

Corpo a corpo

COSÌ BELLA COSÌ DOLCE

DALLE PAGINE DI DOSTOEVSKIJ AL FILM DI BRESSON

a cura di Francesco Bono, Luigi Cimmino, Giorgio Pangaro



CINEMA

COLLANA DIRETTA DA CHRISTIAN UVA

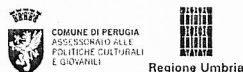
Comitato scientifico

Enrico Carocci (Università degli Studi Roma Tre)
Luigi Cimmino (Università degli Studi di Perugia)
Enrico Magrelli (Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale)
Giacomo Manzoli (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)
Andrea Minuz (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)
Alan O'Leary (University of Leeds)
Guido Vitiello (Università degli Studi di Roma "La Sapienza")
Vito Zagarrò (Università degli Studi Roma Tre)

Indice

- 7 Presentazione
FRANCESCO BONO, LUIGI CIMMINO, GIORGIO PANGARO
- 9 «Sconcertante, a volte irritante, a volte bellissimo».
Une femme douce e la critica
FRANCESCO BONO, GIANNI SARRO
- 25 «Solo gli uomini vivono; intorno a loro regna il silenzio».
Bresson e il nichilismo de *La mite*
LUIGI CIMMINO
- 39 «La nostra diversità mi piaceva».
La mite, La muta, Così bella, così dolce. Dialoghi intertestuali
CLAUDIA CRIVELLER
- 59 Dalla novella al film: la persistenza dell'enigma
LUCIANO DE GIUSTI
- 71 Bresson e Dostoevskij: per un cinema a venire
DANIELE DOTTORINI
- 83 *La mite* di Dostoevskij: un titolo inaffidabile?
GABRIELLA ELINA IMPOSTI
- 109 La libertà alla prova. Intorno a *La mite*
GILFREDO MARENGO
- 125 Quel che rimane dopo la confessione.
Dostoevskij per Bresson
GIORGIO PANGARO

Con il contributo di



- 135 Il sistema degli oggetti in *Così bella, così dolce*.
Una questione di punti di vista
RENÉ PRÉDAL
- 159 *La mite*: dal sottosuolo a Parigi
ROBERTO SALIZZONI
- 167 *Une femme douce*: La parola e la sua negazione
GIORGIO TINAZZI
- 177 Un caso singolare, ma non troppo.
Bresson trascrive Dostoevskij
FRANCESCO TORCHIA
- 191 L'Icona e il Crocifisso.
La metamorfosi de *La mite* da Dostoevskij a Bresson
CLAUDIA ZANARDI
- 209 *Une femme douce*: bibliografia
GIANNI SARRO
- 219 Gli autori

Lotman Jurij, Uspenskij Boris, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1995.

Meerson Olga A., *Dostoevskij i Gogol': ešče k teorii parodii (i interteksta): Krasavica v grobu ved'ma ili Krotkaja?*, in A. Grodeckaja, *Sub specie tolerantiae: Pamjati V.A. Tunimanova*, Nauka, Sankt-Peterburg 2008, pp. 231-242.

Simcic Olga, *La moglie di Gogol' di Tommaso Landolfi tra biografia e romanzo*, in «Russica Romana», n. IX, pp. 99-105, 2002.

Sontag Susan, *Spiritual Style in the Films of R. Bresson*, in *Against Interpretation and other Essays*, Dell. Pub. Co., New York 1964.

Tarasova Nastia A., *Krotkaja F.M. Dostoevskogo i Bespridannica A.N. Ostrovskogo (sžužetnye vzaimosvjazi)*, in «Filologičeskie nauki», n. 6, pp. 4-13, 2008.

Dalla novella al film: la persistenza dell'enigma

LUCIANO DE GIUSTI

Affinità

Film dopo film, Robert Bresson edifica il sistema del suo cinematografo anche attraverso un fitto dialogo con la letteratura. Non certo occasionale e legato alle circostanze. Oltre alle affinità di poetica con alcuni scrittori, c'è una ragione fondativa: il cinematografo ambisce ad essere essenzialmente una forma di scrittura piuttosto che una forma di rappresentazione e di spettacolo. Egli prende infatti le distanze dal cinema come forma espressiva imbastardita per apparentamento e contaminazione genetica con la rappresentazione teatrale. La scrittura letteraria, in particolare quella che costeggia la poesia, costituisce il modello di un tentativo temerario di assimilare la composizione filmica di immagini e suoni a quella verbale.

