

«Solo gli uomini vivono; intorno a loro regna il silenzio». Bresson e il nichilismo de *La mite*, di Luigi Cimmino

1) Dostoevskij, Bresson e il nichilismo

Si può certo sostenere che sia la lettura de *La mite*, certamente uno dei capolavori del Dostoevskij novelliere, sia il film che Bresson ne ha tratto, risultano analizzabili, godibili e da compulsare senza doversi necessariamente sforzare di precisare astrattamente il tipo di “nichilismo” che attraversa entrambe. Troppo spesso nel proiettare un concetto o una teoria su opere letterarie o cinematografiche si corre il rischio di togliere smalto estetico alle seconde rendendo torbido il primo. A maggior ragione allorché il concetto, come nel caso di un fenomeno culturale e storico indeterminato quale appunto il nichilismo, spesso più uno slogan che una concezione, è tutt’altro che trasparente. Eppure, penso che proprio nel caso de *La mite* e di *Così bella così dolce* valga la pena compiere un certo sforzo per chiarire che tipo di *nulla* si annuncia (se si annuncia) nelle due opere. Non tanto perché il nome dello scrittore viene immancabilmente associato, assieme a quelli di Turgenev e Pisarev, alla valenza specificatamente russa del fenomeno, o perché, quanto a sguardo allucinato e sgomento sulla realtà, Bresson fa impallidire quello del nostro Antonioni, ma perché riflettere sul tema può chiarire sia l’atmosfera che accomuna le due opere sia la loro differenza. Fra l’altro sottolineando in che modo il regista francese, rimanendo fedele al suo stile, anzi radicalizzandolo, trasforma in immagini e suoni una «sceneggiatura» davvero impossibile.

Così bella così dolce non è considerato uno dei migliori film di Bresson, perlomeno non all’altezza, si sostiene, de *Il diario di un curato di campagna* o di *Au hasard Balthazar*. Non è detto sia così: tra i suoi pochi film è forse, almeno formalmente, uno dei più compiuti. Anche se penso che sia proprio il confronto con la novella ad intensificarne valore filmico e significato. Che un’opera d’arte, anche cinematografica debba valere *per sé*, a prescindere da confronti che nulla potrebbero aggiungere o toglierle, è una delle tante regole che l’estetica, soprattutto cinematografica, è costretta spesso a ritrattare.

Colpisce che nelle poche righe che *Il Morandini* dedica al film (si tratta certamente solo di un *Dizionario*, ma la cosa è indicativa) il recensore, sottolineando come il regista scruti «i due personaggi con la sua scrittura asciutta, cercando di fare a meno della psicologia», concluda poi con la seguente frase virgolettata di Moravia: «ma non vi è riuscito. La psicologia trasuda dagli oggetti, si spande per il film come una nebbia»¹. Il fatto è che non solo, nel film, la «psicologia» della novella, anche se si tratta di precisare di che *tipo* di psicologia si tratti, è resa, ma ad essa si aggiunge la personale lettura, anche religiosa, di Bresson.

¹ LAURA LUISA, MORANDO MORANDINI, *Il Morandini*, Zanichelli, Bologna 2008, p. 343.

Per spiegarmi partirò da una breve considerazione sul *nichilismo*, per poi dedicare un paragrafo al racconto di Dostoevskij e uno al film di Bresson.

2) Lo spessore dell'esistenza

Quella del nichilismo è storia complessa e sfuggente, appunto perché non di una teoria specifica si tratta, articolata in tesi, inferenze e conclusioni². Il termine, anche se viene già usato prima, comincia ad interessare gli storici della filosofia, e la cultura occidentale, a partire dalla polemica ottocentesca contro la filosofia kantiana e idealista, colpevole, ad esempio per Jacobi, di dissolvere il mondo dell'esperienza in «apparenze», in immagini prive di consistenza ontologica. Come dire che in tal caso il termine imputa ad una certa concezione del mondo di identificare l'esistente con il nulla, più precisamente di affermare che propriamente non c'è, non esiste, ciò che all'esperienza si manifesta come esistente.

Ma non è questo il senso del nichilismo che poi si diffonderà nella cultura russa e che attraversa alcune filosofie del 900 per poi insinuarsi persino nella riflessione teologica, ad esempio in quella del pastore protestante Dietrich Bonhöffer. Il nichilismo inteso ontologicamente come «non esistenza dell'esistente» continuerà a occupare alcuni testi di filosofia ma non costituirà certo una delle atmosfere della modernità.

