

Le retoriche dello sguardo nel “Postmodern Great Gatsby” di Luhrmann

Paola Fallerini

Capace di produrre un'intensità visiva talmente estrema da tendere verso la saturazione, l'australiano Luhrmann non è alla prima trasposizione di un soggetto letterario: nel 1996 aveva già raggiunto il successo internazionale con *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, con *The Great Gatsby* torna a mettersi alla prova con il “grande romanzo”, ne elabora la maestosità edificatrice e la potenza espressiva dello stile, dove la scrittura assume in prima istanza valore di terapia (Nick, in cura dallo psicanalista, è incoraggiato a scrivere la storia di Gatsby) diventando poi immagine essa stessa: manifestazione di uno sguardo visionario – dell'autore questa volta – che realizza in questo modo un intenso omaggio d'amore a un grande romanzo.

Al *Great Gatsby* di Luhrmann si confà particolarmente la definizione di cinema-concerto coniata da Laurent Jullier, vale a dire quella di una esperienza audiovisiva che immerge lo spettatore in un “bagno sonoro” e dove prevalgono le sensazioni piuttosto che la funzione cognitiva. Si vuole coinvolgere lo spettatore a livello sensoriale prima ancora che emotivo o cerebrale.

Per Luhrmann, tutto diviene pertanto funzionale alla “percezione” del film da parte dello spettatore. Esempio di ciò è la colonna sonora, che nella pellicola si mostra al servizio del testo letterario: la scelta di non riproporre filologicamente i ritmi jazz del romanzo risponde all'esigenza di creare un clima dove lo spettatore può immergersi nelle atmosfere trasgressive e innovative che oggi sono

evocate dalla musica hip-hop – mentre negli anni venti lo erano dal jazz¹.

Le caratteristiche del film postmoderno sono dunque tutte presenti in questa nuova versione lurhmanniana del film, già a partire dalla scelta della colonna sonora, ma non solo: una narrazione forte, ambienti simulati al computer, un colore innaturale, sgargiante, pop, dettagli iperrealistici, movimenti di macchina iper-spettacolari, punti di vista impossibili, *virtual travelling movement*, e appunto una colonna sonora al servizio della narrazione, costruita a sua volta sulle immagini che il regista intende evocare.

Anche nelle intenzioni che muovono Lurhmann nella trasposizione del romanzo di Fitzgerald si conferma la prassi postmoderna: accanto al desiderio della narrazione, o più precisamente della nostalgia della narrazione, per tanto tempo ripudiata dal cinema della modernità, non si fa più riferimento al testo chiuso e concluso, quanto piuttosto al testo aperto, percorribile secondo differenti direzioni e chiavi di lettura.

La retorica dello sguardo è la griglia interpretativa che ci permette di analizzare questa nuova versione del romanzo di Fitzgerald, partendo dalla premessa per cui tale testo si colloca perfettamente all'interno di una dialettica tra Moderno e Postmoderno. Tale dialettica viene ben evidenziata dal lavoro interpretativo di Paola Cabibbo e Donatella Izzo *Dinamiche testuali in 'The Great Gatsby'*. Le due autrici

¹ La colonna sonora originale è stata composta da Craig Armstrong, mentre il supervisore esecutivo delle musiche è Anton Monsted, già con Lurhmann per *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996), *Moulin Rouge!* (2001) e *Australia* (2008), Brian Ferry ha composto ed eseguito con la sua orchestra le musiche che rievocano i ritmi jazz. Hanno inoltre collaborato con i loro brani grandi interpreti dell'hip hop: Fergie con *A little party never killed nobody* e will.i.am con *Bang Bang* hanno esaltato gli eccessi delle feste organizzate da Gatsby; i brani di Jay-Z (uno dei produttori esecutivi del film) enfatizzano il fascino corruttivo che esercitano potere e denaro; Lana Del Rey con *Young and Beautiful* evidenzia l'esiguità del personaggio di Daisy rispetto alla grandezza del sogno d'amore di Gatsby, ecc.

basano infatti l'analisi critica del romanzo sulla presenza di tensioni tra opposti (ordine e disordine, unità e frammentazione), sulle trattazioni metaforiche che lo attraversano, sul punto di vista limitato e privilegiato, sulla molteplicità degli sguardi interni, tipici del romanzo moderno: tutti elementi che si collocano tuttavia oltre il Moderno, verso appunto il Postmoderno.

Il sistema degli sguardi che opera all'interno del film, sia a livello diegetico che metatestuale, definisce la novità di questa trasposizione cinematografica rispetto a un testo che ha già fatto registrare i suoi echi nei contesti culturali più diversi, letterari popolari, occidentali e orientali (*Leggere Lolita a Teheran* di Nafisi). Funzionale in questo senso sarà il confronto con il saggio *Piacere visivo e cinema narrativo* di Laura Mulvey che risale alla metà degli anni '70, al periodo cioè in cui il sistema narrativo classico hollywoodiano è già stato messo in crisi dalle teorie della modernità, che propongono alternative alla narrazione classica nell'ambito della produzione indipendente, del cinema underground, del consolidamento delle esperienze dell'avanguardia. Quindi in questi scritti il vero cardine teorico ed interpretativo si ritrova tutto nel contrasto tra classico e moderno. Tali teorie sono comunque valide in quanto il film di Luhrmann, collocandosi nel filone postmoderno nel senso sopra descritto, va a recuperare, pur rinnovandole, le strutture della classicità, enfatizzando alcuni processi visuali, grazie anche allo sviluppo delle tecnologie digitali.

