tana:

Fra tutti gli uomini della mia epoca, infatti, ero stato il più orgoglioso nei confronti di Amore, e mi sembrava di non aver mai visto una donna che desiderassi, una donna che volessi fare soltanto mia, una donna che volessi amare appassionatamente come ho sentito dire che si deve amare. E Amore, che è cacciatore avveduto, pose sul mio cammino una fanciulla alla cui dolcezza mi sono addormentato e sono morto della morte che è propria di Amore, cioè di disperazione senza speranza di grazia. Per questo dico di essere stato catturato per mezzo dell'odorato, e anche in seguito ella mi ha sempre tenuto prigioniero mediante l'odorato; e io ho abbandonato la mia volontà per seguire la sua. Ho fatto come gli animali che, una volta fiutata la pantera, non possono più abbandonarla, ma la seguono fino alla morte attratti dal dolce alito che emette¹⁷.

Così Oliver, che ancora non sa cosa sia l'amore, è ora costretto dal profumo e dal calore che emanano da Irena, a seguirla, a guardarla, a toccarla quando gli è vicina. L'attrazione che Irena esercita su di lui è quindi essenzialmente fisica, sensuale, "animale".

Irena però resta intrappolata nella sua stessa rete¹⁸: si innamora di lui, cosa che non voleva le accadesse, perché l'innamoramento le crea scrupoli morali e la spinge a rifuggire il sesso e il piacere. E, nell'oscurità fraterna, nel calore della sua casa, adorna di simulacri totemici che rappresentano i felini (il paravento con la pantera, il quadro di Goya sopra il caminetto¹⁹,

16 Il nome del profumo di Irena è *Lalage*, nome letterario (cfr., ad es., Orazio, *Odi*, I, 22 e II, 5) dal greco *λαλαγή*, mormorio, che prelude alla scena successiva in cui Irena canta per Oliver e paragona il ruggito del leone al mormorio del mare, «naturale e dolce», ma che può essere anche un'allusione velata all'origine "barbara" di Irena (*λαλεω*, balbetto).

17 Richart de Fornival, *Bestiaire d'Amours*, in *Bestiari medievali*, a cura di L. Morini, Einaudi, Torino 1996, p. 391. Anche altri poeti duecenteschi (da Rigaut de Berbezilh a Chiaro Davanzati e Guido Guinizelli) paragonano l'amore della donna amata all'attrazione fatale della pantera.

18 Ricordiamo un altro curioso significato di pantera: robusta rete per catturare uccelli e altri animali (dal greco *παν-θήρα*, rete e caccia agli animali selvatici).

19 Ritratto di Manuel Osorio Manrique de Zúñiga che rappresenta tre gatti e un bambino che tiene una gazza legata per una zampa con un nastro.

la statuetta di Re Giovanni, le riproduzioni dei gatti di Grandville), narra a Oliver la leggenda di Re Giovanni di Serbia e della maledizione che ha oppresso il suo popolo. La sequenza è articolata in una sorta di “triangolazione felina” tra il paravento (che costituisce sia una membrana di separazione sia un supporto per fantasmi e allucinazioni), la statuetta e il quadro ed è determinata dai movimenti dei personaggi e della cinepresa: inizialmente la stanza è immersa nell’oscurità da cui emerge prima la silhouette della statua di Re Giovanni sullo sfondo chiaro della finestra che forma una croce, poi un movimento di macchina indietro inquadra Irena (il cui corpo scompare nel buio) davanti all’altra finestra, e Oliver di profilo in primo piano. Pur nell’oscurità la scena è molto plastica. Accese le luci, Irena inizia il suo racconto sorridendo, poi si allontana da Oliver e si pone sotto il quadro di Goya²⁰. La sua voce da calda e serena diviene via via più triste: narra di un tempo in cui i Mammalucchi dominavano il suo popolo, dedito a messe sataniche e stregoneria, finché Re Giovanni non lo liberò dal male (simboleggiato dal gatto infilzato); il sangue dei malvagi, però, aveva già contaminato la sua gente. Alla fine del racconto Oliver le si avvicina e le chiede cos’abbia a che fare tutto questo con lei, istituendo di fatto, anche se inconsciamente, un primo collegamento tra Irena e la maledizione (legame rafforzato in seguito dal terrore che incute agli animali domestici, pari solo allo scompiglio creato da un gatto randagio). Tutta la scena è giocata sul campo e il controcampo delle inquadrature di Irena sotto il quadro e quelle di Oliver accanto alla statuetta. Queste inquadrature sottolineano da una parte l’affinità di Irena con i felini (i gatti pronti a ghermire la gazza e, in un certo senso, la posizione di Oliver come preda se paragonato alla gazza) e dall’altra la creazione di un paradigma maschile (Re Giovanni, Oliver, dr. Judd) associato al bene e all’esorcizzazione del male in forma felina²¹.

