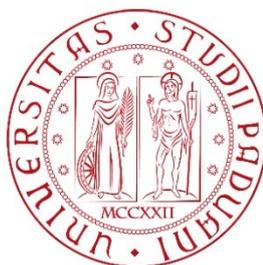


UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del Cinema e della Musica

Corso di laurea *Magistrale* in
Scienze dello spettacolo e produzione multimediale



IL RUOLO DEL SONORO NEI FILM DI ROBERT BRESSON E JACQUES TATI

Relatrice: Prof.ssa Angelina Zhivova

Laureando: Gabriele Capobianco

matricola N. 2029000

A. A. 2021/2022

Indice

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO I: O LA VISTA O L'UDITO. IL SUONO E L'IMMAGINE IN ROBERT BRESSON	5
1.1. IL CINEMATOGRAFO DI BRESSON: LE NOTE E LE INTERVISTE	5
1.1.1 Modelli e attori	8
1.1.2 La terribile abitudine del teatro	12
1.1.3 Occhio e orecchio	20
1.1.4. La musica e la colonna sonora	25
1.2. IL PRIMATO DEL SUONO	30
1.2.1. Rumori salvifici: Un condannato a morte è fuggito	31
1.2.2 La voce è originaria	33
1.2.3 L'autonomia del suono	38
1.3. FENOMENOLOGIA DEL SUONO	40
1.3.1. La fenomenologia	40
1.3.2 Bresson e il cinema essenziale	41
1.3.3. Suono spirituale	44
1.3.4. Suoni fuori campo e azione interiore	46
1.4. TEORIA E PRASSI NELLA FILMOGRAFIA DI BRESSON	49
1.4.1 Processo a Giovanna d'Arco	49
1.4.2. Lancillotto e Ginevra	52
1.4.3 L'Argent	55
CAPITOLO II – L'ARTE SONORA DI JACQUES TATI.....	59
2.1 CINEMA D'AUTEUR E PERFEZIONISMO ESASPERATO: LO STILE CINEMATOGRAFICO DI TATI	63
2.1.1 Il suono comico	65
2.1.2 Giochi di suono	69
2.1.3 Sfruttare il sonoro per ottenere il muto: rifiuto della parola e rumore parlante	70
2.2 IL LINGUAGGIO COMICO DI TATI	79

2.2.1 Slapstick e Burlesque	81
2.2.2 La comicità del quotidiano	82
2.2.3 La critica alla società moderna attraverso immagini e suoni	89
2.2.4. Architettura e spazio quali strumenti di satira.....	91
CAPITOLO III – LO STATUTO CONCRETO DEL SONORO NEL	
CINEMA	97
3.1 LA MUSIQUE CONCRÉTE	97
3.1.1 Nascita e diffusione della musique concrète	99
3.1.2. Basi teoriche e pratiche	101
3.1.3 Il legame con la tecnica cinematografica	104
3.2 LO SGUARDO DEI MAESTRI	106
3.2.1 Bresson e Tati a confronto.....	106
3.2.2 La musique concrète di Bresson e Tati	112
CONCLUSIONI.....	117
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI.....	119
FILMOGRAFIA.....	123

INTRODUZIONE

L'introduzione del sonoro nel cinema sconvolse da subito il mondo degli addetti ai lavori. Fin dal principio, la questione centrale fu come utilizzare tale strumento senza soffocare l'immagine o privarla della sua potenza. Il sonoro era percepito come una minaccia, una tecnica capace di distruggere la specificità della cinepresa e la sua natura estetica e significante.

Robert Bresson e Jacques Tati sono considerati due giganti del cinema francese, definiti maestri e *auteurs* veri e propri, unici e originali, la cui influenza sul cinema dell'epoca e successivo è stata epocale e irreversibile. Il loro approccio al linguaggio cinematografico è in rottura con la tradizione, alla ricerca di un profilo estetico indipendente e specifico per il media cinematografico.

Inserendosi pienamente nel dibattito sull'introduzione del sonoro al cinema, questi due autori, che erano già stati protagonisti prima di questa innovazione tecnologica, nel cinema muto, hanno saputo mostrare al mondo le potenzialità e la peculiare capacità significativa del suono. Grazie alle tecniche innovative di registrazione e riproduzione, Bresson e Tati hanno cercato nel suono la chiave di volta per attribuire al cinema lo statuto di arte indipendente a partire dai due elementi che lo caratterizzano: l'immagine e il suono.

Bresson ha sfruttato il sonoro per ottenere un effetto aurale, spirituale, nella messa in scena; Tati ne ha fatto elemento centrale dell'effetto comico e satirico. Entrambi hanno coltivato l'ambizione di scalzare la centralità dell'occhio per favorire l'orecchio, mostrando la capacità di quest'ultimo di significare e di immaginare.

Il presente elaborato tematizza la questione del sonoro in Bresson e Tati e il loro legame con la parallela ascesa della musica elettronica nella teorizzazione e nella pratica della *musique concrète* introdotta da Pierre Schaeffer a partire dagli anni Cinquanta dello scorso secolo. Il primo capitolo si concentra sull'opera di Bresson: affronta la sua teoria sul cinema, il suo originale utilizzo di attori non

professionisti, di messa in scena e del sonoro. Il secondo capitolo tratta invece l'opera di Tati, con un taglio concentrato sull'uso del suono per raggiungere l'effetto comico e per operare una satira sociale. Il terzo capitolo offre una panoramica sulla teoria di Pierre Schaeffer in relazione alla *musique concrète*, operando un confronto tra Bresson e Tati alla luce della *musique concrète*.

Chiudono l'elaborato le nostre conclusioni.

Capitolo I: O la vista o l'udito. Il suono e l'immagine in Robert Bresson

1.1. Il cinematografo di Bresson: le *Note* e le interviste

Robert Bresson aveva idee molto chiare su cosa fosse il cinema e su quale approccio il cineasta dovesse adottare nel maneggiare la macchina da presa. Il testo principale cui il regista francese dedicò la propria elaborazione di una teoria sul cinema è il famoso *Note sul cinematografo*¹, una raccolta di appunti sotto forma di aforismi lunghi una o due righe (raramente più prolissi) nei quali l'autore concentra quelle che concepisce essere le peculiarità – e i modi di esecuzione – dell'arte cinematografica.

L'altra fonte privilegiata per conoscere il pensiero dell'autore attorno all'arte cinematografica sono le numerose interviste² che Bresson rilasciò in varie occasioni e quasi sempre in concomitanza dell'uscita di un suo nuovo film. Le interviste di solito riprendono e approfondiscono i concetti fondamentali espressi da Bresson nel suo *Note sul cinematografo*, oltre a offrire ulteriori informazioni sui film dell'autore. Infine, e naturalmente, la filmografia dell'autore è la fonte chiave cui attingere per comprendere, all'atto pratico, come Bresson intendesse il cinema. Sarà compito dell'ultimo paragrafo di questo capitolo scendere nel dettaglio esaminando alcuni dei suoi lavori più celebri.

Alla base del concetto di cinema, nell'elaborazione di Bresson, si pone la distinzione tra “cinema” e “cineratografo”, una distinzione funzionale al discorso, sostenuto a più riprese dal regista francese, relativo alla necessità di fondare un'arte cinematografica indipendente, slegata da tutte le altre e con una sua precisa valenza estetica ed espressiva: «impossibilità di esprimere fortemente qualcosa con i mezzi congiunti di due arti. O è tutta una o è tutta l'altra»³. Lo scopo ultimo di Bresson, quindi, aldilà di quello espressivo tipico di ogni artista e di ogni arte, è proprio

¹Bresson R., *Note sul cinematografo*, Marsilio Editori, Venezia, 2003 (I ed. 1986).

²In questo paragrafo attingeremo principalmente, per le interviste, dal testo: Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*, New York Review Books, New York, 2013.

³Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 44.

quello di sganciare l'attività del cineasta dalle increspature che la rendono spuria in quanto dipendente dalle tecniche e dalle forme espressive prese in prestito da altre arti. «Cinematografo: modo nuovo di scrivere, dunque di sentire»⁴. Il cinema deve, in sostanza, trovare la propria dimensione e la propria dignità fra le arti indipendentemente, abbandonando la sudditanza psicologica che lo lega alle arti più classiche, come il teatro, la musica, la pittura o la letteratura: «Sbarazzarmi di errori e falsità accumulate. Conoscere i miei mezzi, assicurarmeli»⁵. Così cominciano le *Note*, significativamente, sull'importanza capitale dell'«appropriarsi dei propri mezzi»: la macchina da presa, lo strumento artistico del cineasta, profondamente diverso da tutti gli altri e perciò da utilizzare in maniera del tutto diversa.

La cinematografia meritevole di ammirazione, dice Bresson⁶, deve ancora trovare i propri poeti. Un giorno, auspica, si dovrà trovare un modo di essere espressivi con la cinepresa allo stesso modo in cui lo si è con il pennello o la penna. Un film dev'essere il lavoro di un individuo e invitare il pubblico nel mondo di quell'individuo, che appartiene unicamente a quell'individuo. Per Bresson è inconcepibile che il cinema rimanga un mezzo di riproduzione invece che di espressione. La questione dello statuto artistico del cinema precedeva Bresson ed era fonte di un acceso dibattito sin dalla sua nascita, dibattito che tornò in auge quando vi si aggiunse la componente sonora⁷. Si riteneva infatti, proprio come dice Bresson, che il debito del cinema verso il teatro e la letteratura lo relegasse a una sorta di copia degli originali. L'avvento del sonoro accentuò questa dipendenza dal momento che, a causa delle primitive tecniche di registrazione dei suoni, le possibilità di girare in ambienti esterni si ridussero e la sensazione di ambiente teatrale, di palcoscenico, si fece ancora più forte⁸.

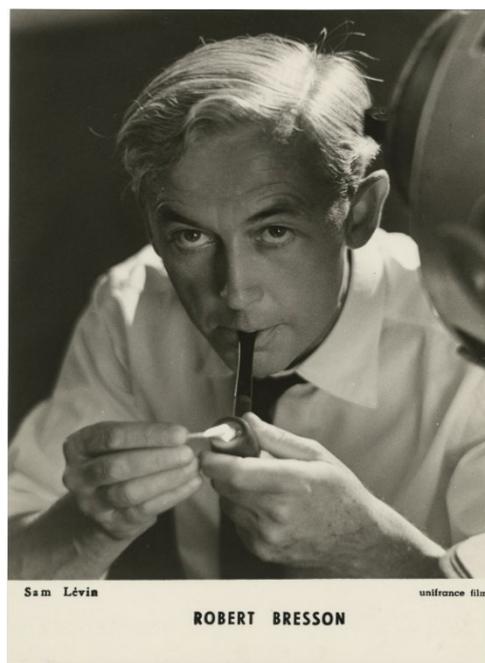
⁴ *Ivi*, cit. p. 38.

⁵ *Ivi*, cit. p. 9.

⁶ “Interview with Robert Bresson”, *Unifrance Film*, No. 45, dicembre 1957, in Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*.

⁷ Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, Esedra, Padova, 2004.

⁸ *Ibidem*.



Robert Bresson

Per lo stesso motivo Bresson rifiuta, almeno in parte, l’etichetta di “regista” e la direzione, in generale, come compito primario del regista. Il rifiuto di affidarsi ad attori professionisti e alle modalità recitative prese di peso dal teatro si traduce in una relazione del tutto nuova tra autore e opera: Robert Bresson vuole egli stesso essere sorpreso da ciò che accade sotto l’occhio della cinepresa, non intende realizzare, eseguire una scena di un racconto, bensì scoprire, mentre dirige ma soprattutto durante il montaggio delle scene, i suoi personaggi (i “modelli”) e, in generale, ciò che la cinepresa cattura e che lui nemmeno immaginava ci fosse. «Non si tratta di dirigere qualcuno, ma di dirigere sé stessi»⁹. Il rapporto di Bresson con le proprie opere è personalissimo, è lui stesso al centro dell’opera, è il regista il vero modello che si apre all’interesse del pubblico e instaura con esso un dialogo nel quale si espone e si mostra nella propria più intima essenza. Solo attraverso questo processo il cineasta può farsi poeta, e come il poeta esprimere la propria interiorità attraverso l’opera prodotta, instaurando con il pubblico un rapporto intimo e personale.

⁹ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 10.

1.1.1 Modelli e attori

Bresson è molto chiaro e sistematico nell'esplicitare la propria teoria sul cinema, nonostante lo stile aforistico del testo. La prima diade di concetti mette in contrapposizione "modelli" e "attori". Bresson descrive i due elementi come due movimenti opposti: il primo dall'esterno verso l'interno e il secondo, al contrario, dall'interno verso l'esterno. Con questa differenziazione Bresson intende esplicitare il meccanismo artistico che sostanzia la magia del cinema: mentre l'attore, legato al meccanismo teatrale, procede a esternalizzare un sentimento o un concetto predeterminato, attingendo alla propria interiorità per renderlo intelligibile al pubblico attraverso mimica e tono vocale (oltre che alla parola scritta dall'autore), il modello è invece solo parzialmente consapevole: il regista gli dà un testo e una situazione, ma pretende una recitazione atona, il più possibile inespressiva, affinché venga alla luce, attraverso il mezzo cinepresa, quello che il modello nasconde e non sa di nascondere.



Mouchette - Tutta la vita in una notte (R. Bresson, 1967)

Piuttosto che ottenere, attraverso la recitazione, un effetto espressivo atteso e desiderato (dal regista), il modello è lì per scoprirsi e, soprattutto, per essere scoperto dal regista stesso durante la fase di montaggio. Bresson, perciò, si servirà perlopiù di attori non professionisti. La macchina da presa, in quanto macchina senza intenzione, riprende tutto, anche quello che in prima battuta sfugge all'occhio

del regista, e che diventa più chiaro nel momento in cui l'autore intraprende la relazione più intima con la macchina da presa, ovvero quando accosta le immagini in fase di montaggio¹⁰. Ciò la rende il primo alleato e anche il primo nemico del regista, poiché l'indifferenza o stupidità della macchina fa sì che quanto c'è nell'inquadratura, anche ciò che è falso (mimica attoriale), la cinepresa lo riprenda nella sua verità, nel suo apparire fenomenico: appunto, falso¹¹. Il termine "catturare", utilizzato in relazione all'attività svolta dalla cinepresa, ha esattamente il suo originale senso etimologico: cattura l'attore in quanto creatura vivente, piuttosto che l'attore in quanto maschera, ed è proprio questo che il regista cerca, la chiave di lettura dell'uomo e non del professionista. L'attore non professionista, in quanto ingenuo relativamente al mezzo espressivo in cui è calato, si dà con maggiore facilità alla cattura della cinepresa. Si tratta, dice Bresson, di un rapporto regista-attore più simile a quello che ha uno scultore o un pittore con i suoi (appunto) modelli, piuttosto che quello del drammaturgo con i suoi attori teatrali¹². Pretendere che il pubblico creda sinceramente che il medesimo attore è, di film in film, un'infinita schiera di personaggi tra loro diversi, rimanda al teatro e produce un senso straniante quando rapportato al cinema, un senso di assurdo al doversi immedesimare da parte del pubblico. «In ***, film che deriva dal teatro, quel grande attore inglese recita stentatamente per farci credere che inventa man mano le frasi che sta dicendo. I suoi sforzi per rendersi più vivo producono l'effetto contrario»¹³. Per questa ragione i modelli sono spendibili, usabili per Bresson una volta in un film e non più riutilizzabili. Il modello, nel film in cui partecipa, ha già dischiuso il proprio potenziale, ha «ricondotto a sé tutto ciò che, di lui, era al di fuori»¹⁴: il regista scopre quello che si nascondeva dentro il modello, o meglio quanto il modello ha introiettato prendendo dal "fuori" della scena, da ciò che lo circonda e dalla situazione in cui è calato. Il modello, per funzionare, deve essere privo di intenzione, non deve pensare alle parole che esprime o alle azioni che compie: il rapporto con il regista è a doppio senso, poiché l'assenza di recitazione o di

¹⁰ Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, cit.

¹¹ *Homage to Bernanos*, Centre catholique des intellectuels français, University of Paris-Sorbonne, 12 marzo 1951, in Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*, p. 38

¹² *Ibidem*.

¹³ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 35.

¹⁴ *Ivi*, p. 24.

introiezione del personaggio da parte del modello permette al regista di agire in esso attraverso le regole che gli impone e, al contempo, al modello di agire nel regista, restituendogli l'inatteso, l'imprevedibile, quanto il regista deve ancora scoprire rimaneggiando la pellicola. «Non sarebbe ridicolo dire ai tuoi modelli: “vi invento come siete”»¹⁵. Altrove, in un'intervista¹⁶, Bresson dice di voler inventare ciò che il modello è. Affinché quest'invenzione funzioni nel contesto del film, cioè affinché il modello sia congruente con il personaggio che incarna, il regista deve conoscerlo: deve, appunto, inventarlo per come è, farne emergere il carattere profondo e reale del modello, della persona. Bresson ricerca, infatti, una somiglianza morale tra il modello e il personaggio che deve incarnare.

Il modello è funzionale al particolare strumento (la cinepresa) di cui si serve il cineasta: quando è interpellato dai gesti e dalle parole che il regista gli fa dire, produce una risposta specifica che spesso è impercettibile fino al momento in cui avverrà il montaggio, poiché la cinepresa ha il potere di registrare anche quello che sfugge all'occhio del regista – alla cinepresa non sfugge nulla di quanto *c'è*, anzi «lo fissa con l'indifferenza scrupolosa della macchina»¹⁷. Compito del regista è scoprire quanto la cinepresa ha già catturato in fase di registrazione. Emerge, dunque, in tutta la sua pregnanza, l'accostamento tra il lavoro del cineasta e quello dell'artigiano.

¹⁵ *Ivi*, p. 37.

¹⁶ “Some words from Robert Bresson”, *Cahiers du cinema*, ottobre 1957, in Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*, p. 40.

¹⁷ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 36.



Diario di un ladro (R. Bresson, 1959)

Fondamentali, in questo senso, sono i passaggi dedicati al concetto di “automatismo” che Bresson associa ai propri modelli. Il regista francese, infatti, denota come la maggior parte dei nostri movimenti ed espressioni avvengono per abitudine e automatismo: ben poco di quel che facciamo è pensato. Allo stesso modo deve agire il modello, deve divenire “automa”: ogni gesto, ogni parola ed espressione sono ripetuti e pesati, misurati allo sfinimento, finché non diventano automatici. A quel punto, gettati nella scena quegli automatismi, l’assenza di pensiero determinerà una relazione tra le persone (modelli) e cose inscenate perfettamente giusti, non mediati: «modelli *automaticamente* ispirati, inventivi»¹⁸. Il modello segue pedissequamente le istruzioni del regista, provando e riprovando i gesti e le parole nel caratteristico tono minimalista e inespressivo richiesto da Bresson; in cambio, il modello restituisce una sostanza¹⁹. Nel momento in cui il modello innesca l’azione, attraverso l’inflessione neutra con cui pronuncia le proprie linee di dialogo, assume automaticamente un’espressività che rimanda alla sua vera natura. Questa impostazione permette a Bresson di registrare impressioni e sensazioni senza il fraporsi dell’introspezione psicologica, tipica del cinema

¹⁸ *Ivi*, p. 33, corsivo nel testo originale.

¹⁹ Ferrero A., *Bresson*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, 1976.

hollywoodiano, trasmessa attraverso la tecnica dell'attore: in questo modo, impressioni e sensazioni sono pure, e discendono direttamente dalle immagini, piuttosto che da un'intrusione esplicativa dell'autore o dell'attore: «modelli esteriormente resi meccanici, interiormente liberi. Sulla loro faccia, niente di voluto *“il costante, l'eterno sotto l'accidentale”*²⁰. L'automa è espressivo senza volerlo, piuttosto che essere inespressivo volontariamente. Quel che di lui la cinepresa cattura è il suo io profondo, pre-razionale e pre-logico. Per questo Bresson non cerca modelli che abbiano una risonanza fisica con il personaggio da inscenare, bensì è interessato a una risonanza morale, a una coincidenza di modello e personaggio in quanto insieme di caratteri e figura umana tipica²¹.

Bresson, tuttavia, rifiuta le critiche ricevute che lo accusano di disdegnare il lavoro degli attori. Piuttosto, la sua scelta di utilizzare attori non professionisti, così come di rinunciare a soggetti drammatici o trame strutturate, o di lasciare che la scenografia sia sacrificata in favore dei volti dei modelli, risponde al suo desiderio di rappresentare sentimenti piuttosto che eventi o azione²². Le abitudini dell'attore teatrale lo rendono schivo quando la telecamera lo inquadra al fine di catturarne le emozioni, perlomeno per come Bresson intende questo atto. La tecnica attoriale si frappone tra attore e regista come una maschera, che schermo il secondo dalla possibilità di entrare nell'anima del primo.

1.1.2 La terribile abitudine del teatro

L'attore è un elemento tipico dell'arte teatrale. Quando Bresson denuncia «la terribile abitudine del teatro»²³ sostiene in realtà l'impossibilità di fare cinema prendendo a prestito le tecniche espressive delle altre arti: senza quel rapporto diretto tra attore e pubblico che si instaura nel teatro (la presenza del corpo), lo sforzo mimico dell'attore perde di efficacia, la sua falsità diventa palese e l'incantesimo che tiene incollato lo spettatore dentro il mondo del regista (la sospensione dell'incredulità) si spezza. Alla base di questa "terribile abitudine" vi

²⁰ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 52, corsivo nel testo originale.

²¹ "Interview with Robert Bresson", *Unifrance Film*, No. 45, dicembre 1957, in Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983.*, p. 44

²² *Ibidem.*

²³ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 13.

sarebbe, secondo Bresson, l'innovazione del sonoro, sopraggiunta alla metà degli anni Venti del Novecento, colpevole di aver occupato la scena cinematografica trasformandola radicalmente.

Se la prima diade di concetti mette in contrapposizione “modelli” e “attori”, la seconda diade distingue il cinema in due tipologie: quello che ricalca i mezzi teatrali per *riprodurre* e quello che *crea* attraverso la macchina da presa. È questa la distinzione tra “cinema” (riproduzione) e “cinematografo” (creazione), pietra angolare della teorizzazione cinematografica di Bresson. Per definire il cinematografo Bresson si serve di un'espressione divenuta famosissima, che nelle *Note* il regista francese scrive, non a caso, in maiuscoletto: «IL CINEMATOGRAFO È UNA SCRITTURA CON IMMAGINI IN MOVIMENTO E SUONI»²⁴.

Dunque, innanzitutto, il lavoro del regista è più simile a quello del poeta che del pittore²⁵: il cinema è una scrittura, che invece delle “parole” usa le immagini e i suoni. La parola, che è ovviamente un suono, è distinta dal suono in sé, dal *rumore*, un tema che approfondiremo nei prossimi paragrafi e soprattutto nell'ultima parte dedicata alla *musique concrète*.

Un film non è, invece, uno spettacolo, come lo è un'opera teatrale, in quanto deficiata della presenza in carne e ossa: al massimo può essere la ripresa di uno spettacolo, la sua *riproduzione* per immagini in movimento e suoni. Nella trasposizione dal teatro alla pellicola, dunque, lo spettacolo perde la propria potenza originaria²⁶, perlopiù racchiusa nella presenza a teatro degli attori, della scenografia e del pubblico: «Sul palcoscenico, la recitazione si aggiunge alla presenza reale, la intensifica. Nei film, la recitazione sopprime fino alla parvenza della presenza reale, uccide l'illusione creata dalla fotografia»²⁷.

Per questa stessa ragione, tale riproduzione non ha alcuna potenza creativa, come non la ha una fotografia di un'opera pittorica²⁸: il veicolo emotivo delle arti figurative o di quella teatrale è proprio la presenza, il fatto che il fruitore si trovi di fronte l'opera (o la sua messa in scena, con la conseguente influenza che il pubblico

²⁴ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 14.

²⁵ “Some words from Robert Bresson”, *Cahiers du cinema*, ottobre 1957, in Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*, cit.

²⁶ “Interview with Robert Bresson”, *Unifrance Film*, No. 45, dicembre 1957, in Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*.

²⁷ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 38.

²⁸ *Ibidem*.

esercita sugli attori), ed è quindi impossibile che il medesimo meccanismo estetico possa ridarsi attraverso il filtro di un proiettore. Nel cinema la mescolanza di immagini realistiche e tecniche attoriali teatrali produce un misto di vero e falso che determina una preponderanza del secondo sul primo; nel teatro, invece, poiché tutto è falso, allora può prodursi il vero. «Nella mescolanza di vero e di falso, il vero fa risaltare il falso, il falso impedisce di credere al vero. Un attore che simuli la paura del naufragio, sul ponte di una vera nave colpita da una vera tempesta: non crediamo né all'attore, né alla nave, né alla tempesta»²⁹. L'unica valenza che Bresson attribuisce ai film che riproducono spettacoli costruiti con il meccanismo teatrale è documentaria, storica: conservare nel tempo le prove filmiche di come gli attori recitavano all'epoca in cui sono vissuti. Non a caso, durante le interviste Bresson sostiene spesso di non essere un frequentatore di cinema.

L'espressività del cinematografo risiede unicamente nell'accostamento di immagini e suoni, laddove qualsiasi tecnica relativa alla recitazione non può che soffocare la potenza espressiva³⁰. Non c'è analisi o spiegazione, nell'arte cinematografica, bensì un montaggio che è *ricomposizione*³¹. Poiché l'arte crea trasformando, anche nel cinematografo è necessario avvenga un qualche tipo di trasformazione: ciò si ottiene appunto nel montaggio, quando l'accostamento di diverse immagini produce una trasformazione in ognuna di esse allo stesso modo in cui il mescolarsi dei colori ne produce di nuovi. Le immagini proiettate sullo schermo hanno la peculiarità (appiattimento) di «essere altro da quello che sono»³², ed è il loro accostamento a determinarne la forma finale. È per questa ragione che Bresson afferma che la medesima immagine, in dieci contesti diversi, sarà dieci volte un'immagine diversa. Il pittore, sostiene Bresson in un'intervista³³, non si esprime attraverso i colori, ma attraverso il loro accostamento; allo stesso modo il cinematografo accosta immagini, il cui valore relativo assume nuova significanza proprio in virtù della relazione con le altre immagini, come il colore con gli altri colori sulla tela del pittore. I mezzi specifici del cinematografo sono racchiusi nei

²⁹ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 29.

³⁰ «Some words from Robert Bresson», *Cahiers du cinema*, Ottobre 1957, in Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*, cit.

³¹ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 18.

³² *Ivi*, p. 41.

³³ «Some words from Robert Bresson», *Cahiers du cinema*, ottobre 1957, in Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*.

suoi “ritmi”: relazioni, intersezione delle relazioni, ripetizione, shock, scambi tra immagini e tra immagini e suoni³⁴. Perché questi mezzi funzionino, tuttavia, è necessario che gli elementi del film abbiano una coerenza con il mondo nel quale sono inseriti. Questa coerenza è subito incrinata nel momento in cui si accosta un elemento vero (un albero) e un elemento falso (una persona che recita la parte di un'altra persona).

Il cinematografo deve rivendicare il proprio meccanismo espressivo specifico, che lo distingue da ogni altra arte. L'accostamento di immagini è paragonato da Bresson al mescolare delle parole di un dizionario nel caso della letteratura: posizione e relazione delle immagini è l'equivalente della grammatica e della sintassi in prosa e in poesia, è lì che il linguaggio cinematografico agisce realmente – altrimenti sarebbe impossibile distinguere un'opera cinematografica da una ripresa cronachistica a mezzo cinepresa. La creazione non è un'invenzione di persone e cose, ma un connettere tra loro persone e cose già esistenti, così come esistono, dando vita a rapporti nuovi. Un film consiste interamente di relazioni, tra gli attori, tra gli attori e gli oggetti, tra la trama e il ritmo delle immagini, etc.³⁵ L'espressività che Bresson ricerca nei propri film non è data perciò dalla mimica o dalla recitazione, tantomeno dalla musica o dai dialoghi, ma risiede nel ritmo e nella combinazione delle immagini, giocando sulla loro posizione, relazione e numero. L'atto del riprendere una scena è descritto da Bresson come una specifica *postura* che il regista assume: una condizione di ignoranza e curiosità avendo però già visto prima le cose che saranno inscenate. Il gradiente di verità di un'immagine e di un film saranno infine determinati dalla loro potenza ed efficacia espressiva, piuttosto che dalla fedeltà al realismo del racconto teatralizzato. È inutile, dice Bresson, pensare di arrivare alla verità attraverso la verità. Piuttosto, il regista sostiene di voler giungere alla verità attraverso qualcosa di meccanico³⁶.

Il rapporto che il regista deve intrattenere con la macchina da presa è il fulcro assoluto del suo lavoro. Piuttosto che riprodurre la realtà come fanno gli attori o le scenografie, l'attività del cineasta risiede nella scelta e nel montaggio di quanto la

³⁴“Interview with Robert Bresson”, *Unifrance Film*, No. 45, dicembre 1957, in Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*.

³⁵Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*, cit.

³⁶“Some words from Robert Bresson”, *Cahiers du cinema*, ottobre 1957, in M. Bresson (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*, cit.

cinpresa ha catturato da sé. Affrancato dalla necessità di imitare la realtà, a differenza degli attori, dei pittori e dei poeti che devono invece rappresentare persone e oggetti, e affidato questo compito alla cinpresa, il cineasta può dedicarsi al suo compito specifico: ordinare i frammenti ripresi per comunicare il proprio messaggio, «impressioni e sensazioni»³⁷.

Bresson insiste molto sull'auto-condizionamento: il regista deve dimenticare che sta facendo un film, deve affrontare il set obliando la sua posizione di cineasta. Questa enfasi sull'oblio di sé ritorna spesso nelle *Note* e nelle interviste, come se per il regista francese fosse necessaria un'immersione totale, una fusione tra uomo e macchina da presa. È un rapporto mistico, estatico, che Bresson promuove: «Se, sullo schermo, il meccanismo sparisce e le frasi che hai fatto loro dire, i gesti che hai fatto loro fare fanno una cosa sola con i tuoi modelli, con il tuo film, con te, allora miracolo»³⁸. Lo sforzo della realizzazione filmica ruota tutto quanto attorno al regista: attraverso i modelli, Bresson esprime sé stesso trovando la propria coincidenza con essi. Il regista deve confrontare ogni immagine e ogni suono con sé stesso, il cinema è il mezzo di espressione personale del cineasta. Lo stesso soggetto del film deve essere limitato affinché non lasci spazio al regista per uscire dal seminato, deve quindi agevolare l'espressione della soggettività del regista ed essere funzionale alla rappresentazione unica di quanto appartiene all'esperienza di quest'ultimo.

D'altronde, immagini che hanno in sé già un'espressività conclusa, una propria unità significativa indipendente, non possono trasformarsi e quindi relazionarsi con altre. Una scena di un film di "cinema", in quanto pienamente espressiva e conclusa, non può davvero mettere all'opera il meccanismo della cinpresa. Se il regista deve suscitare commozione, non dovrà farlo con un'immagine commovente (o attraverso la tecnica dell'attore), ma dovrà rivolgersi al suo specifico linguaggio, cioè l'accostamento di immagini, il montaggio, quindi dovrà farlo «con rapporti di immagini che le rendono vive e commoventi»³⁹. Il montaggio prende immagini morte e le vivifica mettendole in relazione. Più un'immagine è piatta, dice

³⁷ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 82.

³⁸ *Ivi*, p. 42.

³⁹ *Ivi*, p. 82.

Bresson⁴⁰, meno esprime, più si trasformerà a contatto con altre immagini. Bresson desidera dedicarsi a «immagini insignificanti, (non significanti)»⁴¹, affinché il loro significato possa emergere nella fase di trasformazione a contatto con altre immagini.

