
GIOIA SILI*

LA LOGICA DELL'INCONSCIO: MATTE BLANCO E IL CINEMA DI RESNAIS

Abstract

Within the relationship between cinema and psychoanalysis, the figure of Ignacio Mate Blanco offers an original interpretation. In this regard, the Chilean psychoanalyst's thought appears fruitful not so much in the direction of a rigid application of categories to specific films, but rather as a precious starting point for a reflection on images. In this perspective, the paper aims to make the concept of Matte Blanco's psychoanalysis resonate in the Alain Resnais's cinema, seeing in the open theory a frame of reference within which to propose readings of particular works.

Keywords: Cinema; Memory; Psychoanalysis; Resnais; Time

Introduzione

Il complesso rapporto che lega il cinema alla psicoanalisi può essere esplorato da molteplici punti di vista. Secondo Francesco Casetti, sono essenzialmente tre le strade che hanno segnato l'indagine sulla relazione tra inconscio e immagini in movimento.

Il primo itinerario è connesso a un'interpretazione del film come apparato d'indizi, tracce e riferimenti utili a proporre una vera e propria psicoterapia del regista. In questa direzione, l'opera costituirebbe il materiale clinico da analizzare per esplorare in profondità l'inconscio dell'autore.

Diversa è la prospettiva aperta dalla seconda via, che trova il suo fondamento nell'identità tra determinati processi psichici, il sogno ad esempio, e le strutture del film: tale profilo sembra attribuire una maggiore valenza alla singolarità della pellicola più che all'inconscio del regista. Se i primi due approcci offrono un contributo funzionale alla pratica analitica, il terzo appare direttamente connesso a una teoria del cinema¹. Scrive, infatti, Casetti che il cinema non è il corrispettivo di certe manifestazioni del rimosso, ma si configura come un «fenomeno che prolunga e ingloba le strutture e le dinamiche studiate dalla psicoanalisi»².

Lungi dal costituire un insieme di elementi finalizzati a confermare la validità dei concetti psicoanalitici, il cinema si rivela così una straordinaria forma di conoscenza del mondo.

In questo panorama concettuale, l'opera di Ignacio Matte Blanco fornisce un'inedita chiave di lettura. Contraddistinto da un'originale riformulazione della teoria freudiana, il

* Università della Calabria; gioia_sili@hotmail.it

1 Cfr. D. DOTTORINI, *L'esigenza di una teoria "aperta"*, in *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, a cura di D. Dottorini, Bulzoni, Roma 2000, p. 28.

2 F. CASETTI, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani 1993, p. 174.

pensiero dello psicoanalista cileno, noto per la sua proverbiale inaccessibilità, offre una serie d'indicazioni per ragionare anche sul problema della creazione artistica e, nello specifico, sulle immagini cinematografiche. Sebbene l'elaborazione estetica non presenti una struttura sistematica, tanto che nel saggio *Riflessioni sulla creazione artistica* (1986) lo stesso psicoanalista cileno accenna all'opportunità di sviluppare un'indagine più articolata, è tuttavia possibile ritrovare, negli articoli e nelle trascrizioni di conferenze, indizi preziosi per approfondire la questione. In tal senso, la dimensione costantemente 'aperta' della teoria elaborata da Matte Blanco permette di estendere la discussione oltre il terreno meramente psicoanalitico e clinico, aprendo orizzonti di analisi ancora inesplorati.

Nell'itinerario compiuto dall'autore cileno, l'esperienza estetica si configura come il momento in cui pensiero ed emozione, ragione e passione continuamente si confondono. Occorre precisare che tale intreccio non coincide con l'idea di una tensione puramente irrazionalistica, ma assume i contorni di una «discesa controllata e sentita del pensiero cosciente e dividente nel pensiero inconscio e indivisibile»³. Si tratta, insomma, di una collaborazione riuscita e, per certi aspetti, paradossale, tra due differenti modelli di funzionamento della psiche umana: la razionalità e il sentire. Proprio in virtù dell'incontro tra queste due logiche, infatti, l'esperienza dell'arte permette di varcare territori sconosciuti, dove gli opposti si ritrovano a convivere e «le incompatibilità diventano delle compatibilità»⁴.