Si stagliano su questo sfondo, appena tratteggiato a premessa, i rapporti di Bresson con i singoli scrittori: dal Diderot di *Jacques le Fataliste*, ispiratore de *Les Dames du Bois de Boulogne* (1946), al Tolstoj de *La cedola falsa*, fonte de *L'Argent* (1983). Tra i romanzieri di riferimento, con i quali avverte una salda e duratura consonanza, spiccano Bernanos e Dostoevskij. Dopo una stagione di dialogo intenso con il primo, i cui romanzi furono alla sorgente del *Journal d'un curé de campagne* (*Diario di un curato di campagna*, 1951) e di *Mouchette* (Id., 1967), se ne affaccia una segnata da due trasposizioni di testi dello scrittore russo, *Une femme douce* (*Così bella, così dolce*, 1969) e *Quatre nuits d'un rêveur* (*Quattro notti di un sognatore*, 1971) tratti rispettivamente da *Krotkaja* (*La mite*) e *Le notti bianche*. Ma, come è stato già posto in luce, lo scrittore russo aveva più o meno segretamente già fatto sentire la sua influenza per vie indirette in alcuni dei film che precedono la coppia di adattamenti: ad esempio in *Pickpocket* (Id., 1959) e *Au hasard Balthazar* (Id., 1966), prolungandosi poi anche in quelli che seguono.

no, da *Le Diable probablement* (*Il diavolo probabilmente*, 1977) a *L'Argent* (Id., 1983): un apologo, quest'ultimo, sul dilagare del male per contaminazione che, pur tratto da Tolstoj, nella trasposizione di Bresson assume singolari accenti dostoevskiani¹.

L'ammirazione del regista per Dostoevskij giunge fino all'affermazione che «tutto in lui, senza eccezione alcuna, è giusto». In questa stessa occasione però una forma di eccezione la ammette allorché precisa: «Non mi permetterei mai di intaccare i suoi grandi romanzi – di una bellezza formale perfetta [...] Ma le due novelle da cui ho tratto *Une femme douce* e *Quattro notti* non hanno la stessa perfezione. Sono davvero abbozzate, ciò che mi ha consentito di servirmene liberamente anziché servirle»². Sullo stato «grezzo» dei due testi e in particolare, di quello che qui interessa, *Krotcaja*, la valutazione di Bresson sorprende, in contrasto com'è con il giudizio di molti che invece la considerano una novella «perfetta»: recentemente, uno scrittore italiano, Ferruccio Parazzoli, la assume come esemplare per la «perfetta esecuzione» di certi meccanismi della scrittura narrativa che nella sua analisi definisce stranianti³.

Quale che sia il giudizio di valore più pertinente e adeguato, sulla base di questa libertà dichiarata nei confronti della fonte, quel che conta è l'atteggiamento: anziché mettersi al suo servizio, Bresson si sgancia da ogni obbligo e sudditanza. Del resto, il regista francese sta all'origine della moderna concezione dell'adattamento inaugurata secondo Bazin dal *Diario di un curato di campagna*, a proposito del quale scrisse: «Non si tratta più di tradurre nel modo più fedele e intelligente possibile [...] ma di costruire sul romanzo, attraverso il cinema, un'opera di secondo grado. Non un film «paragonabile» al romanzo, o «degno» di lui, ma un nuovo oggetto estetico che è qualcosa come il romanzo moltiplicato per il cinema»⁴.

Ora anche per la novella di Dostoevskij non si tratta più di trasposizione fedele o liberamente divergente, ma di composizione di un'opera nuova, altra, costruita dialogando con la fonte, necessariamente diversa dalla sua matrice per effetto della trascrittura. Ogni arte, infatti, ogni linguaggio pos-

1. Sul tema cfr. M. Estève, *Robert Bresson. La passion du cinématographe*, Albatros, Paris 1983, (cap. vi: *Bresson et Dostoevskij*); M. Latil Le Dantec, *Bresson, Dostoevski*, in «Cinématographe», n. 73, dicembre 1981.

2. Y. Baby, *Entretien avec Robet Bresson*, in «Le Monde», 11 novembre 1971, in M. Estève, *Robert Bresson*, cit., p. 67.

3. Cfr. F. Parazzoli, *Inventare il mondo. Teoria e pratica del racconto*, Garzanti, Milano 2009, pp. 53-61.

4. A. Bazin, *Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson*, in «Cahiers du cinéma», n. 3, giugno 1951, p. 19.

siede modi specifici con i quali può rivelare la verità delle cose, modi assolutamente propri e intransitivi di esprimerla. Quelli del cinematografo possono aprire «un mondo nuovo che nessuna delle arti esistenti faceva sospettare»⁵. La novella di Dostoevskij viene da Bresson strumentalmente assunta come occasione per un'altra delle sue «prove, tentativi»⁶. Così infatti definisce i suoi film: tentativi di far sorgere una verità non preordinata praticando il precetto di «trovare senza cercare»⁷.