Il significato che per lo più si dà alla parola, anche nella vita di tutti i giorni, attribuendola ad una persona che turbati, quasi si trattasse di una forma depressiva, consideriamo «nichilista», sta a significare la credenza che il nulla abiti qualsiasi forma di *valore*, fini e progetti per cui crediamo valga la pena vivere³, non certo l'*esistenza* delle cose e di noi stessi come oggetti naturali. A non esistere, anche se non ci soffermiamo certo a pensare in quale *modo* esisterebbero se esistessero, sono le idee e gli ideali che dovrebbero guidare le nostre azioni, non il blocco di realtà che *di fatto* è: questo possiede al contrario una esistenza tanto massiccia da superare qualsiasi dubbio, almeno quello della scienza naturale e del senso comune. Sin qui, precisando che il nichilismo che nel XIX e XX secolo, oltre le filosofie, impregna culture ed esseri umani, è fondamentalmente nichilismo assiologico, appunto dei valori, non si aggiunge certo niente di nuovo alla vulgata del concetto. La considerazione è in fondo banale. Meno banale è chiedersi cosa ne stia alla base, quale tipo di considerazione di fondo, più vissuta che teorizzata, lo renda possibile; forse, implicitamente, anche nell'uomo della strada.

² Sulle vicissitudini teoriche ed epocali del nichilismo cfr. in particolare FRANCO VOLPI, *Il nichilismo*, Laterza, Bari 2009. Cfr. anche FEDERICO VERCELLONE, *Introduzione al nichilismo*, Laterza, Bari 2003.

³ Mi è stato fatto giustamente notare che spesso, in particolare da chi possiede cultura storica, la parola «nichilismo» è associata all'anarchismo internazionale alla Michail Bakunin. Qui la parola, fatta propria polemicamente da Bakunin come tratto distinguente, viene inizialmente attribuita appunto a chi, critico nei confronti dei valori tradizionali, sarebbe suo malgrado *nichilista* nei confronti di qualsiasi ideale (ideali che invece il rivoluzionario russo certamente aveva, sebbene polemici verso quelli tradizionali). Uno dei problemi del nichilismo, tanto per ripeterlo, sta appunto nell'utilizzo elastico e generico del termine, nei contesti più differenti, come se fosse ben chiaro di cosa si stia parlando. Come spesso succede la forza della parola, la sua aura semantica, è inversamente proporzionale alla sua perspicuità.

Ebbene, questo tipo di possibile e temuta resa al nulla non consiste semplicemente nella mancanza di valori di fatto assenti, ma che potrebbero esserci, quindi nel possesso di un concetto coerente ma vuoto, come quello della vita su Giove, ma nel sospetto che il concetto relativo ai criteri valutativi del nostro agire non possa che essere vuoto: come si suol dire non ne va semplicemente dell'estensione del concetto, ma della sua *intensione*, del suo senso. In tale eventualità, appunto non di fatto ma di principio, eppure problematica dato che non si tratta di considerare impossibile l'esistenza del cerchio quadrato, sta l'inquietante svalutazione di *tutti* i valori, e soprattutto per quel che qui interessa, quanto traspare, nel modo in cui traspare dalle opere d'arte, nella novella di Dostoevskij e nel film di Bresson.

Una indicazione di quello che potrebbe essere un punto di partenza riassumibile in concetti di tale clima culturale la dà certamente, anche se *e contrario*, Friedrich Nietzsche. Per Nietzsche fondamentalmente nichilista - nel primo senso del termine, quello ontologico! - è in generale proprio la *valutazione* dell'esistente, l'insieme di prescrizioni morali, religiose, teleologiche e in generale *normative* (Nietzsche mette nel mazzo persino un certo modo di considerare l'evoluzionismo) che giudicano l'esistenza in base a nozioni ideali. Per la parte in cui ciò che esiste non viene semplicemente constatato e affermato, ma appunto giudicato e valutato in base a parametri esterni, in grado di alludere a come le cose *dovrebbero* essere, l'esistente, a suo avviso, viene rifiutato, misconosciuto per ciò che è, quindi essenzialmente ridotto alla sua negazione. L'accettazione della realtà, della sua totale autonomia, costituisce il filo rosso che, nei tanti rivoli di un pensiero che alterna riflessioni a illuminazioni, percorre l'intero *corpus* nietzschiano a partire dalla *Nascita della tragedia*. Tanto è vero che per Nietzsche l'apparente struttura dell'agire umano inganna. Le nostre azioni non sarebbero teleologicamente rivolte ad un fine in cui si compiono e hanno senso: «L'uomo [...] non agisce *in vista della felicità* o di un utile o per allontanare il dispiacere: piuttosto una *certa quantità di forza* dà fondo a se stessa, afferra qualcosa su cui possa scaricarsi. Ciò che chiamiamo «fine», «scopo», è in verità *il mezzo* per questo involontario processo di esplosione»⁴. Quanto comunemente viene indicato come scopo «a noi sembra piuttosto una fine»⁵. I fini, autenticamente concepiti, sarebbero il pretesto per un'azione *pura*, libera da normative regole di condotta.

Ma quello di Nietzsche è in realtà il ribaltamento disperato (seguito in effetti da molte disperazioni estetizzanti) di una cultura e un modo di sentire nichilisti che nei due secoli passati opera, quando opera, nel verso esattamente opposto, con tutte le conseguenze che ne derivano. Proprio perché ci si convince, con una tautologia che lascia attoniti, che solo l'esistente ha lo stigma della realtà, qualsiasi norma lo voglia giudicare e orientare appare irreali. Facendo del mero esistere il criterio del valere, tutto finisce con il disporsi sul medesimo livello. Se non si danno, e non si danno, *gradi* dell'esistenza, livelli per cui qualcosa esiste più delle altre – questa l'inferenza

⁴ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Frammenti postumi*, in G. COLLI - M. MONTINARI (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VII, tomo I, parte I, Adelphi, Milano 1982, p. 256.

