

Variazioni sul tema della prigionia: *La Captive* di Chantal Akerman
IDA PORFIDO*

Quando, nel novembre del 1923, esattamente dieci anni dopo *Du côté de chez Swann*, uscì a Parigi per le Éditions de la Nouvelle Revue Française *Sodome et Gomorrhe III, La Prisonnière*, il suo autore era morto da poco meno di un anno (18 novembre 1922) e non era riuscito a rivederne nemmeno le prime bozze. Nel periodo della guerra e del primo dopoguerra, infatti, quello che doveva essere l'ultimo volume dell'opera si espanse fino a comprenderne quattro, che vennero pubblicati soltanto postumi. Perciò questa nuova parte della *Recherche* racchiude senza dubbio gli ultimi sforzi di un moribondo, che non ha avuto né il tempo, né l'energia per portare a termine la sua "cattedrale".

Fin dal 1908, tuttavia, Proust aveva in mente, per lo sviluppo del romanzo, qualcosa di non troppo lontano da ciò che poi di fatto avrebbe raccontato nella *Prisonnière*: «La fanciulla, Albertine, sarà rovinata, io la manterrò, ma senza cercare di possederla, senza goderne, per incapacità di essere felice, per impossibilità di esserne amato»¹⁹. Va precisato che la storia di Albertine – lo sostengono i biografi e lo confermano alcune lettere di Proust – ricalca da vicino quella di Alfred Agostinelli, il giovane che lavorò per lui come autista nel 1907-08, all'età di 19-20 anni, poi come segretario nel 1913: uno dei più grandi amori di Proust, che abitò a casa dello scrittore per circa sei mesi, lo lasciò per diventare aviatore, rifiutò di tornare da lui nonostante i generosi regali del "padrone-amico" (Proust diede dei soldi al padre di Alfred perché convincesse il figlio a tornare a Parigi

* Docente di Letteratura Francese presso l'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

19 Alcuni riferimenti a questo progetto compaiono in due brevi appunti contenuti nel *Carnet* del 1908, altrimenti detto *Carnet I*, uno dei tanti taccuini che sono serviti a Proust come "promemoria" per la composizione dell'intero romanzo.

e giunse persino ad acquistare per lui un velivolo), precipitò in mare con il suo aereo il 30 maggio 1914 e vi morì annegato. Così, nel complesso dialogo tra vita e romanzo, l'oggetto del desiderio e della gelosia del Narratore cambia sì sesso, ma non sostanza. Nella *Prisonnière*, in particolare, l'artista omosessuale prossimo alla fine, barricato all'interno della propria creazione e della propria malattia tanto da foderare di sughero la camera da letto per proteggersi dal mondo esterno, sembra dare libero corso al suo ultimo sogno, irrealizzabile, di costruire un universo concentrazionario del desiderio dove possedere interamente l'essere amato

Ed è forse proprio da questi elementi che conviene partire per analizzare *La Captive* di Chantal Akerman, il film che il comitato organizzatore del *Festival delle Donne e dei Saperi di Gener3*. Nel segno delle differenze ha meritoriamente scelto di proiettare nella sala della Mediateca Regionale Pugliese nell'ambito della sua terza edizione. Per girare il suo secondo lungometraggio, infatti, la regista si è liberamente ispirata al fatale intreccio tra Eros e Thanatos di cui si nutre il capolavoro proustiano. Presentato al Festival di Cannes del 2000, oltre che al Torino Film Festival dello stesso anno, e interpretato da Stanislas Merhar, Sylvie Testud, Olivia Bonamy, Françoise Bertin, il film ha riscosso l'unanime consenso di critica e pubblico.

Vi si narra l'estenuante agonia sentimentale di due giovani, Ariane e Simon, gravati da nomi altamente simbolici, che convivono nel vetusto, labirintico appartamento ereditato da quest'ultimo nel cuore della Parigi alto-borghese. La prima sembra prediligere i rapporti umani (le amiche), le attività sportive (il nuoto), la vita all'aria aperta (le passeggiate); il secondo, invece, riveste sempre i panni dell'"intellettuale" solitario e casalingo, dalla salute cagionevole, che mira a possedere e controllare, a riportare sempre a sé l'oggetto d'amore, ossessionato com'è dal bisogno di sapere e condividere tutto di Ariane e con Ariane. Del resto, la prima parola che Simon pronuncia in apertura del film è proprio "io", emblema dell'autoreferenzialità, del solipsismo in cui è avvolto.

