



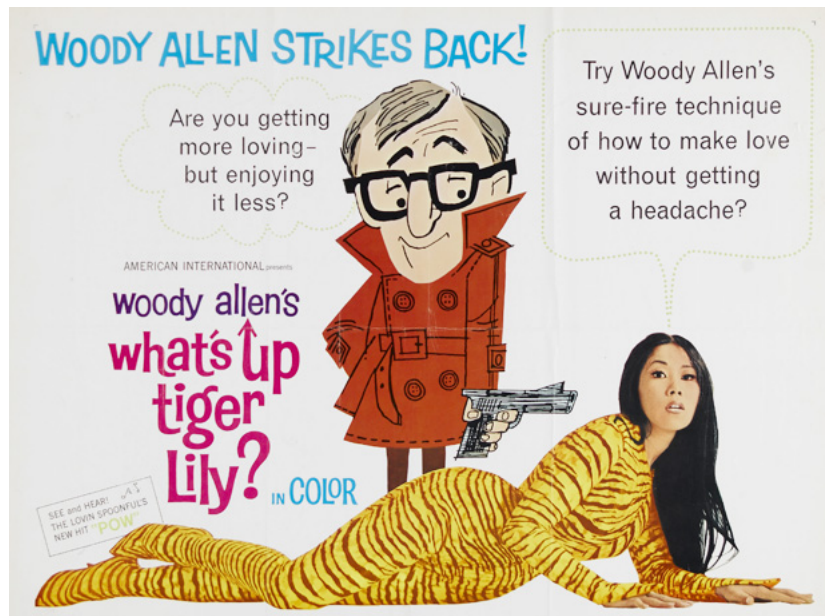
# RAPPORTO CONFIDENZIALE

rivista digitale di cultura cinematografica | digital magazine about cinematic culture

CRITICA

## What's Up, Tiger Lily? (Che fai, rubi?) > Woody Allen

Giuseppe Previtali / 07/10/2013 / 0 comments



### Che fai, rubi?

**Decostruzione, citazioni e autorialità di un autore in formazione.**

a cura di Giuseppe Previtali

Il grande pubblico, quello che riempie le sale ogni volta che esce un nuovo film di Woody Allen, quello che ha salutato con estatica approvazione l'uscita di titoli come *Midnight in Paris* (2011) e soprattutto *To Rome with Love* (2012), probabilmente non conosce la stagione d'oro del cinema di questo autore, collocabile – in parziale accordo con la critica – con l'uscita del meraviglioso *Manhattan* (1979) o, volendo precorrere i tempi, con *Io e Annie* (Annie Hall, 1977), altrettanto ben riuscito ma forse meno stilisticamente solido. Ancor meno potremo dunque aspettarci che conosca quella meravigliosa stagione preparatoria che prelude alla nascita del cinema alleniano comunemente inteso: una quindicina d'anni in cui Allen cerca la sua strada, uscendo dal teatro, per esperire le facoltà espressive del cinema tanto come attore quanto come autore. Si tratta di un periodo di forte sperimentazione, di elaborazione di quel ricettacolo di suggestioni e *topoi* che accompagneranno il periodare di questo autore in tutta la sua filmografia successiva; sono titoli di forte sperimentalismo e, forse, un po' rozzi per quello che riguarda lo stile, ma la loro complessità e il continuo intrecciarsi di ricerche estetiche sulla sintassi filmica sono una contropartita più che sufficiente. In queste pagine ci concentreremo soprattutto sull'analisi del primo di questi lavori, *Che fai, rubi?* (What's Up, Tiger Lily?, 1966). Attraverso la sua analisi, cercheremo di tracciare le caratteristiche di uno dei molti modelli autoriali alleniani, che si fonderanno felicemente nella sua produzione più matura.

