

La guerra d'Algeria.

Da Godard ad Haneke: la storia che non si può dire

Lucilla Albano*

1960, ma che sono potuti uscire soltanto a guerra finita, nel 1963. E si manifesta ancora, qualche anno dopo, nella proibizione dell'uscita nelle sale francesi di *La battaglia di Algeri*, produzione italo-algerina con la regia di Gillo Pontecorvo.

Vorrei adesso mettere a fuoco quello che mi è parso essenziale nel processo formale (e non solo rispetto al tema della guerra d'Algeria) che accomuna questi quattro film francesi. Essi appartengono, in generale, sul piano stilistico, al cinema moderno, presentano una forte impronta di autoreferenzialità, un andamento molto libero, dal carattere frammentario e discontinuo, un uso del montaggio di tipo lirico.

Nello specifico, il loro modo di procedere riguarda, come ho già accennato, un atteggiamento comune verso la guerra d'Algeria, la quale non ha una dimensione autonoma, non è raccontata in quanto tale, ma risuona piuttosto nelle sue infinite e interminabili «ripercussioni morali»³, come dice Godard a proposito del suo film.

Raccontando la guerra d'Algeria attraverso accenni e indizi, creano un taglio, una faglia all'interno del tessuto narrativo, un vuoto piuttosto che un pieno, un'assenza piuttosto che una presenza: vuoto e assenza che si installano nel cuore del film, producendo un'ellissi che fa sanguinare il testo. Perché questo avvenimento così importante, doloroso e contraddittorio della storia politica della Francia e che sembra imporsi con tutti i connotati di un evento traumatico, o non può essere detto, secondo i dettami consapevoli di una censura cieca e repressiva o, per essere detto, deve essere mascherato e trasfigurato, attraversando questi film come una scheggia che li fa ardere e vibrare. E procedendo così esattamente al contrario rispetto a quello che faranno invece – anche se in modo antitetico tra di loro – Pier Paolo Pasolini con *La rabbia*, sempre del 1963, e Gillo Pontecorvo con *La battaglia di Algeri* nel 1966⁴.

Che senso ci sarebbe, in *Le Petit Soldat*, al girovagare, per le strade di Ginevra, di Bruno Forestier, di settore per non partire per la terra d'Algeria, e quindi ricattato dall'OAS, e ai suoi incontri con una deliziosa ragazza di nome Veronica, che non fa che pettinarsi i capelli? Che interesse si proverebbe, in *Adieu Philippe*, a seguire il vacuo peregrinare, tra studi televisivi, scarumacce amorose, discoteche e vacanze, di Michel Lambert? O a raccontare l'infelicità paralizzante di Bernard, appena reduce dalla guerra, nel film di Resnais, se non ci fosse quella ferita del racconto che riconduce tutto al destino perduto di una generazione di giovani francesi? Chi morto in terra d'Algeria, chi devastato nella coscienza o chi provato da una perdita irreparabile, come accade in *Les Parapluies de Cherbourg*, straziante musical di Jacques Demy, uscito nel 1964 e toccato anch'esso dal tema Algeria. Così come lo è *Cléo de 5 à 7* di Agnès Varda, sempre del 1964, che, con quello del marito Demy, condivide la storia di un amore impossibile, in questo caso tra la bionda Cléo, malata di cancro, e un giovane soldato che deve partire per l'Algeria. E cosa sarebbe infine, in *Caché*, quel ritorno devastante del passato nella vita privilegiata di Georges Laurent, se non avesse come sostrato la questione della lotta di liberazione di un popolo e il diritto, per ciascuno, di essere amato e riconosciuto?

Del suo "piccolo soldato", in questo film così pieno di contraddizioni e ambiguità, Godard dice che è un personaggio «completamente perduto... e confuso», in tempi confusi, impotente, che vive alla giornata. In *Adieu Philippe* il giovane assistente operatore, Michel Lambert, un po' millantatore e un po' donnaiolo, è alle prese con due ragazze, le due amande *Philippe*, le due mandorle gemelle (perché stanno sempre insieme), tra cui non saprà scegliere. La cartolina preletto per l'Algeria scellerà per lui e la sequenza finale, la «sequenza degli addii»⁵, in cui Michel si imbarca mentre le due ragazze lo salutano dal molo, non è soltanto la fine delle vacanze o della giovinezza spensierata, quel senso di struggimento e di perdita, riguarda il destino del protagonista e di tutti gli altri giovani francesi di quegli anni, che hanno rischiato la propria vita in terra d'Algeria.