Una delle cause del fallimento della versione cinematografica di Jack Clayton del 1974 risiede secondo il critico Scott F. Steddart proprio nel fatto che la retorica hollywoodiana del cinema classico non ha saputo rendere la complessità del romanzo in primo luogo a livello della profondità di prospettiva. Eliminando completamente lo sguardo di Nick, Clayton ha ridotto la vicenda al rapporto tra Jay e Daisy e di conseguenza alla storia melodrammatica di una passione non corrisposta.

Ritroviamo il punto di vista di Jay Gatsby, l'unico presente nel film di Clayton, anche nell'opera di Luhrmann – sebbene qui rappresenti solo uno degli sguardi di un regime ottico ben più

complesso. L'ossessione amorosa di Gatsby viene manifestata dal suo sguardo desiderante, che include sia la cieca determinazione a raggiungere l'obiettivo finale (il possesso della donna amata), sia la possibilità di trasformare una realtà amorfa ed estranea in una manifestazione del suo potere sociale, materiale e sessuale. Una donna frivola e insicura si trasfigura così in una meta esistenziale per Gatsby che la osserva, allo stesso modo in cui la natura si trasforma in giardini artificiali, gli oggetti diventano manifestazioni di lusso esagerato. Un ambiente reale e sociale viene ricondotto a un insieme di "cose" da possedere ed esibire attraverso il potere di uno sguardo maschile che trasforma il desiderio in possesso, il corpo in oggetto, l'esistenza in ostentazione. In questo senso anche il Gatsby postmoderno può rientrare a pieno titolo nelle retoriche dello sguardo teorizzate da Laura Mulvey, quando scrive:

In un mondo ordinato dalla disparità sessuale, il piacere di guardare è stato scisso in attivo/maschile e passivo/femminile. Lo sguardo maschile determinante proietta la sua fantasia sulla figura femminile, che è definita di conseguenza. Nel loro tradizionale ruolo esibizionistico, le donne sono simultaneamente guardate e mostrate, con il loro aspetto codificato per ottenere un impatto visivo ed erotico; si può dire che vengano connotate dall'essere oggetto dello sguardo. (Mulvey 2013: 34)

Tuttavia occorre aggiungere a questa analisi il fatto che la presenza femminile nel cinema classico ha avuto il compito di fondere lo sguardo interno del protagonista e quello esterno dello spettatore in un unico desiderante, sfumando l'interruzione, la frattura nella narrazione, che così esiste ma non viene percepita. Ricorriamo pertanto allo sguardo di Gatsby per circoscrivere il livello della diegesi del film sussumendolo nello schema della narrazione classica, dove il cinema tradizionale iscrive la relazione amorosa/erotica nell'ambito dell'ordine patriarcale dominante.

Il secondo punto da tenere presente, in questa mappatura dei diversi regimi ottici che governano la narrazione luhrmanniana, è che

lo sguardo femminile risulta in questo film del tutto assente, come del resto avviene nel romanzo: non viene restituita una prospettiva, una focalizzazione adeguata, un punto di vista convincente del femminile. Il personaggio di Daisy già nel romanzo viene costruito tutto dentro lo stereotipo della donna all'interno del sistema patriarcale, dove al ruolo dominante di Tom corrisponde la passività della giovane moglie. La mascolinità di Tom è incarnata sia dal suo potere economico, sia da quello sessuale che esercita su donne socialmente inferiori alla moglie, ancora più sensibili e assoggettabili al fascino del suo potere. Tuttavia, mentre i ruoli maschili sono molto definiti, quello di Daisy sfugge a una definizione precisa: non è solo vittima, ma anche carnefice del sogno d'amore di Gatsby. Da cui la tipica scissione del ruolo femminile su cui l'uomo esercita il suo potere: la figura della donna angelicata moglie e madre, che in questo senso non può costituire un oggetto del desiderio dal punto di vista sessuale, e quella della prostituta, degradazione di tale desiderio maschile ma anche suo culmine.

Tale scissione della figura femminile in due stereotipi contrapposti viene enfatizzata nel film dalla simbologia della collana di perle. Daisy e Myrtle sono oggetti del desiderio maschile, rispettivamente di Gatsby e di Tom Buchanan, in balia delle loro passioni; sono per così dire elementi spenti che si accendono solo come riflesso al desiderio maschile – in perfetta conformità, del resto, alla teoria della Mulvey.

Il desiderio femminile si trasferisce esclusivamente in quell'idea di potere incarnata dalla figura maschile: potere come sinonimo di ricchezza, a sua volta rappresentata metonimicamente dai gioielli.