Krotcaja

Il dialogo che Bresson intrattiene con la fonte letteraria riguarda sia il piano del contenuto sia quello della forma. Entrambi enunciati dallo scrittore nella *Prefazione dell'autore*. Per la stesura del suo racconto, che lo occupa per un mese intero, Dostoevskij prende le mosse da un fatto realmente accaduto riportato nel 1876 dal n. 215 del *Novo Kremja*: Mar'ja Borisova, una giovane sarta, si era suicidata lanciandosi dal tetto della sua casa. Un particolare sembra colpire alquanto lo scrittore. La giovane compie il gesto disperato stringendo tra le mani un'immagine della Vergine, «tratto strano e ancora inaudito di un suicidio [...] un suicidio mansueto, umile»⁸: così scrive Dostoevskij nel fascicolo di ottobre 1876 del *Diario di uno scrittore*, pubblicazione iniziata l'anno precedente, destinata a uscite mensili fino al successivo. Il numero di novembre di quello stesso anno sarà interamente occupato dal racconto elaborato dallo scrittore a partire dal fatto di cronaca. Gli aggettivi con i quali Dostoevskij qualifica quell'atto tragico, oltre a evocare la formula del suicidio come «omicidio timido», spiegano il titolo assegnato al racconto, *Krotcaja*, che sembra essere dotato di un ampio spettro semantico: pare non significhi solo e semplicemente «dolce» o «mite» ma indichi «un essere puro, innocente, e, tratto essenziale, disarmato; è la vittima designata, l'agnello sacrificale...»⁹.

A innescare l'atto creativo dello scrittore è dunque un fatto reale. Rivolgendosi ai lettori nella citata *Premessa*, li invita, come ha fatto lui, ad immaginarsi un marito che, di fronte al cadavere della moglie suicida, ancora

5. R. Bresson, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia 1986, p. 84.

6. *Ibidem*.

7. *Ivi*, p. 64.

8. Traggio la citazione da F. Parazzoli, *Inventare il mondo*, cit., p. 54.

9. B. de Schloezer, cit. in Jean Sémolué, *Bresson ou l'acte pur des métamorphoses*, Flammarion, Paris 1993, p. 183.

sconvolto, cerca di spiegarsi l'accaduto parlando a se stesso per mettere ordine nei ricordi e pensieri che a tratti si affastellano senza coerenza. Benché si tratti di un racconto «al più alto grado reale» Dostoevskij lo definisce «fantastico» per la sua forma, la quale scaturisce dalla ipotetica presenza di uno stenografo che registra pensieri, memorie e sentimenti del protagonista in colloquio con se stesso: ne trascrive i processi mentali, l'andirivieni dei pensieri, le argomentazioni non prive di incoerenze, finanche le esitazioni, i ritorni sui propri passi, i rilanci. Fingendosi quell'immaginario stenografo, lo scrittore si immerge nel personaggio del marito facendo coincidere la voce narrante con quella della sua coscienza rammemorante che si esprime in una sorta di lungo monologo interiore. Per questa via il lettore accede alla catena degli eventi rievocati dall'uomo: dal primo incontro con la giovane, al matrimonio, fino al punto di non ritorno del gesto irreparabile, passando per il terribile ricordo del tentativo della donna di ucciderlo che imprime alla vicenda la svolta decisiva.

Focalizzazione e altre varianti

Nella sua trascrittura della novella, Bresson conserva gran parte dei tratti salienti della catena di eventi, nonché l'anomia di Lui e Lei, identificati proprio soltanto con i loro pronomi. Ma il regista introduce anche molte varianti: sostitutive, aggiuntive e destitutive, relative sia a elementi fondanti della narrazione – spazio, tempo, personaggi – sia a singole scene, situazioni e particolari, quest'ultimi così rilevanti anche nella tessitura dello scrittore.

Senza compiere una comparazione sistematica per una minuziosa ricognizione delle differenze, mettiamo ora sotto osservazione solo alcune delle varianti che hanno avuto maggiore incidenza sul risultato della trasposizione. Prima fra tutte, il cambio delle coordinate spazio-temporali con la dislocazione secolare dalla Russia della seconda metà dell'Ottocento alla Parigi contemporanea alla realizzazione del film: traslazione che si configura soprattutto come un passaggio dal silenzio al rumore.

Il silenzio è uno dei motivi sui quali la voce narrante della novella insiste in maniera percussiva fin dal momento in cui racconta di aver smorzato di colpo l'entusiasmo con il quale la giovane donna gli parlava del suo passato: «Ai suoi entusiasmi rispondevo col silenzio»¹⁰. Il muro di silenzio tra loro si ispessisce con le insistenze del marito sul progetto di sistematica

accumulazione di denaro, tanto che lei divenne taciturna: «Ascoltava e mi guardava in silenzio»¹¹. Ripensando al passato egli riconosce l'attitudine al silenzio come connaturata alla sua personalità: «Io tutta la mia vita ho parlato in silenzio, e ho vissuto in me intere tragedie in silenzio». Quindi l'interrogativo, ripreso alla lettera nel film: «Perché, perché ci mettemmo a tacere sin dal principio?»¹².