Il benestante protagonista maschile (ma la classe sociale, il potere del denaro sono fattori quasi influenti all'interno della vicenda narrata, che si dipana in un ambito più filosofico) vive il suo rapporto d'amore sotto forma di dominio, imponendo alla giovane donna stretta sorveglianza, interrogatori serrati, riti igienici, tanto comportamentali quanto sessuali. Simon, infatti, sospetta Ariane

di intrattenere relazioni omosessuali segrete con altre donne e di mentirgli continuamente. La presunta vittima, dal canto suo, sembra avere per tutto il film un atteggiamento consenziente, tra il passivo, l'indifferente e il trasognato, fino al momento in cui una sera non sceglie, in maniera del tutto inaspettata, di nuotare nel freddo mare normanno, dove finisce per morire annegata.

Le innumerevoli schermaglie tra i due, i sofismi, gli arrovellamenti, i tradimenti veri o presunti tali sono raccontati con dovizia di particolari e con quella lentissima scansione temporale che è tipica dei film di Akerman. L'impressione che se ne ricava è che Simon non ami Ariane, bensì la sua immagine, la sua ombra, inseguita nelle silenziose strade di una Parigi immersa nella luce estiva o nel buio della notte (bellissimi i giochi d'ombra sui muri dei palazzi), oppure il suo spettro sorpreso in un livido dormiveglia (splendide le sfumature cromatiche – rosa antico, grigio perla, giallo ocra – di abiti, tappezzerie, accessori, che si contrappongono al biancore alabastrino della pelle nuda della giovane donna). È sempre il riflesso della bellezza di Ariane, non la sua essenza, che Simon coglie nelle labirintiche sale del Musée Rodin, di un appartamento dalle innumerevoli camere, di una spartana stanza da bagno...

La Captive è una pellicola bella e difficile perché Akerman adatta *La Prisonnière* di Proust rendendo con poche e felici notazioni la passione paranoica del protagonista, il modo in cui il suo amore si trasforma in ossessione totalizzante. Chi ha letto il capolavoro proustiano ne ritroverà gli elementi principali, ne apprezzerà l'oculato lavoro di riduzione e trasposizione, cogliendo i numerosi riferimenti e allusioni disseminati nel film: ad esempio la prima, stupefatta scena delle fanciulle che giocano sulla spiaggia, in cui si allude alla *bande* di amiche al centro del secondo volume proustiano, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Gli altri spettatori meno consapevoli, invece, forse vi leggeranno un apologo sull'incolmabile distanza tra un uomo e una donna, Simon e Ariane, nonostante l'apparente intimità del loro rapporto, se non addirittura tra Uomo e Donna o tra gli esseri umani in generale, al di là della loro identità sessuale. In entrambi i casi la forza espressiva delle immagini, i vuoti calcolati, la misura e il tono sospeso, a volte patinato, onirico, lunare, così carico di sottintesi, finiranno con l'imporre su tutte le altre suggestioni, catturando irrimediabilmente lo spettatore e rendendolo quasi vittima, al pari di Simon, di un incantesimo. Rimarrà senz'altro impressa nella memoria, ad esempio, la scena in cui Simon, alla disperata ricerca di Ariane, si ostina a chiedere alle amiche cosa renda così diverso l'a-

more tra due donne rispetto all'incomunicabilità di cui egli fa inesorabilmente esperienza nel proprio rapporto con l'amata, oppure la lunga sequenza cinematografica in cui prostitute e transessuali emergono dal buio del Bois de Boulogne per sfilare davanti a Simon mentre egli è comodamente adagiato sul sedile posteriore della sua auto e impartisce ordini all'autista.

In definitiva, nella *Captive* l'amore a due, privo com'è di vibrazioni, di pathos, di carne, pare risolversi in un accostamento di corpi, in un incontro tra reciproci ostaggi che si avvicinano per consumare algidi amplessi o rapaci incontri in vestaglie di seta, oppure tra estranei conviventi che sciolgono i loro umori corporei in acque adiacenti, separate da un vetro. Akerman gioca, infatti, a frapporte sottili e invalicabili distanze tra i personaggi, a creare scarti spaziotemporali all'interno dei quali i due amanti forse sperano di poter far nascere un sentimento privo di volgarità, unico e puro, *in vitro*. E invece questo spazio intermedio finisce presto per trasformarsi in un vuoto incolmabile, in un'assenza, in un buco nero dove i due sono destinati a precipitare senza speranza di salvezza. A questo proposito va sottolineata la presenza nel film di due elementi ricorrenti, quasi fossero motivi musicali, *leitomotive* di una struggente marcia funebre – non a caso le note della *Sonata per pianoforte n° 2* di Rachmaninov si levano a più riprese nel corso del film, come ad annunciare una sorda minaccia che si profila all'orizzonte: il primo è il mare che apre e chiude, come in un cerchio, il racconto di questo amore infelice; il secondo è il piacere manifesto che mostra Ariane (alias Alfred Agostinelli) nel guidare l'automobile di Simon. Sconsolata riflessione sulla natura inappagabile del desiderio umano al di là di ogni orientamento sessuale, *La Captive* emana lo stesso fascino impalpabile che costringe il lettore catturato da Proust a divorare le pagine della *Recherche* e Simon a inseguire fino alla fine il fantasma dell'eterea Ariane.

