

Angela Mengoni

Accumulare prove

Trauma e lavoro memoriale in *Muriel* di Alain Resnais

Sono passati più di quarant'anni da quando, nel 1963, usciva nelle sale francesi *Muriel ou le temps d'un retour* di Alain Resnais, con la sceneggiatura di Jean Cayrol. Le ragioni per ripensare oggi *Muriel* nel quadro di una riflessione sulla memoria e l'oblio non si limitano al fatto che, come è stato notato da più parti, proprio la memoria è un tema fondante per l'autore di *Toute la mémoire du monde*. Non è tanto il 'tema' della memoria che qui ci interessa, quanto il vero e proprio esercizio di memoria intratestuale che *Muriel* costruisce, invitando lo spettatore a rintracciare, oltre alla progressione lineare della narrazione e 'sotto' l'accostamento di figure apparentemente discordanti, una rete di relazioni più profonde. Questo 'discorso profondo' è finalizzato ad un più vasto esercizio di memoria storica nei confronti di uno degli eventi più tenacemente rimossi della storia contemporanea francese: quella guerra d'Algeria che si è tradotta, come ha sostenuto con forza Pierre Vidal-Naquet, nel dispiegarsi di un apparato repressivo di tipo sostanzialmente poliziesco, in cui la tortura ha avuto un ruolo strutturale. Questo discorso interpretativo, tuttavia, non si articola tematicamente: *Muriel* non è un film *sulla* guerra. Benché il giovane protagonista, Bernard, sia da poco rientrato dal servizio militare in Algeria, la guerra come *tema* non occupa che un tempo limitato nel film: alcuni passaggi dei dialoghi tra i protagonisti e la scena cruciale in cui Bernard racconta la tortura e l'uccisione di una donna algerina chiamata Muriel, una scena che dura due minuti e trenta secondi, ma che, significativamente, si colloca esattamente a metà del film. Gran parte della narrazione si concentra, piuttosto, su un altro ritorno: l'incontro tra Hélène e Alphonse che si ritrovano dopo aver vissuto, molti anni prima, una tormentata storia d'amore. Eppure, nonostante la presenza limitata dei riferimenti espliciti alla guerra d'Algeria, molti non esitano a definire *Muriel* "un film il cui tema principale è quello della tortura"¹; cercheremo di mostrare che, se ciò è indubbiamente vero, questo non si deve tanto alla vicenda narrativa di Bernard o al suo profilo psicologico in quanto personaggio, quanto al fatto che l'universo della vita quotidiana, onnipresente nel film, è solo apparentemente distante e scollegato dall'universo del trauma collettivo della guerra e della violenza. Al contrario, come vedremo, *Muriel* crea una profonda imbricazione tra queste due sfere, che è anche imbricazione del passato nel presente, dell'*altrove* nel *qui*; sarà lo spettatore a tessere i multipli rinvii tra queste sfere attraverso un vero e proprio esercizio di memoria che è, al contempo, esercizio interpretativo, è così che il film di Resnais si rivelerà capace di articolare un contributo propriamente storico e teorico in autonomia di mezzi. Questo lavoro memoriale e ermeneutico trova un luogo privilegiato nella scena della 'confessione' di Bernard che assume un ruolo seminale: collocata esattamente a metà del film, essa proietta sulle scene che la precedono e la seguono un 'ragionamento figurativo' che dà coerenza all'intero testo. Non inizieremo però da questa scena cruciale. Daremo anzitutto conto della sequenza iniziale, un rapido montaggio di piani di dettaglio con cui il film inizia a manifestare e a riflettere, per così dire, sulle regole di costituzione del proprio sistema, suggerendo una tensione costante tra le proprie caratteristiche singolari e un livello teorico che nutre la manifestazione filmica. In questo senso, *Muriel* si rivela un vero e proprio *oggetto teorico* – secondo la formulazione di Hubert Damisch – che sin dalla prima sequenza offre le 'istruzioni' che situano lo sguardo

¹ "Thus we have in *Muriel* (...) a film whose principal theme is that of torture" (Celia Britton, "Broken images in Resnais's *Muriel*", *French Cultural Studies*, 1 (1), 1990, p.38).

ad un livello più profondo del *décor* figurativo del mondo². Alla luce dell'importante *incipit*, analizzeremo altre due occorrenze locali: la scena della confessione e quella del pranzo di poco successivo, per rilevare i rapporti articolati internamente dal testo. Sarà allora possibile mostrare come il film dia autonomamente forma ad alcuni nodi storici e politici che una parte della storiografia ha tentato di mettere in luce. E sarà evidente che il lavoro memoriale di *Muriel* si mostra, oggi più che mai, aperto verso un futuro che è, ora, il nostro presente.

Sequenza d'apertura: istruzioni per l'uso di Muriel

Anzitutto, qualche accenno preliminare alla vicenda. A Boulogne-sur-Mer, città 'martire' pesantemente bombardata durante la seconda guerra mondiale, avviene l'incontro tra Héléne e Alphonse. Héléne abita a Boulogne da pochi anni, fa l'antiquaria, esponendo e vendendo oggetti nel proprio appartamento. È lei che ha scritto ad Alphonse per rivederlo. Molti anni prima i due hanno vissuto una storia d'amore, come si intuisce dall'emozione del loro primo incontro alla stazione di Boulogne e dai gesti con cui Alphonse tenta insistentemente di ristabilire un contatto intimo con Héléne. L'uomo è accompagnato dalla giovane Françoise, che egli presenta come propria nipote e che scopriamo presto essere la sua amante. In casa con Héléne abita il figliastro di lei, Bernard, appena rientrato da 22 mesi di servizio militare in Algeria. Anche Alphonse afferma di aver vissuto quindici anni ad Algeri dove gestiva un club ed esibisce, come prova, alcune foto di paesaggi nordafricani piuttosto stereotipati, decantando la meraviglia del clima e del paesaggio. L'insofferenza di Bernard per il tono nostalgico di Alphonse si manifesta da subito. Dopo una prima serata in cui emergono alcuni importanti tratti dei personaggi (l'ombrosità di Bernard, la leggerezza con cui Alphonse evoca il passato, l'inquietudine di Héléne, che quasi le impedisce di star ferma e che la coglie spesso 'in transitu' attraverso il *frame*) la vicenda si sviluppa su un doppio binario: da una parte, i concitati dialoghi tra Héléne e Alphonse, intenti a negoziare una verità condivisa – che appare presto impossibile - sul proprio passato; dall'altra, la vita di Bernard: lo vediamo vagare per la città in bicicletta, lavorare in una baracca-atelier dotata di un proiettore, riprendere con una piccola cinepresa oggetti apparentemente insignificanti – vetrine di negozi, clienti di un bar, edifici - che avranno un ruolo importante nella lettura del film che proponiamo. Bernard parla poco, le sue risposte sono brevi e taglienti, fin quando il suo silenzio sfocia in una 'confessione' inattesa, quella della tortura e dell'uccisione di una giovane donna di nome Muriel, cui egli avrebbe preso parte in Algeria. Il film si chiude con un pranzo in cui le menzogne di Alphonse verranno svelate: sposato, egli ha lasciato la moglie in difficoltà economiche e non è mai stato in Algeria (le 'prove fotografiche' che ha esibito sono, dunque, false). Bernard, infine, uccide l'ex commilitone e torturatore Robert che gli ha costantemente rimproverato gli inutili sensi di colpa, e fugge da Boulogne.

La vicenda ha una solida costruzione narrativa che, tuttavia, è filtrata e come 'decomposta' dalla costruzione formale del film³. Il montaggio tra piani, sovente quasi fissi, prevale

2 "La questione è: com'è che gli oggetti divengono modelli, paradigmi?" si chiede Hubert Damisch, e prosegue: "Io li chiamo oggetti teorici. Un oggetto teorico è qualcosa che ti obbliga a fare teoria, potremmo cominciare da qui. Secondo, è un oggetto che ti obbliga a fare teoria, ma ti fornisce anche i mezzi per farla. Così, se si accetta un oggetto in termini teorici, esso produrrà intorno a sé degli effetti. Terzo, è oggetto teorico perché ci forza a domandarci che cos'è la teoria. È posto in termini teorici; produce teoria; e necessita di una riflessione sulla teoria" (Hubert Damisch, Denis Hollier, Rosalind Krauss, Hal Foster, "A conversation with Hubert Damisch", October, 85, 1998, pp. 3-17, trad. mia).

³ Nella tavola rotonda che i Cahiers du cinéma dedicano a Muriel, la struttura narrativa è anzi considerata decisamente classica per Resnais e sempre riconoscibile: "Le film est remarquablement linéaire au début, et puis,

nettamente sui movimenti di macchina e sull'esplorazione fenomenologica della realtà (il *travelling* prolungato, che è altrove la cifra stilistica tipica di Resnais, è qui relegato alla sola sequenza finale). L'effetto di disorientamento – "a curiously inconsequential effect" dice ancora Britton – è però dovuto soprattutto ad un montaggio radicalmente sottratto all'illusione di continuità propria del *découpage* classico: piuttosto che favorire la continuità spazio-temporale dell'azione, esso crea vistose ellissi narrative, veri e propri salti temporali e logici per cui si è sovente evocato il parallelo con le forme del *nouveau roman*⁴. Appaiono così frammentate sia la continuità spazio-temporale diegetica – piani diurni degli edifici di Boulogne intervallano la marcia notturna dei protagonisti verso casa di Hélène, all'inizio del film –, sia la progressione temporale lineare del racconto – la mano di Alphonse tiene il sigaro che egli cerca di accendere, ma nel piano immediatamente successivo la mano già si abbassa per spegnere il mozzicone nel portacenere – come anche, e costantemente, l'unità spazio-temporale della singola sequenza, con il sonoro che 'si prolunga' in *off* sulla scena successiva, in una struttura 'a scaglie'.

Il montaggio della sequenza iniziale è emblematico di questa discontinuità: esso getta lo spettatore, prima ancora di fornirgli qualunque appiglio narrativo, in balia di un evidente effetto di disorientamento e frammentazione. *Muriel* si apre, infatti, con un mosaico enigmatico di rapidissimi primi piani che alternano oggetti ed accessori con dettagli di parti del corpo, mentre scorre, in *off*, il dialogo tra Hélène e una cliente. Questa frammentazione è stata per lo più interpretata come una sorta di 'metonimia stilistica': la discontinuità del montaggio e la frammentarietà dell'immagine dei personaggi (letteralmente dei loro corpi) annuncerebbe il loro stato esistenziale, la loro difficoltà a 'sentirsi interi'; il corpo in frammenti annuncerebbe sia la frammentazione psicologica di Hélène, sia il tema della tortura, rinviando alla "mutilazione" del corpo straziato di Muriel, un corpo assente dalle immagini e dunque "irrappresentabile", nelle parole di Celia Britton⁵. L'esperienza estrema della tortura e del feroce accanimento su un corpo inerme si renderebbe così 'esprimibile' attraverso la frammentazione filmica dei corpi e attraverso al frammentazione dello stesso corpo del film. L'aspetto problematico di una simile posizione consiste, però, in una doppia generalizzazione: da un lato, essa si fonda su una generica equivalenza tra 'frammentazione', 'disintegrazione', 'mutilazione', 'tortura', prescindendo da un'analisi ravvicinata delle relazioni *specifiche* che il film sceglie per costruire senso; d'altro canto, si assume un'equivalenza tra montaggio discontinuo e frammentazione psicologica o fisica dei personaggi che potrebbe valere per ben altri corpi filmici in frammenti; ciò impedisce di cogliere la costruzione

peu à peu, on note qu'il est recoupé de plus en plus fréquemment par des itinéraires obliques ou courbes: ce mouvement s'amplifie, s'accélère, et tourne assez vite à une sorte de tourbillon. Et pourtant, simultanément, le récit linéaire continue, parfaitement chronologique" (Jean-Louis Comolli–Jean Domarchi– Jean-André Fieschi–Pierre Kast– André S. Labarthe–Claude Ollier–Jacques Rivette–François Weyergans, "Les malheurs de Muriel", *Cahiers du cinéma*, 149, 1963, pp.21-22).