Il silenzio come misura della loro incomunicabilità Bresson lo fa sentire attraverso un suo sapiente dosaggio nella composizione di suoni. Viene scavalato in momenti improvvisi dentro il rumore. Il silenzio privato, scelto fin dall'inizio come stile di vita anche nella novella, contrasta nel film con una metropoli rumorosa, assediata dal rombo delle auto che trapassa le pareti e intride gli spazi domestici.

Dopo tanto silenzio, nel monologo interiore della novella, il protagonista, parla a se stesso, o a un testimone immaginario, a un giudice invisibile associabile a tratti allo stesso lettore che viene interpellato dalle frequenti formule fatiche con le quali, rivolgendosi direttamente a lui, cerca la sua complicità. Nel film invece Bresson gli accosta un testimone concreto ancorché muto, la domestica Anna: un personaggio reale, traslato da quello di Luker'ja, che lo ascolta mentre lui rievoca, ripensa, si confessa e analizza; la donna funge dunque da figura vicaria dello spettatore che lo ascolta, cercando di capire, insieme a lui, l'enigma custodito dalla morte.

Tale variante è a sua volta indice della maggiore mutazione introdotta: il punto di vista. Nella novella la vicenda e l'universo diegetico in cui si svolge sono filtrati dalla coscienza del protagonista, colorati dai suoi occhi, restituiti attraverso il suo stato d'animo, oscillante e mutevole. Per effetto di questa scelta, tutto, anche il personaggio della moglie suicida, viene presentato al lettore attraverso il filtro della sua ricostruzione dei fatti e della loro interpretazione da parte del marito.

È pur vero che, attraverso le brecce aperte nello sguardo del monologante, non univoco e compatto, al lettore viene consentito di farsi una propria idea sulla realtà dei fatti narrati. Si tratta però, in ogni caso, di una dialettica debole, che invece Bresson rafforza con l'adozione di un punto di vista diverso: all'internamento di Dostoevskij egli sostituisce una focalizzazione variabile, oscillante tra quella interna, che sussiste nei pensieri a voce alta del protagonista, narratore delegato, e quella onnisciente e neutra, tipica del racconto non focalizzato.

11. *Ibidem.*

12. *Ivi*, p. 28.

Le rievocazioni visualizzate in flashback si appoggiano sulle parole del marito come su una rampa di lancio ma recano deboli tracce della sua visione soggettiva, anche per la forza insita nel linguaggio cinematografico capace di una doppia operazione e di un duplice risultato: grazie alla sua immediatezza, riesce a scrivere al presente il passato evocato, facendolo simultaneamente percepire come oggettivo.

Come immediata conseguenza di un diverso impianto narrativo, Lui non è più il protagonista assoluto del racconto e Lei cessa di essere semplicemente una sua costola, ectoplasma della sua coscienza, creatura delle sue parole: fatta lievitare dallo sguardo narrante di Bresson, che non è più quello schierato dell'uomo, ella cresce fino a brillare di luce propria. Acquista autonomia, forza, spessore, enigmatica complessità. Esercita la propria determinazione e fermezza a difesa delle sue ragioni, in irremovibile contrapposizione a quelle del marito. Nel film Lei è dunque una vera antagonista. Nella divergenza di sensibilità rispetto al marito prende corpo un vero duello. Un duello mortale. Le sue aspirazioni ideali pongono in evidenza la meschinità di quelle del marito il cui progetto di accumulo le è estraneo. Lei anela a qualcosa di più «largo» dei calcoli dell'uomo. Ciò cui tende è qualcosa che lui non sa o non può offrirle, né il contesto pare poter concederle, assai poco propizio ai suoi aneliti spirituali. Vive a disagio nel mondo della transazione finanziaria in cui tutto è merce e il valore di scambio predomina sul valore d'uso. Assai pertinente in proposito l'osservazione di Tito Perlini nel suo saggio sulle sembianze del male nei film del regista: «Bresson mostra di aver riflettuto a fondo sulla teoria marxiana della merce»¹³.

Il denaro è, probabilmente, il diavolo che governa un mondo siffatto: nella poetica di Bresson si impone già in questo film quella riflessione sul culto sociale del denaro divinizzato che troverà compimento ne *L'Argent*. Tale motivo, assai pregnante anche nel racconto di Dostoevskij, assume nel film ancora maggior rilievo attraverso le iterate immagini dello scambio tra oggetti e denaro in cui si concretizza il lavoro dell'usuraio, figura simbolica esemplare del capitalismo che a tutto assegna un prezzo, anche alle immagini e agli oggetti sacri. Ma Lei, pur prigioniera di un marito che, approfittando della sua indigenza, tenta di ridurla in suo possesso attraverso il denaro, oppone una strenua resistenza con la quale mostra l'impossibilità di tradurre i valori in prezzi. Il suo essere non può trovare equivalenza in alcun avere. Irriducibilità dell'essere unico della persona che si manifesta nel suo rifiuto all'omologazio-

