

Sullo sguardo di Bruno Dumont

Dumont parte da dove partiva Bresson, forse il più influente tra i modelliⁱ, ovvero dalla messa in discussione del dispositivo cinematografico come luogo della trasparenza del reale. Bresson cattura i frammenti di vero (una mano, una nuca, un cucchiaino: pensiamo a *L'argent* [id., 1983]) e li ricomponde secondo nuovi ritmi e una nuova sintassi, rivelando ciò che una visione d'insieme non può cogliere, ovvero la loro esistenza bruta. In questione è l'indifferenza di queste porzioni di reale al senso prodotto dalla concatenazione causa-effetto tipica del montaggio del cinema classicoⁱⁱ. Attratta dalle corrispondenze mute tra gli oggetti, la cinepresa di Bresson si sofferma sull'impermeabilità dei corpi al senso, sul ciò che resta su di un volto quando l'oggetto del desiderio non c'è più (*Così bella così dolce* [*Une femme douce*, 1969]), su quanto si può leggere negli occhi di un uomo che guarda un muro (*Un condannato a morte è fuggito* [*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956]).

Quando Dumont parla del suo tentativo di avvicinarsi alla pelle degli attori per guardare dentroⁱⁱⁱ, come accade ne *L'humanité* (il dettaglio del collo dell'ispettore capo), ci vengono in mente le pagine delle *Note sul cinematografo* in cui Bresson teorizza un «avvicinamento inconsueto ai corpi, ai movimenti più impercettibili, più interiori»^{iv}. Se però Bresson si affida alla sinédocoche, e dunque a una parcellizzazione del reale per trasformare la *mise en scène* in una *messa in ordine*, Dumont lavora sulla durata, restando il più possibile incollato al divenire dei suoi corpi nello spazio. «La cinematografia è disumana – ha dichiarato di recente -Precede le altre arti : è la materia delle nostre vite, è la vita stessa presente e rappresentata»^v.

Si veda l'incipit de *L'età inquieta*. Seminascolato dal casco, Freddy guarda davanti a sé. E' fermo, o meglio si muove, ma il *caméra-car* a precedere ci dà la sensazione che ogni slancio del personaggio sia vano. Piano piano, il paesaggio delle Fiandre emerge dal flou della prima inquadratura e si offre come un griglia astratta, composta di linee verticali (gli alberi secchi) e orizzontali (la striscia d'asfalto) disegnate sul fondo bianco del cielo. Al pieno sonoro, con il rumore del motore che copre la voce della natura, corrisponde il paesaggio vuoto di questo volto, presto abbandonato per inseguire la continuità dell'azione, che non a caso è un percorso. Da un luogo imprecisato, forse un non-luogo della mente, a casa ; dalla campagna alla città ; dalla vita, fatta di velocità, di curve, di sobbalzi, alla morte, figurata nella caduta rovinosa con cui il ragazzo si presenta alla madre. Se gli occhi di Freddy, come suggerisce lo stesso Dumont, sono aperti sull'interiorità di cui sopra, quelli della cinepresa cercano semplicemente di restituire la persistenza del corpo sull'immagine, il

suo abitare lo spazio tracciando delle linee di forza all'interno del quadro. Eloquentemente è il campo lungo con cui Dumont osserva frontalmente l'arrivo del ragazzo in città, prima di seguirlo con una panoramica verso sinistra e perderlo nell'orizzonte nebbioso del quadro. La presa diretta del suono aiuta a spazializzare questo corpo motorizzato (Freddy si esprime meglio con il motore che con la parola), facendoci percepire ogni istante della sua breve vita nell'inquadratura: l'eco in lontananza, l'accelerazione con cui graffia lo spazio in campo medio e infine il lento svanire audiovisivo nel nulla.

Che cos'è un'immagine, ci si chiedeva sopra. Un'immagine per Dumont è innanzitutto il tentativo di rappresentare il divenire corpo di un corpo, il suo lento nascere allo sguardo e all'udito per poi, lentamente, morire. Ma la morte esiste solo in quanto *conditio sine qua non* di ogni *commencement*, perché questi esseri sono appena nati e quindi fragili, irrimediabilmente vicini alla morte.

Non fa eccezioni il lento indugiare sul primo piano di Katja Golubeva all'inizio di *Twentynine Palms*, altra ricerca della durata tanto piena di vero quanto creata, a quanto ci ha svelato lo stesso Dumont, con un artificio extradiegetico: le lacrime sarebbero motivate dalla difficoltà di intesa dell'attrice stessa con gli elementi della troupe, Dumont in primis. Quello che comunque emerge in questi lunghissimi secondi è il divenire paesaggio del volto, il suo lento emanciparsi dal particolare narrativo (l'incomprensione con il compagno) per farsi specchio dell'angoscia nascosta sotto l'impalcatura sentimentale della coppia. Un'angoscia che Dumont vorrebbe sentissimo come universale. Un'angoscia però impossibile da verbalizzare, anche senza la barriera linguistica che divide i personaggi (il francese con accento russo di lei, l'inglese di lui), a differenza ad esempio di quella che vive sui volti di Bergman, altro punto di riferimento per la ricerca di Dumont. Pensiamo al lungo primo piano orizzontale di Liv Ullman (Elisabeth) nella prima parte di *Persona* (*id.*, 1966), quando l'infermiera Alma (Bibi Andersson) lascia la sua paziente sola, a letto, con la musica di Beethoven. Il crepuscolo scende piano piano un volto in preda ad emozioni appena percettibili, con le lacrime che sembrano trattenute sotto la pelle. Si tratta di un volto che, come quello di Katja, non abbiamo ancora fatto a tempo ad ascoltare né a conoscere.

Mentre però in Bergman il dolore è tanto più forte quanto più lucida è la verbalizzazione che il personaggio ne fa, in Dumont la durata non serve mai la parola, anzi. Le conversazioni sono spesso interrotte da stacchi di montaggio bruschi quanto gli scatti dei personaggi. Si pensi ai dialoghi tra Freddy e la madre ne *L'età inquieta*, dove spesso le domande restano senza risposta e colui che parla non rivolge lo sguardo al suo interlocutore.

ⁱ La scelta di lavorare con attori non professionisti e di depurarne la psicologia per concentrarsi sulla loro massa fa pensare alla teoria bressoniana dell'attore-modello. A Bresson inoltre rimanda l'attenzione di Dumont per il problema del Male (destino ineluttabile per l'uomo non sorretto dalla Grazia) e la ricerca di una destrutturazione della forma (esposizione dei vuoti e azzeramento dei tempi narrativi).

ⁱⁱ Si veda a questo proposito l'analisi di Michele Bartolini: *Epifania dei corpi e scrittura della verità nel cinematografo di Robert Bresson*, in Toni d'Angela (a cura di) *Corpo a corpo. Il cinema e il pensiero*, Falsopiano, Alessandria 2005.

ⁱⁱⁱ Cfr. *Un'estetica della rivelazione. Conversazione con Bruno Dumont*, Intervista contenuta in questo dossier.

^{iv} Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia 1985, p. 34.

^v Bruno Dumont in Philippe Tancelin, Sebastien Ors, Valérie Jouve, *Bruno Dumont*, Editions Dis Voir, Paris 2001, p. 12. Si tratta della sola monografia esistente su Bruno Dumont.