



Non informazione e anti-ideologia

di Alessandro Cappabianca

Il 99 per cento degli autori cinematografici fa del cinema che è possibile solo perché è esistito, prima, altro cinema. I loro segni, quand'anche sintatticamente combinati in modo nuovo, acquistano spessore semantico dal rimando (connotativo) ad altri segni cinematografici, che diventano così in certo modo « significato », in un rapporto citativo magari indiretto ma non per questo meno fondante (abbiamo già visto, p.e., il primo film « garreliano » in *Ici et maintenant* di Serge Bard, la cui coppia a letto rimanda direttamente alle analoghe situazione di Garrel, con la variante del mangiare, in questi escluso). Senza voler dedurre meccanicamente da questo fatto un criterio per giudizi di valore, va detto che è solo il rimanente 1% a fare, invece, cinema « nuovo »: non nel senso che ascendenze, paren-

tele, rimandi, citazioni, influssi, non possano comunque reperirsi nell'opera d'un autore che, in quanto tale, è sempre legato (visibilmente e « invisibilmente ») all'« empeiria del momento storico », ma nel senso che egli va ad arricchire il « repertorio » dei segni componenti fino a quel momento il lessico cinematografico, con segni profondamente personalizzati; cioè a dire, precisamente, l'atto di invenzione stilistica aggredisce in toto il segno come grumo o nesso di rapporti sintattici e come veicolo di valori semantici non facilmente collegabili ad altri (cinematografici o comunque iconici) assunti come « significata »: il che è profondamente diverso dal puro e semplice « effetto di estraniamento » dovuto all'uso del segno in un contesto « insolito ».

Vedendo Garrel, sembra quasi di dover dare ragione a Pasolini quando parla del cinema come « lingua scritta dall'azione ». I segni sono « nuovi », sembrano sorgere direttamente e senza mediazioni dal « mare della realtà » (sia pure realtà dell'autore); e qui si inserisce bene il richiamo garreliano ad essere « vicini alla nascita », « contro la cultura », la sua saltazione del « non conoscere niente ». Sappiamo, in realtà, che la lingua scritta dell'azione, postula quella « parlata », cioè i codici formalizzati dei tipi d'impatto delle strutture « esterne » su quelle psicobiologiche « interne », dei comportamenti ecc., che costituiscono quell'**astratta costruzione** che è l'**agire nella realtà**. Ma se agire nella realtà, fare, morire, addirittura **nascere**, possono essere considerati non come eventi naturali, ma come catene semiotiche strutturate, condizionate dai codici, è evidente che non possiamo illuderci di trovare aprioristicamente l'originalità attraverso la semplice « vicinanza » ad esse. Anche la « vita » soffre di conformismo e arteriosclerosi: tutto sommato, la **nascita** che ci interessa sul serio è solo quella del talento Garrel, come inventore di segni cinematografici genuini, « vicini alla nascita » in quanto genuini più che genuini perché « vicini alla nascita ».

Nascita e morte, le condizioni esistenziali dell'uomo, sono da considerare strumenti, di cui Garrel si serve per non tradire il suo convincimento sulla necessità della **non-informazione** come unico modo per evitare le trappole dell'ideologia. Giustamente, non appena il regista « scopre le sue carte », spiega, classifica, dirige, « svela il segreto »... non appena i frammenti, come le tessere d'un mosaico, accennano ad assumere un senso compiuto... non appena l'attore, che appare sullo schermo, e i gesti che ivi compie, smettono di sembrarci enigmatici e appare la « ragione » che li giustifica (così il cinema di Hitchcock è solo parzialmente fenomenologico, precisamente solo finché l'imbroglio non viene « spiegato »)... ecco istaurarsi l'ideologia come falsa coscienza e dirigismo paternalista: ciò che Garrel vuole soprattutto evitare. Il regista deve essere impostore e baro, ma non **falsario**.

In quanto **sociali**, tuttavia, i gesti tendono sempre, di per se stessi (e sono sociali anche i gesti dell'uomo solo, di Buster Keaton chiuso nella sua stanza nel **Film** di Beckett-Schneider), ad istaurare almeno la « verità » dei provvisori rapporti che sottintendono. Questo accadrà più difficilmente (a prezzo di un maggior sforzo di astrazione, e quindi a rischio di più aleatoria arbitrarietà) se il rapporto concerne i temi « non-sociali », biologico-vegetativi, della nascita, della morte, del legame (che è di alienazione reciproca, tanto che è rigorosamente escluso l'atto dell'amore) tra i poli di una coppia (o di un trio), nei luoghi deputati della funzione « naturale » (il letto, il bagno). Dormire, lavarsi, partorire, morire, sono i gesti non-sociali che Garrel può situare, in un microuniverso chiuso, come gesti al tempo stesso assoluti e inessenziali. Questi gesti hanno il pregio di richiedere il minimo d'informazioni, dandosi, ex abrupto, per quel che sono, senza « rimandi », senza « spessore »: minimo è pure, di conseguenza, il grado di entropia di questa comunicazione essenziale e « povera ».

