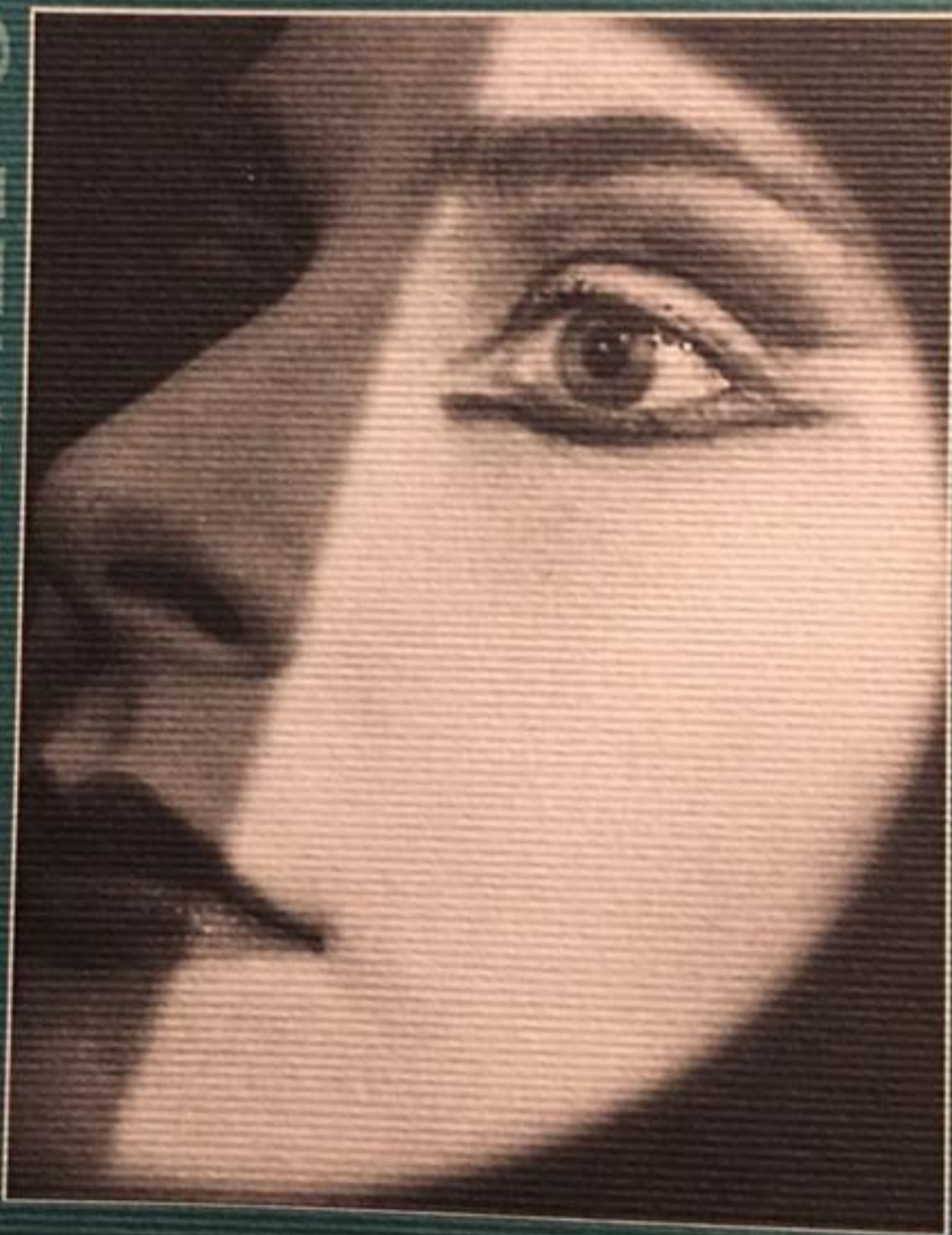


I nomi della Trasformazione

A cura di Stefano Baratta e Flavio Ermini

CONVERGENZE 3



*Moretti
& Vitali*

Alessandro Agostinelli

Giorni perduti

«No, non pulire. Lasciamelo il mio circolo vizioso. Il cerchio è una figura geometrica perfetta: non ha fine, non ha principio.»

Potrebbe essere questo il concetto puro dell'alcolista alla prese con la sua opera d'arte: l'autodistruzione. Ogni impegno ossessivo, ogni incarico progettuale ha in sé qualcosa di perfetto che persegue, in regime di *performance*, uno scopo unico. È un po' il concetto spinoziano della persistenza: «Ogni cosa si sforza di persistere nel proprio stato, per quanto può», dice il filosofo nel suo *Trattato teologico-politico*.