Per quel che concerne più direttamente la teoria delle immagini e il cinema, il pensiero di Matte Blanco è stato poi oggetto di attenzione da parte di alcuni studiosi interessati alla ridefinizione del discorso critico⁵. In tal senso, il percorso dello psicoanalista si rivela fecondo non tanto nella direzione di una rigida applicazione delle categorie ai testi filmici, quanto piuttosto come un ricco apparato concettuale di cui tener conto per avviare una riflessione tesa a valorizzare la potenza espressiva delle immagini, oltrepassando il mero contenuto visibile.

A questo proposito, vale la pena rivolgere lo sguardo al cinema di Alain Resnais, caratterizzato da falde temporali, spazi e luoghi che si sovrappongono, voci, ricordi e immagini che ininterrottamente affiorano producendo nuovi significati. Il regista francese, infatti, lascia emergere nei suoi lavori il ruolo della memoria insieme alle potenzialità dell'immaginazione con l'obiettivo di «ricostruire il senso di un'avventura esistenziale»⁶, attraverso l'intreccio di presenza e assenza, finito e infinito, spazio e tempo. Come scrive Sergio Arecco, si tratta di autentici «film mosaico»⁷, in cui i numerosi tasselli che, a prima vista, appaiono sullo schermo in maniera non lineare formano alla fine un'unica composizione.

In tale prospettiva, il presente contributo si propone di far risuonare i concetti dell'epistemologia bi-logica analizzati da Matte Blanco nell'opera di Resnais, intravedendo nel

3 R. BODEI, *Emozioni e poesia*, in *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, a cura di P. Bria e F. Onerosi, Franco Angeli, Milano 2004, p. 99.

4 I. MATTE BLANCO, *Riflessioni sulla creazione artistica*, in «Filmcritica», 365-366, 1986, pp. 251-252.

5 Sul rapporto tra il pensiero di Matte Blanco e la critica cinematografica, cfr. DOTTORINI, *L'esigenza di una teoria "aperta"*, cit., nello specifico il paragrafo 2.

6 P. BERTETTO, *Alain Resnais*, Il Castoro, Firenze 1981, p. 42.

7 S. ARECCO, *Alain Resnais o la persistenza della memoria*, Le Mani, Genova 1997, p. 13.

carattere aperto della teoria una cornice di riferimento da cui partire per proporre letture e interpretazioni di particolari film appartenenti alla prima produzione del regista.

Simmetrie

Uno degli esiti più innovativi della ricerca condotta da Matte Blanco concerne sicuramente la definizione del principio di simmetria. Nel testo *L'inconscio come insieme infiniti* (1975), lo psicoanalista cileno esplora le caratteristiche dell'inconscio freudiano, prendendo le mosse dallo studio della logica classica. Dopo aver richiamato la distinzione tra processo primario e secondario, Matte Blanco arriva ad affermare che nel mondo dell'inconscio agiscono determinati principi logici, del tutto differenti da quelli che regolano il pensiero scientifico. D'altronde, se la parte più remota della psiche coincidesse semplicemente con il regno del caos, non sarebbe consentito fare alcuna previsione e l'intero modello descritto da Freud perderebbe il proprio significato⁸. Seguendo il ragionamento di Matte Blanco, si può affermare, allora, che anche ciò che per definizione sfugge al controllo del pensiero razionale è in realtà disciplinato da una logica peculiare.

In cosa consiste la specificità della logica che regola l'inconscio? Per rispondere a questo interrogativo, lo psicoanalista cileno si serve di due principi essenziali: generalizzazione e simmetria. Mentre il primo principio consiste nel considerare la parte di un insieme come se fosse l'intero, il secondo permette di trattare tutte le relazioni come se fossero simmetriche. Il pensiero logico, infatti, concependo la realtà come divisibile, si esprime nella distinzione, vale a dire nella capacità di istituire legami tra elementi diversi: in questo senso, le relazioni sono asimmetriche, poiché l'inverso non è uguale alla relazione stessa (ad esempio, la proposizione 'Maria è madre di Giovanna', non è identica alla proposizione inversa, ossia 'Giovanna è figlia di Maria'). Al contrario, nelle relazioni che definiscono l'inconscio, l'inversa può essere uguale e compresente alla prima. Venendo meno i concetti di ordine e appartenenza, si assiste conseguentemente alla dissoluzione di spazio e tempo e alla scomparsa della distinzione tra parte e tutto: in questa prospettiva, la logica aristotelica fondata sul principio di non contraddizione sembra non essere in grado di indagare la complessità dell'inconscio al punto da comportare la necessità di un nuovo sistema. In particolare, secondo lo psicoanalista cileno, i meccanismi dell'inconscio freudiano sono sempre riconducibili a uno dei due principi (generalizzazione o simmetria) e la struttura che li comprende entrambi assume il nome di logica simmetrica⁹.