In questo senso il film conferisce un adeguato risalto agli oggetti feticcio del potere maschile trasfigurato dal desiderio femminile.

L'apparizione di Daisy, come descritta nel romanzo, avviene in una stanza invasa dalla luce e da tende leggere che, mosse dal vento, creano un'ambientazione fantastica e irreali; ma la donna che è sdraiata sul divano fa precedere la propria apparizione da una mano che si muove languidamente e oziosamente fluttuando nell'aria, e poi da quella stessa mano ornata di gioielli tra cui un diamante di grande valore.

Sappiamo che Daisy si fa conquistare da Tom e che il giorno prima delle nozze lui le regala «un filo di perle valutato trecentocinquantamila dollari» (Fitzgerald 2011: 205); dopo l'annuncio del matrimonio Daisy legge una lettera di Jay, il quale, venuto a conoscenza dell'evento, prova a dissuaderla. Nel romanzo il momento di ripensamento che ha Daisy alla vigilia del matrimonio viene superato, come narra Jordan a Nick: «Le facemmo annusare dei sali di ammoniaca e le mettemmo del ghiaccio sulla fronte e la richiudemmo nel suo vestito e mezz'ora più tardi quando uscimmo dalla stanza aveva le perle al collo e l'incidente era chiuso» (Fitzgerald 2011: 205-206). Nel film invece durante la crisi Daisy scaraventa in terra la collana e le perle si sparpagliano e invadono l'inquadratura, proprio come alcune parole della lettera di Jay che appaiono in sovrimpressioni mentre lei si rilassa nella vasca da bagno, come se venissero fuori dagli spruzzi d'acqua (Fig. 1).



Fig. 1 – Le perle di Daisy

Anche Myrtle possiede una collana di perle, di nuovo un dono di Tom. La indossa al momento dell'incidente: in seguito all'impatto la collana si rompe e le perle si sparpagliano sulla strada (Fig. 2). Le perle

assumono dunque il valore della promessa d'amore, un amore falso e ingannevole che si sgretola e si disperde nello spazio circostante dimostrando la sua assoluta inconsistenza.



Fig. 2 – Le perle di Myrtle

Lo sguardo femminile viene sostituito pertanto dall'oggetto feticcio che contiene in sé tutta la tragicità del destino delle donne che lo posseggono, senza tuttavia possederlo veramente.

Nel film compare inoltre insistentemente un terzo sguardo rappresentato dagli occhi del dottor T.J. Eckleburg. Siamo nella «valle delle ceneri», come descritto anche nel romanzo. Su questo paesaggio desolato giganteggia quello che rimane del cartellone pubblicitario di un oculista, due enormi occhi con occhiali, sbiaditi dal tempo e dalle intemperie (Fig. 3). Si tratta di una delle simbologie fondamentali del romanzo, insieme alla luce verde sul molo di Daisy. Rappresenta infatti la decadenza dei valori morali negli Stati Uniti, soppiantati dalla corsa al denaro e alla ricchezza, che più di ogni altra cosa contribuiscono al successo sociale dell'individuo: ossia quello che ha Tom Buchanan e che ha fortemente voluto Jay Gatsby. La ricerca della ricchezza non lascia spazio ad altre forme di edificazione, specialmente se interiori,

etiche o morali. È proprio a un cartellone pubblicitario che Fitzgerald affida il suo monito: Dio ha abbandonato gli uomini, lasciando al suo posto i vuoti occhi del Dott. Eckleburg, utili solo per ricordare un'assenza ormai incolmabile.

