

21

Jacques Rivette
Dell'abiezione

L'articolo di Rivette (*De l'abjection*) è stato pubblicato su «Cahiers du cinéma» [n. 120, giugno 1961, L'intransigenza morale del critico ha esercitato un potere di interdetto molto forte anche sulle generazioni successive di redattori dei «Cahiers», come testimoniato dall'esperienza personale di Serge Daney [Turigliatto 1985, 196].

Il meno che si possa dire è che è difficile, quando si affronta un film con questo soggetto (i campi di concentramento), non porsi alcune domande preliminari. Invece sembra proprio che Pontecorvo, per incoerenza, stupidaggine o viltà, abbia decisamente trascurato di porsele¹.

Quella del realismo, ad esempio. Per molte ragioni, facilmente comprensibili, il realismo assoluto, o ciò che può farne le veci al cinema, qui è impossibile; ogni tentativo in questa direzione è necessariamente *incompiuto* («dunque immorale»), ogni sforzo di ricostruzione o di trucco è derisorio e grottesco, ogni accostamento tradizionale allo «spettacolo» rientra nel voyeurismo e nella pornografia. Il regista è tenuto a diluire, affinché ciò che egli ha il coraggio di presentare come la «realtà» sia fisicamente sopportabile da parte dello spettatore, che in seguito non potrà far altro che concludere, forse inconsciamente, che certo era una cosa penosa (che selvaggi, questi tedeschi!) ma tutto sommato *non intollerabile*, e che se uno era abile, con un po' d'astuzia o di pazienza, alla fin fine poteva cavarsela. Nello stesso tempo ognuno di noi si abitua subdolamente all'orrore: a poco a poco esso entra a far parte dei costumi e del paesaggio mentale dell'uomo moderno. Chi potrà, la prossima volta, stupirsi o indignarsi di ciò che avrà cessato di essere *sconvolgente*?

Qui possiamo capire come la forza di *Nuit et brouillard* derivasse meno dai documenti che dal montaggio, dalla scienza con la quale i fatti bruti e - ahimè - reali, venivano offerti allo sguardo, in un movimento che è precisamente quello della coscienza lucida, e quasi impersonale, che non può accettare di capire ed ammettere il fenomeno. Altre volte si sono visti documenti ancora più atroci di quelli mostrati da Resnais; ma a che cosa l'uomo può non abituarsi? Ora, se non ci abituiamo a *Nuit et brouillard* è perché il cineasta giudica quello che mostra ed è giudicato dal modo in cui lo mostra.

Un'altra cosa: si è molto citato, a destra e a sinistra, e quasi sempre molto stupidamente, una frase di Moullet: *la morale è una questione di carrellate* (o la versione di Godard: *le carrellate sono una questione di morale*); si è voluto vedere in questa frase il culmine del forma-

lismo, quando invece se ne potrebbe piuttosto criticare l'eccesso «terrorista», per riprendere la terminologia paulhaniana. Considerate nondimeno, in *Kapò*, l'inquadratura in cui la Riva si suicida gettandosi sul filo spinato percorso dalla corrente elettrica; l'uomo che decide, in quel preciso momento, di fare un carrello in avanti per inquadrare di nuovo il cadavere dal basso, facendo particolarmente attenzione ad inscrivere esattamente la mano protesa in un angolo dell'inquadratura finale; quest'uomo non merita che il più profondo disprezzo. Da qualche mese ci rompono le scatole con i falsi problemi della forma e del contenuto, del realismo e del fantastico, della sceneggiatura e della «mise en scène», dell'attore lasciato libero o dominato e di altre frottole; diciamo allora che potrebbe darsi che tutti i soggetti nascano in diritto liberi e uguali; ciò che è importante è il tono, l'accento, la sfumatura, o come lo si voglia chiamare: cioè il punto di vista di un uomo, l'autore, questo male necessario, e l'atteggiamento che questo stesso uomo assume nei confronti di ciò che filma, e quindi nei confronti del mondo e di tutte le cose; atteggiamento che può esprimersi attraverso la scelta delle situazioni, la costruzione della vicenda, il dialogo, la recitazione degli attori, la pura e semplice tecnica, «indifferentemente ma altrettanto». Ci sono cose che non devono essere affrontate se non nella paura e nel tremore; la morte è una di queste, senza dubbio; e come, nel momento di filmare una cosa tanto misteriosa, non sentirsi un impostore? In ogni caso sarebbe meglio porsi la domanda, e includere questa domanda, in qualche modo, in ciò che si filma; ma il dubbio è proprio ciò di cui Pontecorvo e i suoi pari sono maggiormente sprovvisti.

