

MORGANA

QUADRIMESTRALE DI CINEMA E VISIONI

ANIMALITÀ **14**

 LUIGI PELLEGRINI
EDITORE

Au hasard Balthazar: teologia e arte della presenza

Sérgio Dias Branco

evocate o, ancor più, alle immagini delle modelle nelle riviste erotiche e al simulacro del manichino: omaggio si direbbe al surrealismo dell'amico Luis Buñuel) sembra fare da contrappunto all'impotenza dei tre amici. Nelle società cosiddette arcaiche, scrive Lévi-Strauss «L'opposizione tra attività maschile, definita dalla caccia [...] e attività femminile, basata sulla raccolta [...] diventa: opposizione tra i sessi che rende le donne esseri effettivamente prediletti e ostentatamente svalutati»¹⁷. Ne *La caccia* è questo.

I personaggi femminili escono inosservatamente di scena ed è la loro salvezza, l'inutile manichino finisce tra le fiamme, Paco, José e Luis, capri espiatori di un'istintività ormai insostenibile, sviscerano sempre più l'odio fino al parossismo, lo *stop frame* finale sul primo piano di Enrique sigilla il primo atto di libertà dalla caccia.

[...] se per una civiltà barbarica la scomparsa del rito e quindi della tradizione che vi si incarna, s'identifica con la scomparsa stessa di quella civiltà (o pseudo-civiltà), per le nostre civiltà razionali, storiche, diacroniche, dove la tradizione vive ancorata ad un bagaglio culturale, intellettuale, spesso dotto, che la sostiene e la appoggia, sarà ancor più importante e necessario saper distinguere ciò che è morto da ciò che è vivo, di ogni tradizione [...]»¹⁸.

¹⁷ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, tr. it., Net, Milano 2002, p. 135.

¹⁸ G. Dorflès, *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi, Torino 1965, p. 111.

It is very difficult to see things.

*So many times you go walking in the street, you look at things,
but you don't see them.*

Robert Bresson

Nella stessa risposta alla domanda di Paul Schrader, in esergo, sui sintomi e le ragioni, l'universale e il particolare, Robert Bresson aggiunge: «Se noti lo sguardo negli occhi di un uomo e allo stesso tempo sei in grado di scorgere la ragione di quel suo guardare, vuol dire che la cosa non ti tange»¹.

Per il regista francese è il *mistero delle cose* che ha la capacità di influenzarci. Questo mistero è connesso con la pura presenza e con l'essere delle cose, specialmente delle entità viventi. La filosofia dell'esistenza di Gabriel Marcel può risultare utile in questa sede. Marcel spiega che il riconoscimento del mistero coinvolge atti personali e partecipativi. Immagina la presenza *come* mistero – presenza che coinvolge l'offerta condivisa del sé agli altri e l'accoglienza sensibile di tale offerta. Vedere gli altri come presenze implica comunione (attraverso cui la presenza diventa manifesta)², idea che Marcel in seguito affina tramite il concetto di *disponibilità* (come una risposta alla presenza, un'apertura all'essere dell'altro). In tal senso, l'arte di Bresson può essere descritta come un'arte della presenza, fondata di fatto sulla comunione e sulla disponibilità. Marcel opera una persuasiva distinzione tra misteri e problemi, tra il coinvolgimento da cui i primi dipendono e il distacco che i secondi richiedono. Ciò lo porta a parlare dei misteri come

¹ P. Schrader, *Robert Bresson. Possibly*, in "Film Comment", n. 5 (1977), p. 29.

² Cfr. G. Marcel, *Il mistero dell'essere*, tr. it., Borla, Roma 1987, cap. X.

di qualcosa che deve essere esperito piuttosto che risolto, qualcosa che mette in questione la nostra identità invece di lasciarla intatta. Egli fa notare che «il misterioso non è l'inconoscibile»³, ciò che è misterioso si conosce intuitivamente e la conoscenza intuitiva non ha fine, non è esauribile⁴. Il riconoscimento e la considerazione dei misteri sono strettamente connessi all'attestazione e alla comprensione di ciò che esiste, di ciò che è presente: questo sembra essere un punto essenziale nel lavoro di Bresson. Dunque, quando Paul Ricoeur descrive con precisione l'attenzione che Marcel rivolge alla «inesauribile ricchezza del concreto»⁵, avrebbe potuto appropriatamente riferirsi al regista francese.