Bresson, perciò, si serve di modelli e non di attori: la loro intrusione nel meccanismo cinematografico dev'essere minima, tutta la magia si compie dopo le riprese, quando il regista è solo con il suo strumento e intrattiene con esso una relazione maieutica, attraverso la quale le immagini, opportunamente accostate, emergono pregne di un significato che non era possibile afferrare in presa diretta. Bresson intende appunto appiattire le proprie immagini, mantenendone la capacità espressiva. Il regista dev'essere consapevole quale sarà la forma finale del proprio prodotto, ovvero una proiezione su uno schermo *piatto* di immagini in movimento e suoni: «come nascondersi che tutto finisce su un rettangolo di tela bianca appeso a un muro? (Vedi il tuo film come una superficie da ricoprire)»⁴². Sulla base di questa resa tecnica dell'opera l'artista deve giocare con il proprio mezzo espressivo perché offra il massimo del proprio potenziale. A tal proposito, Bresson dice spesso, durante le interviste, quanto si annoino i suoi tecnici della luce, del suono etc., quando girano con lui, poiché sui set dei film di cinema sono abituati ad assistere a uno spettacolo di stampo teatrale, mentre nel caso dei film bressoniani l'impressione all'atto della ripresa è proprio quella della piattezza, del vuoto di azione ed espressività. Ma proprio la ricerca di questa piattezza conduce poi il regista a trovare spessore nell'intimo atto del montaggio⁴³.

Se il cinema (cinematografo teatrale) attinge a un fondo comune, il cinematografo opera un viaggio esplorativo in località inesplorate⁴⁴. Non si tratta di mostrare ma di dissimulare: le immagini non comunicano per sé, ma è la loro unione che fa emergere emozioni, sentimenti e significati. Nel suo esplorare, il cinematografo

⁴⁰ “Pickpocket Will Be a Film of Hands, Objects, and Glances”, *Arts*, giugno 17 1959, in Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*.

⁴¹ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 19.

⁴² *Ivi*, p. 35.

⁴³ “Pickpocket Will Be a Film of Hands, Objects, and Glances”, *Arts*, giugno 17 1959, in Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*.

⁴⁴ “Some words from Robert Bresson”, *Cahiers du cinema*, ottobre 1957, in Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*, cit.

coglie attimi, una spontaneità estranea al teatro, regno del falso che traduce il vero⁴⁵. È interessante il rilievo che fa Bresson nelle *Note* sul fatto che, nei secoli, il teatro si sia imborghesito e che è proprio il cinema a svelare quanto.

Si palesa qui la radicale differenza con il teatro: uno schermo piatto non potrà mai riproporre la plasticità dei corpi dal vivo, deve essere trattato per il media specifico che esso realmente è. Infatti, Bresson parla di «opporre al rilievo del teatro il levigato del cinematografo»⁴⁶: la plasticità dei corpi e la profondità del palcoscenico teatrale si contrappone nettamente alla piattezza del proiettore, e questa differenza tra i due mezzi espressivi non è incidentale ma è proprio quella differenza ontologica che li rende irriducibili l'uno all'altro. Lo sforzo di Bresson è tutto teso alla fondazione del cinematografo e del suo statuto artistico: «chiamerai bello il film che ti darà un'alta idea del cinematografo»⁴⁷.



Un condannato a morte è fuggito (R. Bresson, 1957)

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 26.

⁴⁷ *Ivi*, p. 32.

A questo proposito Bresson sostiene che in un film il regista debba comunicare la propria anima e il proprio cuore, ma ciò deve avvenire attraverso un lavoro delle mani: il regista è un artigiano, un autentico *crafter*, che prende pezzi esistenti di mondo (pellicola) e li trasforma in qualcosa di nuovo e dal significato originale (montaggio). Bresson parla di scavare, andare a fondo (doppio, triplo fondo delle cose⁴⁸), e cosa intenda diventa chiaro quando consiglia al lettore (aspirante regista) di montare il film *mano a mano* che viene girato. È un'operazione che ricorda quella dell'armaiolo che piega e ripiega l'acciaio incandescente su sé stesso per ottenere una lama più robusta e tagliente: l'atto di rimontare continuamente mentre si filma permette al regista di indagare a fondo il materiale già girato e, soprattutto, di fissare dei nuclei filmici sui quali il regista può continuare a costruire nel prosieguo delle riprese, avendo già una certa direzione in mente e una maggiore consapevolezza della forma che il film sta prendendo (rispetto anche all'idea iniziale o a quella risultante sulla carta). È in questo continuo fare e rifare che si ha, dunque, il passaggio chiave dalla morte del film sulla carta alla rinascita nella pellicola: man mano che il regista monta scoprirà cosa le immagini comunicano mescolandosi, e darà una direzione al film che era imprevedibile.



Diario di un ladro (R. Bresson, 1959)

⁴⁸*Ivi*, p. 31.

Risuona in questo senso anche l'interesse di Bresson verso le mani e la loro straordinaria abilità e intelligenza⁴⁹, centrale nel film *Diario di un ladro* (*Pickpocket*, 1959) ma che il regista ammette aver sviluppato già ai tempi di *Un condannato a morte è fuggito* (*Un condamné à mort s'est échappé*, sottotitolo: *Le vent souffle où il veut*, 1956). Bresson vuole arrivare a dirigere un film fatto solo di mani, sguardi, oggetti, rifiutando tutto ciò che è teatrale⁵⁰. Il film ha bisogno dell'individuo, perché schiuda quanto nasconde, piuttosto che mostrare quanto si è deciso mostrare con la recitazione. In *Diario di un ladro* mani e viso sono presentati in modo da comunicare una distanza tra corpo e anima⁵¹. Lo sguardo di Michel, il protagonista, è tendenzialmente rivolto verso il basso, non anela alla spiritualità ma è tutto rinchiuso nell'ambito corporale.

1.1.3 Occhio e orecchio

Immagini in movimento e suoni interrogano la vista e l'udito: sono questi i due sensi cui si rivolge il cinematografo. Originariamente è l'immagine (il suono arriva dopo): Bresson parla di «forza eiaculatrice dell'occhio»⁵². Quello che avviene durante il montaggio è il legare di persone con altre persone e con oggetti attraverso gli sguardi. Lo sguardo del regista in fase di montaggio è dunque la terza, cruciale fase di un processo che inizia nella testa del regista per poi morire sulla carta, rinasce una seconda volta durante le riprese e muore ancora sulla pellicola, per rinascere definitivamente sullo schermo. Di per sé, le immagini non hanno un valore assoluto: immagini e suoni acquistano valore in relazione all'uso cui il regista li destina. Per questa ragione, una sequenza di bellissime immagini può risultare ugualmente in un brutto film. Il valore di un'immagine è tutto nel suo «valore di scambio»⁵³. Affinché si dia questo valore le immagini devono condividere

⁴⁹ “Pickpocket Will Be a Film of Hands, Objects, and Glances”, *Arts*, 17 giugno 1959, in Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Prédal R., “Comunione e frammentazione in Pickpocket: il viso, le mani...e le porte”, in De Giusti L. (a cura di), *La Bellezza e lo Sguardo. Il Cinematografo di Robert Bresson*, cit.

⁵² Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 21.

⁵³ *Homage to Bernanos*, Centre catholique des intellectuels français, University of Paris-Sorbonne, 12 marzo 1951, in Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*, cit.

qualcosa di comune, partecipare a una sorta di unione. È per favorire questa unione che Bresson tende a inscenare personaggi che hanno tra loro un certo grado di parentela e per lo stesso motivo pretende che i suoi modelli parlino con neutralità, affinché le scene possano essere più facilmente accostabili senza che il tono emotivo compia balzi improvvisi tra uno stacco e l'altro. Bresson torna sul paragone con la poesia: il poeta forgia vocabolari, e la sua scelta di parole è spesso manchevole sotto il profilo puramente grammaticale o esplicativo, guadagnando in capacità di adattamento.

L'immagine è «riflesso e riflettore, accumulatore e conduttore». Le immagini, inoltre, per poter assurgere a un grado di realtà devono evitare di cadere nella trappola della rappresentazione, e perché ciò non avvenga Bresson sottolinea la centralità della frammentazione. Le sue inquadrature strette sui volti o su singoli particolari pongono i volti e le cose a distanza di osservazione per lo spettatore: dalla cima di un'alta collina un villaggio appare come un insieme di edifici e vegetazione, ma avvicinandosi i dettagli saltano all'occhio e il campo visivo si restringe, fino a vedere il singolo palazzo, il singolo albero, o il volto della persona con cui stiamo chiacchierando.



Au hasard Balthazar (Robert Bresson, 1966)

Lo sguardo dello spettatore è nella scena, non la osserva da lontano. Frammentare

significa «vedere esseri e cose nelle loro parti separabili»⁵⁴, in modo da poter dare nuova prospettiva a quelle parti e nuova espressività. Il cinema deve astrarre, dice Bresson⁵⁵, nel senso che non deve rappresentare le cose nelle loro relazioni ordinarie, ma prendere delle parti di un tutto, isolarle e rimetterle insieme in un ordine nuovo. Questa astrazione è il tipo di arte che Bresson ricerca: non intende prendere la persona nella sua totalità, ma comprendere che relazione le sue mani intrecciano col suo volto, o con un oggetto della scena, per ricreare queste relazioni che sono anche le relazioni del regista, la sua vita interiore e personale.

Al centro del film sono i volti, i modelli che si muovono in primo piano rispetto allo sfondo: Bresson raccomanda di evitare che gli sfondi abbiano la meglio sulle facce, poiché sono queste ultime il vero fulcro della scena. È infatti una caratteristica del cinema bressoniano l'uso insistito dei primi piani e delle inquadrature strette (una caratteristica che, vedremo, lo oppone a Tati). «Modello. "Tutto faccia"»⁵⁶, così si esprime Bresson. Il regista francese è interessato al movimento interiore dei suoi personaggi più che all'azione esteriore. L'azione nel cinematografo dev'essere, per Bresson, soprattutto interiore, mentre ciò che si indica con azione nel cinema comunemente non sarebbe altro che irrequietezza. Il movimento è ciò che passa sotto la faccia (dei modelli), sotto la pelle e sotto l'espressione e la gestualità⁵⁷. Per rappresentare questo movimento, il regista ha a disposizione una serie di strumenti: immagini, suoni, dialoghi e voce fuori campo, che soprattutto nei primi film Bresson sfruttò molto. La cinepresa, per Bresson, ha il potere di catturare i pensieri⁵⁸, e anche l'anima. In *Diario di un ladro*, la scelta del modello rende quest'idea evidente: un volto intenso, cupo e affilato, una fisionomia da ossessionato⁵⁹. La figura del protagonista comunica già di per sé tutta la sua personalità e la sua vita interiore, la sua disperazione e solitudine, che lo condannano alla prigionia autoinflitta e che si esprime perfettamente nei suoi tratti somatici e nell'incarnato.

⁵⁴ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 87.

⁵⁵ "To Get to the Mystery", *Le Masque et la Plume*, France Inter, 9 gennaio 1960, in Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*.

⁵⁶ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 40.

⁵⁷ "Ideas and men", *Radio-television française*, June 9, 1950. in M. Bresson (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*, cit.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Ferrero A., *Bresson*, cit.

Suono e immagine, inoltre, devono rispondere a una necessità espressiva e devono essere entrambi necessari al fine di dare alla scena il significato e la precisione di cui necessita. Per questa ragione, le due non devono sovrapporsi e calpestarsi i piedi: quello che un'immagine comunica non deve essere comunicato con il suono, e viceversa. Entrambi hanno la funzione di esprimere emozioni, concetti e sentimenti, e per essere sfruttati appieno devono avere funzioni comunicative distinte: «quando un suono può sostituire un'immagine, sopprimere l'immagine o neutralizzarla. L'orecchio va più verso l'interno, l'occhio verso l'esterno»⁶⁰. Se un suono è capace di documentare un evento che avviene fuori dallo spazio della cinepresa, allora è inutile produrre un'immagine di quell'evento: nel film *Mouchette - Tutta la vita in una notte* (1967), il momento finale in cui la protagonista si getta in acqua non è ripreso, ma è indicato dal suono del tuffo che documenta il suicidio della giovane ragazza.

Allo stesso modo, laddove l'immagine comunica nel modo più completo, l'occhio non deve essere distratto dall'orecchio: «Se l'occhio è completamente conquistato, non dare nulla o quasi nulla all'orecchio. Non si può essere contemporaneamente tutto occhio e tutto orecchio»⁶¹. Il suono non è al servizio dell'immagine, e nemmeno l'inverso: la loro complementarità risiede nella loro unione, nella somma espressiva delle loro diverse destinazioni semantiche. O il suono o l'immagine devono prevalere, l'uno sull'altra, devono darsi il cambio piuttosto che supportarsi a vicenda. Il cinematografo trae la propria forza dal suo rivolgersi a due sensi diversi: alternandoli, piuttosto che mescolandoli, produce un effetto di attesa per il quale, nel momento in cui un senso è soddisfatto, l'altro è impaziente di avere la propria parte. Quest'impazienza è il meccanismo che il regista deve sfruttare per coinvolgere lo spettatore.

Il sonoro ha inoltre una qualità diversa dall'immagine: esso è uguale nella realtà e nel film. La voce dell'attore non è diversa nel film rispetto alla realtà; la sua immagine, invece, proiettata sullo schermo è molto diversa dalla sua immagine in carne e ossa. Ne consegue che il suono è puro, non è distorto dal meccanismo cinematografico come l'immagine: riproduce la realtà pedissequamente.

⁶⁰ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 57.

⁶¹ *Ibidem*.

L'orecchio, per Bresson, è profondo e inventivo, laddove l'occhio è pigro e superficiale. Un suono distante può evocare in noi un'intera immagine, o addirittura una scena: «il fischio di una locomotiva imprime in noi la visione di una intera stazione»⁶². Il sonoro ha inoltre una funzione orientativa: Bresson esorta a usare rumori e suoni ripetuti per orientare geograficamente lo spettatore nella scena e fargli sapere dove i modelli si trovano in quel preciso frangente. Bresson attribuisce grande importanza al suono, la cui funzione è simile a quella delle immagini: bisogna isolare prima di catturare e mettere in ordine⁶³. Il ritmo è dato da una sorta di precisione, dal fatto che una cosa sia nel posto giusto mentre un'altra non lo è.

Il lavoro sulla traccia sonora ha una precisa tecnica che Bresson esprime con chiarezza: una strada o un locale affollato saranno pieni di rumori che si accalcano. A seconda delle necessità della scena, Bresson raccomanda di registrare i suoni singolarmente e poi mescolarli facendo attenzione al dosaggio. Infine, nello scambio che si intrattiene tra immagini e suoni, il film assume la propria vita cinematografica sotto forma di composizione organicamente strutturata. Nulla di superfluo dev'essere mantenuto, e tutto dev'essere al servizio dell'espressività dell'immagine e, per mezzo di essa, del regista.

È importante inoltre scandagliare l'evoluzione tecnologica del mezzo cinematografico in quello specifico periodo di tempo che va dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, cioè il passaggio dalla possibilità di registrare i suoni su un nastro magnetico, a parte, in maniera molto economica, fin quando la stereofonia invade la scena cinematografica e ne modifica irreversibilmente la tecnica⁶⁴. Bresson usa il suono monografico, registrato a parte, con idee e tecniche originali tra loro collegate. Il suono diventa uno strumento che imprime un significato all'immagine, un'unità organica che va aldilà dell'elemento narrativo e si fa stile e linguaggio⁶⁵.

Nonostante la maniacalità con cui Bresson costringeva i suoi modelli a ripetere le scene per trovare la corretta inflessione vocale, il regista francese non usava come colonna sonora le registrazioni dei microfoni prese durante l'esecuzione della scena. Era infatti, allora come adesso (anche se molto meno) un'operazione rara e

⁶² *Ivi*, p. 77.

⁶³ "A Film's Rhythm Should Be Like the Beating of a Heart", *L'Express*, 23 dicembre 1959, in M. Bresson (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*.

⁶⁴ Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, Esedra, Padova, 2004.

⁶⁵ *Ibidem*.

difficile, poiché la qualità dei suoni così ricavati era insufficiente a una resa chiara e omogenea. Bresson ricorre alla post-sincronizzazione delle voci, facendo ridoppiare le scene ai suoi modelli. Il motivo per cui, ciononostante, faceva ripetere le scene per trovare la giusta vocalizzazione si doveva alla convinzione di Bresson che l'intonazione guidasse l'espressione, la determinasse: «I gesti e le parole non possono formare la sostanza di un film come formano la sostanza di un testo teatrale. Ma la sostanza di un film può essere quella... cosa o quelle cose che gesti e parole *provocano* e che si riproducono in modo oscuro nei tuoi modelli. La macchina da presa le *vede* e le registra. Si sfugge così alla riproduzione fotografica di attori che recitano, e il cinematografo, scrittura nuova, diventa congiuntamente strumento di esplorazione»⁶⁶. Questa stessa maniacalità, che Bresson riconosce, causò non pochi problemi al regista francese, spesso in contrasto con i modelli e con i tecnici che lo seguivano e lo accusavano di dilungare i tempi di lavoro con inutili ripetizioni e una ricerca di una perfezione manieristica, che, all'atto della ripresa, sembrava peraltro noiosa⁶⁷.

1.1.4. La musica e la colonna sonora

Bresson rifiuta la musica di accompagnamento e la tradizionale colonna sonora: egli intende trasformare i suoni reali, i “rumori”, in musica. Ciò che può dirsi con le immagini non deve essere zittito dal suono: addirittura, finché immobilità e silenzio sono sufficienti alla funzione espressiva, non devono essere turbate da altri artifici. «La musica prende tutto il posto e non accresce il valore dell'immagine alla quale si aggiunge»⁶⁸.

Con un'altra espressione efficace che è diventata celebre, Bresson sostiene che «IL CINEMA SONORO HA INVENTATO IL SILENZIO»⁶⁹, ottenibile attraverso l'assenza di sonoro ma anche con rumori di frequenze molto basse. Solo dal momento in cui è possibile veicolare il suono è anche possibile toglierlo; nel cinema muto, invece, tutto sembrava fare riferimento al suono⁷⁰.

⁶⁶ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 67.

⁶⁷ Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, cit.

⁶⁸ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 46.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, cit.

Secondo Bresson la musica ha una genericità che cozza con quella del film, riporta solo a sé stessa e piuttosto che servire il film lo soffoca, lo mette a tacere, distrae. Il ritmo della scena non sarà scandito dalla musica, ma dal rumore: attraverso l'accentuazione dei suoni della scena e il loro accostamento si ottiene l'effetto che il cinema riserva alla musica senza, per questo, estraniare il sonoro dall'immagine, ma fondendoli. Immagine, suono e silenzio devono essere messi in relazione di parentela, in modo che si abbraccino nella scena in maniera naturale, come se ogni cosa fosse al suo posto preciso.

Addirittura, Bresson attribuisce alla musica capacità distruttive, per il cinematografo, equivalenti all'alcol e alla droga per gli uomini. Questo perché la musica toglie spazio al film, lo isola dalla propria vita, la sua realtà viene fatta a pezzi dall'imposizione della traccia musicale che è slegata sia dalle immagini sia dai suoni propri della scena girata dalla cinepresa. La musica, dice Bresson⁷¹, è spesso utilizzata nei film per predisporre il pubblico alla ricezione del film, per calarlo nel suo contesto emotivo: è un errore, sostiene il regista francese. Per ottenere questo risultato il cinema deve utilizzare i mezzi che gli sono propri, piuttosto che prenderli a prestito da altre arti compiute.

La critica alla musica si lega a doppio filo alla questione del cinema teatrale, che fa uso della musica di scena. Bresson non rifiuta categoricamente la musica ma la sua imposizione al di sopra dell'immagine. Il regista francese fa infatti uso di musica, secondo una strategia però che neutralizzi la sua potenza distruttiva nei confronti dell'immagine: una musica adatta al cinematografo e che scongiuri il cinema. In un articolo di Roberto Calabretto⁷² la musica nel cinematografo di Bresson può essere categorizzata in due ambiti, esemplificati dal primo e dall'ultimo film del regista (*La conversa di Belfort* e *L'Argent*).

Il primo film ha una colonna sonora tradizionale, che mette in relazione due temi distinti atti a dare rilievo alla tensione delle scene. Nel secondo film la musica è relegata ai pochi secondi finali, sulle note della *Fantasia cromatica* di Bach. Vi è dunque un'evoluzione nell'uso della musica e nella sua rilevanza all'interno del

⁷¹ "Ideas and men", *Radio-television française*, June 9, 1950. in Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*, cit.

⁷² Calabretto R., "La colonna sonora nel cinema di Robert Bresson", in De Giusti L. (a cura di), *La Bellezza e lo Sguardo. Il Cinematografo di Robert Bresson*, Il Castoro, Milano, 2000.

linguaggio bressoniano, con un passaggio dal classico strumento di supporto e accentuazione del tono narrativo fino alla sua quasi totale sparizione.

Nei film *Perfidia* (*Les Dames du bois de Boulogne*, 1945) e *Diario di un curato di campagna* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951) la musica è usata da Bresson ancora in funzione tradizionale, tanto che il regista sosterrà di aver sbagliato a sfruttarla in tal modo, attribuendo l'errore a un'im maturità artistica. La musica in questi film sottolinea e funge anche da leitmotiv⁷³. In apertura, essa ha ancora il compito di predisporre il pubblico a una ricezione orientata dell'opera. C'è ancora, dunque, in questi primi film, una musica sfruttata allo stesso modo del teatro. È a partire da *Un condannato a morte è fuggito* che Bresson prende ad applicare i concetti che esprime nelle *Note* relativi all'uso (o meglio, al rifiuto) della musica nel film, strumento antieconomico in quanto presente solo per ripetere un'informazione che immagini e rumori (i mezzi del cinematografo) comunicano già di per sé.

Bresson, da questo punto in poi, applica «un allargamento del campo semantico della colonna sonora cinematografica»⁷⁴: la colonna sonora non è fatta di musica, ma di suoni, o rumori. In *Un condannato a morte è fuggito* si riconoscono due livelli, uno diegetico, ulteriormente scindibile in rumori in campo (la cella e il carcere) e fuori campo (la città e la ferrovia); un secondo livello extradiegetico, costituito dalla musica di Mozart (il Kyrie dalla Grande Messa in Do minore K427) e, non secondario, dal silenzio.

Insieme a Tati, Bresson è uno di quei pochi autori (si può citare in questo senso anche Michelangelo Antonioni) che per primi riqualificarono lo statuto artistico dei rumori, negletti nel cinema precedente, e diedero a questi una dignità strumentale capitale: i rumori si caricano di una potenza informativa mai sospettata prima – tale che Bresson, come vedremo nel prossimo paragrafo, attribuirà al suono un primato sull'immagine. Allo stesso modo, la voce, più che al servizio della parola, è al servizio del ritmo e del tono, è essa stessa musicale: in *Un condannato a morte è fuggito*, i carcerati muovono a malapena le labbra quando parlano, sono perfettamente automatici come Bresson pretende dai propri modelli, mentre le

⁷³ Tinazzi G., *Il cinema di Robert Bresson*, Marsilio, Venezia, 1976.

⁷⁴ Calabretto R., “La colonna sonora nel cinema di Robert Bresson”, cit.

guardie naziste sbraitano costantemente, le loro voci sono un abbaiare più che un comunicare. Questo stratagemma è giustificato dalla condizione opposta dei due schieramenti: i prigionieri non devono farsi sentire, le guardie devono infondere la sensazione di una presenza costante e diffusa ovunque.

La voce in Bresson ha un'importanza cardinale: rivela l'anima di un individuo⁷⁵, è l'anima incarnata. È lo stesso regista francese a dire che la voce è la caratteristica principale che determina la scelta dei suoi modelli. In *Mouchette*, la voce prevale sulle immagini, in contrasto con quanto sembrerebbe da una visione superficiale del film, nel quale prevalgono i primi piani. La voce è modulabile per trasmettere informazioni a prescindere dalle parole: sempre in *Mouchette*, il tono con cui Arsène le dà ordini suscita attrazione nella giovane, comunica la virilità dell'uomo che sarà di lì a breve il suo stupratore. Questa forza comunicata a mezzo del tono vocale fa sentire Mouchette protetta. Allo stesso modo, l'evoluzione della vocalità della protagonista ne segna il passaggio dalla fanciullezza alla maturità: quando Arsène la scopre rannicchiata sotto gli alberi la sua voce è stridula, fanciullesca, ma quando sono entrambi nel capanno la sua voce si fa quella di una donna⁷⁶. E quando Arsène si appresta a stuprare la fanciulla, la sua voce si carica della tensione del desiderio sessuale, laddove fino a poco prima era distorta dall'ebbrezza. Mouchette lo capisce immediatamente, non solo perché abituata ai repentini sbalzi di umore degli alcolizzati come suo padre, ma soprattutto perché la protagonista è descritta, sia nel romanzo originale che nel film di Bresson, proprio come colei che sa ascoltare, e in particolare che sa interpretare le voci, ovvero leggere l'anima (e lo stato d'animo) di chi parla in base al tono della sua voce. L'incompiutezza del percorso di maturazione da fanciulla a donna di Mouchette, e la sua confusione in rapporto a quanto le è accaduto (lo stupro), è espressa attraverso il linguaggio ellittico del cinema bressoniano: durante lo stupro, Mouchette emette due gemiti di dolore (accompagnati da gesti di rifiuto) e poi da un ultimo gemito di piacere (sottolineato da un abbraccio)⁷⁷. Così Bresson, attraverso la sovrapposizione di voce e immagini in un'unica sequenza, esprime il tormento che Bernanos, nel romanzo,

⁷⁵ Bresson R., *Note sul cinematografo*, cit.

⁷⁶ Lo Giudice A., "La voce in *Mouchette*: Bresson e Bernanos", in De Giusti L. (a cura di), *La Bellezza e lo Sguardo. Il Cinematografo di Robert Bresson*, cit.

⁷⁷ *Ibidem*.

racconta presentando una Mouchette che si incolpa di quanto accaduto senza riuscire a rivolgere la sua rabbia verso colui che ha abusato di lei. Anche il costante peggioramento delle condizioni della madre di Mouchette è comunicato attraverso l'inflessione della sua voce; anzi, per quasi tutto il tempo in cui è in scena la donna è più una voce che una presenza visibile. A dare ulteriore musicalità al ritmo della voce, Bresson sfrutta le ripetizioni di parole e frasi, ottenendo un effetto di consonanza con il ritmo delle immagini. In questo modo, Bresson ottiene non soltanto di rendere quanto espresso per mezzo del dialogo più efficace, ma anche musicale.

Per quel che riguarda la musica *proper*, Bresson non si serve dei professionisti del cinema, allo stesso modo in cui non si serve degli attori. Tra i suoi principali artisti musicali c'è Jean Wiener⁷⁸. Ma perlopiù Bresson pesca dal patrimonio musicale classico, piuttosto che affidarsi alla composizione di un musicista di professione, come hanno fatto numerosi grandi cineasti suoi contemporanei. La musica classica, proveniente da un contesto e da un'epoca altra rispetto all'ambientazione dei film di Bresson, impedisce di legarla all'immagine al punto da annullarla o depotenziarla, rimane su un piano differente, percepito immediatamente come tale in quanto appartenente a un contesto altro. La musica classica porta con sé un sostrato culturale condiviso e già conosciuto, laddove il cinematografo (e il film in proiezione) sono nuovi e da scoprire, cosicché la musica può davvero caricarsi di significato⁷⁹. In questo modo la musica viene favorita come elemento portante della scena. In quanto già condivisa dal pubblico come sostrato culturale, sorregge lo sforzo interpretativo di quanto è invece ancora da capire e assorbire nel suo linguaggio, ovvero il cinematografo⁸⁰. La fusione tra musica classica semanticamente condivisa e immagini nuove produce una nuova intenzionalità⁸¹.

Bresson usa la musica parsimoniosamente, per pochissimi secondi. La musica è frammentata per lo stesso motivo per cui lo è l'immagine: evitare la rappresentazione. La funzione musicale è principalmente diegetica. In questo modo la musica acquista grande potenza: limitata a poche e brevissime apparizioni,

⁷⁸ Calabretto R., "La colonna sonora nel cinema di Robert Bresson", cit.

⁷⁹ Piccardi C., "Concrezioni mnemoniche della colonna sonora", *Musica Realtà*, Vol. 21, 1986.

⁸⁰ Simeon E., *Per un pugno di note*, Rugginenti editore, Milano, 1995.

⁸¹ Calabretto R., "La colonna sonora nel cinema di Robert Bresson", cit.

quando si manifesta il suo effetto è dirompente.

In realtà, il *Condannato*, nel respingere la «cattiva immediatezza» dell'emozione e nel ricercare il «pathos della distanza», che risuona intensamente nelle parole e nel tono con cui Fontaine riconsidera e rifà attuale la propria «avventura», è la più poetica e intransigente affermazione della Resistenza al Lager: la resistenza in ciò che ha di irriducibile e di estremo. Per questo, quando nelle immagini della passeggiata mattutina le note del Requiem di Mozart irrompono dal silenzio accompagnando per breve tratto il ritrovato contatto di Fontaine con gli altri, come un moto di entusiasmo che si smorza e si spegne rapidamente, o quando, nel finale, i due evasi si allontanano con i passi svelti e leggeri della fuga, via via più sicuri (come saranno quelli di Giovanna verso il rogo), lo spettatore avverte la straordinaria capacità di dilatazione, e di durata, di questa drammaturgia spoglie ed avara, la vertiginosa sicurezza della riscoperta bressoniana della gravidanza e delle potenzialità poetiche dell'immagine e del suono, e dei loro rapporti e contrappunti.⁸²

1.2. Il primato del suono

Il corpo di un film è composto di immagini e suoni, si è detto. Eppure, la relazione tra i due elementi non è paritaria: Bresson attribuisce un primato al suono rispetto alle immagini⁸³. Tendenzialmente, invece, il suono nel cinema svolge un ruolo secondario rispetto all'immagine⁸⁴. I puristi del cinema muto preconizzavano la morte del cinema dal momento in cui fu introdotta l'innovazione tecnica del sonoro (lo stesso Ejsenštejn, per citare un maestro del cinema, ne diffidava)⁸⁵. Dal 1927, comunque, il cinema sonoro divenne la regola, specie dopo il successo strepitoso di *The Jazz Singer*⁸⁶.

In Bresson la gerarchia tra immagini e suoni viene sovvertita. La prevalenza del suono è la strategia principale per sovvertire il dominio imperiale della vista, del visuale, ma le implicazioni aurali⁸⁷ forniscono a Bresson l'opportunità di elevare

⁸² Ferrero A., Nuccio Lodato, Robert Bresson, *Il Castoro Cinema* n. 25, Editrice Il Castoro, 2004, p. 46

⁸³ Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, cit.

⁸⁴ Sinha A., "The Primacy of Sound in Robert Bresson's Films", *School of Visual Arts*, 2019.

⁸⁵ Ferrero A., *Bresson*, cit.

⁸⁶ Sinha A., "The Primacy of Sound in Robert Bresson's Films", cit.

⁸⁷ Alvim L., "Rhythms of Images and Sounds in Two Films by Robert Bresson", *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, pp. 173-187, 2019.

l'arte cinematografica a una nuova dimensione. La liberazione del suono è la liberazione del cinema dal suo legame con la vista⁸⁸.

In *Audio-Vision* Michel Chion sostiene che la nostra relazione con il suono sia più viscerale e primordiale rispetto a quella con la vista⁸⁹: il feto, nel grembo materno, manca di vista ma percepisce i suoni in maniera diretta e intima, dall'interno. L'udito si sviluppa infatti già a metà del quarto mese di gestazione, e da quel momento il feto comincia a relazionarsi con la madre attraverso i suoni del corpo di lei: battito cardiaco, voce, respiro, movimenti intestinali.

All'atto della nascita, tuttavia, il rapporto udito-vista si ribalta, e l'occhio prende a dominare il regno della percezione e della conoscenza – non sarà peregrino ricordare che, in greco antico, la parola *orao*, “ho visto”, significa anche “so”. Questo meccanismo apparentemente naturale, nell'esperienza di ognuno, si riflette nell'arte cinematografica.

