

USCENDO DAL CINEMA

# Il male e la grazia

Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc di Bruno Dumont.

di [Alberto Scandola](#) – 22 Gennaio 2018



«A me interessa rivelare l'invisibile, ma l'invisibile non si filma. Dunque bisogna cominciare dal visibile...» (Scandola 2007). Con queste parole Bruno Dumont cercava di illustrare i punti fermi della sua estetica e in particolare **l'ambiguità di uno sguardo al contempo attratto dal reale** – per esempio le lande barbariche delle Fiandre – **e teso verso l'astratto**, ovvero verso la rappresentazione di qualcosa di infilmabile come il paesaggio interiore dei suoi personaggi.

*Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc* (2017), variazione musical su un mito amatissimo dal cinema, conferma come la dialettica tra visibile e invisibile costituisca ancora una chiave utilissima per penetrare l'immaginario di quello che indubbiamente è uno dei più visionari tra i cineasti europei contemporanei. Frettolosamente etichettato come il "nuovo Bresson" in virtù di un rigore quasi dogmatico nell'adozione di alcune soluzioni compositive – dalla registrazione del suono in presa diretta alla predilezione per gli attori non professionisti –, negli ultimi tre anni Bruno Dumont sembra essersi divertito a depistare gli sforzi ermeneutici della critica, abbandonando i toni (apparentemente) cupi della tragedia (*L'umanità*, 1999) per vestire quelli (apparentemente) comici della

farsa (*P'Tit Quinquin*, 2014 e *Ma Loute*, 2016).

L'ultima fatica, prodotta da ARTE e distribuita nelle sale francesi in una versione leggermente differente nel montaggio rispetto a quella trasmessa sul piccolo schermo, tenta di coniugare forme di vita già viste con una forma di rappresentazione ancora una volta sorprendente, finalizzata a scongiurare ogni possibile caduta nel manierismo. Come *L'età inquieta* (1997) e *Hadewijch* (2009), infatti, *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc* è **un piccolo racconto di formazione dove l'impressione di realtà, garantita dall'opacità dei corpi attoriali e dalla presenza sonora di una natura tanto vera quanto indifferente, è continuamente minata dal rifiuto della verosimiglianza.**

«Freddy sul motorino – diceva Dumont in merito a *L'età inquieta* – ha l'aria di essere vero, ma è completamente falso» (Scandola 2007). Falso perché, al pari di quella di Godard, l'immagine di Dumont «è solo un momento di un fatto, non tutto»: pertanto la porzione di reale contenuta all'interno del quadro rinvia non solo a un *prima* e a un *dopo* il «momento», ma anche a un visibile che deborda i limiti dell'inquadratura e vive al di fuori di essa. Allo stesso modo, la pastorella che cammina sul terrain vague di una Domrémy "ricostruita" nel Nord-Pas-de-Calais – teatro di quasi tutto questo cinema – è al contempo il corpo (vero) di Lise Leplat Prudhomme, otto anni e nessuna formazione attoriale, e quello (finto) di una Giovanna d'Arco inedita, di ben cinque anni più giovane rispetto al modello letterario creato da Charles Péguy (*Le mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*, 1897).

Da Méliès a Rivette, da Dreyer a Besson, numerosissimi sono i cineasti che hanno cercato di dare un volto a un personaggio che di volto è privo e che forse anche per questo è sempre riuscito a sedurre sia gli animi reazionari (da Jean Chapelain al Front National) che quelli rivoluzionari (da Anatole France alle *suffragettes*). In questa lunga tradizione cinematografica Dumont si inserisce quasi per caso, alla ricerca – per la prima volta – di **un testo dotato delle risonanze musicali necessarie a realizzare un progetto tanto nuovo quanto ambizioso**: una *comédie musicale en plein air*.

Composta di versetti strutturati secondo una metrica che riproduce, in alcune sezioni, la regolarità dell'alessandrino, la prosa drammaturgica di Péguy racchiude, *in nuce*, i due orizzonti della ricerca del regista di Bailleul, ovvero il realismo e il lirismo. Scritta per essere non letta ma declamata, la parola è infatti per Péguy al contempo *lògos* e *phoné*, meditazione teologica sulla *souffrance éternelle* e lamento. E ciò che assicura la trasfigurazione mistica del verbo è proprio la struttura litanica delle preghiere che la piccola *Jeannette*, insoddisfatta delle risposte fornitele da Mme Gervaise –

coprotagonista del *Mystère* assieme all'amica Hauviette – rivolge a Dio. **Un Dio filmato, in controcampo, come un bagliore di luce tra le nuvole che tanto ricorda certi cieli di Godard** (*Je vous salue, Marie*, 1984).

