

«Vorrei Antonioni nei panni di un ufficiale di cavalleria rimasto muto in battaglia Greenaway? Noioso. Godard? Mi piace: insiste con tenacia a fare film sbagliati»

MILANO. *Le long de ces couloirs*. Come il protagonista de *L'anno scorso a Marienbad*, anche Alain Robbe-Grillet ripercorre i ricordi. E si lascia andare ad un sorriso ripensando a Jean-Paul Sartre e al viaggio che una delegazione di scrittori fece, ai tempi del XX congresso del Pcus, a Leningrado. Dove, davanti all'intelligenza comunista, Sartre sentenziò che il *nouveau roman* e il realismo socialista erano la stessa cosa. «E noi - commenta Robbe-Grillet - a guardarlo con gli occhi sbarrati mentre lui argomentava il suo pensiero». *Le long de ces couloirs*, i ricordi di Alain Robbe-Grillet tornano a Marienbad. «Per il ruolo della protagonista avevo pensato di proporre Kim Novak. Non avevo capito che Alain Resnais non stava cercando una sceneggiatura e basta ma un film per Delphine Seyrig». E i ricordi si spostano oltre Marienbad, sotto un inaspettato sole primaverile e nella tranquillità di un giorno di pausa per il presidente della giuria del Festival del cinema africano. Un giorno che Alain Robbe-Grillet ha scelto di dedicare a una passeggiata, facendo notare con *nonchalance* che: «la realtà è ciò che è passato in quei cinque minuti che l'ho aspettata per un appuntamento dato davanti ad un bar che ha cambiato nome e che è oggi è anche chiuso. Non avevo più certezze».

E allora partiamo da una sua affermazione: ciò che fa del cinema un'arte è il creare la realtà con delle forme?

«È la forma che crea il reale. Ed è ben diverso dal concetto di realismo, che poggia su forme codificate che tendono verso un suo. Nel reale le forme sono sorprendenti. E non sono mai quelle che sembrano. Il reale è creare delle forme che sono alla ricerca di un senso. Diverso è il discorso del cinema impegnato, dove l'autore conosce già il senso delle cose che esprime. Il discorso vale anche per la letteratura. Non posso scrivere un romanzo come se fossi Flaubert. Posso invece scrivere un romanzo nel quale il senso sembra sfuggire. E la scrittura diventa un continuo "chiamare" il senso. La presenza dell'essere umano è caratterizzata dal suo bisogno dell'idea che un senso esista. Il *nouveau roman*, invece, è appassionarsi per il senso che non esiste ancora».

Ma come si può dare un senso ad una forma senza cadere nel formalismo?

«Basta non riprodurre forme che esistono già. È quanto abbiamo fatto con il *nouveau roman*. Ognuno di noi ha creato la sua forma. Abbiamo molto esplorato. E abbiamo molto distrutto. Formalismo è stato anche il modello politico sovietico, che ha fatto molto male alla sinistra. Era come avere un grande fratello che indicava la strada. Una strada piena di errori