⁵ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, in G. COLLI - M. MONTINARI (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., 1976, p. 18.

più o meno consapevole - diventa vano pensare che alcune cose possiedano un valore che le distingue ontologicamente dalle altre, a meno che gli enti «valgano» semplicemente perché relativi all'interesse soggettivo.

Il nichilismo assiologico è la conseguenza, dovuta a molteplici ragioni storiche e culturali, di uno sguardo incapace di distogliersi dalla massiccia e opaca presenza della realtà, rispetto alla quale criteri di giudizio normativi vengono percepiti essenzialmente, proprio perché prescrittivi e non descrittivi, ideali e non reali, incapaci di *far presa* sul mondo. Come se il progredire della vita di fatto svuotasse di momento in momento principi che hanno la consistenza di un sogno. Se l'esistenza, come sosteneva Kant, non è un predicato, gli unici predicati che le convengono – questa l'inferenza nichilista – sono quelli manifesti, oggetto di descrizione, non del dover-essere che le vorremmo imporre.

Come detto il nichilismo è più parola che riassume un'atmosfera culturale, una situazione storica, che il frutto di un giudizio e di un ragionamento (la razionalità è a sua volta composta da regole, quindi normativa!). Tanto è vero che la sua espressione teorica più compiuta si coagula intorno ad una metafora. Ne *L'essere e il nulla* di Sartre la coscienza che desidera, intende, vuole, proprio perché *intenzionalmente* diretta verso i propri contenuti, rivolta ad *altro* e quindi considerata incapace di una sua propria esistenza, viene concepita come un «buco», il *per sé*, vanamente teso al tentativo di riempirsi dell'esistenza *in sé*, delle cose *già* esistenti. Il risultato di questo conato – questa l'indicazione geniale dello scrittore Sartre, anticipata da un'intera temperie culturale – è un comportamento necessariamente in «malafede», dove il soggetto tradisce a se stesso e agli altri la consapevolezza che i suoi ruoli sociali e morali sono solo vestiti di scena, una commedia immaginaria che non si può fare a meno di recitare, ma alla quale sempre e solo *gli altri* danno parvenza di realtà.

Chiaramente, nella grande letteratura, a cominciare da quella dello scrittore russo, i personaggi *vivono* la nullità della propria commedia, senza risolverla in formule astratte, così trasmettendo al lettore il senso di una atmosfera nella quale noi contemporanei siamo forse più immersi dei nostri predecessori. Alla resa per contrasto, vedremo in che modo, di questa atmosfera Dostoevskij aggiunge qualcosa - per quanto ci riguarda ne *La mite* - che si tratta appunto di precisare.

3) La Mite

Il senso in cui la compattezza ottusa dell'esistenza si staglia contro le intenzioni, i programmi e i «proponimenti» umani è ben reso da una delle ultime frasi de *La mite*: «Sorgerà il sole, guardatelo, non assomiglia forse ad un cadavere? Tutto è morto e dappertutto c'è morte. Solo gli uomini vivono, e intorno a loro regna il silenzio»⁶.

Merito delle opere di spessore è certamente quello di permettere molteplici registri di lettura, e *La mite* non fa eccezione. La novella può quindi essere certamente letta ricavandone indicazioni di psicologia umana, ma la dimensione psicologica, nesi fra eventi mentali che ubbidiscano ad un certo senso, conscio o inconscio, fra l'altro

⁶ FÈDOR DOSTOEVSKIJ, *La mite*, in *Racconti*, trad.it. di Giovanna Spindel, Mondadori, Milano 1997, p. 803.

prodotti in risposta a contenuti psichici di altri soggetti, inseriti in una rete di motivazioni, non solo può essere considerato uno fra i tanti temi de *La mite*, ma probabilmente è in realtà il meno importante.

La storia narrata ha un unico protagonista, il narratore. Tutto ciò che ricaviamo degli altri personaggi, a cominciare da quello della «mite», è filtrato dal resoconto di un individuo incoerente e certamente in malafede che, davanti al cadavere della moglie, tenta di *aggiustare* fra mille bisticci e digressioni (al limite del vaneggiamento) un evento che lo ha sconvolto. Il racconto è la cronistoria di un essere che cerca vanamente di inserire un episodio drammatico della sua esistenza in una narrazione che immetta *in quel fatto* un po' di senso e vita. Anche l'angoscia e lo strazio dell'io-narrante sono un modo estremo di non lasciar riposare quel cadavere accanto al silenzio delle cose, delle suppellettili della casa, del trascorrere dei giorni: «Di nuovo due stanze e di nuovo sono solo con i pegni»⁷; «ecco che l'orologio a pendolo continua a battere, non gli importa nulla, non si dispiace per nessuno»⁸.