Il mio obiettivo è trattare *Au hasard Balthazar* (1966) come un film che favorisce la contemplazione dell'unità misteriosa e della varietà della creazione divina – laddove la contemplazione è una percezione attiva che, secondo Marcel, fonde soggettività e oggettività. L'esplorazione contemplativa del film è in sintonia con l'idea spirituale francescana di una grande famiglia di esseri creati che include gli umani così come gli altri animali. In un commento al *Cantico di Frate Sole*⁶ di San Francesco d'Assisi si legge che «egli diventa così intimo e familiare con le meraviglie del creato da abbracciarle come "Fratello" e "Sorella", cioè, come membri di una sola famiglia»⁷.

Il film è stato forzatamente letto come una chiara allegoria cristiana in cui l'asino Balthazar, amato intensamente da Marie (Anne Wiazemsky), viene in seguito maltrattato e alla fine trova la morte proprio come Gesù. James Quandt evidenzia giustamente quanto sia riduttiva una simile visione allegorica⁸. Tuttavia, in qualche modo, la complessità di questo lavoro si dissolve anche nella fruttuosa interpretazione di Quandt, dato il modo in cui costruisce un'opposizione tra il corporale, il materiale, il concreto e lo spirituale, l'immateriale, l'astratto. Ha ragione quando dice che il film en-

³ Id., *Essere e avere*, tr. it., Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999.

⁴ Sono molto grato a Fr. José Cordeiro per avermi fatto conoscere per la prima volta questa idea e la filosofia di Marcel. Cfr. G. Marcel, *Creative Fidelity*, tr. ing., Fordham University Press, Bronx, NY 2002, p. 152.

⁵ Id., *Tragic Wisdom and Beyond*, tr. ing., Northwestern University Press, Evanston, IL 1973, p. 252.

⁶ Noto anche come *Il Cantico delle Creature*.

⁷ *Francis and Clare of Assisi. The Complete Works*, tr. ingl., Paulist Press, New York 1982, p. 38.

⁸ J. Quandt, *Au hasard Balthazar*, in "The Criterion Collection", n. 13 (2005), <http://www.criterion.com/current/posts/370>, paragrafo 5.

fatizza i primi aspetti – ma trascura il modo in cui essi debbano essere considerati come rivelatori dei secondi. È, quindi, affrettato separare e slegare i "soggetti metafisici" dei primi film di Bresson e il "mondo materialista" dei suoi lavori successivi⁹. La fede cattolica del regista spiega come il metafisico e il fisico siano vincolati da un senso di rivelazione. Per Bresson, l'arte ha la capacità di rivelare le cose nella loro veridicità, spogliate della loro mendacità¹⁰, e ci permette di afferrarne effettivamente il mistero e di cogliere realmente lo spirito che le anima.

Al centro del film vi è Balthazar, un asino maschio, una creatura animata, un animale – dal latino *animalis*, vale a dire, un essere che *respira*. La tradizione cristiana ritiene che gli animali non umani abbiano l'anima¹¹. San Francesco d'Assisi si relaziona ad essi come se fossero persone, qualcosa che è divenuto parte della tradizione francescana. Per questo nel film una simile creatura ha un nome; si tratta di un riconoscimento della sua individualità. Il suo battesimo ha un significato sacramentale che non dipende dal considerarlo un essere umano, ma piuttosto una parte della Creazione e, dunque, una parte della comunità, la Chiesa allargata – rispetto alla quale esso non viene *accolto*, malgrado la sua partecipazione sensibile, ma semplicemente riconosciuto come *appartenente* ad essa dalla bambina. "Balthazar" (Baldassarre) è il nome dato successivamente a uno dei magi che nel Vangelo di Matteo¹² vengono descritti come recanti offerte al neonato Gesù. Questo racconto mitico sviluppa ulteriormente la struttura ebraica del Vangelo e veicola un'epifania, la rivelazione ai pagani, a tutta la gente (attraverso i tre saggi) della venuta del Salvatore. La tradizione successiva presenta Balthazar come il mago che portava in dono mirra al nascituro, mentre l'oro e l'incenso erano donati rispettivamente da Melchiorre e Gaspare. Le offerte dei Magi hanno una natura sacramentale, poiché appaiono come segni del riconoscimento del destino regale (oro), sacerdotale (incenso) e mortale (mirra) di Gesù Cristo. Il nome dell'asino ha questa radice mitologica, ma, cosa più importante, assorbe il significato spirituale del racconto dei Magi nel Vangelo. La sofferenza segnerà la vita di Balthazar.

