

Maria Federica Gesù

Jean-Pierre e Luc Dardenne Un cinema che danza

Nel febbraio del 1994, il regista cinematografico Luc Dardenne affida alla pagina bianca del proprio diario una poesia, quasi coreografia: “*Sur ton dos / Le poids d'un corps blessé / Son cœur est massé par la cadence de tes pas / Tes pas sur la route / Tes pas sur place face au mur / Ne t'arrête pas / Marche*”. Credo esistenziale e manifesto estetico insieme, che mette in scena la relazione fra materiale e immateriale; il corpo, il dolore e la possibilità; il movimento, nel tempo e nello spazio¹.

Il giornalista François-Guillaume Lorrain in uno scritto, dal titolo *Les frères Dardenne: loin du système*, evidenzia alcuni aspetti fondanti dell'opera dei cineasti: la provenienza da Seraing, periferia industriale e malandata di Liegi, luogo in cui i Dardenne hanno vissuto, scelto di lavorare, e da cui hanno attinto il materiale umano, vivente dei loro film; lo sguardo attento sul mondo reale, sulla contemporaneità e l'emarginazione dei più deboli, che la contraddistingue; la predilezione per personaggi al limite della sopravvivenza, mossi da un profondo desiderio di riscatto in un percorso misterioso e unico di riscoperta dell'umanità; il tempo come elemento imprescindibile del metodo di lavoro dei registi, tempo per pensare, scrivere, leggere e vedere, tempo per cercare, fare esperienza, confrontarsi e comparare; in ultimo, ma non in ordine d'importanza, *l'evoluzione interiore dei personaggi dei film, veicolata dalla quotidianità di gesti e atti, concreti e allo stesso tempo interpretabili, e quindi il movimento, l'azione e il dettaglio come tratti cinematografici distintivi*². Anche la studiosa Carole Desbarats sottolinea che *l'attenzione dei Dardenne nei confronti del reale non risiede tanto nel “culto del verosimile ma piuttosto, come nel documentario, in un attaccamento scrupoloso alla verità dei gesti”*³. Recensendo il film *La Promesse*, del 1996, Emmanuel Burdeau

¹ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images 1991-2005*, Paris, Seuil, 2005, p. 36. Cinzia Poli ha curato la versione italiana del testo, *Dietro ai nostri occhi. Un diario*, Milano, Isnb Edizioni, 2009.

² L'articolo è comparso su “Le Point”, in data 20 ottobre 2005.

³ Cfr. Desbarats, Carole, *Garder l'œil sec*, in Louis Hélot e Frédéric Sojcher (a cura di), “Contre Bande”, 14/2005, numero monografico *Les frères Dardenne*, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne.

affronta la questione del realismo. *Nel cinema dei Dardenne, il movimento all'interno dell'inquadratura è sempre superiore al movimento dell'inquadratura*: questo semplice principio matematico distingue il lavoro dei cineasti dalla consueta posa realista⁴.

Proprio la centralità di corpo e movimento nella visione e nel processo creativo dei due autori è il tema forte della personale ricerca, indagine sulla complessa relazione regista-attore, e analisi di “corpi in gioco”, nel tentativo di cogliere il battito autentico dell'opera d'arte, e di vita⁵.

⁴ Cfr. Burdeau, Emmanuel, *L'offensive des Dardenne*, in “Cahiers du Cinéma”, n. 506, ottobre 1996, p. 46.

⁵ Jean-Pierre Dardenne è nato il 21 aprile 1951 a Engis (Belgio), Luc Dardenne è nato il 10 marzo 1954 a Awirs (Belgio). Jean-Pierre ha studiato arte drammatica presso l'IAD (Institut des Arts de Diffusion) di Bruxelles; Luc si è laureato in filosofia presso l'Università cattolica di Louvain. Entrambi, agli esordi, collaborano con il regista e poeta Armand Gatti, loro padre spirituale, incontrato all'IAD; ricordiamo i progetti di teatro sperimentale e politico *La colonne Durruti*, del 1972, epopea di un anarchico spagnolo assassinato durante la guerra civile, e *L'arche d'Adelin*, del 1973, pièce-inchiesta nel Brabant vallone, che tratta della scomparsa del piccolo mondo contadino all'epoca del piano Mansholt, inoltre il film *Nous étions tous des noms d'arbres*, del 1981, realizzato e ambientato a Derry, nell'Irlanda del Nord, vincitore a Cannes, nel 1982, del premio della rivista “Jeune Cinéma”. Alla metà degli anni settanta risalgono video-ritratti, video di animazione e documentazione, realizzati nei quartieri di case operaie nei dintorni di Liegi, e filmati istantanei sugli scioperi delle principali industrie della Vallonia. Nel 1974, i Dardenne fondano il collettivo *Dérives*, atelier e struttura produttiva dei loro primi film video. Tra i lavori di questo periodo, i documentari: *Le chant du rossignol*, del 1978, sulla resistenza antinazista in Belgio; *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois*, del 1979, sullo sciopero generale del 1960; *Pour que la guerre s'achève les murs devaient s'écrouler (Le journal)*, del 1980, su un giornale clandestino, supporto della lotta operaia alle fabbriche Cockerill dal 1961 al 1969; *R... ne répond plus*, del 1981, su alcune radio libere in Europa; *Leçons d'une université volante*, del 1982, sull'emigrazione polacca in Belgio dagli anni trenta agli anni ottanta del Novecento, emigrazione economica, antinazista, anticomunista e al momento del colpo di Stato del 1981 ad opera di Jaruzelski; infine, *Regarde Jonathan. Jean Louvet, son œuvre*, del 1983, sulla figura del drammaturgo vallone Jean Louvet, fondatore del Théâtre prolétarien de La Louvière nel 1962, e sul movimento operaio degli anni sessanta. Nel 1987, i Dardenne girano il loro primo lungometraggio di finzione, *Falsch*, adattamento da una pièce del drammaturgo belga René Kalisky sul tema dell'Olocausto; segue, nel 1992, *Je pense à vous*, con la collaborazione di Jean Gruault per la sceneggiatura, film sulla crisi dell'industria dell'acciaio degli anni ottanta. Nel 1994, nel desiderio di lavorare in piena autonomia e libertà, i due registi fondano la casa di produzione *Les Films du Fleuve*, con la quale realizzeranno tutte le loro opere, oltre a promuovere il lavoro di altri autori. I Dardenne si circondano poi di una troupe di collaboratori, che li accompagnerà, come una grande famiglia, per tutto il successivo cammino: Alain Marcoen, direttore della fotografia; Benoît Dervaux, operatore; Marie-Hélène Dozo, montatrice; Jean-Pierre Duret, fonico di presa diretta. Il lungometraggio *La Promesse*, presentato nel 1996 alla Settimana della Critica del Festival di Cannes, raccoglie largo consenso e viene distribuito in tutta Europa. Da questo momento, si susseguono conferme e riconoscimenti internazionali. Nel 1999, *Rosetta* vince la Palma d'oro al Festival di Cannes; l'esordiente Émilie Dequenne ottiene il premio d'interpretazione. Nel 1992, con *Le Fils*, è l'attore Olivier Gourmet a ricevere il premio. La Palma d'oro assegnata al film *L'Enfant*, del 2005, la seconda della carriera, consacra definitivamente i registi. Ancora, *Le Silence de Lorna*, del 2008, si aggiudica il premio per la migliore sceneggiatura a Cannes, e *Le Gamin au vélo*, del 2011, il Gran Premio Speciale della Giuria. Jean-Pierre e Luc Dardenne si sono dedicati anche alla formazione, tenendo corsi di creazione audiovisiva e di scrittura e analisi cinematografica presso le Università di Liegi e Bruxelles. I registi si occupano di ogni aspetto della realizzazione