## Dal nouveau roman a Resnais e alla regia

Alain Robbe-Grillet è nato nel 1922 a Brest, in Bretagna. Dopo aver conseguito una laurea come ingegnere agronomo («il mio docente era consulente di Castro ma decise che era meglio lasciar perdere quando Fidel, invece di creare coltivazioni che sfamassero il suo popolo, impose di sviluppare esclusivamente la coltivazione della canna da zucchero»), si afferma come esponente di punta del *nouveau roman*, una corrente letteraria che si propone di rompere con l'eredità del romanzo ottocentesco annullando racconto, personaggio e psicologia. Nel 1961, scrive per Alain Resnais la sceneggiatura di «L'anno scorso a Marienbad», Leone d'oro alla Mostra di Venezia ex aequo con «La notte» di Michelangelo Antonioni. Nel 1963 esordisce alla regia con «L'immortale». Tre anni dopo dirige «Trans Europ Express», con Trintignant, uscito in Italia con il sottotitolo «A pelle nuda». Un film con sei personaggi in cerca di sceneggiatura, citato come esempio di decostruzione della classica narrazione cinematografica. Seguono «L'uomo che mente», «Oltre l'Eden», «Slittamenti progressivi del piacere», «Giochi di fuoco», «La belle captive», «Il mio metodo di lavoro?». Se penso da una struttura di frasi vuol dire che sarà un romanzo, se mi vengono in mente delle immagini, sarà un film». Tra i suoi romanzi: «Un regicidio» (l'esordio nel 1949), «Nel labirinto», «Istantanee», «Progetto per una rivoluzione a New York», i cine-romanzi «L'anno scorso a Marienbad», «L'immortale», «Slittamenti progressivi del piacere», il saggio «Per un nuovo romanzo» e «Le voyeur»: «È stato tradotto in tutto il mondo, salvo che in Unione Sovietica. Mi è stato spiegato che non l'avrebbero capito. Nel romanzo l'azione si muove attorno ad un crimine sessuale. E la violenza sessuale era considerata in Urss un'alienazione della società capitalista. E non esistendo in Urss la società capitalista...»

B.V.

# Oui, je suis Robbe-Grillet

«Se fossi produttore non investirei in un mio film»

che in Unione Sovietica non ha portato ad un regime di libertà e prosperità. Per questo penso che un partito comunista abbia senso soltanto all'opposizione. Se arriva al potere, o diventa di destra o diventa totalitario».

Torniamo per un attimo ai romanzi...

«Di professione non sono un romanziere. Mi sento un ingegnere che cerca una specie di razionalismo del senso. Come nella *Nausea* di Sartre, dove il protagonista diventa scrittore quando tutto il resto crolla. Vengo da una famiglia

di destra, per la quale l'ordine ad ogni costo era tutto. I miei provavano ammirazione per persone come Mussolini, che pretendevano l'ordine e che dietro questa pretesa nascondevano il disordine di una follia totale. Ad un certo punto della mia vita ho scoperto che i valori nei quali ero cresciuto erano sospesi e privi di valore. E tutto è crollato».

Della sceneggiatura di «Marienbad», cosa può ancora raccontarci di inedito?

«Una scena a metà film che Resnais ha tagliato. Era una violenza

sessuale che sconfiggeva nel *grand guignol*. Probabilmente l'ha fatto per pudore, per la sua impostazione culturale di cattolico rigoroso. È stata sostituita con una scena nella quale la macchina da presa carrellava verso una stanza. Scena volutamente sovraesposta, forse per dare allo spettatore l'idea della penetrazione. È l'unica che il pubblico ha applaudito a schermo acceso».

E il gioco con i fiammiferi, che ancora adesso in molti non hanno capito, lo può spiegare?

«Per quello non l'ha capito nemmeno Resnais. Mi aveva chiesto di inserire nella sceneggiatura una scena che contemplasse il gioco d'azzardo. Ma non voleva riprendere la solita roulette. Così mi ha detto di trovare qualcosa di nuovo. Mi è venuto in mente un gioco antichissimo, che avevo imparato durante la guerra mentre ero prigioniero in Germania. È basato su delle possibilità matematiche non infinite. Conoscendole alla fine si arriva neces-

sariamente a compiere "quell'azione" e a chiudere vincendo il gioco. Ma non spiego come si deve fare, perché non avrebbe senso giocare con chi già conosce la soluzione. Nemmeno Sacha Pitoeff ne capiva il senso. Muoveva meccanicamente i fiammiferi come gli avevo detto di fare. Era una materia del mio esame di licenza di scuola media superiore. Insieme al greco e al latino, due lingue che mi hanno aiutato a dare una forma alla struttura del pensiero. A proposito della matematica, si pensa a chiesi un sistema strutturato rigidamente. Invece è un sistema che chiede sempre di essere superato. E il compito di un matematico è proprio cercare di risolvere il problema superando gli ostacoli. È uguale anche per un romanzo: l'autore deve creare una forma forte per poi distruggerla, superarla».

Il suo rapporto con il cinema e la letteratura, oggi com'è?