Nel loro secondo incontro Irena rivela il suo sconforto per essersi innamorata di lui, mentre la statua di Re Giovanni incombe su di loro: «Ti amo, ma sono fuggita dal mio passato, da cose che tu non saprai mai, né capirai. Cose terribili, cattive». Oliver liquida le sue paure come favole per bambini, dicendole che ora è in America (lontana quindi dalla Serbia, terra strana e primitiva) ed è normale che si sia innamorata di lui, un semplice ragazzo *americano*²². Ma, come in altri film di Tourneur, l’ombra del passato funesta il presente: il passato di Irena affonda nel suo presente con i balzi della pantera e come questa è pronto ad aggredire. Ne è un esempio la

20 L’illuminazione della scena è la stessa del quadro.

21 Cfr. a proposito l’articolo già citato di Linderman.

22 In italiano nell’originale.

scena del banchetto nuziale, che ci fornisce altri indizi per l’identificazione di Irena con la pantera e per la contrapposizione tra stirpi e culture, e che si apre con un primo piano della vetrina del ristorante serbo *The Belgrade*: dall’interno provengono musica e confusione di festa, che si svolge però sotto la minaccia della distruzione e della morte, simboleggiata dalle teste, decapitate e scuoiate di tre vitelli, esposte in vetrina, che alludono ad altri corpi dilaniati. La sequenza è percorsa da paragoni sottintesi, espressi con il montaggio e con lo spostamento delle inquadrature (ad esempio, quando il comandante fa un brindisi alla sposa, e invece di Irena viene inquadrata una “strana” donna, già definita come «il tipo felino»), con la creazione di tre nuclei simbolici basati sull’incrocio di sguardi dei personaggi (Irena e Oliver guardano Carver e il comandante, che guardano la donna-gatto, che guarda Irena e Oliver) e, infine, con le parole con cui la donna-gatto saluta Irena: *moja sestra*, cioè (mia) sorella. Questo appellativo ci fa capire definitivamente che ci troviamo di fronte a un’intera stirpe mostruosa, che concentra in sé elementi incompatibili con l’ordine “naturale” delle cose e che presenta quei caratteri aberranti di atavismo cui aveva alluso la citazione iniziale, caratteri ibridi che affondano le loro radici in un passato e in un luogo lontani: è la mostruosità di un’intera popolazione, di un’intera etnia, di un’intera parte del mondo, che si contrappone a una stirpe sana, normale, americana²³. Quindi, sottolineando una ricorrenza nei film di Lewton potremmo dire che

Il bacio della pantera e I Walked with a Zombie [...] mostrano americani razionali, perfino ottusi, minacciati da pericoli che nascono nei Balcani²⁴ e nelle indie occidentali. La minaccia psicologica (di un mondo notturno che insidia un mondo diurno) assume qui una dimensione inequivocabilmente sociopolitica²⁵.

Oltre che psicologica: paura degli estranei che insidiano il nostro mondo sicuro per distruggerlo, e del diverso, del disadattato, che destabilizza il sistema sociale “normale”. Irena è dunque mostruosa (e pericolosa) anche perché straniera e, in quanto tale, viene collocata nella tradizione europea,

23 Alice è presentata come il contrario di Irena: veste di chiaro, disegna barche (geometria, razionalità) invece di abiti (curve, fantasia), è pratica, solare e conosce tutto ciò che è inutile (come il ristorante serbo e il dr. Judd).