Il film, realizzato nel pieno di quella fertile età di rinnovamento che viene solitamente etichettata con il nome di Nuova Hollywood, non è altro che una storia di spionaggio costantemente rovesciata di senso e resa vittima della sferzante ironia del suo regista. Considerando il periodo storico in cui ci stiamo muovendo, nel pieno del sistema dei blocchi postbellici, quando la corsa allo spazio stava diventando la nuova valvola di sfogo per la crescente tensione fra le due superpotenze e quando i film di James Bond cominciavano a popolare le sale (*Agente 007: Licenza di uccidere*, primo film della serie, è del 1962) proponendo un nuovo modello eroico fortemente connesso con l'idea di occidentalità che era necessario e doveroso difendere dalla follia dei russi, possiamo legittimamente parlare per il film di Allen di consapevole operazione parodica. Prima ancora che un avanguardistico esperimento cinematografico dal sapore quasi concettuale, *Che fai, rubi?* è uno riuscitissimo tentativo di mettere in crisi quegli stilemi narrativi e drammaturgici che costituivano il nerbo dei film del celebre agente segreto. Tanto Bond è incorruttibile ed elevato nella sua rigida moralità, quanto i personaggi di questo film, grazie al genio demiurgico di Allen, sono incapaci e inadatti allo scopo verso cui tendono. La volontà di scegliere personaggi giapponesi, per i motivi che poi evidenzieremo, è anche un chiaro tentativo di rovesciare l'idea dell'agente segreto come rappresentante dei valori progressisti e capitalistici dell'Occidente, cominciando a scardinare quel silenzioso assioma dal sapore orientalista che stabiliva che alcuni personaggi potessero essere solo bianchi ed occidentali.



Si è parlato di personaggi nipponici e questo fatto non è altro che una conseguenza naturale della scelta fatta dal regista di appropriarsi di un film non suo e di riplasmarlo, presentandolo poi come una sua opera. A ben pensarci l'operazione messa in piedi in questa sede non è poi diversa da quella che, qualche decade prima, compiva Marcel Duchamp quando portava nelle gallerie d'arte i suoi ready-made, oggetti quotidiani (una ruota di bicicletta montata su uno sgabello, uno scolabottiglie, un orinatoio) che acquistavano il valore culturale di opere d'arte solo in virtù del suo nome o, in maniera ancora più radicale, della presenza di un contesto museografico che desse loro la dignità di oggetti artistici. Il tentativo di Allen dunque è quello di proporre un cinema che fosse più concettuale che espressivo, inaugurando una serie di sperimentazioni che avranno come referente ultimo l'indagine delle potenzialità del cinema, il concetto stesso di autorialità e, più in generale, una ridiscussione dei concetti e delle categorie estetiche di riferimento. Così il giapponese *Kokusai himitsu keisatsu: Kagi no kagi*, viene "acquistato" da Allen che ne riscrive completamente la sceneggiatura e lo fa ridoppiare, modificando in chiave surrealistica e ironica tutto il contenuto narrativo della pellicola. In effetti il sapore surrealista, l'amore per le combinazioni imprevedute e tortuose, si presenta anche in altre opere del regista newyorkese del periodo; basti pensare a *Il dittatore dello stato libero di Bananas* (Bananas, 1971), vero e proprio crogiuolo di suggestioni cinematografiche di un autore che oltre ad essere un *movie-brat* come i suoi illustri colleghi dell'epoca è anche, ed essenzialmente, un outsider che non riesce (ancora) a collocarsi rispetto al sistema.

La sequenza iniziale, che ci introduce alla vicenda *in medias res*, è già una dichiarazione d'intenti. Più ancora, la possiamo paragonare a una vera e propria summa di aneddoti e suggestioni che saranno presenti all'interno di questa grande operazione decostruttiva. Ecco che vediamo dispiegarsi davanti a noi, nell'ordine: una sparatoria, la disperata ricerca della polizia, un rapimento, i cattivi della situazione che con una lama rotante cercano di uccidere la prigioniera, i due detective che da soli riescono a salvarla, una tragicomica scazzottata. Oltre che a livello diegetico-figurativo, questo brano è emblematico perché mostra con ostentazione parodica uno dei processi formali più sfruttati da questo genere di cinema: alludiamo al montaggio alternato, utilizzato qui per mostrare le azioni dei criminali e dei detective, attraverso una ossessiva dilatazione del tempo che rende però del tutto non plausibile la repentina comparsa della polizia. Questo meccanismo, svelato nella sua non credibilità viene utilizzato sistematicamente nel cinema commerciale americano senza che gli spettatori ne percepiscano la natura finzionale: ecco che già nei primi minuti del suo film, Allen mette fortemente in crisi quella sospensione dell'incredulità che è stata la cifra fondamentale di tutto un certo cinema (e, purtroppo, continua ancora ad esserlo).