In *Muriel* di Resnais lo spazio urbano, la città di Boulogne-sur-Mer, è il tessuto da cui si dipartono i rapporti tra i personaggi e scorrono le loro vicende, quelle dell'antiquaria Hélène, che abita una casa con oggetti e mobili continuamente in transito, del suo antico amante Alphonse, che dichiara, quasi

L'idea di questo intervento è già contenuta, per certi versi, nella scelta dei film e nel rapporto che essi hanno tra di loro: *Le Petit Soldat* di Jean-Luc Godard, *Adieu Philippe* (*Desideri nel sole*) di Jacques Rozier, *Muriel* di Alain Resnais tutti film usciti nel 1963 e *Caché* (*Niente da nascondere*) di Michael Haneke che è invece del 2005. Questi quattro film francesi presentano – pur con caratteri, sensibilità e strutture narrative diverse e originali – un'affinità drammaturgica: il senso del destino individuale dei personaggi si intreccia con la tragedia della storia collettiva, in questo caso la guerra d'Algeria. Una guerra di liberazione del popolo algerino contro il paese occupante, la Francia, combattuta tra il 1954 e il 1962, anno in cui, dopo lotte sanguinose e fratricide, venne proclamata l'indipendenza del paese.

Vorrei però chiarire che non ho scelto questi film per parlare della guerra d'Algeria o per ridurli a pretesto di un dibattito sul grande tema del colonialismo e del razzismo. Al contrario sono tali opere – collegate tra loro da un comune contesto politico e sociale, quello francese, e da esigenze estetiche non dissimili – a imporre all'attenzione l'importante questione dell'Algeria offrendone una dimensione del tutto diversa rispetto agli scritti o ai discorsi, ad esempio, degli storici o dei politici. Esse immettono, come fa sempre l'arte, una alterità: creano qualcosa di trasgressivo, addirittura di «pericoloso» (penso al film di Godard)¹ e comunque di nuovo e di inatteso rispetto al tema, creando una «guerra d'Algeria» che altrimenti non esisterebbe e un effetto di senso che passa attraverso un'esperienza di tipo estetico. Nel caso di questi film non è quindi il cinema a essere subordinato a fini storici o politici – i quali cercano chiarezza, coerenza ed esaustività – ma è la passione e l'angoscia nei confronti di «una guerra atroce e furiosa», come scrive Jean Cayrol², a nutrire l'ispirazione cinematografica e il suo stile, restituendo, di questo avvenimento, gli enigmi e le oscurità.

Vediamo prima di tutto il contesto. Il collante esterno e oggettivo che delimita questi film all'interno di precise scelte narrative – diverse certo per ognuno – esiste ed è un dato incontrovertibile, che va immediatamente messo in rilievo: la fortissima censura francese rispetto al tema Algeria, tema tabù negli anni della guerra e mai veramente affrontato neppure più tardi, tema lacerante, di cui questi film sono, in qualche modo, la testimonianza. Testimonianza dell'emersione di un non detto, di un non visto e anche di un non compreso, che parte con il film di Godard e arriva fino a oggi, in modo eclatante e inaspettato, con il film di Haneke. Tale censura si materializza molto concretamente e palesemente, ad esempio, rispetto ai primi due film, *Le Petit Soldat* (che oltretutto Godard dovette girare in Svizzera proprio per sfuggire alla censura francese) e *Adieu Philippe*, girati entrambi nel

a giustificazione di una vita fallita, di aver vissuto per molti anni ad Algeri, e del suo figliastro Bernard che, tornato dalla guerra d'Algeria fisicamente integro, continua a esserne psicologicamente tormentato, prigioniero e ossessionato da colpe e incubi che prendono il nome di Muriel, una ragazza algerina della cui tortura e morte Bernard sembra essere stato testimone e complice.