«In principio ho continuato a scrivere libri e fare film. Adesso non

ho nessun libro in testa. Non sono obbligato a scrivere. Per il cinema vorrei realizzare un film con Antonioni come protagonista nella parte di un ufficiale di cavalleria che, rimasto muto dopo un combattimento, si crede sia detentore di un segreto. Ma in realtà, forse, non parla solo perché non vuole parlare. È un film a grande budget. E nessun produttore ha molti soldi da investire nel cinema d'autore. A dire il vero, se fossi un produttore, neppure io investirei del denaro in un film di Alain Robbe-Grillet».

Come regista ha mai cambiato una sua sceneggiatura?

«Sempre. È noioso girare quello che si è scritto. Il mio metodo di lavoro consiste nel dirigere contro quello che ho scritto e nel montare contro quello che ho diretto».

C'è ancora qualcosa che la stupisce al cinema?

«Pensare come il grande cinema americano abbia potuto finanziare David Lynch per dirigere un film incomprensibile come *Lost Highway*.

In compenso ho amato molti registi e ho smesso di amarli, come Greenaway che è diventato noioso. Godard continua a piacermi. Forse per la tenacia con la quale insiste a fare dei film sbagliati».

Dica la verità, per «Marienbad» si è fidato di Resnais perché anche lui si chiama Alain?

«Se per questo, è nato anche lui in Bretagna, a Vannes, il mio stesso anno, il mio stesso mese e ha un cognome che comincia per "ere". In realtà è stato l'unico ad accettare di mettere in scena un mio *decoupage*. Ed è il regista meno autore che abbia mai conosciuto. Ha conservato un'umiltà unica».

Chiudiamo con il cinema africano. Crede che possa essere un luogo d'incontro per aiutare l'integrazione?

«L'integrazione ha bisogno di tempo. Occorre ricordarsi che l'integrazione non è fenomeno naturale. Mentre lo è il razzismo».

Bruno Vecchi

## Domani con «l'Unità» la cassetta del «Nosferatu» di Herzog e lo straordinario romanzo di Bram Stoker Dracula il vampiro all'assalto dell'Inghilterra

Il Conte della Transilvania che sbarca a Londra: il libro dello scrittore irlandese è anche la storia di un incontro-scontro fra culture.

Domani, con *l'Unità*, troverete la cassetta del film *Nosferatu*, di Werner Herzog. Il film è bello, sensuale, grazie soprattutto alle prove di Klaus Kinski e di Isabelle Adjani, ma è comunque uno dei tanti vampiri dello schermo: avrebbe potuto essere il *Dracula* di Browning (quello con Bela Lugosi, del '31), o il *Nosferatu* muto di Murnau (del '22), o l'ultimo, recente *Dracula* di Coppola ('92) o persino l'inghilterra *Dracula il vampiro* di Terence Fisher, con Christopher Lee ('58). La storia non cambia (cambia invece, e moltissimo, nel *Vampyr* di Dreyer, che è di un'altra categoria). La cosa che conta, invece, è che con il film troverete un libro: *Dracula*, di Bram Stoker, scritto nel 1897.

Quasi tutti i film che narrano la storia del conte Dracula si rifanno a questo straordinario romanzo. Ma, spesso, tradendolo. Al punto che Coppola intitolò il suo film *Dracula di Bram Stoker*: per la precisione. L'intento di Coppola era ri-

vendicare una fedeltà che, però, è un'utopia. Fare un film «fedele» al libro di Stoker è impossibile, proprio come è impossibile esser fedeli alla *Pamela* di Richardson o alle *Relazioni pericolose* di Laoclos. Perché è in quella tradizione, nobilissima, che Stoker si inserisce: il romanzo epistolare, o diaristico. La struttura del suo *Dracula* è labirintica e modernissima. Non c'è mai narrazione diretta. Il libro inizia come il diario di Jonathan Harker (il giovane che viene spedito in Transilvania da una società immobiliare: nel film di Herzog, è Bruno Ganz) e prosegue intercalando i diari di Mina (la sua fidanzata) e del dottor Seward, usando anche lettere e finti articoli di giornale. Ora, c'è una sublime ambiguità che la narratologia non può - non deve! - sciogliere: quando in un romanzo si leggono diari o lettere, non si può mai sapere se i personaggi mentono o dicono il vero. Questo vale anche per *Dracula*, che su carta rimane un affascinante,

misterioso affresco sul Mostro in cui il Mostro stesso è l'unico che non ha diritto di parola!