8 Cfr. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 2000, p. 42.

9 «Entrambi i principi sono riconducibili a una logica peculiare che Matte Blanco definisce logica simmetrica: il principio di simmetria per definizione e il principio di generalizzazione in quanto derivante dall'applicazione del principio di simmetria alla relazione tra la parte e il tutto. Se la parte è parte del tutto, infatti, per il principio di simmetria anche il tutto sarà parte della parte; di conseguenza la parte potrà stare per il tutto». F. ONEROSO, *Presentazione*, in G. PULLI, *L'enigma della simmetria. Freud, Ovidio, Matte Blanco*, Franco Angeli, Milano 1999, p. 8.

Alla logica classica si aggiunge così quella simmetrica, che interagisce e dialoga con la prima, stabilendo intrecci e connessioni: in questa reciproca implicazione tra i due ordini di regole è racchiuso il cuore della teoria bi-logica elaborata da Matte Blanco. Ogni processo psichico, infatti, si configura come l'esito dell'intersezione tra i due sistemi: da una parte il pensiero razionale, dall'altra la logica dell'inconscio. Questi due percorsi, inconciliabili per antonomasia, convergono nel medesimo soggetto senza fondersi in una struttura superiore, dando origine a quella che è definita «l'antinomia fondamentale dell'essere umano»¹⁰. Del resto, in linea con le parole di Pietro Bria, per Matte Blanco «il principio di simmetria ha le caratteristiche di un *teorema empirico* che è espressione logica – e non potrebbe essere altrimenti – di un fatto ontologico costituito dalla presenza o dall'azione nello psichico di un modo di essere che tratta un tutto indiviso, come Uno, ciò che il pensiero divide»¹¹.

Se è vero, come sostiene Enzo Melandri nel testo *L'inconscio e la dialettica*¹², che l'applicazione di nozioni matematiche all'inconscio non è priva di difficoltà tanto da richiedere un'indagine più ampia, appare innegabile la straordinaria fecondità dell'opera di Matte Blanco, capace di promuovere dialoghi e incontri tra eterogenei ambiti del sapere.

In *Hiroshima mon amour*, capolavoro di Resnais presentato al festival di Cannes nel 1959, il concetto di simmetria risuona con particolare evidenza e consente una lettura più approfondita della pellicola. Ambientata inizialmente nella città segnata dal bombardamento atomico, la narrazione segue la storia d'amore tra un architetto giapponese (Eiji Okada) e un'attrice francese (Emmanuelle Riva), giunta nel paese del Sol levante per girare un documentario sulla pace. Nelle prime sequenze, lo spettatore assiste allo scorrere delle immagini provenienti da Hiroshima e raffiguranti l'orrore della guerra: l'ospedale, le mutilazioni, il museo, i volti della gente attraversati dalla paura. «Tu non hai visto niente a Hiroshima, niente», ripete ossessivamente l'uomo, come a voler rimarcare l'estraneità dell'attrice all'evento che ha sconvolto il paese e il mondo intero. Mantenendo elevata l'intensità del confronto, attraverso un continuo e incalzante scambio di battute, la donna risponde di «aver visto tutto», conferendo così all'esperienza collettiva del dolore un valore soggettivo¹³.

Nello sviluppo del film, allo scorrere delle immagini di Hiroshima, segue la rievocazione della cittadina francese di Nevers. Quest'ultima condensa al suo interno i ricordi legati al primo amore della protagonista per un soldato tedesco, rimasto ucciso durante la guerra. Hiroshima e Nevers, distanti non solo geograficamente, ma anche dal punto di vista economico e culturale (al confine tra modernità e tradizione la prima, europea e conservatrice la seconda) finiscono per convergere e sovrapporsi nella profondità della

10 MATTE BLANCO, *Pensare, sentire ed essere. Riflessioni critiche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, Einaudi, Torino 1995, p. 81.

11 P. BRIA, *L'essere antinomico. «L'inconscio come insiemi infiniti vent'anni dopo»*, in Oneroso (a cura di), *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. XL.

