

Il cinema del filosofo

di Gianni Rondolino

JEAN-PAUL SARTRE, *Freud. Una sceneggiatura*, a cura di J.-P. Pontalis, trad. dal francese di Angelo Morino, Einaudi, Torino 1985, pp. 353, Lit. 26.000.

Probabilmente non si dovrebbero recensire le sceneggiature cinematografiche, e forse nemmeno pubblicarle, se non in edizioni specialistiche, per addetti ai lavori. La sceneggiatura, come si sa, ha valore solo in funzione del film che se ne trae. Come diceva Pasolini, è "una struttura che tende a un'altra struttura". È sullo schermo, e solo sullo schermo, che immagini e parole, movimenti e azioni, ambienti e personaggi acquistano la loro autentica dimensione artistica, il loro reale significato.

Tuttavia, al di là dell'utilità che una sceneggiatura può avere nell'analisi critica di un'opera cinematografica, c'è sempre una curiosità nel leggere un testo letterario "funzionale" a qualcosa d'altro, soprattutto se questo testo porta la firma d'un grande scrittore. Addirittura, oseremmo dire, se questo testo non si è tradotto in un film, ma è rimasto una semplice proposta, la struttura portante — il telaio o lo scheletro — d'una costruzione schermica che non ha avuto realizzazione. Il lettore si trova in questo caso nella condizione, prevista quasi sessant'anni fa dal dadaista Francis Picabia, di farsi da sé il proprio film mentale seguendo le indicazioni e le suggestioni che il testo letterario suggerisce.

Di fronte a una sceneggiatura come il *Freud* di Jean-Paul Sartre le considerazioni, brevemente accennate più sopra, si ripropongono, nonostante la particolarità dello scritto: il fatto cioè che esso ha fornito le basi per un film effettivamente realizzato, nel 1961, da John Huston (che aveva commissionato a Sartre tre anni prima la sceneggiatura), ma nello stesso tempo è stato più volte rimangiato, ampliato, corretto dall'autore, prima di essere definitivamente abbandonato. Un testo, in altre parole, qui dato nella sua versione primitiva — non quindi corrispondente, se non in minima parte, al film di Huston —, senza le modificazioni successive; con l'avvertenza per il lettore che, se da un lato gli è precluso lo studio della genesi del film (con tutti i riscontri necessari per cogliere il passaggio dalla pagina allo schermo), dall'altro ha a disposizione un testo finito, letterariamente elaborato, per mezzo del quale può costruirsi il suo "film mentale". Operazione certamente più suggestiva e interessante della prima (riservata ai filologi), anche perché il *Freud* di Huston non merita particolari attenzioni critiche, mentre la sceneggiatura di Sartre — pur nei suoi limiti "funzionali" — si presenta come un'opera indubbiamente stimolante e, in certi momenti, addirittura illuminante.

Non so se ha ragione Pontalis — che ha curato con molto scrupolo questa edizione — quando scrive: "Nessuna preoccupazione realista quanto alla misura: se la sceneggiatura originale fosse stata accettata così com'era, avrebbe dato luogo a un film di circa sette ore". Ma certamente l'impianto narrativo e drammatico prevedeva tempi inconsueti per il cinema d'allora (prima, cioè, delle otto ore dell'*Huisler* di Syberberg), un'articolazione drammaturgica complessa, di ampio respiro. Per tacere delle modificazioni apportate successivamente da Sartre al primo testo, che avrebbero addirittura dilatato la durata della rappresentazione. Scrive ancora Pontalis:

"Sartre si rimette al lavoro, riapre il cantiere; ma, lungi dal farla più breve, come gli è stato chiesto, la allunga! Taglia naturalmente numerose sequenze, elimina persino certi personaggi che occupavano un posto di rilievo nella prima versione, soprattutto Fliess, l'amico berlinese di Freud, ma aggiunge nuove scene, nuovi personaggi, amplia i riassunti teorici e didattici e, a conti fatti, scrive un'altra sceneggiatura".