In quest'ottica si potrebbe affermare che *La prigioniera* è stata in un certo senso per Proust quello che fu *Bérénice* per Racine (e il richiamo al teatro non è casuale, perché *La Prisonnière* è un vero e proprio *huis clos*, tanto quanto la tragedia scritta nel 1670): la scommessa di riuscire a fare "qualcosa con niente": ovvero soltanto con due esseri rinchiusi nella stessa prigione e costretti ad avere continui scambi, verbali o gestuali. Un uomo e una donna quasi sempre soli, uno di fronte all'altra, senza descrizioni di paesaggi o di vedute esterne, in un unico interno classico che è quasi un puro spazio geometrico. Nel romanzo proustiano, infatti, gli esterni non sono visti o vissuti (salvo rare eccezioni), bensì

ricreati con l'immaginazione a partire dai suoni che giungono dalla strada. E anche nel film di Akerman i clacson delle macchine, lo scricchiolio dei parquet o le voci dei passanti, di un presentatore televisivo, costituiscono il tappeto sonoro su cui si adagiano i monologhi o le scarse conversazioni dei personaggi. Questo sembra essere il vero nucleo narrativo della *Prigioniera* proustiana e della *Reclusa* akermaniana. Il resto (le serate mondane, le uscite in macchina, le passeggiate al Bois...) appaiono come meri intervalli tra un atto e l'altro di un'immobile, claustrofobica tragedia.

Breve nota su Chantal Akerman

Artista in senso lato, tanto prolifica quanto poliedrica (oltre a essere considerata una dei più importanti registi europei della sua generazione, è sceneggiatrice, attrice, produttrice e videoartista), Chantal Akerman ha la rara capacità di far scaturire il dramma insito nella condizione umana dall'osservazione acuta e prolungata della realtà. Conosciuta per il suo stile sperimentale, quasi minimalista – gli stilemi ricorrenti, i tratti distintivi, il marchio di fabbrica, potremmo dire, dei suoi film sono infatti: l'assenza d'azione, le astrazioni temporali, le inquadrature fisse, i tempi dilatati, i dialoghi scarni, gli spazi deserti – sin dagli anni Sessanta affronta tematiche complesse quali l'identità, la sessualità, la memoria e l'impegno politico. Da allora ha realizzato più di quaranta opere (dai 35mm ai documentari sperimentali, passando per le videoinstallazioni) ed è tuttora attiva.

Per la cronaca, è nata a Bruxelles nel 1950 da una famiglia di ebrei polacchi emigrati in Belgio e segnati dalle atrocità della storia (sua madre e i nonni materni furono deportati ad Auschwitz, da cui soltanto la madre uscì "viva").

Nel 1967 comincia a frequentare la Scuola Superiore belga delle Arti e dello Spettacolo, ma ben presto si trasferisce a Parigi dove s'iscrive all'Università internazionale di Teatro. Dopodiché abbandona gli studi per dedicarsi a un primo cortometraggio, *Saute ma ville* (1968), che riesce a realizzare con i risparmi messi da parte lavorando saltuariamente come cameriera (il film è una tragedia burlesca, dai toni chapliniani, in cui la protagonista – interpretata dalla regista stessa – facendo esplodere il forno di casa, finisce per far saltare in aria l'intera città). Questa prima opera viene notata dalla critica cinematografica francofona e, in

particolare, dal regista belga André Delvaux che si offre di aiutarla.

Una leggenda che circola sul conto di Akerman vuole che la decisione di diventare regista sia stata presa da lei a 15 anni, in seguito alla visione del film *Pierrot le fou* (1965) di Jean-Luc Godard. A tal proposito la regista anni dopo ha dichiarato, in un'intervista per il «Nouvel Observateur» del 1989, che *Pierrot le fou* ha avuto un ruolo determinante nella sua formazione cinematografica e che le ci è voluto molto tempo per riuscire ad amare altri film.

Oltre al tempo, forse Akerman ha avuto bisogno anche di molto spazio, di uno spostamento geografico radicale, perché dal 1971 al 1973 decide di trasferirsi a New York, dove frequenta assiduamente gli Anthology Film Archives, lavora come assistente sul set di vari lungometraggi e si avvicina agli autori più sperimentali dell'epoca, quelli del New American Cinema, come Stan Brakhage, Andy Warhol e Michael Snow. Stimolata da quel nuovo modo di pensare e di fare cinema, realizza in quegli anni il cortometraggio *La chambre* (1972) e il mediometraggio *Hotel Monterrey* (1973).