La sincerità del protagonista della novella è, se possibile, minore di quella di Zeno Cosini. L'autoesplorazione interiore è un tentativo di difesa, una congerie di menzogne intercalate da esclamazioni d'odio, di vergogna o anche di amore che però, come esclamazioni, rivelano soltanto lo sfogo di un'anima sofferente. Il fatto è che al lettore, che pur comprende che di menzogne si tratta, tradite come sono da continue contraddizioni, sfugge quale sia il piano su cui situare la verità. Non si tratta semplicemente di bugie opposte a una verità fattuale accertabile - come sono davvero andate le cose! perché si è uccisa «la mite»! -, ma di un flusso di coscienza che nasconde in modo enigmatico lo stesso livello che potrebbe renderlo falso, come avviene pure, per continuare l'analogia, nella *Coscienza di Zeno*. Parte della potenza della novella sta appunto nel vuoto di realtà che traspare dietro alla lucidità, continuamente dichiarata, del protagonista. Dal monologo, più che una condizione individuale, psicologica, traspare dunque una condizione metafisica.

Un agente di pegni, che ai clienti esibisce «un tono da gentiluomo: poche parole, cortese e severo»⁹, ma che non disprezza di arricchirsi con il sacro - «È forse proibito prendere in pegno immagini sacre?»¹⁰ - contempla il cadavere della giovane moglie suicida. Le sue riflessioni a voce alta, pensieri sconnessi alternati a frammenti di ricordo, si raccolgono attorno a due temi principali. Il primo riguarda il tentativo di risposta ad un quesito: perché si è uccisa? Il secondo, dominante rispetto al primo e che dovrebbe aiutare a dare risposte sul suicidio, vorrebbe essere un coraggioso atto di lucidità - «voglio essere giudice di me stesso» -, la ricostruzione delle autentiche motivazioni che hanno guidato il rapporto con la moglie.

⁷ *Ivi*, cit., p. 802.

⁸ *Ivi*, cit., p. 801.

⁹ *Ivi*, cit., p. 756.

¹⁰ *Ivi*, cit. p. 759.

In effetti l'atto d'ipocrita lucidità, partiamo da questo, ha l'unico risultato di rivelare al lettore un individuo che vive di *riconoscimento*, che cerca la propria consistenza e identità nel giudizio che altri danno o possono dare di lui. Come avviene in molti personaggi dostoevskijani, in particolare nel protagonista delle *Memorie del sottosuolo*, romanzo breve vicinissimo, anche nello stile, a *La mite*, il disperato strozzino potrebbe dire di se stesso «che senza esercitare un potere e una tirannia su qualcuno»¹¹ non può vivere. Anche se il fatto che viva di tale riconoscimento può solo rivelarlo a chi legge, non a sé: «Voglio ricordare tutto, ora, ogni minuzia, in ogni particolare. Vorrei concentrare il mio pensiero in un punto e non posso, con tutti questi minimi particolari, ogni piccola minuzia...»¹². Evidentemente il «punto» viene continuamente rimosso e sostituito dalle minuzie.

Sin dai primi incontri con la moglie, quasi una bambina che per miseria è costretta a impegnare i pochi oggetti cari che ancora possiede, l'atteggiamento nei suoi confronti vuole essere di «trionfo»¹³. Il trionfo che ad esempio subito accompagna la percezione di aver ferito la ragazza confessandole di aver accettato come pegno un bocchino d'ambra solo per farle un piacere personale. Da tener presente che l'usuraio è stato cacciato da un reggimento dato che, questa la motivazione ufficiale, per vigliaccheria ha evitato un duello. In realtà il duello, dice il protagonista a se stesso e al lettore, non è stato evitato per vigliaccheria, ma per non sottomettersi a regole che non lo avrebbero in alcun modo giustificato. E ribellarsi a tali regole, alla «tirannia» di un riconoscimento sociale senza motivo, richiede un coraggio ben maggiore di quello necessario per un duello (p. 776).

Ma è vero o no, per noi, che il suo è stato un atto di coraggio, e non di vigliaccheria? Non lo sappiamo. Potrebbe certamente essere stato un tentativo di reagire ai gratuiti precetti con cui la società dispensa identità e autonomia, per acquistare finalmente una consistenza che non abbia bisogno di riconoscimento esterno. Di fatto, questo il punto, la «cacciata» lo ha annientato, si sente ripudiato da tutti, «ripudiato e dimenticato, e nessuno, nessuno lo sapeva»¹⁴.

Quindi è stato dimenticato, ma che vuol dire che «nessuno lo sa»? *Cosa* nessuno sa? Ebbene, «la mite» sembra proprio essere il fantoccio che il protagonista cerca di costruirsi per emergere dal mondo muto dei fatti, delle cose prive di legittimazione sociale. Anche il denaro come mezzo di potere è in fondo cosa morta se non viene ammirato¹⁵, e gli esseri umani hanno bisogno di *vivere*.

¹¹ FÈDOR DOSTOEVSKIJ, *Memorie del sottosuolo*, trad. it. di Alfredo Polledro, Einaudi, Torino 1988, p. 126.