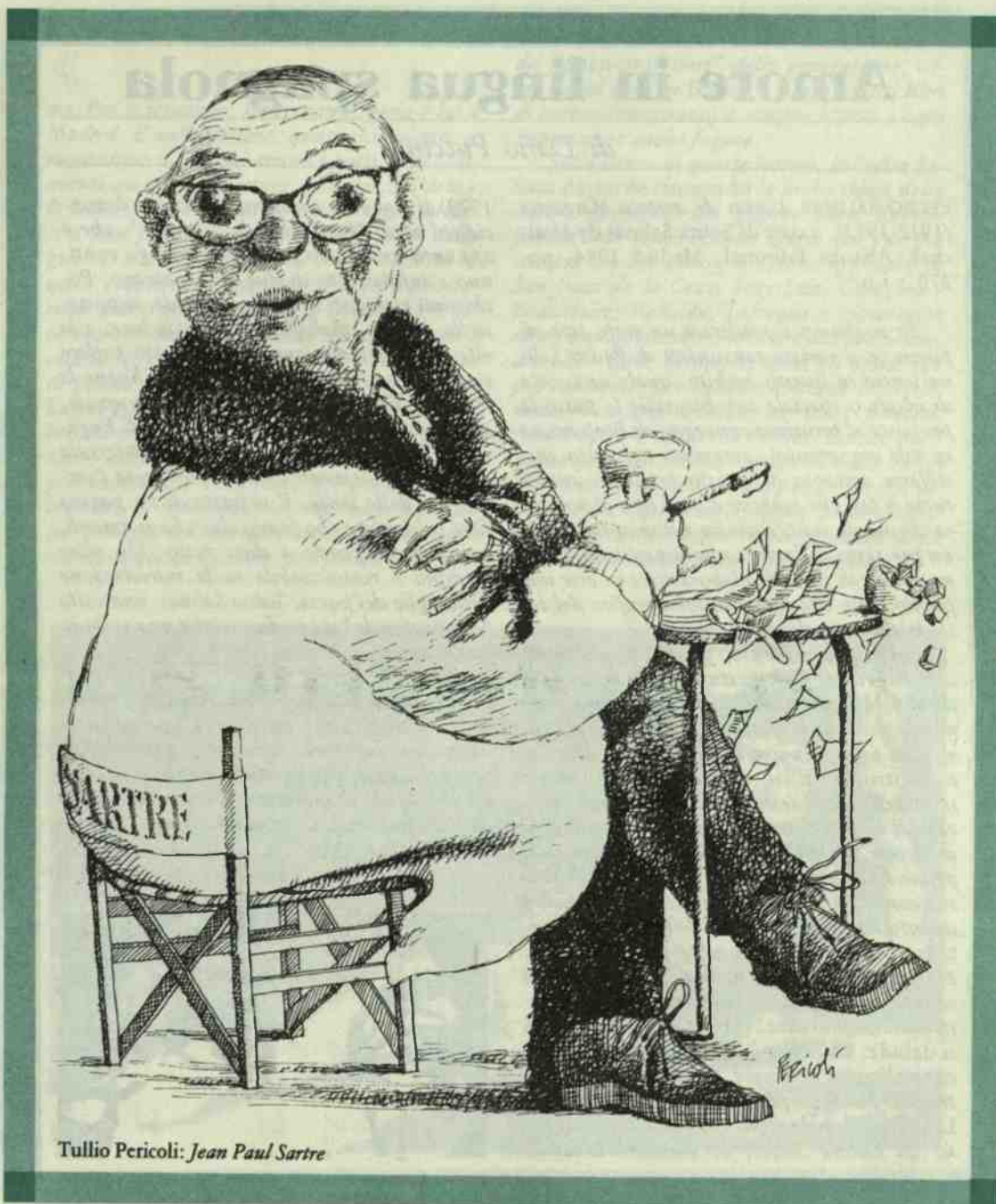
Certo, sarebbe interessante legge-

sullo sfondo livido d'un cimitero ("Freud rimane da solo davanti alla tomba. Non si volta: il suo sguardo è fisso sul nome del padre (inciso sulla lapide). Dopo qualche istante, senza che faccia un gesto per asciugarle, le lacrime gli scendono sulle guance. Rimane ancora qualche istante fermo, poi si volta e si avvia verso la porta monumentale, fra le tombe, con gli occhi ancora umidi"). Una struttura drammaturgica che accetta in pieno le convenzioni del cinema spettacolo, con le sue molte banalità, ma riesce tuttavia a riscattarle sul piano di quell'approfondimento psicologico, ambientale e soprattutto ideologico e scientifico che invano cercheremo nel film di Huston.

di Meynert e al loro continuo movimento ("questa mano la si direbbe perfettamente staccata dalla persona del professore"). O quando si entra più nel vivo degli esperimenti di ipnosi e poi di analisi, con le ampie sequenze dedicate al personaggio di Cacilie Körtner, da quella del primo ricordo (la n. 10-11 della seconda parte, pagg. 135-148) che anticipa aspetti e caratteri di certo cinema di Visconti e di Bunuel, a quella del secondo ricordo (la n. 17 della terza parte, pagg. 272-276) che contiene un'immagine veramente buffuella ("Il salotto della villa dei Körtner. Un divano. Il signor Körtner è di spalle, chino sul divano. Solleva la gamba sinistra di un

teatrali, a un'idea di spettacolo ideologico che non soltanto non fa a meno della psicologia dei personaggi, della caratterizzazione degli ambienti, dei colpi di scena e delle complesse strutture drammaturgiche, ma anzi ne usa e ne abusa con grande scioltezza e padronanza tecnica. Non mancano, ad esempio, in questa sceneggiatura, accenni espliciti alla tecnica filmica, sparsi nel corso del testo con molta proprietà linguistica: "l'immagine esplode", "l'obiettivo (come uno sguardo inquieto) si volge verso la porta (vista, pure questa, da molto in basso)", "l'obiettivo li segue per un istante e poi si immerge nella sala", "si vedono davanti a lui, in sovrapposizione (perché si tratta di semplici ricordi e non del sogno) i tre "padri" (Meynert, Breuer e Fliess) che giocano a carte", "le immagini scompaiono", "l'immagine svanisce", "in questo momento, l'immagine si trasforma", "l'immagine si lacera".

