

# *L'Argent*

## (R. Bresson, 1983)

di *Luciano De Giusti*

Nel paesaggio storico del cinema francese la collocazione di Robert Bresson venne individuata in maniera assai pertinente da Jean Cocteau nel 1957, quando lo definì un regista «“a parte” in questo mestiere terribile»<sup>1</sup>. Bresson era appena uscito dall'esperienza di *Un condamné à mort s'est échappé* (*Un condannato a morte è fuggito*, 1956) e si apprestava a realizzare *Pickpocket* (1959), in un anno di svolta destinato a segnare un punto di non ritorno per il cinema non solo francese: le porte in quel momento socchiuse della modernità cinematografica vengono spalancate e il film di Bresson concorre fertilmente a questa apertura del linguaggio su nuovi orizzonti.

Uno dei protagonisti di quella fervida stagione, Louis Malle, percepì subito la «novità folgorante» di questo film che «alla prima visione rischia di bruciarvi gli occhi», preconizzando che avrebbe costituito «una delle quattro o cinque date della storia del cinema»<sup>2</sup>. Le radici di un simile effetto possono essere rintracciate nelle motivazioni con cui Cocteau accompagnò il suo giudizio: «Egli si esprime cinematograficamente come fa un poeta con la penna»<sup>3</sup>. Il modo incomune in cui Bresson usa i mezzi comuni del cinema, a cominciare dalla macchina da presa, si presenta infatti come l'atto più compiuto di quanto Alexandre Astruc nel 1948 avesse prefigurato e teorizzato, poi implicitamente evocato dalle parole di Cocteau che ne aggiorna l'assunto con una piccola ma significativa variante per adattarlo a Bresson, ovvero comparando il cineasta che si fa autore più al poeta che al romanziere<sup>4</sup>. Pensando all'immagine cinematografica come un possibile equivalente della singola parola dentro la catena dell'enunciato, lo stesso Bresson spiegherà il proprio lavoro paragonandolo a quello dei poeti le cui parole, spesso le più comuni e volutamente poco brillanti, messe al posto giusto acquistano improvvisamente uno sconosciuto e sorprendente splendore. Sarà, questo, uno dei principi sui quali si incardina il sistema espressivo messo a punto da Bresson, fin dai primi film, formulato nelle aforistiche *Note sul cinema*<sup>5</sup>.

Con avveduta pertinenza, tra gli esempi di film che trasfigurano il volto del cinema, accanto a quelli di Orson Welles e alla *Règle du jeu* (*La regola del gioco*, 1939) di Jean Renoir, Astruc, infatti, colloca opportunamente *Les Dames du Bois de Boulogne* (*Perfidia*, 1945), il cui «stile assolutamente nuovo» aveva già impressionato Jacques Becker alla sua uscita<sup>6</sup>. Lo stile del film scaturiva proprio dall'idea di *stylo*, assunta a paradigma di mezzo d'espressione di una personale sensibilità e visione del mondo<sup>7</sup>. Come infatti ha mostrato Jean Sémolué in una comparazione sinottica, un dialogo di Bresson con Jean Quéval, risalente al 1946, testimonia che il regista aveva allora già in mente alcune delle norme autoregolatrici che saranno successivamente enunciate nelle *Note sul cinematografo*<sup>8</sup>.

Fin dall'inizio, dunque, Bresson si è collocato a parte, anche rispetto alla tradizione della qualità che designava la produzione nazionale più rappresentativa, la cosiddetta "qualità francese" sovente premiata nei festival, contrassegnata da un realismo psicologico, da sempre estraneo alla poetica di Bresson: «Niente psicologia (di quella che scopre solo quel che può spiegare)»<sup>9</sup>. La tradizione francese della qualità aveva un punto di riferimento emblematico nella celebre coppia di sceneggiatori Aurenche e Bost che ben la incarnavano nei loro adattamenti letterari, quelli che il giovane François Truffaut stigmatizzò nel suo celebre intervento *Une certaine tendance du cinéma français*<sup>10</sup>. Il futuro regista contrapponeva loro proprio il modo in cui Bresson aveva adattato *Le journal d'un curé de campagne* (*Diario di un curato di campagna*, 1951) di Georges Bernanos, già elogiato e ben analizzato dal suo maestro André Bazin che, senza esitazioni, aveva affermato: «Con *Diario di un curato di campagna* si apre una fase nuova nell'adattamento cinematografico»<sup>11</sup>. Sfidando la prassi usuale e insieme la traducibilità del romanzo di Bernanos, Bresson infatti aveva trattenuto proprio la dimensione letteraria che si supponeva infilmabile, tralasciando quanto di visivo potesse sembrare già pronto e dunque più facile da trasportare.