13. T. Perlini, *Le sembianze del male*, in L. De Giusti (a cura di), *La bellezza e lo sguardo. Il cinema-
grafo di Bresson*, Il castoro, Milano 2000, p. 137.

ne allorché avverte l'orrore della vita fatta in serie e, per reazione, getta a terra i fiori raccolti vedendo che sono gli stessi di un'altra coppia, raccolti nella stessa scampagnata domenicale, nell'auto in fila sulla stessa strada. Il disagio della donna, prigioniera di questa condizione, cresce fino al disadattamento.

Laddove, al centro della novella si colloca una coscienza tormentata dal rimpianto e dal dubbio, il film delinea un conflitto reale, un contrasto incomponibile tra due esseri divaricanti, due anime incomunicanti, protese su orizzonti divergenti. Aliena al compromesso, lei difende le proprie idee ed i propri valori con durezza adamantina: si spezza ma non si piega, si uccide e non viene a patti. «Questa donna, nella sua scontrosa e ostinata "diversità", è, come Mouchette, una di quelle sante atee della negazione e del rifiuto care all'ultimo Bresson: a muoverle non è, come accadeva ancora a Giovanna, una volontà di resistere e di opporsi ma solo la determinazione, più meno oscura, di scomparire, di annullarsi, pur di non cedere alla norma dell'esistenza stabilita e alla destituzione quotidiana del desiderio»¹⁴.

Nonostante il protagonista, sotto il profilo della meccanica narrativa, possa essere considerato ancora lui, al centro dello sguardo di Bresson viene collocata lei, vero cuore del film. Infatti, come nel testo letterario, dove pure egli coincide con la voce narrante, il titolo dell'opera non si riferisce a lui, ma è dedicato a lei, esistenza inafferrabile che mette in scacco ogni tentativo di conoscerla, «protetta» nella sua complessità anche dal regista. Osserva Latil Le Dantec «Il modo di condurre il suo racconto per immagini da parte di Bresson mostra ugualmente la preoccupazione di "proteggere la complessità" (come diceva Gide di Dostoevskij) attraverso una rigorosa ricerca compositiva, sempre più vicina alla spoliatura della scrittura poetica»¹⁵. La densa complessità di questo film, come scrive Giorgio Tinazzi, «riguarda soprattutto lei, uno dei personaggi femminili bressoniani più densi»¹⁶. La scrittura rarefatta, prossima alla poesia, è votata soprattutto a mettersi in ascolto del mistero custodito nell'anima di questa donna, reso percepibile «proteggendone la complessità».

L'incidenza della scrittura indiziaria

Oltre ai cambiamenti introdotti da un diverso punto di vista, lo scarto rispetto alla novella di Dostoevskij viene prodotto a ogni attimo, passo dopo

14. A. Ferrero, *Robert Bresson*, La Nuova Italia, Firenze 1976, p. 85.

15. M. Latil Le Dantec, *Bresson, Dostoevskij*, in «Cinématographe», n. 73, dicembre 1981, p. 16.

16. G. Tinazzi, *Il cinema di Robert Bresson*, Marsilio, Venezia 1976, p. 116.

passo, anche dal tipo di scrittura con cui viene attuata la trasposizione. Nell'immaginazione controfattuale ci si può chiedere quale avrebbe potuto essere il risultato nelle mani di un «regista di cinema». Data la solidale coassialità tra significati e forma dell'espressione, di fronte al film di Bresson ci interroghiamo sulla visione della novella offerta allo spettatore per effetto specifico di una scrittura filmica così singolare come quella da lui praticata.

Essa scaturisce infatti da una sistematica negazione dei convenzionali mezzi espressivi del cinema. Niente attori, niente regia, niente musica di commento, niente rappresentazione, niente psicologia. Più precisamente: «Niente psicologia (di quella che scopre solo quel che può spiegare)»¹⁷. Dunque, se ne evince, eventualmente si alla psicologia se porta allo scoperto anche ciò che sembra non avere spiegazione e resta misterioso, enigmatico, ignoto. Batte forte su questo aspetto il cuore del cinematografo. Tale principio ha una sensibile ricaduta di senso nella trascrittura della novella di Dostoevskij la cui tessitura compositiva gronda psicologia, fatta com'è di parole in prima persona (il monologo interiore del protagonista), frutto di una psiche in fermento, tormentata e febbricitante, parole affettivamente pregne attraverso le quali lo scrittore cerca di far affiorare una possibile verità sul suicidio della giovane donna.