REGISTI E ATTORI

Corpi nuovi, unici, stranieri: imparare a guardare diversamente

Nel giugno del 1997, Luc Dardenne appunta: “*Trouver de nouveaux corps. Ne pas participer à cette vaste entreprise de clonage qui fait que rien de nouveau n'accède à l'existence cinématographique*”⁶. E ancora, in un documentario di Jean-Pierre Limosin, del 2006, i due cineasti affermano che il personaggio di Rosetta doveva necessariamente essere interpretato da una ragazza mai apparsa sugli schermi⁷. Nel quadro di un cinema abituato a cloni, e di una società, come quella contemporanea, abitata da corpi che tendono sempre più ad *apparire* identici, i Dardenne optano invece per l'unicità. Scrive Luc Dardenne, nel 1994:

Nous sommes tous des êtres uniques. C'est cela qui est étonnant. Impossible d'échapper à son unicité et cette impossibilité est le sceau de l'existence, de la réalité de cette existence. Ce que le cinéma saisit est aussi l'unicité d'un geste, d'un mouvement du corps, d'une voix, d'un silence, d'une démarche... Évidemment il y a un rapport entre le corps et l'unicité⁸.

L'intento dei cineasti è profondamente etico: scegliere corpi nuovi e unici significa *rispettare la persona*, e favorire la vitalità di sguardo dello spettatore, il quale non potrà più rivedere il già visto, rivedere se stesso e riconoscersi, ma dovrà invece imparare a guardare diversamente, scontrandosi con l'ignoto.

In accordo con il pensiero del filosofo francese Emmanuel Lévinas (1905-1995), i Dardenne cercano di realizzare attraverso il loro cinema *un rapporto faccia a faccia, in cui l'altro sia interlocutore prima che conosciuto*. Si guarda uno sguardo, quanto cioè non si abbandona, non si libera, ma rivolge lo sguardo a sua volta: si guarda un volto⁹. L'altro e il suo volto, presenti, incombono; non possono tuttavia essere (com)presi, tanto meno descritti. Non si tratta di rappresentare personaggi-oggetti dai contorni precisi, definiti in base a proprietà plastiche e

dei loro film: ideazione e stesura delle sceneggiature; sopralluoghi; scenografie e costumi; prove con gli attori; riprese; immagine; suono; montaggio.

⁶ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 72.

⁷ Cfr. *Le home cinéma des frères Dardenne*, di Jean-Pierre Limosin, prod. AMIP, 2006.

⁸ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 39.

⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 73. Nel proprio diario, Luc Dardenne cita diverse opere di Emmanuel Lévinas: *Difficile Liberté*, Paris, Albin Michel, 1976; *Noms propres*, Montpellier, Fata Morgana, 1976; *Totalité et infini*, La Haye, Martinus Nijhoff Publishers, 1980; *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1984; *Hors Sujet*, Montpellier, Fata Morgana, 1987.

registri predeterminati. L'altro resta, sempre, inafferrabile e straniero; non scattano processi di appropriazione cognitiva; si è invece toccati, nel vivo, da nudità e fragilità umane¹⁰. Queste le efficaci parole di Lévinas: “*L'autre en tant qu'autre n'est pas un objet qui devient nôtre ou qui devient nous; il se retire au contraire dans son mystère*”¹¹. Contro il *reality show* televisivo, scrive ancora Luc Dardenne, il cinema è chiamato per vocazione a squarciare la realtà, a evadere, a rivolgersi all'Altro che non c'è mai, scongiurando in questo modo una sorta di “cannibalismo” imperante¹². Se per Emmanuel Lévinas “l'etica è un'ottica”¹³ e il volto umano la prima parola, per i fratelli Dardenne *l'ottica diviene etica*, e si traduce in un linguaggio cinematografico del tutto peculiare. Si sfuggono il troppo disegnato, il manierato, le belle immagini, gli stereotipi, la fissità, la compiutezza, la composizione; si evitano le realtà solide, stabili, calme, che sono piene, che rassicurano; si filma in ritardo, dalla posizione sfavorevole; ci si getta nella mischia, nei corpi. *Necessità primaria è scatenare la crisi dello sguardo*.

Abbiamo definito il volto umano come prima parola, ma potremmo forse anche dire corpo umano-prima parola, e aggiungere che la danza contemporanea pone fra i propri obiettivi primari la relazione con l'Altro e la negoziazione fra individuo e realtà. In un mondo fluido, frenetico, virtuale e alienato, è necessario ritrovare la temperatura di corpo individuale e sociale. Il danzatore si interroga allora, instancabile, sulla propria identità, negozia e rinegozia, senza sosta, il proprio rapporto con l'Altro; esplora lo straniero, dentro e fuori di sé. L'arte del movimento aiuta a scorgere ciò che si cela nel più profondo; permette di penetrare ciò che Didier Anzieu ha chiamato *le moi-peau*¹⁴, io come interfaccia fra sé e il mondo esterno, fra universo intimo e pubblico, fra ciò che si dà a vedere e ciò che è percepito. La danza, fisica e metafisica, contiene in sé libertà e possibilità. Essa frequenta spazi incerti e fluttuanti e vorrebbe insegnare agli individui la tolleranza¹⁵. Di

¹⁰ Cfr. Baronian, Marie-Aude, “*La caméra à la nuque*” ou esthétique et politique dans le cinéma des frères Dardenne, in Aubenas, Jacqueline (a cura di), *Jean-Pierre & Luc Dardenne*, Bruxelles, Éditions Luc Pire, 2008, pp. 151-156.