12 E. MELANDRI, *L'inconscio e la dialettica*, Quodlibet, Macerata 2018.

13 Per un'analisi originale del rapporto tra memoria personale e memoria collettiva in *Hiroshima mon amour*, cfr. M. DINI, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008.

psiche. A tale riguardo, Lucilla Albano scrive precisamente che il film di Resnais mette in scena «un gioco della specularità»¹⁴, in cui l'inenarrabile tragedia collettiva si riflette nel dramma singolare vissuto dall'attrice francese a Nevers. Parallelamente, il bombardamento nucleare a Hiroshima segna l'inizio della distensione a Nevers. E ancora, per un inesplicabile meccanismo dell'inconscio, l'architetto giapponese si confonde con il soldato francese a tal punto da comportare un'assoluta identificazione tra i due amanti e le due città.

Seduta in un caffè di Hiroshima insieme a Okada, la donna lascia fluire i propri pensieri, dando spazio alla costruzione della memoria attraverso una forma di rappresentazione che ricorda lo *stream of consciousness* descritto da Joyce. Un'operazione, questa, che sul piano cinematografico s'identifica con la struttura narrativa tipica del *flashback*, di cui il regista francese si serve in modo originale, realizzando un'inedita rete di rimandi. Eppure, è lo stesso Resnais a sostenere in un'intervista che non esistono rievocazioni di episodi accaduti nel passato all'interno della pellicola, ma tutto avviene nel presente¹⁵.

Tralasciando il tono in apparenza giocoso, si può interpretare tale affermazione alla luce della peculiare concezione del tempo presente nel film: il passato, inteso come insieme di esperienze singolari e collettive, non si trova confinato entro le rigide barriere della storia, ma emerge continuamente, riattualizzandosi. Nell'opera di edificazione della memoria messa in atto dalla Riva, infatti, «il ricordo diventa componente del presente, parte vivente della vita da vivere»¹⁶.

Ecco allora che le differenze, individuate dalla ragione, convergono in un unico flusso di continuità: mentre il pensiero dividente concepisce la realtà formata da parti, la logica simmetrica considera quest'ultima una totalità indivisibile, in cui si dissolvono i tradizionali confini dello spazio e del tempo. Tale assunto trova un punto di riferimento nella figura di Henri Bergson, la cui opera ha largamente influenzato la riflessione di Matte Blanco¹⁷.

Nella celebre prefazione al *Saggio sui dati immediati della coscienza*, il filosofo francese afferma che «ci esprimiamo necessariamente con le parole, e pensiamo nello spazio»¹⁸, mettendo in luce come sia il nostro pensiero a stabilire distinzioni «nette e precise»¹⁹ e a creare ordine tra le entità del mondo. Successivamente, nel primo capitolo del saggio, Bergson rivolge l'attenzione agli stati della coscienza che si mostrano nelle emozioni intense e nei sogni, sostenendo che «più si scende nelle profondità della coscienza, meno si ha il diritto di considerare i fatti psicologici come cose che si giustappongono»²⁰.

Il linguaggio dell'inconscio permette, dunque, di incidere sulle divergenze che, pur mantenendo le loro peculiarità, coesistono e si spiegano unitariamente nell'immaginario dello spettatore.

14 L. ALBANO, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia 2004, p. 111.

15 Cfr. ARECCO, *Alain Resnais o la persistenza della memoria*, cit., p. 77.

16 BERTETTO, *Alain Resnais*, cit., p. 52.

17 Cfr. BRIA, *L'essere antinomico. «L'inconscio come insieme infiniti vent'anni dopo»*, cit., p. LXXI.

18 H. BERGSON, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 3.

19 *Ibidem*.

20 *Ivi*, p. 9.

Infinito

Nel film *L'anno scorso a Marienbad* (1961), secondo lungometraggio diretto da Resnais con la collaborazione dello scrittore Alain Robbe-Grillet, trovano sviluppo le questioni affrontate in forma embrionale nel lavoro precedente. Si tratta di un vero e proprio laboratorio di ricerca linguistica, in cui gli influssi provenienti dallo sperimentalismo letterario di Proust e Joyce contribuiscono a «rappresentare un dramma puramente astratto»²¹. Annoverato tra gli esempi della crisi dell'immagine-azione e dell'emersione dei caratteri tipici del cinema moderno (erranza, dimensione anti-narrativa, ruolo del pensiero come protagonista)²², il film prende avvio da un presunto incontro avvenuto all'interno di un sontuoso albergo.