Con l'aiuto di queste e di altre indicazioni, il lettore-spettatore acquista progressivamente la dimensione giusta entro la quale questo testo va letto: che è la dimensione dello schermo. E sono le immagini, più che i dialoghi, che riescono a toccarlo nel profondo, o meglio le immagini suggerite dai dialoghi, prodotte dalle parole. Un risultato tutt'altro che trascurabile, che può trovare un posto non indegno nella copiosissima produzione letteraria di Sartre.



Tullio Pericoli: Jean Paul Sartre

re anche quest'altra sceneggiatura (rimasta probabilmente incompiuta) e magari i numerosi appunti e foglietti che lo scrittore andava scrivendo in quei mesi di intenso lavoro cinematografico; ma sarebbe un altro lavoro: appunto un lavoro da filologo. Accontentiamoci invece di questo bel testo, letterario e filmico al tempo stesso, ed entriamoci dentro con passione e curiosità: ne scopriremo a poco a poco l'originalità e la suggestione, una volta che il piacere dell'immaginazione ci avrà presi e ci avrà fatto superare i momenti più prosaici, didattici, fantasticamente inerti, persino banali nella loro corvità drammaturgica.

D'impianto tradizionale, il *Freud* di Sartre è chiuso in un cerchio narrativo che va dalla presentazione del protagonista ("È Freud: ventinove anni, folta barba nera, folte sopracciglia. Occhi cupi e duri, infossati nelle orbite") nell'ospedale viennese in cui è assistente del professor Meynert (siamo nel settembre 1885), sino al suo congedo dagli spettatori

Anzi, è proprio inoltrandosi in un cammino spettacolare che gli è consueto, con scene e sequenze di forte impianto drammatico, che il lettore-spettatore si impadronisce a poco a poco del tema di fondo, che è — come dice il risvolto di copertina del libro — "l'avventura della scoperta della psicanalisi". Ma che è anche il ritratto d'un personaggio complesso, contraddittorio, incerto, a volte impaurito delle conseguenze delle proprie scoperte scientifiche, e d'un ambiente conservatore, benpensante, reazionario.

Tanto che l'azione di Freud e le reazioni che essa provoca, il suo pensiero anticonvenzionale contro il pensiero dominante, assumono a tratti i caratteri d'un discorso autobiografico. Soprattutto quando il conflitto è tratteggiato con grande abilità e sottigliezza psicologica. Si veda in proposito la sequenza 3 della prima parte (pagg. 14-20) che descrive l'incontro-scontro fra Freud e Meynert nello studio di quest'ultimo, con l'accento insistito alle mani

paio di larghe mutande di tela che scendono fino alle caviglie, scoprendo così dapprima il calzino bianco e poi il polpaccio nudo, poi il ginocchio, poi l'inizio di una coscia. Questo gesto lento e quasi voluttuoso ci sembra lascivo per un unico motivo; perché la gamba così denudata non è quella di una bambina di otto anni, ma la gamba bellissima di una giovane donna. Ci accorgiamo allora che la persona distesa sul divano non è una bambina: è Cacilie a venticinque anni — la stessa cui parla Freud — ma vestita secondo la moda del 1878 (crinolina, boccoli, mutande lunghe). Ora vediamo il suo viso terrorizzato).

In questi episodi, come in altri analoghi — più che in certi sogni di Freud o in certi espliciti riferimenti al simbolismo psicanalitico o nei rapporti tra Freud e il padre — mi sembra che Sartre sia riuscito a "rappresentare" il pensiero, il cammino della scienza, la scoperta di nuovi metodi d'analisi. Sia, cioè, approdato, più e meglio che nei suoi testi



Politica e società

Vance Packard
I bambini in pericolo

prefazione di
Anna Oliverio Ferraris
La condizione dell'infanzia nella società post-industriale. Un altro classico dell'autore dei "Persuasori occulti".

Lire 25.000

Alberto Cecchi
Storia della P2

La vicenda di Licio Gelli e della sua loggia massonica nella ricostruzione di un membro della commissione parlamentare di inchiesta.

Lire 16.000

Mimmo Scarano,
Maurizio De Luca
Il mandarino è marcio

Terrorismo e cospirazione nel caso Moro

Una avvincente ricostruzione del più complesso delitto politico della nostra storia contemporanea.

Lire 16.500

Giuseppe De Lutiis
Storia dei servizi segreti in Italia

Dal SIM al SIFAR, al SID, la ricostruzione di oltre mezzo secolo di attività dei "corpi separati" al di là delle verità ufficiali.

Lire 16.500

Editori Riuniti