È anche sulla scorta di Bazin che Truffaut e gli altri protagonisti di quella stagione sovversiva, prima come critici poi come registi, identificheranno in Bresson uno dei maestri elettivi della *nouvelle vague*. Bresson ne è uno dei padri in quanto, per molti aspetti, precorre quel sommovimento. Le rispettive traiettorie si toccano tangenzialmente in un punto di contatto reso altamente significativo dalla convergenza cronologica: in quel fatidico 1959 avviene l'uscita contestuale di *Pickpocket* e di alcuni altri film capitali della modernità. Poi però Bresson prosegue per la sua strada, quella che aveva già imboccato e che gli era propria.

In contrapposizione alla qualità francese, al cinema degli sceneggiatori, tutto già scritto, la *nouvelle vague* nasce e si impone come movi-

mento corale che cerca l'autenticità del gesto e del corpo, la giustezza dell'inquadratura e della parola: tensione rinnovatrice certamente parallela a quella che anima Bresson, con la quale spartisce una comune esigenza e ricerca del vero. Ma si profilano sensibili divergenze sulla procedura per raggiungerlo, qui riassumibili, in essenza, attraverso l'indizio di un aspetto rivelatore: la medesima giustezza come via alla verità viene perseguita da molti registi di quel movimento attraverso gli improvvisi di una spontaneità che ha remote radici rosselliniane, mentre Bresson la cerca attraverso l'esattezza di una ripetizione meccanica di automatismi, da cui sa che può sorgere un senso inatteso. In una delle sue note più succinte scrive: «Provocare l'inatteso. Aspettarlo»<sup>12</sup>.

È una via che Bresson percorre da solo, in posizione appartata, avendo di mira non semplicemente il perfezionamento o l'affinamento del linguaggio in qualche suo aspetto, sempre tenacemente proteso, invece, a un suo rivolgimento, da realizzarsi svuotandolo di tutte le convenzioni, secondo un'idea di cinema così personale da avvertire il bisogno di ribattezzarlo come "cinematografo". Non un vezzo, ma un nome nuovo per una cosa nuova: un insieme di scelte che si rinforzano a vicenda costituendosi in sistema, fatte confluire verso un medesimo fine.

Forte di una originale concezione estetica, film dopo film, Bresson viene delineando la sua poetica che giunge a compimento nell'*Argent* (1983), punto d'approdo culminante anche del cinematografo in quanto forma di scrittura. I sei anni che separano questo film dal precedente, *Le diable probablement* (*Il diavolo probabilmente*, 1977), testimoniano della crescente difficoltà che il regista incontra nell'attuazione dei suoi progetti. In attesa che, grazie a capitali statunitensi, dopo il dissidio con Dino De Laurentiis, potesse finalmente prendere corpo l'antica idea di film tratto dalla prima parte della Genesi<sup>13</sup>, anche la via dell'*Argent* si profila erta e insidiosa per il diniego opposto alla domanda di un finanziamento statale da parte della Commissione ministeriale. Solo l'intervento personale del ministro della Cultura, Jack Lang, spianò la strada e ne consentì la realizzazione.

Il film scaturisce dalla trascrizione di una novella di Tolstoj, *Denaro falso*, nota anche con il titolo *La cedola falsa* (1903-05), una singolare creatura letteraria che si presenta come il traliccio di un potenziale grande romanzo, scritta quasi alla maniera di un trattamento cinematografico *ante litteram*. Il racconto fece scattare immediatamente in Bresson la voglia di trasportarlo nelle forme del cinematografo: «Ho visto subito il film perché corrispondeva al mio desiderio di farne uno su una reazione a catena che sfocia in una catastrofe raccapricciante. Un assegno che finisce per assassinare tanta gente»<sup>14</sup>.

Nel lavoro di adattamento Bresson opera come sempre molto liberamente. Cambia il contesto fin dalle coordinate spazio-temporali. Trasferisce l'azione nella Parigi del suo tempo. Riduce il respiro romanzesco della fonte sia nel numero di personaggi che di eventi, concentrandolo attraverso un lavoro di condensazione. Fonde nell'unica figura del protagonista i due personaggi centrali del racconto, Ivàn e Štěpan. Rinuncia pressoché a tutta la seconda parte della novella, quella edificante e religiosa, assai importante per il ruolo che il cristianesimo svolge nella poetica dello scrittore. Di questo momento Bresson trattiene solo l'idea di redenzione, delineata nei pochi attimi del riscatto finale. «L'idea si insinua solo alla fine»<sup>15</sup>, ammette il regista, riconoscendo lo scarto rispetto alla fonte letteraria. Come se non fosse interessato alla dinamica benevola della Grazia, al versante evangelico della vicenda, cui lo scrittore dedica tanta parte del suo racconto, Bresson concentra l'attenzione sull'implacabile meccanica della propagazione del male attraverso il denaro. Così, nelle sue mani, per effetto di trascrittura, il racconto originario assume tonalità prossime al mondo poetico di Dostoevskij, verso il quale l'affinità era manifesta, anche in virtù di due precedenti trasposizioni<sup>16</sup>.