Forse è proprio per questo che uno studioso rumeno come Marin Mincu ha scritto un *Diario di Dracula* (in Italia l'ha pubblicato Bompiani, nel '92) che sembra una risposta ai vari diari di Mina, Harker e Seward. Mincu l'ha fatto anche per ribadire alcune verità storiche sul *voivoda* (conte) Vlad III, che era chiamato *dracul* (diavolo) per la sua simpatica abitudine di impalare i nemici, ma era anche un nobile di grande cultura e comunque fece il suo dovere per difendere la Transilvania (e quindi il Papato, che era suo alleato) dai turchi. Ma in questa sede, più che il vero *Dracula*, può essere interessante raccontare in breve la vita del vero Bram Stoker.

Tanto per cominciare, Stoker era nato a Dublino nel 1847. Quindi era irlandese, gente che con gli elfi, le fate - e i vampiri - ha dimestichezza. Superò una grave malattia



### Domani libro e cassetta

Libro e film: dopo «Tom Jones» e «I duellanti», accoppiata super-britannica, tocca a «Dracula» - romanzo dell'irlandese Bram Stoker - e a «Nosferatu», il principe della notte», film del tedesco Werner Herzog. Il film, del 1979, segna un capitolo importante della collaborazione fra Herzog e Klaus Kinski: insieme, realizzarono anche «Aguirre furore di Dio» (forse il loro capolavoro), «Woyzeck» e «Fitzcarraldo». Fra gli altri interpreti, Isabelle Adjani e Bruno Ganz.

infantile e divenne un bravo studente in matematica, ma nel 1867 lo troviamo *civil servant*, cioè impiegato, in qualche catasto dublinese. Poi, la svolta. Appassionato di teatro e critico a tempo perso, conobbe l'attore Henry Irving e divenne suo segretario e manager. Irving era un teatrante istrione e celeberrimo, ma in gioventù era stato anche lui impiegato alla City. Ora, facciamo attenzione: un *travet* irlandese conosce un *travet* inglese e si mette al suo servizio. Mettete insieme il rapporto critico-attore, quello attore-manager, e quello Irlanda-Inghilterra, e diteci voi se questa non è una storia di gente che si succhia il sangue a vicenda. Una storia di vampiri.

Non c'è da meravigliarsi se, una ventina d'anni dopo l'incontro con Irving, Stoker scrive *Dracula*. Che, ricordiamolo, è la storia di un nobile transilvano con quel difetto che sapete (è immortale, dorme nella bara, beve solo sangue) il quale, un bel giorno, decide

di comprarsi una casa a Londra e di vampirizzare tutta l'Inghilterra. Ma l'eroica Albione si difende, e uccide il Mostro. Sissignori, *Dracula* è la storia più inglese che esista, se vogliamo è una grande metafora del rapporto fra l'isola e l'Europa (un bel *Dracula* nazista, però, non s'è mai fatto: strano), e con tutto il rispetto per il bravo Herzog toccherebbe sempre agli inglesi raccontarla. E quando un'americana come Anne Rice riprende il mito (*Intervista con il vampiro*, libro e film), fa andare i suoi vampiri dandy dall'America alla Transilvania e poi a Parigi, alla ricerca delle radici. E il raffinato Lestat rimane assai deluso quando, in Transilvania, trova solo vampiri rozzi, pelosi e burini. Ma, anche qui, attenzione: Lestat viene dalla Louisiana e anche Anne Rice è di New Orleans. Li sono un po' creoli, un po' spagnoli, un po' francesi, vale a dire europei. Quindi, vampiri.

Alberto Crespi