24 Non è questo il luogo, ma sarebbe interessante analizzare la situazione sociopolitica dei Balcani durante la guerra e negli anni subito precedenti, per avere un’idea della percezione che l’America poteva avere dei balcanici. L’oste del *Belgrade*, ad es., viene chiamato, inopportuno, *comitagi!*

25 S. Praver, *I figli di Caligari*, cit., p. 161.

balcanica e dell'Europa dell'Est, dei vampiri, dei licantropi, dei popoli ibridi, tradizione che testimonia la «regressione al primitivo, il ritorno di paure tipiche delle società primitive, apparentemente superate»²⁶ e ricordi di eventi, paesi e società lontani nel tempo e nello spazio che ora insidiano la società americana, con allusioni filmiche a «un altro luogo, un altro spazio, un'altra scena fra la percezione e la coscienza»²⁷. Anche l'immagine della donna-gatto, la *dark sister* di Irena, conferma come vamp²⁸ questa collocazione in un altrove (che è anche culturale), nella rielaborazione della leggenda della Lamia: Irena porta in sé alcuni tratti della strega (la parola ricorre più volte nella sceneggiatura e quasi sempre pronunciata da lei) e di vampiri e licantropi²⁹, cioè il simbolismo ipersessuale, l'ibridazione animale e la metamorfosi, la distruttività, la condanna alla solitudine e all'infelicità, la pulsione divorante, rivolta soprattutto verso la persona amata o concupita: «Si rende all'immagine della femmina sessualmente seducente e distruttiva la dimensione soprannaturale, che essa aveva avuto in tante leggende e racconti popolari»³⁰.

Anche cinematograficamente si ammicca ad alcuni film precedenti: ricordiamo innanzitutto che il primo film della storia del cinema a parlare di licantropia è un cortometraggio muto (purtroppo perduto) in cui il licantropo è una donna Navajo, figlia di una strega³¹; poi in *Werewolf of London*³² il licantropo, che è stato «contagiato» in Tibet, sia prima che dopo la metamorfosi viene mostrato dietro sbarre ed elementi architettonici che le

26 *Ibidem*, p. 145.

27 *Ibidem*, p. 148.

28 Contrazione per vampiro usata solo al femminile.

29 Irena può essere considerata più affine alle streghe che ai vampiri e ai lupi mannari perché i vampiri sono creature essenzialmente notturne, untori, portatori di pestilenze e contagi (Nosferatu); vampiri e lupi mannari, poi, diffondono con il contatto di sangue e violenza la loro condizione (pensiamo a Dracula che trasforma in una sottospecie di vampiro Renfield e in donne-vampiro Lucy e Mina); i licantropi, inoltre, sono stati a loro volta vittime (ad es., Larry Talbot, l'uomo lupo dell'omonimo film, «contagiato» da Bela lo Zingaro). Le streghe, in genere, sono tali per discendenza (come Irena e la donna-lupo Navajo) o per scelta, per consacrazione a Satana. Tradizionalmente, il vampiro maschio è associato a pipistrelli, topi e lupi, mentre il vampiro femmina a gatti e serpenti, animali legati anche alla stregoneria e al culto e alla rappresentazione satanica.

30 S. Praver, *I figli di Caligari*, cit., p. 81.

31 Henri MacRae, *The Werewolf*, USA 1913. In questo film una strega Navajo si trasforma in lupo per vendetta amorosa, mentre sua figlia che ha ereditato dalla madre questa capacità lo fa per combattere i coloni bianchi. La minaccia del mostro ibrido non è collocata in un altrove spaziale, ma solo culturale e «primitivo». Anche in un film posteriore, Jean Yarbrough, *La donna lupo a Londra, She-Wolf of London*, USA 1946, il presunto licantropo è una ragazza che, a causa di dicerie e leggende su una fantomatica maledizione incombente sulla sua famiglia, teme di trasformarsi in lupo, evita di sposarsi e rischia di impazzire per questo, mentre in realtà è vittima di un complotto per sottrarle l'eredità.

32 Stuart Walker, *Werewolf of London*, USA 1935.

richiamano (come abbiamo visto per Irena); infine il segno della croce con cui Irena cerca di esorcizzare la sua dark sister, il pentimento (se è tale) dopo la strage delle pecore, l'ombra della croce e altri indizi «cristiani» ricordano la poesia più volte ripetuta nel classico *L'uomo lupo*³³: «Anche l'uomo che ha puro il suo cuore / e ogni giorno si stringe in preghiera / può diventar lupo, se fiorisce l'aconito / e la luna piena splende la sera».