Bresson trattiene il traliccio asettico dei momenti salienti della loro vita in comune, azzerando ogni spiegazione psicologica già data. Ciò anche in ottemperanza a un altro principio: «Non bisogna girare per illustrare una tesi»¹⁸. Nemmeno la tesi contenuta nell'opera amata di uno scrittore ammirato come Dostoevskij. Se egli assume un suo racconto a punto di partenza di una propria opera è per tentare di trovare, con altri mezzi espressivi, una propria verità su quella stessa materia.

Diversamente da quanto sostenne Alberto Moravia nella sua recensione, Bresson non fa propria la psicologia di Dostoevskij¹⁹. La azzerava senza sostituirla con un'altra. Lascia il campo aperto e indefinito. Non fornisce una sua interpretazione sulla malattia dell'anima che divora la giovane donna. Prova a vedere se affiora dispiegando una fenomenologia di particolari, gesti, oggetti, parole pronunciate (in parte desunti dalla novella), offerti allo spettatore invitato a intraprendere e compiere, insieme a lui, un'autentica *quête*.

17. R. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 77.

18. *Ivi*, p. 45.

19. Cfr. A. Moravia, *La mite*, in «L'Espresso», 30 novembre 1969, ora in *Id.*, *Al cinema*, Bompiani, Milano 1975, p. 141-143.

Rinunciando a ogni ipotesi di spiegazione psicologica, egli omette le analessi esterne, ovvero gli episodi della vita anteriore dei due sposi che potrebbero indurre facili interpretazioni dei loro comportamenti. Sfiora pressoché il nulla ciò che nel film si sa sulle esperienze pregresse di Lui e Lei: come se contasse solo il qui e ora, dal momento in cui i due esseri vengono in contatto. Si esclude il passato come fonte di spiegazione. Pura fenomenologia del presente.

Due esempi, relativi a ciascuno dei due. Primo: l'azzeramento del passato dell'uomo ha indotto l'omissione dell'importante episodio, il più doloroso della sua vita, dell'espulsione dal reggimento dovuto al suo orgoglio. È anche per questo che nella novella egli appare un uomo in cerca di rivalsa, profondamente risentito con tutto e tutti, con l'umanità intera. Nel film resta solo un vago riferimento su un precedente lavoro in banca.

Secondo: Lei è quasi priva di passato, non fosse per il cenno sui genitori morti e la sua vita da serva presso lontani parenti. Nella novella invece si evince che Lei abbia accettato la proposta di matrimonio spinta dallo stato di indigenza, la stessa necessità che l'ha portata all'incontro con lui al banco dei pegni. Anche per questo nel film il matrimonio sembra precipitare improvviso e immotivato, dopo un'ellissi che lascia in sospeso la proposta dell'uomo e la sua ripetuta richiesta di sposarlo: «Dica di sì». Ma sorprende soprattutto perché segue la loro conversazione al Jardin des Plantes nella quale lei dichiara che l'amore istituzionalizzato nel matrimonio non la interessa. Potrà anche essere il desiderio di molte donne, come le ricorda lui, ma lei ribatte sferzante che, se è per questo, allora «ci sono anche le scimmie» in gabbia sotto i loro occhi: primo tratto di insofferenza verso la norma conformista che si ritroverà nella citata sequenza dei fiori gettati a terra.

La scure della sottrazione, esercitata a tutti i livelli, si abbatte con forza sui moventi delle azioni, come già in molti altri film di Bresson. Dalla radicale riduzione, una psicologia potrà anche riaffiorare, ma sarà suo malgrado, a sua insaputa. Egli è interessato soprattutto a quel che non sembra avere spiegazione. Si dispone all'ascolto dell'enigma con gli strumenti del cinematografo, rinunciando a verità raggiunte con altri linguaggi, convinto com'è che ogni arte sia capace di una verità specifica: «Il vero del cinematografo non può essere il vero del teatro, né il vero del romanzo, né il vero della pittura (Quel che il cinematografo afferra con i suoi propri mezzi non può essere quel che il teatro, il romanzo, la pittura afferrano con i loro)»²⁰. A differenza del cinema, «il cinematografo compie un viaggio di esplorazione in

20. R. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 19.

un pianeta sconosciuto»²¹. Non c'è un sapere pre-posseduto da dispensare. Si tratta di un principio generale: fare un film per Bresson non è formulare qualcosa che è conosciuto in partenza ma tentare di attingere l'ignoto.

Di fronte all'enigma della morte, egli sembra ripartire dalle parole del protagonista sul finire della novella. Diversamente da quanto lo scrittore sostiene nella *Premessa*, ovvero che alla fine una verità si riveli all'infelice «con una certa chiarezza, almeno per lui», in apertura dell'ultimo capitolo il protagonista del racconto, dopo aver detto di aver capito, nell'ennesima giravolta ammette: «Perché sia morta rimane tuttavia un mistero»²². Per tentare di comprenderlo, il regista rievoca i passi decisivi che hanno portato al terribile qui e ora del cadavere disteso sul letto in attesa del definitivo suggello del coperchio della bara sonoramente avvitato in un ghiacciato silenzio.