¹¹ Cfr. Lévinas, Emmanuel, *Le Temps et l'Autre*, Paris, P.U.F., Quadrige, 1983, p. 78.

¹² Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 18.

¹³ Cfr. *Ibidem*, pp. 16-17.

¹⁴ Cfr. Anzieu, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Bordas, 1985.

¹⁵ Cfr. Pontbriand, Chantal, *Le corps pense*, in *Danse: langage propre et métissage culturel*, Canada, Éditions Parachute, 2001, pp. 13-16.

indeterminatezza e mescolanza, nella contemporaneità, parlano anche i due cineasti: “*Nous cherchons dans les lieux, les visages, les corps, les vêtements un mélange, une indétermination propres à notre époque. Plus rien n'est pur, n'appartient à un seul héritage particulier, n'est vierge d'une rencontre qui l'ait bâtardisé. De ce point de vue, notre époque est une belle époque*”¹⁶.

Dunque, corpi che, nella loro unicità, si affrontano, misteriosi, e tendono comunque a mescolarsi.

I corpi nuovi e stranieri, scelti dai Dardenne per incarnare i personaggi delle loro storie, sono quelli degli attori: Jérémie Renier, Olivier Gourmet, Assita Ouedraogo, Émilie Dequenne, Fabrizio Rongione, Morgan Marinne, Déborah François, Jérémie Segard, Arta Dobroshi, Thomas Doret, Cécile de France. *Attori professionisti*, come Olivier Gourmet, Arta Dobroshi e Cécile de France; *attori non professionisti*, come Émilie Dequenne, Morgan Marinne, Déborah François o Thomas Doret, solo per citare qualche esempio.

L'attore non professionista

L'attore debuttante, oltre a disporre di un nuovo volto, di un nuovo sguardo e di una nuova voce, è portato a mettersi in gioco senza troppe negoziazioni, senza dissimulare, senza volontà di sedurre a tutti i costi. Secondo Jean-Pierre Dardenne, “[lavorare con attori non professionisti offre dei vantaggi:] le persone non si nascondono dietro alla tecnica”¹⁷. Émilie Dequenne, giovane interprete di Rosetta, non possedeva tecnica, né esperienza, non poteva barare, era totalmente esposta; in suo aiuto i consigli e le indicazioni dei registi. L'intera troupe del resto, come una grande famiglia, sempre si stringe attorno al giovane attore, perché possa ben riuscire davanti a ostacoli e difficoltà reali.

L'attore esperto, pensiamo in particolare a Olivier Gourmet, si relaziona con il giovane, mettendo in atto strategie di volta in volta differenti, finalizzate a personaggi, storie e emozioni da incarnare e “far passare”. Olivier decise di trascorrere molto tempo insieme a Jérémie Renier e a Émilie Dequenne, prima dell'inizio delle riprese di *La Promesse* e di *Rosetta*, in modo che fra lui e i due giovani si instaurasse confidenza; nel caso di Morgan Marinne, interprete di

¹⁶ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 55.

¹⁷ Cfr. *Le home cinéma des frères Dardenne*, di Jean-Pierre Limosin, cit. Jean-Pierre Dardenne utilizza il termine “tecnica” per indicare vuota forma, retorica, eccessiva impostazione, rigidità.

Francis in *Le Fils*, l'attore preferì invece evitare ogni tipo di contatto fuori dal set, al fine di creare un disagio, una distanza, che avrebbero sicuramente giovato all'interpretazione dei rispettivi ruoli e alla resa delle dinamiche fra i personaggi¹⁸. D'altro canto, il professionista apprende dall'attore meno esperto. Afferma Gourmet:

Les Dardenne savent choisir leurs “jeunes”. Ils “sont”, je ne trouve pas un autre mot. Quand on arrive face à eux, on se dit “ils sont” et moi, Olivier Gourmet, j'ai encore tout le travail à faire. Eux, ils sont déjà là. Je crois que jouer, c'est d'abord écouter l'autre et réagir. [...] Quand j'ai en face de moi quelqu'un qui a une nature, une vérité naturelle, ça m'aide beaucoup. Jérémie, Émilie, Morgan sont vrais, directement¹⁹.

Luc Dardenne racconta della spiacevole polemica, sorta al Festival di Cannes, del 1999, in merito all'assegnazione dei premi al film *Rosetta*. Émilie Dequenne, migliore interprete femminile, venne fischiata da alcuni, durante la cerimonia di premiazione, perché non era un'attrice professionista. Gli operatori del settore e i produttori si mostrarono poi increduli di fronte all'assegnazione della Palma d'oro, conferita dalla giuria all'unanimità. E ancora, sulla stessa linea: *Rosetta*, definito “detestabile film belga, con attori che non sono veri attori” da Michel Serrault, grandissimo interprete francese, inquadrato tuttavia in un rigoroso professionismo²⁰. *Proprio la presenza e l'energia di una giovane attrice non professionista*, hanno replicato in varie occasioni i due registi, *hanno fatto esistere il personaggio di Rosetta, e generato ogni singola inquadratura del film, fino a far coincidere messa in scena e interpretazione attorica*.

L'attore e il personaggio

L'attore deve innanzitutto coincidere con il personaggio: il suo corpo deve poterlo incarnare. Interessante, a questo riguardo, il racconto di Arta Dobroschi, scelta come protagonista di *Le Silence de Lorna*²¹. Arta sostenne una prima audizione, a

¹⁸ Cfr. *Entretien avec Olivier Gourmet*, a cura di Frédéric Bonnaud, prod. La Sept Vidéo, ed. Arte France Développement, 2003.

¹⁹ Cfr. Aubenas, Jacqueline, *À une seconde et un centimètre près. Entretien avec Olivier Gourmet*, in Aubenas, Jacqueline (a cura di), *Jean-Pierre & Luc Dardenne*, cit., pp. 145-148.

²⁰ Cfr. Mosso, Luca, *Scoprire l'altro. Conversazione con i fratelli Dardenne*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 43.

²¹ Cfr. *Entretien avec Arta Dobroschi*, prod. Blaq Out, 2009.