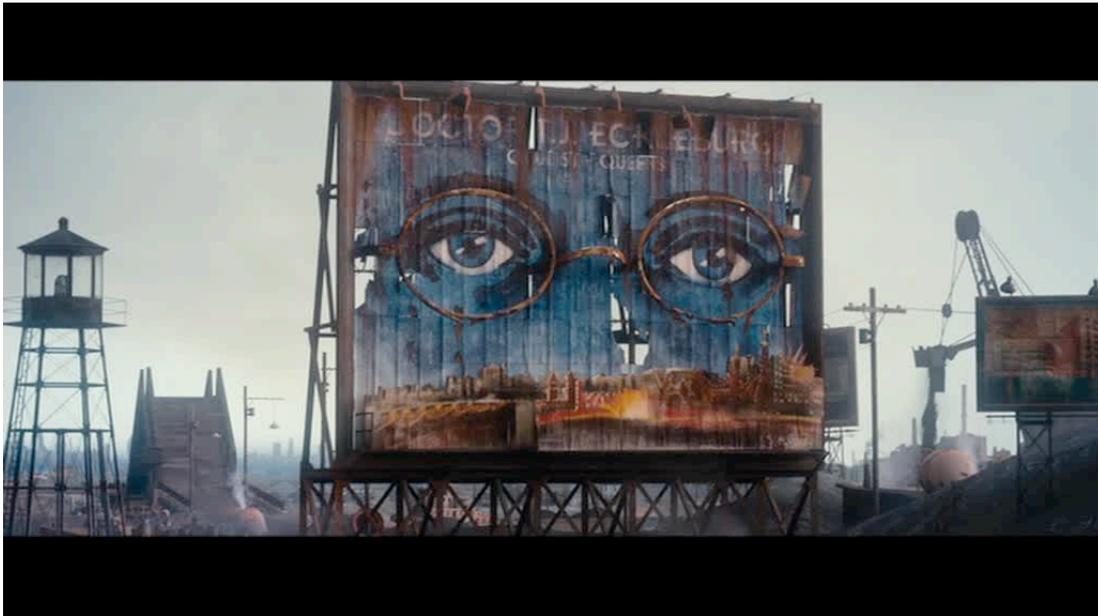


Fig. 3 – Il Dott. T.J. Eckleburg

Il cartellone verrà inquadrato ogni volta che la narrazione si sposta nella *valley of ashes*, come se fosse l'insegna identificativa del posto. Inoltre nell'importanza della geografia dei luoghi già presente nel romanzo, amplificata dalle corrispondenze interne e dalle opposizioni binarie tra interno/esterno, aperto/chiuso, pubblico/privato che sovrintendono alla funzione diegetica degli spazi anche nel romanzo di Fitzgerald² il cartellone del Dott. Eckleburg sta a individuare e delimitare quella frontiera sociale che è la *valley of ashes*, meglio definibile qui come spazio "transizionale":

la «valley of ashes», situata «half way between West Egg and New York», dove reale e fantastico, animato e inanimato si

² Cfr. Cabibbo - Izzo 1984: 37-42.

fondono in un uniforme grigiore che è a sua volta stato intermedio fra bianco e nero. Punto di massima mediazione degli opposti, oltre che luogo testuale di grande suggestione, la «valley of ashes» può leggersi come *myse en abyme* dei procedimenti di neutralizzazione del paradigma spaziale attivati nel testo. (Cabibbo - Izzo 1984: 41)

Inoltre la simbologia degli occhiali e dell'oculista va riferita a quella patologia dello sguardo che è metafora sia di una malattia sociale, sia dello sguardo patologico dell'autore il quale attraverso una focalizzazione alterata sulla realtà produce la sua personale versione della vita, dell'esistenza, dei sentimenti, della natura umana.

Rispetto al romanzo, dove non vengono rappresentati direttamente gli episodi cruciali della vicenda – il primo incontro tra il giovane Gatsby e Daisy, la morte di Myrtle e di Gatsby, evocati da testimoni o da ricostruzioni – nel film la tragica morte di Myrtle, di cui abbiamo già trattato in relazione alla simbologia delle perle, viene rappresentata proprio sotto lo sguardo immobile del Dott. Eckleburg. Il corpo della sfortunata donna, dopo l'urto con l'automobile gialla, viene sbalzato in alto e, come se stesse fluttuando in aria mentre le perle si disperdono sullo sfondo scuro della notte, ricade proprio davanti al cartellone (Fig. 2).

In questa desolazione umana viene più volte evocato lo sguardo di Dio, e questo simbolo decadente di un'immagine pubblicitaria ne appare ora il simulacro, veicolo non più di un messaggio commerciale, tanto meno della giustizia divina, ma testimone impassibile e feroce dell'ingiustizia umana e della sua meschinità.

Infine abbiamo lo sguardo a mio avviso più importante, anche per come viene trattato nel film: lo sguardo di Nick. Già nel romanzo Nick è il narratore interno, personaggio-testimone della tragica parabola di Gatsby, che esprime una visione esistenziale opposta a quella del protagonista: Nick è un conformista e un moralista, ma subisce il fascino di Gatsby al punto tale da suggerire già nel romanzo uno sguardo desiderante omosessuale, come vedremo in seguito.

Luhrmann innesta un espediente classico nella struttura del racconto narrativo, sia letterario che cinematografico: il manoscritto. In questo caso Nick scrive la storia di Gatsby, perché sollecitato da un medico che sta provando a curare lo stato depressivo in cui è sprofondato in seguito alla morte di Gatsby.

La funzione autoriale di Nick non è peraltro una invenzione esclusiva di Luhrmann, ma viene accennata all'inizio del romanzo di Fitzgerald, quando Nick si riferisce a Gatsby nel capitolo I: «Solamente Gatsby, l'uomo che dà il nome a questo libro, era esente dalla mia reazione – Gatsby che rappresentava tutto ciò per cui nutro un sincero disprezzo» (Fitzgerald 2011: 61).

Tale funzione viene poi ripresa nel corso della storia, sottintendendo sempre l'atto della scrittura, come nel capitolo III: «Rileggendo quello che ho scritto finora, vedo di aver dato l'impressione che gli eventi di tre notti, separate da molte settimane, fossero tutto ciò che mi assorbì in quel periodo» (Fitzgerald 2011: 167). E anche nel capitolo VI: «Gatsby mi raccontò tutto questo molto più tardi, ma io l'ho messo qui con l'idea di smentire quelle prime, incontrollate voci sui suoi trascorsi, che non erano neanche lontanamente vere» (Fitzgerald 2011: 255).