La frase iniziale sul cerchio viene pronunciata dall'attore Ray Milland nell'interpretazione dello scrittore ubriacone del film *Giorni perduti* (*Lost week-end*, 1945) di Billy Wilder, quando si trova seduto sullo sgabello del bar, bevendo un whisky dietro l'altro. Lui alza il bicchiere e sul bancone resta il cerchio del liquido versato, sull'impronta del fondo del bicchiere. Il barista fa per asciugare il cerchio del whisky e Milland pronuncia quella frase, che indica proprio la perfezione dell'alcolismo, ciò verso cui si sta addentrando il protagonista del film nel suo viaggio dentro l'inferno della dipendenza, della paranoia e dell'irascibilità.

Così, mentre il cambiamento non è perfezione ma vita, cioè "corruzione" dell'individuo nella relazionalità con l'altro, trasformazione biologica e culturale, il finalismo, l'intenzionalità basica aspirano a una loro purezza.

Giorni perduti è stato il primo vero film sull'alcolismo, e comunque sulla dipendenza in genere. Dopo sono arrivati *L'uomo dal braccio d'oro* (*The Man with the Golden Arm*, 1955) di Otto

Preminger e *I giorni del vino e delle rose* (*Days of Wine and Roses*, 1963) di Blake Edwards.

Il cinema suscita spesso chiavi di lettura psicologiche, storiche, filosofiche. Esso attrae per la sua capacità narrativa, icastica e dialettica. Ma la funzione prevalente del cinema non è quella di spiatellare in maniera semplice (alla portata di tutti) le questioni morali dell'umanità; il cinema – anche se chi ne fa un uso strumentale a fini interpretativi per altre discipline magari non se ne accorge, o non lo sa – determina il nostro grado di immaginario, misura nel tempo la nostra capacità di vedere, non soltanto attraverso gli occhi, ma con lo “sguardo”, cioè come noi “vediamo” il mondo. Non è banale la consapevolezza – perché non sempre c'è – del cinema come produttore di immagini, e di conseguenza di apparati immaginari. La nostra sfera cognitiva e la metodica delle nostre rappresentazioni del mondo passano attraverso ciò che più di tutto entra nel nostro cervello attraverso le immagini.

In fin dei conti la trama del film di Wilder è semplice. C'è uno scrittore fallito che cerca nell'alcol l'oblio della propria scarsezza, dell'incapacità di accettare la caducità dell'esistere e la misura del proprio valore. Tentano di tirarlo fuori da questo percorso di autodistruzione il fratello e la fidanzata, ma con minimi risultati. Nel suo monologo individuale, il protagonista attraversa tutti gli stadi della “malattia”, sia quelli degradanti dell'esclusione sociale, sia quelli allucinatori dell'introversione personale. Non serve l'amore (neanche quello hollywoodiano, che spesso tanto fa in tante situazioni – un po' come il “calore” del mulino bianco aggiusta l'avvio di una giornata), non serve la messa all'indice e non servono gli avvertimenti della struttura sanitaria a rendere savio colui che cerca la perfezione – pensate alla proposta dell'alcol come elevazione spirituale ne *La leggenda del santo bevitore* di Ermanno Olmi; pensate a quale grado di geometria perfetta corrisponde quell'interpretazione dell'alcolismo.

La trasformazione del protagonista del film *Giorni perduti* è tutta nel gioco individualistico delle immagini che compongono il suo viaggio dentro le sue visioni. In questo il percorso è profondamente cinematografico, trattandosi quasi di un monologo visionario del protagonista, come si trattasse davvero di un film in sog-

gettiva del protagonista – come si evince da Branigan (1984): una semi-soggettiva marcata da riferimenti psicologici a uno stato interiore.

Allora quello che permette il cambiamento sono più le relazioni interiori del protagonista, che trova dentro di sé le ragioni della sua trasformazione, ma che le trova in corrispondenza del suo sguardo verso il mondo circostante e di varie sollecitazioni esterne, dettate da alcune visioni della città (pensate allo spettacolo solitario della passeggiata verso un banco dei pegni da parte del protagonista, con la macchina da scrivere in mano), dalle visioni del bar (il modo tipico di offrire la visione del bar, del suo bancone, della presentazione delle sue bottiglie, ecc.), dalle visioni dell'appartamento (con quell'indugiare nei pertugi, nelle fessure, nei piccoli luoghi nascosti di una casa, alla ricerca di possibili spazi di rintracciabilità del desiderio). Questo è il film *Giorni perduti*: la sua capacità di mostrare i luoghi della narrazione dell'alcolismo, dentro a un discorso filmico sugli oggetti-scopo della visione del protagonista. Questi oggetti diventano tipici; essi stessi restano impressi nella nostra storia contemporanea di rappresentazione del delirio alcolico.

Billy Wilder seppe tirar fuori da un romanzetto tascabile uno spettacolo cinematografico di prim'ordine che lo motivò (con la vittoria di vari Oscar) a persistere nella sua carriera registica. Eppure l'industria degli alcolici offrì alla Paramount cinque milioni di dollari per affossare il film, cifra che la compagnia hollywoodiana non accettò. Billy Wilder, sempre pronto a cambiare opinione, dice che se li avessero offerti direttamente a lui, avrebbe senz'altro accettato.