L'eliminazione completa dei rapporti con l'esterno, nell'universo asfittico della **Concentration**, trova il suo naturale corollario nella ferrea logica del movimento filmico, degli attori e della m.d.p., i cui supporti, ad un certo punto, finiscono

per coincidere (la donna che striscia lungo le rotaie del carrello... i fili del sonoro come cordoni ombelicali...): al tempo stesso, perché non si istauri una normalità paradossale, e la « certezza » (sia pure a livello vegetativo-elementare) non rientri dalla finestra a imbalsamare i significati, occorre introdurre ulteriori elementi d'ambiguità, che sono, nella **Concentration**, la moltiplicazione speculare delle immagini, e l'oscillazione continua nella definizione (camere da letto... prigionie...?) del luogo stesso. Neppure la sua limitatezza di microcosmo chiuso, salva l'ingegnoso scenario inventato da Garrel dalla « perdita di certezza » nel proprio status esistenziale. Il letto diventa veicolo di incubi, il buco nella parete della stanza dà in una tetra cella, nel bagno forse ci si è lavati, forse si è commesso un delitto (il sangue d'un bambino presente-assente?).

Altrove, e specialmente in **Marie pour memoire**, una labile traccia, poco più di un sospetto, di « storia », è contestata da un gioco di rimandi, ironico e beffardo quanto più sembra candido, tra piani intercambiabili e interconnessi di realtà e onirismo. Non solo non sappiamo se quello che sta accadendo è o no un sogno sognato dal personaggio reale o una realtà agita dal personaggio del precedente sogno (sogno di chi, poi?); non siamo neppure in grado di provare la fondatezza dell'interpretazione onirica. Le carte rimangono in mano a Garrel, che non le scopre mai.

Le révélateur e **Le lit de la vierge** hanno una struttura più aperta. I luoghi si moltiplicano, certe scene sono « en plein air », e alcuni individui-segni tendono (asintoticamente) allo status di « personaggi » (ma il limite della loro autonomia non si spinge mai al di là dell'accento, dell'indizio: se qualcuno li conosce, è solo Garrel...). L'introduzione d'un « terzo reale » (il bambino), nell'universo della coppia, in **Le révélateur** (e non d'un terzo immaginario come nella **Concentration**), rende possibile l'impostazione di un discorso un poco più allargato; sempre fuggendo l'ideologia, Garrel abbozza però uno schema di contrapposizione tra generazioni (dove il bambino, come essere a-culturale, finisce per vincere); e viene a galla, in una ironica, esplicita scena di guerriglia mimata, la connotazione profonda dell'isolamento della coppia: la paura (con tutte le sue cause: guerra, rapporti tradizionali di tipo autoritario, ecc.). Affiora chiaramente ciò che già poteva sospettarsi: rigorosamente metonimico, realista e anti-ideologico nelle sue componenti, il cinema di Garrel si pone nella sua totalità come una grande metafora, che lo rende apparentabile ai già citati Beckett e Schneider, a Borowczyk. La forza della metafora complessiva sta, ovviamente, nel rigore con cui il particolare riesce ad evitare ogni accenno metaforico; e questo non succede in **Le lit de la vierge**, dove tutti i temi di Garrel tornano, affastellandosi, ma anche un poco smagliandosi, in un coacervo ambizioso. Qui il carrello può servire per un vero e proprio viaggio fantastico all'interno del film, configurando tappe e stazioni; c'è una Vergine-Madre, e c'è un Figlio che, sotto le fattezze di Cristo-Clementi, esordendo con una cavalcata trionfale su un asino, finisce per morire crocifisso in riva al mare; ci sono i lavacri come gesti rituali, i letti come troni o altari; un Nord Africa che è Messico che è Palestina... Il ritmo aperto, squillante, della cavalcata iniziale, scivola poi nell'amplificazione dei temi, si insinua un sospetto di manipolazione e déjà vu nella materia profilmica, coi modi allegorici fellinian-bergmaniani. Il regista-baro (sacrosantamente baro) smette di rischiare e rischiare (si), diventa falsario e getta il brillante atout fasullo: la crocifissione, come richiamo esplicito, iconologico. Qui cominciano le nostre riserve.