⁴ Questa relazione – se ben posta – non si fonda tanto sulla costante collaborazione di Resnais con autori come Duras o Cayrol, quanto sull'evidente rapporto tra le forme della sperimentazione letteraria e filmica, come nota Roland Barthes: "le temps cayrolien est un temps *mangé*, grignoté insidieusement par places (...) l'ensemble d'un récit apparemment régulier renvoie peu à peu à la sensation d'un oubli majeur, disposé quelque part dans l'existence, et qui irradie malencontreusement sous elle, la mange, la marque d'une allure *fausse*. Autrement dit, le récit cayrolien est soumis à un montage, dont la rapidité et l'éparpillement désignent un dérèglement très particulier du temps, que Cayrol lui-même a décrit d'avance dans *Lazare* et que l'on trouve illustré dans le montage de *Muriel*" (Roland Barthes, "La rature", postfazione a: Jean Cayrol, *Les corps étrangers*, Paris, Seuil 1964, p.242).

⁵ "What is happening in the film to Hélène's image echoes what happened in the Algerian war to Muriel's body – namely, mutilation and disintegration (...) It is as though Muriel's mutilation, in itself unrepresentable, can only be represented metonymically in its displacement on to Hélène" (Celia Britton, "Broken images" cit., p.41).

specifica del senso che *Muriel* propone e, soprattutto, sembra ignorare il tratto *produttivo* tipico del montaggio discontinuo: la capacità di produrre un senso *altro tra* le immagini, un senso operatore di una coerenza più profonda 'sotto' l'apparente incongruità.

La nostra ipotesi è che questa sequenza, lungi dal proporre un generale e metaforico effetto di frammentazione/mutilazione, sia volta a costruire uno specifico 'saper guardare' dello spettatore ed abbia dunque una dimensione propriamente *efficace*. Il film si apre su un dialogo in corso: una donna evoca un mobile da acquistare, è una cliente dunque; le sue parole ed i rumori di quella che si intuisce essere una città portuale - sirene, motori di barche - costituiscono il sonoro per lo più in *off* che accompagna una rapida successione di brevissimi piani su oggetti 'domestici' (una borsetta, una teiera che versa acqua bollente, un lampadario in vendita, un portacenere e così via), intercalati da dettagli di corpi: la mano della cliente avvolta in un guanto nero, dettagli del suo volto, la mano di Héléne con la sigaretta, le sue gambe, il suo mezzobusto. La rapidità del montaggio e l'inquadratura di dettaglio non consentono di esplorare le figure del mondo nella loro densità iconica, né di collocarle saldamente nello spazio diegetico: 26 piani si succedono in soli 30 secondi. La rapidità e l'incongruità della successione suggerisce allo spettatore di abbandonare una competenza esclusivamente narrativa ed uno sguardo che indaga la sembianza 'realistica' del mondo rappresentato, per attivare, piuttosto, un sapere capace di cogliere le relazioni profonde che attraversano e strutturano l'universo figurativo. La prima sequenza, in altre parole, sposta subito il dominio dello sguardo spettatoriale da una competenza iconizzante - fondata sulla possibilità di reperire l'effetto di realtà che investe l'universo diegetico grazie all'iconizzazione - ad una competenza che si concentra forzatamente sulle *relazioni* tra gli oggetti brevemente inquadrati, sui rapporti segreti che la loro giustapposizione lascia intuire e sotto il cui segno la vicenda si apre⁶. In questo caso, le due relazioni principali sono costituite dall'intreccio tra corpi ed oggetti e dalla ripetizione di gesti o parole. Il montaggio tra oggetti e corpi 'attiva' la ricerca di una coerenza profonda che dia ragione di questo intreccio, una ricerca che, come vedremo, si tradurrà in vero e proprio esercizio memoriale che si dispiegherà sull'intero testo filmico. L'alternanza proposta dal montaggio iniziale introduce *d'emblé* l'intreccio di due isotopie: da una parte la dimensione quotidiana colta nel suo profilo abitudinario ed iterativo: il filo della *routine* quotidiana è qui preso in carico dagli oggetti tipici dell'abitare borghese - che appaiono talvolta 'ripetuti' - e dalla preparazione del caffè, azione routinaria per eccellenza; dall'altra, l'isotopia del corpo, colto anch'esso da primissimi piani che gli conferiscono il medesimo statuto degli oggetti, creando così un'alternanza percepibile. Il montaggio segnala una commistione profonda e misteriosa tra questi due universi, ma anche una commistione tra la sfera pubblica dell'attività professionale di Héléne ed uno spazio intimo preso in carico dai gesti di Bernard che si prepara il caffè in cucina. I rumori del bollitore si sovrappongono in *off* alle immagini e alle parole 'pubbliche' della contrattazione e, parallelamente, la voce della cliente si sovrappone ai gesti intimi di Bernard, indicando una imbricazione tra pubblico e privato, una proiezione del gesto più intimo sulla sfera pubblica, che sarà densa di conseguenze⁷. Corpi ed oggetti, routine e corpo, sfera intima e sfera

⁶ Del resto, il dispositivo stesso del montaggio 'discontinuo' suggerisce la possibilità di un rapporto inedito e profondo tra due elementi solo apparentemente irrelati, come nota Vincent Amiel: "Or, paradoxalement, la juxtaposition crée l'interstice mais ne le remplit pas, appelle l'unité et découvre l'hétérogène. Rien dans le discours explicite ne nous force a lier les systèmes, à leur trouver, ici et maintenant, une logique commune; c'est un pur effet de montage que d'en suggérer ainsi la possibilité (Vincent Amiel, "Resnais, la construction du désordre" in *Positif, revue du cinéma: Alain Resnais*, Paris, Gallimard, 2002, p.18).

⁷ "Ciascuno dei luoghi è dunque aperto per l'altro, poiché sono rappresentati simultaneamente, l'uno a livello visivo, l'altro a livello sonoro" (Claude Bailblé-Michel Marie-Marie-Claire Ropars, *Muriel. Histoire d'une recherche*, Paris, Galilée 1974, p.44, trad. mia).

pubblica: nessuno di questi domini, annuncia il prologo, è definitivamente distinguibile e separato dall'altro, essi sono suscettibili di sovrapporsi continuamente⁸. Attraverso il montaggio iniziale il prologo installa - da subito - l'intuizione di un legame profondo tra universo domestico e corpo in frammenti, suggerendo che proprio nella relazione che si tesse *tra* queste due serie ad un livello profondo del senso si situi ciò che il film ha da dire; lo spettatore, come vedremo, sarà chiamato a ricomporre questa discontinuità apparente attraverso un 'esercizio di memoria'.

I personaggi, invece, sembrano incapaci di compiere sino in fondo quel lavoro memoriale che solo garantisce la conquista del ricordo e di un rapporto pacificato con il passato; ci occuperemo ora dello scacco che essi sembrano attraversare: la questione della ripetizione – la seconda 'relazione' messa in gioco dalla sequenza d'apertura - ci introduce, infatti, ai paradossi memoriali che esperiscono i personaggi di *Muriel*, primo tra tutti l'impossibilità di elaborare una memoria condivisa del passato.

Ripetizione di un ricordo assente: la dismisura del trauma

Dopo il sincopato montaggio iniziale, lo spazio diviene finalmente esplorabile ed i personaggi identificabili: Hélène e Bernard dialogano e si muovono in un appartamento, tra il salone e le rispettive camere da letto. Eppure, anche laddove si ricostituisce una unità e continuità spazio-temporale, molti elementi di disorientamento persistono, primo tra tutti la presenza massiccia di gesti e parole ripetuti in modo quasi identico. Non appena i due restano soli, Hélène si rivolge a Bernard, che ha appoggiato la tazza del caffè su un tavolo, rimproverandolo: "Comment veux tu que je vende cette table s'il y a une marque?"⁹, per subito ripetere, a voce più alta, le stesse parole (che certo non sembrano scollegate dal destino del giovane Bernard che siede a quello stesso tavolo, un oggetto inutilizzabile perché 'marcato', 'segnato'). Questa duplicazione sembra progressivamente contagiare i gesti dei personaggi grazie ad alcune, evidenti, ellissi: in due inquadrature ravvicinate Bernard apre un cassetto: non si tratta dello stesso mobile, ma un'ellissi che 'taglia' lo spostamento di Bernard impedisce di cogliere la successione temporale e l'azione sembra così ri-presentarsi, 'tornare', identica a se stessa; ciò avviene anche per i gesti di Hélène che accende e spegne la luce in stanze differenti, ma con gesti identici e presentati anch'essi, ellitticamente, in serie. Marie-Claire Ropars parla di "ripetizione differente"¹⁰ e coglie bene il fatto che, se la postura, le parole o il gesto appaiono identici, la 'situazione' è, invece, nuova: non è lo stesso cassetto quello che Bernard apre, né i due momenti in cui lo fa coincidono temporalmente; tuttavia, la ripetizione ravvicinata fa sì che il tempo sembri non avanzare, che la protensione del presente verso il futuro appaia bloccata. Del resto, il dettaglio sulla mano guantata, che appare per ben quattro volte nella prima sequenza, è il più evidente rinvio all'impossibilità di strutturare gli eventi in chiara successione temporale: si tratta di cinque riproduzioni dello stesso identico piano montato più volte, o di cinque inquadrature dello stesso dettaglio prese in successione? L'identificazione incerta riguarda soprattutto il tempo: il ritorno di piani, gesti e parole ripetuti fanno assumere

⁸ Molte scene nel corso del film lo confermeranno: per vedere un armadio da comprare, due clienti sorprendono Alphonse addormentato in camera; durante la prima cena si usano stoviglie "già vendute", come annuncia Hélène, la quale utilizza come suoi i mobili in vendita, vivendo uno spazio del tutto indecidibile tra pubblico e privato, pronta a perdere in ogni momento ciò che usa quotidianamente.

⁹ "Come vuoi che venda quel tavolo se c'è un segno?"

¹⁰ "La répétition différente désoriente; on est sans doute dans sa chambre, mais la duplication rend l'identification incertaine", Claude Bailblé-Michel Marie-Marie-Claire Ropars, *Muriel. Histoire d'une recherche* cit., p.44.

agli attimi del presente lo statuto paradossale di *déjà vu*, quasi il presente si rivelasse fatalmente impastato del passato di un 'già agito'.

Un tempo che sembra non avanzare è frutto di quel peculiare e paradossale legame tra ripetizione e memoria che Paul Ricoeur, nel suo lavoro dedicato a *La memoria, la storia, l'oblio*, definisce "memoria ferita"¹¹. Si tratta di una memoria per la quale è impossibile conquistare quella distanza temporale che sancisce la non aderenza di un evento originario al presente e che ne rende possibile la riappropriazione in quanto ricordo. In questo carattere posizionale di anteriorità risiede, per Ricoeur, una delle preziose differenze che consentono di distinguere il ricordo di ciò che è stato dall'immagine che ha invece statuto non-posizionale ("la memoria è del passato" è il motto aristotelico sotto le cui insegne avviene l'indagine ricoeuriana dei rapporti tra il ricordo e l'immagine, il problema da cui prende avvio il suo lavoro). La memoria malata – che fa parte dei possibili "abusi di memoria" - non può compiersi nel ricordo, non può compiere il percorso attivo di *anamnesis* che è vero e proprio lavoro memoriale, perché 'qualcosa' in quell'evento originario – in genere la 'dismisura' tipica dell'evento traumatico di fronte ad un soggetto impreparato a comprendere e cogliere ciò che gli accade - impedisce la sua collocazione stabile nel passato, il suo richiamo sottoforma di ricordo ed impedisce anche quella separazione tra passato e presente che sola può liberare la protensione del presente nel futuro. Questa memoria malata si manifesta nella costrizione ad agire (*agieren*) di nuovo un evento originario che si ri-presenta sotto forma di atti che assumono il paradossale statuto di 'ripetizioni' di un evento assente, cioè impossibile da conquistare in quanto ricordo. Sostituzione del ricordo con l'azione, paradossale ricordo negato e al contempo *segnalato* dall'agire ripetuto, bloccato. Se questo tratto sostitutivo tipico dell'evento traumatico – che Ricoeur rintraccia soprattutto nel saggio di Freud del 1914¹² - interessa tanto il filosofo francese, è perché egli vi trova la negazione di quella distanza temporale necessaria alla memoria che tanto gli sta a cuore: "l'aderenza del passato al presente, il 'passato che non vuole passare', evocato da molti storici della contemporaneità, è un passato che abita ancora il presente, o piuttosto che lo ossessiona come un fantasma senza distanza. In linguaggio freudiano è il tempo della ripetizione"¹³. Non si tratta però di ricondurre direttamente la riflessione ricoeuriana sulla 'memoria malata' alla dinamica psichica dei personaggi e alle evidenti ripetizioni in cui essi sembrano imprigionati; si tratta piuttosto di pensare come la *struttura* del dispositivo traumatico, che è quella di un paradosso della memoria, possa illuminare questa "storia di un ritorno". Se, infatti, Ricoeur compie l'ardito salto dalle patologie della memoria individuale alle dinamiche macro della memoria collettiva sulla base del nesso tra identità individuale e identità comunitaria¹⁴ – oltretutto sulla

¹¹ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil 2000 (tr.it. *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina 2003).