Tramite la voce del protagonista che si arrovella, Bresson ricrea la catena dei ricordi per frammenti che aggirano la rappresentazione completa degli eventi. Ordina tali frammenti –visivi e sonori – approntando un dispositivo volto alla cattura di una dimensione del reale che sfugge e non si lascia afferrare. Il lavoro con gli interpreti fa parte del dispositivo. Anche in questo film ha chiesto loro di fare gesti e dire parole da automi meccanici, senza partecipazione né emozionale né intellettuale: «Modo per ritrovare l'automatismo della vita reale»²³. In una nota a questa Nota precisa: «Questo perché un meccanismo produce l'ignoto, e non perché si sia anticipatamente trovato questo ignoto»²⁴. Affezioni e sentimenti, banditi dalla performance automatica dei modelli al posto delle esternazioni degli attori, potranno riemergere dalle relazioni degli esseri tra loro e con gli oggetti, sui quali viene dirottato un cospicuo peso significante²⁵.

Come Dostoevskij con le parole, anch'egli si fa stenografo, ma ancor più radicalmente, limitando la sua registrazione a una serie di dati ordinati in una catena che li allaccia: oggetti, parole e gesti dei suoi modelli dai quali oscuramente può scaturire qualcosa di non preordinato. Così potrà, forse, affacciarsi una verità inattesa. «Sii all'oscuro di quel che prenderai quanto lo è un pescatore dietro alla sua canna da pesca (*Il pesce che sbuca fuori dal nulla*)»²⁶. Ma quale sia o possa essere la verità che viene a galla non è facilmen-

21. *Ivi*, p. 34.

22. F. Dostoevskij, *Crotcaja*, cit., p. 67.

23. R. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 67.

24. *Ivi*, p. 125.

25. Cfr. R. Prédal, *Tutto il cinema di Bresson*, Baldini&Castoldi, Milano 1998, in particolare *Il sistema degli oggetti*, pp. 208-223.

26. R. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 105.

te enunciabile in un altro linguaggio, quello della nostra analisi incluso. Bresson ci mette di fronte all'esistenza dell'enigma, destinato a restare tale: indicibile.

Stile sublime

L'analisi di una trasposizione, comparativa del testo che sta alla sorgente e di quello di approdo, appare quant'altre interminabile. Altrettanto ardua è la sintesi di un processo, articolato su diverse forme dell'espressione, come quello della traduzione intersemiotica. Volendo tentarla, possiamo dire che nel caso specifico l'operazione condotta da Bresson ruota intorno a un nocciolo duro, intraducibile per essenza, rispetto al quale passano in secondo piano tutti gli scarti e le continuità riscontrabili: conservazioni e varianti finiscono per elidersi algebricamente rispetto a questo «cuore del cuore» costituito dal mistero della morte. Bresson lo prende da Dostoevskij e lo trasferisce nel suo film senza mediazioni interpretative. Lo ripropone tale e quale allo spettatore chiedendogli di farsene carico, di fronteggiarlo nel suo statuto di irrappresentabile.

L'enigma è per sua natura ciò che non si lascia afferrare: un aldilà del pensiero per il quale non c'è rappresentazione sensibile che lo possa rendere intelligibile. Ma la particolare forma di scrittura del cinematografo di Bresson, «arte, con le immagini, di non *rappresentare* niente»²⁷, è almeno in grado di far avvertire l'esistenza di tale dimensione: corrisponde a quell'esperienza estetica che Kant definisce «sublime». Tale categoria viene impiegata fertilmente da Jean-Louis Provoyeur nell'analisi di sequenze emblematiche dell'opera di Bresson²⁸. Tra queste anche quella dedicata al gesto estremo della *Femme douce*. In quale altro modo definirla, infatti, se non evocando il sublime? Come accade sovente in Bresson, il gesto non viene rappresentato, ma narrato indirettamente tramite figure retoriche di sostituzione: il tavolino utilizzato dalla donna per lanciarsi nel vuoto che si rovescia, una sedia a dondolo che oscilla, un vaso di fiori che cade, lo scialle bianco che volteggi leggero nel cielo scendendo più lentamente del corpo, già schiantato al suolo. Riproponendo la sequenza nel sottofinale, come alfa e omega della storia, il regista omette l'inquadratura troppo rappresentativa del cadavere sull'asfalto: un'ellissi ci porta subito al cospetto della bara sulla quale il marito si chi-

27. *Ivi*, p. 106.