Come *Muriel* anche *Caché* introduce la scena politica e tragica della storia francese, dopo così tanti anni, all'interno di un'altra scena, intima e privata, contrassegnata dall'arrivo – nell'abitazione del protagonista, Georges Laurent – di strane cassette, le cui riprese, fisse, frontali e in campo lungo, della strada e della casa in cui abita, invadono, perturbanti ed enigmatiche, la sua vita, facendo pensare a questo film come a un thriller, cosa che non è affatto.

Alcuni sogni, dei veri e propri incubi, riportano Georges alla propria infanzia, quando, per gelosia, «per non perdere niente», farà allontanare da casa un bambino algerino di nome Majid, impedendo, attraverso una menzogna, che venga adottato dai propri genitori. Spostando la responsabilità degli effetti devastanti della guerra d'Algeria, del colonialismo e del razzismo sulle spalle di un bambino – per definizione non eticamente responsabile – Haneke riesce ancora di più che negli altri film, basati su personaggi confusi o inconsapevoli, a far sentire il peso della responsabilità di ognuno e della società intera nei confronti della guerra coloniale.

Il cuore narrativo, politico del film non sta infatti tanto nella gelosia edipica del piccolo Georges, che non vuole rinunciare all'amore esclusivo e assoluto dei genitori, quanto in quell'anno 1961, in quel giorno 17 ottobre, in cui una manifestazione del Fronte di Liberazione Nazionale algerino, avvenuta a Parigi, è repressa nel sangue e nelle acque della Senna, dove morirono, in parte annegati, circa duecento algerini, tra cui, nella finzione cinematografica, i genitori di Majid.

Bruno Forestier, Michel Lambert, Bernard e Georges Laurent cercano, in modi diversi, di fuggire, dimenticare o rimuovere la guerra d'Algeria. Sono personaggi in fuga, in transito, di passaggio, dalla legalità all'illegalità per Bruno Forestier, dall'incoscienza alla coscienza per Michel Lambert, dallo spaesamento allo smarrimento per i personaggi di *Muriel*, dal senso di colpa all'autopunizione per Georges Laurent. Ma tutto ciò che di rimosso o fantasmatico invade questi film ha un suo punto di rottura, di arresto, che coglie i personaggi verso la fine del racconto. Qualcosa di incontrovertibile, e che ha sempre a che fare con la morte, rende i fantasmi terribilmente concreti, una realtà con cui non si può più non fare i conti: la tortura e la morte di Veronica per mano dell'OAS per Bruno Forestier, la possibilità di morire in terra d'Algeria per Michel Lambert, l'omicidio, da parte di Bernard, dell'amico e commilitone Robert in *Muriel* e il suicidio – davanti agli occhi di Georges Laurent – dell'algerino Majid in *Caché*.

La visione che questi autori offrono della guerra d'Algeria, non potendo essere né un discorso di verità, né di denuncia, impraticabili entrambe, prende una strada diversa, compie una deviazione, deviazione che assume, nel campo dell'arte, la ben nota definizione di straniamento che, oltre a prolungare la difficoltà e la durata della percezione, come diceva Šklovskij, pone elementi di visionarietà, piuttosto che di conoscenza o di informazione nei confronti dell'oggetto di cui parla, sfuggendo così alla contingenza del proprio tempo.

La guerra d'Algeria non è però neppure raccontata, sia chiaro, attraverso l'omissione, l'attenuazione o la minimizzazione. In questi film e per i loro autori quella d'Algeria è una sporca guerra coloniale che, se non può lasciare libero lo sguardo che vi si posa o innocente la visione che ne offre, non ammette neppure un approccio inconsistentemente reticente o censurato. Contro la censura che incombe, si sottraggono proprio attraverso lo straniamento, che punta, in tutti questi film, sul mascherare, l'alludere, il divagare; ad esempio prendendo, ogni volta, come soggetto rivelatore della guerra d'Algeria un soggetto vittima, una *vittima inerme* attraverso cui l'orrore della guerra è fortemente percepibile e decentrandolo, o a livello del personaggio (cioè affidandolo a un personaggio di contorno, piuttosto che ai protagonisti) o a livello della storia (nel senso che la storia principale del film racconta qualcosa d'altro). L'effetto è insieme inquietante e crudele. Non sono film che assolvono, che

