

...in GALLERIA

UN CONDANNATO A MORTE È FUGGITO

di Robert Bresson

È L'ESEMPIO DI UN CINEMA ESSENZIALE E RADICALE, CHE PUNTA AL CUORE DELL'UOMO E DELLA STORIA



La Verit  , Senza Ornamenti

Ezio
Alberione

Lione, 1943. Il tenente Fontaine, membro della Resistenza anti-nazista, viene catturato dai tedeschi e condannato a morte. Rinchiuso in prigione, giorno dopo giorno progetta e prepara nei dettagli una fuga assai complessa e non priva di difficolt  , la maggiore delle quali consiste nel fatto che proprio quando sta per mettere in atto il piano di evasione, nella sua cella arriva un giovane prigioniero, che potrebbe anche essere una spia mandata dai tedeschi... Il soggetto    tratto dal racconto autobiografico *Recit d'une   vasion* [Racconto di un'evasione] di Andr   Devigny apparso su "Le Figaro littéraire" il 20.11.1954 (poi ampliato e pubblicato in volume).

UN CONDANNATO A MORTE    FUGGITO, del 1956,    il quarto film di Robert Bresson, un autore che    vissuto a lungo (1907-1999), ha centellinato le sue opere (13 lunghi + un mediometraggio),

lasciando però un segno indelebile - per quanto orgogliosamente minoritario - nella storia del cinema. Meglio: del *cinematografo*. Questo termine è infatti quello che il regista amava (non a caso le sue epifaniche riflessioni furono raccolte in un breviario intitolato NOTE SUL CINEMATOGRAFO ¹) forse per riconnettersi alle origini del cinema, al carattere di rivelazione che le prime immagini possedevano, allo sguardo pieno di stupore che sapevano suscitare.

Il progetto di Bresson si basa su alcune opposizioni di fondo: *essere e parere, modello e attore, cinematografo e cinema, creazione e riproduzione*. Il regista francese rifiuta il gioco delle apparenze, la finzione, lo stereotipo, le griglie di genere, l'organizzazione troppo strutturata delle riprese, l'impostazione convenzionalmente drammatica (persino in un film come UN CONDANNATO il potenziale di suspense - ce la farà a evadere il nostro eroe? - viene negata dal titolo che rivela immediatamente l'esito positivo della vicenda). Bresson predilige uno stile scarno ed essenziale, e soprattutto si affida al potere che sprigiona dalle cose, dai corpi, dai luoghi se li si sa guardare, se li si lascia parlare. Nell'idea di cinematografo come creazione si avverte una risonanza biblica: l'artista è creatore - come Dio - non perché crea dal nulla, ma perché si pone nei confronti del mondo con la fiducia e la disponibilità nei confronti delle molteplici possibilità in esso racchiuse, e condivide l'atteggiamento di amore che fonda l'atto creatore originario (non a caso il progetto accarezzato a lungo e mai realizzato dal regista francese riguarda proprio la GENESI) ².

È su queste basi che Bresson chiede all'attore non di aderire a una parte, di immedesimarsi in un personaggio, ma di limitarsi a essere una presenza quasi automatica (cosa di cui ci si rende immediatamente conto vedendo un suo film, dove gli attori sembrano sempre un po' in trance, come sonnambuli). Da questo punto di vista, il primo film che rispecchia la concezione bressoniana è costituito dal DIARIO DI UN CURATO DI CAMPAGNA interpretato dal *trasparente* Claude Laydu.

Si è spesso discusso su quale sia il primo vero film di Bresson, quello che esprime appieno la sua idea di *cinematografo*: secondo il regista Louis Malle la ricerca appare pienamente compiuta in PICKPOCKET, ma già UN CONDANNATO A MORTE È FUGGITO, interpretato da attori non professionisti, era stato reputato da François Truffaut "il film francese più decisivo degli anni Cinquanta". E forse è possibile cogliere in quel film tutto il mondo (e il *modus operandi*) bressoniano. Con UN CONDANNATO, Bresson realizza infatti una delle sue opere apparentemente più semplici e lineari (ancorché ricca di ellissi narrative), ma anche una delle più complesse e ricche di senso perché in essa si dispiega tutta la potenza del reale, col suo connaturato richiamo simbolico/metaforico e la sua intenzionalità teologico/spirituale.

L'operazione drammaturgica compiuta da Bresson è ben spiegata da Adelio Ferrero: "Una lapide riempie lo schermo: ricorda i diecimila prigionieri, i settemila morti, i tremila superstiti del Forte di Montluc, la tetra prigione nazista dalla quale André Devigny (Fontaine nel film), condannato a morte per avere partecipato attivamente alla resistenza, riuscì a fuggire poche ore prima che la sentenza venisse eseguita. Un'altra didascalia, "Lyon 1943", inquadra cronologicamen-



¹ Il libro fu pubblicato da Gallimard a Parigi nel 1975; in Italia è stato edito da Marsilio, Venezia nel 1986.

