

La chiusura degli universi

di Alessandro Cappabianca

La regola che guida i procedimenti della narrativa naturalistica è, al fondo, la **chiusura degli universi**, ed è una regola ferrea, che non ammette eccezioni. Gli universi sono, ovviamente, gli insiemi di comportamento che caratterizzano, fin da principio, i personaggi, insiemi dai quali possono bensì tentare di uscire, ma senza mai riuscirvi (pena la rottura dell'equilibrio statico su cui poggia tutta la convenzione naturalistica). Le apparenti uscite, così, non portano altro che ad imboccare vicoli ciechi al cui fondo è in attesa una catastrofe peggiore; ogni scossone che il personaggio dà alle strutture della storia narrata nel tentativo di uscire da se stesso (di ri-vivere diverso) deve venire lentamente riassorbito o comunque cambiato di segno: l'alternativa alla stasi è il movimento verso il basso. Così, la **tranche** zoliana ci appare come una sezione stratificata, in cui la consistenza e

compattezza degli strati è assicurata da regole e condizionamenti che hanno, soprattutto, l'ufficio di impedire comunque la presa di coscienza della propria condizione reale e dei suoi rapporti con le altre, ad ogni livello (non è questione di « miseria »: Muffat non è capace di entrare nel mondo, socialmente inferiore al suo, di Nanà, se non degradandosi a fare il cane).

Al cinema, la convenzione naturalistica della narrativa ottocentesca (intesa come struttura, capace di astrazione polisemica per la sua stessa natura di corpus letterario) rischia costantemente di ridursi a stereotipo: l'illusione semantica della duplicazione di realtà continuamente vanifica la pienezza polisemica spingendo verso l'univoco o l'equivoco (pensiamo al « **Gervaise** » di Clément, tratto da « L'Assommoir »); l'atteggiamento giusto (nel filone renoiriano ma anche, perché no, buñueliano) consisterà dunque nel saper mettere tra parentesi il naturalismo, mostrando non una storia naturalistica ma il naturalismo della storia. Si tratta, voglio dire, di esporre un atto di estraneazione, di allontanamento, **filmando**, filmando gesti e comportamenti naturalistici con la piena coscienza che sono **filmati**, che sono un'operazione culturale al quadrato, con base la convenzione naturalistica, e non le vicissitudini dell'abate Mouret. In questa operazione difficilissima (splendidamente riuscita a Franju), la scommessa sarà tanto più rischiosa quanto più le cadenze, i ritmi, il respiro stesso del film s'immergeranno profondamente nella convenzione da estraniare, senza facili scappatoie ellittiche; Franju riesce qui ad essere modernissimo proprio perché evita ogni tentazione di « modernizzazione » del linguaggio, che avrebbe estraniato il naturalismo in senso banale.

La realtà del film è una realtà di presenze precise, nette, stagliate (il castello, la chiesa), ma non comunicanti (**universi chiusi**: il fattore ateo, rousseauiano; il prete bigotto e fanatico); il suo sogno è un sogno di comunicazione, un delirio d'unione panica, attraverso la breccia aperta del muro che circonda il bosco incantato. E' **attraverso questo varco** che Mouret ha per la prima volta l'apparizione di Claudine (della Madonna), di questa nipote misteriosa che, chiamata, non si fa vedere, e poi appare ai due viaggiatori lungo la via del ritorno. Questo varco è il punto d'uscita di Mouret da se stesso, è il polo di condensazione del suo lungo sogno, che altro non è l'avventura che vive, iniziata con uno svenimento davanti all'altare e interrotta nel delirio di una notte di pioggia con l'apparizione del bigotto anatemizzante al di là della stessa breccia; attraverso la quale, dunque, Serge sconfitto « rientra in se stesso », allo stesso modo che ne era uscito.

Ma il sogno è al tempo stesso concreta realtà: Claudine, in attesa d'un bambino, si uccide, lasciandosi asfissiare dai fiori di cui s'è riempita la camera; lo zio, esasperato, mantenendo una vecchia promessa, taglia un orecchio al bigotto. Serge ha un sussulto di consapevolezza: nonostante tutto, farà seppellire Claudine in terra consacrata; ma il film si chiude ancora sul versante del delirio: Serge abbraccia la statua della Madonna, che si muta in Claudine.

Claudine è dunque la Madonna per i sensi sconvolti di Mouret, così come diventa Eva nell'Eden durante la materializzazione del sogno, il cui spezzarsi sarà dovuto proprio al fatale rinvenimento dell'Albero del Bene e del Male. Simbolismo visionario e fantasia bruciano da dentro il film, **nel realismo più rigoroso e perciò stesso più delirante**; inquadrature fisse e frontali di architetture solitarie, al limite tra mummificazione e fatiscenza, su cui trascorrono le grandi luci ed ombre del giorno, ne scandiscono il ritmo, accennando a una divisione in blocchi tematico-narrativi che è complementare a quella triadica di base, realtà-sogno-realtà, con un movimento parabolico, che dà ragione della sconfitta ma anche della lotta: per cui la realtà distrugge sì il sogno, ma al tempo stesso, in apparente contraddizione, ne è profondamente pervasa, sì da non poter essere più la stessa. E questo è da intendersi letteralmente: il peccato-sogno di Mouret non è che l'analogo del peccato-film di Franju, come violenza del filmare sulle strutture di una storia che pretendeva di restare « una storia ».