Pristina, della durata di cinque minuti, durante la quale dovette semplicemente presentarsi ai registi; incontrò poi i Dardenne, una seconda volta, a Sarajevo: in questa occasione, venne filmata nell'atto di compiere azioni quotidiane, come camminare; venne quindi convocata in Belgio, dove, dopo aver imparato foneticamente il francese, recitò due scene a fianco di Jérémie Renier (Claudy), e di Fabrizio Rongione (Fabio): non conoscendo bene il significato delle parole dei dialoghi previsti dalla sceneggiatura, dovette lavorare su situazioni e emozioni. Al termine di questo lungo e impegnativo iter, finalmente ottenne la parte. *L'ottenere una parte, sottolinea Arta, non dipende solo dalla bravura dell'attore: bisogna essere adatti al ruolo.* Durante le audizioni è poi buona norma rimanere il più possibile se stessi. L'attrice è solita scrivere un diario del personaggio. Di Lorna, ha considerato attentamente scopi e sentimenti; ha lavorato per cinque mesi, cercando solitudine e isolamento, perché molto sola è Lorna. Il lavoro della troupe in continuità, rispettando la successione degli eventi narrati, ha consentito un'autentica maturazione delle emozioni. Lorna ha commosso l'attrice fino alle lacrime: sentimenti riutilizzati sul set. *Arta e Lorna come una sola persona: del corpo di Arta, del suo sentire, si trattava infatti, anche se dopo un lungo lavoro di affinamento e spoliazione.* L'attrice ha cercato una totale fedeltà al personaggio; ha tagliato i capelli cortissimi, ha cambiato lingua, quasi a acquisire una seconda natura.

Il caso del film *Le Fils* è particolarmente significativo. Scrive Luc Dardenne: *“L'intrigue, c'est le personnage, opaque, énigmatique. Peut-être pas le personnage mais l'acteur lui-même: Olivier Gourmet, son corps, sa nuque, son visage, ses yeux perdus derrière ses verres de lunettes. Nous ne pourrions pas imaginer le même film à partir d'un autre corps, d'un autre acteur”*²². Gourmet, prima dell'inizio delle riprese, si informò e si preparò con cura all'interpretazione del personaggio del falegname Olivier, a cui uccidono l'unico figlio, frequentando ad esempio una famiglia che aveva perso un figlio in circostanze violente, e facendo, per vari mesi, lavori di falegnameria, in modo che certe attitudini di movimento nascessero in lui, piano piano, naturalmente, senza l'intervento della volontà²³.

²² Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 118.

²³ Cfr. *Entretien avec Olivier Gourmet*, a cura di Frédéric Bonnaud, cit.

Intensa e importante è anche la testimonianza di Jérémie Renier, a proposito dell'interpretazione del ruolo del tossicomane Claudy, in *Le Silence de Lorna*. Per impersonare Claudy, Jérémie ha dovuto innanzitutto adottare “*un truc corporel*”²⁴: ha perso quindici chili di peso, incidendo duramente sul proprio corpo, quasi *in un rito di passaggio al personaggio*. Si è inoltre informato sulla *condizione fisica* generata dalla dipendenza da droghe, incontrando psichiatri e psicologi, che hanno risposto a ogni suo quesito. Nella dipendenza, non esiste una logica precisa, ogni caso è differente: alcuni tossicodipendenti soffrono molto fisicamente, altri no. L'apporto dell'attore diviene allora fondamentale. Con i Dardenne, Jérémie ha sperimentato vari percorsi; ha dovuto “immaginare” crisi di astinenza, tremori, dolore e malessere. Lo sguardo esterno dei registi lo ha certo aiutato nel trovare la giusta intensità. Dice Renier, riferendosi alla sintomatologia del tossicodipendente: “*C'est une affaire de muscle. Les toxicos sont tendus, ils ont des tics, mal aux articulations, au dos, toujours l'envie de s'étirer. Ils transpirent, ils sont fatigués*”²⁵. L'immaginazione attorica di Renier reagisce, e sceglie, a contatto con la dolorosa, complessa, non del tutto afferrabile realtà della tossicodipendenza.

*In una valutazione riassuntiva, potremmo affermare che, nel cinema dei fratelli Dardenne, l'attore non “recita”, non costruisce il proprio personaggio, piuttosto egli lo diventa, lo testimonia, lo rivela. Questa rivelazione passa, necessariamente, attraverso il corpo e il gesto. L'attore Jérémie Renier, in pausa, seduto a terra, le ginocchia vicine al viso, in una “posizione del corpo, che tradiva un misto di vergogna e sfida”, rivela ai cineasti in difficoltà il personaggio di Bruno: “Jérémie était devenu Bruno et allait nous guider dans cette nouvelle mise en scène qui serait la bonne”*²⁶. E ancora, Arta Dobroshi, attraverso un gesto minimo, autentico, prezioso e molto femminile, come quello di pettinarsi le sopracciglia davanti allo specchio, suggerisce, a uno spettatore attento, il sentimento, inconscio e nascente, di Lorna per Claudy. *Il dettaglio, in un cinema che può essere definito religioso, benché senza religione, è allo stesso tempo entità concreta e interpretabile; i singoli eventi, le azioni, i gesti, gli oggetti maneggiati dagli attori sono come tasselli del percorso inconscio del personaggio.*

²⁴ Cfr. Aubenas, Jacqueline, *Igor, Bruno, Claudy. Entretien avec Jérémie Renier*, Bruxelles, 2008, in Aubenas, Jacqueline (a cura di), *Jean-Pierre & Luc Dardenne*, cit., p. 142.

²⁵ Cfr. *Ibidem*.

²⁶ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 176.

I costumi modellano gli attori. I Dardenne passano molto tempo con Monic Parelle, loro capo costumista, per trovare gli abiti dei personaggi. La seduta di prova costumi è fondamentale, in quanto permette di scoprire e di vedere il personaggio davvero. La scelta è attentamente ponderata. Il fatto che l'attore trascorra ore e ore con i cineasti, a provare gli abiti, lo aiuta a diventare il personaggio, a disfarsi dell'immagine che ha di se stesso e del personaggio. I Dardenne parlano raramente dei personaggi con gli attori, salvo che durante queste sedute di prova costumi: “*Nous en parlons en choisissant telle jupe plutôt que telle autre, telle couleur de T-shirt plutôt que telle autre, tel tissu plutôt que tel autre, et en revenant sans cesse sur ces choix*”²⁷. Rosetta, per fare un esempio, è una guerriera con la gonna, sua tenuta da combattimento. Indossa però dei pantaloni, nella scena in cui si reca a casa dell'amico Riquet. Rosetta non ha mai volontà di sedurre; seduce Riquet, suo malgrado. I Dardenne hanno poi cercato e scelto per Émilie Dequenne degli abiti, che non la ostacolassero nel suo movimento incessante; dei costumi, che potessero ripararla e proteggerla, senza diventare un'armatura²⁸.