¹² Il riferimento per Ricoeur è soprattutto il saggio di Freud del 1914 "Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten", tr.it. "Ricordare, ripetere e rielaborare", in *Opere*, Torino, Bollati-Boringhieri 1977, vol. VII, pp.353-361. Il pensiero di Freud sul trauma ha attraversato varie fasi, anche con revisioni profonde, per una visione d'insieme si possono consultare le voci: "Après-coup", "Compulsion de répétition", "Névrose traumatique", "Trauma ou traumatisme" in: Jean Laplanche–Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France 1967.

¹³ Paul Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del tempo*, Bologna, Il Mulino, 2004, p.83.

¹⁴ "La costituzione bipolare dell'identità personale e dell'identità comunitaria giustifica, in ultima istanza, l'estensione dell'analisi freudiana del lutto al traumatismo dell'identità collettiva (...) non soltanto in senso analogico ma nei termini di un'analisi diretta di traumatismi collettivi, di ferite della memoria collettiva (...) possiamo dire che le condotte di lutto costituiscono un esempio privilegiato di relazioni incrociate fra l'espressione privata e l'espressione pubblica. Il nostro concetto di memoria malata trova, così, una giustificazione *a posteriori* in questa struttura bipolare delle condotte di lutto" (Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* cit., p. 114 tr.it.).

base del passaggio negli stessi scritti di Freud alla dimensione collettiva del 'disagio della civiltà' -, il semiologo può invece trovare nel *modello* temporale proprio del dispositivo traumatico una chiave per interrogare e comprendere le strategie testuali che mirano a restituire e *costruire* la 'dismisura' dell'evento.

Il modello a due tempi che caratterizza l'evento traumatico è qui centrale: esiste un primo momento/scena/evento – il cui statuto è profondamente problematico¹⁵ – al cui centro si trova un soggetto incapace di gestire l'intensità di un'esperienza che lo depassa; l'evento non è dunque assimilato e pienamente esperito nel momento in cui avviene e si ripresenta più avanti, attraverso una 'seconda scena' che costringe il soggetto a 'ripetere' la prima esperienza sotto nuova forma. È questo secondo momento a conferire valore traumatico al primo, è nell'imporsi del *ritorno* che la forza del primo evento si manifesta: "ci vogliono sempre due traumi per fare un trauma", riassume Jean Laplanche. Non può esistere un'immagine di questo evento smisurato che la rammemorazione possa condurre dal passato al presente, proprio perché il primo evento non ha potuto essere assimilato al passato sotto forma di immagine memoriale, dato che l'esperienza di questo evento è un'esperienza mancata, un "incontro mancato con il reale", come lo definisce Lacan nel suo riesame della definizione freudiana del trauma¹⁶. Questa temporalità a due stadi - che dà conto, attraverso un dispositivo aspettuale e temporale molto generale, di un presente tenuto in scacco da un paradossale 'passato imperfettivo' -, così come la specificità di una 'seconda scena' che è, in fin dei conti, nient'altro che un *testo* capace di 'attivare', ma anche di *far comprendere* un altro, inattuabile, evento¹⁷, sono i tratti che hanno progressivamente avvicinato la teoria del trauma all'analisi del testo. Una serie di lavori recenti hanno, infatti, riletto opere letterarie, cinematografiche e delle arti plastiche alla luce del dispositivo traumatico, interrogandosi sulla capacità che alcuni testi hanno di rinviare o, meglio, di *costruire* un 'reale come traumatico', dando forma semiotica alla 'mancanza' *inerente* all'esperienza traumatica¹⁸. In

¹⁵ Ruth Leys ha discusso a fondo il modo in cui la produzione della scena primaria è stata descritto dalla letteratura psicanalitica a vari livelli, interessandosi in particolare al problema del grado di 'attività' del soggetto (vedi nota 20).

¹⁶ Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XI*, Paris, Seuil, 1973, in particolare la parte su "L'Inconscient et la répétition".

¹⁷ Il celebre caso del cosiddetto "Uomo dei lupi" è emblematico: sarà un sogno, infatti, ad 'attivare' la prima scena e ad assumere valore traumatico, un sogno che ha un carattere attivo di 'efficacia in seconda battuta', per così dire: "Le second temps qui constitue le traumatisme comme tel, ce n'est pas un événement, nous dit Freud, c'est un rêve (...) On peut dire aussi que ce rêve constitue une "compréhension après-coup de la scène" ou une "élaboration de la scène"" (Jean Laplanche, *L'après-coup* cit., p.137). L'evento *après-coup* è dunque molto più che un semplice compimento necessario, è "une véritable élaboration, un "travail de mémoire" qui n'est pas la simple décharge d'une tension accumulée" (Laplanche-Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* cit., "Après-coup" *ad vocem*).

¹⁸ Si tratta di un avvicinamento che, è giusto precisarlo, comporta un'accezione del trauma ben più ampia della formulazione psicanalitica e ben più varia: talvolta ci si concentra su un trauma storico collettivo (l'analisi che Cathy Cruth dedica a *Hiroshima mon amour* di Resnais in *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1995), talaltra sul rinvio ad un 'realismo traumatico' che non ha specifici investimenti tematici (emblematico il lavoro di Hal Foster su Andy Warhol: per lui la 'fissazione' sull'oggetto legata alla ripetizione dell'immagine, lungi dal delineare un elogio del simulacro, come molti hanno sostenuto, sarebbe piuttosto un racconto 'realistico', che rinvia però ad un 'reale traumatico' definito in termini lacaniani; si veda: *The return of the real The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (Ma) – London, The MIT Press, 1996). Marco Dinoi ha 'messo a lavoro' il dispositivo traumatico come modello euristico, pensando la ripetizione dell'immagine mediatica dell'esplosione delle torri gemelle l'11 settembre 2001 nei termini di un'iterazione che avrebbe sostituito e bloccato il necessario lavoro di elaborazione narrativa e critica: la ripetizione mediatica compulsiva di quelle immagini ha collocato l'evento "in uno spazio e in un tempo al di fuori della cronologia" impedendone il reinserimento in una narrazione che ne indagasse le articolazioni, laddove un certo cinema riesce invece a mantenere e restituire, costruendola, quella dimensione

tutti questi casi, i tratti di una patologia individuale entrano in risonanza – su base strutturale, potremmo dire - con le strategie testuali della testimonianza e con il rapporto tra testualità ed esperienza¹⁹. I rischi di questa accezione ampia del concetto di trauma possono essere molti, tuttavia è importante chiarire che non si tratta di 'applicare' il 'modello' del trauma a testi letterari o visivi, bensì di cogliere le *forme* di restituzione e costruzione testuale di un'esperienza che prevede come inerente un tratto di non-assimilabilità memoriale. In questo senso, la parola 'trauma' può essere probabilmente fuorviante per il dominio dell'analisi testuale - seppure resta l'utilità di interrogarsi sul dispositivo temporale e aspettuale che la psicanalisi ha descritto -, soprattutto laddove non si espliciti l'accezione di questo termine ed i rapporti che si intrattengono con la genealogia in cui il concetto è iscritto²⁰. Tocchiamo così un problema intensamente dibattuto in anni recenti, quello della rappresentazione di esperienze estreme – per lo più iscritte nell'ambito di eventi collettivi che hanno anche, costitutivamente, statuto storico – che sempre si confrontano con il nucleo inassimilabile che è al cuore di questi avvenimenti, sovente definito con il termine fuorviante di 'irrappresentabile'. Come ha sottolineato Denis Bertrand, è utile (e necessario per lo sguardo semiotico) sviare il concetto di rappresentazione – inscindibile dalla questione estetica della *mimesis* e impregnato di un dibattito secolare fondato sul rapporto tra presenza e assenza – e sospendere quello di 'irrappresentabilità', per privilegiare l'analisi delle strategie semiotiche attraverso cui alcuni testi costruiscono delle '*forme dell'assenza*' capaci di "faire advenir au sens, au sensible dans un langage, ce qui justement le nie"²¹. La questione di ciò che

inassimilabile dell'evento che apre ad una sua elaborazione narrativa e cognitiva. L'ipertrofia televisiva, iterazione in cui nessun fuoricampo e nessuno sguardo 'altro' è possibile, è espressione di quella memoria-ripetizione che, proprio come avviene nella coazione a ripetere, manca una "immagine dell'evento" da poter esporre al lavoro della memoria "per l'aggancio a una storia da cui è prodotta e per la protensione verso un futuro che contribuirà a formare" (Marco Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere 2008; la citazione finale è a pag. 202).

¹⁹ Cathy Caruth dichiara esplicitamente questo ampliamento: "trauma seems to be much more than a pathology, ore the simple illness of a wounded psyche (...) If traumatic experience, as Freud indicates suggestively, is an experience that is not fully assimilated as it accours, then these texts, each is in its turn, ask what it means to transmit and to theorize around a crisis that is marked, not by a simple knowledge, but by the ways it simultaneously defies and demands our witness" (Caruth, *Unclaimed experience*, cit., p.5).

²⁰ L'accusa che Ruth Leys rivolge al lavoro di Caruth – che, in effetti, affianca analisi testuali e prassi psicanalitica senza evidenti distinzioni di statuto - è quella di diffondere il luogo comune che "l'esperienza traumatica si collochi fuori o oltre la rappresentazione in quanto tale"; nella sua puntuale "genealogia psicanalitica del trauma" Leys mostra come questa genealogia sia stata costantemente attraversata da un'aporia nel lavoro di singoli autori incluso Freud: quella della compresenza tra un modello 'mimetico' (per cui durante l'evento traumatico il soggetto sarebbe tanto profondamente assorbito nella scena da essere 'assente', in uno stato di scissione e identificazione simile a quello della *trance* ipnotica e, dunque, costitutivamente incapace di recuperare la 'scena primaria') ed un modello 'antimimetico', per cui l'evento traumatico è del tutto esterno al soggetto che, benché passivo, resta sovrano e la testimonianza assume, in questo caso, un più solido statuto veridittivo. La teoria oscillerebbe continuamente tra questi due paradigmi, con evidenti implicazioni sullo statuto veridittivo dell'esperienza traumatica e della testimonianza di soggetti con questo tipo di nevrosi. L'intento di Leys è quello di denunciare il concetto postmoderno di una 'crisi della verità' e la completa sovrapposizione tra storia e memoria che riposerebbe su un'accezione allargata del trauma (Ruth Leys, *Trauma. A Genealogy*, Chicago, Chicago University Press, 2000). Tuttavia, molti dei lavori che abbiamo citato segnalano chiaramente che la loro pertinenza è quella di pensare le strategie estetiche di restituzione di una dismisura esperienziale e non di discutere la genealogia del concetto psicanalitico.