Balthazar non agisce mai come un animale. Non esibisce il tipo di

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Bresson scrive di «respingere dal reale tutto ciò che *non diventa vero*. (L'orribile realtà del falso)», in Id., *Note sul cinematografo*, tr. it., Marsilio, Venezia 1992, p. 122.

¹¹ Ciò è chiaro nelle parole di Sant'Alberto Magno, dottore della chiesa. Cfr. Sant'Alberto Magno, *Questions Concerning Aristotle's On Animals*, tr. ingl., The Catholic University of America Press, Washington 2008, pp. 485-86.

¹² Matteo, 2:1-13.

comportamento caratteristico degli animali, istintivo anziché riflessivo. Quando Gérard (François Lafarge), un corista falsamente virtuoso, lo colpisce, non reagisce per difendersi. Reagisce solo quando il ragazzo dà fuoco alla sua coda, un'azione eseguita come un riflesso. Confrontando questo episodio con gli altri crudeli tentativi del ragazzo di scatenare una reazione violenta in Balthazar, è come se fosse solo il suo corpo a reagire e non lui, un essere dotato di anima (anche se non con capacità razionali, ma solo con poteri nutritivi e sensibili)¹³. Il suo comportamento è difficile, se non impossibile, da prevedere. Parafrasando il regista, attraverso i movimenti di umile compostezza propri di Balthazar, la macchina da presa cattura ciò che si produce oscuramente in lui e che provoca le sue azioni¹⁴, anche quando ciò si risolve in una mancanza di azione fisica. Per Bresson, questa natura autentica, che la macchina da presa scopre e che il film proietta, si ritrova in modelli, che *sono*, e non in attori, che *sembrano*. Di conseguenza, Balthazar può essere assunto come il modello nella filmografia di Bresson, poiché incarna esemplarmente l'«essere, così opposto al sembrante»¹⁵. Infatti, non può essere altro che un modello, laddove gli umani possono essere attori, esattamente a causa della loro razionalità. Balthazar non può fingere di essere, o dare l'impressione di essere, qualcun altro se non se stesso quando viene messo in particolari situazioni. La sua autenticità non richiede pensiero o competenza e delinea un movimento cristallino tra l'interiore e l'esteriore.

La fede cattolica considera l'immanenza come invariabilmente connessa con la trascendenza – da qui l'importanza dei sacramenti. Non possono essere opposte, come se ci fosse uno squilibrio, un'irrisolvibile assenza in *questo* mondo. La visione secondo la quale i film di Bresson oppongono, con crescente intensità, il fisico e il metafisico fraintende la sua opera e la fede che la pervade. Dietro questa prospettiva è celato lo Gnosticismo, secondo il quale la materia è il male e solo lo spirito è buono. A causa di questo conflitto, gli esseri non sono anime incarnate, bensì anime intrappolate¹⁶. Perciò lo Gnosticismo rifiuta la dottrina della bontà della Creazione così essenziale nella teologia francescana, ispirata

¹³ Cfr. T. d'Aquino, *La somma teologica*, vol. 11, tr. it., ESD, Bologna 1984.

¹⁴ Cfr. R. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit.

¹⁵ J.M.G. Le Clézio, *Introduction*, in R. Bresson, *Notes on the Cinematographer*, Quarter Books, London 1986, p. i.