*Dalle opere dei Dardenne spesso emergono oggetti con funzione narrativa*²⁹. Ogni elemento della loro messa in scena simbolizza idee, ma prima di tutto le incarna³⁰. Per i due cineasti è necessario partire dal concreto, non dalle idee; o meglio, l'idea va dimenticata, e ricompare come qualcosa di concreto che ne rappresenta la traccia³¹. L'oggetto che meglio narra Rosetta è forse un paio di vecchi stivali di gomma. La calzatura, classica arma di seduzione femminile, diventa per lei indispensabile strumento di sopravvivenza, con cui praticare la pesca. Proprio a casa di Riquet, suo imminente salvatore e forse futuro innamorato, la ragazza troverà degli stivali, quasi nuovi, dimenticati nell'ombra di una stanza-ripostiglio: *Rosetta come una Cenerentola contemporanea*.

Sul set, i due registi sono attenti anche a ciò che non sembrerebbe così visibile: Jean-Pierre Dardenne porta l'esempio di un'attrice sollecitata a togliere

²⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 173.

²⁸ Cfr. Halberstadt, Michèle, *Rosetta. Un entretien avec les frères Dardenne*, www2.cfwb.be/av/archive/Act024d.htm, 7 febbraio 2001.

²⁹ Per il concetto di oggetto con funzione narrativa, cfr. Calvino, Italo, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2010, p. 40.

³⁰ Cfr. Flamant, Nathalie, *Le souci du détail*, in Aubenas, Jacqueline (a cura di), *Jean-Pierre & Luc Dardenne*, cit., p. 132.

³¹ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 162.

i gioielli, che era solita indossare fuori scena; Luc Dardenne parla di consegne precise e rigorose all'attore, come quella di presentarsi alle riprese, nei casi che lo richiedano, con i capelli veramente non lavati. Spesso poi, vengono fatti indossare agli attori abiti troppo leggeri per la stagione in corso. Il loro corpo deve sentire il freddo dell'inverno: le mani, il viso devono arrossarsi. Il corpo umano lotta contro il freddo e questa lotta lo fa esistere, gli dona presenza: gli attori allora ci sono, veramente. Il corpo, non abbastanza riparato, reagisce. Lo spettatore non deve pensare che l'interprete abbia freddo; qualcosa, di prezioso, passa, comunque, in modo subliminale³².

La recitazione e la direzione d'attore

a. Esteriorizzare: mostrare all'esterno

L'attore non esprime in maniera volontaria "interiorità". L'attore è, e si comporta, davanti alla macchina da presa. Quando cerca di fare uscire qualcosa da sé, è un cattivo attore. La macchina da presa registra allora la sua volontà, la sua recita. L'interprete deve invece astrarsi da ogni forma di volontà e raggiungere l'automatismo. Le istruzioni dei Dardenne agli attori sono *fisiche* e per lo più negative (del tipo: "non fare questo!"); non vengono invece fornite spiegazioni di natura psicologica³³. Già Robert Bresson (1907-1999), nel suo diario *Notes sur le cinéma*, del 1975, aveva parlato di espressività involontaria (che non significa però inespressività volontaria); di automatismo commovente; della necessità di evitare la psicologia, che scopre solo quel che può spiegare³⁴. I Dardenne hanno ben presenti gli aforismi in cui Bresson cita Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592): "Ogni movimento ci scopre (Montaigne). Ma ci scopre solo se è automatico (non comandato, non voluto)"; "A proposito di automatismo, anche questo di Montaigne: *Non comandiamo ai nostri capelli di rizzarsi e alla nostra pelle di fremere di desiderio o di paura; la mano scorre spesso dove non la mandiamo*"; "Montaigne: *I movimenti dell'anima nascevano con progresso uguale a quelli del corpo*"³⁵. Ancora, scrive Bresson: "Niente attori. / (Niente direzione di attori). / Niente parti. / (Niente studio delle parti). / Niente regia. / Ma

³² Cfr. *Le home cinéma des frères Dardenne*, di Jean-Pierre Limosin, cit.

³³ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 106.

³⁴ Cfr. Bresson, Robert, *Note sul cinematografo*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 77.

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 116, 117, 43.

l'utilizzazione di modelli, presi dalla vita. / ESSERE (modelli) invece di PARERE (attori)”³⁶. Così viene definito il modello: “Modello. Due occhi mobili in una testa mobile, e questa su un corpo mobile”; “Modello. Chiuso nella sua apparenza misteriosa”; “Modelli. Il loro modo di essere le persone del tuo film, è di essere se stessi, di restare quel che sono”; “Modello. La scintilla sorpresa nella sua pupilla dà significato a tutta la sua persona”; “cogliere, in un lampo, quel che di nuovo e di imprevisto ti offre il tuo modello”; “Tu lo illumini e lui ti illumina. La luce che ricevi da lui si aggiunge a quella che lui riceve da te”; “Modello che, *suo e tuo malgrado*, sprigiona l'uomo vero dall'uomo fittizio che ti eri immaginato”³⁷. *Per i fratelli Dardenne, come per Robert Bresson, si tratta di catturare comportamenti: la macchina da presa registra la comparsa di sguardi e corpi, molto più interiore di qualsiasi interiorità espressa attraverso la recitazione. Per la macchina da presa, gli attori sono rivelatori, non costruttori*³⁸. *Il regista dovrebbe avere l'occhio del pittore, che crea guardando*³⁹; *la regia è fondamentalmente arte del guardare*⁴⁰. L'artista, Luc Dardenne cita *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, di Marcel Proust, dovrebbe riuscire a cogliere “la vera diversità [che] consiste in questa pienezza di elementi reali e *imprevedibili*, nel ramo carico di fiori azzurri che si slancia inaspettatamente dalla siepe primaverile che sembrava già colma, mentre l'imitazione puramente formale della diversità [...] non è che vuoto e uniformità, vale a dire ciò che c'è di più antitetico alla diversità”⁴¹.