sggravano la coscienza, non c'è qualcuno a cui dare la colpa e non c'è neppure qualcuno che si è battuto al posto e in vece dello spettatore, come inducono a credere i film eroici di Hollywood. Non offrono soluzioni narrative, non stabiliscono cause uniche, ma molteplici e neppure chiaramente individuabili. Molto poco viene svelato, lasciando alla guerra d'Algeria, così come alle coraggiose donne algerine che l'hanno combattuta, la *chance* di rimanere "velata".

Laurence Schifano nel convegno romano dedicato a Jean Cayrol⁶, sceneggiatore tra l'altro del film di Resnais, diceva che Muriel (la Muriel personaggio) è un *fantôme*, uno spettro. È vero: la ragazza algerina di nome Muriel, che forse non è neppure il suo nome – «torturata e uccisa» – è una presenza incerta, traballante ed evanescente (un'immagine che viene solo evocata tramite denominazioni o significanti diversi nel corso dell'intero film), possibile parto della fantasia malata e sofferente di Bernard, tanto che lo spettatore alla fine del film non può essere sicuro che sia effettivamente esistita nella sua povera vita e in quella del commilitone e amico Robert. Perché il significante *Muriel* è anche un *fantasme*, un fantasma in senso psicoanalitico, uno schermo dietro cui criptare un'angoscia senza fine⁷, un rimosso che ritorna e da cui si può cercare di liberarsi o di eliminarlo solo uccidendo ancora, solo in una perpetua fuga da se stessi, come farà Bernard uccidendo l'amico Robert, su cui finirà per rovesciare la responsabilità delle torture e della morte di Muriel.

Muriel è il nome che Cayrol e Resnais hanno dato alla guerra d'Algeria: non si può parlare della guerra d'Algeria e allora l'Algeria, nome femminile, prende, metaforicamente e metaforicamente, altri nomi: Muriel, Veronica, Philippine. Quella ragazza algerina di nome Muriel, «che non si racconta», come dice testualmente Robert, indicando anche la scelta narrativa di tutti questi film (la guerra d'Algeria è una storia che non si può dire, che non si riesce e non si può raccontare), è un "rimorso" senza fine, è esattamente quell'«anima in pena» che ritorna sempre, come ci ha detto Freud, definendo poeticamente il processo della rimozione e il continuo riapparire del rimosso in forme cifrate e alterate.

Muriel e *Caché*, presuppongono, ancora più che *Le Petit Soldat* e *Adieu Philippine*, un intenso percorso interpretativo da parte dello spettatore, raccontano, seguendo un'interpretazione psicoanalitica (che pongo quale pura ipotesi, tra le tante possibili, per film che, della lettura aperta, fanno un punto di forza), quello che Jacques Lacan, riprendendo il pensiero freudiano, ha individuato come «una legge profonda, secondo la quale ciò che viene simbolicamente abolito risorge nel reale in forma allucinatoria»⁸.

Da *Muriel* a *Caché* mi sembra vi sia una progressione nella traduzione, o meglio ancora nell'invenzione, narrativa e drammaturgica di questo meccanismo psichico⁹. Se Muriel personaggio è uno spettro la cui realtà o non realtà è indecidibile, le immagini che Georges Laurent vedrà attraverso le varie cassette – arrivate a lui misteriosamente e inspiegabilmente, e trattate come se provenissero dalla realtà esterna – potrebbero rappresentare la realizzazione allucinatoria del senso di colpa rispetto al desiderio infantile di allontanare, cacciare l'altro bambino, Majid: il rivale, l'intruso, ma anche l'*arabo*, la *sale race* come i *picds-noirs* chiamavano il popolo algerino. Desiderio che provoca, a sua volta, nella duplicità che contrassegna la logica dell'inconscio, una reazione, legata invece, insieme al senso di colpa, al desiderio di autopunizione. Se da piccolo Georges ha fatto la spia, come confesserà lui stesso alla moglie, da adulto la punizione sarà quella, inconsciamente autoprodotta, di essere spiato a sua volta.

