NOMI PROPRI

Il nastro che si dipana

Lo sguardo di Renoir. La retrospettiva al Palazzo delle Esposizioni di Roma.

di *Daniele Dottorini* — 18 Febbraio 2019

Tutti sanno che il cinema è come un nastro che si dipana, amava ripetere François Truffaut, e quando un film è ambientato in uno spazio orizzontale – un treno, un fiume – allora il piacere si intensifica, insieme alla potenza del cinema, che è quella del flusso, dello scorrere delle immagini. È la potenza di *Apocalypse Now* (1979) di Coppola, o di *Aguirre, furore di Dio* (1972) di Herzog, ma anche, se non soprattutto, di tutto il cinema di Jean Renoir. Truffaut adorava Renoir anche per questo motivo, così come lo adorava Bazin, che non riuscirà però a finire il suo libro sul regista francese. Ed ecco dunque Renoir che, come Rossellini, diventerà per la storiografia classica il padre putativo di una generazione di registi che vivranno nella pelle delle proprie immagini la modernità del cinema. **Renoir dunque come anello di congiunzione, punto di passaggio tra il cinema della prima parte del Novecento e il cinema del "nuovo"** (la Nouvelle Vague, la Nova V'lna, il Neuer Deutscher Film, i nuovi cinema europei o latinoamericani, ecc.)?

Posizionare un autore, o uno sguardo, nel corso di una storia del cinema lineare e scorrevole è un gesto in fondo comodo e conciliante. Eppure il cinema di Renoir (o tutte le forme di cinema veramente vitali) non può semplicemente riempire una casella.

Proprio in virtù di quel fluire che caratterizza le sue immagini, il suo cinema non smette di farsi contemporaneo, più che moderno. Contemporaneo, cioè vicino, familiare, come ripeteva Truffaut nella prefazione al libro incompiuto di Bazin: «È grazie alla familiarità che Renoir è riuscito a girare i film più vitali della storia del cinema, che respirano ancora quando li si proietta decine di anni dopo la loro realizzazione».

La retrospettiva (parziale) che il Palazzo delle Esposizioni di Roma dedica al regista de *La regola del gioco* a quaranta anni dalla scomparsa (*Jean Renoir e i maestri del realismo poetico*, dall'8 febbraio al 19 marzo 2019) è dunque l'occasione di ripensare la contemporaneità di Renoir (che come ogni contemporaneità è profondamente inattuale, non è cioè legata alle mode, all'attualità), proprio a partire da quella *familiarità* di cui parlava Truffaut.

Cosa è contemporaneo nel cinema di Renoir? Ecco: La vita che scorre, come un fiume, come il fluire delle immagini cinematografiche. La familiarità tra vita, sguardo e cinema che attraversa le sue immagini. La forma del fiume che ricorre ossessivamente – da *La ragazza dell'acqua* (1925) *a Boudou salvato dalle acque* (1932), da *La scampagnata* (1962) a *Il fiume* (1951) e a *Picnic alla francese* (1959) – mette in evidenza come i film di Renoir non smettano di mostrare lo scorrere delle acque come movimento specifico del cinema, cioè della vita. Non è un caso che il dramma, la tragedia avvengano là dove il fluire diventa meccanico (il macchinista del treno che perde il controllo ne *L'angelo del male* del 1938), o si trasforma in un movimento di pura ripetizione (il piano-sequenza circolare ne *Il delitto del signor Lange* del 1936 o la pura geometria comico-tragica della villa de *La regola del gioco*). **Il movimento del fiume, l'acqua che scorre lieve a volte o vorticosa in alcuni punti è come la vita, non cessa di ripetere Renoir**.

Ecco perché l'acqua accompagna i giochi amorosi di personaggi alla ricerca di un senso o, se assente, stagnante o ferma, diventa immagine di morte o malattia (come nei film americani di Renoir, *La paura della morte* del 1941 o *L'uomo del Sud* del 1945). Un corpo immerso nell'acqua si fa trasportare dalla corrente e al tempo stesso naviga orientandosi lungo il flusso. È una regola che diventa per il regista francese un'idea chiara di cinema: non occorre forzare la corrente, bisogna abbandonarsi e lasciarsi andare, solo così si apprende in verità a muoversi (a vivere e a filmare). Come in un movimento che non smette di intensificarsi, questa dinamica della vita e del cinema trova poi un punto cardine, ultimo e magnifico, *Il fiume*, film unico di morte e rinascita, di ritorno e ricerca di una origine che non smette di rinnovarsi, come movimento ciclico e perenne. Quando l'acqua, i colori, i corpi e i gesti sono liberi di muoversi – senza sguardi moralisti, senza catene né costrizioni – l'analogia tra la vita e il cinema diventa una delle più potenti immagini del regista francese. **Il movimento, il fluire dei corpi**

permette al cinema di mostrare un mondo collettivo, fatto di relazioni, incontri, scontri e connessioni.

