

USCENDO DAL CINEMA

# Malinconica euforia

Tra Godard e Varda.

di [Daniele Dottorini](#) – 26 Marzo 2018



Paradossi temporali. Le luci si spengono in sala, inizia la proiezione. Sullo schermo scorrono immagini di corpi mobili, quasi danzanti, vitali. Samy Frey, Anna Karina, Claude Brasseur si muovono sullo schermo, girovagano, vanno nei caffè, danzano insieme, corrono lungo i corridoi del Louvre, progettano una rapina, falliscono, si tradiscono, qualcuno fugge verso una nuova vita, qualcuno muore. Le immagini di *Bande à part* (1964) di Jean-Luc Godard, recentemente restaurato e reimmesso nel circuito delle sale, scorrono ora, sul grande schermo, facendo rivivere allo spettatore una sensazione che accompagna i personaggi e che di fatto li attraversa, come attraversa ogni immagine del film: l'euforia.

**Era stato Serge Daney a dire che se c'era qualcosa che accomunava un pugno di film della *Nouvelle Vague* era l'euforia, la sensazione non solo di portare una ventata d'aria fresca nello stagnante sistema del cinema industriale, ma anche l'allegria consapevole di volerlo fare a pezzi, scomporlo e distruggerlo. Euforia allegra, non spensierata. Nelle immagini di *Bande à part* si riverberano i movimenti folli di Claude Chabrol, quelli errabondi di Rohmer, e quelli danzanti di Jacques Demy. Muoversi, in**

tutte le direzioni, in tutti i modi, con falsa ingenuità, ma con la consapevolezza che il movimento è al tempo stesso creativo e destabilizzante.

Altri tempi forse, si dirà: è difficile vedere oggi immagini che possano anche solo lontanamente porre il movimento a fondamento della loro composizione. Ci sono, ovvio, ma forse più presenti in altre forme di cinema, lontane apparentemente da quelle degli autori delle due rive della Senna. Godard riappare dunque, **riappare come immagine già realizzata ma che è comunque impossibile percepire come passato**. Paradossalmente, ma non troppo, riappare come film contemporaneo, cioè come film che da una posizione non adeguata alle tendenze del momento mostra un movimento che ci parla, ci interroga.

Ci interroga perché ci sorprende, ci fa riscoprire un piacere del cinema che a volte tarda a farsi riconoscere nelle tante immagini attuali (e attuale non è la stessa cosa di contemporaneo). Basta vedere non solo la celeberrima corsa lungo i corridoi del Louvre, ma anche l'attimo di silenzio al caffè, dove ogni traccia della colonna sonora viene bandita, oppure i movimenti continui dei tre personaggi nelle stanze della villa dove viene tentata la rapina, dove uscire di campo, rientrare, muoversi senza sosta sono i gesti non di una efficace coordinazione di un gruppo di rapinatori, ma il segno di un tempo cinematografico nuovo, del gusto del gesto come puro piacere dello sguardo, del rifiuto dell'immagine come portatrice di azione.

La coreografia del ballo al caffè lo mostra con una evidenza flagrante: l'estrema serietà con cui i tre protagonisti danzano coordinati sulla musica ritmata di Michel Legrand, il continuo *décadrage* con cui Godard li filma in piano sequenza, lo schiacciare delle dita e il battere delle mani, i rumori in sottofondo e la voce over che racconta i pensieri dei tre formano una dialettica apertissima tra precisione e imperfezione, una messa in scena "reale" del *musical* aperta appunto all'indeterminatezza e all'aleatorietà della vita. C'è in *Bande à part*, insomma, una declinazione vitale e al tempo stesso malinconica dell'euforia filmica della *Nouvelle Vague*, **un prendersi carico dell'istanza fondante di un cinema che faceva del piacere del filmare la sua ragion d'essere e, al tempo stesso, la consapevolezza che quell'euforia stava necessariamente tramontando, o stava mutando in altro**. Odile e Franz fuggono dopo la morte di Arthur, fuggono verso un paese lontano, le loro avventure saranno narrate in un altro film (che Godard non farà mai), ma il gioco, la consapevolezza vitale del cinema come potenza attraverserà sempre il lavoro di Godard, anche in quei film che più disperatamente mettono l'accento sul fallimento del cinema come redenzione della realtà e della Storia.