Nei due sogni-incubi in cui Georges rivive la propria colpa infantile è dalla stessa posizione che subisce l'aggressione (un'aggressione da parte di Majid che il piccolo Georges si era inventato) e compie la vendetta (facendolo allontanare da casa), posizione assimilata a quella della macchina da presa e quindi coincidendo anche con il punto di vista dello spettatore cinematografico, implicando così direttamente. Implicazione che, oltre a generare un effetto estetico e di identificazione, diventa direttamente politica. Siamo tutti responsabili, siamo tutti colpevoli, sembra dirci Haneke.

La prospettiva frontale, fissa e in campo lungo dell'inquadratura del secondo sogno, riprende, nella

sua struttura costitutiva, i piani ricorrenti della strada e della casa di Georges, che si impossessano, come un sintomo, della sua esistenza. In *Caché* la scena dell'inconscio non è solo quella dei sogni, ma anche quelle lunghe immagini vuote, che non si sa da dove arrivano né come, e soprattutto quale soggetto – se non il soggetto dell'inconscio, il misterioso e impossibile persecutore – le abbia proposte. Nello stesso modo il lungo piano finale invade, nel suo carattere totalmente enigmatico, nel suo abisso, lo sguardo disorientato dello spettatore.

L'effetto allucinatorio non riguarda più solo il protagonista, il personaggio della finzione, ma viene ribaltato sullo spettatore, sulle colpe e le responsabilità di ognuno rispetto a una storia politica di colonizzazione e di razzismo, su cui non ci si è interrogati abbastanza. Colpe e responsabilità che passano da padre in figlio, da una generazione a un'altra (come ci può suggerire l'immagine finale, in cui si vedono parlare insieme il figlio di Georges e il figlio di Majid). È la sporca guerra coloniale, intrecciata, in modo crudele e glaciale, come fa qui Haneke, ai complessi infantili, che ritorna compulsivamente negli incubi e nelle angosce dell'uomo bianco, occidentale.

Scoppia un nuovo problema nel mondo. Si chiama Colore.

Si chiama Colore, la nuova estensione del mondo.

dice Pasolini nella *Rabbia*, nel momento in cui inizia a raccontare la liberazione dei popoli di colore dalla colonizzazione dei bianchi e che ci fa anche capire, con la chiarezza e la lucidità caratteristici del pensiero pasoliniano, che la guerra d'Algeria, come tutte le altre guerre di liberazione dell'uomo di colore dall'uomo bianco, è il fantasma non solo soggettivo, ma collettivo, politico e sociale, che aleggia tutt'oggi, nel nostro presente, alle prese ancora con le più svariate forme di razzismo, come racconta *Caché*. Quando parliamo in generale di linguaggio universale, di storie che diventano «storie di tutti», ecco, probabilmente la guerra d'Algeria, avvenimento circoscritto ma tra i più importanti del XX secolo, non è arrivato a darci testi così significativi e universali.

Nella mia formazione però, e in quella di molti della mia generazione, *Muriel*, film difficile e complesso, ha avuto una funzione preziosa, è diventato il patrimonio condiviso di una memoria, seppure di pochi e per pochi. Il film di Resnais, che non offre quasi (a parte la tortura) nessuna informazione o conoscenza sulla guerra d'Algeria, facendo quindi leva proprio su «quella quota di ignoto che dà efficacia al senso»¹⁰, ha segnato, in modo affettivo, e proprio per questo indelebile, un forte sentimento rispetto a tale avvenimento e quindi anche rispetto a posteriori riflessioni, più razionali e politiche.

E allora il bellissimo piano sequenza finale – che nella sua allusione e sospensione ricorda quello di *Caché* – acquista una dimensione sovradeterminata, che può essere letta alla luce di quello che è stato detto finora sulla guerra d'Algeria e dell'emozione, non facilmente spiegabile, che suscita.