Il valore della trasposizione letteraria nella pellicola viene enfatizzato dalla presenza della materia letteraria, la materia simbolica rappresentata dal manoscritto a cui lavora materialmente Nick per guarire dallo stato depressivo.

Alla scrittura viene quindi affidata una forte funzione simbolica: un'occasione per rivivere il passato, elaborarlo e superarne l'ossessione; il recupero della memoria a fini curativi ma anche nell'intento di fissare alcuni momenti chiave della vicenda. La scrittura di Nick viene certamente utilizzata come espediente narrativo, ma anche per dare senso a un ruolo che esula da quello di narratore già presente nel romanzo, sino a diventare autore-narratore e superare lo sguardo parziale del testimone.

Ci sono due scene chiave che svelano il ruolo centrale di Nick. Siamo durante il festino nell'appartamento di New York che Tom usa come rifugio per le scappatelle clandestine con Myrtle.

Quando il giovane, imbarazzato dalla situazione ambigua, cerca una via di fuga, Tom lo mette con le spalle al muro, lo blocca e gli dice «Nick, so che ti piace guardare, vuoi rimanere a guardare o far parte del gioco?» Dato che nel romanzo non c'è traccia di questa battuta, possiamo ipotizzare una creazione *ad hoc* degli sceneggiatori del film finalizzata a enfatizzare l'ambiguità del ruolo di Nick che, arroccato nella sua posizione di osservatore-testimone, non riesce così a partecipare attivamente alla vicenda. In questo caso la battuta di Tom può essere anche interpretata come un richiamo a rivestire un ruolo maggiormente definito anche dal punto di vista sessuale, puntando ancora una volta il dito sulla presunta ambiguità di Nick e sul suo rapporto di soggiogamento/ammirazione nei confronti di Gatsby in aperto contrasto con il modello affermativo della supremazia del ruolo maschile che tende alla conquista di una preda femminile. Dando per scontati i numerosi riferimenti di natura sessuale che sono stati rintracciati nel romanzo dalla critica letteraria psicoanalitica, specialmente americana, quello che balza subito agli occhi è la presenza di ibridazioni sessuali nella caratterizzazione dei personaggi di Nick e Jordan, che vanno a comporre una perfetta coppia "androgina": la mascolinità di Jordan, corrisponde alla doppia natura di Nick, diviso tra ambizione maschile nel lavoro e nella carriera, e predisposizione femminile all'ascolto, al prendersi cura degli altri³. Ma come mette perfettamente in evidenza Edward Wasiolek, l'omosessualità di Nick è rilevata proprio dal rapporto di sguardi/visioni che egli condivide con Gatsby in merito alla figura femminile, mentre rifiuta decisamente la visione maschilista di Tom:

Nick, of course, loves Gatsby and hates Tom, but this is so because Gatsby throws a veil of glamor and fateful romance over his displaced homosexuality, while Tom reveals it in a vulgar irredeemable form. (Wasiolek 1992: 21)

³ Cfr. Torton 1979

Tornando al film, subito dopo la battuta di Tom a Nick, Luhrmann riprende fedelmente le parole del romanzo e, mentre il festino va assumendo i caratteri di un'orgia vera e propria (Luhrmann qui si è fatto prendere la mano, rispetto alla descrizione che ne fa Fitzgerald), Nick guarda dalla finestra e il suo sguardo si sposta sui palazzi di fronte, sulle finestre illuminate. A questo punto dice, o meglio scrive: «In alto sopra la città le nostre finestre contribuiscono a condividere segreti con lo spettatore casuale giù in strada»; si vede quindi Nick prima dalla finestra, poi in strada che scorge alla finestra un se stesso riflesso, come fosse la sua immagine allo specchio; «Io ero anche lui e guardavo in alto interrogandomi. Ero dentro affascinato e respinto dall'inesauribile varietà della vita».

L'estetica postmoderna trova infine la sua naturale rappresentazione, nella scena in cui allo sguardo attonito di Nick fa da sfondo la facciata di un caseggiato, dove le numerose finestre illuminate si aprono ognuna su una stanza (Fig. 4), su una storia – ma anche su un punto di vista, con la musica jazz in sottofondo.