Il film narra di una banconota falsa, messa in circolazione da un ragazzo di famiglia benestante con la complicità di un compagno, che giunge nelle mani di una persona semplice, Yvon, lavoratore dipendente, ingiustamente accusato di spacciarla. Perde per questo il lavoro, partecipa a una rapina, viene arrestato, processato e condannato. Abbandonato dalla moglie dopo la morte della loro piccola figlia, in carcere tenta il suicidio. Quando esce di prigione uccide due albergatori e ruba loro l'incasso. Si rifugia in campagna, ospitato e accudito da una santa donna che uccide insieme a tutta la sua famiglia. Infine confessa i delitti compiuti e si fa arrestare.

L'apologo di Tolstoj offre a Bresson l'occasione di trattare il tema del denaro, riprendendo un motivo già presente e ricorrente in molti film precedenti – da *Pickpocket* a *Au hasard Balthazar* (1966), da *Une femme douce* (*Così bella così dolce*, 1969) al *Diable probablement* – mai però fronteggiato così di petto e così aspramente connotato come in questo film in cui viene collocato al centro della narrazione e della riflessione, indicandone la crucialità fin dal titolo<sup>17</sup>. Già prima dell'*Argent*, in quasi tutti i film di ambientazione contemporanea, a partire da *Au hasard Balthazar* e con la sola eccezione di *Quatre nuits d'un rêveur* (*Quattro notti di un sognatore*, 1971) il denaro è una delle sembianze assunte dal male. A contrastarne il potere attrattivo si erge la presenza della Grazia, secondo una dialettica che innerva, in maniera pressoché costante, una poetica profondamente radicata nello spirito cristiano.

Ma uno sguardo che ripercorra velocemente l'opera di Bresson vi scorge agevolmente un progressivo silenzio del divino sulle sorti umane, la cui presenza pare farsi sempre più esile. Nei primi film la sua azione giunge sempre a compimento: nelle *Dames du Bois de Boulogne* il sentimento prevale alla fine sul risentimento; in *Un condamné à mort s'est échappé* la tenace perseveranza del prigioniero viene premiata con la riconquista della libertà e della vita; il ladruncolo di *Pickpocket* giunge per le vie di un misterioso cammino a trovare insieme se stesso e l'amore. Quando l'approdo finale è la morte del protagonista, la perdita estrema si configura come possibilità di salvezza e redenzione secondo l'insegnamento evangelico che chi perde la propria vita la salva: è così che vincono mentre perdono sia la novizia degli *Anges du péché* (*La conversa di Belfort*, 1943), sia il giovane parroco del *Journal d'un curé de campagne*, sia l'eroina bruciata viva del *Procès de Jeanne d'Arc* (*Processo a Giovanna d'Arco*, 1962).

Dopo questo film nell'opera di Bresson si avverte una costante piegatura verso la cupezza e anche le morti, quasi sempre violente, appaiono irredentive, non prefigurano alcun riscatto del male che impera. Il calvario di Balthazar con la sua morte sacrificale non pare riscattare i vizi e i peccati degli uomini. Come non intravedessero alcuna possibile salvezza terrena e nemmeno lenimento al malessere della loro anima, alcuni dei protagonisti dei film successivi si danno la morte: accade in *Mouchette* (*Tutta la vita in una notte*, 1967), *Une femme douce*, *Le diable probablement*. In ognuna di queste morti individuali risuona, per evocazione, quella collettiva della carneficina conclusiva di *Lancelot du Lac* (*Lancillotto e Ginevra*, 1974) seguita alla vana e fallimentare ricerca del Graal.

La progressiva lontananza del divino corrisponde in maniera eloquente alla graduale presa di potere del denaro che irradia il suo maleficio sul mondo impossessandosi dell'anima dei personaggi. Un decorso nel quale il peso relativo dei due termini in gioco disegna un rapporto inversamente proporzionale: man mano che il denaro, forma del male nell'era contemporanea, si impadronisce del mondo e delle anime, la voce della Grazia, oscurata dall'incontrastato predominio dell'avidità, pare ritrarsi e affievolirsi, fin quasi a estinguersi. Pur senza tracciare una netta bipartizione tra una prima e una seconda fase nell'evoluzione della poetica di Bresson, è indubbio che la viva azione della Grazia, in consonanza con gli sviluppi della società contemporanea, di film in film pian piano trascolori.