1.2.1. Rumori salvifici: *Un condannato a morte è fuggito*

Bresson esorta il proprio pubblico ad ascoltare i suoi film⁹⁰. L'ascolto non si oppone necessariamente al vedere, ma è un valore aggiunto⁹¹, sostiene Chion, che si concretizza nello spazio, nel vacuum o nell'abisso tra suono e immagine. In *Un condannato a morte è fuggito*, ad esempio, in una scena l'ufficiale tedesco colpisce Fontaine, il protagonista, alla testa con la pistola. Bresson non ci mostra il momento del contatto tra metallo e testa: la ripresa si dissolve proprio un istante prima, lasciando che sia il suono a emergere dallo spazio lasciato vuoto dall'immagine e a dare l'idea del colpo sordo subito dal prigioniero, rendendolo peraltro ancora più vivido, tanto che lo spettatore può quasi sentire il dolore. Il suono in questo caso ha una fonte che l'occhio non vede, è registrabile solo dall'udito. Il suono come valore aggiunto sposta l'enfasi dalla matrice visuale verso un invisibile spazio nascosto, in uno spazio che Chion chiama *Acoustmètre*, una mitologia di voci nascoste, senza

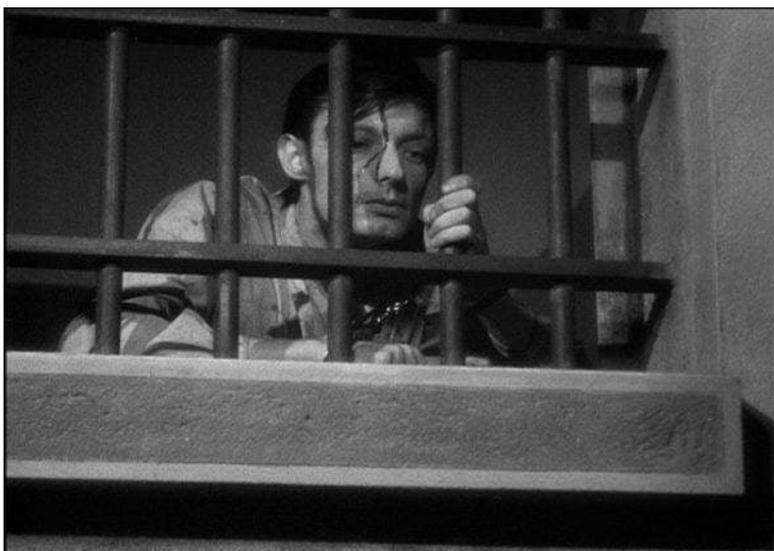
⁸⁸ “Some words from Robert Bresson”, *Cahiers du cinema*, cit.

⁸⁹ Chion M., *Audio-Vision. Sound on screen*, Columbia University Press, New York, 1994.

⁹⁰ Bordwell D. e Thompson K., *Film Art: An Introduction. Eight Edition*, McGraw-Hill, New York, 2008.

⁹¹ Chion M., *Audio-Vision. Sound on screen*, cit.

volto, che ci perseguita⁹². Nel film *Un condannato a morte è fuggito* fare attenzione ai suoni è una questione di vita e di morte. Basato su una storia vera, che Bresson lesse su un quotidiano francese, e intriso dei personali ricordi di prigionia che Bresson scontò durante la guerra, il film segue il protagonista, Fontaine, nella sua preparazione e poi esecuzione della riuscita evasione dalla prigione in cui i nazisti lo avevano chiuso assieme a molti altri uomini.



La prigione in cui è rinchiuso Fontaine in *Un condannato a morte è fuggito* (R. Bresson, 1957)

Sin dal primo minuto Bresson presenta Fontaine intento ad attenzionare ogni suono quotidiano, e da questa attenzione dipende la riuscita del suo piano. Per ottenere questo effetto Bresson sfrutta abilmente i limiti posti alla vista dalla condizione di confinamento: la visione di Fontaine è limitata alla sua cella e allo spazio visibile oltre di essa. Per cui, da spettatori incarnati in Fontaine, noi possiamo percepire il suono delle voci delle guardie, delle serrature che si aprono e si chiudono, delle chiavi che stridono contro le sbarre, i passi sul pavimento, i fischi. Tutti questi effetti hanno di rado, nel corso della pellicola, una controparte visuale. Alcuni momenti drammatici e cruciali, come l'esecuzione dei prigionieri con la mitraglia, giungono allo spettatore solo attraverso il suono terrificante delle sventagliate. Le informazioni più importanti, quelle fondamentali perché Fontaine possa organizzare la fuga, sono tutte veicolate dal suono. L'immagine di Fontaine con

⁹² Chion M., *The Voice in Cinema*, Columbia University Press, New York, 1983.

l'orecchio attaccato al muro è emblematica del ruolo primario che il suono gioca nel film.

Il silenzio punitivo che caratterizza il confino solitario di Fontaine trova un contrappunto nel costante monologo diegetico interiore che lo accompagna per tutto il film e che informa il pubblico sulle sue intenzioni. Attraverso la voce fuori campo Bresson offre una mappa cognitiva della struttura carceraria. Suoni esterni, provenienti dalle strade, dalle urla dei bambini che giocano, dai fischi dei treni, etc., alimentano il desiderio di libertà di Fontaine irrompendo prepotenti nel silenzio della cella. Ogni volta che Fontaine si avvicina alla finestra questi suoni si ripetono costanti.

La voce è l'indizio che nega la presenza dell'immagine⁹³. Sebbene il monologo interiore costituisca una figurazione interna dell'architettura sonora, il suono emana sempre da una fonte esterna. In Bresson, il suono è la grazia divina che giunge da fuori per assistere Fontaine nella sua fuga⁹⁴. Il suono assiste Fontaine per tutto il tempo della preparazione del piano e durante la sua esecuzione. Ogni suono attrae una identità distinta e crea un ambiente uditivo che è unicamente bressoniano. Il suono non viene ridotto a supporto della visione ma è autonomo, e ciò dipende dalla sua superiore conoscenza di cosa non è apparente alla vista. Per esempio, quando il corpo di Fontaine è scosso dalle convulsioni alla notizia che verrà fucilato, l'immagine suggerisce che il protagonista stia piangendo. Tuttavia, la voce fuori campo informa che Fontaine è in realtà esplosivo in una risata nervosa che lo ha aiutato a rilassarsi. La voce non risponde alle leggi del visivo, non ne è supporto, piuttosto è un fenomeno metalinguistico⁹⁵. L'interlocutore della voce fuori campo non è nel film, è il pubblico stesso. Quella voce è diretta allo spettatore, che è fuori del film. Gli agenti esterni sono connessi direttamente fuori dalla sfera diegetica del cinema.

1.2.2 La voce è originaria

Chion suggerisce che i film di Bresson siano, infatti, voco-centrici o verbo-

⁹³ Sinha A., "The Primacy of Sound in Rober Bresson's Films", cit.

⁹⁴ Ferrero A., *Bresson*, cit.

⁹⁵ Daney S., "The Organ and the Vacuum Cleaner (Bresson, the Devil, the Voice-over and other things)", 2019.

centrici, dominati dalla voce umana sopra ogni altro suono⁹⁶. Le voci sono gli indici della sostituzione letteraria agganciata alle immagini cinematiche, come avviene in *Diario di un curato di campagna*, dove vediamo il testo su un pezzo di carta scritto dal prete e seguito dalla sua voce.



Diario di un curato di campagna (Robert Bresson, 1951)

In Bresson, il suono è sempre un passo avanti al visuale, cosa evidente anche nei film più maturi, come *Lancillotto e Ginevra*. È il suono che informa sui risultati del torneo cavalleresco alla corte di Artù. La scena sovverte la regola universale di causa ed effetto mostrando prima l'effetto seguito dalla causa. Prima vediamo la reazione del pubblico, poi l'azione⁹⁷. Al centro dell'azione del film è proprio il torneo, ed è significativo che Bresson sostenesse di averla costruita in funzione dell'orecchio e non dell'occhio⁹⁸, di aver selezionato appositamente di rappresentare ciò che fa rumore (scalpitare degli zoccoli dei cavalli, clangore di metallo su metallo, cornamuse, etc.). questi suoni hanno lo specifico compito di rappresentare al pubblico quel che l'immagine non restituisce, che è fuori campo e perciò invisibile.

Tornando a *Un condannato a morte*, il monologo interiore è in costante contrasto con quanto è visibile, producendo così una non-simultaneità tra immagine e suono. La voce fuori campo giunge però da differenti piani temporali. È diegetica e non si

⁹⁶ Chion M., *Audio-Vision. Sound on screen*, cit.

⁹⁷ Sinha A., "The Primacy of Sound in Rober Bresson's Films", cit.

⁹⁸ Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, cit.

esprime nel futuro ma nel presente, mentre le immagini appartengono al passato, creando un sincretismo anacronico di simultaneità e non simultaneità⁹⁹. La voce ricorda nel presente, l'immagine rappresenta quel che viene ricordato. Il titolo del film scelto da Bresson ci dice già cosa è accaduto nel passato, come la storia raccontata nel film da Fontaine finirà: il prigioniero fugge. L'azione è rappresentata nel qui e ora, ma l'immagine è evocata dal racconto orale, che è il presente, e riporta quanto è successo prima: il suono (la voce), dunque, causa la rappresentazione visiva, la precede, la evoca.

La voce fuori campo è spesso assimilata a una sorta di voce onnisciente, di prospettiva divina, per esempio nei documentari: è una voce che tutto vede e sa. Allo stesso modo, nei film prende spesso il posto del narratore onnisciente in letteratura, per quanto sia quasi sempre associata a un personaggio specifico della storia. La voce fuori campo immediata e intima nel cinema viene solitamente descritta come un'entità mentale, simile al soliloquio teatrale. Il monologo interiore che Bresson utilizza diffusamente nei suoi film ha un'immediatezza diegetica che rende il pensiero diretto¹⁰⁰: noi sentiamo quel che il personaggio pensa, non quello che pensava. Invece di un discorso, la voce fuori campo rappresenta le operazioni discorsive della soggettività prima della sua interiorizzazione. L'origine testuale da cui emana nel registro cinematografico ha una visibilità e un'immediatezza che travolge la percezione sensoriale dello spettatore. Quest'ultimo diventa ostaggio della voce a causa della sua ospitalità, del suo invito a entrare nel dominio della voce come un ospite gradito¹⁰¹. Questa ospitalità è enfatizzata dalla mancanza di un suo confinamento corporale: la fonte della voce non è percepibile, essa pare emanare dal testo stesso del film come una figura dominante.

La voce non è un *Acousmètre* secondo la definizione di Chion, ma ne condivide alcuni tratti. Chion sostiene infatti che Bresson è ossessionato dal contenere le voci nei suoi film¹⁰². I modelli parlano con un tono neutrale e straniante, evocando più l'atto dell'ascoltare che quello del parlare o discutere. Nelle *Note* e in varie interviste, Bresson afferma di istruire i propri modelli a recitare le proprie linee di

⁹⁹ Chion M., *Audio-Vision. Sound on screen*, cit.

¹⁰⁰ Daney S., "The Organ and the Vacuum Cleaner (Bresson, the Devil, the Voice-over and other things)", cit.

¹⁰¹ Sinha A., "The Primacy of Sound in Rober Bresson's Films", cit.

¹⁰² Chion M., *Audio-Vision. Sound on screen*, cit.

dialogo come se le stessero profferendo a sé stessi, piuttosto che all'interlocutore presente nella scena. I modelli di Bresson parlano secondo le modalità dell'ascolto: l'atto del parlare a qualcuno, nei film del regista francese, ha i tratti del monologo interiore teatrale¹⁰³. Bresson preferisce il monologo al dialogo, non si percepisce la differenza, in termini stilistici, tra i passaggi parlati *on-screen* e *off-screen*¹⁰⁴.

La mancanza di verosimiglianza uditiva è una delle caratteristiche distintive della voce bressoniana¹⁰⁵. L'assenza di risonanza e di riverbero caratterizza il modello dialogico di Bresson. Il dialogo è fatto per l'ascolto, non per creare risonanza tra gli interlocutori. Il monotono parlare senza emozioni o inflessione riduce la parola ai suoi minimi termini. Somiglia alle lettere sulla pagina bianca, prive di colore e della cadenza del parlato reale. Né vivo né morto, la neutralità del dialogo raggiunge la qualità inumana dell'automazione¹⁰⁶.

Bresson cattura il movimento verso l'interno dell'immobilità sonora. Quel che apprendiamo grazie alla voce fuori campo, mentre il corpo è trattenuto nell'immobilità assoluta, è la velocità interiore del suono che spinge l'anima o lo spirito verso una risoluzione finale che può culminare solo nella vita (*Un condannato a morte*) o nella morte (*Mouchette*). Nel caso di Fontaine, la voce può realizzarsi o nella libertà o nella morte, entrambe desiderabili in quanto entrambe paradossali: così risolve l'antinomia tra vita e morte. L'imperativo categorico della scelta morale, quando Fontaine deve scegliere se uccidere il giovane prigioniero, Jost, che potrebbe essere una spia, non interferisce con la decisione che la sua voce interiore ha già registrato. Non è il corpo a muovere l'anima ma il pensiero espresso dalla voce narrante. Percepriamo l'atto del pensare nella sua manifestazione corporea del suono esiliato nelle profondità dell'anima¹⁰⁷. Nessun film è mai stato così concentrato sul suono quanto *Un condannato a morte*. Bresson traduce il significato del film sonoro componendo quest'opera interamente attraverso le vibrazioni del suono che guidano il protagonista nell'articolazione del suo piano di fuga. Ogni azione ha un contrappunto sonoro che le è caratteristico e la identifica. Il suono giunge dall'esterno non soltanto per informare la narrazione ma per

¹⁰³ Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, cit.

¹⁰⁴ Bazin A., *What is Cinema? Vol. I*. University of California Press, Berkeley, 1967.

¹⁰⁵ Chion M., *The Voice in the Cinema*, Columbia University Press, New York, 1999.

¹⁰⁶ Sinha A., "The Primacy of Sound in Robert Bresson's Films", cit.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

assistere Fontaine e Jost nella loro fuga: è un alleato, un personaggio della storia, che aiuta il protagonista a fuggire dal controllo oculare¹⁰⁸.

Bresson limita la voce fuori campo al protagonista, che comunica direttamente pensieri e sentimenti al pubblico. Non soltanto in *Un condannato a morte*, ma anche in *Diario di un curato di campagna* e in *Diario di un ladro*. La voce non è parte di un mondo immaginario, non è un inconscio freudiano, esiste dentro uno spazio interiore udibile solo dal pubblico, e ha la funzione di creare una comunicazione diretta con gli spettatori, un legame che favorisce la ricezione rispetto alla funzione formale nella narrazione. In contrasto con la modalità privata con cui il fuori campo tradizionalmente funziona, che coinvolge il pubblico solo indirettamente, in Bresson è condivisa con gli spettatori nella sfera pubblica¹⁰⁹. La narrazione procede unicamente attraverso questo canale segreto, la comunione, che serve come legame prezioso tra protagonista e spettatore. Nella sua immediatezza, la temporalità della voce fuori campo trascende la limitazione spaziale del visivo, l'unità strutturale del discorso del film attraverso il montaggio, offrendo una linearità che lega la storia in un'unità complessa. La voce del dialogo in prima persona non possiede la soggettività e la maestria della voce fuori campo, e non è diretta a nessuno in particolare. Non c'è un destinatario specifico di questa voce solitaria, corrisponde alla sua controparte letteraria del narratore. Il dialogo è una condizione ininterrotta dell'anima, una rivelazione esterna di un destino interiore¹¹⁰. La separazione tra suono e immagine mantiene la divisione tra i due organi di senso che vi corrispondono. Il suono acquisisce un tratto indipendente. La sua presenza non attesta o conferma il testo né l'immagine. Il suono in Bresson connette immagini che possono essere considerate in uno spazio Reimanniano¹¹¹, poiché le connessioni tra le parti non sono predeterminate e possono avvenire in molti modi. Perciò il suono fuori campo, ad esempio, delle chiavi sulle sbarre, si connette allo spazio totalmente disconnesso della prigione di Fontaine.

¹⁰⁸ Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, cit.

¹⁰⁹ Chion M., *The Voice in the Cinema*, cit.

¹¹⁰ Bazin A., *What is Cinema? Vol. I*, cit.

¹¹¹ Deleuze G., *L'immagine-Tempo*, Ubulibri, Milano, 1989.

1.2.3 L'autonomia del suono

Il suono in Bresson non connette soltanto le immagini disparate ma forma una sutura tra gli interstizi delle immagini. Ciò che distingue il cinema sonoro dal muto è il frequente uso di suoni fuori campo. Il montaggio del cinema muto produceva una radicale separazione tra due immagini, che Eisenstein basava sui principi di collisione, contraddizione e contrasto. Gli interstizi tra le immagini sono uno spazio che esiste tra le immagini e che è reso possibile dal suono. Secondo Gilles Deleuze, Bresson fu pioniere nel creare e riempire gli interstizi tra le immagini con i suoni¹¹². Nel cinema sonoro non esiste più il fuori campo: il fuori dell'immagine è sostituito dagli interstizi tra due frame nell'immagine. Il suono in Bresson giunge da uno spazio non cinematografico, invisibile, così si materializza nella sua pura forma acustica priva dell'accompagnamento ausiliario dell'immagine. L'indeterminatezza del suono è una delle caratteristiche che ne sanciscono il primato sull'immagine, tuttavia è elusiva¹¹³.

Il suono in Bresson, esagerato e riprodotto fedelmente, agisce a spese dell'immagine impoverita¹¹⁴. Bresson intende contenere l'immagine nella presa della voce deterritorializzata, deprivare il testo della propria presenza¹¹⁵, il logos, che solo la voce può produrre. Il testo, la scrittura, perde la sua presenza enfatica, e così fa il visivo. Il dominio del parlato sulla scrittura è incontrovertibile. La presenza umbratile del suono travolge e avvolge l'immagine rimuovendo il suo status fondamentale per l'arte cinematografica. Quando Bresson afferma che una locomotiva sia meglio visualizzata per mezzo del suo fischio piuttosto che dall'inquadratura di un'intera stazione ferroviaria è evidente in *Diario di un curato di campagna*. L'elemento aurale del suono non è semplicemente immerso nelle profondità dell'immagine, ma rilevato dalla percezione sensoriale del pubblico¹¹⁶.

Il suono in Bresson rompe la barriera innalzata dall'immagine. La musica non diegetica svolge un ruolo specifico in Bresson. Non è utilizzata per supportare o rinforzare un'immagine. Funziona come un ritornello spirituale in un mondo

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Chion M., *The Voice in the Cinema*, cit.

¹¹⁴ Bazin A., *What is Cinema? Vol. I*, cit.

¹¹⁵ Deleuze G., *L'immagine-Tempo*, cit.

¹¹⁶ Sinha A., "The Primacy of Sound in Rober Bresson's Films", cit.

malvagio. Sia i nazisti nella prigione di Fontaine, sia i proprietari di Balthazar in *Au Hazard Balthazar* (1966), incarnano la malvagità del mondo. Perciò, la musica di Mozart o Schubert evidenzia la predestinazione della grazia, la fede di Bresson nell'indifferenza di Dio verso il peccato e il perdono. I brani dei due grandi compositori utilizzati in questi due film introducono il tema cruciale della fede bressoniana giansenista¹¹⁷.

L'autonomia del suono rispetto all'immagine crea una dualità di prospettive, una dicotomia tra dentro e fuori, con l'immagine rivolta all'esterno e il suono all'interno. Bresson dirige i nostri occhi lontano dall'immagine e verso la sfera interiore del suono che entra da fuori, a differenza dell'immagine che rivolge i nostri occhi alla sfera esteriore. Immagine e suono non devono contendersi lo stesso spazio, altrimenti si neutralizzano. Quel che si può percepire con l'udito è meglio di quel che si percepisce con l'occhio. Si deve seguire il suono ontologicamente ed epistemologicamente per giungere alle profondità metafisiche di Bresson. A proposito de *L'Argent* (1983), durante un'intervista, Bresson dice che la voce umana è il rumore più bello, e che a ogni film girato cresce in lui la certezza che si possa (quasi) fare cinema con il suono senza l'immagine¹¹⁸. Il mondo del suono è per Bresson più ricco e profondo dell'immagine, il suono è la realtà essenziale del cinema di Bresson. Con cinematografo Bresson indica l'arte cinematografica, piuttosto che il lavoro del cameraman. Ci sono due macchine, entrambe straordinarie: la cinepresa, che riproduce il mondo in maniera fuorviante, e poi c'è il registratore che riproduce fedelmente il suono. L'arte cinematografica è una costante mediazione tra queste due forme di riproduzione: quel che vediamo è falso, quel che sentiamo è vero. C'è un'eco dell'obiezione platonica alla *mimesis* in questa visione del cinema di Bresson¹¹⁹.

¹¹⁷ Daney S., "The Organ and the Vacuum Cleaner (Bresson, the Devil, the Voice-over and other things)", cit.

¹¹⁸ Sinha A., "The Primacy of Sound in Rober Bresson's Films", cit.

¹¹⁹ Daney S., "Interview with Robert Bresson", *Cahiers du cinema*, Giugno-Luglio 1983, in M. Bresson (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*, cit.

1.3. Fenomenologia del suono

Numerosi critici leggono il cinema di Robert Bresson alla luce della ricezione di quest'ultimo della filosofia fenomenologica¹²⁰. Il regista francese intende andare all'essenza delle cose attraverso l'uso di immagini cinematografiche e suoni, tagliando via dalla percezione dello spettatore qualsiasi elemento superfluo e mantenendo solo quanto permette di giungere all'anima. Per questa ragione lo strumento fenomenologico che Bresson adotta per interpretare il mondo è al contempo associato e reso manifesto da ciò che Joseph Cunneen definisce lo stile spirituale del suo cinema¹²¹. Ancora più interessante, il sonoro in Bresson è concepito e implementato proprio attraverso la comprensione dello stesso attraverso lo sguardo della fenomenologia¹²².

1.3.1. La fenomenologia

Maurice Merleau-Ponty¹²³ definisce la fenomenologia lo studio delle essenze. È una filosofia trascendentale che guarda ai fenomeni in termini di essenze universali, cui si arriva tramite un processo di contemplazione riflessiva di quella cosa particolare sotto osservazione, una contemplazione guidata da un tentativo di scoprire ciò che è invariabile relativamente a un particolare fenomeno. Per capire un qualsiasi fenomeno nelle sue interezza e purezza, si deve trattenere quanto è

¹²⁰ Blakemore T., "Objects with a Soul: The Spiritualization of Sound in the Films of Robert Bresson", *Film and Philosophy*, Vol. 15, 2011, pp. 17-31.

¹²¹ Cunneen J., *Robert Bresson: A spiritual style in film*, Continuum International Publishing Group, 2003.

¹²² Belton J., "The Phenomenology of Film Sound. *Robert Bresson's A Man Escaped*", in *Lowering the Boom. A Critical Study in Film Sound*, Beck J. e Grajeda T. (a cura di), University of Illinois Press, Illinois, 2008; sull'intreccio tra spiritualità, approccio fenomenologico e suono nel cinema di Bresson, cfr. anche Weis E. e Belton J., *Film Sound: Theory and Practice*, Columbia University press, New York, 1985; Bazin A., *The films of Robert Bresson*, Praeger, New York, 1970; Bazin A., *What is Cinema? Vol. 1.*, cit.; M. Chion, *Audio-Vision. Sound on screen*, cit.; Chion M., *The Voice in the Cinema*, cit.; Deleuze G., *L'immagine-Tempo*, cit.; Bresson R. e Pipolo T., *Robert Bresson: a passion for film*, Oxford University press, Oxford, 2010; Cardullo B., *Bresson and Others. Spiritual style in the cinema*, Cambridge Scholars Publisher, Cambridge, 2009. Questi i principali contributi critici che confluiscono nel presente paragrafo.

¹²³ Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003, p. vii. Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) è stato uno dei maggiori esponenti della fenomenologia filosofica in Francia. Fondamentale alla sua speculazione l'idea per cui la percezione abbia una dimensione attiva come apertura primordiale, innata e strutturale, al mondo della vita, in opposizione all'atomismo di Locke.

essenziale e immutabile di esso. Le essenze di cui parla la fenomenologia sono, evidentemente, astrazioni, diverse dalle astrazioni generate da altri sistemi filosofici o scientifici. Questi sistemi si prefiggono di spiegare o analizzare un fenomeno mettendolo in un contesto nuovo, un movimento che effettivamente li trasforma. Ad esempio, la scienza rende tutta la materia in termini di diversi elementi elencati nella tavola periodica, che però non intrattiene una reale relazione con la materia che sistematizza: è un'astrazione. Allo stesso modo, una mappa topografica descrive un'area geografica senza possedere le sembianze o l'essenza di quest'ultima. In entrambi i casi, la descrizione rende il fenomeno descritto attraverso un modello che lo rimpiazza: l'astrazione rimpiazza il reale¹²⁴.

La fenomenologia si propone di descrivere la nostra esperienza con il fenomeno senza separare l'essenza astratta dall'esistenza concreta; Merleau-Ponty parla a questo proposito di porre le essenze di nuovo nell'esistenza¹²⁵. In fenomenologia, l'astrazione resta incorporata nel fenomeno, piuttosto che estratta e data a nuova forma. Soprattutto, la fenomenologia è caratterizzata da un modo di pensare. È un approccio all'esperienza che cerca di descrivere più che di spiegare o analizzare. Tornare alle cose stesse è tornare al mondo che precede la conoscenza¹²⁶. Dunque, la fenomenologia rigetta l'analisi sistematica, il ragionamento scientifico e analitico, la psicanalisi, e altre forme di razionalizzazione. È un approccio ai fenomeni che permette loro di preservare il proprio mistero essenziale. Esattamente il tipo di pensiero che abbiamo riscontrato nel cinematografo di Robert Bresson¹²⁷.

1.3.2 Bresson e il cinema essenziale

Merleau-Ponty è particolarmente interessante poiché giudica l'arte cinematografica fenomenologica per eccellenza¹²⁸. Il cinematografo restituisce oggetti e cose così come vengono afferrati nella coscienza del narratore che ci presenta gli eventi. Suoni e immagini sono percezioni di cose indirette, ma pur sempre percezioni che più o meno mostrano le cose che rappresentano

¹²⁴ Belton J., "The Phenomenology of Film Sound. *Robert Bresson's A Man Escaped*", cit.

¹²⁵ Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, cit. pp. ix.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Blakemore T., "Objects with a Soul...", cit.

¹²⁸ Merleau-Ponty M., ...

direttamente¹²⁹. Il cinema di Bresson, volto a catturare l'essenza di persone, luoghi e cose, trova nel sonoro uno strumento privilegiato per riportare le essenze all'esistenza¹³⁰. Attraverso l'uso fenomenologico del suono Bresson ottiene quel carattere meditativo che ha reso celebri i suoi film, e che permette allo spettatore di contemplare l'essenza dei suoi personaggi e il viaggio spirituale che è sempre il cuore pulsante dei suoi film: il movimento è interiore, non esteriore, dice Bresson nelle *Note*.

La contemplazione senza fretta di personaggi e oggetti consente di afferrare ciò che si nasconde sotto la superficie. Lo stile visivo scarno, e l'uso del sonoro, aprono lo spazio alla manifestazione dell'essenza di una persona e del mondo fisico che questa persona abita. La scelta del "modello" sull' "attore" contribuisce, con medesima importanza, alla riuscita del meccanismo di scoperta. Poiché paragonabile a un foglio bianco, il modello può attraversare quel processo interiore verso la spiritualità e la redenzione dal mondo in cui viene inserito. Il modello è affrancato dalle sedimentazioni e dalle stratificazioni dell'arte teatrale e perciò è meglio predisposto a lasciarsi andare al processo di rivelazione della propria essenza descritto dal metodo della fenomenologia, che cattura le costanti del fenomeno ponendolo in un contesto differente¹³¹.

Le inquadrature studiate minuziosamente che isolano mani, oggetti, facce, emotivamente inespresse, aprono alla percezione del lavoro mentale che elabora e registra il processo spirituale. Bresson non fu il primo a implementare uno stile essenziale e uno sguardo esistenzialista al cinematografo, ma fu il più radicale nel rivolgere attenzione maniacale al dettaglio e nel porre la medesima attenzione a oggetti e persone al fine di renderne i suoni ancora più pregni di significato e risonanza¹³². Così, oggetti come un cucchiaino piegato diventano personaggi allo stesso modo in cui le guardie di una prigione diventano oggetti rappresentati solo dal corale rimbombo del loro vociare¹³³. Il senso di questa trasformazione avviene al livello del significato semantico che l'oggetto o le persone assumono: il cucchiaino non è come una chiave (senso metaforico) ma diventa la chiave (senso

¹²⁹ Chion M., *Audio-Vision. Sound on screen*, cit.

¹³⁰ Bazin A., *The films of Robert Bresson*, cit.

¹³¹ Blakemore T., "Objects with a Soul...", cit.

¹³² Chion M., *Audio-Vision. Sound on screen*, cit.

¹³³ Belton J., "The Phenomenology of Film Sound. *Robert Bresson's A Man Escaped*", cit.

fenomenologico), allo stesso modo in cui le guardie non sono personaggi ma una forza imprigionante¹³⁴.

Questa decostruzione e ricostruzione è possibile grazie all'uso del sonoro. Al centro del cinema di Bresson sono poste le questioni della redenzione e della grazia, comprese attraverso la lente del Cristianesimo Cattolico cui aderiva. I suoi film, tuttavia, piuttosto che esprimere una dottrina esprimono la fede di Bresson nella possibilità della redenzione attraverso la grazia di un potere superiore, ed è questa la principale fonte di ispirazione del regista francese¹³⁵.

Pochi cineasti hanno trovato il coraggio o la strategia adeguata a implementare efficacemente il suono asincrono, per cui la storia del cinema è dominata dalla sincronicità a tutti i livelli della colonna sonora. Il linguaggio uditivo adottato da Bresson è rarissimo nel cinema inglese e americano, per esempio. Bresson non è tuttavia l'unico regista ad aver ricercato un nuovo linguaggio aurale al di fuori del classico utilizzo rappresentazionale; due esempi sono Jean Renoir e Orson Welles. In *Rules of the Game* (*La règle du jeu*, 1939), Renoir utilizza le possibilità metaforiche del suono; Orson Welles è un virtuoso del sonoro, le cui possibilità comunicative ha perfezionato attraverso la radio. In *Citizen Kane* mostra infatti già una notevole maturità per un regista alle prime armi, soprattutto grazie all'uso sapiente di transizioni sonore e sovrapposizioni di dialoghi; nel corso della sua carriera, Welles sperimenterà senza sosta le possibilità espressive del suono¹³⁶.

Bresson si esprime chiaramente: suono e immagine non devono sovrapporsi, le due tracce devono incontrarsi ognuna con la propria dimensione non soltanto esplicativa ma anche significativa. La traccia audio è registrata a parte, non fa tutt'uno con l'immagine, e la sua presenza e centralità sono in competizione, non in collaborazione, con l'immagine¹³⁷: o emerge l'uno oppure l'altro, in quanto il fenomeno sonoro deve essere catturato nella sua essenza, nel modo in cui appare (fenomeno è termine greco, "ciò che appare"). Accanto a un raccontare per immagini c'è un raccontare per suoni, due fenomeni separati. Il suono di un oggetto nei film di Bresson diventa l'essenza dell'oggetto stesso, un'immagine sonora che

¹³⁴ Sinha A., "The Primacy of Sound in Rober Bresson's Films", cit.

¹³⁵ Cardullo B., *Bresson and Others. Spiritual style in the cinema*, cit.

¹³⁶ Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, cit.

¹³⁷ Bresson R., *Note sul cinematografo*, cit.

trasmette il vero significato dell'oggetto. Ecco, dunque, che il suono dei passi di una guardia incarna la guardia, è quel suono stesso a spingere Fontaine a ritrarsi, i prigionieri a zittirsi, è la presenza della forza imprigionante che ha la meglio sulla volontà di libertà dei carcerati; il suono del rastrello è l'anima che raccoglie i tormentati pensieri di morte e li rende compiuti e redentivi. In questo modo il mondo del film trascende il quotidiano e traccia un viaggio nel reame spirituale¹³⁸.