Comune alla vicenda de *Il bacio della pantera* e a quella degli uomini-lupo è il legame con l'amore (non solo ed esclusivamente sessuale) che rende l'aggressione e la distruzione ancor più inquietanti e allontana queste storie dalle fiabe del ciclo dello sposo-animale: innanzitutto, come mette in evidenza Bettelheim, in genere nella forma bestiale delle spose-animale non ci sono componenti ripugnanti o pericolose (come nel caso della controparte maschile) ed è proprio il sesso il mezzo per raggiungere la perfezione superando la mostruosità dello stato ibrido. La scissione di una persona in due forme, una umana «buona» e una animale «cattiva» (o ripugnante, appunto) serve in questi casi a mantenere incontaminata l'immagine «buona» in modo da rendere possibile l'eliminazione della parte «cattiva/animale». Cosa che non avviene, e non può avvenire, né ne *L'uomo lupo* né ne *Il bacio della pantera*, perché le parti sono inscindibili, «la frattura tra gli aspetti animali e quelli «superiori» dell'uomo è pernicioso, è come una malattia»³⁴ e conduce, inevitabilmente, alla morte: in questi esempi il corpo ibrido nella sua unità costituisce già una forma perfetta e solo la sua accettazione potrebbe portare alla felicità, anche se – nel caso di Irena – il dr. Judd fa coincidere tale accettazione con la pulsione di morte, con il «desiderio di scatenare il male sul mondo».

Il sesso non può condurre Irena alla felicità: immediatamente dopo il matrimonio confessa al marito che non potrà concedersi a lui, che dovrà avere pazienza con lei, almeno finché non avrà dominato la sensazione del male dentro di lei; nonostante le promesse, Oliver si stanca ben presto di aspettare e fa pressioni su Irena affinché consulti uno psichiatra, attribuendo le sue ossessioni feline a un problema psichico. Nonostante sia consapevole della sua indifferenziazione ibrida, Irena accetta con l'entusiasmo della disperazione, ma vedremo che l'inizio dell'analisi coincide con l'inizio della catastrofe per Irena, per il suo rapporto con Oliver e per l'analista. Come ha messo in evidenza Linderman, il dr. Judd con l'analisi fa il gioco del cinema, ma giunge a conclusioni diverse da quelle dell'operazione cinematografica: cinema e psicoanalisi esplorano il personaggio,

33 George Waggoner, *L'uomo lupo, The Wolfman*, USA 1941.

34 Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*, trad. it. di A. D'Anna, Feltrinelli, Milano 2014, p. 296.

un'esplorazione che, per quanto riguarda la psicoanalisi, è fatta di parole e concettualizzazioni, mentre per quanto riguarda il cinema è fatta di suggestioni e immagini.

Il primo incontro tra Irena e Louis Judd è una seduta di ipnosi, e il medico ricrea per lo spettatore una sorta di proiezione cinematografica: lo studio è immerso nel buio, un raggio di luce puntato sul volto di Irena lo fa emergere dall'oscurità mentre lei racconta i suoi tormenti. La stessa cosa fa il cinema: proietta delle immagini nell'oscurità e racconta delle storie. La differenza sta nel fatto che l'analisi porta a una tassonomizzazione di Irena (che sia quella semplicistica del dr. Judd come isterica³⁵ o quella più sofisticata delle letture lacaniane), mentre per il cinema Irena resta inafferrabile, inspiegabile e inspiegata. Il film ci mostra Irena e la indaga con l'occhio della cinepresa, fornendoci indizi e suggestioni fatti di luci e ombre, tracce di animalità e felinità: tutto ciò che ci mostra, o non ci mostra, lungi dal tassonomizzarla, ci suggerisce che Irena è donna e pantera e che – in un certo senso – la pantera è la forma, perfetta, a cui anela. L'ibrido proteiforme, la donna-gatto Irena, è reso nel film molto più reale di quanto non venga fatto nel processo di analisi, nonostante la metamorfosi non sia mai mostrata espressamente (come invece accade praticamente in tutti i film sui lupi mannari), ma solo suggerita.