Nelle sequenze iniziali, dopo aver attraversato corridoi senza fine e sale lussuose, un ospite dell'hotel (Giorgio Albertazzi) racconta a una donna (Delphine Seyrig) di un'antica promessa fatta l'anno prima o forse in un altro tempo. Ha inizio così un viaggio labirintico condotto nei meandri più remoti della psiche: i due protagonisti, privi di un vero nome e identificati da una semplice lettera dell'alfabeto (X e A), si distaccano dalla realtà, trasportando lo spettatore in una dimensione onirica e immaginifica. Passeggiando tra i giardini alla francese del castello, perfettamente curati secondo un preciso ordine geometrico che appare in contrasto con l'organizzazione non lineare del tempo proposta nel film²³, l'uomo prosegue invano nel tentativo di persuadere la donna dei suoi ricordi. Solo nel finale, la distanza che li separa sembra accorciarsi e le resistenze, che fino a quel momento avevano tenuto prigioniera la protagonista, sono sul punto di crollare: nelle ultime scene i due personaggi vanno via insieme, ma la conclusione della vicenda rimane volutamente ambigua.

Evocando un'atmosfera sospesa in bilico tra immaginazione e realtà, gli autori portano avanti una ricerca che ha nella disgregazione delle coordinate temporali uno dei suoi principali punti di riferimento. Scrive a tale proposito il critico Paolo Bertetto:

Nell'opera il configurarsi effettivo della storia è, in ultima analisi, determinato dalla dimensione e dallo svolgimento temporale. Il rifiuto del tempo lineare, del decorso esterno, oggettivo (al fine di cogliere nel suo molteplice autentico manifestarsi la dimensione temporale in quanto interiorità, categoria della coscienza), costituisce senza dubbio la prima grande conquista della narrativa del '900 da Proust e Joyce in poi. Anche in questo caso Robbe-Grillet e Resnais hanno dimostrato immediatamente di avere non soltanto assimilato le ricerche di tali romanzieri, ma di essere in grado di sviluppare in prima persona una ricerca sperimentale²⁴.

Lo spazio e il tempo si fondono fino a confondersi: una volta introdotto nel misterioso mondo di Marienbad, i cui confini appaiono paradossalmente aperti e ben delimitati, lo spettatore non riesce a comprendere se ciò che sta vedendo accade nel presente, nel passa-

21 S. SONTAG, *Muriel di Resnais*, in ID., *Contro l'interpretazione e altri saggi*, Nottetempo, Milano 2022, p. 310.

22 Cfr. D. ANGELUCCI, *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata 2012, p. 34.

23 Cfr. ALBANO, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, cit., p. 113.

24 BERTETTO, *Alain Resnais*, cit., p. 76.

to o costituisce la proiezione immaginaria di un desiderio. In quest'ottica, l'opera mostra come l'inconscio non segua l'ordine cronologico degli eventi, ma proceda in un'altra direzione che travalica la temporalità²⁵.

L'abolizione delle divisioni, insieme alla dissolvenza delle barriere sensoriali, costituisce senza dubbio la caratteristica fondamentale della logica simmetrica. A tale proposito, si rivela opportuno ripercorrere brevemente la rilettura che Matte Blanco fornisce del concetto d'infinito matematico. Quest'ultimo rappresenta, infatti, una struttura bi-logica, identificandosi con «il tentativo di dispiegare in termini di Logos, ciò che non è possibile dispiegare, definire completamente, come l'infinito»²⁶.

Sulla scia degli studi compiuti dal matematico Georg Cantor, pioniere della teoria degli insiemi e noto per aver prospettato la misurabilità dell'infinito, lo psicoanalista cileno descrive l'inconscio come insiemi infiniti, elaborando un modello di pensiero che, sottraendosi allo sforzo delimitante proprio della razionalità scientifica, è capace di accogliere al proprio interno l'emozione. È nell'esperienza emotiva, infatti, che si cela la possibilità di una logica differente, in grado di spiegare la complessità dell'aspetto psichico «in termini di totalità e infinito»²⁷. In questa prospettiva, essendo legato all'inconscio, «l'infinito diventa così per Matte Blanco il cuore stesso della psicoanalisi e la dialettica inconscio-coscienza si trasforma in dialettica tra infinito e finito: l'infinità dell'inconscio e i limiti finiti della coscienza umana»²⁸.

