

Clackwork

gente di cinema

Collana diretta da Augusto Sainati

Comitato scientifico

Sandro Bernardi, Italo Moscati, Ranieri Polese

1. Claudio Carabba, Giovanni M. Rossi (a cura di), *La voce di dentro. Il cinema di Toni Servillo*, 2012, pp. 126, ill.
2. Daniele Dottorini, *Filmare dall'abisso. Sul cinema di James Cameron*, 2013, pp. 132, ill.
3. Gabriele Rizza, Chiara Tognolotti (a cura di), *Il grande incantatore. Il cinema di Terry Gilliam*, 2013, pp. 128, ill.
4. Marco Luceri, Luigi Nepi (a cura di), *L'uomo dei sogni. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, 2014, pp. 128, ill.
5. Lucia Di Girolamo, *Per amore e per gioco. Sul cinema di Pedro Almodovar*, 2015, pp. 160, ill.
6. Edoardo Becattini (a cura di), *Cuore di tenebra. Il cinema di Dario Argento*, 2015, pp. 128, ill.
7. Ivelise Perniola, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, 2016, pp. 136, ill.
8. Daniela Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, 2016, pp. 144, ill.
9. Giovanni M. Rossi, Marco Vanelli (a cura di), *Piani di luce. La cinematografia di Vittorio Storaro*, 2017, pp. 126, ill.
10. Caterina Liverani (a cura di), *A sinistra del cuore. Il cinema di Robert Guédiguian*, 2018, pp. 120, ill.
11. Augusto Sainati (a cura di), *Vero, falso, reale. Il cinema di Paolo Sorrentino*, 2019, pp. 128, ill.
12. Marco Luceri, *Tenebre splendenti. Sul cinema di Roman Polański*, 2021, pp. 136, ill.

Marco Luceri

Tenebre splendenti
Sul cinema di Roman Polański

anteprima
visualizza la scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Revisione redazionale di Pina Simonetti

© Copyright 2021

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675986-3

ISSN 2611-2310

*A Eva,
che danza nella neve*

Introduzione

Roman Polański tra realtà e fantasia

L'immaginazione è la facoltà di giocare con gli elementi
che ci trasmettono i nostri sensi.

L'immaginazione è sempre basata sulla conoscenza,
sul reale, ed è ciò che ci spinge a fare le cose.

ROMAN POLAŃSKI

Luce e ombra, realtà e immaginazione, vero e falso, bellezza e violenza, angoscia e rassicurazione. Nel cinema di Roman Polański ciò che appare davanti ai nostri occhi non ha mai un unico significato: ogni film è un invito a oltrepassare le soglie del visibile e del narrabile per entrare in un mondo sconosciuto, in cui perdersi significa spesso ritrovarsi. Una realtà che è un coacervo di contraddizioni: tanto più essa sembra vicina, fisica, materica, tanto più diventa oscura, onirica, immateriale. Un cinema in cui storie, passioni e tragedie personali hanno dato vita a una fucina creativa che da più di mezzo secolo continua ad affascinare con immagini, parole, suoni e visioni. Con la medesima forza non smette di far discutere, come sempre accade con tutte quelle opere la cui struttura è volutamente complessa, ambigua e provocatoria.

L'uscita di un nuovo film di Polański continua a essere oggetto di attenzioni e di polemiche che vanno ben oltre i meriti o i demeriti della singola opera. E se questo negli anni ha contribuito a far sì che il personaggio pubblico Polański, nel suo impatto sull'opinione pubblica, oscurasse per certi versi il Polański regista, è sempre difficile separare nettamente il vissuto biografico dalla sua parabola artistica. Egli ha avuto una vita attraversata da tragedie, accuse, condanne, che ha poi rielaborato nei suoi film. Tuttavia, per chi oggi si accosta alla sua opera è molto più interessante concentrarsi su *come* il suo sguardo – irrimediabilmente segnato da ciò che gli è accaduto – sia riuscito, con il passare degli anni, a maturare una poetica e uno stile unici e ben riconoscibili, in un continuo e problematico confronto con le forme del racconto cinematografico e con alcune delle tendenze culturali più importanti dei nostri tempi.