«Il corpo demoniaco è sempre raffigurato in modo eterogeneo»³⁶: nelle urla di Alice, nei ruggiti sommessi, nei segni delle unghie di Irena sul velluto del divano, nel piede artigliato della vasca da bagno, nel rumore delle fronde e, per sostituzione e condensazione, nelle sue vittime, nei corpi straziati delle pecore e di Judd, nel canarino morto di paura e gettato in pasto alla pantera, nell'accappatoio stracciato di Alice e nel suo stesso terrore. Si allude alla metamorfosi demoniaca anche con la tecnica cinematografica: la trasformazione di Irena occupa dei fotogrammi vuoti, ad esempio, nella sequenza dell'inseguimento (analizzata in modo puntuale da Linderman) vediamo alternativamente Alice e Irena e udiamo alternativamente il battere dei loro tacchi sul marciapiede; man mano che il ritmo dei passi aumenta, la tensione si fa più incalzante. D'improvviso non si odono più i passi di Irena, ma solo quelli di Alice; tra questi due passaggi ci sono alcuni fotogrammi vuoti, non si vede né si ode nulla, solo la strada deserta. La sequenza termina con un suono basso che fonde e confonde il

35 Il dr. Judd non crede che Irena possa trasformarsi realmente in pantera, le dice che le sue ossessioni sono molto semplici da interpretare per uno psichiatra (e infatti la sua spiegazione è semplice e scontata) e poi che spesso i pazienti mentono al medico e instaurano con lui un gioco, ma che lui riuscirà comunque a scoprire il suo gioco e a svelare il suo segreto.

36 D. Linderman, «Cinematic Abreaction», cit., p. 80.

ruggito minaccioso con il rumore dei freni di un autobus (effetto “Lewton bus”).

Possiamo trovare un'altra suggestione della metamorfosi, strutturata in modo molto simile, nella scena, subito seguente, del ritrovamento delle pecore uccise allo zoo: dall'inquadratura della pantera e del leopardo in gabbia si passa a quello dei corpi delle pecore, illuminati dalla lanterna del guardiano, e alle impronte di animale che, sempre illuminate dalla lanterna, diventano via via impronte di scarpe femminili, per passare infine a un piano medio di Irena che si preme un fazzoletto sulla bocca camminando mestamente. «La violenza del corpo ibrido, inclassificabile e innominabile» è «un taglio vuoto senza nome»³⁷ nella discontinuità dello spazio della metamorfosi. In questo modo il regista ci sta dicendo che la metamorfosi è avvenuta, che è reale e non sintomatica. Quindi, mentre l'esplorazione filmica porta allo svelamento della natura teriomorfa di Irena, tutto il lavoro di analisi svolto dallo psicoanalista è fallimentare e la sua morte conferma il fallimento del lavoro tassonomico dell'analisi.

Il regista «esprime l'inesprimibile», suggerisce «un aldilà del mondo delle cose»³⁸ e il clima di angoscia e inquietudine che è proprio dell'animo di Irena, e lo fa, come abbiamo visto, con il gioco del chiaroscuro, con la dissoluzione dei corpi nelle tenebre, con tutto il profilmico:

Ogni immagine è composta in modo tale che è tradotta simbolicamente dalle strutture dello scenario come se esso ne fosse il riflesso cristallizzato, smisuratamente ingrandito. E lo scenario, a sua volta, sembra dominare la tragedia che racchiude, come se questa tragedia non fosse che la proiezione spirituale della sua architettura³⁹.

Perciò le sbarre, le ombre, l'appartamento pieno di oggetti totemici, definiscono Irena come pantera nel corpo e nell'animo. Inoltre, l'inquadratura di Irena al museo dietro la statua di Anubi istituisce una metafora della potenzialità di distruzione costituita da Irena e alla quale è destinata: Anubi è un messaggero di morte e Irena, mostro ibrido come il dio egizio, sembra fatta «per dare la morte o per riceverla»⁴⁰: lei è un indizio di morte. Questo parallelo Irena-Anubi precede la celebre scena della piscina in cui

37 *Ibidem*.

38 Jean Mitry, *Storia del cinema sperimentale*, trad. it. G. Stocchi e C. Aghion, CLUEB, Bologna 2006, p. 30.

39 *Ibidem*, p. 32.

40 Claude Kappeler, *Le monstre. Pouvoir de l'imposture*, PUF, Parigi 1980, p. 10.

per la prima volta vediamo Irena in forma di pantera, o meglio ne vediamo l'ombra dietro l'ombra della ringhiera e udiamo il suo basso ruggito, ma il suo arrivo è preannunciato dall'avvicinarsi delle inquadrature del gattino nero impaurito, di Alice e delle scale; la suggestione della metamorfosi è data poi dal terrore di Alice, dalle ombre e dai movimenti dell'acqua che si riflettono sulle pareti e sul soffitto, dall'eco e dal rimbombo delle urla di Alice. In questa scena Irena, ritrasformatasi in donna, dimostra con il tono di voce, il modo di muoversi e avvicinarsi ad Alice, la stessa ferocia controllata della pantera e nell'accendere la luce confessa al pubblico la sua consustanzialità con l'animale.