Questo finale non mette solo in scena un personaggio in transito, di passaggio, e che non si era mai visto prima, una moglie tradita e abbandonata che cerca il marito scomparso nell'appartamento deserto della sua probabile amante. Attraverso una ripresa in continuità, una lunga carrellata che accompagna e precede il personaggio e che, al di fuori del contesto, potrebbe apparire un puro esercizio di stile, la scena diventa invece metafora della solitudine e dell'incomprensione del soggetto nei confronti di un mondo in continua trasformazione e con cui non riesce più a fare i conti, anzi che gli si ritorce contro, disorientandolo. È come se, in questo piano finale – complici la luce, il ritmo e la continuità del movimento, il commento musicale di Hans Werner Henze e le scelte scenografiche, con quel mazzo di rose su cui la macchina da presa si blocca aggustando la propria posizione finale per centrarlo meglio alla destra dell'inquadratura: così pittorico e impressionistico, quasi a offrire allo spettatore, proprio all'ultimo momento, qualcosa di tangibile, in cui coniugare tradizione e bellezza – si liberassero improvvisamente tutte le potenzialità espressive che il film ha sotteso e, in qualche modo ancora inespresse, fino a questo punto culminante e definitivo.

Le dinamiche esistenziali e relazionali che, nel corso del film, si intrecciano tra i personaggi e con i luoghi e gli spazi che abitano, non hanno allora solo la valenza di un «disorientamento»¹¹ degli abi-

lanti di Boulogne-sur-Mer rispetto alla loro stessa città, sentimento che gioca come contrappunto all'incomprensione e al malessere dei personaggi l'uno rispetto all'altro, a uno sordimento che assomiglia a quello dei reduci dall'Algeria che, quando tornavano, dopo tre anni, come dice Jacques Rozier a proposito del suo film, «non capivano più cosa succedeva attorno a loro», o alla confusione e impotenza di cui parla Godard, tutte caratteristiche condensate nella dolente figura di Bernard, appena tornato dalla guerra d'Algeria.

Lontano, in filigrana, si possono cogliere altre e forse più essenziali dinamiche – presenti nel corso di tutto il film – riconducibili a questioni politiche cruciali, a problemi dirompenti e sempre più attuali: la tensione, il conflitto tra radicamento ed emarginazione, tra partecipazione ed esclusione, tra spaesamento e identità, tra precarietà e sicurezza, tra perdita e riparazione: tessuto metaforico che muove inconsapevolmente i personaggi del film, presi in una rete che li sovrasta e li domina.

In un Convegno dell'Unesco svoltosi a Parigi nel 2005, al messaggio del presidente Chirac, che esaltava i valori di libertà e di giustizia, il presidente dell'Algeria, che è stato uno dei capi della resistenza algerina, Abdelaziz Bouteflika, così rispondeva: «Sono d'accordo con il messaggio del Presidente Chirac, in particolare nella parte relativa ai valori di giustizia e di libertà. È proprio in nome di quei valori che ho sparato sui francesi»¹². Parole che richiamano il Pasolini della *Rabbia* quando, parlando del popolo algerino in rivolta, dice:

*Eppure
dietro questi visi
di affamati o predoni
cova quel sentimento terribile
che la Francia chiamò libertà.*

Quelle del Presidente algerino e quelle di Pasolini – nella loro qualità di ossimori – sono parole che ben sintetizzano l'estrema contraddizione e l'insita aporia di una nazione come la Francia a misurarsi con quella storia della guerra d'Algeria, che non si può quindi raccontare, «che non si racconta», per citare il film di Resnais. Di queste contraddizioni e aporie, i quattro film francesi, visti nel loro insieme, nella loro rete di relazioni, mi sembra siano l'imprevedibile ma riuscita esemplificazione.