La Storia è entrata nella vita di Polański sin da subito, quando, a soli tre anni, nel 1936, i suoi genitori da Parigi (dove il piccolo Roman era nato) fanno disgraziatamente ritorno nel loro Paese d'origine, la

Polonia, che vivrà di lì a poco l'occupazione nazista e gli orrori della Seconda guerra mondiale. La sua famiglia viene prima colpita dalle leggi razziali e poi viene deportata nei campi di concentramento: la madre, la nonna e la sorella ad Auschwitz (si salverà solo quest'ultima), mentre il padre riuscirà a sopravvivere in quello di Mauthausen. Il giovane Polański si salva per miracolo dalla deportazione e in seguito vive sulla propria pelle la durezza infinita della vita dell'immediato dopoguerra, quando la Polonia si trova sotto la sfera d'influenza e il controllo dell'Unione Sovietica. Irrequieto e allo sbando, Polański vive l'adolescenza all'insegna della paura, della solitudine e della violenza. E saranno sentimenti come la perdita, il caos, la menzogna, l'ingiustizia, la prevaricazione, il non senso del mondo, a segnare tutta la parte iniziale della sua carriera di regista: dai primi cortometraggi a *Il coltello nell'acqua* (*Nóż w wodzie*, 1962), *Repulsione* (*Repulsion*, 1965) e *Cul de sac* (*Cul-de-Sac*, 1966). Temi e motivi che non abbandoneranno mai il suo cinema, fino ad allargarsi a una vera e propria visione del mondo nei grandi film della maturità, come *Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York* (*Rosemary's Baby*, 1968), *Chinatown* (*id.*, 1974), *L'inquilino del terzo piano* (*Le locataire*, 1976), *Tess* (*id.*, 1979). E poi ancora in quelli successivi e più disincantati, come *Frantic* (*id.*, 1988), *Luna di fele* (*Bitter Moon*, 1992), *La nona porta* (*The Ninth Gate*, 1999) e *Carnage* (*id.*, 2011), fino ai grandi affreschi contemporanei de *Il pianista* (*The Pianist*, 2002), *Oliver Twist* (*id.*, 2005) e *L'ufficiale e la spia* (*J'accuse*, 2019).

Il bisogno di esorcizzare i propri fantasmi esistenziali (quasi una necessità di sopravvivenza) spinge il giovane Polański verso il teatro. Nel 1947, a Cracovia, fa le sue prime esperienze come attore in una compagnia di giovani, "La banda gioiosa". Nei quattro anni successivi ottiene ruoli di primo piano nella commedia russa di Petrovič Katayev, ne *Il figlio del reggimento* (*Sin Pólku*, 1945) e in *Poema pedagogico* (*Poemat pedagogiczny*, 1933-35) di Anton Semënovič Makarenko. Nel frattempo esordisce alla regia teatrale con *Circo Tarabumba* (*Cirk Tarabumba*, 1940) di Władysław Jarema entrando nel teatro di marionette Grotekska. Si avvicina anche alla radio e infine, nel 1950, riesce a iscriversi alla Scuola di Belle Arti della città, dove a farla da padrone nei programmi ufficiali è il realismo socialista di stampo staliniano, verso cui il giovane studente nutre una malcelata avversione, preferendo ben altre suggestioni culturali. A esercitare un forte fascino su di lui è soprattutto il Surrealismo, nel quale egli trova una sorta di "anti-linguaggio" capace di smascherare l'artificiosità dei meccanismi espressivi più istituzionali. Dalle soluzioni e dalle dissoluzioni poetiche del linguaggio surrealista

Polański saprà poi trarre, negli anni successivi, uno degli strumenti privilegiati per creare un mondo in cui nulla è più fermo, stabile, consueto¹.