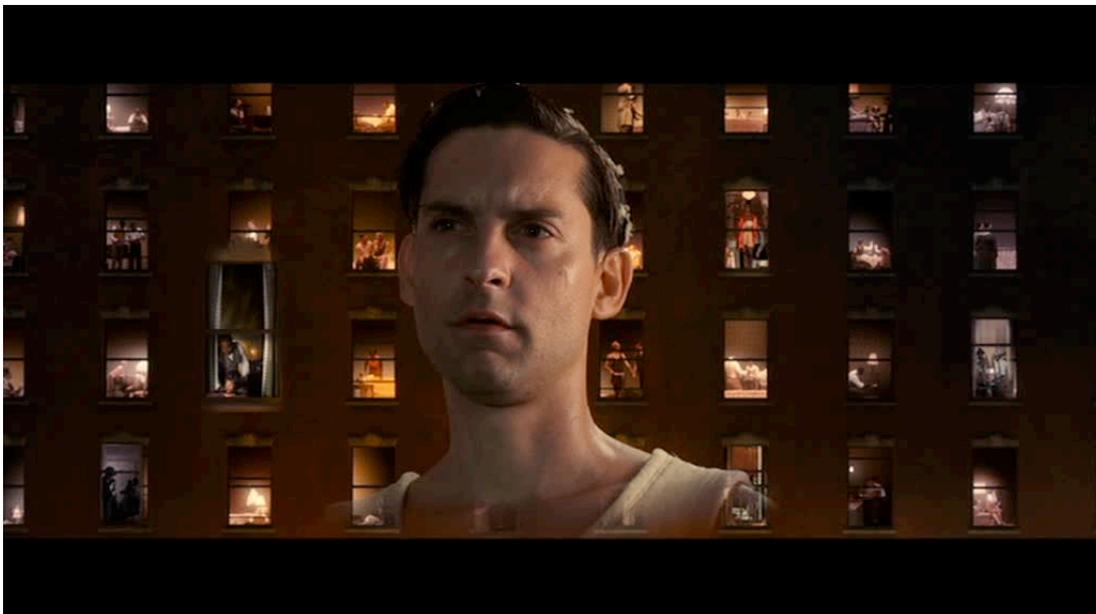


Fig. 4 – Lo sguardo di Nick

La composizione evoca quella babele di linguaggi, quella saturazione di messaggi descritta così bene da Paul Virilio:

Così, con l'audiovisivo e soprattutto con il *divenir-musica* dell'immagine, di tutte le immagini, le sensazioni sonore e visive, lungi dal completarsi vicendevolmente, si confondono in una sorta di MAGMA dove i ritmi prevalgono sulle forme e i loro limiti, trascinate come sono nell'illusionismo di un'ARTE SENZA FINE, senza né capo né coda, in cui, letteralmente, non si distingue più niente, se non il furore ritmologico. (Virilio 2007: 83)

Tutto questo avviene in aperta contraddizione con un'altra frase del romanzo: siamo appena all'inizio, quando Nick si presenta, decide di andare a vivere a West Egg al termine degli studi di economia, compra dei libri di finanza e si appresta ad affrontare la vita desideroso di trasferire le nozioni apprese nella pratica quotidiana: «Non è solo un epigramma: la vita sembra molto più di successo se la si vede da una finestra sola, dopo tutto».

Luhrmann introduce nel film una nuova scena non presente nel romanzo, subito dopo l'incontro tra Gatsby e Daisy a casa di Nick; il ragazzo insiste ancora una volta sul suo essere contemporaneamente all'interno e all'esterno dei fatti narrati, afferma: «Rileggendo la mia storia mi accorgo che per la seconda volta quell'estate ero custode di segreti di altre persone. Ancora una volta ero dentro ed ero fuori».

Che alla dialettica di sguardi presente nel film sia sottesa anche una precisa tematica di genere, è un fatto che corrisponde a quanto già rilevato dalla Mulvey, secondo la quale nel sistema narrativo classico la suddivisione tra attività/maschile e passività/femminile viene confermata anche nell'ottica eterosessuale dominante. Infatti:

Conformemente ai principi dell'ideologia dominante e alle strutture psichiche che la sorreggono, la figura maschile non può portare il fardello dell'oggettivazione sessuale. L'uomo è riluttante a fissare lo sguardo su suo simile esibizionista. Quindi la scissione tra spettacolo e narrazione convalida il ruolo maschile di personaggio attivo che fa progredire la vicenda, fa accadere le cose. (Mulvey 2013: 35)

Lo sguardo maschile della narrazione classica è quello che procede all'identificazione dello spettatore con il protagonista (tralasciando il mezzo che come abbiamo visto è dato per neutro) facendo in modo che egli regoli sia l'azione che lo sguardo.

Precisamente questo accade invece nel film: Nick attraverso l'operazione di scrittura arriva alla consapevolezza del proprio ruolo di spettatore, una consapevolezza che lo porta a sdoppiarsi: egli è cosciente che può entrare e uscire dalla diegesi. Qui siamo nell'ambito delle regole generali della narrazione. Se fosse solo testimone, sarebbe relegato al suo personale punto di vista soggettivo; diventando invece autore egli ha la possibilità di muoversi liberamente, entrare e uscire, guardare se stesso personaggio con l'occhio di se stesso autore, riflettersi come in uno specchio e cogliere con lo stupore del creatore "l'inesauribile varietà della vita".

Appare chiaro quindi come la prospettiva di uno sguardo omosessuale sia confermata anche dal film: non c'è finzione, non c'è pudica ritrosia, Nick guarda Gatsby senza dubbio con desiderio.

Ma è solo un aspetto ad essere amplificato dallo sguardo della creazione. Nick desidera Gatsby ma non solo rispondendo a pulsioni di natura erotico-sessuale, egli lo desidera come oggetto di creazione narrativa: Nick è Fitzgerald ed è anche Luhrmann, per il quale la parola è diventata l'immagine di se stessa: non più veicolo di significato ma simbolo astratto del significante.