²¹ Denis Bertrand "L'écriture de l'expérience extrême", *E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on line*, www.associazionesemiotica.it, data di pubblicazione on line 20 marzo 2007, p.3. Sulla questione dell'"irrappresentabile" l'autore cita una pubblicazione collettiva diretta da Jean-Luc Nancy sull'arte e la memoria dei campi, in cui il problema della 'rappresentazione' si pone in termini fenomenologici ed investe il come "far venire alla presenza ciò che non è dell'ordine della presenza". In ambito francese, un serrato dibattito sulle 'immagini dell'irrappresentabile' ha opposto Jean-Luc Godard a Claude Lanzmann, intorno a ciò che Hubert

nell'esperienza resiste alla 'rappresentazione' è, infatti, dal punto di vista semiotico, pur sempre questione di forme testuali che pertengono a specifici regimi del senso, come quello della figuratività. Per una semiotica della memoria l'interesse è quello di interrogarsi sulle strategie testuali in grado di restituire non una dimenticanza o una rimozione, bensì la latenza inerente ad un'esperienza smisurata o estrema e di segnalare il differimento di questa restituzione. In questo modo è possibile *costruire testualmente* il tratto traumatico di un reale che è spesso - è il caso di *Muriel* - quello dell'esperienza storica.

La ripetizione dei gesti attraversa, in effetti, tutto il film: torna, alla fine, quasi identico il piano di Bernard che apre il cassetto della sua stanza, ripreso dalla medesima angolatura della sequenza iniziale. La diffusa 'ripetizione differente' fa segno alla memoria irrisolta che si cela dietro ai gesti anche più banali dei personaggi, ma alcune scene manifestano in modo più palese la zavorra di un passato non passato che tiene in scacco il presente incrostandosi in esso: Hélène e Alphonse sono in una *brasserie*, dopo l'ennesima discussione che li ha visti opporre versioni inconciliabili di alcuni episodi della loro storia d'amore; l'uomo rievoca con tono nostalgico il loro primo incontro: "je vous ai suivi une bonne heure, je vous aborde dans ce restaurant, à ce moment là un jeune homme arrive devant la table et vous..."²², proprio allora, nel presente diegetico (e, del resto, lo stesso tempo verbale vira al presente nel corso della frase), Robert, commilitone di Bernard, raggiunge il tavolo e si rivolge ad Hélène: "bonjour madame". Un fatto del presente, l'incontro casuale con Robert, assume dunque lo statuto di un evento apparentemente nuovo, ma che in realtà ri-agisce un incontro già avvenuto: il ricordo di Alphonse, costantemente messo in discussione dalla versione di Hélène, si travasa in un passaggio all'atto che iscrive nell'agire presente le tracce di un passato irrisolto. Invece del ricordo di un passato messo a distanza dal presente, l'evento traumatico assume lo statuto paradossale di un evento che si fa *après-coup* - *nachträglich*, cioè 'dopo' - ma anche, come suggerisce la preposizione *nach* in tedesco, 'secondo', 'in rapporto a' - l'esperienza 'mancata'²³. Si tratta, insomma, di un passato che non si può ricordare e comprendere, ma solo *agire* di nuovo.

La memoria malata non consiste tanto nell'impossibilità di stabilire una volta per tutte lo statuto di verità degli eventi - quale versione della storia d'amore è vera, quella di Hélène o quella di Alphonse? O nessuna delle due? -, quanto nella strutturale impossibilità di dare forma al lavoro memoriale che conquista la messa a distanza del passato, e questa 'forma' altro non è che la possibilità di strutturare in una narrazione le articolazioni dell'esperienza, il suo stesso spessore temporale: la ricerca di un racconto credibile e comune del passato di Hélène e Alphonse è destinata al fallimento non solo perché Alphonse è, come scopriremo alla fine, un

Damisch riassume in questi termini: "Y-a-t'il, et peut-il y avoir des images des chambres à gaz? La Shoah peut-elle faire l'objet d'une représentation, est-elle représentable, ou - ce qui ne revient pas nécessairement au même - est-elle figurable dans ce qui en est l'élément, le moment constitutif?" (Hubert Damisch, "Le montage du désastre", ora in: Damisch, *Ciné fil*, Paris, Seuil 2008, p.88). La polemica è continuata, negli ultimi anni, tra Georges Didi-Huberman (le sue posizioni sono riassunte nel suo *Images malgré tout*, Paris, Minuit 2003) e Gérard Wajcman, che si oppone all'autosufficienza dell'immagine sottolineando la necessità della parola nella sua accezione analitica, non parola che spiega o illustra, ma che elabora (Wajcman, "De la croyance photographique", *Les temps modernes*, 613, mars-mai 2001).

²² "Vi ho seguito per un'ora buona, vi avvicino in quel ristorante, in quel momento un giovane arriva davanti al tavolo e vi...".

²³ Jean Laplanche sottolinea la peculiarità della parola tedesca: essa implica il movimento del portare (*tragen*) da un tempo/luogo originario ad un altro luogo/tempo; portare "*nach*", cioè 'dopo', ma anche 'in relazione a' una fonte che si colloca nel passato (*nach* in tedesco ha anche il significato di "secondo" nel senso di "in accordo con", "attribuito a"). La parola tedesca, dunque, "va indissociabilmente nei due sensi della freccia del tempo", essa implica sia la posteriorità che l'antiorità ed in modo costitutivo ben riassume il paradosso temporale del dispositivo traumatico (Laplanche, *L'après-coup* cit., pp.22-24).

mentitore (del resto, ogni racconto memoriale è depositario di un 'dire vero' costruito strategicamente come tale, che porta dunque entro se stesso la possibilità di una veridizione efficace ma falsa in rapporto al mondo extratestuale), ma perché – come nota Pietro Montani - la loro parola si dissemina in tracce e frammenti che non riescono mai a ricomporsi in una narrazione su cui poggiare un processo cognitivo di comprensione del passato²⁴. Esiste dunque qualcosa, in quel passato, che resiste alla possibilità stessa di un racconto coerente, ancor prima che condiviso, ed esistono molti elementi che fanno segno a questa resistenza, come mostra la disseminazione di figure dell'"assenza di centro". Quando Hélène si reca nell'atelier di Bernard, dopo la scena in cui egli ha parlato della tortura, ed accende il proiettore senza far girare la bobina, il fotogramma di alcune donne algerine al mercato si fonde per il calore: una chiazza bianca mangia progressivamente l'immagine a partire dal suo centro, corrodendone il tessuto figurativo; semioticamente si tratta dell'irruzione improvvisa nell'enunciato-enunciato di una enunciazione-enunciata, rinvio alla situazione di produzione, alla proiezione, al calore e al movimento che producono quella stessa immagine; la breccia nel tessuto figurativo dell'immagine rinvia così ad una originaria dimensione extratestuale e, in fin dei conti, offre un significante a quella dismisura dell'esperienza che la confessione di Bernard ha esposto poche scene prima. Ciò trova una traduzione topologica nel centro insituabile di Boulogne: in una breve sequenza un passante chiede "le centre, s'il vous plait?" e la cameriera della *brasserie*: "Mais vous y êtes"²⁵. Non che al centro degli eventi vi sia un 'vuoto': piuttosto è il centro stesso che non esiste, nel senso che non può essere colto come tale, esattamente come l'evento che tiene in scacco il presente non può essere messo a fuoco, compreso e condiviso attraverso il ricordo, ma resiste nella sua inassimilabilità originaria e proprio a ciò è dovuta la sua potenza differita. Questa topografia 'traumatica' trova la sua figura più importante nell'immagine ricorrente della 'casa che scivola', un un grande edificio in cemento su *pilotis* che appare più volte nelle immagini, finché Desmoke, imprenditore-demolitore ed amante di Hélène, ne narra la storia al ristorante: pronto per essere abitato, completo di infissi e rifinito nei dettagli, si scopre che l'edificio si trova su una collina che sta lentamente cedendo. Compiuto e pronto, ma inabitabile, esso non ha un centro che lo renda stabile, scivola sui suoi pilastri ("sur pattes", sulla gambe, dice Desmoke), verso l'autodistruzione, mentre il pendio su cui poggia indietreggia ("et la falaise recule..."), in un doppio smottamento che non consente di individuare alcun baricentro. Che si tratti di un'immagine di Bertrand è fuori dubbio: Alphonse ha appena parlato del ritorno di un prigioniero della guerra d'Indocina: "Que voulez-vous qu'on fasse de ce type?" e Desmoke immediatamente: "*C'est comme* cette histoire de maison qui glisse."²⁶.

Queste figure e scene rinviano, tuttavia, ad un'accezione della memoria impedita che si situa a livello delle vicende narrative dei personaggi, rivelandoli prigionieri di un passato paradossalmente fuso con il presente, com'è tipico dell'esperienza traumatica. Se abbandoniamo questo livello narrativo è proprio per mostrare che, per così dire, il film riesce laddove i personaggi falliscono, iscrivendo nel testo stesso quell'esercizio di ricerca attiva, di *anamnesis*, che solo oppone una *memoria-ricordo*, questa sì frutto di un lavoro di 'mobilitazione della memoria', alla *memoria-ripetizione* che è memoria mancata e mancata comprensione del passato, frutto di un poco o di un troppo di memoria:

²⁴ "Tra il vero e il falso c'è, se così si può dire, un'*indecidibilità molteplice* (...) questi scarti decompongono in modo plurimo e sistematico il racconto del film e il racconto a cui mirano i personaggi del film: emergono dovunque tracce di storie potenziali che risultano intraducibili in una comprensione narrativa autentica" (Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa*, Milano, Guerini, 1999, p.85).

²⁵ "Il centro per favore?" - "Ma ci siete!".

²⁶ "Che volete che ne facciamo di questo tizio?" E Desmoke: "è *come* quella storia della casa che scivola...".

Il *troppo di memoria* richiama particolarmente la coazione a ripetere, di cui Freud ci dice che porta a sostituire il passaggio all'atto al vero e proprio ricordo, attraverso il quale il presente potrebbe riconciliarsi con il passato (...) questa *memoria-ripetizione* resiste alla critica e la *memoria ricordo* è fondamentalmente una memoria critica. Il *troppo poco* di memoria dipende dalla stessa reinterpretazione. Ciò che gli uni coltivano con dilettazione morosa e ciò che gli altri sfuggono con cattiva coscienza, è la stessa memoria-ripetizione. Ma gli uni e gli altri soffrono della stessa mancanza di critica. Essi non accedono a quello che Freud chiamava il lavoro di rimemorazione (...) il cuore del problema sta nella mobilitazione della memoria al servizio della domanda, della ricerca, della rivendicazione di identità.²⁷

Ma anche mobilitazione della memoria – ed è uno degli imperativi etici che animano la pragmatica ricoeuriana della memoria – in virtù di un *debito* (traduzione con cui la *Schuld* è sottratta alla dimensione ambivalente della colpa e inserita nella dimensione tensiva dell'essere-in-debito) con coloro che sono morti e, in particolare, con le vittime. La scena della confessione di Bernard costituisce, grazie alla relazione tra parole e immagini, il luogo seminale di un esercizio di memoria che non è tanto quello di Bernard, ma che si identifica piuttosto con l'esercizio interpretativo cui lo spettatore è chiamato e che dispiegherà le relazioni profonde annunciate dal montaggio d'apertura. A causa di una vistosa incongruenza tra racconto verbale e immagini, anche questa scena è stata ricondotta da molti sotto l'etichetta incerta e vaga dell'"irrappresentabile"; un'analisi ravvicinata del testo mostrerà, al contrario, che proprio il rapporto tra testo e immagine apre ad un discorso complesso sul rapporto ambivalente tra il mondo innocente della vita quotidiana e quello, apparentemente distante, della violenza e dell'abuso.