In questi esempi Irena, mossa da gelosia e rabbia, si è trasformata volontariamente per spaventare Alice, e forse anche per ucciderla, mentre è sempre riuscita a controllare il suo desiderio per Oliver, sia sessuale (eloquente la scena in cui i due si parlano separati dalla porta della camera da letto e Irena scivola sensualmente lungo la porta e allunga la mano verso la maniglia) che di ucciderlo (quando lui le confessa di amare Alice e di volerla lasciare per lei⁴¹, Irena strappa il divano come fosse il corpo del marito). Irena, per amore, riesce a controllare la sua natura, come può farlo una strega, ma non un licantropo, e questa sua natura maligna e demoniaca è rivelata definitivamente nella scena dell'aggressione in ufficio: Alice e Oliver sono al lavoro, l'ufficio è immerso nel buio e la luce proviene dal basso, dai tavoli luminosi, enfatizzando così le ombre e il chiaroscuro. Squilla il telefono: è Irena, che non dice nulla ma sale in ufficio, chiude a chiave la porta, si trasforma in pantera (è la prima volta che la vediamo, realmente, in questa forma) e avanza ruggendo verso Alice e Oliver che, pronunciando una formula di esorcismo («Irena, Irena, va via Irena... in nome di dio, lasciaci in pace!»), strappa «dal muro del mondo razionale dell'ufficio»⁴² una stecca a martello che diviene una croce nell'ombra proiettata sul muro, riuscendo di fatto a esorcizzare il male incarnato in lei (che se ne va, prendendo l'ascensore che stride come una donna che grida). Di Irena, ridivenuta donna, non resta che il profumo «forte, dolce».

L'ultima metamorfosi, invece, è effettivamente legata alla sfera sessuale: quando il dr. Judd penetra nel territorio proibito della sua "tana" e la bacia, lei non oppone resistenza. Dopo il bacio l'uomo si ritrae, e continua ad arretrare mentre la cinepresa inquadra il volto di Irena in un primissimo

piano, chiaro, luminoso, i suoi occhi sono due punti di luce ipnotici. Ancora un controcampo su Judd, ormai in preda al terrore, e poi di nuovo il volto di Irena sempre più vicino che, avvolto dalle ombre, diviene scuro come il vello della pantera: in questa scena abbiamo il punto massimo di visibilità della metamorfosi. Infine, l'ombra della lotta tra l'uomo e la pantera, proiettata sul paravento.

Nella resa finale alla pantera da parte di Irena si attua una condensazione virtuale dei corpi, nel momento in cui la pantera, liberata da Irena, urta il corpo della donna e nella loro morte contemporanea: Irena cade a terra coperta dal suo cappotto nero come il manto della pantera e le sue mani restano socchiuse come zampe nell'abbandono della morte. La citazione finale del sonetto di John Donne⁴³ sullo sfondo della gabbia vuota allude alla miscibilità degli elementi, di anima e corpo, di specie diverse, di animale e umano, di contaminazioni; allude al fatto che il corpo ibrido ed eterogeneo di Irena e l'unità con la pantera liberata costituiscono un'alterità animale risvegliata, richiamata da un altrove, da un luogo nascosto, dimenticato, un'alterità da esorcizzare e moralizzare in termini di peccato, mentre la coppia normativa Oliver-Alice afferma gli imperativi culturali delle esclusioni e la riproducibilità filogenetica della normalità e della normatività.

41 Credo che Oliver preferisca Alice a Irena anche perché da Alice può avere ciò che desidera e che Irena non gli darà mai, cioè sesso; perciò la contrapposizione madre/*dirne* di cui ci parla Cimino («L'altro assoluto», cit., pp. 35 e 47), è a mio parere troppo netta e forse non tiene conto di questo.

42 D. Linderman, «Cinematic Abreaction», cit., p. 75

43 «Ma il nero peccato ha tradito a una notte infinita/entrambe le parti del mio mondo e entrambe le parti dovranno morire» (John Donne, *Holy Sonnets*, V, 4-5).