Denis Freyd, produttore cinematografico, rileva in Bresson e nei Dardenne la stessa esigenza, lo stesso modo di lavorare con gli attori, isolandoli dal mondo per immergerli nella realtà del personaggio. L'esito cinematografico è tuttavia molto differente: in Bresson, la tensione drammatica è creata attraverso

³⁶ Cfr. *mi*, p. 10. Odette Aslan ha schematizzato il metodo della coreografa Pina Bausch, indicandone coincidenze e scarti rispetto alla canonica improvvisazione teatrale. Rintracciamo una certa prossimità col pensiero di Robert Bresson; fra gli obiettivi e le modalità di Bausch infatti: sviluppo dell'esteriorizzazione; niente emozioni, non si richiede all'interprete reviviscenza; osservazione della vita; niente mimetismo; nessun ruolo né personaggio. Cfr. Aslan, Odette, *Il processo Bausch*, in Rossella Mazzaglia (a cura di) “Culture Teatrali”, n. 14, primavera 2006, numero monografico *Danza/900*, pp. 124-125.

³⁷ Cfr. Bresson, Robert, *Note sul cinematografo*, cit., pp. 38, 24, 80, 85, 95, 96.

³⁸ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 106.

³⁹ Cfr. Bresson, Robert, *Note sul cinematografo*, cit., p. 116.

⁴⁰ Cfr. anche Barba, Eugenio, *La canoa di carta*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 16.

⁴¹ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images 1991-2005*, cit., p. 49.

il montaggio; nei Dardenne, essa è prodotta soprattutto dall'azione attorica all'interno di piani-sequenza⁴².

L'attore, ribadiamo il concetto, esteriorizza, mostra l'indicibile attraverso il proprio corpo. Illuminante, a questo proposito, la testimonianza di Olivier Gourmet, intervistato su *Le Fils*. Secondo Gourmet, la sincerità attoriale passa attraverso una certa opacità: l'interprete non deve mai caricare, toccare le corde del patetico, prendere per mano lo spettatore, condizionandolo; semplicemente, come in un documentario, si constata, si segue con attenzione un determinato comportamento. Il mistero, continua Gourmet, permane. La macchina da presa segue, in attesa; l'attore si muove e ne implica i movimenti. Nel cinema dei Dardenne, l'attore è chiamato a raccontare innanzitutto con i gesti: egli deve "far passare delle cose" attraverso piccoli gesti, gesti quotidiani, senza barare nel compierli; tutto il tempo in azione. In un film, sottolinea Gourmet, certo, i dialoghi sono importanti, ma il raccontare senza troppe parole ha grandissimo valore: nella vita reale si parla meno di quanto non lo si faccia in certo cinema; con i gesti poi, spesso, ci si intende meglio. L'interprete deve recitare, vivere con tutto il proprio corpo, dalla testa ai piedi: una singola parte del corpo può raccontare più di un intero poema. Il corpo, conclude Gourmet, è attraversato da una storia impalpabile e interiore: sulla pelle la traccia, l'emozione⁴³.

I Dardenne, parlando del tragitto compiuto dai personaggi dei loro film verso la coscienza della propria colpevolezza (senso di colpa, inteso non come malattia e blocco, ma come libertà e responsabilità), affermano che *si può comprendere pienamente il dolore arrecato all'altro solo sul proprio corpo*; corpo, fino al momento della rivelazione, come anestetizzato. Quando Sonia, protagonista femminile di *L'Enfant*, apprende dal compagno Bruno della vendita del loro bambino di pochi giorni, la sua unica reazione possibile è lo svenimento, la perdita di coscienza e di parola. Solo il suo corpo, a terra, come svuotato, inerme, può dire il trauma subito. *Bruno, che prende in braccio Sonia, che tocca con mano il corpo addolorato della ragazza, incomincia anche a sentire la propria responsabilità.* Importante sottolineare che, per questa scena, i movimenti interpretabili dei

⁴² Cfr. Aubenas, Jacqueline, *Le troisième regard. Conversation avec Denis Freyd, producteur*, Parigi, 2008, in Aubenas, Jacqueline (a cura di), *Jean-Pierre & Luc Dardenne*, cit., p. 236.

⁴³ Cfr. *Entretien avec Olivier Gourmet*, a cura di Frédéric Bonnaud, cit.

corpi, e quelli conseguenti della macchina da presa, furono trovati dai registi dopo due giorni e mezzo di lunghe prove con gli attori.

b. “Casser”: rompere, annullare, interrompere

Ma come si diventa automatici? L'automatismo è infatti risultato, acquisizione: richiede una tecnica precisa e rigorosa.

Riflettendo sull'automatismo, Eugenio Barba ha parlato di “attori d'inculturazione”, e di “attori d'acculturazione”: i primi sperimentano la ricchezza potenziale della loro inculturazione e utilizzano *tecniche quotidiane del corpo*; i secondi si sottopongono a un processo di acculturazione fisica che li porta a *tecniche extraquotidiane del corpo*. Sul cammino dell'acculturazione è difficile distinguere l'attore dal danzatore, ma anche il cammino dell'inculturazione (Barba cita come esempio il lavoro di Konstantin Stanislavskij e di Bertolt Brecht) porta a una ricchezza di gradazioni e di variazioni del comportamento quotidiano “che dà vita a un ‘teatro che danza’”. Le due vie, dell'inculturazione e dell'acculturazione, stimolano la presenza dell'attore preparandolo alla successiva recitazione. Il *bios* scenico è vita pronta a trasformarsi in azioni e reazioni precise e efficaci. La codificazione estetica è conseguenza, dilatata e visibile, di processi fisiologici. Il corpo dell'attore risulta dilatato nello spazio e nell'intensità⁴⁴.

Secondo Robert Bresson, i movimenti del corpo non sono naturalmente subordinati a volontà e pensiero. I “modelli” di Bresson divengono automatici dopo una lunga preparazione, caratterizzata da precisione e ripetizione: gettati in mezzo agli avvenimenti, essi saranno giusti perché non dovranno pensare. I gesti, ripetuti meccanicamente, vengono come addomesticati; le parole trovano, senza che il cervello vi prenda parte, la propria inflessione e canzone naturale. L'automatismo rende ispirati e inventivi, la meccanica esteriore libera interiormente: l'eterno traspare allora dall'accidentale. La sostanza di un film può quindi essere ciò che gesti e parole, fatti eseguire dal regista, *provocano*; e che si produce, in modo oscuro, nei modelli. *Il cinematografo, scrittura nuova, sfugge alla riproduzione fotografica di attori che recitano e diviene strumento di esplorazione.*

⁴⁴ Cfr. Barba, Eugenio, *Le corps crédible*, in Aslan, Odette (a cura di), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 1994, pp. 251-260.