Infine è necessario rilevare che l'espedito del diario scritto da Nick serve anche per un altro motivo: aprire il discorso sulla dialettica tra immagine e parola tra testo filmico e testo letterario. Il tema si presterebbe a riflessioni il cui ambito finirebbe per esulare dalle linee interpretative di questa argomentazione; mi limito dunque ad accennare al fatto che storicamente la teoria cinematografica si è sempre misurata in un confronto diretto con la parola scritta, con la sua essenza significante, ma anche con la potenza comunicativa del segno, con l'energia trasmessa dal grafema. Un confronto che, come testimoniano le teorie cinematografiche, non è stato sempre sereno ed equilibrato, ma ha spesso assunto i connotati dell'ossessione e della contraddizione.

Coerentemente con la sua poetica visionaria, Luhrmann esprime così l'esigenza di dare tangibilità alla scrittura di Fitzgerald: l'evidenza di concretezza delle parole sono soltanto le immagini delle stesse. Diventando immagine di se stessa la parola non è più veicolo di significato ma simbolo del significante.

Spostandoci verso il livello metalinguistico Laura Mulvey precisa che:

Vi sono tre sguardi diversi associati al cinema: quello della macchina da presa che registra il pro filmico, quello del pubblico che osserva il prodotto finale e quello dei personaggi fra loro all'interno della finzione cinematografica. Le convenzioni del cinema narrativo negano i primi due e li subordinano al terzo, poiché il fine cosciente è sempre quello di eliminare la presenza invadente della macchina da presa, e di pervenire a un distacco cosciente del pubblico. Senza queste due assenze (l'esistenza materiale del processo di registrazione, la lettura critica dello spettatore), la finzione scenica non può acquisire realtà, evidenza e verità. (Mulvey 2013: 41)

Ora, tornando al *Gatsby* di Luhrmann, è importante rilevare l'unificazione dei tre sguardi di cui parla Laura Mulvey e che il regista pone come base interpretativa del film, ossia lo sguardo del mezzo cinematografico. Nella prima scena compare una luce bianca al centro dello schermo, sfarfalla come la luce del proiettore, rivela lo schermo di una sala cinematografica con il logo WB in bianco e nero al centro; il logo si trasforma poi nel monogramma di Jay Gatsby e infine appare una luce verde al centro dell'inquadratura.

Assistiamo in questo modo a un processo plastico di transfer tra mezzo cinematografico (luce bianca – logo WB) e il livello della diegesi (la luce verde del romanzo, che rappresenta simbolicamente il desiderio di Gatsby, l'illusione destinata a infrangersi travolgendo la sua esistenza). Un meccanismo simile domina l'ultima inquadratura: la luce verde al centro del fotogramma si spegne, appare al suo posto una luce bianca che avvicinandosi verso lo spettatore si ingrandisce

rivelando il logo di Jay Gatsby. Luhrmann racchiude così la sua opera all'interno di due potenti parentesi visive, che simbolicamente rappresentano l'accensione del proiettore e il suo spegnimento – e che dunque sottolineano il carattere 'mediato' della narrazione cui stiamo assistendo.

Ma soprattutto abbiamo in questo modo quell'unione tra lo sguardo prodotto dal mezzo cinematografico – e quindi lo sguardo dello spettatore – e lo sguardo interno del protagonista-testimone, in questo caso Nick, che come abbiamo visto viene promosso da narratore interno ad autore diegetico della narrazione.

Una unificazione che solo apparentemente è indice dell'obbedienza alla norma classica. Luhrmann, pur rispettando la legge del meccanismo narrativo classico che prevede la perfetta sovrapposizione di piano diegetico e metadiegetico della narrazione, infrange il tabù del suo svelamento: nel cinema classico infatti questo procedimento doveva essere funzionale alla verosimiglianza e di conseguenza mai rivelato: mai insomma si doveva avere la percezione di assistere a un film.

In ogni caso Luhrmann vuole precisare quello che comunque è già insito nel suo stile, ovvero il fatto che la presenza della macchina da presa, come negli altri film postmoderni, non è mai sentita come trasparente e neutra, non produce più l'illusione di uno spazio rassicurante e ordinato, figlio della prospettiva rinascimentale; i movimenti fluidi che ricreano quelli dell'occhio umano qui vengono completamente stravolti. L'uso della tecnologia digitale permette carrellate velocissime in orizzontale, che uniscono in un secondo lo spazio tra West Egg e East Egg, punti di vista innaturali, dal basso verso l'alto e dall'alto di un grattacielo verso il basso, che forse solo *Spider Man* avrebbe potuto verosimilmente assumere come realistici. La prospettiva di Luhrmann, dunque, finisce per iscriversi in una tendenza precisa di tanto cinema contemporaneo, che fa della prospettiva "innaturale" la chiave di volta della sua esperienza visuale complessiva.