Nell'*Argent* il denaro viene assimilato a una specie di peste il cui contagio si sparge nel passaggio di mano in mano. È lui il diavolo, probabilmente. Con la sua pervasiva onnipresenza il denaro è il maggiore

agente della scomparsa del sacro. Come dice a Yvon il suo compagno di cella, è il «Dio visibile» dell'odierno assetto sociale nel quale – sostiene Lucien in tribunale – «non ci sono nomi e tutto è permesso». La terra viene sconsecrata dalla forza corruttrice del denaro che tutto contamina con il suo potere diabolico, quello che rende ogni cosa intercambiabile con ogni altra.

Attraverso la dolente vicenda di Yvon e il suo rapinoso andamento, il film delinea un itinerario discendente nell'abisso del male in vertiginosa propagazione, traccia il diagramma di una degradazione umana che passa dall'innocenza alla colpa. Un uomo onesto viene trasformato in criminale. Un innocente mutato in angelo sterminatore. Ingiustamente accusato di spacciare banconote false, il protagonista, contaminato dal denaro, si trasforma infatti in serial killer che uccide senza ragioni apparenti: nell'arbitrio che connota i suoi omicidi riaffiora un altro tema ricorrente in Bresson, il cortocircuito di caso e predestinazione<sup>18</sup>. Yvon è la vittima casuale all'origine di una nefasta catena di delitti compiuti su vittime altrettanto casuali di cui egli diventa il carnefice.

Si è chiesto Bresson: «Perché si compie un omicidio? Perché Julien Sorel ha ucciso M.me de Rênal? Lo sapeva cinque minuti prima? Sicuramente no. Cosa accade in quel momento? Una sorta di scatenamento delle forze di rivolta, dell'odio che si porta compresso dentro di sé. Era questo che mi interessava in Tolstoj più che l'aspetto religioso»<sup>19</sup>. Come risponde il film all'interrogativo del regista? Perché Yvon uccide? Per rivalsa sulla società che l'ha iniquamente condannato? Per esasperato risentimento verso il mondo? Quando la “donna dai capelli grigi”, che lo ospita e accudisce, glielo chiede, premettendo che «per uccidere ci dev'essere un motivo», lui risponde: «Mi faceva piacere».

Lo sguardo narrante, in attento ascolto, non accredita la risposta del personaggio più di quanto non lasci aperte altre ipotesi di spiegazioni possibili. Non conosce la risposta e la cerca insieme allo spettatore attraverso il film stesso. Il cinematografo è delegato a compiere un' esplorazione in un territorio ignoto e sfuggente. Non mira a esprimere e formulare quanto può essere già noto. Non viene usato per enunciare una tesi prestabilita. Assume come postulato un ordine di fatti che dispiega un orizzonte in cui il denaro scatena la malvagità facendo affiorare la zona più oscura dell'essere umano. Su questa base pone un interrogativo che aspira a superare il piano psicologico o sociale, tentando di attingere le radici metafisiche del male.

Come gli altri suoi film, anche questo è una prova, un tentativo. Lo strumento di cui si serve è il linguaggio stesso trattato alla stregua di una lingua, sottratto agli imperativi dello spettacolo e piegato alla funzione di scrittura, concepita come antitetica a ogni forma di rappre-

sentazione. Nelle sue mani il cinematografo è «un meccanismo» che «produce l'ignoto»<sup>20</sup> attraverso l'esercizio paziente di una rigorosa combinazione di immagini e suoni predisposta come una trappola per catturare una dimensione dell'essere che sfugge alla prensione di altri linguaggi e altre forme di pensiero. «Sii all'oscuro di quel che prenderai quanto lo è un pescatore dietro alla sua canna da pesca (*Il pesce che sbuca fuori dal nulla*)»<sup>21</sup>.

Rispetto al cinema come usualmente viene praticato, Bresson pronuncia una serie di rifiuti concernenti i fondamenti stessi di questo linguaggio. Abolisce tutto ciò che lo precipita nel teatro filmato, ovvero in una forma di rappresentazione che fa del cinema uno spettacolo anziché una forma di scrittura. Non si tratta infatti di cambiare modo di rappresentazione, ma di non rappresentare affatto: «Cinematografo, arte, con le immagini, di non *rappresentare* niente»<sup>22</sup>. Il regista si prefigge di installare una mina nel cuore della rappresentazione per disgregarla. La fa brillare e dall'atto eversivo ottiene una provvidenziale frammentazione: indispensabile, se non si vuole ricadere nella rappresentazione<sup>23</sup>. Da *metteur en scène* il regista diventa allora un *metteur en ordre*: ricompone secondo un ordine preciso i frammenti del mondo reale fatto saltare. Impiega la macchina da presa non per *riprodurre* il profilmico allestito davanti a essa, ma per *creare*, per comporre, dare vita a una creatura lanciata a esplorare ciò che per altri linguaggi appare insondabile.