² Un altro progetto a lungo coltivato e non realizzato riguarda Sant'Ignazio di Loyola e i suoi Esercizi spirituali.

te i fatti. Tutto qui: nessun altro riferimento esplicito alla storia ("alla verità della vicenda reale che ha ispirato la sceneggiatura - dirà Bresson - si è sovrapposta una verità interna al film"). Il sèguito sarà costituito da accenni indiretti e da presenze emblematiche: gli elmi tedeschi, ad esempio, che, in primissimo piano, delimitano e restringono il campo visivo. Rispetto al racconto-testimonianza di Devigny [...], il lavoro di "potatura" da parte del regista è, al solito, molto drastico: eliminati il drammatico antefatto e i convulsi sviluppi successivi alla fuga, scomparsa la figura del



padre e altre accessorie, annullate le motivazioni psicologiche e la dilatazione didascalica di certi atti e rapporti, resta la nuda parabola della fuga" ³.

C'è da considerare anche la didascalia con cui si apre il film: "Questa storia è vera. Io intendo narrarla così com'è, senza ornamenti". *Vera* significa che la storia è realmente accaduta, "senza ornamenti" significa che non è romanzata. Ma *vera* significa anche che contiene una verità sull'uomo

e sulla storia: Fontaine è finito in carcere perché ha compiuto certe scelte (l'antifascismo); una volta dentro, peraltro non smette di perseguire lo stesso obiettivo che l'ha portato lì (l'opposizione al regime si traduce in un anelito radicale verso la libertà). Non è poco significativo, da questo punto di vista, che il film abbia un sottotitolo - *Il vento soffia dove vuole* - che riprende un verso evangelico ("Il vento soffia dove vuole e ne senti la voce, ma non sai di dove viene e dove va; così è di chiunque è nato dallo Spirito", Gv 3,7-8).

L'episodio storico diventa dunque uno splendido *exemplum* di itinerario morale-spirituale, e quella che altri avrebbero raccontato solo come la rocambolesca avventura di un uomo eccezionale diventa un modello *a portata di tutti* di un essere e un agire nel mondo fatto di visione strategica, lavoro minuzioso, impegno costante, volontà tenace, collaborazione anche forzata, fiducia, idealità e manualità (ossia di corpo e spirito che risultano indissolubilmente connessi)...

Per quanto Fontaine si ritrovi per lo più a fare i conti solo con se stesso, non mancano gli interlocutori. Vivi come i compagni di prigionia, o inanimati come gli oggetti che utilizza nel mettere in atto i preparativi della fuga. Dal confronto con gli altri prigionieri emergono diverse visioni dell'uomo e del mondo, talvolta anche

complesse da interpretare (se uno è convinto che "ciò che deve accadere accadrà, e noi non possiamo farci niente" è un rassegnato fatalista o esprime un atteggiamento di fiducia in un'economia di salvezza che ci trascende? E chi osserva che era necessario un precedente fallimento per dare possibilità di successo a un nuovo tentativo, sta delineando l'impossibilità di uscire dal modello sacrificale?).

Nello stesso tempo lo sviluppo della vicenda porta a scoprire il valore e la necessità di ogni singola cosa, al punto che persino un oggetto come un cucchiaino risulta decisivo e vitale. Si comprende allora come "un film di oggetti e un film dell'anima" - per usare le parole dello stesso regista - diventi il luogo dove si compone il lessico delle cose visibili e invisibili. La stessa cella - luogo di coartazione della libertà, di riduzione dello spazio vitale, di limitazione delle possibilità e poi però anche luogo in cui si dispiega un percorso, si esercita un impegno, si materializza un sogno - diventa lo specchio rivelatore della condizione umana.

Simone Saibene ha osservato: "Il luogo in cui si trova Fontaine [...] non è un territorio inerte e immutabile, ma uno spazio con il quale il protagonista instaura innanzitutto un dialogo. Il desiderio di evasione prevale sulla condizione di estrema solitudine in cui si trova Fontaine, e si configura in un progetto salvifico: il protagonista trasforma gradualmente lo spazio chiuso, apparentemente imm modificabile, in spazio di lavoro. [...] Il Fort Montluc è quindi il punto di partenza da cui Bresson prende le mosse per rielaborare creativamente l'esperienza vissuta da Devigny (ma anche il regista venne internato tra il 1940 e il 1941 in un campo tedesco) e per evadere dalla Storia (un passato accertato, documentato, fatto di ingiustizie, soprusi e violenze)" ⁴.