Dopo essersi diplomato, nel 1954 Polański approda alla gloriosa Scuola di Cinematografia di Łódź (fondata nel 1948, sede della produzione cinematografica nazionale e centro di grande importanza culturale), grazie al sostegno del direttore Antoni Bohdziewicz, che lo ha notato a teatro e che lo stima molto. In quegli anni il cinema polacco è in grande fermento. Dopo la morte di Stalin (1953) e l'inizio del disgrego nascono i primi "Gruppi Cinematografici" (*Zespoły filmowe*), che riorganizzano la produzione in modo meno centralizzato e più indipendente. Il generale cambio d'atmosfera permette ai film di recuperare un maggiore taglio realistico, privo della più becera patina propagandistica, e più legato alle vere e gravi condizioni dell'economia e della società (ad esempio si iniziano a mostrare i problemi relativi alla carenza di alloggi, alla delinquenza comune e alla prostituzione). Il cinema si libera, almeno in parte, dell'ottimismo ideologico che lo aveva contraddistinto nell'immediato dopoguerra, e inizia a interrogarsi sui caratteri e i destini della Polonia. Nasce così la celebre "Scuola polacca", di cui Andrzej Wajda è l'esponente più noto. La Scuola si concentra su grandi temi quali l'identità nazionale e la propria storia, spesso legati alle vicende della Seconda guerra mondiale e della Resistenza.

Che cosa resta di questo clima nell'esperienza del Polański futuro autore? Sicuramente una profonda conoscenza tecnica di tutti i passaggi indispensabili alla realizzazione di un film, dalla sceneggiatura al montaggio, dalla fotografia ai costumi, dalla scenografia al suono. Il più importante lascito è tuttavia il contatto diretto con questa nuova generazione di cineasti polacchi, tra cui proprio Wajda, che si apre alla sperimentazione e alla ricerca, guardando alle drammatiche contraddizioni della società socialista attraverso scelte formali che risentono dell'influenza del neorealismo italiano. Da giovane attore, Polański, lavora in alcuni dei film più significativi che Wajda realizza in questi anni, tra cui

¹ «Sono stato molto influenzato dal Surrealismo, che mi ha affascinato per anni. In ambito letterario ho scoperto prima di tutto autori polacchi che, a loro volta, non esistevano a livello ufficiale: Witold Gombrowicz e Bruno Schulz, che mi hanno segnato profondamente; in seguito, approfondendo, ho scoperto Franz Kafka, e ho cominciato a essere ossessionato dai suoi personaggi. Questi autori hanno costituito i miei primi punti di riferimento, che mi hanno consentito di uscire da quell'arte ufficiale chiamata "realismo socialista"». Dichiarazione di Roman Polański in F. MORI, «L'arte deve commuovere», in S. FRANCA DI CELLE (a cura di), *Roman Polański*, Milano-Torino, Il Castoro-Torino Film Festival, 2008, p. 36.

Generazione (*Pokolenie*, 1955) e *I dannati di Varsavia* (*Kanał*, 1957), oltre a partecipare a *La fortuna strabica* (*Zezowate Szczęście*, 1960), tra le opere più importanti di Andrzej Munk:

Da Wajda viene a Polański l'amore per il cinema, l'istintiva predilezione per lo stile figurativo e visionario spinto ai limiti del barocco, la vigile attenzione per il dettaglio, capace di trasfigurare qualsiasi elemento scenografico in molla drammatica significante. Munk invece gli comunica il gusto amaro per il grottesco, ultima corrosiva dimensione del pessimismo polacco [...]. L'inquietudine anarcoide, manifestata fin dal periodo cracoviese, trova modo di estrinsecarsi nella passione folle e totalizzante che travolge ogni rispettabile *cinéphile*².