Seguendo un itinerario controcorrente rispetto a quello compiuto dal cinema, votato all'espansione dei territori della visione, Bresson compie una drastica riduzione del visibile. Rovescia il tradizionale equilibrio interno tra immagine e suono spostandolo a favore dell'ascolto, convinto che esso sia più profondo dell'occhio e maggiormente evocativo<sup>24</sup>. Ogni volta che è possibile, l'immagine oculare viene soppressa e sostituita da un suono capace di produrre una mentale. Le immagini che restano vengono ridotte e appiattite, nel tentativo di spingerle verso l'insignificanza. Delinea così «un cambiamento completo, quasi di natura, nell'immagine»<sup>25</sup>. Liberata dal peso della mimesi, l'immagine diventa l'unità elementare da combinarsi al suono in una forma di scrittura filmica essenzialmente indiziaria. Ridotte e attenuate, le immagini vengono utilizzate più come indici che icone. Nella loro veste indexicale sono equiparabili ai fonemi della lingua, privi di un senso preesistente, capaci proprio per questo di acquistarlo nella reciproca combinazione e *soltanto* attraverso di essa. Mentre nei modi di rappresentazione consueti, il senso è in gran parte quello previsto e prevedibile, nel cinematografo dal contatto di immagini "attenuate" può sorgere quell'impensato che si affaccia inatteso: rivelazione avvertibile allora come sublime.

Nella definizione di Kant, l'esperienza del sublime attesta «una facoltà dell'animo superiore a ogni misura dei sensi», capace di rendere percepibile l'esistenza di una regione dell'essere che li trascenda<sup>26</sup>. Tale apertura può avvenire solo con una riduzione dei dati offerti ai sensi<sup>27</sup>. E solo una loro particolare combinazione, quasi si trattasse di un procedimento alchemico, riesce a trasmutare la materia ordinaria di partenza facendo sprigionare da essa la lucentezza della sostanza auratica. Solo così, infatti, il visibile può attingere l'invisibile, il sensibile può aprire un varco verso il sovrasensibile, il naturale può dischiudere il sovrannaturale. È un'esperienza portatrice di «piacere nel dolore», come sostiene il grande filosofo tedesco che parla anche di «piacere negativo»: perché il piacere per l'inattesa rivelazione di un vero che ci trascende si mescola al dolore dato dall'impossibilità di dominarlo. L'esperienza del sublime conferma i limiti della ragione umana che non riesce ad abbracciare quel tutto che il pertugio aperto dal linguaggio lascia intravedere.

I principi operativi del cinematografo hanno trovato nell'*Argent* una loro compiutezza e in alcuni suoi momenti un'esemplare incarnazione. Nella sequenza della trattoria, all'ingiusta accusa di essere un mascalzone che spaccia consapevolmente banconote false, Yvon reagisce alla sua onestà ferita scagliando il gestore contro un tavolo che si rovescia. L'azione, come di consueto in Bresson, viene scomposta e ridotta nei suoi gesti elementari, limitata a due inquadrature in campo ristretto: il particolare della mano del protagonista che afferra l'insolente accusatore, trattenuta qualche istante in campo dopo il gesto (FIG. 10.1), e il *déca-drage* delle gambe dell'antagonista che ritrovano l'equilibrio, lasciando quasi tutto il campo al tavolo rovesciato, alla tovaglia cerata che si ripiega su se stessa e alle stoviglie che si rompono (FIG. 10.2). La restrizione del visivo viene compensata dal suono che produce nello spettatore l'immagine virtuale della caduta rovinosa dell'uomo sul tavolo. Sulla seconda inquadratura, l'innesto del ponte sonoro dell'auto della polizia, che conduce Yvon al confronto con chi lo ha imbrogliato, sutura l'ellissi.

A proposito dei frequenti passaggi ellittici, Giorgio Tinazzi scrive:

La “figura” più evidente della de-drammatizzazione bressoniana mi pare sia rappresentata dall'ellissi, il cui uso – anche ne *L'Argent* – è frequente e assai sintomatico. [...] Questo tenersi alla periferia del fatto (di un fatto saliente), questo mostrare il prima e il dopo (o entrambi) deviano l'attenzione dello spettatore dall'evidenza, lo portano a sostituire, a immaginar appunto (e non a caso è il suono che spesso “sostituisce” l'evento), a cogliere le onde eccentriche<sup>28</sup>.

Nel cinematografo come arte del levare, è norma rigorosamente rispettata che la parte sostituisca l'intero: il gesto sostituisce l'azione, il suono



FIGURA 10.1

La mano del protagonista, in un gesto di aggressività trattenuta e pronta a esplodere



FIGURA 10.2

La tavola apparecchiata che si rovescia dopo l'urto violento



prende il posto dell'immagine, così come, nella consecuzione causale dell'evento, l'effetto e la causa si danno il cambio sostituendosi a vicenda. Nella sequenza in cui il padre rimprovera e punisce la figlia, la "donna dai capelli grigi" (FIG. 10.3), perché si prende cura di uno sconosciuto, con uno schiaffo, il montaggio delle immagini lo sostituisce con il suono, stornando lo sguardo sull'effetto che il gesto produce: vacilla la tazza che la donna tiene ben stretta tra le sue mani e una parte del caffè viene versato, ma lei prosegue con la fermezza della determinazione che contraddistingue la sua missione (FIG. 10.4).