¹⁶ Per gli Gnostici, Cristo aveva scavalcato la divinità minore che creò e guidò il mondo corporeo. Veniva visto come un emissario della remota divinità suprema in grado di trasmettere la conoscenza esoterica o gnosi che permetteva la redenzione dello spirito umano.

da San Francesco e chiarita da teologi come il portoghese San Antonio da Padova, gli italiani San Bonaventura e San Lorenzo da Brindisi, o lo scozzese Duns Scoto – e che in definitiva attinge all'origine agostiniana. San Francesco non è stato un teologo (nello stesso senso in cui Bresson non è stato un teorico del cinema), non nel modo in cui lo sono state queste altre figure¹⁷. Le poche parole e le numerose gesta di San Francesco hanno piantato un seme che ha favorito la fioritura di una comprensione teologica secondo cui la natura è espressione dell'amore creativo di Dio, ispirando direttamente Santa Chiara da Assisi e tutti i francescani. Nella teologia francescana, la relazione tra esseri umani e il resto del Creato prende la forma di una fratellanza con tutti gli esseri e gli elementi naturali. In altre parole, gli umani e gli altri animali condividono lo stesso *terreno dell'essere*. Lo stile di *Au hasard Balthazar* riconosce questo terreno ontologico comune, usando inquadrature parziali e tagli bruschi per consentire l'esperienza di un'avventura dell'esistenza – fatta di dettagli ricchi ed espressivi da scoprire e contemplare, e da intensi, fugaci momenti che non possono essere previsti.

Nonostante il fatto che *Au hasard Balthazar* e i film successivi non abbiano il forte soggetto religioso di *Diario di un curato di campagna* (1951) o *Il processo di Giovanna d'Arco* (1962), restano ancora opere d'arte profondamente spirituali perché questo ha meno a che fare con il soggetto e più a che fare con un modo di guardare e di far vedere. Certamente, per esempio, la spiritualità di *Diario di un curato di campagna* non deriva semplicemente dai suoi temi religiosi, ma dal modo in cui la vita spirituale è intrecciata con la vita quotidiana. Questo è il motivo per cui Andrew Klevan scrive che il risultato del film «è convincere lo spettatore che un'anima può essere salvata dalla volontà di impegnarsi in una conversazione ordinaria»¹⁸. È allora opportuno ricordarsi come lo stesso Bresson ha replicato alle accuse relative a un'assenza di Dio in *Au hasard Balthazar* – parole che sono applicabili alle opere successive, visto il loro essere categoriche. L'artista dice che se egli usa «gli strumenti del regista per rappresentare un essere umano – con ciò intendo qualcuno con

¹⁷ San Francesco notoriamente scrisse una lettera a Sant'Antonio chiamandolo «mio vescovo» e dicendo che gli avrebbe fatto piacere se Antonio avesse insegnato teologia ai fratelli – sempre che questi studi non avessero spento lo spirito di preghiera e devozione che sono parte della regola francescana. Cfr. F. d'Assisi, *Tutti gli scritti di San Francesco seguiti dai fioretti*, tr. it., Longanesi & Co., Milano 1972, p. 69.

¹⁸ A. Klevan, *Disclosure of the Everyday: Undramatic Achievement in Narrative Film*, Flicks Books, Trowbridge 2000, p. 94.

un'anima, non una semplice marionetta – allora se è presente l'umano, è presente anche il divino»¹⁹. L'intervistatore asserisce che questa è la prima volta che un personaggio, il padre di Marie (Philippe Asselin), rifiuta Dio. Lui replica che questo rifiuto implica l'esistenza e la presenza di Dio.

L'evidente casualità inoltre non comporta l'assenza di Dio. Il destino apparentemente fortuito di Balthazar, riflesso nel titolo del film, è infatti il risultato di libere azioni da parte di coloro i quali lo circondano e di chi si prende cura di lui o ne abusa. La scena finale in cui Balthazar giace morente sul prato è commovente per la sua semplicità e sincerità. Egli è ferito e sembra in cerca di una compagnia per i suoi ultimi istanti di vita.