I primi cortometraggi di Polański, *La bicicletta* (*Rower*, 1955), *Omicidio* (*Morderstwo*, 1957), *Sorriso dentale* (*Uśmiech zębiczny*, 1957) e *Rovineremo la festa* (*Rozbijemy zabawę*, 1957) rappresentano, in maniera un po' caotica, ma vitalissima, il tentativo di affrancarsi dal semplice esercizio di stile, per cercare una propria via tra *cinéma-verité* e provocazione giovanilistica. Ma a ben guardare è un'opera maggiormente strutturata come *Due uomini e un armadio* (*Dwaj ludzie z szafą*, 1958) a segnare il vero e proprio debutto del regista che conosciamo, nonché un suo definitivo distacco dalle pratiche collettive e dalle problematiche storico-morali della Scuola polacca e un avvicinamento alla nascente Nouvelle vague francese. La storia del film è quella di due uomini puri, che emersi dalle acque, trasportano felici un armadio per la città; cercano di salire su un tram, di entrare in un bistrot e poi in un albergo, sperano di fare amicizia con una ragazza, ma vengono assaliti da un gruppo di teppisti e alla fine si vedono costretti a fare mestamente ritorno da dove sono venuti, nelle placide acque del mare. Se si è soliti considerare le opere prime come incubatori del cinema di un autore a venire, questa fiaba dolente in forma di pantomima di elementi *in nuce* ne contiene molti. In primis è un tributo alla cultura surrealista e alla sua ricerca dello straordinario nell'ordinario, che si esplicita non solo nella *naïveté* dei due uomini, quanto nell'armadio come vero e proprio strumento di senso. Esso è ingombrante perché è una sorta di porta verso un mondo fatto di meraviglie sconosciute, uno specchio simbolico in cui ognuno si può rimirare, per scoprire il mistero di sé e di tanti altri mondi possibili. Per gli sparuti abitanti di questa città "indifferente", l'armadio non è, invece, che l'immagine dell'angoscia del quotidiano,

² F. DE BERNARDINIS, S. RULLI, *Roman Polański*, Milano, Il Castoro-L'Unità, 1995, p. 34.

davanti alla quale o si fugge spaventati (come fa la ragazza) o si reagisce con rabbia (come fa il gruppo di teppistelli). Una questione di sguardi, di punti di vista, di propensione a una mancata, forse impossibile, verità delle cose, che andrà poi a costituire la struttura di numerosi film, da *Il coltello nell'acqua* a *Repulsione*, da *Rosemary's Baby* a *Chinatown*, da *L'inquilino del terzo piano* a *La nona porta*.

L'astrazione surrealista di stampo buñueliano ben si mescola anche a certe ascendenze da teatro dell'assurdo. I due uomini venuti dall'acqua non sono altro che il risvolto naïf di una "coppia bene o mal assortita", che è lo strumento attraverso cui Samuel Beckett fa collassare la realtà. In *Aspettando Godot* (*En attendant Godot*, 1952) e in *Giorni felici* (*Happy Days*, 1961) questo tipo di coppia diventa la metafora della miseria umana, dell'incapacità di comunicazione tra gli individui e del mancato raggiungimento di una seppur agognata felicità. Questa "doppia figura" è spesso al centro del cinema di Polański, già a partire dai successivi cortometraggi, come *Il grasso e il magro* (*Le gros et le maigre*, 1961) e *I mammiferi* (*Ssaki*, 1962). Essa comparirà in altre innumerevoli occasioni: Andrzej e Krystyna ne *Il coltello nell'acqua*; Dick e Albie, George e Teresa in *Cul de sac*; il professor Abronsius e Alfred in *Per favore, non mordermi sul collo!* (*The Fearless Vampire Killers*, 1967); Alex e Nancy in *Che? (What?)*, 1972); il dottor Walker e Michelle in *Frantic*; Oscar e Nigel in *Luna di fiele*; Paulina e il dottor Miranda ne *La morte e la fanciulla* (*Death and the Maiden*, 1994); Dean Corso e la misteriosa ragazza ne *La nona porta*; Penelope e Michael, Alan e Nancy in *Carnage*; Adam Lang e il ghostwriter ne *L'uomo nell'ombra* (*The Ghost Writer*, 2010); Vanda e Thomas in *Venere in pelliccia* (*La Vénus à la fourrure*, 2013); Delphine e Lei in *Quello che non so di lei* (*D'après une histoire vraie*, 2017).

