

Nota sull'adattamento cinematografico di *Con gli occhi chiusi*

Fabio Andreazza

Trascinato in sala da un giornalista del «Corriere della Sera», ai primi di gennaio del 1995 Luigi Baldacci vede *Con gli occhi chiusi*, diretto da Francesca Archibugi. Convinto che «il problema vero, nel passaggio dal romanzo al film, [sia] di riuscire a fare del linguaggio un'analogia, una metafora di quello scritto», ritenendo insomma che l'adattamento, per dirlo in termini longhiani – che il pur longhiano Baldacci non usa –, debba produrre delle “equivalenze audiovisive”, esce dal cinema insoddisfatto. Perché? Come si poteva fare un buon servizio al libro, come si poteva realizzare un film degno di comparazione con il testo di partenza? «Si doveva capire che questa storia non poteva essere parlata, ma piuttosto tradotta in immagini isolate e irrelate, cariche di significati, di forza simbolica: gesti sospesi, oggetti misteriosi, angosciata percezione visiva, quasi fisico dolore per gli occhi, pause, battute d'aspetto che non hanno seguito»¹. Per Baldacci un film di questo tipo avrebbe potuto realizzarlo Bresson.

Fin dagli anni Cinquanta autore fra i più celebrati del cinema europeo, Bresson è sinonimo di rigore formale, di cinema antispettacolare e antinaturalistico, di racconto composto da frammenti di realtà, di ellissi che spezzano la continuità spazio-temporale, di uso evocativo dei rumori. E circa metà della sua produzione è costituita da adattamenti di testi letterari. In un importante articolo su *Diario di un curato di campagna* Bazin ha posto questo film come paradigma della trasposizione cinematografica: «La fedeltà di Bresson al suo modello non è [...] che l'alibi di una libertà rivestita di catene; se rispetta la lettera è perché questa gli è più utile di certe inutili libertà, perché questo rispetto è, in ultima analisi, molto più di una raffinata difficoltà da superare, un momento dialettico della creazione di stile»². La fedeltà, e quindi il confronto con la letterarietà del testo, è uno stimolo per il regista francese a creare immagini e suoni personalissimi. Il romanzo di Bernanos è per Bresson un «materiale

¹R. POLESE, Tozzi. *Con gli occhi ben chiusi*, «Corriere della Sera», 8 gennaio 1995, p. 19.

²A. BAZIN, *Journal d'un Curé de Campagne e la stilistica di Robert Bresson* [1951], in *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, a cura di G. Grignaffini, Firenze, La casa Usher, 1984 (ed. orig. *Le Journal d'un Curé de Campagne et la stylistique de Bresson*, «Cahiers du cinéma», 1951, 3), p. 127.

grezzo» che si deve «confermare nella sua essenza»: la realtà non è il contenuto del testo, «ma il testo stesso, o, più precisamente, il suo stile». E la realtà va rispettata: «Bresson sopprime, non condensa mai, giacché ciò che resta di un testo tagliato è ancora un frammento originale»³. Ogni singolo frammento ha una sua autonomia, non è inserito in un rapporto di causa-effetto con gli altri: «Gli eventi non si organizzano secondo le leggi di una meccanica delle passioni il cui compimento potrebbe colmare le attese [...]. Ad ogni singolo istante come ad ogni singola inquadratura basta il proprio destino e la propria libertà»⁴.

Considerato il suo atteggiamento rispettoso verso il testo letterario e il suo stile di regia, è comprensibile che Baldacci abbia pensato subito a Bresson per un confronto produttivo con il romanzo di Tozzi.

Vediamo invece i risultati cui è giunta Francesca Archibugi, secondo il critico: «Al silenzio la regista ha contrapposto una sonorizzazione spietata di ogni attimo del film: una successione di momenti pieni, stipati, insaccati a forza dentro una misura di tempo che è in assoluto contrasto col tempo di Tozzi»⁵. Diversamente dai suoi precedenti film, *Con gli occhi chiusi*, in effetti, concede di più allo spettacolo e al virtuosismo formale. Qualche esempio: la *plongée* con cui si apre la sequenza del calpestamento dello scorpione, le soggettive sfocate di Pietro, l'utilizzo della profondità di campo, che fa pensare a *Quarto potere* di Orson Welles – richiamato ancor più nell'uso del *long take*: ad esempio nella sequenza dell'arrivo del padre di Pietro dalla vedova per chiederle la mano. Come in una celebre sequenza di *Quarto potere*, assistiamo prima, dalla finestra, alla comparsa dell'uomo a cavallo e poi, con un carrello a precedere, alla camminata svelta della donna che percorre il corridoio fino al salotto per raccontare il fatto alle figlie. Segue un altro *long take* in cui seguiamo le ragazze che cambiano stanza e ci informano del motivo dell'appuntamento. Ora, la sequenza è svolta in due sole inquadrature composte da complicati movimenti di macchina: in *Quarto potere* era ben motivato, ma qui? Sembra di no, sembra si tratti di esibizione di abilità tecnica, di pura decorazione in un film che rivela invece un impianto narrativo tradizionale. La gestione del tempo filmico è infatti più vicina a quella di un romanzo ottocentesco che a quella di un'opera che ha ripensato le convenzioni narrative proprie del naturalismo.