Il suono di un brano dalla Sonata per piano n. 20 di Franz Schubert con la pecora ancora sullo schermo, prima dietro di lui quando è seduto e la sua testa è diritta, poi intorno a lui quando è già sdraiato, cambia dall'allegro al malinconico con una composizione melodica punteggiata da note dissonanti, trasmettendo sia la tensione sia la miscela di elementi contrastanti. Come in altri momenti oscuri in film come *Il diavolo probabilmente* (1977), invece di facili ottimismo o pessimismo, ciò che si offre è la speranza nel senso in cui la intende Marcel, ossia, la speranza cristiana, la quale «afferma che la realtà si dimostrerà alla fine degna di credito infinito, il completo impegno e la risoluzione di me stesso»²⁰. Le ultime inquadrature mostrano il corpo di Balthazar isolato a livello visivo, ma accompagnato acusticamente dai suoni *off-screen* dello scampanello della pecora, *esplorando ciò che è interno e ciò che resta fuori*. La morte come implicazione accompagna punti di solitudine verso la consolazione, *consolatio* «essere-con nella solitudine, che allora non è più solitudine»²¹, da cui scaturisce la vera speranza. Alle spalle è la consolazione dell'amore simpatetico di Dio attraverso la Passione di Gesù Cristo che raggiunge tutti i sofferenti, sfidando ogni persona a consolare e a prendersi cura dell'altro – l'affinità emozionale di Marie con Balthazar è un'istanza di questo tipo, resa manifesta quando ella lo accarezza pazientemente con mani sapienti e intensità.

Che i film di Bresson riflettano le umane debolezze, le tribolazioni, le incertezze e gli scoraggiamenti, e che questo sia un segno della loro apertura alla misteriosa presenza degli esseri e ai movimenti della loro vita interiore

¹⁹ B. Cardullo, *Transcendental Style. Poetic Precision: Robert Bresson, in Action! Interviews with Directors from Classical Hollywood to Contemporary Iran*, a cura di G. Morris, Anthem Press, London 2009, p. 270.

²⁰ B. Treanor, *Aspects of Alterity: Levinas, Marcel, and the Contemporary Debate*, Fordham University Press, New York 2006, p. 86.

²¹ Benedetto XVI, Lettera Enciclica *Spe Salvi*, 30 novembre 2007, paragrafo 38.

è ben chiaro già ne *La conversa di Belfort* (1943). È proprio questo punto di vista libero e comune caratterizzante la sua arte che permette di ritrarre la pienezza della vita – pur schivando l'ingenuo tentativo di ritrarla in pieno. Una simile posizione, soprattutto in *Au hasard Balthazar*, implica l'uguaglianza di tutti gli esseri e degli oggetti di fronte alla macchina da presa, riprodotti con lo stesso sguardo, la stessa attenzione, la stessa anima²². Le differenze tra le cose non vengono cancellate. Al contrario, queste differenze vengono portate alla ribalta come *singularità*. Questo principio etico ed estetico rivela un legame tra la singularità delle cose, i loro dettagli concreti e azioni particolari, e il loro mistero – e il mistero dell'animale non-umano ci appare ancora più grande, o perlomeno più remoto. Bresson non ha semplicemente una concezione teologica dell'arte (arte come rivelazione), ma una concezione teologica della realtà (realtà come rivelare). Ciò è particolarmente vero per l'arte del cineasta, per il quale non si tratta di riprodurre la realtà quanto piuttosto di *ri-crearla*²³ – in un riferimento alla Creazione, nel cui dispiegarsi siamo chiamati a partecipare. Il lavoro di Bresson rivela, non l'invisibile attraverso il visibile, ma l'invisibile nel visibile. *Au hasard Balthazar* cattura ciò che è *inimitabile*²⁴, l'unico, così che noi spettatori continuamente crediamo²⁵ – un credere riguardante la fedeltà delle immagini fotografiche e la loro potenzialità di ritrarre l'essenza di ciò che viene fotografato, la stessa descritta da André Bazin, un altro cattolico. La fede nell'uguale singularità di ogni cosa, il film fa venire in mente le riflessioni di Stanley Cavell in merito allo studio di Wittgenstein sul vedere qualcosa come qualcosa²⁶ e all'interrogarsi sui limiti della natura umana, vale a dire, la questione riguardante il nostro considerare gli altri e noi stessi *come* umani. Cavell usa l'espressione «cecità dell'anima» per indicare il nostro fallimento nel vedere gli altri e noi stessi come tali e continua chiedendosi «se possiamo soffrire di una cecità equivalente rispetto agli animali non-umani»²⁷. Come nel caso della spiritualità francescana, *Au hasard Balthazar* è un

²² Cfr. R. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 120.