1.3.3. Suono spirituale

Già in *Un condannato a morte è fuggito* Bresson mette in pratica questo approccio espressivo. La trama del film è tratta dalla vera storia di Andre Devigny, leader della Resistenza francese catturato dalla Gestapo e fuggito alla prigionia durante la Seconda Guerra Mondiale. Bresson dice esplicitamente di aver inteso rappresentare i fatti nella loro esattezza, ma andando oltre la realtà basica, per realizzare un film di oggetti dotati di anima, per giungere alla seconda attraverso i primi¹³⁹. Il film comincia con l'annuncio che quanto rappresentato è tratto da una vicenda reale ed è riportato senza imbellimenti: Bresson intende ciò sia sotto il profilo stilistico che tematico. Non si crea aggiungendo, ma togliendo¹⁴⁰. Quindi Bresson è rigoroso nel riportare ogni cosa così come davvero è accaduta, e perciò Devigny è presente durante le riprese, la vicenda è girata proprio nel carcere lionese dove si svolse, e Bresson ebbe accesso agli oggetti che Devigny utilizzò per la fuga¹⁴¹. Due fili conduttori tematici spiccano nell'opera di Bresson: la sua fede Cattolica conservatrice e l'esperienza personale della prigionia, che anche lui scontò durante l'invasione Nazista. La capacità del regista di rendere l'autentica esperienza della prigionia, e il senso drammatico di oppressione e disperazione che comporta, pone le radici nella personale esperienza del regista.

La fuga, la conquista della libertà, è il pensiero fisso che anima Fontaine e il film di Bresson. Alla fine della pellicola comprendiamo come ogni singolo suono esperito durante la visione dell'opera costituisce un tassello del puzzle che ha reso

¹³⁸ Blakemore T., "Objects with a Soul...", cit.

¹³⁹ Cunneen J., *Robert Bresson: A spiritual style in film*, cit.

¹⁴⁰ Bresson R., *Note sul cinematografo*, cit.

¹⁴¹ Ferrero A., *Bresson*, cit.

possibile la fuga. I suoni del carcere, del mondo esterno e di quello più distante della ferrovia sono la manifestazione percepibile dei pensieri che ossessionano Fontaine, non casuali bensì tutti quanti costantemente orientati al desiderio di libertà e al terrore della prigione e della morte.¹⁴² Durante una scena iniziale vengono presentati al pubblico gli oggetti presenti nella cella, i quali torneranno tutti utili alla fuga sebbene ancora né Fontaine né gli spettatori ne comprendano l'utilità, cioè il significato che verranno ad avere quando saranno messi in relazione al piano elaborato grazie all'attenta analisi dei suoni delle cose e delle persone. E sono gli stessi suoni a orientare Fontaine affinché possa strutturare quelle parti del piano che coinvolgono pezzi di mondo al di fuori della portata del suo occhio: i passi delle guardie, le voci lontane, il fischio del treno, l'ambiente urbano, le informazioni condivise con gli altri carcerati. Bresson presenta gli indizi con i quali Fontaine scopre il mondo in cui è stato imprigionato attraverso il suono, mettendo in pratica la sua fiducia nell'udito come senso massimamente creativo e nella sua capacità di significare l'anelito umano alla fuga dal mondo quotidiano verso uno stato di grazia spirituale¹⁴³.

Piuttosto che rappresentare naturalisticamente quanto la scena riprende, Bresson costruisce uno spazio fisico per mezzo soltanto del suono, e ogni suono è scelto e collocato secondo una precisa scelta orientata dal significato essenziale che assume in relazione al tutto e, in particolare, al mondo interiore di Fontaine – e di Bresson che si identifica nel suo protagonista così come nel suo doppio Devigny. La tecnica sonora deve essere implementata al fine di rappresentare un mondo costituito di proprietà non catturabili dalla cinepresa, e che vanno aldilà dell'immagine su cui si sovrappongono. Suono e immagine godono di uno statuto partitario nei film di Bresson, nessuno dei due produce l'altro automaticamente.

Ne deriva un rifiuto del realismo psicologico di scuola classica e soprattutto americana, in cui la pellicola restituisce i processi mentali e le motivazioni dei personaggi. Piuttosto, Bresson insiste nel concentrarsi sull'aspetto esteriore di persone e oggetti per catturarne l'essenza, in ossequio al metodo fenomenologico di analisi del reale¹⁴⁴:

¹⁴² Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, cit.

¹⁴³ Cardullo B., *Bresson and Others. Spiritual style in the cinema*, cit.

¹⁴⁴ Cunneen J., *Robert Bresson: A spiritual style in film*, cit.

Obviously, Bresson is not aiming at absolute realism. On the other hand, his stylized treatment of (the dialogue) does not have the pure abstract quality of a symbol. It is rather a structured presentation of the abstract and concrete, that is to say of the reciprocal interplay of seemingly incompatible elements. They are there deliberately as neutrals, as foreign bodies, like a grain of sand that gets into and seizes up a piece of machinery. If the arbitrariness of their choice resembles an abstraction, it is the abstraction of the concrete integral. They are like lines drawn across an image to affirm its transparency, as the dust affirms the transparency of a diamond; it is impunity at its purest.¹⁴⁵

Il modo in cui Bresson costruisce le cose dal loro suono è insieme concreto e astratto, e perciò può fungere da ponte tra i due e giungere all'essenza fenomenologica delle cose¹⁴⁶.

Essenza delle cose e spiritualità: questi sono i due punti cardinali dell'uso dello strumento sonoro da parte di Bresson. Così come Tati, Bresson fa scarso uso del dialogo, perlomeno rispetto al resto della tradizione cinematografica più diffusa. Ciononostante, i film di Bresson sono sempre molto chiari sia sotto il profilo della trama che del significato. Bresson mira allo spirituale, Tati al satirico, entrambi ci arrivano grazie allo statuto semantico di cui imbevono i suoni.

1.3.4. Suoni fuori campo e azione interiore

Bresson fa peraltro uso di un ulteriore strumento sonoro: la voce narrante. Il termine inglese corrispondente, *voice-over*, rende meglio l'idea di una più generica voce sovrapposta rispetto a un narratore onnisciente di derivazione letteraria: le voci narranti di Bresson, infatti, vocalizzano la parola scritta, sia essa tratta da un diario (*Diario di un curato di campagna*) da un *journal* (*Diario di un ladro*) o da un *memoir* (*Un condannato a morte è fuggito*). La voce narrante così non è mai fuori dalla dimensione diegetica, è sempre il personaggio a parlare di sé a sé stesso, stratagemma che consente di inscenare il tormento interiore e la ricerca dell'anima che il personaggio attraversa. In *Diario di un curato di campagna*, André Bazin dice

¹⁴⁵ Bazin A., *What is Cinema? Vol. I.*, cit. p. 45.

¹⁴⁶ Blakemore T., "Objects with a Soul...", cit.

di essere di fronte al primo film in cui a essere rappresentati sono soltanto i moti dell'anima, e configura una nuova forma espressiva eminentemente teologica, una fenomenologia della salvezza e della grazia¹⁴⁷.

La scarsità dei dialoghi e la loro trivialità permettono ai personaggi, e al pubblico, di ricavarci uno spazio di contemplazione in cui riflettere sul problema che gli si pone innanzi. I film di Bresson sono cosparsi di momenti di silenzio, con occasionali suoni che provengono da lontano. La telecamera resta immobile e il suono si sospende se non al di fuori della ripresa, offrendo un'immagine iconica dell'atto stesso di riflettere su quanto avvenuto. La trasformazione dell'animo del personaggio è da quest'ultimo realizzata insieme al pubblico, è una realizzazione coordinata poiché inscenata. A essere rappresentate non sono le azioni o gli eventi che producono il cambiamento, bensì il meccanismo del cambiamento stesso, l'atto del modificarsi:

The use of extreme close-up is rare in these films, especially when compared with what Bergman and other European directors were doing at the time. In near silence, we observe Bresson protagonists coming closer and closer to transcending their material world, and escaping their metaphorical or literal prisons. Bresson clearly stated his intentions here: "If I succeed through the means of cinematography, in representing a human being... someone who is not a marionette who wriggles, if there is a human presence, there is divine presence." He infuses humanity with a divine aura by taking every concrete detail of the world around us seriously. For Bresson, it is the deity that is in the details.¹⁴⁸

Bresson implementa effetti sonori e ambientali a questo scopo. Diversamente da Wells, che sperimenta la distorsione delle prospettive aurali e le realtà dello spazio, Bresson tratta il mondo materiale in maniera molto realistica. *Diario di un curato di campagna* si apre sul giovane prete che arriva nella sua nuova casa in bicicletta. Fuori camera si sentono i suoni tipici del villaggio: carri di legno, cani che abbaiano, etc. Sullo sfondo c'è la dimensione pubblica, in primo piano il prete, che non ne è parte e non può entrarvi. Sin dai primi lavori, dunque, Bresson sfrutta il sonoro fuori campo per rendere sia la ricchezza del mondo che fa da sfondo alle vicende, sia il

¹⁴⁷ Bazin A., *The films of Robert Bresson*, cit.

¹⁴⁸ Blakemore T., "Objects with a Soul...", cit. p. 24.

significato degli eventi che vediamo svolgersi sullo schermo.¹⁴⁹ In una scena successiva, il giovane prete dialoga con la contessa, in preda a una crisi di fede, e dall'esterno del palazzo, fuori dalla finestra, si sente il suono di un rastrello che stride sul selciato. Questo suono da un lato ricorda al pubblico l'esistenza di un mondo ampio e variegato al di fuori della scena filmata, dall'altro tuttavia simula lo stridore del conflitto interiore in atto *nella* scena. Qui la dialettica tra affinità psicologica e spirituale è sviluppata al massimo, materializzata nel suono del rastrello, affine a quello della penna sul foglio del diario del prete, a significare che quanto avviene sullo schermo è un rastrellamento delle anime, un raccoglierle, la ritmica architettura della grazia¹⁵⁰.

Perlopiù, dunque, Bresson usa il suono, o i rumori, con le medesime modalità che riserva ai dialoghi: sparuti e pregni di significato. Spesso i suoi film riproducono scene nelle quali si hanno successioni di un unico suono, in contrasto con la più usuale pratica di sovrapporre tracce sonore per ottenere un miglior effetto di presenza scenica. In questo modo i suoni assumono una maggiore pregnanza e una vita propria, e cruciali per interpretare il significato della scena. Bresson usa il suono per guidare la lettura del film, e di questa funzione *Un condannato a morte è fuggito* è il manifesto teorico più compiuto¹⁵¹.

La riflessione sull'effetto che il mondo esterno ha nelle vite interiori dei personaggi è la questione da cui nasce l'arte di Bresson. Il regista francese costruisce un mondo secondo i criteri fenomenologici perché il suo pubblico lo percepisca e ne sia coinvolto, anche quando non può vedere attivamente la fonte dei suoni che sente. Bresson spinge per l'intensificazione della realtà essenziale delle cose, e la sua filosofia sull'uso del sonoro nel cinematografo è il cuore nevralgico della sua arte cinematografica¹⁵².

Robert Bresson rifiuta i canoni del cinema americano nel tentativo di evitare che il suono venga risucchiato dall'equivalente dell'illusionismo. Evitare l'illusione della realtà per favorire la disambiguazione della narrazione, raccontarla nel modo più

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Reader K., "The Sacrament of Writing: Robert Bresson's Diary of a Country Priest", in Hayward S. e Vincendeau (a cura di), *French Film: Texts and Contexts*, Routledge, New York, 2000.

¹⁵¹ Bazin A., *The films of Robert Bresson*, cit.

¹⁵² Belton J., "The Phenomenology of Film Sound. Robert Bresson's A Man Escaped", cit.

efficace, e creare un senso di clausura che paralizzi le nostre capacità riflessive. La violazione dei canoni hollywoodiani è un paradigma del suo metodo¹⁵³.

L'idea della prigione incombe su molti film di Bresson. Il prete rinchiuso nei suoi voti, impedito a connettersi con il mondo; il borsaiolo di *Diario di un ladro* intrappolato nei propri pregiudizi sul mondo e sulla sua incapacità di amare, e che finisce per essere messo in galera, proprio come il protagonista di *L'Argent*, l'ultimo film del maestro. Nel *Processo a Giovanna d'Arco* (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962) torna il motivo della prigionia (e della condanna a morte).

Bresson è maestro nell'implementare l'autonoma significatività dell'udibile e intrecciarlo nella narrazione filmica. Il suo uso del suono pertiene a uno stile coerente e rintracciabile in tutta la sua produzione, e lascia intuire l'estenuante lavoro sullo strumento che Bresson compie per tutta la sua vita. Attraverso il suono Bresson rappresenta concretamente la vita interiore dei personaggi nel mondo oggettivo, permettendoci di apprezzare la portata e il significato del loro percorso interiore¹⁵⁴.

1.4. Teoria e prassi nella filmografia di Bresson

I film che seguono *Diario di un ladro* e che vanno da *Processo a Giovanna d'Arco* (1962) a *L'Argent* (1983) mettono in pratica la teoria cinematografica di Bresson al suo massimo stadio di maturità e coerenza. In queste opere il sonoro diviene sempre più centrale fino a occupare una posizione prioritaria nel suo linguaggio cinematografico¹⁵⁵.

1.4.1 *Processo a Giovanna d'Arco*

Il film *Processo a Giovanna d'Arco* affila le strategie comunicative che erano già state di *Diario di un ladro* e fa del minimalismo stilistico la propria cifra

¹⁵³ Bresson R. e Pipolo T., *Robert Bresson: a passion for film*, cit. p. 34.

¹⁵⁴ Blakemore T., "Objects with a Soul...", cit. p. 29.

¹⁵⁵ Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, cit. p. 149.

ultima, configurandosi come un vero e proprio trattato sul cinematografo¹⁵⁶. Per Susan Sontag il processo a Giovanna d'Arco è un tema che si adatta perfettamente al cinema di Bresson, in quanto la vicenda è universalmente nota e i dialoghi sono già scritti, devono solo essere presi dagli atti del processo¹⁵⁷. Giovanna d'Arco è un soggetto ideale: è colei che sente la voce divina, il suo rapporto con il divino è tutto contenuto nell'orecchio.



Processo a Giovanna d'Arco (Robert Bresson, 1962)

Durante il film Bresson inserisce una didascalia con la quale afferma la veridicità di ciò che viene rappresentato in quanto preso direttamente dagli atti del processo di condanna e da quello di riabilitazione avvenuto venticinque anni dopo. Nel film, tuttavia, non c'è alcuna ricerca filologica da parte di Bresson sotto il profilo dei costumi e delle ambientazioni: l'autenticità degli eventi è rispettata unicamente nei dialoghi, laddove l'immagine serve solo a inscenarli. Tutto ciò che resta di vero, infatti, cioè di fenomenologicamente attribuibile al processo, sono le parole giunte tramite scrittura, mentre la ricostruzione storica della messinscena sarebbe teatro, finzione. La verità, in *Giovanna d'Arco*, può esperirsi solo tramite l'orecchio.

Bresson mira a cogliere la verità metafisica nei dialoghi ripetuti estratti dai testi originali. Attraverso il gioco con le immagini attualizzate (gli abiti del clero

¹⁵⁶ Arecco S., *Robert Bresson, l'anima e la forma*, Le Mani, Genova, 1998, cit. p. 112.

¹⁵⁷ Sontag S., "Stile spirituale nei film di Robert Bresson", in S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano, 1998, cit. p. 267.

moderno, gli scarponi della protagonista) porta al presente la figura di Giovanna d'Arco e soprattutto la sua passione mistica e le voci che dice di sentire¹⁵⁸. Il cinematografo di Bresson rivendica la propria capacità di rimettere il passato al presente¹⁵⁹. Giovanna d'Arco rispecchia alla perfezione i personaggi maschili protagonisti dei precedenti film di Bresson. Isolata e solitaria come il prete di campagna, la cui intensità spirituale incendia coloro che lo circondano e perciò lo evitano; determinata verso la propria causa come Fontaine, anche lui imprigionato da un invasore straniero e come lui convinta che Dio aiuti coloro che si aiutano. Come Michel è diffidente verso l'autorità costituita. Giovanna d'Arco è l'ultima eroina di Bresson a superare la disperazione giungere al trionfo spirituale¹⁶⁰. Giovanna d'Arco diventa un automa della grazia¹⁶¹. Per Deleuze, il modello è un automa psicologico moderno perché è definito dalla parola e non dall'azione motoria¹⁶². Dio si esprime attraverso la bocca della santa. Giovanna è un modello ispirato secondo i criteri ideali di Bresson. Mettendo al centro le parole e la voce il film estrae la parte spirituale del percorso di Giovanna per universalizzarlo e attuarlo. È un film a due voci, accusato e accusatore a confronto, in cui conta solo quanto viene detto e non cosa viene fatto¹⁶³. Il ritmo è cadenzato dai campi medi e dall'incalzare delle battute:

Michel Esteve esamina da vicino questa musicalità dei ritmi delle risposte di Jeanne. I più frequenti risultano essere i ritmi binari [...], seguiti da quelli tripartiti. [...] Meno frequenti i ritmi quadripartiti [...] e i ritmi binari con secondo membro più pronunciato [...] In merito, Bresson riferisce in più occasioni la metafora musicale che sta alla base della costruzione del film della sua personale idea di cinema¹⁶⁴.

In merito a *Jeanne*, Bresson dice di avere prodotto un film di genere diverso da tutti gli altri della sua produzione, costruito sulle e intorno alle parole e in cui ritmi di voci, rumori e suoni strutturano la costruzione drammatica. Si è dunque in presenza

¹⁵⁸ Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, cit. p. 150.

¹⁵⁹ Bresson R., *Note sul cinematografo*, p. 86.

¹⁶⁰ Bresson R. e Pipolo T., *Robert Bresson: a passion for film*, cit. p. 78.

¹⁶¹ Sontag S., "Stile spirituale nei film di Robert Bresson", cit., p. 274.

¹⁶² Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, cit. p. 153.

¹⁶³ Chion M., *The Voice in the Cinema*, cit.

¹⁶⁴ Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, cit. pp. 156-157.

di un continuum musicale ininterrotto, una mescolanza di voci e rumori raramente interrotta da musica vera e propria (il coro di voci fuori campo che ritorna). In particolare, i suoni delle trombe, costantemente richiamati durante i sessantacinque minuti del film (il più breve di Bresson), fanno da tramite fra terra e cielo per andare in soccorso della povera martire¹⁶⁵.

1.4.2. *Lancillotto e Ginevra*

Lancillotto e Ginevra esce nel 1974 dopo vent'anni di gestazione. Il film si apre con un prologo che riassume gli eventi per lasciare spazio alla violenza della guerra. I suoni della battaglia sono ovunque, il galoppo dei cavalli e il cozzare del ferro accompagneranno tutto il film come il suo nucleo tematico. Punto di avvio della vicenda (si legge nella didascalia iniziale) è la ricerca del mitico Graal, il calice che raccolse il sangue di Cristo crocefisso e cui è perciò attribuito un potere sovranaturale. I cavalieri, partiti per la Bretagna con il compito di riportarlo alla corte di Artù, tornano decimati e senza Graal dopo due anni.

Tutte le vicende eroiche dei cavalieri della tavola rotonda sono dunque relegate al passato e archiviate dal film, per trattare quanto accadde dopo. Il Graal, mai più ritrovato, ha chiuso la stagione eroica ed entusiasta di quell'ordine politico e sociale, lasciando caos, distruzione e smarrimento. L'ossessione per la ricerca di Dio attraverso il possesso materiale di un oggetto (Graal) fa sì che la presenza di Dio sparisca dal mondo lasciando spazio alla superstizione fatta di presagi, poteri sovranaturali, stregoneria, pensiero magico.

Il film è infatti disseminato di presagi, segni e profezie, descrive un mondo ritualizzato fino al parossismo al fine di ritrovare un ordine che va sgretolandosi, la cui sopravvivenza è appesa a un formulario tradizionale ripetuto e svuotato della sua capacità di dare significato e spiegazione alle cose: un mondo, in sostanza, sfuggito al controllo e in balia delle forze del caos. Tutto questo è abilmente reso ancora una volta con la neutralità espressiva dei dialoghi, il cui procedere liturgico è perfettamente incarnato dall'atonalità della voce. In questo caso, e a differenza che nel *Joanne*, Bresson ignora la fedeltà all'originale letterario cui si ispira e

¹⁶⁵ *Ibidem*.

inventa tutti i dialoghi. Anche *Lancillotto e Ginevra* viene portato al presente. In un complesso articolo dedicato al film, Lindley Hanlon sottolinea la ritmicità dei dialoghi secondo schemi codificati e motivati dalla resa cui Bresson li destina¹⁶⁶.



Lancillotto e Ginevra (R. Bresson, 1974)

La scansione liturgica delle scene è resa con la voce ma anche con rumori e suoni che scandiscono battute e immagini: rintocchi di campane, passi, tintinnare di ferro, il gracchiare del corvo. Centrale al film è la scena del torneo, che Bresson sostiene di aver ideato a favore dell'orecchio e non dell'occhio, cioè ha inteso mostrare quel che fa rumore: gli zoccoli dei cavalli, le lance sugli scudi, le armature dei cavalieri disarcionati, la cornamusa, etc. Sono suoni metonimici: rimandano all'oggetto che rappresentano senza che venga inquadrato. Il pubblico è ad esempio onnipresente, ma solo sotto forma di coro di voci da stadio.

Anche il ritmo del montaggio del torneo è rigido e ritualizzato, e con l'arrivo di Lancelot diventa progressivamente più vertiginoso ed ellittico, in sequenze che riassumono, in inquadrature sempre più brevi, le continue vittorie del cavaliere di Artù sugli sfidanti. Il suono che caratterizza il film è lo *sferragliare*: il suono del

¹⁶⁶ Hanlon L., *Fragments: Bresson's film style*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, 1986, cit. p. 130.

ferro di armature e armi domina come un costante tumulto al di sopra di ogni scena e ogni vicenda. La guerra, la morte, la caduta di un ordine nella violenza del disordine è attorno a tutto e aleggia, come una sentenza (una profezia molto concreta) sopra tutto.

Manlio Piva nota come tutti i personaggi di Bresson indossino sempre lo stesso vestito, lunghi soprabiti come a schermarsi; in *Lancillotto e Ginevra* i personaggi indossano armature, rendendo la metafora del vestito/difesa lampante. I movimenti dei cavalieri producono il tipico suono dello sferragliare, addirittura rendendo impossibile per loro essere silenziosi¹⁶⁷. Nessun intento evocativo: procedimenti ellittici e laicizzazione del mito sono strumentali al fine ultimo cui tende il cinema di Bresson: riportare al presente il passato¹⁶⁸. In un'intervista, infatti, Bresson dirà «Girando il film, non mi è mai venuto in mente che le armature potevano essere di un'altra epoca che la nostra, ma semplicemente un abito di ferro che è rumore, musica, ritmo. In generale, si nascondono i rumori o li si soffoca come dentro il cotone. Ma sono la vita, la sua prova concreta»¹⁶⁹.

Quando Lancillotto si libera dell'armatura per abbracciare Ginevra, il clangore segnala l'abbandono del voto di castità del cavaliere e l'incontro carnale dei due amanti. Lancillotto vuole il corpo, non l'anima, e Ginevra glielo offre, chiedendogli di resuscitarla:

È l'amore che, con dolorosa ostinazione, essa chiede a Lancillotto: il contatto e la penetrazione dei corpi, il calore della vita contro il sentore di morte che viene da Artù, dalle stanze vuote e fredde della reggia, da quel continuo ossessivo strascicare di corazze e armature lungo i corridoi. L'ardua, e delusa, aspirazione a questo radicamento dell'impossibile nelle potenzialità della vita, [...] è il nucleo più segreto, e portante, del film: la sconfitta si tende tra i due estrema della sublimazione repressiva di Lancillotto e della schiavitù quotidiana di Ginevra¹⁷⁰.

I corpi privati di armatura sono leggeri, silenziosi, non fanno rumore, sono le armature a risuonare in un clangore ossessivo. Se la morte è al centro della scena

¹⁶⁷ Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, cit. pp. 156-157.

¹⁶⁸ Ferrero A., *Bresson*, cit. p. 96.

¹⁶⁹ Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, cit. p. 217.

¹⁷⁰ Ferrero A., *Bresson*, cit. p. 100.

nel film, essa si manifesta in quanto fenomeno fisico proprio attraverso il suono degli strumenti che alla morte rimandano (armi e armature). La carne è il rifugio, apparente, il luogo in cui fuggire per ricacciare il pensiero dell'inevitabilità della morte, per esaltare la vita, ben consapevoli che intorno, nonostante tutto, il mondo continua a decomporsi.

1.4.3 *L'Argent*

Distribuito nelle sale nel 1983, *L'Argent* è l'ultimo film di Robert Bresson. Ispirato a un racconto di Lev Tolstoj (Bresson attinse a piene mani dal patrimonio letterario russo lungo tutto l'arco della propria carriera)¹⁷¹ è una summa poetica e tematica dell'opera bressoniana e nel grande autore russo Bresson ritrova quello stile asciutto, scheletrico ed ellittico che è la cifra stilistica anche del regista francese¹⁷². Tolstoj presenta soltanto i fatti senza aggettivi e descrizioni. In *L'Argent* trionfa la sineddoche e ciò che sta fuori campo, che è al di fuori della portata dell'occhio, come nella scena degli assassini finali. In primo piano non è quel che si vede ma che si *sente*, sia con l'anima che con le orecchie (e le due cose si richiamano).

L'Argent è la storia di Yvon, un giovane operaio accusato ingiustamente di aver spacciato banconote false. A causa di questa accusa perde il lavoro e finisce in carcere dopo aver partecipato a una rapina. La moglie lo abbandona, lui tenta il suicidio in carcere. Quando però esce di cella, uccide due albergatori e ruba l'incasso. Fugge in campagna, dove una vecchia donna lo accudisce. Infine, una notte, per derubarla, uccide anche costei e la sua famiglia. Infine, Yvon si consegna alla polizia confessando i propri crimini. Il tema è la corruzione del mondo prodotta dalla pervasività del denaro, tema centrale sin da *Au hasard Balthazar*, e l'eclissi del sacro conseguente¹⁷³.

La città è anch'essa un cozzare di suoni e rumori, come già abbiamo visto per tanti film di Bresson. Nel corso del film, tutte le voci sono ovattate, schermate, non

¹⁷¹ Bazin A., *The films of Robert Bresson*, cit. p. 28.

¹⁷² Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, cit. p. 236.

¹⁷³ De Giusti L., *Lo sguardo rivolto altrove*, in De Giusti L. (a cura di), *La Bellezza e lo Sguardo. Il Cinematografo di Robert Bresson*, cit. pp. 185-186.

pulite, tranne quella del giudice, sempre limpida, e dell'anziana donna che accoglie Yvon, colei che se fosse Dio perdonerebbe tutti: sono due voci che esprimono due leggi, umana e divina¹⁷⁴.



L'Argent (R. Bresson, 1983)

A un'ecologia dell'immagine, nel cinema di Bresson, si affianca una del suono, composta dai rumori della natura contrapposti a quella della città, la prima confusa e disordinata, la seconda precisa, significativa, pulita:

Bresson sostituisce rumori significanti (perché discriminati) a rumori insignificanti (perché indifferenziati). Usando un vocabolario schafferiano, si può affermare che sostituisce i suoni «a linea retta» (quelli ciclici, grigi, ripetitivi: dei motori, per esempio) con «suoni discreti» (la ricca varietà dei rumori naturali). Un recupero di sonorità e di gesti umani, naturali, al quale corrisponde una rinnovata comunicazione: fino alla notte del delitto, Yvon e la *petite femme* discorrono e si scambiano gentilezze con una semplicità e armonia tali come mai in Bresson¹⁷⁵.

In *L'Argent* Bresson introduce un nuovo tassello nella produzione del suo linguaggio cinematografico (e, di conseguenza, del cinematografo in generale),

¹⁷⁴ Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, cit. p. 238.

¹⁷⁵ Ivi, cit. p. 243.

caratterizzato dalla decostruzione della narrazione e del discorso attraverso, tra gli altri strumenti (e certamente tra i principali), il sovvertimento del rapporto gerarchico tra immagine e suono¹⁷⁶. Bresson chiude la propria carriera elevando il cinematografo verso una nuova frontiera della propria compiutezza come arte autonoma, indipendente e strutturata, senza per questo pretendere di aver completato il lavoro: «il cinema è immenso. Non abbiamo fatto nulla»¹⁷⁷. Strumento principe di questa elevazione è il suono.

¹⁷⁶ De Giusti L., *Lo sguardo rivolto altrove*, cit. p. 185.

¹⁷⁷ Daney S. e Toubiana S., “Interview with Robert Bresson”, *Cahiers du cinema*, Luglio 1983, in M. Bresson (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*, cit.

CAPITOLO II – L'ARTE SONORA DI JACQUES TATI

Jacques Tati (1908-1982) è stato un grande comico del cinema francese, probabilmente il più grande mimo e comico visivo dopo Chaplin e Keaton. Come Robert Bresson, Tati lavorava con lentezza, controllando personalmente ogni dettaglio dei suoi film, dalla scrittura al montaggio; inoltre, come Bresson, si rifiutava di scendere a compromessi con i tecnici o i produttori. Di conseguenza, sebbene la sua prima apparizione in un film sia avvenuta già nel 1932, Tati ha girato solo sei film¹⁷⁸.



Jacques Tati

Come Chaplin e Keaton, Tati è arrivato al cinema dal *music-hall*. Prima di calcare il palcoscenico, però, si è dedicato allo sport: tennis, boxe, calcio, e infatti la comicità di Tati spesso combinava l'aspetto atletico e il music-hall¹⁷⁹. Ciò detto, Tati perfezionò non solo le capacità comiche del suo corpo, ma anche le possibilità

¹⁷⁸ Cardullo R., "The sound of silence, the space of time: Monsieur Hulot, Comedy, and the aural-visual cinema of Jacques Tati", *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 17, No. 3, pp. 357-369

¹⁷⁹ Turvey M., *Play Time. Jacques Tati and Comedic Modernism*, Columbia University Press, New York, 2010, pp. 157.

comiche del cinema in sé e per sé. Per questa ragione, è possibile attribuire a Tati uno sforzo simile a quello di Bresson: costruire un'arte cinematografica, indipendente dalle altre arti, definendo e applicando nella pratica le caratteristiche tecniche e stilistiche proprie del cinema – immagini e suono.

Come Chaplin e Keaton, Tati interpretava essenzialmente lo stesso personaggio in ogni suo film. Questo personaggio è inevitabilmente un solitario, un emarginato, un affascinante sciocco la cui incompetenza umana è preferibile alla competenza disumana della vita che lo circonda. Il Monsieur Hulot di Tati (anche il nome ricorda Charlot) si limita a farsi gli affari suoi, totalmente ignaro che il mondo intorno a lui è impazzito e che la sua ingenua attenzione ai propri affari ne trasforma l'ordinata follia in un caos comico.

Come Chaplin e Keaton, l'Hulot di Tati non assomiglia né si muove come nessun'altra persona nell'universo. Si sporge in avanti con un'angolazione obliqua, cappello malconcio in cima alla testa, pipa che spunta dalla bocca, ombrello che penzola al suo fianco, i pantaloni due centimetri sopra le scarpe - una strana figura umana dagli angoli impossibili, fuori centro e fuori posto¹⁸⁰.

In quanto mimo eccezionale formatosi nell'epoca del cinema muto, e poiché dedica scarsissimo spazio al dialogo comico, le gag di Jacques Tati sono composte da un abile accostamento di immagini e suoni, oltre che da una costruzione e una struttura meticolose e ingegnosissime. Il suo repertorio oscilla tra gag immediatamente e facilmente comprensibili, come quelle utilizzate dai comici classici, e gag nascoste, appena percettibili e che non si trovano nella tradizione classica¹⁸¹.

In mezzo ci sono strutture di gag che si trovano nella commedia classica ma che sono usate più frequentemente da Tati o che sono in qualche modo radicalizzate da lui per rendere la sua commedia più opaca: le immagini di scambio e di illuminazione che inizialmente ingannano o confondono lo spettatore; le gag elise, parti delle quali si verificano fuori dallo schermo o sono mascherate dalla messa in scena; le gag in corsa e frammentate, che si disperdono e si intrecciano in una scena, se non in un intero film; la classe delle gag potenziali il cui significato comico non

¹⁸⁰ Cardullo R., "The sound of silence, the space of time: Monsieur Hulot, Comedy, and the aural-visual cinema of Jacques Tati", *cit.* pp. 357-369.