Semiotica dell'inadeguatezza: la confessione di Bernard

Il racconto verbale della tortura e dell'uccisione di una giovane donna algerina di nome Muriel scorre in *off* sulle immagini che Bernard sta proiettando nel suo atelier, ma che lo spettatore vede a tutto schermo. La voce di Bernard accompagna dunque delle immagini che non sono del tutto incoerenti rispetto al racconto, ma certo incongruenti. Si tratta di immagini amatoriali in 8 mm, girate dai soldati francesi negli accampamenti, che mostrano la preparazione dei pasti, il contatto con le famiglie algerine, le ore di svago. È importante notare subito che proprio i filmini amatoriali dei soldati impegnati in compiti civili e a contatto con i civili algerini avevano assunto, a partire dal 1956, un ruolo cruciale nella propaganda filo-francese e nella comunicazione rivolta all'opinione pubblica, che si concentra sul ruolo civile dei soldati piuttosto che su quello bellico²⁸.

Davanti a questa scena molti autori si sono concentrati, com'è naturale, sull'evidente incongruenza tra racconto ed immagini, interpretandola ora come l'esito estremo della giustapposizione tra elementi eterogenei, preconizzata dal montaggio iniziale, che pervade il

²⁷ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* cit., p. 115 e 116 tr.it..

²⁸ "Les armes de communication accompagnent les armes de la guerre. A partir de 1956, le combat se déplace vers l'information, en direction de l'ennemi, mais aussi des opinions publiques. Dans la propagande et la contre-propagande, le scénario et la répartition des rôles sont évidents. Les militaires ne sont pas mise en scène dans le rôle qui leur est échu traditionnellement (faire la guerre). Ils voudraient que l'on tienne compte de leur situation particulière. Les guerriers soignent leur image d'éducateur, d'infirmier" (Benjamin Stora, *Imaginaire de guerre. Les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-nam*, Paris, La Découverte, 2004, p.168).

film²⁹, ora – e più sovente – proprio come una strategia testuale volta a restituire quella dismisura e quello scarto che è al cuore di ogni esperienza estrema³⁰. Le immagini che avrebbero potuto 'illustrare' il racconto sono infatti 'sostituite' da immagini che 'schermano' quella violenza, e ciò è generalmente ricondotto alla costruzione di una mancanza, di una non-rappresentazione che possa 'aggirare' l'ammonimento di Robert a Bernard: "Tu vuoi raccontare Muriel, ma Muriel non si racconta". Sarebbe dunque l'assoluta incoerenza tra racconto verbale ed immagini amatoriali a restituire, costruendolo, il 'reale traumatico' della tortura e dell'abuso nella guerra d'Algeria. Certamente la confessione di Bernard non è un ricordo e la costante confusione tra i tempi verbali del preterito e del presente, così come il tono di voce che 'mima' il ritmo e la modulazione delle azioni narrate, segnalano che si tratta, ancora una volta, in una certa misura, di un'irruzione del passato nel presente. Molte analisi recenti si sono dunque concentrate sullo scarto *in sé*, sulla capacità che la sola dismisura tra parole e immagini avrebbe di 'far segno' all'esperienza traumatica, senza ritenere necessaria un'analisi ravvicinata di questa scena cruciale³¹. Al contrario, ci sembra necessario chiederci se la scelta di *quelle* immagini, di quei minuti di filmini amatoriali, non vada ben al di là della mera funzione di esibire una dismisura. Sin dalla prima sequenza, del resto, lo sguardo spettatoriale che il film costruisce è orientato al reperimento di relazioni che vanno al di là della veste figurativa del mondo nella sua forma più iconizzata – resa incongruente dal montaggio - verso la sua radice più profonda, come si è detto. Ma è la stessa messa in discorso di questa specifica scena a suscitare la necessità di uno sguardo attento verso quelle immagini: la scena della confessione si articola, infatti, intorno ad una *mise en abîme*. Essa inizia con la proiezione a tutto schermo della sgranata pellicola amatoriale e, in *off*, la voce di Bernard che racconta; verso la fine del racconto, però, viene in quadrato il volto di Bernard, individuabile come il narratore, e, subito dopo, quello del vecchio Jean, seduto nell'atelier, che lo sta ascoltando. Lo spettatore comprende che si trattava di un film del film. Resnais sceglie dunque di 'incorniciare' questa scena cruciale dotandola di "figure di cornice", simulacri dell'enunciatario e depositari di istruzioni patemiche a lui rivolte per la 'buona ricezione' del testo³². Quando il volto del vecchio Jean viene inquadrato, esso fissa lo schermo dell'atelier, mentre Bernard - *alter ego* dell'enunciatore-regista con il suo apparato di ripresa e di proiezione - sta concludendo il racconto; il vecchio non distoglie neppure per un attimo lo sguardo dalle immagini che anche noi abbiamo visto a schermo intero, non si volta a guardare

²⁹ Così Vincent Amiel: "Jamais on avait pu voir participer à la même représentation des éléments aussi épars, aussi éloignés dans le temps ou dans l'ordre conventionnel de la connaissance (...) Ainsi, pour évoquer la guerre d'Algérie, les photos [sic] de soldats français bon enfants, au repos, et le récit de tortures, simultanément, composent un montage à couper le souffle" ("Resnais, la construction du désordre" cit., p.13).

³⁰ Già nel 1976 Marcel Oms riconduceva il film entro la questione della "rappresentazione dell'irrapresentabile": "Resnais avait donc une tâche difficile; il s'est efforcé de la résoudre à sa manière, cherchant, par-delà le langage des mots, une autre tonalité, et, par-delà la tessiture des images, un au-delà du visible. Pour essayer de dire l'indicible, de rendre visible ce que le regard ne peut plus supporter" (Marcel Oms, "La mauvaise mémoire", *Cahiers de la cinémathèque*, n.18-19, 1976, p.118).

³¹ Così Alyssa O'Brian: "The lack persists. The actual torture of Muriel (...) remains un-shown, non-represented. The war-footage and torture narrative serve instead as *signs* of the unspeakable atrocities committed in modern society and in modern warfare" (O'Brian, Alyssa J. "Manipulating visual pleasure in Muriel", *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 17 (1), 2000, p.54). Anche Raphaëlle Branche parla di una "sfida del non mostrabile" che si farebbe nello spazio delle immagini mancate: "en refusant les images qui auraient pu accompagner le récit de B elles se transforment en images mentales et acquièrent ainsi une violence incomparablement plus forte" (Raphaëlle Branche "Mémoire et cinéma: à propos de *Muriel* d'Alain Resnais", *XXème Siècle. Revue d'histoire*, n.46 numero speciale "Cinéma, le temps de l'histoire", 1995, p.194).

³² Louis Marin "La cornice della rappresentazione e alcune sue figure" in: Idem, *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi 2001, pp.196-221.

Bernard che parla, sembra profondamente impegnato nel lavoro cui anche noi siamo chiamati: reperire la rete di corrispondenze segrete e impensate tra le immagini che gli scorrono davanti agli occhi e le parole che ascolta.

All'inizio del racconto³³ Bernard 'scopre' il corpo di Muriel inciampandovi quando entra nell'hangar delle munizioni, urtandolo come si urta un oggetto fuori posto. Intanto le immagini mostrano le esercitazioni militari dei soldati che sparano o caricano dei lanciarazzi in un paesaggio assolato; l'hangar con le munizioni e le immagini delle esercitazioni militari hanno un evidente legame tematico che riguarda la dimensione 'professionale' e bellica dell'azione militare. Quando, però, Bernard inizia a parlare del corpo di Muriel ("elle avait l'air de dormir, mais elle tremblait de partout"³⁴), ecco che iniziano a scorrere sullo schermo scene di soldati a riposo: un gruppo davanti alle tende, poi la scena di un pasto da campo, con i soldati riuniti intorno alle ciotole piene di cibo. Su questa immagine la voce *off* prosegue: "On était bien cinq autour d'elle. On discutait"³⁵. Inizia così a profilarsi una corrispondenza tra il corpo di Muriel, intorno al quale i soldati discutono, ed i contenitori con il cibo. Una nuova aderenza figurativa si profila subito dopo: sullo schermo compare l'immagine di due soldati che camminano all'aperto e si passano, ridendo, un pacchetto con dei semi o delle caramelle, mentre la voce *off* continua: "On la lâche, elle retombe comme un paquet"³⁶. D'ora in avanti lo spettatore reperirà, in alcuni punti irregolarmente situati, una costellazione di corrispondenze tra racconto verbale e immagini. Tutto avviene, in effetti, come se la costituzione dei formanti figurativi nelle immagini – il cui supporto manifesta, tra l'altro, una *grana* opacizzante che rende incerta la lettura figurativa – fosse sollecitata dal livello figurativo del racconto verbale: il pacchetto che i soldati si passano, la sigaretta che uno di loro sta fumando (che trova un'eco nella sigaretta che Robert accende per bruciare la pelle di Muriel³⁷), sono dettagli che si perderebbero nel tessuto figurativo e che diventano ora pertinenti perché il racconto verbale li 'attiva', per così dire.

Quando i vestiti vengono strappati, la nudità mostra che questo corpo umano è diventato un involucro informe, ormai incapace di assumere quella posizione eretta che è il tratto distintivo dell'umano. In tre occasioni il corpo di Muriel è descritto come un involucro svuotato e cadente: "Elle retombe comme un paquet / On essaie de l'asseoir sur une chaise, elle

³³ Riportiamo per intero il testo: "Personne n'avait connu cette femme avant. J'ai traversé le bureau où je travaillais, recouvert la machine à écrire. J'ai traversé la cour. On y voyait encore. Le hangar était au fond avec les munitions. D'abord je ne l'ai pas vue. C'est en m'approchant de la table que j'ai buté sur elle. Elle avait l'air de dormir, mais elle tremblait de partout. On me dit qu'elle s'appelle Muriel. Je ne sais pas pourquoi, mais ça ne devait pas être son vrai nom. On était bien cinq autour d'elle. On discutait. Il fallait qu'elle parle avant la nuit. Robert s'est baissé et l'a retournée. Muriel a gémi. Elle avait mis son bras sur ses yeux. On la lâche, elle retombe comme un paquet. C'est alors que ça recommence. On la tire par les chevilles au milieu du hangar pour mieux la voir. Robert lui donne de coup des pieds dans les hanches. Il prend une lampe-torche, la braque sur elle. Les lèvres sont gonflées, pleins d'écume. On lui arrache ses vêtements. On essaie de l'asseoir sur une chaise, elle retombe; un bras est comme tordu. Il faut en finir. Même si elle avait voulu parler, elle n'aurait pas pu. Je m'y suis mis aussi. Muriel geignait en recevant les gifles. La paume de mes mains me brûlait. Muriel avait les cheveux tout mouillés. Robert allume une cigarette. Il s'approche d'elle. Elle hurle. Alors son regard m'a fixé. Pourquoi mois? Elle a fermé les yeux, puis elle s'est mise à vomir. Robert a reculé, dégoûté. Je les ai tous laissés. La nuit je suis revenu la voir. J'ai soulevé la bâche... Comme si elle avait séjourné longtemps dans l'eau... comme un sac de pommes de terre éventré... avec du sang sur tout le corps, dans les cheveux... des brûlures sur la poitrine. Les yeux de Muriel n'étaient pas fermés. Ça ne me faisait presque rien, peut-être que ça ne me faisait rien du tout. J'ai été me coucher. J'ai bien dormi. Le lendemain matin avant le salut aux couleurs, Robert l'avait fait disparaître."

³⁴ "Aveva l'aria di dormire, ma tremava in tutto il corpo".

³⁵ "Eravamo cinque intorno a lei. Si discuteva".

³⁶ "La lasciamo. Ricade come un pacchetto".

³⁷ "Robert accende una sigaretta. Lei si avvicina. Lei urla."

retombe / comme un sac de pommes de terre éventré"³⁸. Queste cadute drammatiche trovano nel film amatoriale delle eco indebolite, derisorie: due soldati fanno i buffoni, ballano insieme e cadono per terra; un gruppo seduto davanti alle tende, assieme a bambini algerini, spenna dei polli che pendono inermi dalle loro mani, uno viene lanciato in aria più volte da un soldato che ride e ricade nelle sue mani. Quando il corpo di Muriel appare a Bernard "come se fosse rimasta per molto tempo nell'acqua", subito l'immagine presenta un corpo nell'acqua, ma è quello di un soldato che si getta in piscina.