L'analisi del concetto d'infinito sviluppata da Matte Blanco permette allora di indagare più in profondità gli aspetti paradossali che contraddistinguono la complessa trama di *L'anno scorso a Marienbad*. Trattandosi di un concetto bi-logico, l'infinito stesso assume la configurazione di una cornice di riferimento da cui partire per analizzare l'apparente mancanza di senso del film. In questa direzione, non è dato stabilire con precisione entro quali differenti regioni della memoria si trovino l'uomo e la donna, né, al contempo, è possibile determinare con certezza l'arco di durata del loro incontro al castello. L'albergo e il giardino, l'interno e l'esterno, «il qui e l'altrove»²⁹, fanno ugualmente parte di un mondo che si mostra allo spettatore chiuso e illimitato, in una dimensione narrativa che si sviluppa circolarmente. La convergenza degli opposti, presente nella profondità della psiche e nel linguaggio filmico, testimonia la potenzialità propria dell'immaginario di esplorare territori inaccessibili, oltrepassando i contenuti riconoscibili del pensiero.

Memoria

La memoria, intesa nella sua duplice accezione di singolare e collettiva, rappresenta una costante in tutto il cinema di Resnais. In *Muriel. Il Tempo di un ritorno* (1963), ul-

25 Sulla questione del rapporto tra inconscio e tempo, cfr. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti Saggio sulla bi-logica*, cit., nello specifico il cap. XXI.

26 DOTTORINI, *L'esigenza di una teoria aperta*, cit., p. 19.

27 ID., *L'estetica degli insiemi infiniti*, cit., p. 178.

28 BRIA, *L'essere antinomico. «L'inconscio come insiemi infiniti vent'anni dopo»*, cit., p. LV.

29 ALBANO, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, cit., p. 114.

timo film della trilogia diretto dal regista francese con la collaborazione di Jean Cayrol – noto al pubblico per aver già contribuito alla realizzazione di *Notte e nebbia* (1956), documentario intenso e drammatico, dal ruolo etico ed estetico imprescindibile – il tema del ricordo personale s'intreccia direttamente con la questione del conflitto in Algeria. Ancora una volta, «il gioco di spostamenti e rimossi in cui è preso il nostro privato»³⁰, costituisce lo scenario entro cui inizia a dipanarsi un racconto più ampio che arriva a coinvolgere l'intera società.

Ambientata nella piccola comunità di Boulogne-sur-Mer, la pellicola si apre con l'arrivo alla stazione ferroviaria di Alphonse accompagnato dall'attrice ventenne Françoise, presentata inizialmente come sua nipote. Ad attenderli vi è Hélène, amante di vecchia data dell'uomo che, vedova da alcuni anni, abita ora insieme al figliastro Bernard, ex combattente della guerra in Algeria. L'invito a trascorrere un periodo in città proviene proprio dalla stessa Hélène, curiosa di rivedere Alphonse e, al contempo, intenta a cercare nel passato una forma di evasione.

I legami tra i personaggi principali coinvolgono in seguito figure secondarie (la fidanzata di Bernard, l'amante di Hélène o il cognato di Alphonse), testimoniando l'andamento irregolare della narrazione, fatta di continui *flash* e brevi scene in cui si alternano allusioni e citazioni³¹.

Nonostante l'apparente essenzialità dell'ambientazione, simile per certi aspetti al palcoscenico di un teatro, l'opera si rivela complessa e non immediatamente accessibile a una visione superficiale. Come afferma a riguardo Susan Sontag, «in *Muriel* non c'è il sobrio realismo documentaristico con cui è raffigurata la città di Hiroshima, né il realismo sensuale delle immagini di Nevers, e neppure l'astratta immobilità museale incarnata dall'esotica ambientazione di Marienbad»³².

Secondo la scrittrice statunitense, l'astrazione insita nel terzo lungometraggio di Resnais si dimostra particolarmente tortuosa, proprio perché inserita nell'ordinarietà che contraddistingue lo scorrere della vita di tutti i giorni. Al rigore compositivo della pellicola si aggiunge, inoltre, l'uso sapiente del colore (assente nelle opere precedenti), in grado di trasfigurare luoghi, oggetti e personaggi, conferendo loro una luce «aggressiva e disumana»³³.