Dopodiché torna a Parigi, dove si stabilisce definitivamente, e dove inaugura il proprio percorso sperimentale con un primo lungometraggio, introspettivo e autobiografico, *Je tu, il, elle* (1974), dal quale trapela l'influenza dello sperimentalismo americano soprattutto nel distacco, in chiave antipornografica, con cui vengono mostrate le scene di sesso esplicito, sia con uomini che con donne.

Ma è soprattutto il suo secondo lungometraggio, il celebre *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, del 1975, a farla conoscere e apprezzare anche fuori dall'Europa, a consacrarla come regista a tutti gli effetti. Il film infatti racconta in 225 minuti, con grande minuzia descrittiva, tre giorni della vita, disperata e ripetitiva, di una casalinga iperefficiente, Jeanne (interpretata dalla bravissima, oltre che bellissima Delphine Seyrig) che vive con il figlio adolescente e si prostituisce occasionalmente in casa per mantenere se stessa e il figlio. Nel 1976 il quotidiano francese «Le Monde» e lo statunitense «The New York Times» definiscono *Jeanne Dielman* il più grande capolavoro femminile della storia del cinema: una sconvolgente quanto disillusa rappresentazione della ripetitività quotidiana in cui spesso sono costrette a vivere le donne moderne.

Va detto che durante gli anni Settanta, Akerman aderisce al movimento femminista entrando a far parte del gruppo di Babette Mangolte. Peraltro i suoi film danno un impulso fondamentale al movimento, denominato "avanguardia femminista", dove proprio l'irrompere del corpo, del desiderio, mosso soprat-

tutto dalla femminilità in rivolta, sembra indicare un nuovo codice espressivo. Di fatto tutto il lavoro di Akerman si traduce in una narrazione per immagini a sfondo più o meno autobiografico. Che si tratti di donne al lavoro, di donne in casa, di rapporti di donne con uomini, di donne con altre donne, con bambini, cibo, amore, sesso o arte, grazie alla lentezza dell'azione e alle riprese in tempo reale, Akerman struttura sempre il tempo della narrazione in una sequenza cinematografica. In particolare, questo tipo di scelta sottende i suoi film più narrativi, come *Un divan à New York* (1996) e *La Captive* (2000).

Nella poetica di Akerman, però, l'ispirazione drammatica convive con una vena che in molti hanno definito "romantica": alcuni suoi film, infatti, sono pieni di musica, magia, desiderio, spensieratezza, speranza e si nutrono di un umorismo un po' disincantato, come in *Demain on déménage* (2003), dove il filo conduttore della storia diventa un pianoforte intorno al quale ruotano tutti i personaggi.

Con il suo approccio ravvicinato e la misura che le appartiene, Akerman affronta anche i temi della cosiddetta grande storia, come il razzismo nel Sud America, l'immigrazione clandestina dal Messico verso gli Stati Uniti, l'idea del confine, i suoi legami con la cultura ebraica e persino il terrorismo in Medio Oriente. Nel 1993, in particolare, gira *D'Est*, un film che mescola diversi generi, documentario e diario di viaggio nell'Europa orientale in preda a profondi mutamenti (il film fa parte di un trittico che comprende anche *Sud*, del 1999, e *De l'autre côté*, del 2003). L'opera è nata dal lungo viaggio che la regista ha fatto nel 1992 percorrendo Russia, Polonia, Ucraina e filmando con una cinepresa da 16mm tutto ciò che la colpiva: volti, strade, automobili, traffico notturno, interni domestici, interni pubblici, gente in coda, porte, finestre, pasti, uomini, donne, giovani, vecchi... Qui la parola è assente, sostituita da musica e rumori di fondo, oppure dalla voce del silenzio.

Dalla metà degli anni Novanta, poi, Akerman ha iniziato a sperimentare anche le videoinstallazioni e a esporre i propri lavori in diversi musei e gallerie, a cominciare proprio da *D'Est: au bord de la fiction* (1995), presentata al Museum of Modern Art di San Francisco. Successivamente una mostra di videoinstallazioni è stata allestita al Jeu de Paume di Parigi (1995), al Musée d'Art Moderne di Parigi (2000), alla Biennale di Venezia (2001), a Documenta11 di Kassel (2002) e in numerose altre gallerie. Autrice, inoltre, di un bel documentario sulla coreografa Pina Bausch, *Un jour Pina m'a demandé* (1983), oggi Akerman si dedica

anche all'insegnamento del cinema, tenendo seminari e laboratori presso l'European Graduate School di Saas-Fee in Svizzera.