D'altra parte, la ricorrenza di metafore nel racconto verbale, con la loro portata figurativa ("come un sacco..." etc), invita a cogliere le relazioni topologiche e plastiche che organizzano sia il significante verbale che quello visivo: le cadute dall'alto al basso e, soprattutto, lo schema figurale dell'*involucro*. Grazie ad un dispositivo semisimbolico di grande ampiezza il discorso verbale e quello visivo si sovrappongono; ciò avviene in virtù di uno schema figurativo profondo e delle relazioni sintattiche che dinamizzano le categorie che regolano di questo schema: così, la relazione alto/basso omologa la cauta gioiosa dei soldati che danzano e dei polli che ricadono o penzolano, alla caduta tragica del corpo di Muriel. Non siamo lontani dalla "produzione dell'incongruo" (*production de l'incongru*) di cui parla Teresa Keane a proposito della 'sostituzione', involontariamente percepita dal protagonista di un racconto di Calvino, tra un bouquet di fiori – che il protagonista offre alla donna di cui è innamorato - e una piccola ancora metallica a quattro ganci – con cui la donna intende far evadere il suo amante, approfittando proprio del protagonista innamorato -: il personaggio avverte la relazione tra i due oggetti poiché il *congruo* è garantito dal mantenimento della *gestalt*, non di una categoria, dunque, ma di una "figura eidetica vertical-sferica", mentre l'*incongruo* è prodotto, a partire da questa comune base figurale, dagli opposti tratti figurativi iconici del ferro-minerale e del fiore-vegetale³⁹. Nel nostro caso, più che di una 'incongruenza' che *oppon*e dei regimi iconici su base figurale, si tratta di una strategia globale di *inadeguatezza*: il fondo figurale comune – che è poi quello dell'involucro – fa sì che alcuni elementi nell'immagine si presentino come sistematiche diminuzioni delle figure del racconto, sul piano semantico, passionale e dell'intensità forica. In questo regime di inadeguatezza derisoria la caduta del corpo morente è rimpiazzata visivamente da quella - infinitamente più debole passionalmente e foricamente - del corpo danzante; la nudità del corpo di Muriel esposta dalla *torcia* (*lampe-torche*, un termine che annuncia anaforicamente il calore della sigaretta che brucerà il corpo di Muriel) è trasposta nel regime dell'animalità attraverso la figura dei polli spennati⁴⁰.

Nell'universo quotidiano dei soldati non vi sono che buone cadute e buoni inglobamenti, il corpo del nuotatore unisce la buona caduta del tuffo al buon inglobamento dell'acqua che sostiene, mentre la lunga permanenza in acqua del corpo di Muriel, evocata metaforicamente da Bernard, non può non rinviare, sulla base di una competenza contestuale condivisa, alla

38 "Ricate come un pacchetto/ Si cerca di metterla a sedere su una sedia, ricade / Come un sacco di patate sventrato.

39 "Le 'congru' se retrouve dans la forme sphérique et la tige, autrement dit dans sa gestalt, alors que l'incongru est produit par les traits figuratifs iconiques où le fer du grappin s'oppose aux fleurs du bouquet comme le minéral au végétal" (Teresa Keane, *Figurativité et perception*, Nouveaux Actes Sémiotiques, 17, 1991, p.6).

40 Ma già l'assenza di parola annuncia l'animalizzazione di Muriel: le sue labbra gonfie le impediscono di parlare "anche se avesse voluto" farlo; è utile richiamare la riflessione di Rosalind Krauss su quella "orizzontalizzazione" che è, per l'autrice, una delle operazioni dell'informe e che non corrisponde letteralmente all'essere orizzontale, bensì a tutti quei rovesciamenti che spostano il verticale/culturale verso il dominio semantico dell'animale; nel nostro caso, dunque, non solo la caduta o la posizione orizzontale, ma anche il gonfiore delle labbra è un operatore di orizzontalizzazione che toglie la possibilità del logos (Yve-Alain Bois – Rosalind Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York, Zone 1997).

tortura della *baignoire*, della 'vasca da bagno', che prevedeva l'immersione forzata della testa del prigioniero e l'ingestione forzata d'acqua⁴¹: il racconto verbale evoca così, per metafora, il rovesciamento tra il buon inglobamento dell'acqua all'esterno del corpo e il liquido dolorosamente inglobato all'interno. La relazione interno/esterno ha un ruolo cruciale nel dispiegamento di queste 'analogie inadeguate che si irradiano, come vedremo, ben oltre questa scena. Le relazioni dello schema figurale che abbiamo descritto sono infatti costantemente dinamizzate, una vera e propria sintassi figurativa dispiega un "regime narrativo della figuratività"⁴²: tutto si articola intorno alle pressioni e agli svuotamenti che attraversano il corpo-involucro di Muriel, crudelmente saggiato dal calore (le bruciature di sigaretta, ma anche i palmi delle mani di Bernard che "bruciano" mentre colpiscono), svuotato dall'interno (Muriel vomita per le percosse), riempito d'acqua, ma solo per essere svuotato. Lo schema figurale si trova al centro di un regime narrativo che vede lo svuotamento dall'interno e il calore dall'esterno come azioni maggiori, un regime sintattico che è anche quello del cucinare e come tale lo ritroveremo.

La scena della confessione si situa esattamente a metà del film. Essa si configura come un centro seminale capace di attivare una lettura 'seconda' della dimensione figurativa della quotidianità onnipresente in *Muriel*. Sulla base della sintassi figurale che abbiamo descritto non si compie, infatti, solo l'analogia inadeguata tra l'universo della tortura e quello degli oggetti e dei gesti della routine quotidiana dei soldati, ma si attiverà anche la relazione con una serie di elementi situati a monte o a valle della scena della confessione, suscettibili di entrare nella rete di risonanze che abbiamo descritto. Alla temporalità lineare della narrazione si sovrappone così la temporalità logica delle relazioni figurali, tessuta attraverso un vero e proprio esercizio di memoria che lo spettatore compie muovendosi in questa rete di relazioni profonde. Daremo un esempio di questo 'esercizio' a partire dalla scena del pranzo che riunisce i protagonisti, di poco successiva a quella della confessione, ma che attiverà delle 'risonanze' con sequenze collocate all'inizio del film.

"Ci si abitua": l'innesto della violenza nella routine quotidiana

Hélène, la sua amica Claudie, il suo corteggiatore e forse amante Desmoke, Alphonse, Bernard, Françoise e il croupier del casino sono riuniti per un pranzo, probabilmente festivo, in un ristorante di Boulogne. La scena è introdotta da un rapido montaggio di primi piani: cumuli di piatti, bicchieri e posate, decine di saliere su un tavolino, una pubblicità delle *coquilles saint jacques*, elementi che sottolineano la dimensione routinaria del pasto e l'accumulazione di oggetti 'seriali' che vi presiede. Il dialogo alterna in modo sincopato – grazie al solito montaggio 'discontinuo' ed ellittico – gli argomenti di una conversazione leggera, al tema della guerra: Bernard abbandona il ristorante dopo una conversazione sull'Algeria in cui emerge tutto il razzismo di Alphonse ("Je respecte toutes les races, même si je ne peux pas sentir les arabes"⁴³). L'abbronzatura, il gioco, la guerra, tutto viene trattato con

41 Il rapporto di Roger Wuillaume, ispettore generale inviato dall'allora ministro dell'interno François Mitterand, rileva questa pratica tra le altre già diffuse all'inizio del 1955: "Voici d'après les déclarations des détenus que j'ai entendus, les sévices qu'ils subirent (...) 3) La 'baignoire' où l'individu est immergé jusqu'à la suffocation, voire jusqu'à l'évanouissement" (riportato in: Pierre Vidal-Naquet, *La raison d'état*, Paris, Minuit 1962, p.60).

42 Questa l'espressione con cui Denis Bertrand definiva quelle relazioni sintattiche che tanta parte giocavano nella sua analisi di *Gérinal* di Zola, un lavoro pionieristico sul livello profondo o astratto della figuratività e sul suo ruolo di produzione di coerenza (Denis Bertrand, *L'espace et le sens. Germinal d'Emile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin 1985).

43 "Rispetto tutte le razze, anche se gli arabi non li posso sopportare"

lo stesso tono. Eppure, proprio a causa della sintassi figurale introdotta dalla scena della confessione, frasi innocenti richiamano ora l'universo distopico della tortura, come mostrano anche poche battute del dialogo:

Croupier: "Au casino, on ne nous sert pas de coquilles Saint-Jacques, quelquefois du thon, de la limande. C'est une révélation"

Claudie: "Mais surtout, c'est merveilleux, elles ne pèsent pas"

Croupier: "Sur la côte on n'en mange pas"

Françoise: "Il y a un très bon restaurant, *Chez Adrien* le roi du homard grillé, à Paris, du côté de la gare Saint-Lazare. Il jette le homard vivant dans l'eau bouillante devant vous; on s'y habitue"

Claudie: "C'est comme pour l'anguille, ça se cuit vivant"

Hélène: "Le cuisinier d'ici a été déporté. S'il était mort on aurait perdu sa recette."⁴⁴

Con il riferimento alla deportazione la morte si insinua nel mondo delle ricette, del piacere del cibo, della quotidianità; per Marie-Claire Ropars "la sintesi della guerra e del cibo si opera attraverso l'evocazione implicita di una forma di distruzione umana apparentata a delle pratiche culinarie"⁴⁵, per l'autrice, si tratta di un medesimo *tema* che circola attraverso trasformazioni e sostituzioni, quello della *distruzione*. Se questo tema è certamente riconoscibile, la sintassi figurale che abbiamo introdotto ci consente di cogliere la commistione e la sovrapposizione tra la tortura e l'attività quotidiana per eccellenza, il cucinare, come una commistione pervasiva, che va al di là del dialogo nel ristorante e del riferimento ai campi, e che trova proprio nella confessione il suo centro, per irradiare poi una serie di rinvii. In altre parole, pensare in termini di figuratività profonda piuttosto che di 'temi' ci consente di cogliere una coerenza tenace e pervadente, che fonda la dimensione ideologica del testo. Gli animali gettati vivi nell'acqua bollente davanti "ai vostri occhi", l'aragosta e l'anguilla, involucri bruciati vivi cui "ci si abitua", come dice Françoise, riattivano l'immagine della tortura di Muriel nel bel mezzo di un tranquillo pranzo in provincia. Anche le ostriche "piene d'acqua" assumono una risonanza ambivalente, così come l'aragosta gettata viva nell'acqua bollente, che riunisce i tratti dell'immersione e della bruciatura. In questi esempi, come nel caso del corpo di Muriel, degli involucri vengono sottoposti a delle forze di cui la principale è il calore: trasmesso dal palmo delle mani, dall'acqua bollente, da una sigaretta, il calore priva la struttura della sua rigidità (agendo sull'opposizione interno/esterno) e della sua verticalità, provocando infine il passaggio dalla vita alla morte. Sullo schema figurale eidetico si proietta una sintassi sensibile che incarna, per così dire, la commistione tra il mondo dell'abuso e quello, solo apparentemente innocente, della quotidianità routinaria⁴⁶. L'universo domestico e quello della tortura si sovrappongono grazie alla permanenza di una sintassi figurale che regola le trasformazioni dell'involucro, i passaggi dall'alto al basso (che presiedono alla caduta di Muriel e dei soldati, del nuotatore e dell'aragosta), dall'esterno

⁴⁴ Croupier: "Al casino non ci servono delle coquilles Saint-Jacques, qualche volta del tonno, della sogliola. È una rivelazione" Claudie: "Ma soprattutto, è meraviglioso, non sono affatto pesanti!" Croupier: "Sulla costa non se ne mangiano" Françoise: "C'è un ristorante molto buono, *Chez Adrien* il re dell'aragosta grigliata, a Parigi, dalle parti della gare Saint-Lazare, getta le ostriche vive nell'acqua bollente, davanti ai vostri occhi. Ci si abitua..." Claudie: "è come l'anguilla, se cuoce viva" Hélène: "Il cuoco di qui è stato deportato. Se fosse morto avremmo perso la sua ricetta".