¹⁸¹ Placereani G. e Rosso F., *Il gesto sonoro. Il cinema di Jacques Tati*, Il Castoro, Milano 2002, *cit.* p. 10.

viene mai realizzato, o perché sono troncate, incomplete o consistono semplicemente in dettagli incongrui; e le gag sottili, filmate in campo lungo, che competono per l'attenzione dello spettatore con gli eventi circostanti e le gag che vengono messe in scena sullo sfondo¹⁸². Le gag di Tati sono costruite per il cinema in quanto sono rese possibili dal cinema. Per questa ragione il suono è strutturalmente integrale allo stile comico di Tati, anzi ne è uno dei principali (non l'unico) elementi di originalità. In effetti, se da un lato Tati è conosciuto come un comico visivo che usa il dialogo con parsimonia, una percentuale sorprendente di gag dipende dal suono.

Tati si trovò a confrontarsi con l'innovazione del sonoro nel cinema da professionista che aveva costruito la propria carriera comica di mimo sul muto. Anche lui, come Chaplin, fu certamente travolto dalla riflessione sulla “morte del cinema” a seguito dell'innovazione sonora. Come Bresson, Tati intravede le potenzialità per il cinema offerte dal sonoro, ma capisce che la semantica di questo strumento deve essere strutturata, realizzata, dal cineasta prima di poterne trarre frutto, per «conservare la forza dell'immagine senza indebolirla con la parola»¹⁸³. Il suono può uccidere il cinematografo se è introdotto come mera riproduzione meccanicistica della realtà, allo stesso modo in cui l'immagine può uccidere il cinema, per Bresson, se è pura documentaristica di arti diverse dal cinema. Il suono deve avere un significato diverso dalla semplice descrizione o riproduzione del reale, per essere efficace.

Poiché Tati è un comico, il suono deve piegarsi al genere della comicità per farne uno strumento non solo compatibile con le immagini cinematografiche, ma addirittura una dimensione ulteriore che assolve una funzione significante aggiuntiva, e non meramente riempitiva o didascalica, dell'immagine stessa. In questo senso, la scoperta di Tati in ambito cinematografico è che *il suono può far ridere*. Una versione più radicale di questa affermazione, prendendo in considerazione l'intera opera di Tati, è che la realtà è ridicola e caotica e la comicità non è una trovata geniale o una battuta di spirito, ma è nelle immagini e nei suoni che ci passano davanti agli occhi ogni giorno, basta piegare la testa di lato e

¹⁸² Turvey M., *Play Time. Jacques Tati and Comedic Modernism*, cit., p. 159.

¹⁸³ Nysenholc A., “Tati, il suono che fa immagine”, in Placereani G. e Rosso F., *Il gesto sonoro*, cit. p. 38.

assumere uno sguardo molto particolare: lo sguardo di Hulot – o forse, di Tati che guarda Hulot.

Michel Chion ha spesso preso come punto di riferimento per rappresentare le proprie osservazioni sul cinema, e sul sonoro in particolare, proprio il comico francese. Sia in *Audio-Vision* che nella sua monografia a quest'ultimo dedicata, Michel Chion sostiene la centralità dell'elemento sonoro nel cinema di Tati. In *Audio-Vision* Chion prende ad esempio una sequenza di gag che avviene sulla spiaggia del piccolo resort in *Le vacanze di monsieur Hulot (Les vacances de Monsieur Hulot, 1953)* e segnala una costruzione parallela del contesto narrativo che oppone immagini e suoni: i villeggianti suscitano ilarità per la loro irrequietezza, per l'ansia che sembra affliggerli e nelle costanti espressioni di noia che esprimono. Il suono, invece, è una cacofonia costante di voci, urla di bambini che giocano, rumori di attività variegata, in generale di un mondo di spensieratezza, vitalità, giocosità¹⁸⁴. Se ci fossero solo le immagini, non avremmo modo di percepire l'atmosfera reale dell'ambiente in cui si muovono i personaggi: sono infatti loro ad annoiarsi nonostante siano in un contesto di vacanza, loro che sono incapaci di lasciarsi andare e restano impettiti, incastrati nei loro ruoli e nelle proprie abitudini e routine. Se non ci fosse il sonoro questo tema, che sorregge tutto il film (la comicità di persone che vanno in vacanza e si annoiano), non passerebbe. E forse non passerebbe nemmeno un altro tema: che Hulot, con il suo comportamento da ragazzino sbadato e un po' troppo cresciuto, è un elemento di disturbo di quella tranquillità annoiata che i villeggianti ricercano; il suo passaggio li costringe, loro malgrado, a non poter passare una giornata "normale". È un caos vitale, quello di Hulot, che accende l'ordine mortifero e deprimente della piccola borghesia in villeggiatura.

¹⁸⁴ Chion M., *Audio-Vision*, cit. p. 4.



Le vacanze di monsieur Hulot (J. Tati, 1953)

Per tutte queste ragioni si è parlato di cinema sonoro in riferimento all'opera di Tati¹⁸⁵ e Marco Muscolino ha intitolato la sua monografia dedicata al cineasta *Il suono delle immagini*¹⁸⁶. A partire dall'osservazione della realtà Tati costruisce sequenze che fanno emergere la comicità dagli interstizi dei gesti e delle situazioni banali quotidiane, senza caricature o battute di spirito, ma accostando immagini verosimili e suoni concreti fino a suscitare il riso.

2.1 Cinema *d'auteur* e perfezionismo esasperato: lo stile cinematografico di Tati

Lo stile cinematografico unico di Tati si inserisce nel solco dei sostenitori della *politique des auteurs* che chiedeva di distinguere tra i semplici *metteurs-en-scene* e i veri *auteurs* e quindi di riconoscere l'autorità artistica dell'autore,

¹⁸⁵ Placereani G. e Rosso F., *Il gesto sonoro. Il cinema di Jacques Tati*, cit. p. 11.

¹⁸⁶ Muscolino M., *Jacques Tati. Il suono delle immagini*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2009.

identificato come il regista che implementa uno stile personale e crea un'opera coerente¹⁸⁷.

Tati desiderava avere un controllo assoluto sulle sue creazioni e spesso lavorava contemporaneamente alla sceneggiatura, alla regia, alla produzione, agli effetti sonori e, ovviamente, alla recitazione. Nei suoi film, Tati si prendeva gioco di molte forme di autorità, come l'altoparlante in *Le vacanze* e lo stile di vita moderno degli Arpels in *Mio zio (Mon Oncle, 1958)*, che inibiva lo sviluppo del figlio Gerard; tuttavia, si comportava da autorità assoluta sul set cinematografico. È noto quanto fosse difficile lavorare a fianco di Tati, che spesso e volentieri disattendeva le scadenze prefissate ed esigeva una rigida obbedienza dai membri della sua troupe. Rimko Haanstra, il figlio del regista Bert Haanstra, che ha continuato a lavorare con Tati in *Monsieur Hulot nel caos del traffico (Trafic, 1971)*, dopo che suo padre aveva messo fine alla problematica collaborazione, ricorda l'impazienza di Tati nei confronti di una comparsa che interpretava uno dei poliziotti che controllano il furgone Altra in viaggio verso la mostra di Amsterdam. Tati voleva che la comparsa si muovesse in un modo specifico quando scivolava su un liquido rovesciato, ma la comparsa non era in grado di imitare la performance di Tati. Non volendo compromettere la qualità del suo film, Tati interpretò il ruolo, anche se sullo schermo non è riconoscibile come Tati¹⁸⁸.

Tati era il prototipo dell'autore: anche senza l'interpretazione del suo alter ego Monsieur Hulot, un film di Tati è immediatamente riconoscibile. Scrive Kristin Thompson che

Tati's main formal principle is *overlap*. The diverse small incidents and gags of his films may tend toward discontinuity, but he overlaps them through a complex stitching process. Using deep staging, deep focus, offscreen sound, and multiple points of interest within a frame, he makes virtually every moment—funny or not—in *Les Vacances* dependent on an interaction between two initially separate actions and spaces¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Valck de M., "The Sound Gag. The use of sound for comic effect in the films of Jacques Tati", in *New Review of Film and Television Studies*, Vol. 3, No. 2, 2005, pp. 223–235.

¹⁸⁸ Turvey M., *Play Time. Jacques Tati and Comedic Modernism*, cit., p. 157.

¹⁸⁹ Thompson K., *Breaking the Glass Armor*, Princeton University Press, Princeton, 1988, cit. p. 97.

Oltre alla sovrapposizione, la coerenza stilistica è raggiunta attraverso la recitazione degli attori, i cui movimenti del corpo e i gesti sono enfatizzati rispetto alle espressioni facciali e verbali. Imitando Tati, gli attori assumono pose pronunciate che ricordano i popolari numeri di mimo del teatro *vaudeville*. Di conseguenza, dominano i campi lunghi e le inquadrature medie. Primi piani concentrati sul dialogo o che suggeriscono stati emotivi sono assenti nell'opera di Tati. In effetti, l'unico primo piano medio di Hulot, quando lo spettatore viene introdotto al personaggio in *Le vacanze*, ritrae una comunicazione fallita. Dopo aver disturbato gli altri ospiti dell'albergo con il suo ingresso maldestro Hulot si reca alla reception per fare il check-in. Con i bagagli in mano e la pipa in bocca non è in grado di pronunciare il suo nome e il receptionist è costretto ad aiutarlo togliendogli la pipa di bocca per capire il cognome dello strano ospite.

2.1.1 Il suono comico

Gran parte dell'originalità comica di Tati, fin dai tempi di *Giorno di festa*, (*Jour de fête*, 1949), risiede nel suono. Mentre lo slapstick è riconducibile all'influenza dei comici del muto e dei registi dei decenni precedenti, l'uso dell'audio è del tutto personale.

Il suono non diegetico, cioè l'audio che non proviene da una persona o da un oggetto all'interno del film, e che non deriva da una persona o da un oggetto all'interno dell'inquadratura - è fondamentale per i suoi film. È fondamentale innanzitutto per le sue immagini e viene introdotto fin dall'inizio in *Giorno di festa*. Si tratta di una rivoluzione in sé, dato che la sincronia tra rumore e immagine era considerata il punto fermo del cinema fin dal 1929. Tati gioca con la grammatica del suono, dandoci il rumore della campagna francese - galline, pecore, mucche - senza che si vedano necessariamente le fonti¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Valck de M., "The Sound Gag. The use of sound for comic effect in the films of Jacques Tati", cit. p. 227.



Giorno di festa (J. Tati, 1949)

Una caratteristica peculiare delle colonne sonore di Tati è la frequente assenza di prospettiva sonora. Tradizionalmente, nel cinema narrativo classico, più la macchina da presa è vicina a qualcosa, come ad esempio un personaggio che parla, più il suono di quell'oggetto viene messo in risalto nella colonna sonora. I rumori di sottofondo vengono smorzati e resi indistinti, mentre i dialoghi importanti dal punto di vista narrativo tendono a essere privilegiati rispetto a tutto il resto.

Tati, tuttavia, si astiene spesso dall'attirare l'attenzione dello spettatore su informazioni significative dell'immagine, e lo stesso vale per le sue colonne sonore. In alcune scene, ai suoni provenienti da fonti vicine e lontane viene dato lo stesso peso, tra cui il dialogo sovrapposto di più personaggi e i rumori provenienti da fuori campo, così che sentiamo solo frammenti di conversazione in mezzo a una cacofonia di suoni. Inoltre, i dialoghi che si colgono tendono a essere insignificanti, se non addirittura banali, e Tati tende a privilegiare i rumori di fondo, come lo scricchiolio della porta della sala da pranzo in *Le Vacanze*, minimizzando, se non addirittura eliminando, voci e altri suoni che ci aspetteremmo di sentire. Il risultato è che gli spettatori possono trascurare gli eventi narrativi e le gag, quando si trovano

di fronte a lunghe inquadrature che ritraggono azioni multiple che, a loro volta, generano una varietà di suoni¹⁹¹.

Fin dall'inizio, Tati gioca con la grammatica del *modo* in cui l'audio dovrebbe essere impiegato nel cinema. Tati utilizza effetti sonori estremamente puliti, registrati separatamente e inseriti nel continuum della colonna sonora in punti specifici. Ascoltati in successione, darebbero vita a una colonna sonora discontinua e frammentata, se non fosse per l'uso di suoni di sottofondo continui che legano il tutto. Si pensi, ad esempio, alle sue voci di sottofondo "fantasma" (che risuonano sulla spiaggia in *Le Vacanze*, o tra i venditori al mercato in *Mio zio*) che agiscono come un tessuto connettivo, nascondendo bene le rotture inevitabili che vengono a crearsi quando si costruisce una colonna sonora estremamente frammentata e discontinua¹⁹², come abbiamo già detto.

La comprensione delle possibilità comiche del suono e dei rumori matura in Tati molto presto, e già in *Giorno di festa* assume caratteristiche che accompagneranno i suoi film successivi. Per esempio, nella gag dell'ape, la destrutturazione della prospettiva sonora è la chiave per ottenere l'effetto comico: il ronzio dell'insetto è allo stesso livello di volume e chiarezza, sia che ronzi attorno alla testa del contadino (in piedi vicino alla macchina da presa, a metà inquadratura) o a cento metri di distanza intorno alla testa di François. Tati piega il realismo prospettico della funzione uditiva a vantaggio dell'effetto comico, in una continua sperimentazione¹⁹³.

Giorno di festa è pervaso da questo genere di gag sonore, così come i suoi film successivi. Il tintinnio leggermente attutito del campanello della bicicletta, ad esempio, è allo stesso livello indipendentemente dal fatto che François stia pedalando in lontananza o davanti alla macchina da presa: è una firma, un rumore identificativo. Quel suono è chiamato a sostituire l'immagine, non ad accompagnarla: serve a segnalare la presenza di un elemento del film conosciuto e

¹⁹¹ Turvey M., *Play Time. Jacques Tati and Comedic Modernism*, Columbia University Press, New York, 2010, pp. 164-166.

¹⁹² Chion M., *Audio-Vision*, cit- p. 46.

¹⁹³ Thompson K., *Breaking the Glass Armor*, cit. p. 99.

riconoscibile – una funzione indipendente e immaginativa del suono congruente con quella bressoniana¹⁹⁴.

Tant'è vero che in alcuni casi Tati opera una completa elisione della fonte del suono, e così facendo il suono in sé diventa fonte di comicità. Quando François torna all'ufficio postale dopo una notte di bagordi in *Giorno di festa*, esce dallo schermo per radersi e la macchina da presa indugia su due postini che timbrano le lettere. I suoni esagerati di vecchie tubature che gemono, scricchiolano e sembrano esplodere quando François, fuori campo, fa scorrere l'acqua, li disturba più volte, così come il frastuono fuori campo causato da Hulot che si diverte con gli escursionisti, alla fine del secondo giorno di villeggiatura in *Le Vacanze*, sveglia gli altri ospiti dell'hotel. Come in Bresson, il suono identifica da sé e, invece di accompagnare l'immagine, la completa, comunica informazioni agli spettatori che l'immagine manca di offrire. Questa ricerca di precisione comunicativa del sonoro assume i contorni della maniacalità in entrambi i registi, che sperimentano con il sonoro comprendendone le uniche capacità significanti e affrancandolo dalla subordinazione al visivo.



Le vacanze di Monsieur Hulot (J. Tati, 1953)

¹⁹⁴ Dutton J., *Keeping Quiet. Visual Comedy in the Age of Sound*, Chaplin Books, UK, 2015, pp. 125-126.

Le gag continue e frammentate, che si susseguono in lunghe sequenze nei vari film di Tati, sono spesso ottenute tramite l'abile uso del sonoro. Un esempio di gag continua lo troviamo in *Le Vacanze*, quando gli ospiti che si rilassano, durante la seconda sera, nella hall dell'hotel sono disturbati dalla musica ad alto volume proveniente da un disco jazz messo sul giradischi da Hulot; lo stesso effetto Hulot lo ottiene durante il ballo in maschera della quinta sera, quando aumenta il volume della musica; poi il figlio dell'uomo d'affari tedesco suona il disco jazz di Hulot la sesta sera; e infine il direttore dell'hotel lo riaccende inavvertitamente dopo essere stato svegliato dai fuochi d'artificio quella stessa notte¹⁹⁵.

2.1.2 Giochi di suono

Tati sembra giocare con le possibilità del suono per ottenere effetti comici variegati in direzioni tra loro molto diverse e anche opposte. Il suono è spesso usato per confondere, per scambiare oggetti, persone e situazioni in qualcosa di diverso, per velare o rivelare; ma allo stesso tempo è anche usato per sottolineare, per indicare, per suggerire una direzione in cui guardare al fine di seguire il filo di una gag che altrimenti rischierebbe di sfuggire allo spettatore.

Un esempio lo troviamo durante la festa in *Mio zio*. Gli ospiti si spostano da una parte all'altra del giardino. Mentre due di loro trasportano un tavolo giù per alcuni gradini in un'inquadratura lunga, il suono più marcato è quello di un liquido, che porta la nostra attenzione sul contenuto di una brocca sul tavolo, che si versa perfettamente in una tazza vicina per via dell'inclinazione¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Turvey M., *Play Time*, cit. p. 163.

¹⁹⁶ Valck de M., "The Sound Gag. The use of sound for comic effect in the films of Jacques Tati", cit. p. 226.



Mio zio (J. Tati, 1958)

Quando il camper viene ispezionato dalla polizia olandese in *Monsieur Hulot nel caos del traffico*, un forte rumore di raschiamento (oltre a un'inquadratura media) attira il nostro sguardo su Hulot che arruffa accidentalmente i capelli di un poliziotto con il braccio. Nelle inquadrature successive l'uomo appare con il ciuffo. In un'inquadratura ricca di azione in *Play Time* (1967), varie persone sono inquadrare, sedute e in piedi intorno a un tavolo, con Barbara che suona il piano sullo sfondo, accompagnata dall'anziana cantante. Un suono stridente, tuttavia, è chiaramente udibile al di sopra del canto e delle chiacchiere, e ci avverte che il direttore del ristorante sta sciogliendo dell'Alka-Seltzer in un bicchiere d'acqua. Questa sequenza si rivela una messa in scena per una gag di scambio, in quanto Hulot, scambiando il bicchiere di liquido gorgogliante per champagne, beve da esso e fa una smorfia di disgusto. Giocando col suono, Tati costruisce una narrativa tematizzata del mondo moderno che vede dispiegarsi davanti ai propri occhi, risucchiando tutto quello che lo aveva preceduto.

2.1.3 Sfruttare il sonoro per ottenere il muto: rifiuto della parola e rumore parlante

Il linguaggio ha un ruolo minore nell'opera di Tati e le battute verbali sono assenti. Monsieur Hulot, l'alter ego comico di Tati, vaga per vari ambienti, sempre curiosamente fuori luogo e incapace di rispondere a situazioni compromettenti con

una battuta di spirito. L'umorismo deriva invece dalla fisicità delle interpretazioni degli attori, Hulot su tutti, dagli ambienti e dai suoni aggiunti.

Come regista, Tati era un perfezionista. Preferiva lavorare con i dilettanti e di solito recitava lui stesso le diverse parti prima di chiedere agli attori di imitare attentamente i suoi movimenti¹⁹⁷. Il suo desiderio di controllare i luoghi e le ambientazioni raggiunse una maniacalità senza precedenti con la costruzione di quella che venne a essere conosciuta come "Tativille" per il film *Play Time*. Tati pretese infatti la costruzione di un enorme set cittadino appena fuori Parigi, completo di corsie per il traffico automobilistico e uffici completamente attrezzati¹⁹⁸.

Non Hulot, che viene continuamente scambiato per una legione di falsi Hulot, ma la città di vetro e acciaio è la vera protagonista di *Play Time*. Per quanto riguarda il suono, la misura del perfezionismo di Tati si può comprendere considerando il tempo dedicato alla ricerca dei suoni "giusti" in post-produzione. Lo sceneggiatore Jean-Claude Carrière ricorda di aver osservato Tati al lavoro nello studio di registrazione e di aver notato «con stupore come rompesse i bicchieri, uno dopo l'altro, per ore, con la massima serietà, per ottenere il miglior suono possibile¹⁹⁹».

Come è stato già detto, la maggior parte dei suoni che gli ascoltatori sentono nei film di Tati non sono registrati dal vivo nella loro rappresentazione reale, ma accuratamente selezionati e aggiunti in studio. In *Mio zio* il suono dei passi è prodotto da varie fonti non ortodosse, che vanno dalle palline da ping-pong ai manufatti di vetro²⁰⁰. Jonathan Rosenbaum riassume l'approccio di Tati al cinema e la natura del suo perfezionismo: «[Tati] era un tipo completamente non verbale; un uomo le cui capacità mimiche rendevano il suo linguaggio del corpo e gli effetti sonori vocali più vicini al suono della sua "voce" che al discorso vero e proprio. Pensava con il corpo»²⁰¹. È questo approccio fisico al suono che fornisce la prima motivazione per usare il termine *sight gag*²⁰² al fine di descrivere l'uso del suono da parte di Tati come strumento comico. Proprio come Tati ha plasmato la messa in

¹⁹⁷ Turvey M., *Play Time*, cit. p. 39.

¹⁹⁸ Dutton J., *Keeping Quiet*, cit. p. 121.

¹⁹⁹ Bellos D., *Jacques Tati: His Life and Art*, Harvill Press, London, 1998, cit. p. 18, traduzione nostra.

²⁰⁰ Chion M., *Audio Vision*, cit. p. 64.

²⁰¹ Rosenbaum J., "The death of Hulot", *Sight and Sound*, 1983, pp. 94–97.

scena e la cinematografia per giustapporre elementi incongrui nell'immagine del film ottenendo così l'effetto comico, ha manipolato la colonna sonora per generare un gioco interpretativo con le proprietà acustiche del suono anziché con la significazione del discorso. Analogamente al funzionamento della gag visiva, tutti gli elementi che generano e risolvono la gag sonora sono simultaneamente disponibili; le spiegazioni verbali, come nel caso di una punch-line, non sono necessarie²⁰³.

Lo spettatore non ha bisogno di grandi presentazioni o spiegazioni verbali per seguire le sue opere. Hulot è un personaggio dal canone chiaro, una maschera le cui caratteristiche sono riconoscibili al punto da renderlo unico e inconfondibile tra tutti i personaggi dei film in cui compare. Una delle sue caratteristiche è la ristrettezza verbale: più che parlare, Hulot borbotta o accenna risposte piuttosto standardizzate (“mi scusi”, “piacere”, “grazie”). È il suo corpo il vero chiacchierone. Dice lo scrittore Adolphe Nysenholc che Tati si è accorto molto presto della ridondanza di buona parte delle parole che vengono dette ogni giorno in ogni contesto, di contro alla potenza significativa del gesto²⁰⁴. Se la comicità di Tati nasce dall'osservazione del quotidiano, il suo Hulot rispecchia, o meglio fa da contraltare, all'eccessiva verbosità delle interazioni sociali, e con il suo silenzio rende evidente quanto era evidente anche a Tati: perlopiù la gente parla a vanvera, non dialoga ma si perde nella chiacchiera heideggeriana che non dice realmente nulla, o che esplicita semplicemente quanto è già noto a occhi e orecchie (i referenti della cinepresa).

Già in *Le Vacanze* lo stile narrativo di Tati assume il carattere destrutturato che accompagnerà i suoi film con varie traiettorie: un susseguirsi di gag che non comportano una progressione drammatica. Il film ha un soggetto ma non una storia, un arco narrativo riassumibile in una riga o due, ma solo vari accadimenti comici accostati. André Bazin²⁰⁵, già all'epoca in cui il film fu distribuito nelle sale, nota la peculiare e significativa importanza che Tati attribuisce al sonoro in *Le Vacanze* ed elogia il coraggio del regista nell'abbandonare un personaggio di successo come

²⁰³ Valck de M., “The Sound Gag. The use of sound for comic effect in the films of Jacques Tati”, cit. p. 224.

²⁰⁴ Nysenholc A., “Tati, il suono che fa immagine”, cit., p. 38.

²⁰⁵ Bazin, A., “Monsieur Hulot and time”, in Id., Bazin A., *What is Cinema? Vol. 1.*, cit. p. 45.

il postino di *Giorno di festa* per proporre un nuovo protagonista dopo ben quattro anni.

In *Le Vacanze*, l'azione non conta, ciò che conta sono tempo e spazio²⁰⁶. Il tempo è quello delle vacanze, le cui giornate regolarmente scandite dalle attività dei villeggianti e dal ciclo giorno/notte somigliano più a tempo lavorativo che al tempo libero. Le vacanze sono fuori dal tempo: è un tempo vuoto perché è senza scopo, non ci sono obiettivi da raggiungere, nessun lavoro da svolgere regolarmente. In questo senso, la destrutturazione narrativa, l'assenza di archi narrativi (il film inizia col solitario Hulot che si dirige verso l'hotel e finisce con il solitario Hulot che riparte tale e quale) riflette l'ambientazione in cui la (non) vicenda è calata. All'epoca in cui il film uscì le vacanze al mare erano una possibilità riservata a pochi privilegiati rispetto alle masse francesi, e Bellos²⁰⁷ rintraccia un intento documentaristico e pedagogico in *Le Vacanze*, stando al quale Tati vorrebbe mostrare in cosa davvero consistano queste fantomatiche vacanze al mare cui tutti sembrano aspirare. Il giudizio finale è impietoso ma congruente con le necessità del genere cinematografico cui Tati appartiene: le vacanze al mare sono ridicole.

Hulot è il personaggio perfetto per la cifra stilistica di Tati. L'elisione verbale cui il protagonista di *Le Vacanze* è ridotto ne condensa il carattere: solitario, schivo, discreto, impegnato a non disturbare nessuno, per Nysenholc Hulot è il bambino modello educato al rigore formale dell'epoca, alla deferenza e al rispetto dell'autorità e delle distanze²⁰⁸. I suoi modi e i suoi interessi sono quelli di un ragazzino appena adolescente, il suo stesso abbigliamento sembra essere il residuo di vecchi capi per i quali è ormai cresciuto troppo²⁰⁹. Come tutti i ragazzini dell'epoca, è abituato a fare silenzio a scuola, a vedere repressa la propria individualità²¹⁰. «Da qui i suoi inchini in punta di piedi, il suo mettersi sull'attenti obliquamente, il suo sorridere teso, i suoi piccoli saluti secchi con la testa. Sempre servizievole. Egli è soggiogato dalle buone maniere. E questo lo rende un po' un

²⁰⁶ Muscolino M., *Jacques Tati. Il suono delle immagini*, cit., p. 42.

²⁰⁷ Citato da Muscolino M., *Ivi*, cit. p. 43.

²⁰⁸ Nysenholc A., "Tati, il suono che fa immagine", cit., p. 39.

²⁰⁹ Dutton J., *Keeping Quiet. Visual Comedy in the Age of Sound*, Chaplin Books, UK, 2015, p. 133.

²¹⁰ Bazin, A., "Monsieur Hulot and time", cit. p. 119.

automa, lo rende una marionetta. [...] Hulot è piuttosto un Pierrot introverso, pudico, genere Buston Keaton, o Harold Loyd²¹¹».

È proprio la sua riservatezza, la sua attenzione a non disturbare nessuno, a renderlo maldestro e di conseguenza a essere il vero motore delle gag di cui è, suo malgrado, causa diretta e indiretta. Per Adolphe Nysenholc così come per Marco Muscolino e André Bazin, l'emarginazione cui è condannato Hulot è un dito puntato contro la società in cui vive: tace per protesta²¹². Hulot è costantemente schiacciato dalla pressione sociale al punto da essere incapace di rispondere, di difendersi dalle accuse che le evidenze gli lanciano, di rispondere che non era sua intenzione, o che non è stato lui: emblematica la prima scena al mercato in *Mio zio*, quando un bambino fa cadere un pomodoro e Hulot, lì accanto per caso, viene accusato di essere il responsabile dal proprietario della bancarella. Hulot non dice nulla, risponde a monosillabi masticati, è troppo beneducato per polemizzare. L'uomo medio della società di Tati è impossibilitato a far valere le proprie ragioni. Tati costruisce così minuziosamente il suo personaggio che ogni dettaglio assume una funzione narrativa e tematica. Dal vestiario alla postura, tutto lo descrive: la pipa che ha sempre in bocca gliela chiude, è la sua scusa per non parlare o per borbottare a bassa voce, è il modo con cui Hulot nasconde il suo disagio e il suo rifiuto a dialogare.

Sempre in *Mio zio*, Hulot non ha alcuna libertà di scelta relativamente alla partecipazione al colloquio di lavoro organizzatogli dal cognato, o all'interesse sessuale verso la vicina di casa di quest'ultimo che la sorella vorrebbe affibbiargli. Più che non avere diritto di parola in merito, è Hulot stesso che vi rinuncia, forse convinto che a nulla varrebbe esporre il proprio parere ai suoi parenti alienati. Così, «le sue inibizioni lo portano al malinteso. Ha un bel fare dei grandi gesti, i suoi balbettii non dicono niente a nessuno. Gli altri sono più svelti. Gli tolgono la parola, gli chiudono il becco. Manca di aggressività con quelli che hanno la lingua pronta. Non ha la minima faccia tosta»²¹³. A questo mondo, sembra dire Tati, o aggredisci o vieni aggredito, e se tenti di nasconderti per evitare di dover fare l'una o l'altra cosa, i guai ti verranno a cercare senza che tu te ne accorga. Hulot non è interessato

²¹¹ Nysenholc A., "Tati, il suono che fa immagine", cit., p. 39.

²¹² *Ivi*, p. 40.

²¹³ *Ibidem*.

a stare al centro dell'attenzione, anzi si fa volentieri da parte. Sia in *Le Vacanze* che in *Mio zio*, la vicenda apre a Hulot le possibilità di un intreccio amoroso: nel primo caso, la turista straniera con cui Hulot organizza una cavalcata, e nel secondo la giovane donna che vive con la vecchia al pianterreno dello stabile in cui alloggia Hulot. Entrambe mostrano un abbozzato interesse per il protagonista dei due film, che però o non se ne accorge, o è disinteressato alla cosa oppure è semplicemente troppo inibito per rispondere sia positivamente che negativamente alle loro attenzioni (ci prova, in effetti, in *Mio zio*, a farle una carezza sul naso, ma non ci riesce e finisce per farla alla vecchia). Alla fine dei due film, Hulot è solo: non sembra esserne dispiaciuto ma nemmeno allietato: sembra esattamente come sembrava all'inizio della pellicola. Esporsi significa correre un rischio, ma anche procurarsi la possibilità di un guadagno. Senza esporsi, Hulot perde le proprie occasioni per relazionarsi con uomini e donne e quindi per integrarsi nel proprio mondo.

Ci prova talvolta a parlare, Hulot, ma è subito zittito dal costante chiacchiericcio di chi lo circonda. La gente intorno a lui parla tantissimo senza dire nulla di importante o interessante, senza offrire realmente informazioni utili al progresso della storia. I loro dialoghi sono ripresi da situazioni e contesti talmente banali e quotidiani da essere caratterizzati dalla tipologia della chiacchiera²¹⁴. Non ci sono dialoghi che saltino alla mente per la loro originalità o dimensione drammatica: sono parole al vento. La festa a casa della sorella di Hulot in *Mio zio* con colleghi del cognato e la vicina di casa è sorretta da un brusio di chiacchiera continua in sottofondo che ha sempre l'aspetto del discorso di circostanza, rituale e formalizzato, con gerarchie ben stabilite e ruoli da incarnare, così come risposte precotte, tanto che più che una festa amichevole sembra una riunione di lavoro. «La madre di Gérard (la sorella di Hulot), e ancor di più la sua vicina di casa, praticano una dizione castigata, ipercorretta. Gesticolano con la voce, esattamente come Hulot attraverso la sua andatura elastica vocalizza con il corpo. Il linguaggio caricaturale delle comari fornisce loro una sagoma sonora, come la mimica conferisce a Hulot un profilo caratteristico²¹⁵».

²¹⁴ Dutton J., *Keeping Quiet*, cit. p. 101.

²¹⁵ Nysenholc A., "Tati, il suono che fa immagine", cit. p. 41.