¹² FÈDOR DOSTOEVSKIJ, *La mite*, cit., p. 759.

¹³ *Ivi*, cit., p. 757. Da ora in poi le pagine della novella, se non direttamente citate, vengono inserite fra parentesi tonde nel corpo del testo.

¹⁴ *Ivi*, cit., p. 768.

¹⁵ Da notare comunque che nel conoscere la futura moglie, in uno scambio di battute, il protagonista dichiara in modo tronfio di «essere una parte di quella forza che vuole fare il male e fa il bene...» (p.760), che «la mite» riconosce come una sentenza del Mefistofele goethiano: difficile non pensare che qui Dostoevskij alluda al potere benefico, per la società, del danaro secondo l'utilitarismo capitalista.

Che «la mite» debba fungere da specchio, da testimonianza della sua esistenza viene confessato più volte, anche se in passi che possiedono l'ambiguità di un racconto di Kafka: «Fu allora che mi sposai [dopo che «la reputazione è perduta per sempre»]. Per caso o no, non saprei dirlo. Portandola in casa credei di portarci un amico, perché avevo bisogno soprattutto di un amico. Ma riconobbi con chiarezza che bisognava *preparare un amico, educarlo e persino conquistarlo*»¹⁶.

La novella è in gran parte costruita sul gioco impossibile che dovrebbe concludersi nell'averne una figura amica, l'amore di una moglie, che riconosca nella vigliaccheria pubblica un atto di coraggio, *ma al tempo stesso* nel «preparare, educare, conquistare» la fonte di tale legittimazione. Ed infatti da un lato il commerciante di pegni non dubita del suo potere (p. 761) e non si abbandona a nessuna spiegazione o a tentativi di convincimento. Vuole che lei lo adori per le sofferenze patite (p. 768), e che lo adori *spontaneamente* (dev'essere «lei da sola» a venire da te (p. 788)), tanto da compiacersi di apparire come «enigma» - («perseguivo proprio questo scopo: sembrare un enigma!»¹⁷). Dall'altro fa di tutto per educare la moglie alla commedia. Ma il gioco pretende un esito irrealizzabile, non solo e non tanto perché gli altri se ne accorgono (*sembra* che anche «la mite» se ne accorga), ma soprattutto perché è la dialettica del riconoscimento ad appartenere a enti *quae sunt impossibilia*: chi dovrebbe riscattarci dalla nostra pochezza e inconsistenza si situa al nostro livello nel momento stesso in cui crede di riconoscere il nostro valore, senza quindi poter più svolgere la sua funzione. Il gioco di malafede dal sapore sartriano, fare finta di essere riscattati dal manichino che ci siamo costruiti, alla lunga mostra le sue crepe.

Ed infatti l'io-narrante comincia davvero ad amare e rispettare «la mite» nel momento in cui *crede* di perderla, quando in questa *crede* di vedere la nascita di autentica indipendenza. All'episodio del possibile tradimento, con un personaggio che fra l'altro conosce la colpa del protagonista, dove «la mite» manifesta intelligenza, arguzia, buon senso proprio nel rifiutare la proposta, seguono episodi che rendono la donna fonte autentica di legittimazione. Quando inizia a sospettare che la moglie lo disprezzi, quando il finto possesso vacilla, il mercante di pegni abbandona ogni smorfia «enigmatica» e crolla più volte ai suoi piedi, glieli bacia, la tempesta di complimenti, promesse di vita futura, dichiarazioni d'amore. Pochi testi letterari, ancor meno ottocenteschi, mostrano con tanta precisione il rapido passaggio del maschio abbandonato dall'atteggiamento altezzoso e supponente al comportamento patetico e infantile.

Nell'affabulazione del racconto il protagonista ha ancora sensazioni di vittoria, come nell'episodio della pistola (p. 780), ma le occasioni gratificanti sono sempre più rare. «La mite» si emancipa. Dà maggior valore ai pegni di quanto lui vorrebbe (p. 773), esce da sola, poco prima di uccidersi canta («si è dimenticata di lui?» p. 791). E infatti, verso la fine della novella, sempre davanti al cadavere della moglie,

¹⁶ *Ivi*, cit., p. 786. Corsivi miei.

¹⁷ *Ivi*, cit. p. 767. «Tutto era chiaro, il mio piano era chiaro come il cielo: «severo, orgoglioso, non gli occorre il conforto morale degli altri, soffre in silenzio»», *Ivi*, cit. p. 773.

l'interrogativo più bruciante è ancora: «sono terribilmente curioso di capire se lei mi stimasse. Non so se mi disprezzasse o meno. Strano e terribile: perché non mi è mai passato per la mente, per tutto l'inverno, che lei potesse disprezzarmi?»¹⁸.