La sequenza si conclude con un fermo immagine sui due detective, cui fa seguito uno stacco fortemente discontinuo, una interruzione molto sensibile che trasporta lo spettatore in un bell'ufficio, dove lo stesso Allen, nei panni di sé stesso, risponde alle domande di un intervistatore. Non sarà dunque un caso che la prima (e unica) di queste domande riguardi il ruolo dello stesso Allen nella prospettiva autoriale aperta da questo film. La risposta è chiara e riassume ciò che abbiamo già parzialmente detto: invece di creare un nuovo film con attori americani, il regista ha intenzionalmente deciso di *acquistare* un lavoro già girato e, semplicemente, di rovesciarne il contenuto narrativo imbastendoci sopra la sceneggiatura di una commedia. La strategia adottata da Allen, bisogna dirlo, è fortemente anticlassica e al tempo stesso anticommerciale; essa ricorda le modalità di diffusione del cinema delle origini, quando il film non apparteneva a chi lo aveva girato ma a chi lo comprava. Il mancato riconoscimento del diritto d'autore e la proprietà dell'esercente, fra le altre cose, sono i fattori che hanno portato al tracollo economico di uno dei maggiori autori di quel cinema, Georges Méliès. Insomma, quello che Allen sta facendo è criticare il sistema produttivo e distributivo del cinema americano classico, che solo in quegli stessi anni stava cominciando a modificarsi proprio in virtù delle spinte eversive che il cinema scandinavo e più in generale europeo (Nouvelle Vague etc.) stavano suscitando. Conclusa questa premessa, dal sapore quasi metodologico e su invito del suo intervistatore, è lo stesso Allen ad azionare il proiettore (di cui sentiamo il rumore in sottofondo) e ad inaugurare il film vero e proprio, rigorosamente con uno sguardo in camera che – ancora una volta – attenta alla continuità della narrazione.

Dopo qualche sequenza enunciativa in cui, con uno stile piuttosto grezzo, vengono presentati i due protagonisti del "cast senza star" (per citare gli sgargianti titoli di testa), ecco che si entra nel vivo della vicenda. In una stanza d'albergo, luogo topico del genere, mentre una bella donna è impegnata a farsi una doccia, il detective è aggredito da un sicario che, armato di un fucile di precisione, cerca invano di colpirlo dal palazzo di fronte. L'assurdità della situazione comincia a palesarsi se si considera che la distanza dal bersaglio è irrisoria, e il ricorso a un'arma tanto ingombrante diviene elemento parodico di pedissequo adeguamento al canovaccio formale dei film di spionaggio. Simulando la morte, il protagonista riesce ad attirare il misterioso assalitore nella sua stanza e qui l'azione riprende con un confronto prima a mani nude e poi a filo di coltello, che si sviluppa nella toilette. Ecco ritornare la palese strategia dell'abbassamento di registro che contribuisce alla demitizzazione dell'immaginario di 007. Non solo l'interrogatorio improvvisato, con la classica domanda, «Chi ti manda?», viene condotto sulla tazza, ma come vuole qualsiasi copione spionistico, il tirapedi muore prima di poter confessare chi sia il suo mandante; ancora una volta Allen adotta una strategia fortemente comica, che si concretizza soprattutto nell'assurdità dei dialoghi e nel fatto che il cechino, pur non essendo praticamente stato colpito, muore prima di rivelare il nome del suo capo.