Destituita la parola della sua centralità nel cinema sonoro, e relegando a una funzione minore la musica, Tati come Bresson implementa una colonna sonora fatta di *musique concrète*, cioè del suono degli oggetti (e delle voci) che si riverberano su un sottofondo silenzioso. I suoni concreti non hanno solo la funzione di atmosfera che vitalizza l'immagine, bensì assumono una funzione metaforica. Tati associa i suoni delle cose alla voce delle cose allo stesso modo in cui trasforma la voce umana in un rumore. Il suono di un oggetto è la sua espressione verbale, il modo in cui si presenta, la risposta alla domanda "come ti chiami?" I rumori assumono un senso: Tati rifiuta i giochi di parola ma fa suoi i giochi di suono²¹⁶. In *Mio zio*, la casa della sorella di Hulot è una riproduzione della fabbrica del marito più che di un'abitazione, e la cosa è evidente nei suoni che emette ancora più che nell'aspetto, rumori tutti sovrapponibili alla cacofonia di cui è investito Hulot quando lavora nell'azienda del cognato. Fosse solo per le immagini, la cucina e la sala ci restituirebbero una versione caricaturale dei classici interni da design un po' futuristici e post-moderni. È soltanto con i suoni della casa che il parallelo con la fabbrica diventa evidente. Sono i suoni a trasmutare l'una cosa nell'altra. «La fabbrica del marito eroga tubi di plastica come fossero salsicce. Non si potrebbe meglio prendere in giro il cibo industriale. E la perdita di qualità della vita. Il calpestio sul marmo freddo dei palazzi, pubblici e privati, risuona cadenzato ai quattro angoli dei film per mettere in evidenza la vacuità dei luoghi, il vuoto della modernità, l'assenza di anima, l'inumanità del nostro tempo²¹⁷».

È indubbio che Tati sia rimasto sempre molto legato al muto: ancora in *Play Time* è spesso inquadrato da lontano, non si capisce cosa dica, le sue parole sono rese intelligibili solo attraverso la gestualità: l'uomo moderno che si dissolve in uno spazio pubblico che non ne rileva la presenza. E con il passare degli anni, nei film di Tati, la consapevolezza di avere irrimediabilmente perduto una dimensione sociale (e artistica) in favore di un'indifferenziata massificazione dominata dal chiacchiericcio vuoto si rispecchia nel sempre minor spazio cui è relegata la socialità del passato. In *Giorno di festa* la dimensione del villaggio è l'ambientazione stessa della vicenda; in *Mio zio*, la forma di socialità popolare più

²¹⁶ *Ivi*, p. 42.

²¹⁷ *Ibidem*.

folcloristica è relegata allo spazio del mercato sotto casa di Hulot e completamente spazzata via nei dintorni dell'abitazione di sua sorella; in *Play Time* quello spazio antico è stato totalmente inghiottito dall'ultramoderno aeroporto, che sembra un ospedale, e in *Le Vacanze* la natura è aggredita dal turismo massificato.

In questo scenario la parola viene sempre più soffocata così come l'individualità, svuotando le persone di sostanza e trasformandole in automi, cosa ben rappresentata in *Play Time* dagli appartamenti visti dall'esterno attraverso i quali si può vedere tutto ciò che accade all'interno, spazzando via ogni forma di privacy, come se fossero uccelli in gabbia. Il lavoro che Tati compie sul suono gli consente di ottenere l'effetto del muto ma attraverso il rumore, attraverso i suoni stessi, cosa che aggiunge alla nostalgia per il cinema vivo una dimensione tematica ulteriore: il rumore assordante del rasoio elettrico impedisce al cognato di Hulot, mentre si sbarba, di udire quanto sua moglie gli sta dicendo, in una gag molto divertente che trasmette l'impossibilità di comunicare tra i due, cosa ripresa quando è la volta del marito di diventare inudibile mentre la moglie è presa dai suoi assordanti elettrodomestici. Per questi due borghesi moderni tutto ciò che conta è esteriore, sono le apparenze²¹⁸.

Questo stato di cose è diffuso capillarmente tra i (numerosi) personaggi secondari che popolano il mondo di Hulot. Il protagonista non è certo l'unico a bofonchiare e mangiarsi le parole. Spesso, infatti, i dialoghi sono a metà, borbottati, le parole sono ridotte a sottofondo, stabilendo uno stile che ha fissato il modello per molta commedia visiva nei decenni successivi, da Jerry Lewis a Ronnie Barker. Altre volte le espressioni umane sono distillate in grugniti, esclamazioni, gesti verbali alla stregua dei belati, dei muggiti e dei chioccioli degli animali da cortile. In effetti, la parità tra umano e animale è resa esplicita in molte gag, come quando François, in *Giorno di festa*, scopre il cerchio di inchiostro nero sull'occhio che gli hanno disegnato gli addetti al luna park: i movimenti della sua testa diventano simili a quelli di un volatile mentre si ispeziona allo specchio, e il suono del canto dei polli colora il punto²¹⁹.

²¹⁸ *Ivi*, p. 43.

²¹⁹ Dutton J., *Keeping Quiet*, cit. pp. 129.

Tuttavia, il dialogo non è sempre negletto, anzi a volte è centrale all'effetto comico. In effetti, nota Chion, il fatto che il dialogo giochi una parte quantitativamente minoritaria nei film di Tati non significa che abbia poca rilevanza²²⁰. All'inizio della scena del ristorante in *Play Time*, il direttore sente una coppia parlare di un finanziere internazionale che sta ballando in modo ridicolo e passa l'informazione al capocameriere che gli sta accanto. Pochi secondi dopo, il manager si accorge che la coppia sta discutendo di un altro uomo, quasi identico, che sta ballando in modo altrettanto assurdo, e informa nuovamente il capocameriere. Le sue parole si sentono al di sopra del rumore del ristorante, perché se così non fosse, si perderebbe il senso comico della scena, cioè l'allusione al fatto che gli uomini di finanza siano tutti uguali.

Quando Maria finisce di cambiarsi in macchina fuori dall'esposizione di *Monsieur Hulot nel caos del traffico*, due operai che si trovano nelle vicinanze fanno commenti osceni su di lei. Tuttavia, il linguaggio che usano - "Guarda che accessori", "Ben equipaggiata" e "Oh oh, traffico incrociato" quando si avvicina un'altra donna - potrebbe essere applicato alle automobili, e questo incrocio produce ironia. Anche in *Le Vacances*, i cui dialoghi Andre Bazin ha definito insignificanti, le parole giocano talvolta un ruolo comico. L'analogia oggetto-suono che coinvolge il colonnello bombardato dai fuochi d'artificio è in parte creata dal suo continuo blaterare per tutto il film su questioni militari, e dai comandi che impartisce durante il picnic; e l'uomo d'affari tedesco nuota accidentalmente nella direzione sbagliata quando viene chiamato al telefono per l'ennesima volta dal cameriere. Il dialogo non è nemmeno l'unico mezzo di umorismo verbale nei film di Tati, poiché di tanto in tanto il regista utilizza scritte con effetto ironico. "Formaggio Ideale" è il nome del banco su cui Hulot deposita la spugna gialla in *Play Time*. In *Monsieur Hulot nel caos del traffico*, una delle automobili distrutte e rimorchiate alla stazione di polizia ha un cartello "Oggi Sposi". In un'immagine in *Mio zio*, i genitori di Gérard guardano adoranti il proprio figlio attraverso la porta della sua camera da letto mentre fa i compiti, dando le spalle a loro e alla telecamera. Dopo che se ne sono andati, un'inquadratura ad angolo invertito rivela che in realtà sta soffiando acqua attraverso un tubo di plastica attaccato allo sfiatatoio del didietroparade una balena

²²⁰ Chion M., *Audio-Vision*, cit. p. 62.

raffigurata sulla copertina del suo libro di testo, intitolato “Scienze Naturali”. Altra sperimentazione si trova all’inizio di *Mio zio*, in cui i titoli di testa del film sono iscritti su un cartello come se fossero indicazioni stradali.

2.2 Il linguaggio comico di Tati

Marijke de Valck riprende il concetto di *sight gag* (gag visiva) introdotto dal teorico del cinema Noel Carroll e attribuisce²²¹ a Tati l’introduzione della *sound gag* come cifra ultima dello stile del regista francese e suo principale (anche se non unico) elemento di originalità.

Con “sight gag” Carroll descrive una

form of visual humor in which amusement is generated by the play of alternative interpretations projected by the image or image series. Sight gags existed in theatre prior to their cinematic refinement, and sight gags, although they are regarded as a hallmark of the silent comedy, can occur in films that are neither silent nor comic²²².

Con la formula “sight gag” Carrol fa riferimento a una particolare forma di film che si afferma negli anni '10 e diventa il principale tipo di commedia cinematografica negli anni '20 con i film di registi come Charlie Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd. Questo tipo di umorismo è suscitato dalla giustapposizione di elementi incongrui. La fonte dell'incongruenza nella gag visiva si trova nell'immagine, che apre a interpretazioni alternative. Un famoso esempio di ciò che Carroll chiama la variante mimata della metafora della gag a vista si verifica in *La febbre dell'oro* (1925) di Charlie Chaplin. Chaplin e un suo collega cercatore d'oro sono intrappolati in una baita durante una tempesta di neve. Non c'è niente da mangiare e i due sono sempre più disperati, dando luogo a una serie di eventi comici. In uno

²²¹ Valck de M., “The Sound Gag. The use of sound for comic effect in the films of Jacques Tati”, in *New Review of Film and Television Studies*, Vol. 3, No. 2, 2005, pp. 223–235.

²²² Carroll, N. (1991) ‘Notes on the sight gag’, in *Comedy/Cinema/Theory*, A. Horton (a cura di), University of California Press, Berkeley, pp. 25–42.

di questi vediamo Chaplin che prepara il suo stivale come se fosse un pasto. L'umorismo in questo frammento non risiede solo nel fatto che i cercatori d'oro intrappolati sono così affamati che potrebbero mangiare, anzi mangiano esplicitamente, una scarpa, ma è soprattutto la somiglianza visiva tra lo stivale e il cibo che fa ridere: i lacci assomigliano a degli spaghetti, la suola a un filetto e i chiodi sembrano ossa che Chaplin lecca con gusto. L'accostamento di un comportamento comune durante i pasti con oggetti non edibili ma che assomigliano a una cena, genera inevitabilmente una risata nello spettatore. Nel suo articolo, Carroll apre la sua tassonomia della gag visiva con un'altra contrapposizione: gag visive e gag verbali.

Sebbene entrambe si basino sulla risoluzione del nonsense attraverso la reinterpretazione del materiale, la gag verbale ha bisogno di una battuta per mettere in moto il gioco interpretativo. Nella gag visiva, invece, tutte le informazioni sono già visivamente disponibili per risolvere l'incongruenza non appena l'immagine viene presentata. Che l'arte della gag visiva sia stata perfezionata nell'era del cinema muto e non in quella del teatro è comprensibile se si considera l'iniziale dominio del visivo nel cinema e la sua relazione solo indiretta con il suono²²³.

Le commedie del cinema muto dipendevano dal potere auto esplicativo delle immagini cinematografiche per produrre risate. Con l'introduzione del sonoro il cinema è cambiato e con esso la commedia cinematografica. La centralità visiva del cinema è stata interrotta da voci, musica e altri suoni. Il linguaggio si è sviluppato come fonte principale di effetti comici nei film. Tati costituisce un'eccezione notevole a questa tendenza del cinema sonoro.

Come abbiamo visto, in Tati la parola svolge un ruolo minore. Il dialogo è scarno, disarticolato, multilinguistico e non funge da supporto per uno sviluppo drammatico della narrazione del film. Al contrario, Tati ha invece sviluppato uno stile cinematografico unico che si basa da un lato sulle tecniche visive della *mise-en-scene* e della cinematografia e dall'altro sull'uso del suono per creare effetti comici. Il primo si fonda su un uso abbondante della gag visiva. Il secondo è tutto racchiuso nella gag sonora²²⁴.

²²³ Goudet S., "L'invenzione Sonora in *Playtime*", in Placereani G. e Rosso F., *Il gesto sonoro*, cit. p. 86.

²²⁴ Valck de M., "The Sound Gag.", cit. p. 225.

2.2.1 *Slapstick e Burlesque*

Malcolm Turvey sostiene che la comicità di Tati incarna un modernismo genuinamente popolare e radicalmente innovativo, combinando un'estetica modernista con lo *slapstick*, la *sight gag*, il *burlesque* e molti altri stili convenzionali della tradizione mainstream del genere di commedia incentrata attorno al personaggio comico, tipica dell'epoca del muto e che ha in Charlie Chaplin il suo autore più archetipico²²⁵. L'unione di avanguardia e norme stabilite della comicità permise a Tati di ingraziarsi sia i favori del grande pubblico che quelli di élite e critica. D'altronde la commedia incentrata sul personaggio comico fu molto apprezzata da modernisti e avanguardisti, che vi si ispirarono molto.

La commedia *slapstick* nasce in Francia con il cinema muto nei primi anni del Novecento e fu presto, negli anni Venti, adottato dal cinema americano. Si tratta di una comicità semplice tutta giocata sul linguaggio del corpo e che ruota attorno a gag efficaci nella loro basilarità. Il più classico degli esempi è lo scivolone sulla buccia di banana. Dice Julian Dutton²²⁶ che la commedia visiva precede il linguaggio stesso: probabilmente la risata più antica del mondo fu scatenata da qualcuno che scivola per terra – l'essenza, appunto, dello *slapstick*.

Ma Tati compie un passo ulteriore e in questo scarto risiede la sua originalità e il suo contributo innovativo all'arte comica cinematografica. Per esempio, un gruppo di turisti in *Playtime* è seduto in una carrozza. Li vediamo attraverso il finestrino che sta per essere pulito e l'addetto alle pulizie inclina il finestrino. Nel suo inclinarsi gli stessi occupanti della carrozza ondeggiano all'indietro sui loro sedili. È chiaro che è in atto qualcosa di molto diverso dallo *slapstick*. È una gag surreale che gioca con la realtà e che eleva la comicità visiva a uno status superiore a quello della più arguta delle battute²²⁷.

Tati nuota controcorrente, nel cinema francese della sua epoca, rilanciando il genere comico che era stato in larga parte trascurato da diverso tempo e recuperando una dinamica dell'effetto comico propria dell'epoca del muto in un contesto in cui la

²²⁵ Turvey M., *Play Time. Jacques Tati and Comedic Modernism*, cit. p. X.

²²⁶ Dutton J., *Keeping Quiet. Visual Comedy in the Age of Sound*, cit. p. 19.

²²⁷ Muscolino M., *Jacques Tati*, cit. p. 37.

parola faceva la parte del leone nel genere della commedia. Dice Giorgio Cremonini, inoltre, che Tati «scinde progressivamente il vincolo, radicato nella storia del *comico* stesso, fra sceneggiatore-regista e attore, ma relega quest'ultimo a una posizione di secondo piano – scelta tanto più coraggiosa in quanto legata a una capacità mimica di notevole livello»²²⁸. Ma lo *slapstick* è un punto di partenza, una sintassi, oltre la quale Tati sperimenta per dare vigore a una comicità che riveli il mondo così come lui lo vede. Tati fa propria l'eredità che gli deriva dall'esperienza con il *burlesque* e con il circo, che stanno alla base dello *slapstick*, tanto che conclude la propria filmografia con *Parade (Il circo di Tati, 1974)*, dedicato proprio al circo. Il *burlesque*, spettacolo satirico nato nell'Inghilterra del XVIII secolo, rendeva in versione ridicolizzata i diversi generi teatrali dell'epoca. Nel XIX secolo assumerà progressivamente i caratteri della licenziosità fino a confluire nel XX secolo nel genere del varietà. Tati, già in *Giorno di festa* e coerentemente con l'acquisizione definitiva del personaggio di Hulot, modella l'estetica del proprio personaggio proprio sulla falsariga del *burlesque*, che dell'abbigliamento ridicolo faceva una delle proprie caratteristiche semantiche, assieme all'esagerazione della mimica. In questo senso, Hulot somiglia alla classica maschera della *Commedia dell'Arte*. Tati conserva e mette a frutto molti degli espedienti comici del *burlesque*, ma ne rifiuta il contenuto irrazionale, limitando al massimo le gag surreali²²⁹.

2.2.2 La comicità del quotidiano

Let me tell you something here that I would have liked to put in a film if it had been possible. One day, I saw a man who wanted an oil change; as he was in a hurry, he stayed in his car, saying: "I don't have time, so hurry up; besides, I must read my paper." The attendants then raised him, in his automobile, about two meters high. This man was very fat, sitting there in his car reading his paper. The men started changing the oil underneath him, and then I realized one got the impression that the guy was

²²⁸ Cremonini G., "La gag in Jacques Tati, o l'arte della fuga", in Placereani G. e Rosso F., *Il gesto sonoro. Il cinema di Jacques Tati*, cit. p. 19.

²²⁹ Faccioli A., "Visione e logica nei gag di Tati", in Placereani G. e Rosso F., *Il gesto sonoro*, cit. p. 48.

sitting on a toilet. Now lots of people would have gone by without seeing him; but for me, this is the kind of detail that is irresistible. I wanted to stop passers-by and tell them, “Look,” and then I thought to myself: “No, that would of course be very rude, very vulgar, not particularly refined.” Nonetheless, seeing a man sitting in a car with, well, you have seen an oil change for yourself—the scene was simply mind-boggling. It is a pity you cannot put that into a film. I am convinced there are very often situations such that there is no need to be a comic in order to experience or undergo them²³⁰.

L'umorismo di Tati è stato a lungo associato al concetto di democrazia per il ruolo centrale che in esso svolgono i personaggi secondari. Mentre nella commedia classica il clown interpretato dalla star è la fonte della maggior parte dell'umorismo, nei film di Tati gli altri personaggi partecipano alla commedia in misura molto maggiore. Michel Chion, ad esempio, scrive della democrazia comica di Tati in cui «ognuno dei suoi numerosi personaggi [è] un potenziale comico»²³¹, mentre Stéphane Goudet, sotto il titolo *Democrazia della gag*, afferma che i film di Tati «riconoscono il diritto di tutti coloro che appaiono sullo schermo a essere divertente»²³². Jonathan Rosenbaum ha intitolato la sua fondamentale introduzione all'intervista del 1973 con il regista *La democrazia di Tati*²³³ e lo stesso Tati, nell'intervista, descrive Play Time come una «democrazia di gag e di comici»²³⁴. Tati non ha limitato questo approccio a *Play Time*, tuttavia. Nell'intervista con André Bazin e François Truffaut sopra citata, Tati arriva ad affermare di avere accarezzato l'idea di un film senza Hulot come protagonista e con al centro solo personaggi “secondari”, persone comuni la cui comicità emerge spontanea:

I would like to be able to make a film without the character of Hulot—I make no mystery about it—and only with people I see, I observe, I meet in the street. I'd like to prove to these individuals that, in spite of everything, something always happens to them within a week or a month that can create a comical effect. Comedy belongs to

²³⁰ Cardullo R., “An Interview with Jacques Tati by André Bazin, with the Participation of François Truffaut”, *Quarterly Review of Film & Video*, Vol. 19, pp. 285–298, 2002, cit. p. 290.

²³¹ Chion M., *The Films of Jacques Tati*, Guernica, Toronto, 1997, cit. pp. 24–25, traduzione nostra.

²³² Goudet S., “Jacques Tati de François le facteur à Monsieur Hulot”, *Cahiers du cinéma*, 2002, cit. pp. 24–25.

²³³ Rosenbaum J., “Tati’s Democracy,” *Film Comment*, Vol. 9, No. 3, 1973.

²³⁴ *Ivi*, p. 39.

everybody. In *Mon Oncle*, the maid is a comic character, the Italian merchant too, and so is the neighbor—she does much more than Hulot. One can reproach Hulot—or at least me—for not developing his comic appeal, but each time he goes a little too far, people don't believe him anymore.²³⁵

L'élite intellettuale europea dell'epoca di Tati denunciava l'imperialismo della cultura di massa americana, colpevole di livellare le differenze culturali diffondendo prodotti uniformati e un consumismo pacificante, la cui soluzione al conflitto sociale poggia sul riempire i consumatori di forme di piacere senza significato²³⁶. Le versioni più estreme di questa lettura della società post-bellica spostavano l'attenzione sulla modernizzazione, più che sull'americanizzazione, il cui progresso tecnologico unito alla specializzazione finiscono per imbrigliare anche gli umani, sempre più meccanizzati. Il risultato è un progresso nell'ambito del benessere diffuso a discapito di una massificazione de-individualizzante. Il sistema produttivo e politico si prende cura del benessere della persona ma quest'ultima ha un sempre minore ventaglio di possibilità immaginative.

Tati è evidentemente critico nei confronti della modernità consumistica di massa e le motivazioni per cui lo è sono in linea con la logica dell'élite intellettuale del suo tempo: la vita degli individui è stata svuotata di senso, è vacua, è noiosa, appena spostati lo sguardo per vederla da un'altra angolatura appare ridicola. L'intervista con Bazin e Truffaut è disseminata di critiche alla trasformazione dei rapporti sociali e del rapporto con le cose nella società di massa:

what I condemn in the "new" life is precisely the disappearance of any respect for the individual. [...] These days, I feel sad because I have the impression that people are having less and less fun. They obviously dress better, they clearly wash more, they certainly have more hot water, they surely imbibe cooler drinks; and now their windows are larger, which means that they can get additional sun, but, in the past, they lived on the street more and got all the sun they wanted there. [...] Today, with all this so-called progress, the only pleasure left to a Parisian who wants to leave the capital on a Sunday, after working all week long, is to stay for four hours behind the

²³⁵ Cardullo R., "An Interview with Jacques Tati by André Bazin, with the Participation of François Truffaut", cit. p. 288.

²³⁶ Turvey M., *Play Time. Jacques Tati and Comedic Modernism*, cit. p. 54.

wheel of his car one way and four hours on the way back, just to go take a breath of fresh air in the country for the three remaining hours²³⁷.

Tati non intende dire che il benessere diffuso sia un male, ovviamente. La relazione tra benessere diffuso e de-individualizzazione non è necessaria. Per scindere questa relazione la chiave di volta è la partecipazione. Dialogando con Jonathan Rosenbaum, Tati intravede un rapporto antidemocratico con il mezzo televisivo, che non chiede la partecipazione del pubblico e dal quale quest'ultimo non è mai interpellato (se non come consumatore durante la pubblicità). Tati procede a mettere in pratica la sua deontologia professionale, ovvero chiede al pubblico di partecipare: in *Play Time*, dice in un'intervista a Harold Woodside, le sue inquadrature larghe piene di personaggi e azioni diverse hanno esattamente la funzione di coinvolgere il pubblico e dargli un'*agency*, il diritto di selezionare porzioni di pellicola e osservarle e produrre liberi collegamenti fra le parti dei diversi frame²³⁸.

Per lui, democrazia significava innanzitutto detronizzare il comico professionista e protagonista del film, per coinvolgere il maggior numero possibile di persone nella commedia, al fine di contrastare quella che lui e altri vedevano come una crescente passività diffusa causata dallo stile di vita moderno, compresi i mezzi di comunicazione di massa come la televisione. Questo obiettivo intellettuale era condiviso dal movimento avanguardista dell'epoca, nelle sue variegate forme e con i mezzi delle diverse arti umane.

Tati però tentò una strada molto originale e radicale: Piuttosto che tentare di smantellare e ricostruire la cultura di massa, come fecero i situazionisti, o di escogitare forme alternative di esperienza audiovisiva come il cinema democratico, Tati cercò di rendere più democratico il mezzo di massa del cinema mainstream e quindi di responsabilizzare lo spettatore. Inoltre, lo fece all'interno del genere della *comedian comedy*, che era molto associato a Hollywood²³⁹.

Come la maggior parte dei suoi contemporanei, Tati non rifiutò la cultura di massa americana, anche se la criticava. I suoi film mostrano una posizione

²³⁷ Cardullo R., "An Interview with Jacques Tati by André Bazin, with the Participation of François Truffaut", cit. pp. 295-297.

²³⁸ Woodside H. G., "Tati Speaks," *Take One*, Vol. 2, no. 6, 1968, p. 8.

²³⁹ Turvey M., *Play Time. Jacques Tati and Comedic Modernism*, cit. p. 59.

ambivalente nei confronti dell'americanizzazione. Tati, come hanno fatto registi della Nouvelle Vague come Jean-Luc Godard e Truffaut con altri generi hollywoodiani, si è appropriato del genere della *comedian comedy* ma l'ha adattato alla luce delle sue preoccupazioni culturali specifiche, in particolare il suo timore che la modernizzazione rendesse le persone più passive e il suo desiderio di una democrazia comica.

Giunse a quest'ultimo obiettivo innanzitutto creando un personaggio più realistico rispetto al canone della *slapstick comedy*. «One can reproach Hulot—or at least me—for not developing his comic appeal, but each time he goes a little too far, people don't believe him anymore. I have even been obliged to cut some of his “business.” I would like people to feel that the character of Hulot the uncle is not a circus character, to believe that he is really an uncle²⁴⁰».

Diversi critici hanno sottolineato l'impiego da parte di Tati di convenzioni realiste nei suoi film, come la de-drammatizzazione, che emula presumibilmente l'ordinarietà e l'arbitrarietà della realtà quotidiana. Le strutture narrative dei primi tre film di Hulot, come in molte opere neorealiste, sono un susseguirsi di eventi che per la maggior parte non sono collegati da motivazioni radicate nei personaggi, come avviene di solito nelle narrazioni classiche. Invece, procedono di incidente in incidente, senza molti collegamenti tra di loro, e c'è una certa quantità di tempo morto, privo di azione drammatica. Ciò che unifica gli eventi nei film di Tati non sono tanto i personaggi e i loro obiettivi, ma piuttosto un lasso di tempo prestabilito che segna l'inizio e la fine di un evento: la fiera in *Giorno di festa*, i sei giorni di villeggiatura in *Le Vacanze*, la partenza finale in *Mio zio*, la visita turistica a Parigi degli americani. Questi eventi che si svolgono in luoghi precisi mettono in relazione i personaggi che vi partecipano²⁴¹. Bazin riconosce la medesima realtà narrativa quando, descrivendo *Le Vacanze*, dice che potrebbe essere descritto come un susseguirsi di “e poi, quella volta, Hulot...”: un insieme di gag ed eventi tra loro non collegati se non per lo spazio e il tempo in cui avvengono²⁴².

²⁴⁰ Cardullo R., “An Interview with Jacques Tati by André Bazin, with the Participation of François Truffaut”, cit. p. 289.

²⁴¹ Thompson K., “Parade: A Review of an Unreleased Film,” *The Velvet Light Trap*, Vol. 22, 1986, pp. 77–78.

²⁴² André Bazin, “Monsieur Hulot and Time,” cit. p. 41.

Lo stile di Tati adotta dunque schemi del realismo. Kristin Thompson sostiene²⁴³ che in realtà Tati spesso sovrappone "piccoli incidenti e gag" altrimenti discontinui utilizzando lunghe inquadrature, lunghe riprese, e una messa in scena profonda, in modo che una gag possa essere recitata in primo piano, mentre un'altra azione minore avviene in una parte dello sfondo, e la gag successiva viene allestita in un'altra parte dello sfondo ancora. Bazin sosteneva che il campo lungo e la messa a fuoco profonda sono tecniche intrinsecamente realiste, portando Jonathan Rosenbaum a ritenere *Play Time* un'incarnazione delle idee più care a Bazin²⁴⁴. Invece delle azioni sequenziali della narrazione classica, nei film di Tati gli eventi si intrecciano in lunghe inquadrature a fuoco profondo, avvicinandosi così alla confusione disorganizzata dell'esperienza percettiva in cui diversi punti di interesse competono indipendentemente per la nostra attenzione. L'approccio realistico comporta per Tati la produzione di una struttura delle gag diversa da quella classica incarnata da Charlot. Il personaggio di Chaplin è unico non solo perché stravagante e alienato dalla società, ma anche perché dotato di inventiva. Tati ritiene che il caso di Hulot sia diverso: il suo protagonista si comporta come qualsiasi altro parigino del suo tempo²⁴⁵. Quel che accade a Hulot potrebbe accadere a chiunque. Si prenda la gag in *Le Vacanze* in cui una ruota di scorta è scambiata per una corona di fiori mortuaria. Questa cosa accade per la semplice sbadataggine dei personaggi coinvolti: Hulot in primis, il becchino di conseguenza. Potrebbe succedere, dice Tati, a qualunque persona con la testa un po' fra le nuvole o che va un po' di fretta²⁴⁶. In questo spezzone dell'intervista a Bazin e Truffaut Tati esprime chiaramente dove sta la linea di separazione fra la sua comicità e quella di Chaplin:

The comic invention comes from the screenwriter or from the situation, but what happened to Monsieur Hulot could happen to a lot of people. There are many Hulots in life, come to think of it. He didn't invent anything! In Chaplin's case, if he had found the gag good enough to put in his film—which I am not so sure about—he would have made the same entrance as Hulot, but, seeing that the situation was turning into a catastrophe (there is a religious ceremony and his car trouble interrupts it), he

²⁴³ Kristin Thompson, "Parade: A Review of an Unreleased Film," cit. p. 97.

²⁴⁴ Rosenbaum J., "Tati's Democracy," cit. p. 36.

²⁴⁵ Cardullo R., "An Interview with Jacques Tati by André Bazin, with the Participation of François Truffaut", cit. p. 291.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 289.

would have ended up with a tire tube in his hand after opening the trunk and would have stuck the leaves on the tube by himself. For the viewers, he would have transformed the tube into a funeral wreath, and it would have been accepted as such by the undertaker supervising the service. And the viewers would have found this character wonderful because, at the very moment when no one could have come up with anything to get him out of this situation, he invented—on the screen, for the viewers—a gag²⁴⁷.

La risata scatenata dalla gag di invenzione porta il pubblico ad amare il personaggio interpretato da Chaplin per la sua ingegenosità, mentre Hulot causa il riso a partire dalla nozione per cui a tutti capitano cose ridicole e a tutti capita di essere l'epicentro (volente o nolente) di qualche momento comico o di piccoli disastri che potrebbero prendere parte a una gag *slapstick* (chi non è mai scivolato suscitando il riso – anche il proprio?). I due approcci al comico sono evidentemente diversi, «because Hulot never invents anything and Chaplin is always inventing something²⁴⁸». L'interpretazione che ha Tati del comico, incapsulata metaforicamente nel personaggio di Hulot, è realizzata attraverso la diffusione dell'effetto comico ai personaggi secondari in misura sempre maggiore, fino a quando, negli ultimi film, il personaggio di Hulot finisce per disperdersi tra i tanti simili a lui. La mondanità delle vicende è l'espedito narrativo che permette la democratizzazione della gag e la progressiva riduzione del ruolo dell'attore comico – un esercizio comune al cinematografo di Bresson.

Nel devolvere la comicità dal comico agli altri personaggi e ai loro ambienti, Tati si rifà alla variante del modernismo comico, presente nei film di René Clair, che si basa sui gruppi piuttosto che sul singolo comico per creare umorismo. Tuttavia, adattandola al contesto del secondo dopoguerra e alle sue preoccupazioni democratiche, Tati si spinge molto più in là. Tati crea un mondo immaginario in cui la comicità è diffusa. Invece di essere confinata a un abile intrattenitore, è ovunque e dappertutto, permea gli aspetti più banali della realtà quotidiana e coinvolge le persone più comuni. Lo spirito di divertimento spontaneo associato al personaggio di Hulot si diffonde in una comunità, dissolvendo le differenze sociali e unendo le

²⁴⁷ *Ibidem.*

²⁴⁸ *Ibidem.*

persone in un divertimento sfrenato e inconsapevole. Sono momenti utopici in cui la visione di Tati della democrazia comica si realizza nel mondo fittizio dei suoi film, e i suoi personaggi sono più consapevoli delle possibilità umoristiche e ludiche presenti nell'ambiente che li circonda²⁴⁹.

Tati va oltre e coinvolge il pubblico nel processo democratico di produzione del comico, con i suoi campi lunghi e la sua azione disseminata che coinvolge l'occhio e l'orecchio dello spettatore, perché si concentrino su specifici segmenti di spazio sullo schermo e su frequenze sonore determinate senza la guida della cinepresa. Il processo di interpretazione delle diverse gag e del modo in cui le varie azioni si intrecciano formando altre gag è personale e nell'incrocio delle percezioni personali possono nascere gag che nemmeno Tati aveva visto.