Tornando al mezzo cinematografico, qui esplicitamente citato dalla luce bianca che diventa verde in apertura, la chiave di lettura del

film si può trovare proprio nel finale, già altamente poetico nel romanzo, che nell'intreccio della pellicola viene ulteriormente sviluppato. Dal foglio dattiloscritto di Nick fuoriescono infatti tante piccole lettere che in sovrimpressioni passano sopra il cielo di New York, che appare non più "scintillante miraggio", ma sovrastata da un orizzonte pesante e grigio che raffigura l'oppressione, il vuoto e lo smarrimento del narratore. Esse accompagnano Nick nella grande casa di Gatsby, ora vuota e desolata, e ricompaiono sul molo, prendendo vita proprio dal bagliore della luminescenza verde, e ricomponendosi sullo sfondo del mare che assume lo stesso colore del faro di Daisy, andando a formare così in sovrimpressioni la celebre chiusura: «So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past».

Come ribadisce Francesco Casetti «il rapporto fusivo tra soggetto, oggetto e ambiente» (Casetti 2005: 259) necessario nell'ambito della visione cinematografica, è sempre frutto di un aggiustamento, di una contrattazione e di un negoziato tra il lasciarsi trasportare verso un naufragio dei sensi e dell'immaginazione. Il tutto con la consapevolezza che tale naufragio è basato su una illusione e su una durata ben precisa, quella stessa del film. Ora, se l'estensione del processo fusivo è delimitato da un lato dall'avvio del proiettore e dall'altro dallo spegnimento delle luci in sala e dalla sua successiva illuminazione nonché dallo spegnimento del proiettore, con questo finale Lurhrmann non fa altro che indicare una prosecuzione di tale processo, che può continuare fuori dal cinematografo, esternamente alla visione ma pure all'interno delle lettere del romanzo che ha "mostrato" al pubblico. È tra quelle lettere, insomma, che il regista auspica sia rimasto imprigionato lo sguardo e il cuore dello spettatore: un invito a tornare a casa e prendere in mano un piccolo libro, per iniziare un ulteriore viaggio, preparandosi a un nuovo naufragio tra le pagine di *The Great Gatsby* di Francis S. Fitzgerald.

Bibliografia

- Cabibbo, Paola – Izzo Donatella, *Dinamiche testuali in «The Great Gatsby»*, Bulzoni, Roma, 1984.
- Casetti, Francesco, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano, 2005.
- Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.
- Cook, Pam, *Buz Luhrmann*, Palgrave Macmillan, 2010.
- Elia, Eliana, "Il grande Gatsby", *Segnocinema*, 182, 2013: 41-42.
- Fitzgerald, F. Scott, *The Great Gatsby* (1925), trad. it. di Roberto Serrai, *Il grande Gatsby*, Ed. Gianfranca Balestra, Marsilio, Venezia, 2011.
- Giuliani, Anna, "Dagli eccessi della storia agli eccessi della rappresentazione: analisi di un mutamento di sensibilità tra romanzo e cinema australiano contemporaneo", *L'immagine ripresa in parola*, Eds. Matteo Colombi - Stefania Esposito, Meltemi, Roma, 2008.
- Jullier, Laurent, *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino, 2006.
- Margolies, Alan, "Novel to Play to Film: Four Versions of *The Great Gatsby*", *Critical Essays on F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby*, Scott Donaldson, Ed., Boston: Hall, 1984: 187-200.
- Mulvey, Laura, *Cinema e piacere visivo*, Bulzoni, Roma, 2013.
- Negri, Alberto, *Ludici disincanti. Forme e strategie del cinema postmoderno*, Bulzoni, Roma, 1996.
- Petronio Giuseppe – Spanu Massimiliano (eds.), *Postmoderno?*, Gamberetti editrice, Roma, 2000.
- Stoddart, Scott F., "Redirecting Fitzgerald's 'gaze'. Masculine Perception and Cinematic License *The Great Gatsby*", Eds. Jackson R. Bryer, Alana Margolis, Ruth Prigozy, *F. Scott Fitzgerald: New Perspectives*, University of Georgia Press 2004: 102-114.
- Torton, Patrica Pacey "Sexual Roles in *The Great Gatsby*", *English Studies in Canada*, 5.4, 1979: 457-468.
- Virilio Paul, *L'arte dell'accecamento*, Raffaello Cortina, Milano, 2007.
- Wasiolek, Edward, "The Sexual Drama of Nick and Gatsby", *The International Fiction Review*, 19, 1, 1992: 14-22.

L'autrice

Paola Fallerini

Paola Fallerini ha studiato a Roma dove si laureata in storia e critica del cinema con una tesi sul cinema sperimentale e a L'Aquila dove ha conseguito il dottorato in Generi Letterari; si è dedicata negli ultimi anni al rapporto tra cinema e letteratura indagando soprattutto nell'area culturale neo-greca e tedesca.

Email: paola.fallerini@libero.it

L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Fallerini, Paola, "Le retoriche dello sguardo nel 'Postmodern-Great-Gatsby' di Luhrmann", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>