Il secondo tema, sviluppato soprattutto alla fine della novella, riguarda le ragioni del suicidio. Perché è morta? Forse si è spaventata del suo amore. Si è sentita incapace di accettarlo, nel senso di «esserne all'altezza», perfettamente conforme alla sua natura di donna modesta e mite. O forse, il mercante riesce persino a confessarselo, onesta come è, dove l'onestà contrassegna il rigore morale, non sarebbe riuscita a far finta di amare un uomo che ora disprezza (p. 800), «non volle ingannarmi con un mezzo amore, con un quarto d'amore sotto l'aspetto dell'amore»¹⁹. Luker'ja, la governante, non può averla uccisa - anche se lei non ha lasciato biglietti di discolpa! – perché ben quattro testimoni della caduta lo escludono. Un omicidio «liberatorio» non può quindi aver avuto luogo. L'ultima possibile spiegazione del racconto sembra dare un attimo di pace: «No, tutto fu solo un attimo, un attimo di incoscienza. Un atto repentino dovuto al vaneggiamento [...], un attimo di vertigine a cui non ha saputo resistere»²⁰. Tutte risposte, anche quelle apparentemente più lucide e autoaccusatorie (l'onestà unita al disprezzo), che ovviamente non servono a nulla. «Quando domani la porteranno via, che sarà di me?»

Dostoevskij è un autore religioso. Ma quali tracce del sacro appaiono ne *La mite*? Pochissime. L'incapacità di pregare del protagonista e l'immagine sacra che «la mite» si porta nel suo volo stanno fra le poche che il lettore ricorda. Eppure, come avviene nelle *Memorie* e in altre opere di Dostoevskij, l'assenza di Dio preme con forza al margine dello sforzo di inserire l'evento, in tal caso la morte della donna, in una *narrazione*. Il silenzio delle cose è solo interno ad un racconto che tenta di far quadrare gli eventi, è percepito solo dal protagonista, si manifesta *solo* a lui. Diversamente da quanto avviene in Sartre, un *in sé* impermeabile ai desideri e alle spiegazioni della coscienza non può essere semplicemente descritto e riportato. Il silenzio può mostrarsi solo nelle affabulazioni umane, anche in quelle di un disgraziato arido, in malafede e contraddittorio come il mercante di pegni.

Dostoevskij non dà mai l'idea che sulla realtà, nella sua esistenza di fatto, si possa far filosofia. Il carattere teatrale dei suoi personaggi sta nel non arrendersi mai, anche e soprattutto nel dire a sé e agli altri menzogne. Ne *La mite*, nel tentativo di acquistare presenza, importanza e significato per emergere dal divenire indifferente del mondo, il protagonista incontra una morte *vera*, l'autentico opposto di una vita, quella umana, che non riesce ad afferrare e fermare; una morte che gli si rivela tanto muta quanto

¹⁸ *Ivi*, cit., p. 800.

¹⁹ *Ivi*, cit., p. 800.

²⁰ *Ivi*, cit., pp. 801-802.

quella degli oggetti silenziosi, come l'orologio, che al suo sguardo impongono la loro esistenza.

E qui balugina la trascendenza: una dimensione che si rivela per contrasto nell'*impossibilità*, non nell'incapacità, che i personaggi sospendano finalmente la loro estenuante narrazione. La *lucidità* è per Dostoevskij solo una dote da esteti.

Ma come rende Bresson, certamente vicino al tipo di religiosità dello scrittore russo e immerso più di lui nella stessa atmosfera, in immagini, parole e suoni il senso di questo contrasto?

4) Così bella così dolce

Per quanto ambientato nella Francia degli anni 60, il film riporta con estrema precisione, utilizzando spesso le stesse parole, quasi tutti gli episodi della novella. In alcuni casi le aggiunte ne commentano, arricchendolo cinematograficamente, un dettaglio. L'accenno di Dostoevskij al matrimonio ad esempio - «volevo che il matrimonio avvenisse *à l'anglaise*, cioè noi due soli con al massimo due testimoni»²¹ - viene reso con le immagini di una tetra cerimonia civile, che sottolinea, più ancora che nella novella, l'indifferenza verso simboli e cerimonie sacri. Alcune aggiunte, sempre «di commento» - sulle altre, ben più incisive, tornerò più avanti -, inseriscono qualcosa che nella novella non c'è e stonano, volutamente, con il registro stilistico del film. Quest'ultimo, anche in *Così bella così dolce*, ripete la scelta tipica di Bresson: quella di far solo pronunciare, e non recitare, agli attori le battute²². Con i personaggi che sembra cerchino di memorizzare le frasi senza dargli accento e intonazione, senza gli elementi sovrasegmentali che normalmente accompagnano i discorsi nella vita e (ancor più) sulla scena. E le battute, solo proferite, a loro volta si associano ad una quasi totale assenza di mimica. Ebbene, almeno un episodio e un personaggio deviano rispettivamente dalla lettura incolore e dalla inespressività dei volti. Ne *La mite* si legge: «Da parte sua vi furono addirittura, una o due volte, degli impeti di passione, mi si gettava al collo; ma siccome questi impeti erano morbosi, isterici, mentre io avvertivo il bisogno di una felicità durevole e soprattutto del suo completo rispetto, mi dimostrai freddo»²³. Nel film, invece, viene rappresentata la prima notte di nozze, con i due sposi che ridono e scherzano in allegria nascondendosi sotto le coperte: unica nota di *vita* normalmente *recitata* in tutto il film – come se la natura degli esseri umani emergesse solo in un momento di sessualità in cui l'impulso naturale ha il sopravvento su ragioni e sentimenti²⁴.