Impossibile allora non riproporre la stessa domanda, interrogare le tracce di

quell'euforia fondante nel viaggio filmico di Agnès Varda e il fotografo JR lungo le strade della Francia e della Svizzera alla ricerca di villaggi e di volti a partire dai quali creare opere, incontrare vite. *Visages, Villages* è un film *on the road* e al tempo stesso un film che interroga il movimento, il falso movimento del cinema mettendolo alla berlina. Il viaggio, in cui i due registi passano di villaggio in villaggio alla ricerca di volti da fotografare e incollare in enormi gigantografie sui muri delle case o delle fabbriche via via incontrati nel corso dell'itinerario, si rivela ben presto una sorta di controcampo alle immagini godardiane di *Bande à part*. **Ciò che nel film di Godard è l'affermazione di un cinema che malgrado tutto attesta la propria vitalità, nel lavoro di Varda e JR diventa la ricerca delle tracce di quell'euforia nei luoghi e nei territori che il cinema non cessa di attraversare.** Per far questo, Varda e JR diventano personaggi del loro stesso racconto. La regista de *Les plages d'Agnès* (2008) e il fotografo urbano si mostrano come personaggi marcati, delineati dagli elementi da cui non si separano mai: il nero degli abiti, gli occhiali da sole e il cappello di JR contrastano con i colori sgargianti, i capelli bicolore e il sorriso malinconico di Varda. I loro dialoghi, costruiti come un commento a due di ogni tappa, viso o situazione incontrata, diventano le tracce (scritte e poi recitate) di una sceneggiatura scritta a posteriori, ispirata dal viaggio compiuto dai due.

Un viaggio di ricerca, si diceva, di ricerca delle tracce. Ma tracce di cosa? Di un modo di pensare e fare cinema, capace di respirare l'euforia vitale del mondo. È questo che commuove nel film: la ricerca incessante, nonostante tutto. Ma proprio perché incessante, proprio perché si tratta di ritrovare le tracce contemporanee della vitalità del cinema (e di ogni immagine), il viaggio è frammentato, il montaggio frenetico, i salti evidenti. Ci si sofferma brevemente in ogni villaggio, si incontrano persone, si dialoga brevemente con loro, si osserva la costruzione dell'opera e le reazioni degli abitanti, che si ritrovano spesso ritratti sui muri dei loro villaggi. Ed ecco dei bambini giocare con quelle immagini, una donna commuoversi, un operaio mostrare la propria gioiosa sorpresa. **Le prime tracce appaiono, si palesano come la capacità del cinema di cogliere i dettagli della vita, l'attenzione dello sguardo, il gesto che contiene il senso.** È incessante questo movimento, mai ci si sofferma troppo, o mai si sceglie di lasciare che la camera osservi i tempi vuoti, le attese, i silenzi. Le parole riempiono lo schermo, siano quelle delle persone catturate dai microfoni o quelle dei due autori che non cessano, come personaggi di una commedia surreale, di dialogare-commentare.

Due momenti però scartano rispetto a questo *découpage* serrato: quando Varda e JR si trovano nel piccolo cimitero in cui è sepolto Cartier-Bresson («quella precisione nel cogliere il momento giusto», commenta ammirata Varda), e, soprattutto, nella sequenza in cui avviene il mancato incontro (che si rivela però un vero incontro) con

Jean-Luc Godard. **Ancora una volta Godard appare, ma attraverso la forma ironica della scomparsa.** Nella finestra della sua casa a Rolle, in cui Varda e JR vanno nella speranza di incontrarlo, il regista (il regista filosofo solitario, come lo chiama Varda) non si fa trovare. Al suo posto, una traccia. Una frase scritta sul vetro della finestra, che allude ad un momento vissuto insieme (lui, Karina, Varda e Jacques Demy): la traccia, appunto, di un vissuto.

È un invito. È ciò che dà senso a tutto il film, che costringe a rivederlo tutto volgendo indietro la memoria, dimenticandosi dei salti, del gioco ripetitivo delle installazioni: è ciò che indica un cammino. Si tratta cioè di continuare la ricerca delle tracce di quell'euforia che *Bande à part* metteva in scena in modo magistrale. Ma cercare le tracce non significa dichiararne la scomparsa, mostrare ciò che rimane come reperto museale, dichiarare la scomparsa di uno sguardo, no. Significa appunto credere ancora in quelle immagini, credere ancora nel cinema.