

LUCIANO DE GIUSTI

**BESIEGED
(L'ASSEDIO)**

All'indomani di *Stealing Beauty*, il film che riportò in Italia l'errante Bertolucci, diversamente da quanto si profilava non prese corpo nessuno dei due progetti che si contendevano il campo delle possibilità: né il III atto di *Novecento*, né quello tanto accarezzato su Gesualdo da Venosa, due film solo sognati che, nella filmografia del regista, probabilmente avrebbero incrementato il corpus delle opere di ampio respiro, anche storico. Le circostanze condussero invece l'autore verso un film più circoscritto e intimo, «un piccolo film per il piccolo schermo»¹, non per questo meno pregnante di altri, anzi dotato di una cospicua vitalità di sensi stratificati che irradiano dal suo nucleo riposto.

Il progetto, appartenente in origine a Clare Peploe, che vi resterà coinvolta nella doppia veste di sceneggiatrice e di coproduttrice, poggia sulla trasposizione di un breve racconto di James Lasdun, storia di una singolare prova d'amore: quella che il signor Kinsky dà della propria divorante attrazione per Marietta, una giovane latinoamericana, da lui ospitata nella sua casa londinese in cambio di alcuni servigi domestici che, sommati al lavoro in una lavanderia nei weekend, consentono alla ragazza di mantenersi negli studi. La distanza sociale e culturale che li separa viene esemplarmente rappresentata dallo spazio da colmare per comunicare: lui, il padrone, risiede negli ariosi piani superiori, lei è confinata nella penombra dell'angusto seminterrato. I due livelli abitativi sono collegati da un montavivande (usato da lei come nicchia per gli indumenti, da lui come veicolo per farle pervenire i segni del suo amore), ma anche da una scala che lei un giorno sale sdegnata per restituire l'ennesimo dono, l'anello della zia dalla quale Kinsky ha ereditato casa e beni che gli consentono di vivere senza lavorare. Quando le chiede di spo-

LUCIANO DE GIUSTI

sarlo, la donna rivela di esserlo già e, se proprio vuole farsi amare, tiri fuori dal carcere il marito, detenuto nel paese d'origine come prigioniero politico. La sfidante richiesta funge da punto di catastrofe e non ritorno che imprime la svolta decisiva al racconto: dalla casa andranno progressivamente sparendo gli oggetti e gli arredi più preziosi, fino all'amato pianoforte, mezzo d'espressione e compagno di vita che Kinsky, incapace di esibirsi in pubblico, suona solo per se stesso, riempiendo di note la sua solitaria esistenza.

Emozioni e sentimenti contrastanti si aggrovigliano nell'animo di Marietta apprendendo che lo svuotamento della casa è il prezzo per la liberazione del marito, dopo quattro anni e un oceano di separazione forzata. Svegliata all'apice di un sogno erotico la notte che precede il suo arrivo, sale ancora una volta le scale che conducono a Kinsky e, nella trance che dissolve ogni autoinganno, si infila nel suo letto, fa l'amore con lui, addormentandogli poi accanto, fino all'alba, quando un taxi si ferma all'ingresso della casa e i due «si abbracciarono forte nel breve intervallo prima che il campanello di Marietta suonasse»².

Trascrivendo il racconto di Lasdun che così si chiude, Bertolucci ne rispetta molti tratti, compresi quelli strutturali. La prima parte del film è scandita dalle profferte d'amore di Kinsky e la seconda dalla graduale sparizione di oggetti e arredi che scava il vuoto nella casa³: due parti, entrambe in crescendo, che si specchiano a chiasmo, suggellate da un epilogo sospeso, lasciato, come nel testo letterario, all'immaginazione dello spettatore. Attraverso una focalizzazione spettatoriale, il regista mantiene anche il punto di vista della fonte cui attinge, un racconto tessuto intorno allo sguardo e alla coscienza della ragazza. Anche la carica di sensualità che da lei promana è comune, benché nel film sia trattenuta e il suo desiderio, che arde sottopelle, non venga fatto deflagrare sul piano della rappresentazione esplicita: la notte d'amore descritta nel racconto subisce nella trasposizione una sospensione ellittica, inghiottita dal silenzio prolungato dell'unica dissolvenza in nero del film.