L'autore si accosta al modello come a un terreno vergine e ignoto. L'emozione poi è generata dalla costrizione a una regolarità meccanica, è prodotta attraverso una resistenza all'emozione stessa. Bresson fa l'esempio del grande pianista, che non applica l'emozione sui tasti dello strumento, ma la aspetta. Essa arriverà, puntuale, invadendo dita, piano, musicista e pubblico in sala⁴⁵.

Veniamo al metodo Dardenne. Prima dell'inizio delle riprese del film *Rosetta*, e per circa un mese, i registi hanno ripetuto ogni giorno con Émilie Dequenne tutti i gesti di Rosetta: pescare; preparare bottiglie, ami, esche per la pesca; trasportare bombole piene di gas; scavare con le mani nella terra umida del bosco. Molto tempo hanno trascorso i cineasti insieme all'attrice, affinché tutti i piccoli gesti, che costituiscono il sistema inventato da Rosetta per sopravvivere, potessero diventare meccanici. Émilie ha dovuto eliminare i propri personali automatismi e acquisire quelli del personaggio. Per riassumere: *movimenti e gesti "nuovi", rispetto ad automatismi precedenti, vengono ripetuti, acquisiti, quindi come dimenticati dall'attore*. Il termine impiegato dai Dardenne per indicare questo percorso è "casser". Dichiarò Jean-Pierre Dardenne a Michèle Halberstadt, che lo intervista: "[aux acteurs] on demande d'être là. D'avoir un corps, un visage, un regard. Pouvoir passer d'un état à un autre rapidement. Et après, on travaille. On 'casse'"⁴⁶. Il dizionario attribuisce al verbo francese i seguenti significati: rompere; annullare; interrompere. Potremmo forse dire che, dimentichi di sé, si rompe la routine, si scardina l'abitudine, si interrompe il flusso noto per arrivare altrove. *In un duplice movimento: Émilie arriva al personaggio di Rosetta, dimenticando in parte se stessa; e Émilie/Rosetta arriva al mistero, agendo in modo automatico e involontario*.

c. Lo spazio

Fase cruciale, nel cinema dei Dardenne, è la preparazione. I luoghi sono scelti con la massima cura, "ascoltati", "provati", frequentati personalmente dai registi. Queste le parole dei cineasti: *"Quelquesfois nous tournons avec notre caméra DV, Jean-Pierre ou moi faisant les mouvements des personnages. Nécessaire pour nous imprégner des lieux, des personnages. Nécessaire aussi pour partager encore mieux la même*

⁴⁵ Cfr. Bresson, Robert, *Note sul cinematografo*, cit., pp. 33, 52, 67, 81, 112.

⁴⁶ Cfr. Halberstadt, Michèle, *Rosetta. Un entretien avec les frères Dardenne*, cit.

intuition du film”⁴⁷. Davanti a noi, appaiono *registi-attori intenti a eseguire movimenti, a sentire personaggi*.

Durante le interviste, è per lo più Jean-Pierre Dardenne a parlare della relazione regista-attore. Racconta con foga Jean-Pierre, appassionato; e le parole spesso non gli bastano, i gesti allora lo soccorrono. Proprio lui, non a caso, si avvicinò per primo, giovanissimo, al teatro. Il lavoro con gli attori si svolge in continuità, per favorire processi di sedimentazione, e senza limiti di tempo. *Le scenografie* sono sempre disponibili. Spesso, in seguito alle prove, si apportano modifiche rilevanti al *décor*, che non deve soffocare e inghiottire i personaggi, ma favorire la nascita delle scene e la recitazione. La scenografia deve essere come assorbita dagli interpreti. Se Rosetta vive la libertà dei boschi, il sentimento di Claudy per Lorna nasce tra le pareti di un piccolo appartamento, che gli attori, nel corso delle prove, hanno cercato di personalizzare. Cambiare spostamenti e posizione del corpo, rispetto allo spazio, significa modificare la propria recitazione. Afferma l'attore Jérémie Renier: “*Si pour parler je suis assis sur le canapé ou debout, c'est différent. On joue d'une autre manière parce qu'on se déplace autrement. Il y a toujours quelque chose de très physique dans la manière de diriger [des Dardenne]*”⁴⁸. Ripetere movimenti, percorsi, tragitti, ritornare sugli stessi luoghi, sulle stesse scene, variando, è per i due cineasti, ricerca, sperimentazione e “meditazione” al tempo stesso⁴⁹. I tecnici arrivano solo in un secondo momento per le riprese, come invitati a casa degli attori. Le prove: preziose e imprescindibili. Si tenta, si sbaglia, si cambia, si cerca, si dialoga, ci si interroga. La vita arriva sul set, anche nella fragilità. Prova: fonte di libertà. Si crea una base solida, su cui poter contare per le riprese, ma si lascia anche spazio all'invenzione e alla spontaneità. In *Le Silence de Lorna*, dichiarano i Dardenne, spesso il girato differisce dalla messa in scena delle prove. Le prove modellano, scavano, rimescolano la materia; consentono tuttavia possibilità e

⁴⁷ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 172; cfr. anche *I fratelli Dardenne sui luoghi del film*, a cura di Philippe Groff, Marie Cogné, Simon Sastre, Diaphana Éditions Vidéo, 2011.

⁴⁸ Cfr. l'intervista di Jacqueline Aubenas a Jérémie Renier, in Aubenas, Jacqueline (a cura di), *Jean-Pierre & Luc Dardenne*, cit., p. 142.

⁴⁹ Cfr. *Interview de Jean-Pierre et Luc Dardenne*, a cura di Frédéric Bonnaud, estratto della trasmissione *Charivari*, France Inter, 17 ottobre 2005, prod. Blaq Out, 2006.

cambiamento⁵⁰. Gli interpreti concordano tutti nel raccontare della grande apertura e disponibilità dei registi, pronti in ogni occasione al confronto. L'attore esprime la propria opinione; le sue proposte vengono prese in considerazione e messe alla prova.

d. Il tempo

Ogni inquadratura ha un proprio ritmo: cercato, trovato, da rispettare; scandito da “gesti precisi come orologi”. Anche gli accessori contribuiscono a fare intuire e a eseguire il giusto ritmo.