Il secondo elemento è il personaggio femminile, che un conoscitore di Bresson guarda, e ammira, con stupore. Nella novella «la mite» è una ragazza di sedici anni

²¹ *Ivi*, cit., p. 766.

²² Sullo stile del regista cfr. GIORGIO TINAZZI, *Il cinema di Robert Bresson*, Venezia, Marsilio 1979, in particolare pp. 112-120, e RENÉ PRÉDAL, *Tutto il cinema di Bresson*, Milano, Baldini & Castoldi, 1998. Cfr. anche ROBERT BRESSON, *Note sul cinematografo*, Venezia, Marsilio, 1986.

²³ FËDOR DOSTOEVSKIJ, *La mite*, cit., p. 771.

²⁴ Indicativo che l'altra scena di recitazione «reale» è quella degli attori nell'*Amleto* visto a teatro dai due sposi!

che ne dimostra quattordici, fisicamente quindi, si suppone, acerba e immatura. Nel film il regista fa invece esordire nel personaggio femminile una Dominique Sanda che ha sì, 18 anni, ma che, anziché dimostrarne 14, ha la bellezza, *davvero abbacinante*, di una ventenne nel pieno della sua femminilità. Ora, se la Sanda non rende certo una «mite» quasi-bambina provata dagli stenti, la sua presenza è ideale nella resa del *tipo* di cadavere che Bresson, evidentemente, vuole che il marito contempli: la figura di una donna costantemente illuminata da una luce forte e calda che sembra finalmente aver trovato la pace nel sonno. Che solo nella morte «la mite» riprenda vita? Certo è che, almeno questa è stata la mia impressione, anziché un corpo stravolto e reso irriconoscibile dalla morte, lo spettatore ne contempla uno trasfigurato dalla luce. Per rendere l'idea si confronti l'immagine della Sanda adagiata sul letto con il fantoccio di cera, con alghe al posto dei capelli, su cui si china come un necrofilo Bill in *Eyes Wide Shut* di Kubrick (come Fridolin nella novella di Schnitzler). Si tratta solo di elementi di commento alla novella, eppure forse indicativi.

Le vere e proprie *aggiunte*, al di là dello stile bressoniano, riguardano però un altro tema, del tutto assente nel *La mite* ma riproposto più volte nelle *Memorie del sottosuolo*, quasi che Bresson abbia voluto fondere un aspetto del monologo del secondo in quello del primo: il tema della scienza, del naturalismo scientifico.

Nelle *Memorie*²⁵, soprattutto nella prima parte, il protagonista torna di continuo sulla contrapposizione fra il mondo descritto dalla scienza e una coscienza umana che, se emerge da questo e se ne distingue, lo fa al prezzo di presentarsi come malattia: «sono fermamente convinto che non solo la troppa coscienza, ma anche qualunque coscienza sia una malattia» (p. 9). Uscita «non dal seno della natura, ma da una storta» (p. 12). Per disperazione e sofferenza ci si può ribellare al mondo urlando, «muggiando come tori. A gola spiegata», ma a questo urlo si oppone una *muraglia*. Che muraglia? «Be', s'intende, le leggi naturali, le deduzioni delle scienze naturali, la matematica. Se ti dimostrano, per esempio, che discendi dalla scimmia, è inutile accigliarsi, pigliala com'è» (p. 14). Dietro la muraglia c'è un mondo organizzato e intelligibile, conoscibile e spiegabile dalla ragione; mentre al di fuori forse non c'è nulla, «non hai nemmeno con chi prendertela; che un oggetto non c'è e forse non ci sarà mai, che qui c'è una sostituzione, un trucco, una bareria, che qui c'è semplicemente un pasticcio, non si sa che cosa e non si sa chi; ma, nonostante tutte queste incertezze e questi trucchi, soffrite lo stesso, e quanto più la cosa vi è ignota tanto più soffrite» (p. 15). Il sospetto che per smettere di soffrire basti abbandonare la pretesa che oltre la muraglia ci sia qualcosa, l'io-narrante delle *memorie* ce l'ha. Non si tratta di negare il volere (qualsiasi cosa sia), desideri o fini da realizzare, è sufficiente inserirli nell'ordine *naturale* e abbandonarsi ad esso senza recriminare; per chi ci riuscisse, vivere potrebbe essere «straordinariamente facile» (p. 26). Ma il sospetto non basta al protagonista e a Dostoevskij per uscire dal «pasticcio». Il

²⁵ FÈDOR DOSTOEVSKIJ, *Memorie del sottosuolo*, cit. Da ora in poi le pagine citate vengono inserite nel corpo del testo fra parentesi.

problema è che per arrendersi *a ciò che è* bisogna pur sempre *agire* e per agire occorre un senso della direzione da prendere che nella coscienza, almeno per l'io-narrante, non c'è, ma che dietro la muraglia *non ci può* essere. Per questo la «natura umana agisce nella sua interezza, con tutto quello che contiene, coscientemente e incoscientemente, e magari dice il falso ma vive» (p. 30). Pretendere la pace nella contemplazione dell'accadere è un modo di gabbare se stessi (p. 20), meglio continuare a *fare*, magari alla cieca, «per lo meno qualche volta ci si può fustigare, ed è pur sempre una cosa che ravviva» (p. 36).