Durante il film, ci si rende conto che il tempo del ritorno annunciato dal sottotitolo non riguarda soltanto l'occasione di un riavvicinamento tra Hélène e Alphonse, ma ha radici più profonde. Nello specifico, per lo schivo Bernard, la fine dalla guerra e il successivo ritorno alla vita coincidono tragicamente con il ricordo di Muriel, uccisa da un suo commilitone in Algeria. L'immagine della giovane torturata riaffiora con violenza nella mente del veterano, trascinandolo in un vortice d'inquietudine dal quale sembra non riuscire a liberarsi. In questo senso, allo scorrere della pigra esistenza in una città di provincia, si contrappone l'orrore della guerra mostrato sullo schermo attraverso i filmati amatoriali realizzati da Bernard in Algeria.

30 G. DE VINCENTI, *Muriel ou le temps d'un retour* (A. Resnais, 1963), in *Il cinema francese attraverso i film*, a cura di G. Tinazzi, Carocci, Roma 2011, p. 159.

31 Cfr. F. TRUFFAUT, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia 2003, p. 215.

32 SONTAG, *Muriel di Resnais*, cit., p. 318.

33 *Ibidem*.

Il tempo del ritorno coincide, allora, con il tempo della tragedia universale che si annida negli interstizi, riemerge tra le crepe e le macerie del vissuto personale, infiltrandosi lentamente nel tessuto quotidiano. Si tratta, in altri termini, di un'opera che chiede in modo implicito allo spettatore la disponibilità a superare la dicotomia tra tempo della storia e tempo della coscienza, accogliendo la possibilità di pensare se stessi immersi nelle vicende del mondo³⁴.

Anche in questo caso si assiste, dunque, a una discontinuità temporale in cui sfumano i contorni tradizionali del passato e del presente. A tale proposito, tenendo sempre sullo sfondo il principio di simmetria, si può individuare una linea di convergenza con il modo in cui è rappresentato lo spazio nel film: da una parte si vede la città francese ancora segnata dalle ferite della guerra, dall'altra l'appartamento di Hélène, labirintico e confusionario, sede del suo mestiere d'antiquaria, come dimostrano i vecchi mobili in vendita. Sfera pubblica e privata si collocano sullo stesso piano, confondendosi e interagendo in un singolare intreccio. Scrive a questo proposito Albano:

Resnais rappresenta lo «spazio-sogno» proprio attraverso il modo in cui sceglie e rappresenta i luoghi del suo cinema: sono Hiroshima e Nevers in *Hiroshima mon amour*, il castello e il giardino in *Marienbad*, Boulogne-sur-Mer e l'appartamento in *Muriel*. È lì che si sedimentano i materiali dell'inconscio, dove sono stratificate le testimonianze degli accadimenti, non solo quelli della Storia, della memoria collettiva, delle tragedie universali, ma anche quelli più intimi e impercettibili come dimostra il modo in cui la macchina da presa filma gli interni in *Marienbad* e in *Muriel*³⁵.

Il mondo artistico, soprattutto nella sua declinazione cinematografica, svela un inedito orizzonte del sentire e, mediante il richiamo alla bi-logica, si è in grado di accedere all'universo emozionale nella sua interezza. Si prospetta una nuova connessione tra il sistema inconscio e quello razionale, entrambi presenti nell'umano, ma finalmente ricondotti a un'insolita unità che inaugura differenti percorsi esplorativi: ciò che emerge dalla lettura dei diversi esempi filmici è l'essenza stessa di un'esperienza estetica in cui «il dividente ed eterogenico pensiero riesce a diventare uno solo con l'essere indivisibile, senza che nessuno dei due perda niente della propria individualità»³⁶.

Leggere le immagini in movimento attraverso i concetti di Matte Blanco significa, allora, considerare il cinema come strumento di conoscenza del mondo, un'affascinante occasione per indagare i nostri modi di pensare, sentire ed essere.

34 Cfr. DE VINCENTI, *Muriel ou le temps d'un retour* (A. Resnais, 1963), cit., p. 156.

35 ALBANO, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, cit., p. 119.

36 MATTE BLANCO, *Riflessioni sulla creazione artistica*, cit., p. 263.