Ritroviamo l'Agente 006 (nome che non ha bisogno di troppe spiegazioni, per la verità) coinvolto suo malgrado nella fuga di una criminale dalla prigione di Stato. Condottala alla sua abitazione, il protagonista, con un comportamento che contravviene appieno le movenze intrinseche di charme dello 007 di Sean Connery, non può fare a meno di rivelarsi completamente ammalato dalla bellezza della donna e desideroso di possederla. Il suo tentativo di abbordaggio viene interrotto da due sicari che vengono messi al tappeto grazie a una gag dal sapore quasi chapliniano, vale a dire tirando il tappetino su cui erano appostati. Questo è un altro dei moltissimi esempi che si possono fare circa la formazione culturale di Allen che qui ma anche altrove, infarcisce i suoi film di riferimenti più o meno diretti ad altri capolavori del cinema (Bergman, ad esempio, sarà uno dei suoi più costanti punti di riferimento). Ecco all'opera la cultura cinematografica dei *movie-brat* della Nuova Hollywood che, avendo studiato il cinema e la sua evoluzione, non possono fare a meno di considerare i grandi capolavori come irrinunciabili premesse e pietre di paragone per una riscrittura o per un'ispirazione.

L'apice del surrealismo viene raggiunto in uno dei brani immediatamente successivi, quello in cui il nostro improvvisato James Bond nipponico, catturato dagli strani individui che attendevano alla porta, viene portato in un fantomatico Stato di Nullapolis, nazione immaginaria "in lista d'attesa" per entrare nel consorzio delle nazioni del globo. Il sovrano di questa assurda non-nazione affida all'Agente 006 il compito di ritrovare un oggetto fondamentale, il Sacro Graal di questa intera vicenda che, in pieno stile comico-parodico, altro non è che un'insalata di uova; il regnante che preparerà il piatto migliore dominerà il mondo e al nostro protagonista verrà affidato l'ingrato e incredibile compito di recuperare la ricetta. Anche in questo caso siamo di fronte a un esempio emblematico di un rovesciamento di registro piuttosto consistente: la ricerca di un oggetto della contesa è uno degli elementi tipici della narrativa e del cinema e, diversamente declinata, costituisce un topos irrinunciabile per molti bacini di situazioni. Scegliere una ricetta di consumo per ricoprire questo ruolo sembra ricollegabile a quell'interessarsi, ancora una volta tutto surrealista, per l'abbassamento della dignità di ciò che si vuole narrare e per l'asse corporeo orizzontale (quello che, secondo Breton, collega la bocca all'ano in un isomorfismo di strutture che si equivalgono nella forma ma hanno un segno e una valenza opposta).



La stessa vena surreale permeata di interesse per la materialità dell'esistenza e per la sessualità si respira in numerose altre sequenze del film, come quella in cui Shepherd Wong, il detentore della ricetta e antagonista principale della vicenda, viene fotografato dal suo avversario Mc Finger (il cui nome non può riportare alla mente quello del celebre nemico di James Bond, Goldfinger) con una speciale macchina fotografica in grado di mostrarlo completamente nudo. Questa strampalata arma di ricatto non è altro che una mimesi esasperata della classica microcamera nascosta che in moltissimi film di James Bond viene utilizzata dall'agente segreto nell'espletamento delle sue missioni. La macchina fotografica di Allen, però, crea una realtà nuova che non esiste nel mondo e in questo è molto più simile al cinema e alla fotografia: la creazione di un nuovo stato di cose passa comunque attraverso la nudità, epitome di un corpo non irreggimentato e per questo pericoloso (Mc Finger, infatti, minaccia di diramare le foto a tutti gli asili della città).

«Woody, a me sembra proprio che questa storia sia un po' complicata da seguire. Perché non cerca di spiegare al pubblico in sala e anche a me quello che è successo fin'ora?», «No». Una battuta fulminea, un rapidissimo scambio dialogico fra Woody Allen e il suo intervistatore ci riporta all'esterno della vicenda, di nuovo nella cornice narrativo-productiva. La risposta del regista è ancora una volta emblematica: può Allen spiegare la *storia* che si sta consumando davanti agli occhi dello spettatore e, finzionalmente, dei due personaggi? Ovviamente no, perché egli non *possiede* quella vicenda, nel senso che non l'ha creata. Il suo contributo autoriale in questo caso si limita non tanto a ridefinire la complessità della vicenda, semplificandola, ma solamente a cambiarne il contenuto. La difficoltà di lettura degli eventi è una proprietà che l'intervento parodico messo in atto dalla regia lascia completamente inalterata, in quanto è al di fuori delle sue possibilità. Il passaggio, in sé, è comunque geniale perché spezza la capacità di immedesimazione (già piuttosto limitata) dello spettatore e, mettendo in luce i meccanismi di formazione del film come entità discorsiva, ne ricorda continuamente la natura mediata e mediale.