Due uomini e un armadio mostra un pronunciato approccio realista, che fa del paesaggio naturale, della città e degli spazi in generale, i luoghi del mistero e dell'inquietudine, anticamere dell'incubo dove la violenza è ovunque, gratuita, penetrante, insita nell'animo umano almeno quanto l'infinita solitudine che la genera. Basta un semplice movimento di macchina per far vedere che mentre i due attraversano un ponte, poco sotto, lungo il greto del fiume, avviene un brutale omicidio. La persistenza di elementi contrastanti dentro la stessa immagine è una delle chiavi per entrare nei luoghi polańskiani, sia quelli chiusi, che quelli aperti. Paradossalmente è proprio il ricercato realismo della rappresentazione a sprigionare gli elementi più fantasiosi, misteriosi e onirici. Le strade dell'anonima e labirintica città di *Due uomini e un*

armadio non sono meno desolatamente inquietanti rispetto alla Los Angeles di *Chinatown*, alla Parigi de *L'inquilino del terzo piano* e di *Frantic*, e alla Londra di *Oliver Twist*. Lo stesso vale per le valli, i castelli e le ville che si trovano in *Cul de sac*, *Macbeth* (*The Tragedy of Macbeth*, 1971), *Che?*, fino all'appartamento. Quest'ultimo è il luogo prediletto del perturbante e di tutte le angosce polańskiane, spazio carico di fantasmi e allucinazioni proprio perché è il più familiare, dove quindi si può liberare la forza dell'oscuro immaginario personale, come avviene in *Repulsion*, *Rosemary's Baby* e *L'inquilino del terzo piano*. La spiaggia dove i due protagonisti di *Due uomini e un armadio* iniziano il loro cammino è la stessa dove a fine giornata vi pongono fine: è uno spazio liminale, di confine, dove si incontrano il senso e il non senso del mondo, lasciando i due personaggi nell'indeterminatezza dell'essere. È quel finale non chiuso, ma circolare, «che tende ad annullare il tempo e a mettere tra parentesi la realtà della narrazione»³, a costituire un'altra delle costanti del cinema di Polański. Molto spesso, al termine dei suoi film, la domanda da porsi verte sulla presunta "veridicità" del racconto che è stato mostrato. È ciò che contraddistingue il finale de *Il coltello nell'acqua*, di *Repulsione*, di *Rosemary's Baby*, di *Che?*, de *L'inquilino del terzo piano* e de *La morte e la fanciulla*.

È proprio partendo da uno dei suoi primi lavori che il percorso attraverso il cinema di Polański può articolarsi lungo tre direttive. La prima è quella che si sviluppa intorno alla necessità di un rinnovato (e per certi versi problematico) rapporto tra la rappresentazione cinematografica e la percezione del reale, questione che investe direttamente il linguaggio, e quindi lo stile del regista. Ciò influenza naturalmente anche le scelte poetiche e la modalità di strutturare il racconto. Sin dal primo lungometraggio, *Il coltello nell'acqua*, Polański si inserisce a pieno in quel clima di cambiamento, anche generazionale, che scuote il cinema europeo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, e che influenzerà poi il resto del mondo. Grazie ad alcune ricorrenti scelte stilistiche, Polański lavora sulla rottura critica di uno dei principi cardine del cinema hollywoodiano, l'illusione di realtà, facendo "scivolare" i propri film da un'iniziale oggettività del racconto a una più sfumata soggettività. Polański può essere definito pienamente come un autore del cinema moderno: nei suoi film la frattura nell'individuo (tra individuo e società, tra io e altro, tra coscienza e inconscio) passa sempre attraverso un certo uso del linguaggio e una certa idea di

³ A. CAPPABIANCA, *Roman Polański*, Recco, Le Mani, 1997, p. 26.

cinema, che riconosce, implicitamente o esplicitamente, nel *découpage* classico la norma estetica da mettere in discussione o da violare.