⁴⁵ Claude Bailblé–Michel Marie–Marie-Claire Ropars, *Muriel. Histoire d'une recherche* cit., p.221, trad. mia.

⁴⁶ Ancora Teresa Keane osserva: "tout se passe comme si le figuratif profond fonctionnait avec le statut du semisymbolisme. On constate, en même temps, que c'est la dimension eidétique qui s'y trouve privilégié; mais on est en droit de se demander si d'autres ordres sensoriels ne sont pas tout aussi légitimes pour assurer, en profondeur, le gestion du discours" (Teresa Keane, *Figurativité et perception* cit.).

all'interno (nelle bruciature della pelle e nella cottura che permette di aprire, svuotare, mangiare l'aragosta). A queste trasformazioni si omologa il passaggio dalla vita alla morte, passaggio dolorosamente durativo per il corpo torturato, cui deve essere costitutivamente negato proprio l'esito terminativo della morte. Questo regime di omologazioni provoca, in fin dei conti, un rovesciamento assiologico: l'universo euforico della vita quotidiana del *qui* si trova profondamente imbricato con l'universo disforico della tortura dell'*altrove* e anche dell'*allora*, di un passato che si vorrebbe messo a distanza dal ritorno geografico. Ma così non è: l'universo della vita quotidiana, proprio nella sua accezione iterativa, quella della *routine* e dell'abitudine ("ci si abitua", dice Françoise) non è distante dalla morte iterativa inflitta a Muriel.

Si tratta di un vero e proprio lavoro di memoria figurale, dal momento che esso riattiva il passato diegetico (l'esperienza di Bernard in Algeria) nel presente diegetico (la vita a Boulogne); ma si tratta anche di una memoria che investe la dimensione della fruizione stessa del testo, nel senso che ad ogni momento possono 'rattivarsi' degli elementi situati 'a monte' di ciò che lo spettatore sta vedendo. Il dialogo del ristorante, ad esempio, richiama necessariamente il riferimento ad un'altra aragosta (*homard*), che lo spettatore deve recuperare stavolta risalendo addietro nel film, sino alla cena della prima sera: a Françoise, che gli chiede il segno zodiacale, Bernard risponde: "je ne sais pas, peut-être le homard". La figura rivela pienamente il valore anaforico di cui era portatrice: anche Bernard sta bruciando vivo al fuoco di un passato che non passa. Molti gesti, collocati prima o dopo la scena della confessione, riattivano così la medesima dinamica figurale: è il caso degli schiaffi con cui Bernard colpisce improvvisamente Françoise e che ricordano quelli inflitti a Muriel, ma anche dell'acqua bollente versata nel montaggio introduttivo o della frase di Bernard all'inizio del film, quando estrae dal pacchetto di sigarette un piccolo scorpione del deserto: "dorme; non si sveglierà che con il calore"⁴⁷. La rete di relazioni che lo spettatore tesse, letteralmente, con la propria memoria, gli consente di reperire i frammenti di un passato traumatico incrostati nel presente. In altre parole, *Muriel* non è solo un film sulla memoria - sul doloroso tentativo di mettere finalmente a distanza un passato ancora attivo per liberare il presente (e il futuro) e sul fallimento di questo tentativo -, ma anche un testo che mette lo spettatore in uno stato di esercizio memoriale costante. Le relazioni profonde che abbiamo indagato tessono 'sotto' alla progressione narrativa e al racconto lineare, del resto vistosamente ellittico, una lettura fondata sulla ricorrenza di elementi che sono diversi figurativamente, eppure medesimi figuramente; si tratta di una ricorrenza anaforica capace, dice Greimas, di fondare un lettura 'globalizzante' del testo⁴⁸. Dietro all'apparente frammentazione formale, sorgono così un disegno e una tenuta unitari, per cui il film stesso fornisce un'immagine, subito dopo la scena

⁴⁷ Se la memoria di Bernard è una memoria 'che brucia', Roland Barthes ha sottolineato il ruolo del freddo nell'universo di Cayrol, un freddo che è oblio, come il freddo che Alphonse sente continuamente, persino in casa dove tiene il cappotto: "L'homme cayrolien, si vulnérable qu'il soit, n'est jamais transi, paralysé; il marche toujours, mais son milieu physique le crispe sans cesse: le monde est à *rechauffer*. Ce froid retenu, c'est comme le dit quelque part Cayrol, un vent oublié. C'est qu'au fond de toute crispation frileuse de l'habitat cayrolien est celle de l'oubli; chez Cayrol pas – ou peu – de demeures délabrées, défaites; tout est au contraire en place, mais frappé d'une sorte d'oubli ouvert qui fait frissonner (n'est-ce pas l'un des thèmes de *Muriel*?)" (Roland Barthes "La rature" cit., p.238).

⁴⁸ La ricorrenza anaforica "consiste dans l'itération et la reprise d'un même terme, mais employé dans un contexte différent ou, ce qui revient au même, dans une configuration différente. Ces récurrences du semblable et du différent, du même et de l'autre constituent une véritable trame recouvrant la surface construite; reconnaissable sous forme de tensions et d'isotopies d'attente elles prédisposent déjà à une lecture globalisante" (Algirdas Greimas, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", *Actes Sémiotiques*, 60, 1984, p.19).

della confessione: quella del caleidoscopio che frammenta il volto di Bernard ma che ne consente allo stesso tempo il riconoscimento come 'fonte' unitaria di quella frammentazione⁴⁹. La lettura globale che sorge da questo esercizio di memoria che è anche, a tutti gli effetti, lavoro interpretativo, sconvolge, in *Muriel*, la separazione tra universo quotidiano e universo dell'abuso: il mondo della quotidianità è solo apparentemente legato alla vita; l'iconizzazione 'mimetica' è ingannatrice, le fotografie che Alphonse esibisce come prove della sua vita in Algeria, immagini che non hanno iscritto in sé alcuno scarto e che esibiscono un tessuto figurativo del tutto rassicurante e stereotipo, con le palme e il cielo blu, sono prove menzognere⁵⁰; è, piuttosto, la figuratività profonda che permette di ricomporre un 'discorso secondo' per cui il tratto di 'morte' presente nella scena della tortura si innesta in profondità nell'universo del *qui* e non solamente in quello dell'*altrove*, dell'*ora* e non soltanto dell'*allora*. Tornando alla prima sequenza ci accorgiamo ora che essa annunciava sottilmente questa imbricazione: quando la cliente parla del comò che vuole acquistare, essa si raccomanda: "che la carcassa (*carcasse*) sia in buono stato!", la sequenza si chiude proprio su questa frase e su questa parola non innocente. Il termine "carcassa", normalmente usato per indicare il corpo di un animale morto o, più precisamente, di un corpo in putrefazione che ancora mantiene visibile uno scheletro, può essere utilizzato per parlare del comò proprio in virtù di un'analoga ossatura plastica – quella dell'involucro – di un sema di tridimensionalità comune; e, tuttavia, questo uso introduce surrettiziamente una specificazione classematica tipica della parola 'carcassa' – in effetti la prima, per il dizionario – quella del cadavere che implica il tratto della 'morte'⁵¹. Il prologo si chiude, ed il film si apre, su questa parola che fonde, per così dire, l'universo domestico del mobilio e della casa con l'universo biologico/corporeo del cadavere animale, collocandoli entrambi sotto il segno della morte, aprendo l'*Heim* al dominio dlel'*Unheimliche*.

Memoria e storia: la tortura in Algeria secondo Muriel

La strategia di inadeguatezza su base figurale, che nutre la coerenza profonda di *Muriel*, iscrive in seno al testo un *lavoro* memoriale fondato sul montaggio di parola e immagine. Questo lavoro investe le immagini d'archivio mostrate da Bernard, rovesciandone radicalmente l'uso propagandistico che ne era stato fatto: *Muriel* 'preleva' quelle immagini, per reinserirle nel circuito di una memoria storica di segno opposto, rinnovandone la carica grazie al montaggio con una parola in grado di sprigionare ciò che in quelle immagini era, per così

⁴⁹ Gli analisti più attenti hanno indicato la grande 'tenuta unitaria' che paradossalmente scaturisce dall'intensa frammentazione della costruzione filmica. Vincent Amiel parla di "costruzione del disordine" che ricondurrebbe il montaggio a una tenuta unitaria: "Tout est bon à prendre, non point pour en manifester le désordre, mais au contraire pour créer du sens, , établir des liens, affirmer l'unité (...) il y a, dans ces premiers films, une étonnante consistance du projet. Une force de tenue, une puissance d'unité qui tient à la radicalité de la mise en fragments, aussi bien qu'à son architecture définitive" (2002:14). Anche Celia Britton chiama in causa l'idea di profondità allorché evoca un "deep theme". Una semiotica del testo tenta di comprendere quali dispositivi formali producano questa tenuta, quali livelli discorsivi vi entrino in gioco e soprattutto, a quali investimenti assiologici essa si presta.

⁵⁰ Molto diverse sono invece le foto che intravediamo nel diario di Bernard: una mostra una ragazza in costume tradizionale accanto al giovane la cui faccia è, però, cancellata da una macchia nera, una *sincope* che attraversa e spezza la coerenza del tessuto figurativo.

⁵¹ Ecco la definizione del *Nouveau Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*: "Carcasse: 1. Ensemble des ossements décharnés du corps (d'un animal), qui tiennent encore les uns aux autres (...) specialt. Animal de boucherie dépecé, prêt pour le commerce 2. Fam. Le corps humain 3. Charpente d'un appareil, d'un ouvrage; assemblage des pièces soutenant un ensemble".

dire, nascosto, secondo modalità comparabili a quel "montaggio del disastro" che Hubert Damisch ha rilevato altrove⁵².

Veniamo così al rapporto tra memoria e storia. Se abbiamo descritto il sistema di analogie che fonda la semiotica dell'inadeguatezza in *Muriel*, ciò non è avvenuto solo per mostrare 'come funziona' il testo, ma soprattutto per cogliere la portata più ampia di questa strategia semiotica capace di trasformare la narrazione del trauma in un più vasto esercizio di memoria che è anche progetto regolato in vista di una 'resa di giustizia' alle vittime, un più vasto esercizio di memoria *storica*, in ultima analisi⁵³. Vediamone i due aspetti fondamentali.

Da una parte, attraverso le omologazioni che abbiamo mostrato, il film pensa e restituisce magistralmente quella che Elaine Scarry ha definito la "struttura della tortura" e l'implacabile sistema di relazioni che la regola: è intorno ad un corpo-involucro, infatti, che si compie la vera e propria *traduzione* che il torturatore sempre opera, trasformando il dolore del prigioniero in prova – inequivocabilmente reale – del proprio potere⁵⁴. La tortura, dice Scarry, è trasformazione del corpo in voce, del dolore in potere, come sottolineano le omologazioni che il carnefice sempre compie tra apertura/esposizione/svuotamento fisico e confessione: il torturatore 'imprime' nella carne la domanda per 'far sputare', 'tirar fuori' le informazioni; ma, come sottolinea Scarry, non è la risposta che conta, bensì la sistematicità stessa della 'traduzione'. Appare ora chiaro che parlare genericamente di "frammentazione" del corpo o di "mutilazione" non consentirebbe di cogliere la coerenza profonda del testo e la sua dimensione assiologica. Non si tratta di una gratuita precisazione formale, ma di rendersi disponibili alle articolazioni sensibili del testo e, di conseguenza, all'accoglimento del suo discorso ideologico e valoriale: il corpo di Muriel non è mutilato, bensì attraversato, svuotato, compresso; è così che la struttura della tortura entra in risonanza con l'universo figurativo della cucina e che si innesta nella sfera del quotidiano. *Muriel* mette così in scena un altro tratto strutturale della tortura: la trasformazione degli oggetti domestici, anche quelli apparentemente più innocui (telefono, lavandino, bottiglia), in terribili produttori di dolore e di morte. Quello che la Scarry definisce il 'disfacimento del mondo' (*the unmaking of the world*) deriva dal fatto che la stanza, gli oggetti familiari, persino il corpo stesso della vittima, vengono distrutti, annientati nella loro autonomia per non diventare altro che strumenti di abuso e di annientamento della soggettività del prigioniero. La denominazione che i torturatori utilizzano per le loro azioni è significativa, poiché essa è mutuata dalle sfere del divertimento, del gioco, della tecnologia domestica: il "telefono", la "festa di compleanno", il "tea party", tutti nomi che sono altrettante diminuzioni lessicali delle procedure di tortura, diminuzioni cui *Muriel* dà forma a suo modo. Esse hanno la funzione di annientare per il prigioniero l'immagine del mondo e della civiltà che vi è legata, ma anche di rendere possibile "the negation of the torturer's recognition of what is happening, a negation that will in turn

⁵² Damisch parla di "montage du désastre" – parafrasando l'"écriture du désastre" di Blanchot – a proposito dei quattro fotogrammi di archivio sui campi di sterminio nazisti (riunite dall'accusa per il processo di Norimberga) inseriti nel film *The Stranger* di Orson Welles (1946) e 'montati', appunto, con le parole che il protagonista/procuratore dice alla giovane donna sposata a sua insaputa con un nazista, per convincerla della reale identità del marito. Secondo Damisch – e l'osservazione è di grande interesse per noi – si tratta di "une autre manière de travail qui n'en passerait plus par les images, mais par les mots. Ce qui, *loin d'impliquer la mise en sommeil des archives visuelles, était au contraire propre à en renouveler la charge et l'impact*" (Hubert Damisch, "Le montage du désastre" cit., p.89, corsivo mio).