La discontinuità e lo sperimentalismo linguistico regolano anche molti altri brani del film, fra cui merita di essere ricordato almeno quello in cui gli scagnozzi di Shepherd Wong si avvicinano e allontanano più volte dall'imbarcazione su cui devono salire, per la probabile presenza di un topo. Tutti i movimenti dei personaggi sono gestiti tramite un riavvolgimento/avanzamento della pellicola, che mal si accorda da un punto di vista di linearità con il comparto narrativo: è evidentissimo che le immagini sono state manipolate in fase di montaggio, eppure proprio in questo atto di deliberato tradimento della scrittura trasparente si annida la profonda genialità di questa operazione.

Anche il momento in cui la ricetta viene finalmente ritrovata manifesta una grande consapevolezza sintattica da parte di Allen: Mc Finger, che ha aiutato 006 e le sue due Bond girl nell'impresa per interesse personale, punta la pistola contro una delle due ragazze perché vuole avere «la possibilità di imitare un famoso attore del cinema». Non c'è nessun'attinenza fra ciò che è accaduto prima e questa battuta, evidentemente inserita da Allen con scopo semplicemente comico; eppure è proprio in questi piccoli dettagli, in questi spazi di manovra marginali che si annidano le spie di un'autorialità consapevole, in grado di prendere un prodotto di consumo di qualità non certo elevata e, mantenendone inalterata la struttura di fondo, creare un prodotto con evidenti aspirazioni artistiche. La medesima ispirazione di fondo, seppure declinata in maniera meno eversiva rispetto ai dogmi del classicismo, si ritrova poco dopo quando – molto aneddoticamente – 006 viene imprigionato e picchiato: il *movie-brat* che riposa in Allen, consapevole del pressapochismo che regna sovrano nel prodotto che ha scelto per il suo esperimento, si prende una piccola rivincita, facendo picchiare il protagonista, asserendo che sia il peggior attore mai visto. Ecco un ennesimo slancio della consapevolezza alleniana sulle capacità del cinema e sulla storia della sua evoluzione: l'evocazione dei vecchi miti stride fortemente con la qualità della performance degli attori coinvolti nel film matrice di *Che fai, rubi?* e la scena orchestrata magnificamente da Allen costituisce una grossa presa di posizione anche nei confronti di un certo cinema commerciale americano.



La massima esemplificazione di questo filone d'ironia si ritrova qualche immagine dopo quando, in uno dei momenti di massima tensione emotiva (i tre protagonisti stanno per finire preda di un serpente), un corpo estraneo si palesa sui fotogrammi. Una sottile linea nera attraversa l'inquadratura, come se fosse un difetto della pellicola; contro questo difetto interviene il demiurgo cinematografico per eccellenza, l'autore, che mette le mani sull'immagine (ne vediamo l'ombra nera) per rimuovere quell'ostacolo alla visione. Così facendo però copre completamente l'immagine e impedisce allo spettatore di capire che cosa stia succedendo; il pubblico passa completamente in secondo piano e la schizofrenica attenzione alla forma di-

venta la prima preoccupazione del regista. La radicalità di questo passaggio è segnata ulteriormente da un fermo immagine, che congela la visione spettatoriale e obbliga gli sguardi a subire passivamente la delirante esposizione di ombre cinesi che Allen, con uno spirito giocoso che lo contraddistinguerà sempre, propone sfruttando la luce del proiettore. La rottura della continuità raggiunge qui il suo massimo: autore e pubblico sono nelle medesime condizioni percettive, non c'è più illusione di realtà e presto le ombre cedono il passo al bacio ansimante di due anonimi spettatori che, in barba ai legami coniugali, si incontrano in sala di proiezione. Ma chi sono questi individui, quali sono le loro caratteristiche? Lo statuto percettivo delle persone si è confuso e connesso in maniera impreveduta e, d'un tratto, è come se tutti fossero nel medesimo spazio e tempo (cosa che però finisce con il creare un paradosso con la cornice narrativa).