Raffigurare per risonanza gli effetti di un gesto anziché l'atto stesso, lasciando indovinare ciò che non viene mostrato, informa anche un'altra sequenza, esemplare anch'essa per il modo in cui il principio di "economia della forma" trova applicazione. Quando Yvon esce dal carcere busca a una porta che, aperta da una donna, fa intravedere anche un uomo. Lo stacco su un'insegna luminosa dice trattarsi di un hotel. Ellissi. Da una scala interna scende Yvon con le mani sporche. Si accosta a un lavandino e apre un rubinetto. In un successivo piano ravvicinato l'acqua che scende diventa rossa di sangue, poi pian piano schiarisce (FIG. 10.5). Yvon ripiega i suoi abiti. Si avvicina alla reception dell'hotel, prende tutti i soldi di un cassetto, ne svuota un altro. Esce. Avremo conferma che ha ucciso nel suo dialogo con la santa donna che lo ha accolto, e che le vittime fossero proprio i due albergatori solo nel finale, quando confesserà anche di aver massacrato lei e l'intera sua famiglia.

Nella sequenza della strage, composta di 22 inquadrature dislocate in circa 2'20"<sup>29</sup>, si percepisce Yvon penetrare di notte nella casa, munito di una lampada e una scure, lo si vede vagare per le stanze buie mentre i dormienti vengono destati, allarmati dal cane che abbaia e guaisce, sul quale Bresson appoggia lo sguardo facendone una figura vicaria dello spettatore, testimone incredulo di un così alto e incomprensibile misfatto come quello che si fa largo tra la gente nella piazza dove si consuma il martirio di Giovanna e scava il silenzio della folla che ammutolisce (FIG. 10.6). Seguendo il cane e i suoi gemiti, lo sguardo sopraggiunge a cose fatte, scoprendo prima il cadavere del padre, poi quello dei due coniugi riversi sulle scale. Si serve dell'animale che vaga per la casa sulle orme dell'assassino come di un filo che sutura le ellissi aperte nel tempo di un evento contratto per condensazione<sup>30</sup>. I raccordi di montaggio sui suoi movimenti coprono l'elisione delle prime tre uccisioni di cui si mostrano solo gli effetti.

La morte delle altre due vittime, il ragazzo paraplegico e la santa donna, viene invece narrata mostrando il preludio alla loro esecuzione: il ragazzo piange, consolato dal cane che partecipa in silenzio della sua

FIGURA 10.3  
La “donna dai capelli grigi”

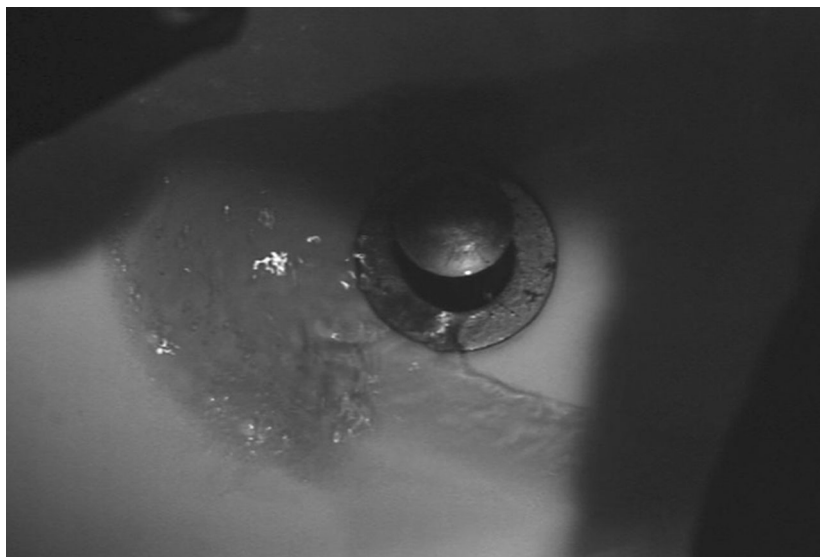


FIGURA 10.4  
Il particolare della tazza di caffè che tiene tra le mani



---

FIGURA 10.5  
Yvon si lava le mani dopo il massacro



---

FIGURA 10.6  
Il cane, muto testimone della strage



FIGURA 10.7  
La vittima



FIGURA 10.8  
L'arma del delitto



paura; con un'ellissi si passa alla donna seduta sul suo letto, attonita, che non risponde alla domanda del giovane, unica battuta della sequenza: «Dove sono i soldi?». La scure finisce il suo percorso abbattendosi sulla lampada che cade e si spegne, lasciando qualche schizzo di sangue sulla parete (FIGG. 10.7-10.8). L'ascia viene gettata in acqua.