*Università Roma Tre

1. Alain Bergala, *L'ipotesi cinema*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2008, pp. 42-43, così scrive: «Il vero cineasta è attraversato da una domanda che il suo film a sua volta attraversa. È qualcuno per cui filmare non è cercare la tradizione in immagini di idee già assodate, ma qualcuno che cerca e pensa nell'atto stesso di fare il film [...]». Quando Godard, nel 1962 (sic!), inizia a girare *Le Petit Soldat*, il minimo che si possa dire è che non ha le idee chiare sulla questione algerina in quel preciso momento, pur decisivo, della guerra, e più di una volta sfiora il baratro che potrebbe inghiottirlo. Raramente, dal tempo di *Roma città aperta* e di *Germania anno zero* di Rossellini, un film è stato girato così "a caldo" da un giovanotto che non sapeva cosa aveva da dire, che non nascondeva la sua attrazione per le peggiori tesi dell'epoca, ma che semplicemente aveva intuito che questo soggetto tabù era il tema cruciale del momento, e che fare un film gli avrebbe forse permesso di uscire dalla sua confusione e dalle sue dubbie tentazioni. *Le Petit Soldat*, da qualunque parte lo si prenda, resta ancora oggi un film ideologicamente pericoloso, il cui messaggio non è oggi più chiaro di quanto non fosse quarant'anni fa, ma in cui si vede all'opera un cineasta che ha un rispetto e una fede assoluta nel cinema e nel suo potere di pensiero e di indagine». Per un'analisi dettagliata del film nel rapporto che instaura tra voce over, dialoghi e immagini, cfr. l'attento lavoro di Gabriele Anacleto, *L'immagine evocata. Narrazione della voce nel cinema francese*, Kaplan, Torino 2008, pp. 105-120.
2. Jean Cayrol (sceneggiatore di *Muriel*) in una lettera a Marcel Oms, in Marcel Oms, *Alain Resnais*, Editions Rivage, Paris-Marseille 1988, pp. 93-94.
3. *Entretien avec Jean-Luc Godard*, in «Cahiers du Cinéma», n. 138, décembre 1962; ora anche in Jean-Luc Godard, *Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano 1971, p. 170.

Huang Wenhui, *We (Wo Men)*, Repubblica Popolare Cinese 2008

4. Parlo di modo antitetico sostanzialmente perché, mentre il film di Pontecorvo è un film di finzione che vorrebbe sembrare un documentario, quello di Pasolini è un documentario – basato tutto su Cinegiornali dell'epoca e quindi su «un gioco combinatorio di materiali preesistenti», come dice Giuseppe Bertolucci, curatore della versione originale nel 2008 – che diventa un cinema di poesia e un dramma politico, con una sua forte drammaturgia.
5. Come la definisce Christian Metz nella sua *Analisi sintagmatica della colonna visiva*, dove l'esempio su cui lavora è proprio *Adieu Philippe*. In *Id., Semiotica del cinema*, Garzanti, Milano 1972 e succed., pp. 211–249.
6. Laurence Schifano, *Cayrol-Resnais: Entrée des fantômes*, Convegno internazionale su Jean Cayrol, *Dalla notte e dalla nebbia*, Roma 25–27 gennaio 2008.
7. E infatti mentre Bernard racconta del supplizio di Muriel, sul piccolo schermo della sua stanza passano le immagini di un filmato amatoriale, delle riprese fatte in Algeria, tra i soldati francesi, piuttosto neutre e non significative rispetto al terribile racconto di Bernard.
8. Gilles Deleuze, *Il freddo e il crudele*, SE, Milano 1996, pp. 71–72.
9. A proposito della vicinanza tra Muriel e Caché, Rosamaria Salvatore, in una nota al suo saggio *Dal nascosto al ritorno. La posizione dello sguardo in Caché*, così scrive: «Più motivi permettono di accostare, forse in modo un po' ardito, *Caché* a *Muriel* di Alain Resnais, pur nella consapevolezza di una marcata differenza nell'organizzazione compositiva delle due opere. La colpa è la rimozione del singolo quale metafora di responsabilità storiche più ampie, la ricerca di una verità non componibile, la spinta dei protagonisti a velare eventi traumatici e la implacabile persistenza del loro ripresentarsi in forme diverse, nonché il loro ostinato schermarsi per proteggersi da verità nascoste, l'importanza allusiva e volutamente sospesa della sequenza finale sono alcuni dei tratti che consentono tale confronto». In Lucilla Albano, *Veronica Pravadielli (a cura di), Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Quodlibet, Macerata 2008.
10. Gabriella Ripa di Meana, *Il sogno e l'errore*, Astrolabio, Roma 2008, p. 69.
11. Non faccio che riprendere alcune riflessioni espresse da Jean Cayrol e Alain Resnais a proposito di questo film. Per un maggiore approfondimento mi permetto di rimandare a Lucilla Albano, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 109–119.
12. Il convegno si è svolto all'Unesco il 5 aprile 2005. Devo queste informazioni a Luciano Violante, che ringrazio.