Si tratta di una delle poche varianti destitutive di un film che si caratterizza piuttosto come un'espansione dell'esile racconto di partenza. Esigue sono infatti anche quelle sostitutive: l'ambientazione passa da Londra a Roma, Marietta diventa Shandurai e proviene da un paese africano. Più cospicue le varianti aggiuntive (attraverso le quali il regista accentua la sua interpretazione del testo letterario) a cominciare da un incubo della protagonista che fa da prologo e che, presentandosi come elaborazione onirica di fatti realmente accaduti, offre uno sfondo motivazionale alla sua scelta di migrare per ricostruirsi una prospettiva di esistenza: lasciati i bambini paraplegici che accudisce, assiste impotente all'arresto del marito insegnante, deciso oppositore del regime totalitario che opprime il loro paese.

BESIEGED (L'ASSEDIO)

I momenti dell'incubo sono introdotti dal canto di un griot, personaggio che riaffiorerà anche nel secondo sogno di Shandurai. L'inserimento di questa figura, di quella del prete, del compagno di studi Agostino, così come l'aggiunta della sequenza del concerto d'addio di Kinsky per i suoi giovanissimi allievi o quelle di Shandurai all'università e all'ospedale, aprono e diramano il racconto senza intaccarne il cuore, che continua a pulsare nel chiuso del rapporto a due dentro il palazzetto che ha il rilievo significativo di un personaggio terzo, mediatore e moltiplicatore di senso⁴. Nonostante queste digressioni centrifughe, il film resta avvinto intorno al perno della passione amorosa, un altro stadio del discorso sull'amore che l'autore svolge riprendendo un motivo qua e là tralucendo in altri film e che ora, con un sensibile spostamento di prospettiva, viene collocato in posizione centrale: l'amore come dono.

Pur di far felice l'amata, Kinsky si prodiga per lei in un dono senza calcolo, privo di contropartite, totalmente gratuito. Si spoglia, francescanamente, in una donazione a perdere. Per amore rinuncia a ciò che ha di più caro, sacrificando una parte di se stesso. La sua passione d'amore viene sublimata in compassione, nell'accezione del termine mediata dal buddhismo che per Bertolucci «significa comprendere le ragioni delle sofferenze degli altri»⁵. È così che Kinsky vince mentre perde. Il regista trova qui un punto di contatto con la poetica di Robert Bresson i cui protagonisti si salvano nella donazione estrema della loro vita, come accade, tra gli altri, anche in *Mouchette* (1967), uno dei film citati in *The Dreamers*. Su questo aspetto della sua poetica, al tempo di *Procès de Jeanne d'Arc* (1962), Bresson fu esplicito: «Jeanne illustra una legge umana, quella che vince chi perde. Per vincere bisogna perdere fino all'estremo limite, se si vuole accedere al regno delle grandi cose, anche terrene»⁶.

La figura propiziatrice del maestro francese viene confermata dallo stesso regista quando ricorda un dato autobiografico dal quale si evince come Clare Peploe, oltre a cedergli il suo antico progetto (una prova d'amore?), dischiuda anche una possibile chiave di senso: «Una volta Clare mi portò a vedere *Perfidia* [*Les dames du Bois de Boulogne*, 1944] di Bresson, in cui c'è una frase che io ho ripreso in *Io ballo da sola*: "Non basta amare, bisogna provare di amare". [...] Kinsky dà un'incredibile prova d'amore: si spoglia di tutto quello che ha, compreso l'adorato pianoforte, per dare a Shandurai la felicità. Il dogma del film è che per essere felici bisogna essere capaci di far felice l'altro»⁷. L'ombra di Bresson si allunga ulteriormente nella sequenza, aggiunta al racconto di Lasdun, del prete africano che legge il Vangelo: «Chi cercherà di salvare la sua vita la perderà; e chi la perderà l'avrà salvata» (Luca, 17, 33). Il versetto, così rilevante nella visione di Bresson, suona a conferma di un legame di poetica⁸.