Ecco allora il secondo elemento della contemporaneità inattuale di Renoir. Quella di pensare il mondo e il cinema come luoghi collettivi. Non c'è mai veramente spazio per il solipsismo, per l'ossessione del singolo, per il desiderio individuale. Quando questo prende troppo spazio (*L'angelo del male*, *Il crimine del signor Lange* del 1935, *Il testamento del mostro* del 1959), la frattura diventa mortale, tragica.

Il mondo in Renoir è un mondo collettivo, un mondo fatto di rapporti e relazioni mai statiche. È una scelta chiara, politicamente consapevole. Il flusso della vita e del cinema si traduce anche come flusso dei corpi. Dei tanti volti che diventano corpo rivoluzionario ne *La Marsigliese* (1938), dei corpi dei lavoratori che si recano ai campi in *Toni* (1935); dei rapporti umani che comunque legano tra loro soldati nemici (come ne *La grande illusione* del 1937) ma anche dei tanti giochi di seduzione e di fascinazione che attraversano il suo cinema, in *French Can Can* (1955) o in *Eliana e gli uomini* (1956) – quest'ultimo che segna il ritorno al cinema di Ingrid Bergman dopo la fine del suo rapporto con Rossellini. Ma è con *La regola del gioco* che il meccanismo del cinema come luogo collettivo giunge al suo punto più alto. Proprio nella sua perfetta geometria fatta di corridoi, stanze, porte, piani e terrazze, fatta di molteplici personaggi ognuno alle prese con le sue ossessioni, questo film meraviglioso è la lettura poetica del tramonto di un progetto collettivo (il Fronte Popolare), il segno inquietante (è il 1939) di una tragedia incombente come la guerra.

Ma la tragedia è comunque parte del flusso della vita come del cinema. Nel dopoguerra il colore irrompe vitale nei film renoiriani, colore vivissimo e astratto. C'è, ovviamente, la lezione del padre Pierre-Auguste, a cui Renoir fu sempre legatissimo (e a cui dedicò un libro meraviglioso, *Renoir, mio padre*). Ma più che un dovuto omaggio, l'uso del colore nel cinema di Renoir dagli anni cinquanta risponde ad un'altra esigenza, quella appunto del movimento. Le scene di danza in Renoir – che siano pura astrazione mitica come ne *Il fiume* o pura gioia sensuale come in *French can can* – rispondono in fondo allo stesso principio: il corpo, i colori e i gesti sono la vita sensuale che lo schermo amplifica e che la macchina da presa rende pura arte.

Il flusso del reale è sempre accompagnato infatti dalla gioia dell'invenzione e della finzione più sfrenata. Ed è questo l'altro elemento di contemporaneità del cinema di Renoir. Ne *La carrozza d'oro* (1952), la fusione tra artificialità più pura (la macchina teatrale, il set artificiale) e la capacità del cinema di farsi puro movimento raggiunge il suo livello più alto e affascinante. Come *Il fiume*, anche *La carrozza d'oro* è un film

manifesto, un meraviglioso condensato di una poetica dell'invenzione capace di ibridare favola e sguardo documentario. Ecco che allora le immagini di Renoir sono tutto meno che un capitolo (passato) della storia del cinema. **Il rapporto tra movimento e stasi, tra vita e messa in scena, tra desiderio e censura, tra artificio e libertà del reale continua ad essere un rapporto aperto, che caratterizza in profondità un cinema tra i più vitali (e appunto per questo *familiari*), come quello di Renoir**. Il flusso delle sue immagini continua a resistere ad una certa omologazione pressante del cinema attuale e, al tempo stesso, si pone come assolutamente contemporaneo, capace cioè di offrire un nuovo sguardo sul cinema e sul reale. Ecco perché vedere o rivedere le sue immagini non potrà mai essere un gesto nostalgico, ma sempre il gesto di una nascita.

Riferimenti bibliografici

A. Bazin, *Jean Renoir*, Ivrea, Paris 2005.
J. Renoir, *Renoir, mio padre*, Adelphi, Milano 2015.

*In copertina Jean Renoir in un ritratto fotografico di Richard Avedon.