Tutto questo, tuttavia, viene realizzato senza mai rinunciare alla forza affabulatoria del racconto cinematografico e dei suoi miti culturali, ed è da qui che si sviluppa la seconda direttrice. Proprio alla luce del rapporto che Polański instaura con la struttura produttiva hollywoodiana (da *Rosemary's Baby* in poi, con alterne fortune), egli è stato un regista che ha sempre lottato per la sua libertà creativa nella stessa misura in cui non ha mai abdicato alla dimensione commerciale delle proprie opere⁴. È soprattutto sul terreno del confronto con la tradizione dei generi che il regista gioca la sua sfida con l'industria degli USA e più in generale con le forme della narrazione classica, e lo fa da una posizione per certi versi simile a quella di molti autori americani della New Hollywood (Peter Bogdanovich, Martin Scorsese, Michael Cimino, Robert Altman, Francis Ford Coppola), a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta. Polański lavora sulla destrutturazione di alcuni generi del cinema hollywoodiano e a una sua problematica ricostruzione in chiave moderna, rileggendo figure, mitologie e strategie retoriche alla luce di una nuova sensibilità cinematografica. In tal senso, un film come *Chinatown* è esemplare, ma non sono da meno altri titoli come *Per favore, non mordermi sul collo!*, *Tess*, *Pirati (Pirates, 1986)*. In seguito, con l'esaurirsi della spinta innovatrice della New Hollywood, dalla metà degli anni Ottanta in poi, dopo il fallimento commerciale di *Pirati*, Polański si serve dei meccanismi narrativi precedentemente utilizzati per mostrarne l'artificialità. La sua, tuttavia, non è una concessione alle sirene della cultura postmoderna, al contrario, è la riaffermazione della necessità di uno sguardo personale e problematico sul mondo, e dell'importanza di credere ancora in un possibile immaginario cinematografico. In *Fran-tic*, *Luna di fiele* e *La nona porta* la riproposizione degli stereotipi di genere non è un'attività ludica, ma è funzionale a un ribaltamento che riconduce le vicende raccontate a una dimensione archetipica ancora potenzialmente spiazzante.

Questo ci conduce a una terza questione, quella dell'identità, che

⁴ «Preferisco servire il grande pubblico, anche se non ha molto gusto. [...] È difficile immaginare un regista felice che il proprio film sia proiettato in una sala vuota. Un regista vuole avere un pubblico e desidera anche che questo condivida la sua idea di cinema». Dichiarazioni di Roman Polański in S. FRANCIA DI CELLE, «Elogio dell'istinto. Roman Polański con Stefano Francia Di Celle», in ID. (a cura di), *Roman Polański*, cit., pp. 25-31.

emerge già nella prima parte della carriera di Polański e che è andata sovrapponendosi sempre di più con quella della memoria. Alla ricostruzione di un'identità e di una memoria, due dimensioni dell'esistenza che non sono mai del tutto distinte, Polański affida il compito di una negoziazione continua e di una possibile ricomposizione del rapporto tra l'individuo e la realtà. Ciò avviene all'interno della coppia (*Luna di fiere*), nelle contraddizioni della politica (*L'uomo nell'ombra*), nel vuoto da colmare della creazione letteraria (*Quello che non so di lei*), nella propria crescita personale (*Oliver Twist*) e nei confronti delle grandi lacerazioni operate dalla Storia (*Il pianista* e *L'ufficiale e la spia*). Di fronte a quell'indeterminatezza tipica della condizione postmoderna contemporanea, Polański reagisce recuperando le tessere di un puzzle che, se ricomposto, ridà il senso a un'identità, prima perduta e poi precariamente ritrovata, quella che egli cerca sin da *Il coltello nell'acqua*.