Tutti i numeri musicali del film, coreografati da Philippe Decouflé, evidenziano il lento scivolare del senso dal concreto (la parola) all'astratto (la musica) o meglio a ciò che, come ha osservato Dumont, sfugge alla comprensione razionale del lettore: «Ci sono dei passaggi oscuri in Péguy, frasi che non capisco: ho deciso che tutto quello che non avrei capito lo avrei tradotto in canto». Proprio come nel musical classico, dunque, la musica – diffusa non nell'ambiente ma negli auricolari delle attrici – prende a fasi alterne il sopravvento sulla parola, ma l'obiettivo non è quello di offrire un universo alternativo al reale. Al contrario: pur espressa con parole dotate di un'indubbia fascinazione incantatoria, **l'inquietudine di Jeannette non trova pace né nel canto né nella danza.**

Come ci confessò nell'intervista di cui sopra, Dumont ha sempre amato «filmare il Male» e stimolare nello spettatore una sorta di processo catartico, invogliandolo a "completare" il lavoro che gli attori, diretti come masse prive di spessore psicologico, fanno sui rispettivi personaggi. **Il Male che tormenta Jeannette è, come quello evocato in Flandres (2006), conseguenza di una volontà di potenza.** La carestia avanza e la pastorella attende un cenno: «Oh mon Dieu, si on voyait seulement le commencement de votre règne!». Ma Dio non risponde e a poco serve il conforto di tre santi – tra cui l'Arcangelo Michele – che Dumont si diverte a far levitare sopra un ruscello: mentre Jeannette lamenta il fatto di essere stata lasciata sola, questi imitano con la mano sinistra il celebre gesto (le dita a forbice sugli occhi) eseguito da John Travolta e Uma Thurman nel celebre twist di *Pulp Fiction* (1994).

L'effetto è tanto surreale quanto straniante. Mentre invoca l'invio di una santa in grado di alleviare le sofferenze del suo popolo, Jeannette ruota il busto e solleva le braccia come in una sessione ginnica di *body tonic*; è evidente come a Dumont interessi filmare non il divino e neppure il terreno, ma **il confine tra il tragico e il comico, l'intervallo tra il segno e il senso, la distanza tra la figura umana e l'ambiente.** Fatta eccezione per alcuni primi piani o particolari, come i piedi o le mani della protagonista, le inquadrature predilette per i numeri musicali sono i campi medi e lunghi, composti unicamente di terra, erba e cielo. Nel musical classico, solitamente, la coreografia è funzionale all'esaltazione visiva dell'impianto scenografico, che lo spettatore ha il tempo di ammirare durante i numeri di danza. Qui, però, non c'è nulla da vedere, o meglio nulla che non faccia parte di quel reale da cui lo sguardo di Dumont cerca, oggi come ieri, di farsi sorprendere. Il vuoto dell'orizzonte, musicato da elementi sonori imprevedibili – e

dunque veri – come il vento o i belati delle pecore, sembra così vanificare la dispersione di energia delle interpreti, divertenti soprattutto quando imitano i codici scenici dell'*heavy metal*, un genere familiare all'autore delle musiche (Igorrr) ma non esattamente consono al soggetto del racconto: se Jeannette disegna con le dita le corna di Lucifero, le due ragazze che "recitano" il ruolo di Mme Gervaise liberano i capelli dal velo e scuotono il capo dal basso verso l'alto come trascinate da un raptus lisergico.

«Il senso del grottesco – ha scritto Geoffrey Harpham – nasce con la percezione che qualcosa è illegittimamente in qualcosa d'altro, che le cose che andrebbero separate sono tenute insieme». Nel tentativo di decostruire i codici del musical, dunque, Dumont prosegue sulla via del grottesco intrapresa con *P'Tit Quinquin* e **tiene insieme terra e cielo, Péguy e le pecore, la riflessione sul Male e la rappresentazione della Grazia**. Una Grazia che ha i movimenti scomposti, la voce stonata e soprattutto il volto di Lise Leplat Prudhomme, nuovo e liscio come quello dei bambini di Rossellini o di Truffaut, anch'essi invitati a non nascondere il loro dispositivo e dunque a esibire tutta la distanza che li separa dai rispettivi personaggi. Proprio in questo intervallo si nasconde quel reale che l'occhio del regista cerca di rubare e di non alterare, in modo tale da conservarne tutto il carattere ottuso, primitivo e barbarico.

«Bisogna cominciare dal visibile», si diceva all'inizio. Pedinando la sua interprete lungo i prati deserti e catturandone tanto le incertezze quanto le imprecisioni tecniche, Dumont non solo filma un *commencement* («Mi piace molto vedere le persone che cominciano», ripete spesso), ma riesce anche a realizzare quello che, prima di lui, forse solo Dreyer (*La passione di Giovanna d'Arco*, 1928) e Rossellini (*Giovanna d'Arco al rogo*, 1954) hanno tentato: l'invenzione di un volto.

#### Riferimenti bibliografici

M. Chion, *La comédie musicale*, Cahiers du cinéma, Paris 2002.

J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, Editori Riuniti, Roma 1982.

G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1982.

T. Horeck, Tina Kendall, a cura di, *The New Extremism in French Cinema: From France to Europe*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013.

A. Scandola, *Un'estetica della rivelazione. Conversazione con Bruno Dumont*, in P. Romano, a cura di, *Verona Film Festival- Schermi d'Amore. Catalogo generale*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 128 – 140.