Nel film di Bresson i riferimenti al senso della «muraglia» non sono molti, ma inserendosi *improvvisamente* nel tessuto di un racconto riproposto tanto fedelmente, spezzando il filo della narrazione, colpiscono e spiazzano. Quando il protagonista chiede alla «mite» se non desideri l'amore, per sentirsi rispondere «non è l'amore che lei vuole da me!», alla replica che «milioni di donne desiderano sposarsi», lei risponde concludendo: «ci sono anche le scimmie!» (10)²⁶ In una visita al museo naturale si stabilisce che «la materia che compone gli esseri viventi è uguale per tutti» (21). Forse casualmente, ma accanto alla pistola che la giovane moglie sta per afferrare, la macchina da presa inquadra un testo di cosmologia. E dopo essersi ripresa dalla malattia, accanto a scheletri di animali la «mite» ripete: «hai ragione, la materia prima è uguale per tutti» (102). Difficile pensare che i vari richiami all'etologia (vedi anche 1.15) e soprattutto l'insistenza sull'unica sostanza materiale di cui è fatto il mondo siano accidentali. E se non lo sono, forse contribuiscono ad omologare la realtà ad un'unica dimensione: l'accento ad una natura che si adegua solo alle sue leggi sembra insomma sottolineare e accentuare la presenza muta delle suppellettili e il battito dell'orologio de *La mite*.

A tutto questo, alla recitazione monocorde, ad una colonna sonora fatta solo di rumori (le battute degli attori hanno la stessa vitalità del continuo sbattere di porte), alle didascalie naturalistiche, si aggiunge la ripresa degli spazi vuoti. I personaggi entrano volta a volta in uno spazio ripreso prima del loro ingresso che permane inquadrato dopo la loro uscita. Dove i secondi dedicati a fissare gli ambienti vuoti sono maggiori di quelli dedicati al passaggio degli attori.

Perché il regista programmaticamente meno teatrale e drammatico del cinema francese, e non solo francese, ricostruisce in un film la novella più teatrale e drammatica di Dostoevskij?²⁷ A mo' di esperimento mentale, prescindendo da Bresson, ci si potrebbe chiedere come avrebbe potuto essere rappresentata cinematograficamente *La mite*. Per rendere la prospettiva in prima persona, per sottolineare, anzi, che anche l'ambiente del racconto non esce mai dal resoconto in

²⁶ ROBERT BRESSON, *Così bella così dolce*. Fra parentesi inserisco il minuto dell'edizione italiana del film.

²⁷ Sul carattere teatrale e drammatico dell'opera di Dostoevskij cfr. GEORGE STEINER, *Tolstoj o Dostoevskij*, Garzanti, Milano 1995, in part. il Cap. III.

prima persona, sarebbe stata forse più *idonea* una resa analoga a quella adottata da Rossellini in *Una voce umana*?²⁸ Un episodio girato per torchiare al massimo le risorse teatrali di un attore (nel caso di Anna Magnani)? L'idea di quanto strida un'ipotesi del genere suggerisce, almeno a me, quanto *Così bella così dolce* penetri la novella e rinnovi l'inquietudine che colpisce il suo lettore.

Bresson, il suo stile, rovescia la prospettiva de *La mite*. È come se anche il protagonista del racconto assistesse da spettatore alle sue stesse affabulazioni, che così perdono la libertà e indeterminatezza delle riflessioni *in foro interno*. A parte i pochi momenti di vita sopra rilevati, tutto viene schiacciato sul piano delle cose; oggetti e personaggi si fondono in un unico silenzio, quello che ci immaginiamo, ad esempio, nei luoghi dove viviamo quando non ci saremo più. Tutto si conforma alla dimensione delle suppellettili che circondano l'agente di pegni, comprese le sue urla di dolore a «gola spiegata». Rimane l'anima del nichilismo accennato all'inizio, tanto più sonoro quanto la visione del film si misura, annullando la «prospettiva», sugli episodi della novella.

Si perde, almeno in parte, l'inquietudine che nel racconto viene dalle divagazioni senza meta della voce in campo e da una possibile ma inverificabile verità del mondo: come sono davvero andati i fatti ricostruiti e alterati dal protagonista. Il senso dostoevskijano della trascendenza rimane ed è intensificato. È dato dalla difficoltà di sopportare un silenzio senza vie d'uscita, ma soprattutto dalla commozione che prende lo spettatore nel contemplarlo.

²⁸ Uno degli episodi, tratto dall'atto unico di J. Cocteau, di *L'amore*, 1948.