Potere e "verità" nel cinema del secondo Novecento

La paura di HAL. Cinema e politica delle emozioni nell'epoca del biocapitalismo

Enrico Carocci*

1. Questo intervento è concepito come riflessione a margine al recente lavoro di Vanni Codeluppi *Il biocapitalismo* e in particolare al capitolo «Cinema: lo sfruttamento delle emozioni». Ma prima di arrivarci vorrei richiamare brevemente un esempio molto noto, che ci dà la misura – se mai ce ne fosse bisogno – del modo in cui il cinema è in grado di stimolare i nostri processi di identificazione e di attaccamento grazie alla sua capacità di produrre emozioni.

L'esempio viene da *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick, e in particolare dall'episodio di cui è protagonista il calcolatore HAL 9000. Come è noto il calcolatore HAL 9000, progettato per guidare e supervisionare la missione verso Giove, a un certo punto *sgaglia*, commette un errore. I due astronauti decidono di disattivarlo, perché hanno perso fiducia nelle sue capacità; e lui reagisce di tutta risposta cercando di eliminare tutti gli umani presenti sull'astronave.

Questa sua scelta è determinata dapprima dalla paura dell'esclusione, poi dalla paura di essere letteralmente ucciso, messo fuori gioco dai due umani. Si tratta di una reazione che lo rende stranamente simpatico allo spettatore, e che fa sì che HAL ci appaia come l'unico vero e proprio *personaggio* dell'episodio e dell'intero film, soprattutto se lo confrontiamo con l'immagine asettica, inespressiva e impersonale dei due astronauti, che sembrano agire e reagire sempre un po' come degli automi.

Questa dinamica, come hanno evidenziato ad esempio le pagine penetranti di Michel Chion¹, ci viene resa soprattutto tramite il lavoro della regia e dunque attraverso la gestione dei punti di vista. Innanzitutto HAL è il principale personaggio "vedente" del film, cioè quello cui è attribuibile la maggior parte delle soggettive. Ce ne sono varie disseminate nell'episodio, a volte non ce ne rendiamo neanche conto fino in fondo, ma queste soggettive culminano forse nel momento in cui HAL "osserva" i due astronauti che tramano contro di lui, leggendone i labiali. Grazie a questo espediente lo spettatore del film si identifica con il calcolatore più di quanto non faccia con i due umani (che pure, per altri versi, gli somigliano di più).

HAL è, nelle parole di Chion, *panottico* e *invisibile*². I due astronauti, d'altra parte, sono due esseri di cui raramente vediamo il volto in primo piano, sono al limite due scafandri impersonali, e questo è il motivo per cui risultano, per lo spettatore, due personaggi sostanzialmente intercambiabili e dunque privi di identità.

Eppure HAL, nonostante l'invisibilità che lo rende illocalizzabile – si pensi alla sua voce, di cui non è mai mostrata la fonte: è "ovunque" e in nessun luogo (acusma) – è l'unico personaggio dotato di una soggettività, cioè di una serie di meccanismi che ci farebbero parlare di una *coscienza*. L'esito è un paradosso, perché HAL è una creatura non antropomorfa e anzi astratta, ai limiti del visibile (non ha incarnazione fisica, è incorporeo, lo riconosciamo soltanto dai molti "occhi" sparsi per tutta l'astronave e che ogni tanto campeggiano a tutto schermo come una figura geometrica, un cerchio