Lo sguardo è stato dunque stornato dal centro dell'azione. Le uccisioni, non mostrate, avvengono fuori campo e fuori tempo, dislocate in un altro spazio o, per ellissi, in un altro tempo. Come se l'alterità dello spazio in cui avvengono fosse lo specchio di un evento fuori norma e misura, collocato in un tempo regolato da una logica che trascende quella ordinaria. A tale effetto di senso concorre anche la consueta non recitazione degli interpreti di Bresson, da lui chiamati "modelli", che agiscono meccanicamente, come automi: l'attitudine induce a pensare che l'assassino agisca in stato di trance, posseduto da una forza superiore che lo domina.

Anche in questa sequenza domina e trionfa la frammentazione (dello spazio, del tempo, dei corpi), atto fondativo della scrittura del cinematografo come negazione della rappresentazione. I singoli frammenti di immagini si impregnano reciprocamente di senso per contatto. Non solo: scaricate della mimesi, della loro funzione di rappresentazione, nella concatenazione le poche immagini si fanno carico di tutto il senso sospeso nell'aria del racconto dovuto agli eventi non mostrati, che sono spesso momenti cardinali del plot. Bresson mortifica il comune piacere del vedere in termini di percezione ottica, per tentare di guadagnare un altro livello della visione. Ciò che toglie come piacere sensibile lo restituisce nella forma di un piacere sublime.

Al Festival di Cannes del 1983 il film ha ottenuto, *ex aequo* con *Nostalghia* (1983) di Andrej Tarkowskij il Gran premio del cinema di creazione. Mai motivazione di giuria fu più pertinente per un cineasta che si prefiggeva di usare il mezzo non per riprodurre ma per creare. In sintonia con il premio, anche la critica ha avvertito l'importanza del film, sia sotto il profilo dell'articolazione tematica nella poetica dell'autore, sia per i vertici espressivi cui viene spinto il linguaggio.

Alain Bergala – che scelgo come indice dell'accoglienza critica nelle riviste specializzate – si è fatto interprete, a caldo, della percezione ampiamente condivisa che *L'Argent* rappresenti il punto alto e inarriabile della coerenza con cui il cineasta persegue il suo obiettivo fino all'intransigenza, senza mai negoziare nulla con lo spettatore: «In Bresson ogni inquadratura, ogni frase del dialogo, ogni intonazione è, alla lettera, *da prendere o lasciare*. *L'Argent* è un film che non negozia mai nulla»<sup>31</sup>.

Anche le parti o i capitoli dedicati al film dalle monografie sul regista pubblicate dopo la sua uscita, come quelle di Sergio Arecco e René Prédal, ne riconoscono, in coassiale sintonia, la rilevanza nella poetica e l'altezza dello stile<sup>32</sup>. Netto anche il giudizio sul film espresso da Jean Sémolué: «Ritmi e procedimenti narrativi fanno de *L'Argent* il film più audacemente sperimentale di Bresson»<sup>33</sup>. Roberto De Gaetano ne analizza alcuni aspetti nel quadro di un discorso sul paradosso del cinema, individuando il tratto saliente di Bresson in quello che chiama «realismo divinatorio»<sup>34</sup>. La pregnanza di questo film ottiene conferma in area anglofona dal volumetto analitico di Kent Jones, che lo ricollega tematicamente a film di altri registi, inserendolo nel tessuto culturale del suo tempo<sup>35</sup>.

Un importante contributo, di cui questo saggio si è giovato, giunge dal volume di Jean-Louis Provoyeur che enuncia la sua prospettiva di lettura formulandola fin dall'eloquente sottotitolo: *De l'effet de réel à l'effet de sublime*<sup>36</sup>.