2.2.3 La critica alla società moderna attraverso immagini e suoni

Hulot è un personaggio polemico, incarna la critica di Tati alla società borghese del suo tempo e mette in luce la comicità del mondo²⁵⁰. *Mio zio* prosegue la riflessione sui mutamenti socioculturali che interessano la società francese, introducendo il contesto urbano moderno per la prima volta, dopo il villaggio di campagna di *Giorno di festa* e il mare di *Le Vacanze*. In *Mio zio* si accentuano le contraddizioni che Tati vede emergere nella realtà intorno a sé, e contemporaneamente la nostalgia per il mondo passato che è in via di sparizione e che sarà definitivamente annientato nei film successivi. I frutti della sua straordinaria capacità di osservazione sono incarnati nello stile e nelle strategie comunicative che Tati implementò nei suoi film. Estraneo al dibattito intellettuale delle avanguardie del suo tempo, Tati lavorava di intuizione e istinto per produrre le proprie gag²⁵¹.

Sebbene Tati si occupasse principalmente di creare effetti comici, e quindi il suo punto di partenza era completamente diverso dai dibattiti intellettuali sul suono e sull'immagine, o dalle loro pratiche d'avanguardia, la sua opera è caratterizzata da una ricca e coerente preoccupazione tematica di temi d'avanguardia come

²⁴⁹ Turvey M., *Play Time*, cit. p. 90.

²⁵⁰ Muscolino M. *Jacques Tati*, cit. p. 45.

²⁵¹ Cremonini G., "La gag in Jacques Tati", cit. p. 23.

l'architettura moderna, il consumismo e *l'interior design*, i trasporti e il traffico. Intuitivamente Tati ha scelto gli stessi soggetti che interessavano questi intellettuali e inoltre il suo stile viscerale corrispondeva agli esperimenti ideologici dell'avanguardia. È questa complessità di relazioni tra il cinema delle attrazioni, l'intrattenimento popolare, la non-narratività e l'avanguardia che si coglie nel termine *sound gag* e che può fornire la chiave di lettura per la questione della canonizzazione e dell'apprezzamento di Tati oggi²⁵².

La gag sonora descrive l'uso del suono da parte di Tati in funzione comica perché indica, da un lato, il suo approccio fisico e non narrativo al suono, in cui l'incongruenza della giustapposizione nella gag non verbale è risolta dalle qualità acustiche dei suoni che vengono presentati simultaneamente alle immagini, e, dall'altro lato, si riferisce alla sua corrispondenza stilistica con il cinema delle attrazioni (che privilegiava l'effetto sorpresa piuttosto che la trama di un film o la psicologia dei personaggi) quando la gag visiva fu adattata per la prima volta al cinema e il confronto esibizionista di serie di spettacoli slegati tra loro divertiva il pubblico popolare con forti richiami sensoriali.

Traducendo la gag visiva in gag sonora, Tati la mette in relazione alle forme popolari di divertimento di massa del primo Novecento, agli interessi delle avanguardie e, in particolare, alle sperimentazioni sonore dei *nickelodeon* e delle altre avanguardie. L'apprezzamento dell'opera di Tati è cambiato nel tempo proprio a causa delle sue scelte stilistiche e tematiche. Dopo il successo straripante di *Le Vacanze* e *Mio zio*, con il personaggio di Hulot assunto a icona della comicità mondiale, in *Playtime* Tati ha tentato di abbandonare la sua fortunata creazione, dando maggiore centralità alla sua abilità registica nel portare in vita oggetti e suoni inanimati²⁵³.

Anche se il tipico stile di Tati (*overlapping*, gag visive e sonore) sia stato costante in tutta la sua opera e questa coerenza gli abbia portato il plauso *Cahiers du Cinéma*, è stato soprattutto Hulot con le sue avventure comiche ad aver conquistato il pubblico di Tati. Quando, alla fine degli anni Sessanta, Hulot è quasi scomparso

²⁵² Valck de M., "The Sound Gag", cit. pp. 232-233.

²⁵³ Muscolino M. *Jacques Tati. Il suono delle immagini*, cit., p. 52.

nell'ambiente di vetro e acciaio di Tativille, l'apprezzamento è svanito di conseguenza²⁵⁴.

Playtime non è forse riuscito a soddisfare le aspettative del pubblico popolare di Tati al momento della sua uscita, ma col tempo ha vissuto una riscoperta intellettuale e accademica grazie al riconoscimento e alla rivalutazione degli altri livelli su cui questo film lavora. Oggi, infatti, è la combinazione dello stile cinematografico affascinante e umoristico di Tati e della sua corrispondenza con il discorso critico che fa di Tati uno dei soggetti preferiti per le retrospettive nei festival cinematografici, nella programmazione delle case d'arte e nelle pubblicazioni accademiche. I film di Tati sono intesi principalmente come critica della modernità. Così Lee Hilliker scrive nel 1998:

Uno degli aspetti più salienti del cinema di Tati è in effetti il modo in cui in cui mette in primo piano le interazioni degli esseri umani con la tecnologia contemporanea orientata al consumo, e i modi in cui tali tecnologie alterano le relazioni umane e il tessuto dell'esperienza vissuta²⁵⁵.

2.2.4. Architettura e spazio quali strumenti di satira

Tati descrive e sottopone a lente critica l'ambiente urbano moderno e la tipologia di relazioni umane che favorisce, ma spinge la riflessione oltre lo spazio pubblico verso quello privato. Gli spazi interni delle case, degli edifici commerciali e industriali, sono sfruttati non solo per il potenziale comico che hanno in sé stessi ma per articolare una satira universale del mondo moderno che aggredisce anche l'architettura e il design degli spazi interni²⁵⁶.

Ne consegue che gli atteggiamenti borghesi degli Arpel ridicolizzati in *Mio zio* sono rispecchiati (e rafforzati) da alcune caratteristiche del moderno ambiente suburbano in cui vivono, caratteristiche su cui l'autore richiama costantemente l'attenzione dello spettatore. In effetti, ribaltando la prospettiva, alcune di queste caratteristiche

²⁵⁴ Dutton J., *Keeping Quiet*, cit. p. 139.

²⁵⁵ Hilliker L., "Hulot vs the 1950s: Tati, Technology and Mediation", *Journal of Popular Culture*, Vol. 31, 1998, pp. 59-78.

²⁵⁶ Turvey M., *Play Time*, p. 204.

incarnano i valori borghesi degli Arpel, rendendo così difficile, se non impossibile, mantenere una chiara distinzione tra gli Arpel e l'ambiente di periferia.

Nel tentativo di democratizzare la commedia, Tati ha incorporato nel suo umorismo non solo i personaggi secondari, ma anche gli ambienti che li circondano. Spesso ha preso di mira le caratteristiche moderne delle sue ambientazioni, mettendole al centro delle sue gag e ridicolizzandole con l'esagerazione.

In *Mio zio*, ad esempio, la gag in cui Madame Arpel accende la fontana di pesce dal suono urinario per impressionare i visitatori viene ripetuta e variata otto volte. Significativamente, alcune scene sono costruite per veicolare il messaggio che Madame Arpel non accende la fontana-pesce per qualsiasi visitatore, ma solo per quelli che intende impressionare: il suo vicinato, i colleghi del marito, etc., cioè coloro che appartengono pressappoco al suo strato sociale o che costituiscono il cerchio sociale di riferimento della famiglia Arpel – il fattorino, dunque, ne è escluso.



Gli Arpel in *Mio zio* (J. Tati, 1958)

La fontana che gorgoglia e spruzza è un esempio famoso, tra i tanti, della tendenza di Tati a esagerare e distorcere i suoni prodotti da certi oggetti e ambienti. A volte

il risultato è equivalente ai dettagli incongrui evidenziati nell'immagine. Il caratteristico suono di basso emesso dalla porta della sala da pranzo in *Le Vacanze* non è particolarmente divertente, né lo è lo sventolio del biglietto sulla valigetta del dignitario che arriva all'aeroporto in *Play Time*. Piuttosto, Tati sottolinea questi suoni perché sono fuori dall'ordinario e quindi contrastano l'uniformità e la standardizzazione che denunciava. Spesso, tuttavia, Tati ingigantisce i suoni per rendere assurdi gli oggetti che li producono, come le antiche tubature dell'ufficio postale in *Giorno di festa*. Questo vale soprattutto per i rumori prodotti dalle tecnologie moderne, il cui volume e intensità sono spesso sproporzionati rispetto alle loro funzioni. Per informare Giffard che Hulot è arrivato per il loro incontro, il portiere del moderno palazzo di uffici di *Play Time* esegue un elaborato rituale di pressione dei tasti del citofono, che emette una lunga serie di bip, crepitii e gorgoglii prima che il portiere riesca a parlare con qualcuno, che inizialmente non può capirlo a causa della scarsa qualità del suono²⁵⁷.



Appartamenti in *Play Time* (J. Tati, 1967)

²⁵⁷ Valck de M., “The Sound Gag. The use of sound for comic effect in the films of Jacques Tati”, cit. p. 225.

In *Mio zio*, Madame Arpel mostra la sua cucina ai visitatori durante la festa in giardino. Fuori campo la sentiamo urlare "sterilizzazione", "ventilazione" al di sopra del frastuono prodotto dagli aggeggi che sta mostrando, che sembrano trapani e ventilatori industriali. I rumori emessi dai gadget presenti in *Monsieur Hulot nel caos del traffico* sono altrettanto assurdi: la doccia, per esempio, fa un lungo e rumoroso rutto prima di emettere acqua. Questi suoni esagerati sono l'equivalente sonoro dell'uso del colore che associa oggetti e ambienti incongrui. Il ticchettio assurdo delle scarpe di Madame Arpel sul pavimento di cemento della sua casa in *Mio zio* è riecheggiato dal suono quasi identico delle scarpe della segretaria di Monsieur Arpel sul pavimento di cemento della fabbrica, mentre la voce squillante della donna che fa gli annunci all'altoparlante dell'hotel di Barbara in *Play Time* è simile a quella dell'annunciatrice dell'aeroporto. Come suggeriscono questi esempi, per molti aspetti la satira di Tati sulla vita moderna si articola attraverso la sua colonna sonora²⁵⁸.

L'alienazione prodotta dalla società moderna si esprime nei suoi ambienti, nei suoi arredi, oltre che nei modi e nelle forme delle relazioni sociali. Gérard, il figlio degli Arpel, è il personaggio che incarna, in *Mio zio*, l'effetto alienante dell'insieme di questi elementi. Innanzitutto, si nota la scarsa comunicazione tra il ragazzo e i suoi genitori, che sono perlopiù interessati all'aspetto esteriore della sua educazione, più che al suo universo emotivo e sociale. Fin da subito Gérard sembra tutt'altro che condividere l'eccitazione di sua madre per la propria casa e per lo stile di vita della sua famiglia.

Il malessere esistenziale di Gérard è descritto già all'inizio del film, quando Gérard torna a casa coperto di sporcizia dopo aver giocato con i suoi amici nel vecchio quartiere. Una volta pulito a dovere, Madame Arpel lo fa accomodare in cucina in silenzio, gli sistema la sedia girevole di plastica e gli serve un uovo preparato con diversi marchingegni e che lei tiene a distanza con pinze metalliche indossando guanti di gomma: anche l'atto del cucinare, anche il cibo e l'atto del mangiare sono sterili, meccanizzati e medicalizzati, in questa casa moderna²⁵⁹.

²⁵⁸ Dutton J., *Keeping Quiet*, cit. p. 137.

²⁵⁹ Turvey M., *Play Time*, cit. p. 205.

Gérard, dal canto suo, pensieroso e disinteressato, si accascia sul piatto e la madre gli chiede se è malato prima di essere distratta dal marito. Mentre i genitori conversano all'esterno, Gérard rimane solo nella cucina completamente bianca, con la luce della sera che si affievolisce. L'alto muro del giardino è visibile attraverso la finestra alle sue spalle, e giunge il suono dei bambini che giocano insieme al di là di esso, in lontananza. Gérard si volta a guardare con desiderio nella loro direzione e prende a singhiozzare. Per sottolineare ulteriormente il disagio di Gérard - il suo isolamento dietro il muro e il cancello della casa - Tati passa immediatamente alla piazza del vecchio quartiere, piena di gente, di colori caldi e di rumori, mentre gli abitanti fanno acquisti al mercato, gli amici di Gérard giocano insieme e i vicini entrano ed escono dal caffè locale per bere qualcosa.

D'altronde, la piazza con il suo mercato sono sempre presentati brulicanti di vita, in contrasto netto con l'asetticità della casa degli Arpel, in cui persino i suoni sembrano clinici, distillati, irreali, contrapposti al vociare e al caos materico e realistico della piazza. La casa moderna si trasforma in una prigione che frustra la socialità di adulti e bambini. Questi ultimi, dunque, sviluppano forme depressive e passivo-aggressive di reazione al confinamento e all'alienazione, come ad esempio l'atto vandalico con cui Gérard spezza il rampicante decorativo sul muro della casa, innescando una gag prolungata in cui Hulot fa il possibile per rimediare al danno provocato dal nipote. È proprio questo il modo in cui la modernità, l'architettura e i suoi spazi agiscono sulle coscienze che li abitano e le deformano, producendo il borghese moderno: fin da piccolo, l'azione di questa forma di organizzazione spaziale preme sul bambino che vi cresce, forgiandone il carattere, costringendolo ad appassionarsi alle cose morte della casa (i suoi oggetti ultramoderni) e disinteressarsi al mondo delle relazioni, che assumono dimensione puramente esteriore nel loro eccesso di formalità e vanagloria, e che vengono comunque consumate all'interno della casa, la vera protagonista della famiglia Arpel.

La critica della periferia moderna come alienante non è certo un'invenzione di Tati, e si è particolarmente accentuata in Francia alla fine degli anni Cinquanta quando i vecchi quartieri della classe operaia e medio-bassa a Parigi e nei dintorni furono riqualificati. Tali quartieri, spesso fatiscenti e contenenti abitazioni sovraffollate e

primitive, erano visti come promotori di uno stile di vita comunitario²⁶⁰. A causa delle dimensioni ridotte degli appartamenti, con diverse persone, se non famiglie, che condividevano una o due stanze anguste e servizi come il bagno, i residenti erano costretti a trascorrere molto tempo all'aperto, in spazi pubblici, con amici e vicini. I caffè, i negozi e i mercati locali offrivano loro luoghi di aggregazione e socializzazione, e spesso questi quartieri godevano di un alto grado di stabilità e coesione sociale. Le persone vi rimanevano per tutta la vita e raramente si avventuravano al di fuori dei loro confini. Tati rimpiange un certo tipo di socialità e solidarietà che un certo tipo di architettura urbana favorisce rispetto a un'altra, rampante e sempre più diffusa, che invece rinchiude le persone in sé stesse e le imprigiona, come la casa degli Arpel fa con il piccolo Gérard.

Infine, e forse è la cosa più evidente, il film sottolinea l'uniformità dei moderni ambienti suburbani degli Arpels, che per Tati incarnavano l'assalto all'individualità scatenato dalla modernità:

Paris will end up looking like Hamburg. And it is uniformity that I dislike. You go to a café on the Champs-Élysées these days and you get the impression that they will soon announce the landing of Flight 412; you don't know anymore if you are in a pharmacy or a grocery store. In the past, everything had a flavor²⁶¹.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 208.

²⁶¹ Cardullo R., "An Interview with Jacques Tati by André Bazin," cit. p. 206.

CAPITOLO III – LO STATUTO CONCRETO DEL SONORO NEL CINEMA

Se tanto dell'innovazione cinematografica di Tati e Bresson passa attraverso il loro uso del sonoro, bisogna riconoscere che è proprio in questo elemento che dev'essere ricercato l'aspetto che li accomuna maggiormente come autori. Riconosciuti come due giganti del cinema mondiale, Tati e Bresson sono spesso stati accomunati ad altri maestri e *auteur* imprescindibili per qualsiasi appassionato e critico cinematografico. Negli anni in cui i due registi si sono affermati a livello internazionale, un'importante innovazione teorica e pratica investiva il mondo della musica e del sonoro come strumento artistico in generale: la *musique concrète*, ideata e realizzata per primo da Pierre Schaeffer, introdusse una prospettiva del tutto nuova nel modo di concepire la musica: non più a partire dalla forma notazionale per arrivare al suono concreto, bensì il contrario. Vediamo se e come Bresson e Tati sono associabili a questa rivoluzione del sonoro.

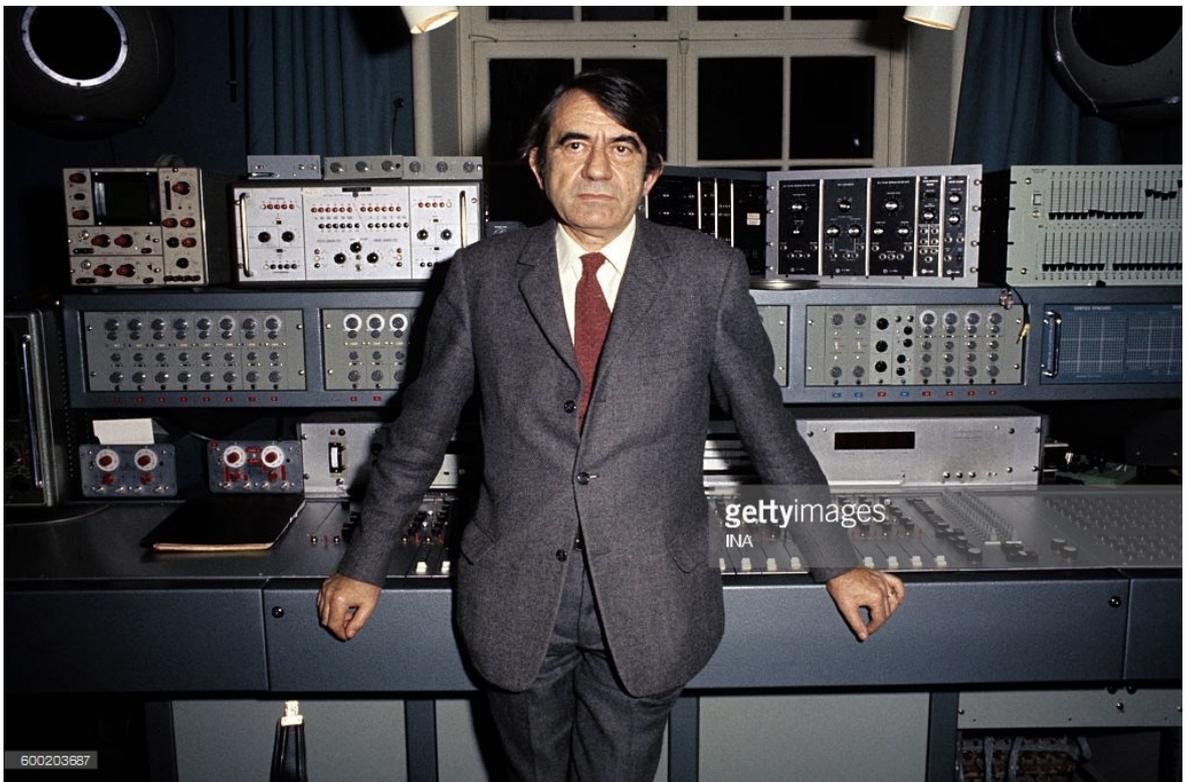
3.1 La *musique concrète*

La *musique concrète* è una musica fatta di suoni grezzi: temporali, motori a vapore, cascate, fonderie d'acciaio, etc. I suoni non sono prodotti da strumenti musicali acustici tradizionali. Sono catturati su nastro (originariamente, prima del nastro, su disco) e manipolati per formare strutture sonore. Il metodo di lavoro è quindi empirico. Parte dai suoni concreti e si muove verso una struttura. Al contrario, la musica classica tradizionale parte da uno schema musicale astratto. Questo viene poi annotato ed espresso in suoni concreti solo in un'ultima fase, quando viene eseguito²⁶².

La *musique concrète* è nata a Parigi nel 1948 presso la RTF (Radio Télévision Française). Il suo fondatore, ricercatore di punta e accorato portavoce fu Pierre Schaeffer, che a quel tempo lavorava come ingegnere elettroacustico presso la RTF.

²⁶² Schaeffer P., "Introduction à la musique concrète", *La musique mécanisée: Polyphonie*, Vol. 6, pp. 30–52

Quasi immediatamente, la *musique concrète* si ritrovò in uno scontro mortale non solo con i suoi avversari all'interno della musica notazionale della tradizione, ma anche con gli esponenti della musica elettronica, sorta a Colonia nel 1950 presso la NWDR (Nord West Deutscher Rundfunk). La musica elettronica prevedeva l'uso di apparecchiature elettroniche controllabili con precisione per la generazione del materiale sonoro - per esempio, l'oscillatore, che può produrre qualsiasi forma d'onda desiderata, che può poi essere modulata per produrre gli effetti più desiderati, attraverso il controllo riguardante l'intonazione, il controllo della forma dell'onda, il controllo riguardante la connessione ad altri apparecchi esterni e molto altro ancora.



Pierre Schaeffer (1910-1995)

All'epoca, l'antagonismo tra la *musique concrète* e la musica elettronica sembrava ruotare in gran parte intorno alla differenza di materiale sonoro. Nel corso dei decenni, questa differenza è diventata meno importante, tanto che quella che oggi chiamiamo "musica elettroacustica" è meno interessata all'origine del materiale sonoro rispetto a ciò che viene fatto con esso in seguito.

D'altra parte, sarebbe facile lasciare che la categoria della musica elettroacustica assorba tutto ciò che è musica elettroacustica, solo sulla base di una tecnologia condivisa. Ci sono infatti delle scelte di fondo da prendere sulla natura dell'intero progetto. L'approccio pratico della *musique concrète* - la sua curiosità per l'effettiva natura dell'ascolto - suggerisce che la via da seguire in termini estetici sarà la costruzione di un processo relazionale con il materiale sonoro, passato al vaglio critico della riflessione²⁶³.

3.1.1 Nascita e diffusione della *musique concrète*

Carlos Palombini individua²⁶⁴ quattro fasi del lavoro di Pierre Schaeffer, in un arco temporale che va dal 1948 al 1966: ricerca sui rumori (1948-9), *musique concrète* (1949-58), musica sperimentale (1953-9) e ricerca musicale (1958-).

Nel gennaio 1948 Schaeffer iniziò la ricerca sui rumori, che portò ai cinque *Études de bruits*²⁶⁵ che diedero il via alla *musique concrète*. Gli *Études* furono trasmessi dalla Radio francese in *concert de bruits* il 5 ottobre 1948. La loro genesi e la realizzazione furono narrate da Pierre Schaeffer in *Introduction à la musique concrète*²⁶⁶.

Lavorando in uno studio radiofonico modificato, Schaeffer impiegò un tornio per il taglio dei dischi, quattro giradischi, un mixer a quattro canali, filtri, una camera d'eco e un'unità di registrazione mobile. Le tecniche utilizzate di registrazione e di riproduzione comprendevano il campionamento e l'editing mediante la manipolazione del pickup, il blocco dei solchi registrati, la riproduzione al contrario dei dischi, le modulazioni del volume, il fade-in e il fade-out²⁶⁷.

Concepita mentalmente, annotata in simboli ed eseguita da strumentisti, la musica tradizionale muove dall'astrazione musicale verso la concrezione sonora. Scoprendo corpi che producono suono e modi di metterli in vibrazione, di registrare

²⁶³ Hodgkinson T., "An interview with Pierre Schaeffer - pioneer of Musique Concrète", *ReR Quarterly Magazine*, Vol. 2, No. 1, 1987, cit. p. 1.

²⁶⁴ Palombini C., "Pierre Schaeffer, 1953: Towards an Experimental Music", *Music & Letters*, Vol. 74, No. 4, 1993, pp. 542-557.

²⁶⁵ Bayle F. (a cura di), *Pierre Schaeffer: l'œuvre musicale*, 4 CDs and text, INA-GRM/Séguier, 1990.

²⁶⁶ Schaeffer P., "Introduction à la musique concrète", cit. p. 34.

²⁶⁷ Palombini C., "Pierre Schaeffer, 1953: Towards an Experimental Music", cit. p. 544.

i suoni ottenuti, di manipolare tali registrazioni, ascoltarle e provarne le strutture, la *musique concrète* muove invece dalla concrezione sonora verso l'astrazione musicale. Schaeffer auspicava una fertilizzazione incrociata dei procedimenti. *À la recherche d'une musique concrète* ampliò la narrazione, avanzando nuove teorizzazioni e abbozzando un lessico operativo. Stabilire un nuovo dominio sonoro al limite della musica o incidere nuovi suoni su vecchie forme musicali? Olivier Messiaen, Henry Michaux e Claude Lévi-Strauss esortavano Schaeffer a rompere con il passato²⁶⁸.



Pierre Henry (1927-2017)

«Nel 1951 la Radio francese presentò il *Groupe de Recherche de Musique Concrète*, che all'epoca era composto da Pierre Schaeffer, l'ingegnere Jacques Poullin e il compositore-percussionista Pierre Henry: il primo studio di musica elettroacustica mai creato»²⁶⁹.

La collaborazione tra Schaeffer e Poullin, al suo quarto anno di vita, stava portando alla realizzazione di un registratore a tre tracce, una macchina con dieci testine di

²⁶⁸ Palombini M., “Musique Concrète Revisited”, *Electronic Musicological Review*, Vol. 4, 1999, cit. p.3.

²⁶⁹ *Ivi*, cit. p. 4.

riproduzione per riprodurre loop di nastro in eco (il morfofono), una macchina controllata da tastiera per riprodurre loop di nastro a ventiquattro velocità prestabilite (il fonogramma a tastiera, cromatico o *Tolana phonogène*), una macchina a scorrimento per riprodurre loop di nastro a una gamma di velocità variabile in modo continuo (la maniglia, continua, o Sareg), e un dispositivo per distribuire dal vivo una traccia codificata su quattro altoparlanti, di cui uno appeso al centro del soffitto (il *potenziomètre d'espace*)²⁷⁰.



Pierre Schaeffer al *chromatic phonogène* (1953)

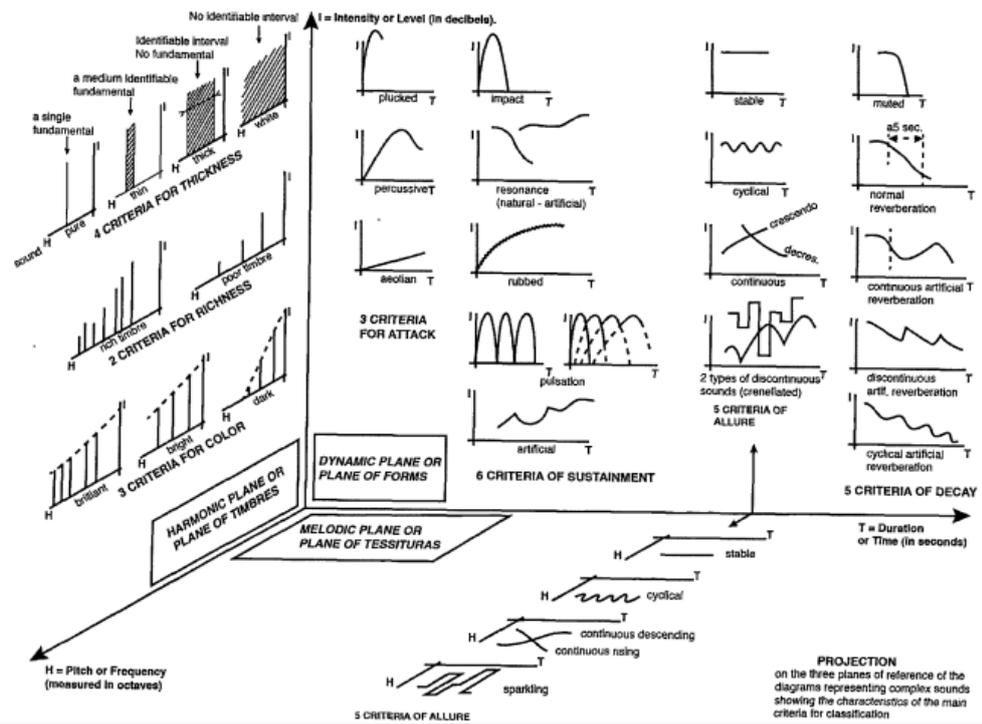
3.1.2. Basi teoriche e pratiche

A partire dal lavoro di Pierre Schaeffer e dei suoi sodali emerse un approccio alla composizione impregnato di pensiero scientifico. A differenza di quello che avveniva in altre grandi case di produzione, la Scuola di Parigi progredì soprattutto attraverso il lavoro teorico di concettualizzazione. È questo desiderio di aderire a una teoria costantemente aggiornata e scientificamente rigorosa che ha dato al

²⁷⁰ *Ivi*, cit. p. 5-6.

movimento il suo carattere unico. Detto questo, la composizione elettroacustica, che costituiva la base della Scuola di Parigi, si è evoluta in conseguenza delle contingenze storiche nelle quali si trovava inserita: l'evoluzione tecnologica, i rapporti con il pubblico, la collaborazione con le istituzioni più importanti, senza dimenticare i percorsi individuali che tendevano a ramificarsi in modi inaspettati influenzando il flusso del pensiero artistico. Se Pierre Schaeffer, inventando la *musique concrète*, fece del suo meglio per dare uno status concettuale all'oggetto sonoro, altri musicisti, attraverso la loro pratica e il loro pensiero, si incamminarono su nuove strade o inventarono nuovi concetti e, a partire da questi, realizzarono nuovi lavori.

I futuristi italiani (prima Francesco Balilla Pratella, poi Luigi Russolo) avanzarono la proposta che la nuova musica potesse basarsi sulla trasformazione dei rumori del mondo in, appunto, musica. Lo sviluppo vertiginoso delle città e dell'industrializzazione colpì con forza l'immaginario di artisti e musicisti all'inizio del XX secolo, facendo precipitare una cascata di movimenti (gli "ismi") che si imposero nel dibattito pubblico. In questo quadro, i suoni del mondo divennero presenti nella (e parte della) composizione. Questo interesse per i suoni del mondo è il perno su cui si ergeva l'invenzione della *musique concrète* e, inoltre, anche di gran parte della musica elettroacustica, sebbene una parte significativa di quest'ultima si basi sulla composizione di suoni sintetici.



Criteria principali della caratterizzazione sonora (P. Schaeffer, *In Search of a Concrete Music*, p. 216)

Schaeffer stesso descrive la questione in questi termini: «L'oggetto sonoro, che può essere qualsiasi possibile suono udibile, include dai suoni naturali ai rumori della civiltà, dalle grida degli animali alle parole umane²⁷¹». Dunque, l'artista prende dei suoni esterni e li imbriglia per garantirne la trasduzione. Gli strumenti adatti a questo scopo sono: il microfono, o, più ampiamente, la membrana che è sensibile alle vibrazioni acustiche e le ricostituisce, attraverso la conversione, in un'altra forma – meccanica per i primi grammofoni, successivamente elettrica; e la macchina di registrazione e riproduzione. Ognuno di questi passaggi ha contribuito a modificare la nostra percezione dei suoni, e, ove necessario, a trasformare i suoni stessi. Per questo, bisogna prima diventare un "artista fonografo", per attingere alle vere potenzialità dei nuovi strumenti.

²⁷¹ Schaeffer P., "La musique par exemple". *Cahiers recherche/musique* No. 2, *Le Traite' des objets musicaux 10 ans apre's*, 1976, cit. p. 58, traduzione nostra.

3.1.3 Il legame con la tecnica cinematografica

La tecnica della registrazione e del montaggio, che è cinematografica, venne presto associata alla *musique concrète* e ne divenne un sostrato teorico e pratico. Per il cineasta Jean Epstein, la registrazione del suono rivelava ciò che rimaneva nascosto nell'atto del semplice ascolto acustico²⁷². Questo fenomeno di un essere epifanico che appare attraverso la trasduzione del suono divenne la pietra angolare del pensiero di Schaeffer, che sintetizzò il concetto nella formula “ascolto ridotto”. Secondo Epstein, questo effetto è dovuto al modo in cui il suono registrato si distanzia dall'individuo (o dalla cosa) che lo emette, poiché per la prima volta può essere udito come dall'esterno, cioè a prescindere dalla presenza della fonte che lo emette: è, in qualche modo, strappato alla sua fonte, è perciò non viene riconosciuto allo stesso modo. Schaeffer citò²⁷³ esplicitamente Jean Epstein all'epoca della fondazione del *Groupe de Recherches Musicales* in riferimento al suo uso di suoni extramusicali. Il cineasta, si può dire, aveva già intuito che, attraverso la trasposizione di suoni naturali, diventa possibile creare accordi e dissonanze, melodie e sinfonie di rumore, che sono una musica nuova e specificamente musica cinematografica.