⁵³ "C'est la justice qui, extrayant des souvenirs traumatisants leur valeur exemplaire, retourne la mémoire en projet; et c'est ce même projet de justice qui donne au devoir de mémoire la forme du futur et de l'impératif" (Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p.107)

⁵⁴ Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, 1985; in particolare la prima parte intitolata "The structure of torture".

allow the first to continue (...) Even fictional representations of torture, like Kafka's "In the penal colony" where the lethal apparatus is an enlarged and elaborate sewing machine, record the fact that the unmaking of civilization inevitably requires a return to and mutilation of the domestic, the ground of all making"⁵⁵.

Ma l'imbricazione tra universo domestico e tortura, costruito dal film, rinvia anche ad un tratto peculiare della guerra d'Algeria proposta con forza da una parte del discorso storiografico. Nello stesso anno in cui *Muriel* esce nelle sale, Pierre Vidal-Naquet descrive la specificità dell'apparato repressivo di tipo poliziesco instaurato in Algeria, nell'ambito di una guerra coloniale mai dichiarata come tale, ma definita di volta in volta "operazione di polizia" o "azione di pacificazione"⁵⁶. Si tratta di un apparato di repressione statale che si instaura sotto lo statuto dell'eccezione - come mostrano le leggi sullo 'stato d'urgenza' (*état d'urgence*) del 1955 -, cancellando le distinzioni costituzionali tra esercito e polizia, potere amministrativo e giudiziario e legittimando, di fatto, l'uso sistematico e strutturale della tortura⁵⁷. La repressione dell'insurrezione algerina si configura così come un sistema di repressione statale che è un "circuito chiuso" fondato sull'uso sistematico della tortura e i cui metodi regoleranno anche la fase propriamente militare della repressione⁵⁸. Questo vero e proprio 'sistema' si installa senza che alcuna modifica sia stata apportata al codice penale che, per esempio, qualificherebbe come 'sequestro' il fatto di non presentare a un magistrato un individuo arrestato da un servizio di polizia entro le 48 ore successive al fermo. Il 'sistema' della tortura trova riconoscimento nella creazione dei D.O.P. (*Detachements Operationnels de Protections*), a partire dal 1958, un corpo specializzato dipendente da un organo totalmente sganciato dallo Stato maggiore dell'esercito, presente su tutto il territorio algerino⁵⁹. Nelle numerose testimonianze raccolte da Vidal-Naquet, tutte di membri dell'esercito francese, emerge la gestione routinaria degli interrogatori con l'elettricità, la vasca, il 'tubo d'acqua', la detenzione illegale in condizioni inumane, l'uccisione di prigionieri mascherata da tentativo di fuga. La *gégène*, la macchina per la tortura con l'elettricità, è di gran lunga quella più utilizzata ed è indicativa della diffusione di questi metodi, dal momento che i generatori

⁵⁵ Elaine Scarry, *The Body in Pain* cit., p.45.

⁵⁶ Pierre Vidal-Naquet, *La raison d'état*, Paris, Minuit 1962.

⁵⁷ L'amministrazione penitenziaria, ad esempio, che dipende nella Francia metropolitana dal Ministero della giustizia, in Algeria, al contrario, dipende dalla polizia; si veda: Vidal-Naquet, *L'état d'urgence* cit., p.13. Lo 'stato d'urgenza' è istituito con la legge del 3.4.1955, successivamente integrata da 'poteri speciali': "L'état d'urgence devint la constitution de l'Algérie: il autorisait la puissance coloniale à réprimer toutes manifestations politiques ainsi que toutes les actions de la population autochtone qui étaient dirigées contre les desseins de la France" (Armut Elsenhans, *La guerre d'Algérie 1954-1962*, Paris, Publisud 1999, p.480).

⁵⁸ "En avril 1956, le gouvernement Guy Mollet rappelle l'ensemble des disponibles. Une armée de 500.000 hommes est désormais installé en Algérie. On ne saurait trop insister sur l'importance de cet état de fait pour le sujet qui nous occupe. Il serait certes absurde de dire que le million de jeunes français qui ont "servi" en Algérie sont autant des tortionnaires. Cette accusation n'a d'ailleurs jamais été lancée. Mais il n'est pas douteux que, l'appareil policier présent en Algérie étant incapable de maîtriser l'insurrection, seule la présence d'une armée de cette importance a permis l'encadrement totalitaire de la population, seule la présence de cette armée a fait de la torture un problème national - ce qui n'avait pas été le cas lors de la guerre d'Indochine, bien que le magnéto ait été la aussi un instrument de guerre toute à fait commun" (Vidal-Naquet, *La raison d'état* cit., p.16). Lo storico descrive anche i compiti di polizia affidati ad un corpo dell'esercito, quello dei paracadutisti. Dal 1957 i paracadutisti della divisione di Algeri gestiscono il campo di concentramento 'Paul-Cezelles' e, ad Algeri, ciascuno degli otto settori ha una propria sala di tortura. (*Ibidem*, pp.272-273).

⁵⁹ Vidal-Naquet definisce gli anni 1959-60 "l'age d'or de l'Algérie concentrationnaire" che prevede tutta una rete di luoghi di internamento, centri di interrogazione dei DOP, *centres de triage et de transit*, centri "di rieducazione" riservati all'azione psicologica. Si veda: Armut Elsenhans, *La guerre d'Algérie* cit., soprattutto il paragrafo "La torture", pp.505-524.

utilizzati per i telefoni sono sufficienti a far funzionare gli elettrodi e che ogni battaglione ne dispone.

Ma l'aspetto che più sta a cuore allo storico francese è che, una volta trasgredite le regole dello stato di diritto *'altrove'*, cioè sul territorio coloniale, la "cancrena"⁶⁰ della tortura entra nel cuore dello stato francese, come dimostrerebbero gli episodi che si succedono nella stessa Francia metropolitana, soprattutto dopo l'istituzione, nel 1958, di nuove leggi speciali e di corpi speciali in seno alla polizia francese. La coalescenza figurale tra tortura e quotidianità in *Muriel* rinvia dunque a questo complesso nodo storico-politico, ad un processo che, in quegli stessi anni, sulla base della deroga alle norme dello stato di diritto grazie alle leggi speciali, vede profilarsi un'estensione di metodi illegali in seno allo stato. E' allora possibile comprendere in modo nuovo le parole con cui Bernard motiva le riprese che egli compie con la sua piccola macchina da presa, scene di vita quotidiana, vetrine di negozi, oggetti apparentemente disparati: "cerco delle prove" (*"J'accumule des preuves"*), dice, quasi l'occhio della cinepresa potesse scovare, nel cuore della routine quotidiana della provincia francese e negli oggetti letteralmente 'accumulati' nelle vetrine, nei ristoranti, nella stessa casa di Hélène, i segni della commistione tra violenza sistematica e quotidianità, tra vita e morte⁶¹. Ma l'accento deve essere ugualmente posto sulla dimensione pragmatica che quell'"accumulare" implica, sulla ricerca e sul lavoro che necessariamente attraversa l'adempimento del 'debito' di memoria e di giustizia con Muriel: il personaggio Bernard fallirà l'adempimento di questo compito e, invece di conquistare una memoria pacificata, non potrà fare a meno di 'passare all'atto' uccidendo il commilitone Robert, quel lavoro di tessitura memoriale resta, però, aperto per lo spettatore.

È molto interessante notare che, all'uscita del film, le recensioni colsero come tema principale quello della "banalità del quotidiano", del ritratto impietoso della vita piccolo-borghese, pensandolo come del tutto separato rispetto al 'tema altro', e più marginale, della guerra d'Algeria⁶². Il filo dell'indistinzione tra universo quotidiano e universo dell'abuso che *Muriel* costruisce, sembra apparire a parecchi decenni di distanza, in un'epoca, la nostra, per la quale lo stato d'eccezione (ed il suo legame con la tortura) è divenuto un problema giuridico e politico maggiore⁶³. Sarà, allora, l'urgenza con cui gli eventi del nostro tempo interrogano *quel* passato, a far sì che proprio il nostro sguardo, dall'oggi, sia in grado di cogliere l'uso

⁶⁰ L'episodio della tortura di alcuni studenti algerini in un prefettura parigina il 5 dicembre 1958 è conosciuto sotto l'appellativo di "la gangrène" (la cancrena), proprio per indicare che la deroga allo stato di diritto si è installata in seno allo stato francese, al suo 'corpo', e non è solo una questione che riguarda la guerra in Algeria. La repressione della manifestazione del 17 ottobre 1960, conosciuta come "la battaglia di Parigi", avrà come esito la morte di alcuni manifestanti algerini nella corte di una prefettura di polizia.

⁶¹ Quando la fidanzata Marie-Do chiede a Bernard se egli stia realizzando un documentario, egli risponde: "Un documentario? Peggio..." (*"Un documentaire? Pire..."*).

⁶² Per esempio, la recensione di Comolli sui *Cahiers du cinéma*: "De fait, le film traite des questions les plus courantes de la vie quotidienne (...) Film sur la banalité, certes. Cela peut gêner. On y entend et on y voit des gens plus ou moins vulgaires, tenir des propos plus ou moins bêtes, bornés, sur le temps, le prix des choses, les inconvénients de la province, les difficultés de l'amour etc. Bref, le corps, la chair de conversations quotidiennes" (Jean-Louis Comolli, "Muriel, ou le temps d'un retour", *Cahiers du cinéma*, 148, octobre 1963, p.31).

⁶³ Nell'introduzione all'edizione recente di un suo libro, Pierre Vidal-Naquet sottolineava le ragioni che a suo avviso hanno dettato, in questi ultimi anni, il 'ritorno' della questione algerina; tra di esse c'è l'uso della tortura in conflitti che, al pari di quello in Algeria, si sviluppano in un quadro normativo non riconducibile ad un vero e proprio 'stato di guerra', ma, per esempio, ad una mai dichiarata 'guerra preventiva', conflitti che lo portavano ad interrogarsi: "Est-il sûr que demain, face à n'importe quel mouvement de l'"adversaire intérieure", le cycle infernal qui conduit à l'établissement d'un ordre totalitaire ne se déroulera pas?" (Pierre Vidal-Naquet, *Les crimes de l'armée française. Algérie 1954-1962*, con prefazione inedita dell'autore, Paris, La Découverte, 2001, p.9).

regolativo dell'esercizio memoriale che *Muriel* ci propone, ciò che costitutivamente lo apre su un futuro che è il nostro presente.