## Note

1. J. Cocteau, *Préface* a R. Briot, *Robert Bresson*, Cerf, Paris 1957, poi in J. Cocteau, *Du cinématographe*, Rocher, Monaco 2003, p. 91.
2. L. Malle, *Avec Pickpocket Bresson à trouvé*, in "Arts", 756, 30 décembre 1959.
3. Cocteau, *Préface*, cit., p. 91.
4. Nel suo celebre manifesto programmatico, *Nascita di una nuova avanguardia: la "caméra stylo"*, Alexandre Astruc prefigura l'avvento di un «autore che scrive come la macchina da presa come uno scrittore con la stilografica».
5. R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris 1975 (trad. it. *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia 1986).
6. J. Becker, *Hommage à Robert Bresson*, in "L'Écran français", 16-17, octobre 1945, pp. 00-00. Per dare più forza al suo giudizio, l'autore scrive le parole citate in maiuscolo.
7. Astruc pensa che un uso autoriale del linguaggio consenta di «esprimere qualsiasi ambito del pensiero».
8. Cfr. J. Sémolué, *Bresson ou l'acte pur de métamorphose*, Flammarion, Paris 1993, pp. 21-2.
9. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 77.
10. Cfr. F. Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*, in "Cahiers du Cinéma", 31, gennaio 1954, ora in Id., *Il piacere degli occhi*, Marsilio, Venezia 1988, pp. 00-00.
11. A. Bazin, *Le "Journal d'un curé de campagne" et la stylistique de Robert Bresson*, in "Cahiers du Cinéma", 3, mars 1951.
12. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 92. In un'altra aggiunge: «È vantaggioso che quel che trovi non sia quel che ti aspettavi. Incurioso, eccitato dall'inatteso» (ivi, p. 101).
13. Uno dei punti di frizione con il produttore italiano pare fosse l'intenzione di Bresson di non mostrare le coppie degli animali dell'Arca, sostituendoli con le loro orme sulla sabbia.
14. R. Bresson, *Je ne cherche pas une description mais une vision des choses*, intervista di M. Ciment, in "Positif", 430, décembre 1996, pp. 00-00.

15. Ivi, p. oo.

16. Derivano da racconti dello scrittore russo sia *Une femme douce* sia *Quatre nuits d'un rêveur*, tratti rispettivamente dalla *Mite* e dalle *Notti bianche*.

17. Il titolo ha avuto un precedente francese nell'*Argent* (1929) di Marcel L'Herbier, tratto dall'omonimo romanzo di Émile Zola. Al tema del denaro nell'opera di Bresson fino al 1977 ha dedicato un saggio M. Latil Le Dantec, *Bresson et l'argent*, in "Cinématographe", 26-27, avril-mai 1977, pp. 15-9.

18. Bresson colloca il suo film nel quadro di una convinzione generale: «La vita è pressoché interamente fatta di casi» (in "Le Nouvel Observateur", 6 mai 1983).

19. Id., *Je ne cherche pas une description mais une vision des choses*, cit.

20. Id., *Note sul cinematografo*, cit., p. 125.

21. Ivi, p. 105.

22. Ivi, p. 106.

23. Cfr. ivi, p. 87.

24. Sul rilievo dato al suono nell'opera di Bresson cfr. M. Piva, *L'inquadratura sonora*, Esedra, Padova 2004.

25. *Robert Bresson ni vu ni connu* di F. Weyergans per la serie filmata a cura di J. Bazin, *Cinéastes de notre temps*, ora in F. Vergerio (a cura di), *Cinema, del nostro tempo*, Il Castoro, Milano 1998, p. 21.

26. I. Kant, *Critica del giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 173.

27. Giorgio Tinazzi ricorda le parole di Paul Valéry: «L'arte più vicina allo spirito è dunque quella che ci rende il massimo delle nostre impressioni o delle nostre intenzioni con il minimo dei mezzi sensibili» (G. Tinazzi, "L'Argent" di Robert Bresson: l'economia della forma, in "Venezia Arti", 8, 1994, pp. 109-12).

28. *Ibid.* Questo saggio di Tinazzi si può considerare un'ideale integrazione del volume da lui dedicato a Bresson che giungeva fino a *Lancillotto e Ginevra*. Cfr. Id., *Il cinema di Robert Bresson*, Marsilio, Venezia 1976.

29. Una sceneggiatura desunta si trova nel volume di L. Guerrini, *Discorso per una lettura de "L'Argent" di Bresson*, Bulzoni, Roma 1992, pp. oo-oo.

30. Si tratta di uno stratagemma simile a quello adottato per introdurre la scena della rapina, nella quale lo sguardo narrante segue il percorso di un ignaro passante, intento a leggere il giornale, che scopre l'evento in corso.

31. A. Bergala, *Bresson, "L'Argent" et son spectateur*, in "Cahiers du Cinéma", 348-349, juin-juillet 1983, pp. 6-9.

32. Cfr. S. Arecco, *Robert Bresson. L'anima e la forma*, Le Mani, Recco 1998; R. Prédal, *Tutto il cinema di Bresson*, Baldini & Castoldi, Milano 1998.

33. Sémolué, *Bresson ou l'acte pur de métamorphose*, cit., p. 251.

34. Cfr. R. De Gaetano, *Robert Bresson. Il paradosso del cinema*, Bulzoni, Roma 1998.

35. Cfr. K. Jones, *L'Argent*, British Film Institute, London 1999.

36. Cfr. J.-L. Provoyeur, *Le cinéma de Robert Bresson*, L'Harmattan, Paris 2003.