²⁷² Epstein J., *L'Intelligence d'une machine*, Jacques Melot, Parigi, 1946.

²⁷³ Schaeffer P., “Images et mouvement”, *La revue musicale no. 244, Expériences musicales*, 1959, cit. p. 66.

4. COMPRENDRE — for me: signs — facing me: values (sense-language) Emergence of a content of sound and <i>reference to, comparison with, extrasonorous notions</i>	1. ÉCOUTER — for me: indices — facing me: external events (agent-instrument) <i>Emission of sound</i>	1 and 4: objective
3. ENTENDRE — for me: qualified perceptions — facing me: qualified sonic object <i>Selection of certain particular aspects of sound</i>	2. OUÏR — for me: raw perceptions, sketches of the object — facing me: raw sonic object <i>Reception of sound</i>	
3 and 4: abstract	1 and 2: concrete	

Le quattro funzioni dell'ascolto in Pierre Schaeffer (Palombini, 1999, cit. p. 7)

La questione determinante per Schaeffer è di rendere evidente l'elemento creativo connesso alla percezione dei suoni, una volta che questi sono passati attraverso il microfono. La *musique concrète* doveva essere fondata sull'ipotesi dell'esistenza di un dominio al di là dei suoni: è attraverso la registrazione dei "rumori delle cose", e quindi attraverso l'operazione di cattura dei suoni per mezzo di un microfono, che è possibile raggiungerlo. Il segnale sonoro raccolto dal microfono e ricostruito dall'altoparlante attraversa lo spazio senza condurre l'immagine dell'oggetto sonoro originale. L'ascolto è quindi favorito dall'assenza di stimoli visivi²⁷⁴, si concentra e la percezione converge, o meglio ancora si riduce, al puro ascolto. Per quanto riguarda il microfono, Schaeffer affermava che senza cambiare il suono, trasforma l'esperienza dell'ascolto²⁷⁵.

Schaeffer era estremamente affascinato dal mistero della registrazione, poiché esso opera un'importante differenziazione tra ciò che è concepito (il corpo sonoro) e ciò che è percepito: lui lo chiamava il potere separatore, che è tuttavia sensibile alla manipolazione. Nel suo testo del 1946²⁷⁶ discute la questione della trasformazione

²⁷⁴ Schaeffer P., *Treatise on Musical Objects. An Essay across Disciplines*, p. 16.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 287.

²⁷⁶ Schaeffer P., "Notes sur l'expression radiophonique. *Machines à communiquer I: genèse des simulacres*. Parigi, Seuil, 1970, pp 89–118.

del tempo percepito attraverso la registrazione. Con questa espressione fa riferimento ai modi in cui l'alterazione del tempo cronologico viene prodotta e utilizzata nel cinema.

3.2 Lo sguardo dei maestri

Tati e Bresson sono stati spesso accomunati per il contributo che hanno portato all'evoluzione del cinematografo come arte sia sotto il profilo pratico che teorico. A tal proposito viene spesso evocato “lo sguardo dei maestri”²⁷⁷ per descrivere l'impatto sul cinema di questi due autori e in relazione alla pletera di cineasti che si sono formati e hanno lavorato nel solco di questi due grandi artisti:

Bresson: la frammentazione, l'immagine frazionata e ricostruita nella mente del personaggio/dello spettatore. La mdp «costruisce un mondo a forza di accumularne i lampi elementari di percezione» (Vincent Amiel). Tati: la ricchezza dell'inquadratura, che impone campi lunghi e profondità di campo, con la sua moltiplicazione interna dei centri di attrazione. «Che cos'è la visione di Tati? È la distanza» (Michel Chion)²⁷⁸.

3.2.1 Bresson e Tati a confronto

In *Fifteen Years of French Cinema*, il saggio retrospettivo di André Bazin²⁷⁹, il grande critico cinematografico francese ha definito Jacques Tati e Robert Bresson i due talenti più originali, e quindi fuoriclasse, del cinema francese del dopoguerra. Entrambi sono spesso annoverati tra i modernisti del cinema, come Bergman e Antonioni.

²⁷⁷ Placereani G. e Rosso F., *Il gesto sonoro*, cit. p. 9.

²⁷⁸ *Ivi*, pp. 9-10.

²⁷⁹ Bazin, A. “Fifteen Years of French Cinema.”, *Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 18, No. 2, 2009, pp. 104-116.



Renoir, Becker, Clouzot, Tati e Bresson a una cerimonia di premiazione

I due maestri intendono introdurre un linguaggio cinematografico partecipato: il pubblico non è passivo ma attivo e il suo contributo alla riuscita dell'effetto estetico è cruciale, per quanto guidato dall'artista. In Bresson, lo spettatore prende frammenti di percezione e li compone per costruire una realtà dotata di senso; in Tati, lo spettatore seleziona porzioni di percezione da una pleora di stimoli presenti in scena e li isola per poi rimmetterli insieme. Perciò, «la mente dello spettatore diventa lo schermo su cui si proietta il film»²⁸⁰.

A un primo sguardo l'accostamento tra questi due cineasti sembra poco fondato. Gli elementi che li differenziano sembrano surclassare quelli in comune. L'uno è un comico radicato nella tradizione del cinema muto, l'altro è latore di un cinema esistenziale radicato nella fede e nell'etica giansenista. L'uno predilige inquadrature strette e aurali, con azione puntuale, quasi statica, l'altro campi lunghi e azione diffusa.

²⁸⁰ Ivi, p. 10.

Eppure, i punti in comune sono cruciali. Entrambi si distinguono per originalità di contenuti e forma, per complessità e per perfezione formale²⁸¹. Anche la loro biografia restituisce numerosi punti in comune, non soltanto per la coincidenza anagrafica. Nel dopoguerra, quando le loro opere iniziano ad attirare l'interesse di pubblico e critica, in un contesto in cui la teoria dell'*auteur* diventava sempre più pervasiva, Tati e Bresson vengono identificati come due voci fuori dal coro accomunati dal loro anticonformismo. Per entrambi, la ricerca della perfezione formale ed estetica nei propri lavori ha significato una produzione ridotta di film che però condividono il massimo grado di qualità.

Peraltro, le testimonianze raccolte dimostrano come Tati e Bresson fossero tutt'altro che alla mano sul set: era difficile lavorare con loro proprio per via della maniacalità perfezionista con cui affrontavano le riprese, così come l'originale modo di concepire il cinema e il suo linguaggio rendeva le loro opere, in presa diretta sul set, incomprensibili e anche noiose agli addetti ai lavori che collaboravano con loro. La loro ostinazione e la cura verso i progetti che avviavano (Tati, ad esempio, si è quasi rovinato per costruire Tativille di *Play Time*, così come Bresson ha dovuto superare ostacoli inimmaginabili per portare a termine *Lancillotto e Ginevra*) uniti alla determinazione tipica di coloro che hanno una visione forte e chiara, isolano i due autori dal resto del pantheon cinematografico e li caratterizzano forse più di ogni altra cosa²⁸².

Il rifiuto di cedere alle lusinghe del *jet set* e del successo commerciale hanno portato, da un lato, Bresson a estremizzare sempre di più le proprie idee sul cinema, mentre Tati si è rifiutato di sfruttare il successo di Hulot serializzandolo in un'infinita schiera di film, gag dopo gag, preferendo rielaborare lo stesso Hulot fino al punto di eliminarlo, di farlo sparire in mezzo a tanti altri Hulot, e desiderando ardentemente di liberarsene per dissolvere il centro focale dell'attenzione e spostarlo dai personaggi verso i personaggi secondari dei suoi film. Kristin Thompson parla di auto-sabotaggio nel caso di Tati, avendo quest'ultimo messo in pericolo la propria carriera (e la propria stabilità finanziaria) proprio per il rifiuto di associarsi a un certo modo di fare cinema, tutto rivolto al botteghino e prosciugato

²⁸¹ Thompson K., "Politiche di controllo assoluto: Bresson, Tati e il cinema parametrico", in De Giusti L. (a cura di), *La Bellezza e lo Sguardo. Il Cinematografo di Robert Bresson*, cit. p. 75.

²⁸² Blakemore T., "Objects with a Soul", cit. p. 22.

della sua valenza artistica, estetica e culturale. Il cinema come evasione, come distrazione e divertimento, non era il cinema di Bresson e Tati²⁸³.

Rifiutando di scendere a compromessi formali ed estetici, a costo di non fare film o di andare in perdita, Bresson e Tati hanno messo in pratica la loro concezione del cinematografo, senza mai lasciare spazio al pragmatismo o alla convenienza o al quieto vivere. Era questo un atteggiamento, d'altronde, che procedeva direttamente dalle regole formali e dalle teorie sul cinema (e sull'arte) che i due autori esprimevano e sulle quali non erano disposti a fare sconti: scendere a compromessi in questo senso avrebbe comportato l'impossibilità di tradurre l'autorialità della loro visione in pratica cinematografica. I loro film richiedevano un lavoro meticoloso, una cura e una pazienza che consumavano troppo tempo per poter essere integrati nella trasformazione del cinema in fenomeno di intrattenimento di massa e di guadagni sensazionali. Affinché quel tempo necessario a produrre le opere da loro immaginate fosse sostenibile commercialmente, Bresson e Tati tagliavano il budget dedicato ad alcuni punti fermi del cinema internazionale: attori famosi, cui preferivano principianti, studi e set da colossal, cui preferivano ambienti e spazi presi dalla vita reale (almeno fino a un certo punto).

Thompson chiama questo *cinema parametrico*, cioè governato:

da un principio strutturante nel quale la motivazione artistica diventa sistematica e messa in primo piano per tutto il film; allora la motivazione artistica (vale a dire l'inclusione di un certo motivo principalmente per il suo proprio interesse estetico) crea modelli che sono importanti quanto o più delle strutture narrative... In generale, possiamo definire parametrici quei film che danno ai motivi stilistici un significativo grado di indipendenza dalla motivazione e dalla funzione narrativa²⁸⁴.

Naturalmente ci sono tanti elementi che distinguono i due autori, ma spesso anche l'opposizione tematica o tecnica finiscono, come un'eterogenesi dei fini, per risultare in una sostanziale congruenza formale ed estetica. Prendiamo ad esempio uno degli elementi che più accomuna i due autori: la quasi totale assenza di motivazioni psicologiche nei personaggi rappresentati, così come il ridotto spazio

²⁸³ Thompson K., "Politiche di controllo assoluto", cit. p. 77.

²⁸⁴ *Ivi*, pp. 78-79.

dato all'azione, allo sviluppo drammaturgico, alla parola come segno caratterizzante e significante²⁸⁵. Il punto di partenza attorno a cui ruota questo parallelo formale non è lo stesso per i due registi: Bresson ricerca la spiritualità, Tati tematizza l'alienazione moderna, e inseguono questi due temi in un rigorosissimo minimalismo formale²⁸⁶.

Si prenda il dialogo nei film dei due cineasti. Nel corso della sua carriera, Bresson utilizza i dialoghi con parsimonia, soprattutto rispetto alle norme della tradizione cinematografica. Le linee narrative e i significati di un film di Bresson sono spesso molto chiari, nonostante la scarsità di dialoghi. Anche Jacques Tati usa i dialoghi misuratamente nei suoi film e, come Bresson, si affida molto ad altre parti della colonna sonora per raccontare la sua storia. Tuttavia, il risultato finale è sorprendentemente diverso: Mentre Bresson cerca di raggiungere uno stato spirituale e trascendentale nei suoi film, Tati punta alla satira. Come ha commentato Tati, «Mi resta da "rigirare" ogni scena, questa volta non per le immagini ma per il suono. Mi prendo molta cura di questo aspetto. Infatti, considero il suono di importanza capitale²⁸⁷». Jonathan Rosenbaum cita un'altra affermazione del regista comico: «Tati prevede un'epoca in cui si realizzeranno film commercialmente accettati, in cui "si avrà un'immagine molto semplice, con pochissimo movimento, e il suono aggiungerà una nuova dimensione, come mettere un suono in un quadro"»²⁸⁸. Questo potrebbe benissimo essere stato detto da Bresson stesso riferendosi allo stile dei propri film.

Attraverso il minimalismo, configurato in maniera molto diversa (inquadrature strette e movimenti impercettibili per Bresson, campi larghi e azione frenetica in Tati) i due autori intendono coinvolgere il pubblico facendo sì che sia egli stesso a “riempire” le scene rappresentate di significati, di azione, di motivazioni e di conflitti. Entrambi invitano lo spettatore a mettere a fuoco i dettagli con tecniche diametralmente opposte, ottenendo un risultato comune. Allo stesso scopo è finalizzata la scelta di attori non professionisti e di una recitazione fortemente stereotipizzata, che proiettano sullo schermo personaggi che restano perlopiù

²⁸⁵ Muscolino M., *Jacques Tati*, cit. p. 81.

²⁸⁶ Bazin A., *What is Cinema? Vol. 1.*, cit. p. 47.

²⁸⁷ Blakemore T., “Objects with a Soul”. cit. p. 23.

²⁸⁸ Rosenbaum J., “Tati’s Democracy,” cit. p. 39.

circondati da un alone di mistero, da un'intrinseca ineffabilità. Con questa strategia i due registi riescono nel proprio intento di far emergere il tema aldilà e aldisopra del personaggio rappresentato²⁸⁹.

La resa cinematografica delle tecniche implementate da Bresson e Tati porta a una comunanza anche sotto il profilo tematico: in ultima analisi, è la solitudine dell'individuo che emerge come elemento esistenziale dei personaggi rappresentati, una solitudine irrimediabile e pervasiva, che non lascia spazio ad aperture di incontro. Hulot, in ultima analisi, è emarginato (volontariamente) e avulso dal contesto: arriva solo e da solo riparte. Vi è dunque uno sfondo pessimistico, a prescindere che il punto di vista prescelto sia lo spiritualismo o la satira. Bresson offre l'immagine di un mondo ingiusto, violento e che spinge all'annullamento di sé anche attraverso l'estremo sacrificio del suicidio (*Mouchette*). Tati restituisce la visione di una società nella quale l'alienazione e l'isolamento sono elementi costitutivi, prodotti dal sostrato stesso dello stile di vita moderno e delle sue costruzioni materiali e teoriche²⁹⁰.

Infine, ed è il tema della presente ricerca, Bresson e Tati sono accomunati dal loro innovativo e cruciale (cinematograficamente) uso dell'elemento sonoro nei propri lavori. Entrambi hanno sovvertito l'ordine tradizionale e comunemente accettato tra i due elementi del cinema, immagine e suono, riportando al centro il secondo e svincolandolo dalla soggezione al primo, facendone uno strumento significativo di per sé e riempiendolo di uno statuto formale indipendente e addirittura superiore rispetto all'immagine. Da un lato, Bresson attribuisce all'orecchio una capacità creativa e rappresentativa superiore all'occhio; dall'altro, Tati afferma apertamente di essere attratto dall'idea di un cinema in cui l'immagine è fissa e il suono fa tutto il lavoro drammatico. L'intuizione della potenza e della pregnanza del suono, non più concepito come supporto dell'immagine ma anzi come elemento genetico del cinema e della struttura cognitiva umana, astrae Bresson e Tati dal resto dei loro colleghi e li colloca in una dimensione di unicità ineguagliata²⁹¹. Non è un caso, dice Thompson, che l'unico tecnico ad aver collaborato con entrambi i registi sia stato proprio il tecnico del suono, Jacques Maumont, il quale peraltro in sede di

²⁸⁹ Thompson K., "Politiche di controllo assoluto", cit. p. 82.

²⁹⁰ Ivi, p. 84.

²⁹¹ Chion M., *Audio-Vision. Sound on screen*, cit. p. 73.

intervista riportò il lavoro monumentale che i due artisti richiedevano per ottenere la colonna sonora desiderata²⁹². Anche lo scarso ruolo attribuito al dialogo accomuna Bresson e Tati, entrambi interessati a un uso del suono significativo di per sé, il suono degli oggetti del mondo come firma riconoscibile della loro presenza e della loro specificità, senza il supporto della parola a sostituirne la potenza espressiva.

3.2.2. La *musique concrète* di Bresson e Tati

Bresson e Tati sono stati spesso accostati (e presi ad esempio) alla teoria e alla pratica della *musique concrète* così come descritta nei paragrafi precedenti.

Per comprendere meglio come ciò si applica alla prassi filmica dei due cineasti si prenda come primo esempio *Un Condannato a morte è fuggito*.

Un aspetto fondamentale nel film è il rapporto con il fuori campo. Fontaine rivolge sempre lo sguardo verso l'esterno, ma non vediamo ciò che vede. Tuttavia, il suono, per la sua caratteristica spaziale, amplia anche lo spazio dell'immagine, introducendo elementi che sono visivamente assenti attraverso una presenza sonora immaginata. Secondo Pierre Schaeffer questa è la caratteristica del suono acusmatico²⁹³, un suono che sentiamo senza che si veda la sorgente sonora originaria che lo genera, e che caratterizza ad esempio la situazione dei registratori di suoni e delle trasmissioni radiofoniche.

Un altro elemento acusmatico presente nel film è la campana, che rintocca in fuori campo, e che richiama all'attenzione del protagonista la possibilità di scappare.

Inoltre, nella sequenza finale del film possiamo notare che Fontaine, appena fuggito dalla prigione, trova una traccia del treno, il fumo. Michel Chion descrive questa scena come un movimento di deacusmatizzazione, cioè un ritorno alla situazione in cui l'origine della sorgente sonora è visibile²⁹⁴. È far passare il treno, dal fuori campo (la reclusione), nel campo (la libertà).

²⁹² Thompson K., "Politiche di controllo assoluto", cit. p. 86.

²⁹³ Palombini M., "Musique Concrète Revisited", cit. p. 8

²⁹⁴ Per un'analisi più approfondita cfr. Chion M., "Le son au cinéma", Paris: Editions de l'Etoile, 1985.

Mentre in *Un Condannato* il suono acusmatico viene impiegato a fini drammatici, diversamente avviene nei film di Tati. In *Playtime*, ad esempio, l'acusmatizzazione, serve a conferire ambiguità spaziale, al fine di creare un effetto comico.

Allo stesso modo di Schaeffer, Tati registra suoni "rimossi" dalle loro fonti, ma sostituisce alcuni suoni non solo per esagerarli ma per caricare i personaggi, come il suono dei tacchi di Madame Arpel in *Mio zio*, realizzato dal regista con due palline da ping - pong.

Un ulteriore aspetto che accomuna i due registi a Pierre Schaeffer è il rifiuto di utilizzare la musica (se non in specifici passaggi) per favorire invece la ricezione chiara e limpida del suono concreto degli oggetti, delle voci e delle persone in movimento, e ciò è perfettamente sovrapponibile alla denuncia di Schaeffer sul formalismo della musica tradizionale che soffoca la potenza del suono come significante del mondo.

È però soprattutto la qualità di questi suoni, la loro densità e la loro chiarezza, a decretarne la precisione, la loro capacità di significare qualcosa di definito e riconoscibile, di tematizzare e di descrivere. La post-sincronizzazione e la registrazione e manipolazione di effetti sonori "in purezza" è la chiave che permette a Bresson e Tati di definire un modo completamente altro per sfruttare l'elemento sonoro nel cinema e, in particolare, le tecnologie di registrazione e riproduzione del suono moderne.

Michel Chion, tuttavia, sostiene che il parallelo tra *musique concrète* e Bresson e Tati sia quantomeno azzardato, per il semplice fatto che il cinema non è la stessa cosa della musica, e che il senso e l'uso del sonoro è comprensibile solo attraverso la sua commistione con l'immagine, che non possono essere trattati in maniera separata e quindi non è possibile trattare la colonna sonora di un film come una musica²⁹⁵. In effetti, dice Chion, la *musique concrète* viene «creata a partire da suoni di qualsiasi genere, e soprattutto fissata su un supporto. Molta *musique concrète* viene fatta a partire da suoni elettronici o suoni che non permettono nessuna interpretazione figurativa precisa²⁹⁶».

²⁹⁵ Chion M., "Il cinema di Bresson e la musica concreta", in De Giusti L. (a cura di), *La Bellezza e lo Sguardo*, cit. p. 150.

²⁹⁶ *Ibidem*.

Il film è una totalità ritmica, che emerge dalla mescolanza di immagini e suoni. In questo senso, il cinema è un'arte a sé stante e di pari dignità con le altre (come voleva Bresson) proprio perché questi due elementi si fondono insieme producendo qualcosa che non è assimilabile alle arti visive classiche né alle arti sonore: è, appunto, altro. I suoni in Bresson e Tati sono ritualizzati, vengono ripetuti costantemente per dare traccia narrativa di un passaggio, un oggetto o un personaggio, e questa ripetizione è rielaborata dall'orecchio come una musica. La ritualizzazione in Bresson, così come la stilizzazione e rigidità dei gesti in Tati, generano un «sentimento musicale embrionale»²⁹⁷.

La *musique concrète* non è la stessa cosa di suono realistico: è concreta in quanto parte da suoni, invece che da note formalizzate, che vengono poi associati, distorti, ripetuti, per produrre un continuum musicale. È dunque il procedimento che differenzia la *musique concrète* da quella notazionale della tradizione, non il contenuto sonoro. Nella musica classica e in quella elettronica, alla fine, ciò che viene percepito è suono. Quel che è cruciale per operare una distinzione è come questi suoni sono raggiunti: i suoni di Schaeffer sono concreti in quanto oggetti, sono reali, sono “presi di peso” e riprodotti su nastro.

In Bresson i suoni sono concreti in quanto sono suoni del mondo: i passi, le serrature, il tintinnare, etc., corrispondono alla loro presenza e azione sulle onde sonore. In Tati i suoni sono esagerati, caricaturali, ma pur sempre associati alla concretezza della realtà: se talvolta si sente della musica vera e propria, essa scaturisce da un oggetto messo in scena (o fuori scena). La *musique concrète* di Schaeffer, invece, può benissimo provenire da suoni campionati – e da qui il suo legame intrinseco con la musica elettronica – suoni che non sono necessariamente registrati dall'esterno ma prodotti dalle macchine.

Sebbene dunque sia possibile inserire Bresson e Tati in un contesto di fermento culturale nel quale l'incontro tra nuove tecnologie e nuove scoperte nell'ambito della percezione sensoriale, della psicologia e della fenomenologia, scatenò un colossale movimento artistico, intellettuale, culturale, capace di cambiare per sempre il volto delle tecniche e delle arti incontrate di volta in volta, l'uso del sonoro in Bresson e Tati non dev'essere confuso con quanto ha prodotto Schaeffer, sia a

²⁹⁷ *Ivi*, p. 151.

livello teorico che pratico. Ciò che li accomuna, semmai, è il tentativo (riuscito) di scuotere alle fondamenta le categorie tradizionali di due arti molto distinte (cinema e musica), che hanno purtuttavia punti di incontro ma si trovano su piani paralleli, cercando in qualche modo di ribaltare i processi di costruzione dell'opera d'arte: Bresson e Tati donano un nuovo status al sonoro mentre giocano con l'immagine per costruire un cinematografo indipendente dalle altre arti, Schaeffer rigetta la notazione e inverte il processo creativo dell'artista musicale.

CONCLUSIONI

Come abbiamo visto nei casi dei due cineasti Bresson e Tati e del compositore Schaeffer, ciò che fortemente li accomuna è la riflessione sul sonoro, che ha portato ad una scoperta del suono come realtà concreta, significativa, perseguendo ognuno le proprie teorie ed applicazioni pratiche.

Robert Bresson concepisce il cinema nei suoi elementi fondativi: immagini in movimento e suoni. Attraverso questa semplice constatazione, il regista francese giunge a considerare occhio e orecchio come due sensi di pari dignità, che deve essere riflessa nel risultato finale di un'opera cinematografica. Il suono, spesso bistrattato, è in realtà un elemento di grande importanza per Bresson, al punto da concepirlo spesso come superiore e antecedente gnoseologicamente all'immagine, e per rappresentare questa sua capacità significativa Bresson lo rappresenta non come supporto ma come strumento parallelo all'immagine stessa.

Anche Jacques Tati condivide la concezione del suono come un'opportunità specifica del cinema e un suo elemento di forza. Dopo una proficua carriera nel cinema muto, il comico francese si dedicò al cinema sonoro, con un approccio positivo e originale. Tati intravedeva la capacità dei suoni di caratterizzare cose, eventi e persone, ma soprattutto attribuiva ai suoni del mondo un carattere comico che vedeva anche nelle immagini. La ricerca assidua del suono perfetto per significare, sia in Tati che in Bresson, li portò a sperimentare con gli strumenti tecnologici più innovativi e in voga del loro tempo, consapevoli che le potenzialità intrinseche in essi erano enormi.

Contemporaneamente, Pierre Schaeffer e la sua equipe di compositori e teorici della *musique concrète* intendevano la musica e il suono in maniera speculare rispetto alla tradizione: la musica classica aveva imbrigliato le potenzialità musicali del suono in un formalismo esasperato e artificioso, laddove la musica dei primordi e quella che speravano di imporre al futuro ribaltavano il processo creativo partendo dai suoni concreti e arrivando infine alla composizione.

La dialettica tra cinema e *musique concrète* è stata spesso riscontrata nelle opere di Bresson e Tati, i quali concepivano la funzione del suono proprio a partire dalla sua concretezza e radicamento nella realtà della rappresentazione, piuttosto che come

musica formale utilizzata al fine di suggerire al pubblico emozioni a priori e predisposizioni estetiche. Bresson e Tati non sono dei musicisti, ma dei cineasti, e perciò la loro parentela con la ricerca di Schaeffer è relativa al procedimento e alla comprensione dello strumento sonoro, piuttosto che alle tecniche e al risultato artistico.

Il cinema di Bresson e Tati punta al realismo di immagine *più* suono, concepiti al fine di offrire un'esperienza estetica sensoriale radicata nella realtà, capace di aprire le porte della percezione rendendo il pubblico attivamente partecipe al collettivo processo di appropriazione dell'arte e delle idee.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Alvim L., “Rhythms of Images and Sounds in Two Films by Robert Bresson”, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, pp. 173-187, 2019.

Bayle F. (a cura di), *Pierre Schaeffer: l'œuvre musicale*, 4 CDs and text, INA-GRM/Séguier, 1990.

Bazin A., *What is Cinema?* Vol. 1. University of California Press, Berkeley, 1967.

Bazin, A. “Fifteen Years of French Cinema.”, *Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 18, No. 2, 2009.

Bellos D., *Jacques Tati: His Life and Art*, Harvill Press, London, 1998.

Bordwell D. e Thompson K., *Film Art: An Introduction. Eight Edition*, McGraw-Hill, New York, 2008.

Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*.

Bresson R., *Note sul cinematografo*, Marsilio Editori, Venezia, 2003 (I ed. 1986).

De Giusti L. (a cura di), *La Bellezza e lo Sguardo. Il Cinematografo di Robert Bresson*, Il Castoro, Milano, 2000.

Cardullo R., “An Interview with Jacques Tati by André Bazin, with the Participation of François Truffaut”, *Quarterly Review of Film & Video*, Vol. 19, 2002.

Cardullo R., “The sound of silence, the space of time: Monsieur Hulot, Comedy, and the cardaural-visual cinema of Jacques Tati”, *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 17, No. 3, 2013.

Carroll, N., ‘Notes on the sight gag’, in *Comedy/Cinema/Theory*, A. Horton (a cura di), University of California Press, Berkeley, 1991.

Chion M., *Audio-Vision. Sound on screen*, Columbia University Press, New York, 1994.

Chion M., *The Films of Jacques Tati*, Guernica, Toronto, 1997.

Chion M., *The Voice in the Cinema*, Columbia University Press, New York, 1999.

Daney S., “The Organ and the Vacuum Cleaner (Bresson, the Devil, the Voice-over and other things)”, 2019.

Deleuze G., *L’immagine-Tempo*, Ubulibri, Milano, 1989.

Dutton J., *Keeping Quiet. Visual Comedy in the Age of Sound*, Chaplin Books, UK, 2015.

Epstein J., *L’Intelligence d’une machine*, Jacques Melot, Parigi, 1946.

Ferrero A., *Bresson*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, 1976.

Goudet S., “Jacques Tati de François le facteur à Monsieur Hulot”, *Cahiers du cinéma*, 2002.

Hilliker L., “Hulot vs the 1950s: Tati, Technology and Mediation”, *Journal of Popular Culture*, Vol. 31, 1998.

Hodgkinson T., “An interview with Pierre Schaeffer - pioneer of Musique Concrète”, *ReR Quarterly Magazine*, Vol. 2, No. 1, 1987.

Muscolino M., *Jacques Tati. Il suono delle immagini*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2009.

Nepoti R., *Jacques Tati*, La Nuova Italia, Firenze, 1978.

Palombini C., “Pierre Schaeffer, 1953: Towards an Experimental Music”, *Music & Letters*, Vol. 74, No. 4, 1993.

Palombini M., “Musique Concrète Revisited”, *Electronic Musicological Review*, Vol. 4, 1999.

Piva M., *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, Esedra, Padova, 2004.

Placereani G. e Rosso F., *Il gesto sonoro. Il cinema di Jacques Tati*, Il Castoro, Milano 2002.

Rosenbaum J., “The death of Hulot”, *Sight and Sound*, 1983.

Schaeffer P., “Introduction à la musique concrète”, *La musique mécanisée: Polyphonie*, Vol. 6., 1950.

Schaeffer P., “Images et mouvement”, *La revue musicale no. 244, Expériences musicales*, 1959.

Schaeffer P., “Notes sur l’expression radiophonique. Machines à communiquer I: genèse des simulacres. Parigi, Seuil, 1970.

Schaeffer P., “La musique par exemple”. *Cahiers recherche/musique No. 2, Le Traité des objets musicaux 10 ans après*, 1976.

Schaeffer P., *Treatise on Musical Objects. An Essay across Disciplines*, University of California Press, California, 2017.

Simeon E., *Per un pugno di note*, Rugginenti editore, Milano, 1995.

Sinha A., “The Primacy of Sound in Robert Bresson’s Films”, *School of Visual Arts*, 2019.

Thompson K., “Parade: A Review of an Unreleased Film,” *The Velvet Light Trap*, Vol. 22, 1986.

Thompson K., *Breaking the Glass Armor*, Princeton University Press, Princeton, 1988.

Tinazzi G., *Il cinema di Robert Bresson*, Marsilio, Venezia, 1976.

Turvey M., *Play Time. Jacques Tati and Comedic Modernism*, Columbia University Press, New York, 2010.

Valck de M., "The Sound Gag. The use of sound for comic effect in the films of Jacques Tati", in *New Review of Film and Television Studies*, Vol. 3, No. 2, 2005.

Woodside H. G., "Tati Speaks," *Take One*, Vol. 2, no. 6, 1968.

FILMOGRAFIA

Regia di Robert Bresson:

Perfidia (*Les Dames du bois de Boulogne*), Francia, 1945.

Diario di un curato di campagna (*Journal d'un curé de campagne*), Francia, 1951

Un condannato a morte è fuggito (*Un condamné à mort s'est échappé*, sottotitolo: *Le vent souffle où il veut*), Francia, 1956

Diario di un ladro (*Pickpocket*) Francia, 1959

Processo a Giovanna d'Arco (*Procès de Jeanne d'Arc*), Francia, 1962

Mouchette - Tutta la vita in una notte (*Mouchette*), Francia, 1967

Lancillotto e Ginevra (*Lancelot du lac*), Francia, Italia, 1974

L'Argent, Francia, Svizzera, 1983

Regia di Jacques Tati:

Giorno di festa (*Jour de fête*), Francia, 1949

Mio zio (*Mon Oncle*), Francia, Italia, 1958

Play Time – Tempo di divertimento (*Playtime*), Francia, Italia, 1967

Monsieur Hulot nel caos del traffico (*Trafic*), Italia, Francia, 1971