Fare un film significa dunque mostrare certe cose, e *nello stesso tempo*, e attraverso la stessa operazione, mostrarle secondo una determinata angolazione, perché queste due azioni sono rigorosamente inseparabili. Come non ci potrà mai essere un assoluto della «mise en scène», perché non c'è «mise en scène» nell'assoluto, allo stesso modo il cinema non sarà mai un «linguaggio»: i rapporti del segno con il significato qui non hanno corso e conducono soltanto ad eresie altrettanto tristi che la piccola *Zazie*. Ogni accostamento al fatto cinematografico che intenda sostituire l'addizione alla sintesi, l'analisi all'unità, ci fa scendere immediatamente in una retorica delle immagini che non ha nulla a che vedere con il fatto cinematografico, così come il disegno industriale non ha nulla a che vedere con il fatto pittorico. Perché questa retorica resta tanto cara a quelli che amano definirsi essi stessi «critici di sinistra»? Forse, tutto sommato, costoro sono prima di tutto degli irriducibili professori; ma se abbiamo sempre detestato, ad esempio, Pudovkin, De Sica, Wyler, Lizzani e i reduci dell'IDHEC, è proprio perché l'esito logico di questo formalismo si chiama Pontecorvo. Qualunque cosa ne pensino i giornalisti «espressi», la storia del cinema non entra in rivoluzione ogni otto giorni. La meccanica di un Losey, la spe-

rimentazione newyorkese non la mettono in agitazione più di quanto le onde sulla spiaggia non turbino la pace delle profondità marine. Perché? Il fatto è che gli uni non si pongono che dei problemi formali, e gli altri li risolvono tutti in anticipo senza porsene alcuno. Ma che cosa dicono, piuttosto, coloro che fanno veramente la storia e che vengono anche chiamati «uomini dell'arte»? Resnais confesserà che, anche se questo o quel film durante la settimana interessa in lui lo spettatore, tuttavia è davanti ad Antonioni che egli prova la sensazione di essere soltanto un dilettante; allo stesso modo Truffaut parlerà di Renoir, Godard di Rossellini, Demy di Visconti; e come Cézanne, contro tutti i giornalisti e i gazzettieri, fu a poco a poco imposto dai pittori, così i cineasti impongono alla storia Murnau e Mizoguchi...

Nota dell'edizione originale

¹ Questo testo di Rivette è la recensione del film *Kapò* di Gillo Pontecorvo [n.d.c.].

Chiave di lettura

Se si accetta la nozione di "messa in scena", i problemi di contenutismo (inteso in senso tradizionale) slittano in secondo piano. Il messaggio, i soggetti (dei film di Sam Fuller, per esempio) possono essere politicamente scorretti e assicurarsi il biasimo dei benpensanti. Ma la morale cinematografica fulleryana salva il cineasta agli occhi della *politique*. Si può non avere nulla da dire e saperlo fare meglio di altri. Il massimo disprezzo va proprio a coloro i quali vogliono esprimere un soggetto interessante attraverso uno stile più o meno artistico. *Kapò* di Gillo Pontecorvo ricade esattamente in questa casistica: un'opera dal soggetto serissimo (i campi di concentramento nazisti) e dalla morale oscena.

L'articolo di Rivette è il primo di una lunga serie di scritti destinata a protrarsi fino ai nostri giorni e a costituire una forma di iconoclastia tipicamente francese nei confronti della rappresentazione dello sterminio nazista. Per principio l'occhio della macchina da presa può rivolgersi verso i campi. Di fatto l'oscenità della Storia presuppone una serie infinita di cautele. Il rischio di essere accusati di amoralità, leggerezza, abominio è sempre altissimo.

Il principio secondo cui «la morale è una questione di carrellata» (nota affermazione attribuibile a Luc Moullet) potrebbe essere interpretato in senso formalista. Rivette corregge il tiro e precisa il senso dell'espressione. *Kapò* è proprio un film formalista, e ciò non basta a salvarlo, anzi il formalismo è uno dei motivi della sua condanna. Poco conta che nei fatti lo stesso Pontecorvo abbia fatto notare che il tipo

di movimento di macchina a giustificazione dell'accusa di abominio non sia esattamente come lo descrive Rivette. La morale della *politique* ha qualcosa di visionario. La pellicola di Pontecorvo è un solido anticipatore di un certo cinema italiano di impegno civile, che si svilupperà tra gli anni Sessanta e Settanta e che sarà caratterizzato proprio da una certa attenzione agli aspetti stilistici e da standard tecnici di eccellenza.

Rivette nell'ultima inquadratura della sequenza del suicidio di Riva vede una carrellata in avanti (in realtà è laterale) per re-inquadrare il cadavere in contro-piano dal basso, con la preoccupazione di inscrivere esattamente la mano levata in un angolo del piano finale. L'inquadratura è stilizzata nel senso di una crocefissione, ma non più di tanto in un film formalmente anche più complesso, soprattutto nell'uso della disposizione dei corpi in profondità di campo. La preoccupazione figurativa esibita quindi in questa occasione non è affatto superiore a quella che si trova, per esempio, nella prima parte del film. Ma è a contatto con la realtà pro-filmica dei campi che si pone il problema. L'enfasi sulla composizione dell'inquadratura, il movimento in avanti sarebbero esattamente la negazione della messa in scena, la violenza perpetrata ai danni dell'ontologia stessa dell'immagine cinematografica. Cosa non tollera il discorso di Rivette? Quel carrello e quel modo di concludere l'inquadratura. Cioè una doppia intenzionalità spettacolare di manipolazione del reale. Non è che non si possa mettere in scena l'orrore. È che non si può farne un problema di individualità stilistica, di intenzione artistica esibita. Il cinema potrebbe registrare i corpi nello spazio dell'orrore, della nuda vita, ma non deve sovrapporre alla messa in scena lo sguardo di un uomo che si manifesta in uno stile. Il luogo dello stile coincide con il luogo del disprezzo critico. La "messa in scena", almeno in questo caso, è l'opposto del formalismo.