Come nel più consueto dei finali circolari polańskiani, si torna dunque al punto di partenza. E cioè a un cinema volutamente enigmatico, che è unione tra personale e collettivo, tra realtà e immaginazione, tra luce e oscurità, tra «presenti che passano e passati che si conservano»⁵, ma capace di trovare proprio in questa ambiguità la propria capacità di sintesi tra gli opposti, attraverso il rinnovamento e la palingenesi dei miti e dei riti della modernità. Come ha scritto William Friedkin, «Polański apre uno squarcio sui recessi più oscuri della mente umana, non come un voyeur, ma come il messaggero che ha sperimentato gli estremi del male, della paura e della sofferenza e torna indietro per rivellarli a noi. "Sono scampato io solo che ti racconto questo"»⁶.

Desidero esprimere i miei più sinceri ringraziamenti ad alcune persone che attraverso il loro incoraggiamento, i loro suggerimenti, le loro indicazioni e osservazioni, hanno reso questo libro migliore di quello che sarebbe stato: Donato De Carlo, Eva De Clercq, Federico Ferrone, Aurora Luceri, Luigi Nepi, Augusto Sainati, Massimo Tria. Un pensiero speciale va alla memoria di Claudio Carabba, scrittore di cinema e maestro indimenticabile.

⁵ G. DELEUZE, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985 [trad. it. *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989, p. 83].

⁶ W. FRIEDKIN, «Il messaggero. Un omaggio a Roman Polański», in S. FRANCA DI CELLE (a cura di), *Roman Polański*, cit., p. 11.

Indice

Introduzione

Roman Polański tra realtà e fantasia 7

Capitolo I

Lo spazio del perturbante 15

I.1. *Repulsione*: il perturbante in semisoggettiva 18

I.2. *Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York* o dell'ambiguità 22

I.3. *L'inquilino del terzo piano*: distorsioni ed epifanie 27

I.4. *Carnage*: (s)composizioni 30

I.5. *Venere in pelliccia*: fantasmi in palcoscenico 33

I.6. *La morte e la fanciulla*: guardare e ascoltare l'abisso 35

I.7. *Che?*: innocenti *flâneries* 38

I.8. *Cul de sac*: il labirinto senza uscita 41

Capitolo II

Equilibrismi: dentro e fuori i generi 45

II.1. *Chinatown*: nulla è come appare 50

II.2. *Frantic*: guardare e ascoltare 55

II.3. *La nona porta*: il diabolico si annida nel dettaglio 60

II.4. *Tess*: in vita e in morte 63

II.5. *Macbeth*: sangue reale 66

II.6. *Per favore, non mordermi sul collo!*: il bel volto della morte 70

II.7. *Pirati*: la materia di cui sono fatti i sogni 74

Capitolo III

Identità e memoria 79

III.1. *Luna di miele*: le due opposte pulsioni della vita 83

III.2. *Quello che non so di lei*: riempire il vuoto 87

III.3. *L'uomo nell'ombra*: dentro e fuori (la politica) 90

III.4. *Oliver Twist*: viaggio dentro l'inferno del mondo 94

III.5. *Il pianista*: l'uomo che guarda 97

III.6. *L'ufficiale e la spia*: l'uomo che agisce 102

III.7. *Il coltello nell'acqua*: tutto deve accadere eppure è già accaduto 106

Conclusioni

Polański, autore nostro contemporaneo 111

Bibliografia selettiva 115

Filmografia 119

Indice dei nomi e dei film 129

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di aprile 2021