Anche attraverso il passo evangelico, nel dono come spoliazione sembrano confluire lo spirito originario del cristianesimo, rinnovato e incar-

LUCIANO DE GIUSTI

nato dall'esemplare paradigma francescano, e quello del buddhismo così come si affaccia nell'idea di compassione cara all'autore. L'incontro di queste due culture impregna gli strati profondi dello sguardo che presiede e genera il racconto, sulla cui superficie il confronto assume le sembianze di una dirompente e controversa attrazione di corpi e di anime, appartenenti a mondi diversi, posti in dialogo soprattutto attraverso la musica: specchiando e duplicando l'opposizione topologica degli spazi di vita dei due protagonisti (alto e basso messi in interscambio da montacarichi e scale) anche la contrapposizione tra i due universi sonori (ritmi africani consonanti con l'animo della donna, musica classica europea quale orizzonte culturale dell'uomo) conoscerà una dinamica evoluzione parallela: per amore i primi vengono accolti e fatti propri in una fertile fusione da Kinsky nel concerto da lui composto come cerimonia d'addio per i suoi giovani allievi.

Come sintonizzato sui due paradigmi musicali e sotto la loro suggestione, Bertolucci coniuga alcuni eleganti movimenti di sguardo che ascendono a Max Ophüls con altri più scossi e nervili di matrice godardiana. La mobilità della macchina da presa imprime al racconto un andamento musicale. A questo risultato, oltre ai diversi modi di ripresa che si alternano – carrelli e panoramiche, macchina a mano e steadicam – concorre sensibilmente il montaggio sincopato di Jacopo Quadri che riattiva *jump cuts* e falsi raccordi: un modo di annodare l'originaria Nouvelle Vague alla nuova che a fine secolo si riaffaccia con forza dall'Oriente nei film di Tsai Ming-liang, Wong Kar-wai e altri. Nella contaminazione di soluzioni stilistiche adottate, in un film come *Besieged*, che per rarefazione della parola sembra evocare anche la stagione del cinema muto, si rende visibile quell'urgenza a ripensare il linguaggio profondamente avvertita dal regista in una stagione di transizione caratterizzata da radicali mutamenti nello statuto dell'immagine cinematografica. Sentendosi più libero di cimentarsi in nuove forme e soluzioni espressive rispetto alle grandi produzioni, Bertolucci rinnova gli strumenti del linguaggio girando un piccolo film per la tv che ha avuto grandi ricadute sullo stile e la qualità della sua scrittura.

BESIEGED (L'ASSEDIO)

¹ Bernardo Bertolucci, *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*, a cura di Fabio Francione e Piero Spila, Garzanti, Milano, 2010, p. 124: in questo brano il regista ricostruisce la controversa vicenda della produzione televisiva.

² James Lasdun, *L'assedio*, Garzanti, Milano, 2003, p. 62.

³ Sui significati del vuoto in questo film si veda il denso saggio di Rosa Maria Salvatore, *Il vuoto sotto «Assedio»*, «La Valle dell'Eden», *Dossier Bernardo Bertolucci*, n. 10-11, maggio-dicembre 2002.

⁴ Per la sua funzione altamente simbolica, questo spazio, nel quale si incontrano due esseri e due culture, richiama alla mente il precedente, altrettanto significante, della dimora di *The Servant (Il servo)*, 1963 di Joseph Losey.

⁵ Bernardo Bertolucci, *La mia magnifica ossessione*, cit., p. 120.

⁶ Robert Bresson, «Les Lettres Françaises», 24 maggio 1962.

⁷ Intervista a Bernardo Bertolucci di Silvia Bizio, «La Repubblica», 17 settembre 1998.

⁸ Lo stile lussureggiante di Bertolucci ha poco in comune con la frugalità monastica di Bresson, ma ciò non preclude il dialogo che il regista italiano sembra intrattenere con lui. Nella sequenza in cui Shandurai si reca da Kinsky per annunciargli l'imminente arrivo del marito, il loro dialogo si svolge sullo sfondo sonoro di una corsa automobilistica trasmessa da un televisore poggiato sul pavimento della casa ormai vuota: un televisore che trasmette un gran premio automobilistico fa da analogo sfondo sonoro (poi spento dalla protagonista) nella sequenza di felicità coniugale di *Une femme douce (Così bella così dolce)*, 1969 di Bresson, il cui fantasma affiora anche nella composizione per frammenti della scena dell'arazzo asportato dagli addetti all'operazione, inquadrati all'inizio solo nei piedi che salgono le scale.