L'ultimo attacco allo spettatore si trova proprio alla fine del film: conclusa la vicenda drammaturgica, un breve siparietto mostra Allen sdraiato su un divano, mentre una donna provocante si spoglia in maniera molto seducente; nel frattempo la classica scritta che stabilisce come casuali i riferimenti a cose e persone reali scorre sul lato destro dello schermo. Tutto sembrerebbe andare per il meglio fino al momento in cui compare la dicitura, "E se siete stati a leggere questa scritta anziché guardare la ragazza, andate dal vostro psichiatra o visitate un buon oculista", cui fa seguito il classico insieme di lettere di dimensione via via crescente che si vede negli studi medici per l'esame delle diottrie. Alla ragazza rimane ormai solo il completo intimo quando la camera stringe su Allen che chiosa: «Prometto di metterla in un mio film. È in gamba». È la conclusione ideale e doverosa di un film segnato da un insieme di interruzioni non indifferente, tanto da poter indurre a classificarlo come un esperimento stratificato: a un primo livello di analisi siamo di fronte a un tentativo parodico molto ben riuscito; più in profondità possiamo dire che *Che fai, rubi?* sia una consapevole riflessione autoriale di un regista che stava ancora cercando la sua strada e, in un momento di rinnovamento come quello della Nuova Hollywood aveva bisogno di riflettere sul senso dell'essere autore. Infine il film è un perfetto esempio di quel cinema antinarrativo che privilegia la discontinuità in atto, la retorica dell'intervallo come direbbero alcuni e che – in generale – tenta (e a nostro avviso riesce) a scuotere lo spettatore dal torpore cui i prodotti cinematografici contemporanei sembrano averlo abituato, con i loro sfavillanti effetti speciali e la loro continua volontà di farlo perdere all'interno della melma indistinta e acritica della narrazione. Un film da riscoprire e analizzare, la cui visione dovrebbe essere un imperativo di fondamentale importanza per tutti i cinefili. •

Giuseppe Previtali



## What's Up, Tiger Lily?

Titolo italiano: *Che fai, rubi?*

**Regia, soggetto:** Woody Allen (Senkichi Taniguchi)

**Sceneggiatura:** Woody Allen, Louise Lasser, Len Maxwell, Julie Bennett, Frank Buxton, Mickey Rose, Bryan Wilson

**Produttore:** Charles H. Joffe

**Fotografia:** Kazuo Yamada

**Montaggio:** Richard Krown

**Musiche:** The Lovin' Spoonful

**Interpreti principali:** Woody Allen (sé stesso), Akiko Wakabayashi (Suki Yaki), Tatsuya Mihashi (Phil Moscowitz), Mie Hama (Teri Yaki), John Sebastian (sé stesso), Tadao Nakamaru (Shepherd Wong), Susumu Kurobe (Wing Fat), Sachio Sakai (Hoodlum), Hideyo Amamoto (Cobra Man), Tetsu Nakamura (Ministro degli Esteri), Yanovsky Zal (sé stesso), Osman

Yusuf (Gambler), Frank Buxton (voce)

**Produzione:** Benedict Pictures Corp., National Recording Studios, Toho Company

**Suono:** Mono

**Colore:** colore (Eastmancolor)

**Rapporto:** 2.35:1

**Negativo:** 35mm

**Processo fotografico:** Tohoscope

**Formato di proiezione:** 35mm

**Lingue:** inglese, giapponese

**Paese:** USA, Giappone

**Anno:** 1966

**Durata:** 80'

L'articolo che hai appena letto gratuitamente a noi è costato tempo e denaro. SOSTIENI RAPPORTO CONFIDENZIALE e diventa parte del progetto!

# EXTRA

## NEWSLETTER



**Tagged:**

Questo sito usa Akismet per ridurre lo spam. Scopri come i tuoi dati vengono elaborati.

---

+++

---

[Chi siamo](#)

---

[Redazione](#)

---

[Contatti](#)

---

[Copyright](#)

---

[Cookie policy](#)

---

RCEXTRA



---

**Follow Us**

---

[f Facebook](#)

---

[🐦 Twitter](#)

---

[📺 Vimeo](#)

---

[▶ Youtube](#)

---

Rapporto Confidenziale  
è pubblicato con licenza Creative Commons BY-NC-SA 4.0

made by [ilcanediPavlov](#)