³ Ibid., p. 129.

⁴ Ibid., p. 128.

⁵ R. POLESE, *Tozzi. Con gli occhi ben chiusi* cit., p. 19.

Pochi giorni dopo l'intervista a Baldacci, sullo stesso giornale appare una replica stizzita di Archibugi, nella quale rivendica le sue scelte: «[...] la rarefazione del tempo narrativo di Tozzi l'ho strangolata, [...] il film è affollato, colorato, rumoroso, a fotogramma pieno, e non grigioferro, silenzioso e largo come ci si sarebbe aspettati. Tozzi racconta una materia densa in modo liquido, antinarrativo, antiottocentesco. È la modernità del romanzo del '13. Ma io faccio il cinema con i miei anni nei nostri anni [...]»⁶. Da queste parole evinciamo che per la regista girare un film che riprenda gli stilemi tozziani, un film girato – prendendo spunto da Baldacci – *à la manière de* Bresson, si debba considerare un'operazione antistorica. Ora, Bresson appartiene alla stagione del cosiddetto cinema moderno o della modernità, che si svolge fra gli anni Quaranta e gli anni Settanta e vede come protagonisti numerosi registi (non solo europei) dalla forte consapevolezza autoriale, i quali, interrogandosi sulla natura del linguaggio cinematografico, mettono in discussione il sistema formale vigente nel cinema hollywoodiano – e di conseguenza mondiale – dalla seconda metà degli anni Dieci (e per questo definito “classico”⁷). Tra i maestri di questa ondata rinnovatrice figura Bresson. Per Archibugi tutto ciò appartiene al passato: non ritiene fruttuoso raccogliarne l'eredità negli anni Novanta. Il suo cinema, in effetti, sembra ignorare quella stagione. «Faccio un tipo di cinema naturalistico, più realistico, quindi il mio sforzo è tentare di annullare la macchina da presa»⁸. Con queste parole la regista evoca proprio i fondamenti del cinema classico, e anzitutto la “trasparenza” nel montaggio: l'esatto opposto delle forme della discontinuità che si sono affermate nel cinema moderno, in cui i cineasti hanno mirato a una rappresentazione non lineare dello spazio e del tempo, a far saltare le regole condivise di punteggiatura, attraverso stacchi bruschi, falsi raccordi, sovrapposizioni temporali, ecc.

L'intenzione di Archibugi è insomma quella di realizzare un cinema “neoclassico”. A quella frase ne aggiunge però un'altra: «E comunque ogni storia ha il suo stile»⁹. Lo stile di *Con gli occhi chiusi* è certamente diverso da quello di *Mignon è partita* (1988) o *Verso sera* (1990). Pur conservando un impianto narrativo

⁶ F. ARCHIBUGI, “Ma io difendo il mio film infedele e rischioso”, «Corriere della Sera», 12 gennaio 1995, p. 31.

⁷ D. BORDWELL, J. STAIGER, K. THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985.

⁸ F. ARCHIBUGI, *Non sono bambini, sono persone di pochi anni*, dichiarazioni di F. Archibugi raccolte da M. Sesti, in *Francesca Archibugi*, a cura di Carola Proto, Roma, Audino, 1994, p. 11.

⁹ Ibid.

tradizionale, le marche dell'enunciazione, come si è osservato, sono più vistose. Rispetto ai film precedenti c'è una marcata tendenza alla spettacolarizzazione, evidente nell'uso del turpiloquio da commedia di quart'ordine e nella presenza scioccante degli animali: la castrazione del maiale, del gatto e del cane, lo schiacciamento delle teste degli uccellini, l'assalto della faina al tacchino e la ripresa senza stacchi della nascita del vitello non sembrano avere un legame con la struttura profonda del film. Queste immagini sembrano al contrario inserite solo per colpire sul piano emotivo lo spettatore. È il film «affollato, colorato, rumoroso, a fotogramma pieno» celebrato dalla regista, fatto per entrare in sintonia con il pubblico contemporaneo, sempre più avvezzo alle scene spettacolari¹⁰. Lo stesso motivo che sta alla base della scelta di forzare la differenza sociale fra i due protagonisti per creare «un'assonanza coi ragazzi a noi coevi, Jack Frusciante e i suoi amici»¹¹. Una volontà di anacronismo, insomma, per rendere attuale «la storia d'amore infelice tra due ragazzi disturbati, una contadina e un figlio di padroni, sullo sfondo della prima guerra mondiale»¹². Così, un paio d'anni prima, la regista aveva descritto ciò che le interessava del romanzo di Tozzi. Con questi presupposti *Con gli occhi chiusi* era destinato a diventare solo una fonte di vicende narrative e di situazioni psicologiche, e l'analisi comparata un'operazione inevitabilmente poco feconda.

¹⁰ Cfr. T. ELSAESSER, W. BUCKLAND, *Teoria e analisi del film americano contemporaneo*, Bietti, Milano, 2010 (ed. orig. *Studying Contemporary American Film*, 2002), p. 81.

¹¹ F. ARCHIBUGI, "Ma io difendo il mio film infedele e rischioso" cit., p. 31.

¹² N.A. [NATALIA ASPESI], "Il vero sciacallo è colui che tace", «La Repubblica», 18 maggio 1993, p. 32.