²³ J.-L. Godard, M. Delahaye, *Intervista con Robert Bresson*, Aa.Vv., *La politica degli autori. Le grandi interviste dei "Cahiers du Cinéma"*, tr. it., Minimum fax, Roma 2000, p. 229.

²⁴ R. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 55.

²⁵ *Ivi*, p. 63.

²⁶ Cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, tr. it., Einaudi, Torino 2009, pp. 255-298.

²⁷ S. Cavell, *Companionable Thinking*, in S. Cavell, C. Diamond, J. McDowell, I. Hacking, C. Wolfe, *Philosophy & Animal Life*, Columbia University Press, New York 2008, p. 93.

correttivo nei confronti di questa cecità²⁸. Argomentando a favore di un'arte di selezione e suggestione, Bresson sostiene che «il mistero deve essere preservato; dal momento che noi viviamo nel mistero; il mistero deve sussistere sullo schermo»²⁹. Il film ci invita a osservare un asino, la sua anima, il suo mistero, a vederlo *come* un mistero. Vedere Balthazar allora equivale a rispondere attentamente alla sua presenza – vedere in questo modo accentua il mistero della presenza, tra il velare e lo svelare, poiché «la presenza, per essere tale, deve avere qualcosa dell'assenza»³⁰. Momento per momento, i film di Bresson rispecchiano e attuano le parole devote di San Francesco:

«Lodato sii, mio Signore, con tutte le Tue creature».

(traduzione dall'inglese di Simona Busni e Andreina Campagna)

²⁸ Si racconta che in diverse occasioni San Francesco pregò fraternamente e parlò con gli animali. Cfr. Bonaventura da Bagnoregio, *Vita di San Francesco. Legenda major*, Paoline, Roma 2009.

²⁹ B. Cardullo, *Transcendental Style, Poetic Precision: Robert Bresson, in Action!: Interviews with Directors from Classical Hollywood to Contemporary Iran*, cit., p. 270.

³⁰ A. Vieira, *Sermão de Nossa Senhora do 'Ó'*. Vale la pena specificare che uno dei più famosi sermoni di Vieira è il *Sermão de Sto. António aos Peixes*.

“Ogni uomo che soffre è carne macellata”: La grande abbuffata di Ferreri

Laura Busetta

*Quando entro in una macelleria, mi meraviglio
sempre di non esserci io appeso lì, al posto dell'animale.*

Francis Bacon

L'immagine di Michel Piccoli che danza con una testa di bovino fra le braccia, mentre pronuncia il monologo del dubbio amletico, è una di quelle che difficilmente scivolano via dalla memoria. Riferimento triviale alla tragedia shakespeariana da un lato – nel riproporre la confusione, in opera nella cultura di massa, fra il momento in cui s'inserisce il celebre “essere o non essere” e la scena in cui Amleto scopre il teschio del buffone Yorick – e procedura di abbassamento naturalistico dall'altro: la testa di vitello macellato al posto del teschio umano. E certamente anche preludio alla parabola nichilista del film, al rito suicida di regressione, depotenziamento e autodistruzione, consumato e patito dai suoi stessi sacerdoti. *La grande abbuffata* (1973) di Marco Ferreri, è stato notato, segna per molti versi il limite estremo della sua filmografia: misurazione del declino della civiltà, che investe il soggetto e lo stritola, ed egemonia dell'intelletto, che lucidamente sceglie la propria soppressione¹.

La struttura narrativa è nota: quattro borghesi si isolano in un'elegante

¹ Maurizio Grande ha suddiviso la produzione di Ferreri in due periodi in relazione a dei nodi tematici: i film del *ciclo dell'adattamento distruttivo* e quelli del *ciclo della decomposizione*. Del primo ciclo fanno parte i lavori degli anni Sessanta: *La carrozzella*; *L'ape regina*; *La donna scimmia*; *Il professore*; *Dillinger è morto*, del secondo i film successivi in cui le questioni si orientano verso le tematiche della frustrazione conseguente ad un rifiuto, verso disastri esistenziali che sanciscono una posizione di radicale negazione del reale, generando una visione catastrofica della storia e della civiltà (*La grande abbuffata*; *L'ultima donna*, 1976; *Ciao maschio*, 1978). Cfr.