28. Cfr. J.-L. Provoyeur, *Le cinéma de Robert Bresson. De l'effet du réel à l'effet du sublime*, L'Harmattan, Paris 2003, in particolare cap. vi, *Le sublime*, pp. 281-337.

na chiedendo alla donna di aprire gli occhi solo per un'ultima volta. Omissione che rende più intensa la percezione del sublime rispetto alla sequenza iniziale, privata della rarefazione necessaria all'apertura verso il trascendente a causa di quell'immagine esplicitamente rappresentativa. Per Kant non c'è infatti forma sensibile che possa accogliere il sublime. Esso equivale a ciò che egli chiama «idea estetica» ovvero una «rappresentazione dell'immaginazione che dà alquanto da pensare ma senza alcun pensiero determinato, cioè senza alcun concetto appropriato e, di conseguenza, senza alcun linguaggio che possa esprimerlo completamente e renderlo intelligibile»²⁹.

Bresson predispone le condizioni perché l'idea estetica possa darsi e farsi avvertire, senza certezze. Si tratta di una procedura che possiede sembianze esoteriche, o alchemiche: la materialità ordinaria di immagini e suoni, impiegati in funzione indiziaria, può dar vita per forza propria, per ingovernabile automatismo, a una sostanza auratica che riluce di sovrannaturale. In Bresson, secondo Deleuze, «è l'automatismo materiale delle immagini a far sorgere da fuori un pensiero che esso impone, come l'impensabile per il nostro automatismo intellettuale»³⁰.

L'ultima delle *Note sul cinematografo*, con la quale l'autore si congeda dal lettore, parla della DIVINAZIONE (sì, così, tutto al maiuscolo): «questo nome, come non associarlo alle sublimi macchine di cui mi servo per lavorare»? Non è un caso che le definisca *sublimi* e che ne invochi la facoltà di condurre oltre l'intelletto: «Macchina da presa e magnetofono, conducetemi lontano dall'intelligenza che complica tutto»³¹. Dove possono condurre questi mezzi/strumenti di registrazione? Combinando opportunamente i loro dati, possono condurre verso una regione dell'essere che trascende «ogni misura dei sensi», avvertibile da «una facoltà dell'animo ad essi superiore», che è appunto la definizione del sublime kantiano³². Proprio in tal modo ci viene incontro l'enigma che la *femme douce* custodisce nell'animo e che porta con sé nella morte. Lo spettatore lo sperimenta con «piacere negativo», un piacere misto a dolore, come si addice all'esperienza del sublime secondo Kant: piacere di intravedere il vero che esso dischiude, dolore per l'impossibilità di governarlo con le facoltà della ragione umana, messa ancora una volta di fronte ai suoi limiti.

29. I. Kant, cit., in J.-Louis Provoyeur, *Le cinéma de Robert Bresson*, cit., p. 282.

30. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 200.

31. R. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 123.

32. I. Kant, *Critica del giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1977, p. 173.

Bresson e Dostoevskij: per un cinema a venire

DANIELE DOTTORINI

Che ci sia stato, nel corso del tempo, un rapporto stretto e profondo tra la scrittura letteraria di Dostoevskij e la scrittura cinematografica di Bresson, non vi è dubbio alcuno. Troppi gli elementi a carico, troppi gli indizi. All'interno dell'esigua produzione registica di Bresson (quattordici film in quasi cinquant'anni), non solo troviamo ben due titoli direttamente ispirati all'opera dello scrittore russo – appunto *Così bella, così dolce* e *Quattro notti di un sognatore* – ma l'influenza dostoevskijana nelle tematiche e nella strutturazione dei personaggi bressoniani è lampante anche in altri film del regista francese, basti pensare agli evidenti debiti che un film come *Pickpocket* ha nei confronti di *Delitto e castigo*, ai riferimenti continui che i personaggi e le narrazioni bressoniani fanno ai testi e ai personaggi dello scrittore russo.

Si tratta però solo di affinità tematiche, o di ispirazione nella costruzione di narrazioni e personaggi? O c'è dell'altro? È possibile cioè indagare il rapporto che lega due figure – tra l'altro non facilmente assimilabili come quelle di Bresson e di Dostoevskij – al di là della condivisione di alcuni temi narrativi? È possibile cioè pensare la figura di Dostoevskij, la sua scrittura per essere precisi, come forma che in un certo senso si lega alla precisa e radicale idea e pratica del cinema del regista francese?

La risposta non è scontata, soprattutto perché avvicinandosi all'opera di Bresson, ciò che salta agli occhi è proprio lo spazio aperto che separa, più che legare tra loro, i due autori. Come ricorda Joseph Cunneen, a prima vista sono più gli elementi di discordanza che quelli di vicinanza: «The Russian's multiplicity of plots, the rapid mood swings of his characters, and the long, passionate dialogues between them seem alien to the ascetic French filmmaker, who aimed at formal perfection»¹. Se i corpi dostoevskijani sono so-

1. J. Cunneen, *Robert Bresson. A Spiritual Style in Film*, Continuum, New York 2003, p. 121.