Se è vero che il luogo della claustrazione che traduce visivamente il senso della prigione esistenziale, della condanna umana è una costante della filmografia bressoniana, è anche vero che i prediletti spazi chiusi hanno però molte aperture, che le porte spesso si aprono o vengono lasciate socchiuse, che ci sono delle aperture che rimandano o lasciano intravedere un'ulteriorità di spazi, tempi, desideri.

Ha scritto ancora Ferrero: "UN CONDANNATO A MORTE È FUGGITO costituisce probabilmente il tributo più puro, e anche più fiducioso, di Bresson alla forza e alle risorse della possibilità contro le restrizioni dell'esistenza stabilita. L'esistente è dato nella sua forma estrema, la condizione carceraria, con la dura oggettività dei luoghi che la rinserrano, dei tempi che la replicano senza fratture che non siano definitive e mortali. L'esperienza di Fontaine è anche questo: una sfida (ma metodica, paziente, ostinata) delle possibilità dentro e contro l'impossibile" ⁵.

Si capisce bene da queste note quale sia la dimensione spirituale che innerva l'opera di Bresson. Libertà e destino, caso e predestinazione, automatismi e intenzionalità, possibilità e necessità, pensiero e azione, resistenza e immaginazione: sono queste le "tensioni paradossali" - come le chiama Roberto De Gaetano ⁶ - su cui corre l'opera di Bresson, tutta giocata su pesantezza e liberazione, dolore e speranza dell'essere.

Resta da dire che, parlando di Bresson, sembra imprescindibile il riferimento al modello cristiano anche perché i suoi personaggi sono tutti più o



⁴ Simone Saibene, "duellanti", n. 16, maggio 2005, p. 38

⁵ Ferrero, cit, p. 42

⁶ Robert Bresson. IL PARADOSSO DEL CINEMA, Bulzoni, Roma 1998, p. 15

meno *figurae Christi*: in alcuni casi ripetono in maniera abbastanza puntuale il percorso e la passione di Cristo (il CURATO DI CAMPAGNA si nutre di pane e vino, percorre il suo Calvario con tanto di cadute a terra; l'asino *Balthazar* culmina addirittura con una processione della domenica delle palme a cui farà seguito la sua passione), ne ripropongono il percorso di umiliazione e l'accettazione della morte per amore (LA CONVERSA DI BELFORT), la condizione di prigionia (oltre al *Condannato, Giovanna d'Arco*).

Forse è da ricondurre alla tipologia cristica anche la scelta di giovani incompresi, isolati, "costretti" (si pensi a PICKPOCKET, IL DIAVOLO PROBABILMENTE, L'ARGENT). In un modo o nell'altro, si può convenire che i personaggi di Bresson sono dei "cristi" segnati, unti, destinati (o predestinati) la cui vera o presunta eccellenza (intellettuale, morale, di sensibilità...) evolve in una sconfitta terrena, spesso cercata o sentita come necessaria (e in questa traiettoria, Fontaine *condannato/fuggito* rappresenta una gloriosa eccezione o la piena realizzazione del percorso passione/risurrezione, non per nulla accompagnato da una musica sacra come la *Messa in do minore* di Mozart).

Ecco come il cinematografo di Bresson sta sulla soglia tra il visibile e l'invisibile, il concreto e l'astratto, il finito e l'infinito. Invita lo spettatore a compiere il rito di passaggio dalla percezione superficiale al sentimento profondo, dalla visione all'attenzione (che implica un movimento in quanto "tensione a").

Ha scritto Cristina Campo: "L'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero. Infatti è solidamente ancorata al reale, e soltanto per allusioni celate nel reale si manifesta il mistero. [...] avere accordato a qualcosa un'attenzione estrema è avere accettato di soffrirla fino alla fine, e non soltanto di soffrirla ma di soffrire per essa, di porsi come uno schermo tra essa e tutto quanto può minacciarla, in noi e al di fuori di noi.

È avere assunto sopra se stessi il peso di quelle oscure, incessanti minacce, che sono la condizione stessa della gioia. Qui l'attenzione raggiunge forse la sua forma, il suo nome più esatto: è la responsabilità, la capacità di rispondere per qualcosa o qualcuno, che nutre in misura uguale la poesia, l'intesa fra gli uomini, l'opposizione al male. Poiché veramente ogni errore umano, poetico, spirituale, non è, in essenza, se non disattenzione.

Chiedere a un uomo di non distrarsi mai, di sottrarre senza riposo all'equivoco dell'immaginazione, alla pigrizia dell'abitudine, all'ipnosi del costume, la sua facoltà di attenzione, è chiedergli di attuare la sua massima forma. È chiedergli qualcosa di molto prossimo alla santità in un tempo che sembra perseguire soltanto, con cieca furia e agghiacciante successo, il divorzio totale della mente umana dalla propria facoltà di attenzione" ⁷.