La partitura sonora, opera del fonico Jean-Pierre Duret, costituisce una base ritmica, preziosa per gli attori. Secondo Duret, il suono è emozione, è l'anima stessa del film. Il regista Robert Bresson ha del resto scritto: “voce: anima fatta carne”⁵¹. Duret non è solo all'ascolto di voci e parole. Nel cinema dei Dardenne, “tutto [infatti] conta: rumori, movimenti, la pelle degli interpreti, gli abiti indossati, gli oggetti, le azioni, il modo di compierle”⁵². Il quotidiano, il concreto, il banale, con tutti i suoni che comporta, “prende” la scena. Il suono è rigorosamente diretto, immediato, anche se stratificato; spesso esso è legato alla nozione di durata, dal momento che si lavora di frequente in piano-sequenza.

Per il film *Le Fils*, è interessante notare che, terminata la ripresa di una scena, si chiedeva agli interpreti di ripeterne in maniera identica spostamenti e gesti, ma senza parole; i suoni, registrati scrupolosamente dal fonico, venivano poi risincronizzati. *Il corpo dell'attore risuona, come uno strumento musicale.*

La partitura sonora, sottolinea con passione Duret, deve avere un senso, deve indicare direzioni: è comprensione, interpretazione, trasmissione, dono. Si ascolta l'attimo, l'istante. I microfoni sono come “imbuti”⁵³, che trasmettono agli attori, in azione, suoni, rumori, accadimenti fortuiti, respiri, parole. Questo

⁵⁰ Cfr. le interviste video, *Entretien avec Jean-Pierre et Luc Dardenne*, a cura di Sólveig Anspach, regia di Olivier Gonord, Parigi, 26 agosto 2008, prod. Blaq Out, 2009; e *Entretien avec Jean-Pierre et Luc Dardenne*, realizzazione di Jean-Michel Frodon, Festival di Cannes 2008.

⁵¹ Cfr. Bresson, Robert, *Note sul cinematografo*, cit., p. 63.

⁵² Cfr. Aubenas, Jacqueline, “*La dévotion*” du direct. *Entretien avec Jean-Pierre Duret*, in Aubenas, Jacqueline (a cura di), *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, cit., pp. 175-177.

⁵³ Cfr. *Ibidem*.

crea il ritmo, la scansione del film. La realtà, generosa, offre suoni unici e irripetibili. *Gli interpreti “danzano” sulla base sonora.*

Hanno dichiarato i Dardenne: “*La mise en scène joue sur les gestes, le regard, le timing*”⁵⁴. In *Rosetta*, la protagonista è spesso filmata da sola, in sequenze di lunga durata. Affinché la messa in scena potesse reggere, è stato necessario fissare un *timing* perfetto. A volte, i registi si sono dovuti nascondere a terra, fuori campo, per dare indicazioni all'attrice. Racconta Luc Dardenne: “*Nous avons élaboré tout un système où nous étions munis de baguettes, pour faire signe aux acteurs, leur donner le signal de telle ou telle action*”⁵⁵. Émilie Dequenne, in molte occasioni, non aveva punti di riferimento precisi, non poteva appoggiarsi alla recitazione degli altri attori. I cineasti le dicevano di contare i tempi, ma bisognava essere ben certi che tutta la troupe contasse seguendo lo stesso ritmo. Per questo motivo, ribadiscono i Dardenne, è stato elaborato questo sistema con le bacchette. *Registi: direttori d'orchestra e maestri delle danze.*

e. “*Une bonne fatigue*”

L'attore si prepara con cura all'interpretazione del personaggio; sperimenta e ripete ogni singola scena con i registi; lavora con l'intera troupe nel corso delle riprese; sotto sforzo, sempre in azione, fino “all'ultimo respiro”⁵⁶. Attori, alla prova con se stessi, come sfidati dai cineasti; portati al limite.

Quello che si crea con gli interpreti, confida Jean-Pierre Dardenne, non è un rapporto di forza, caratterizzato da imposizioni, ma un rapporto di totale fiducia. L'attore si abbandona, si affida completamente al regista. È vero tuttavia che, a volte, il cinema può diventare un poco un “esercizio di tortura”, una sorta di “tauromachia”⁵⁷. La critica cita frequentemente, a questo proposito, la scena del film *L'Enfant*, in cui gli attori Jérémie Renier (Bruno) e Jérémie Segard (Steve) restano immersi fino al collo, nelle acque gelide del

⁵⁴ Cfr. Benoliel, Bernard – Toubiana, Serge, “*Il faut être dans le cul des choses*”. *Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne*, in “*Cahiers du Cinéma*”, n. 539, ottobre 1999, p. 50. Nel video *I fratelli Dardenne sui luoghi del film*, cit., possiamo ascoltare proprio la voce di Jean-Pierre Dardenne, che conta *quattro tempi*, per segnalare l'entrata del personaggio di Cyril, nella scena dell'assalto contro il libraio.

⁵⁵ Cfr. *Ibidem*.

⁵⁶ Cfr. Censi, Rinaldo, *All'ultimo respiro*, in Mosso, Luca (a cura di), *Il cinema di Jean-Pierre e Luc Dardenne*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2005, pp. 71-74.

⁵⁷ Cfr. Mosso, Luca, *Scoprire l'altro. Conversazione con i fratelli Dardenne*, cit., p. 26.

fiume Mosa, inquadrati per un interminabile minuto. Renier racconta come la realizzazione della scena abbia richiesto un lungo e duro lavoro. Gli attori hanno dovuto ripeterla varie volte; quando uscivano dall'acqua, nell'intervallo fra una ripresa e l'altra, venivano abbondantemente bagnati, in modo da restare sempre "zuppi". I due ragazzi erano congelati. Durante le ripetute immersioni, Renier ha "bevuto" e, poiché si girava nei pressi di una fabbrica che scaricava nafta nel fiume, è stato costretto a recarsi in ospedale per qualche ora⁵⁸. I Dardenne fanno anche l'esempio del lungo piano-sequenza del finale del film *Rosetta*. Durante le riprese, l'attrice Émilie Dequenne ha dovuto trasportare, per un discreto tragitto, e ripetute volte, una bombola piena di gas. La bombola era pesante da reggere. A un certo punto, l'interprete aveva molto male alle mani e non riusciva più a tenere la bombola. I registi le hanno fatto mettere una pomata per cercare di lenire il dolore. Émilie tuttavia non riusciva più a tenere la bombola come aveva fatto fino a quel momento, e ha dovuto trovare un altro modo. Il gesto giusto, e profondamente vero, è stato trovato alla sesta ripresa. *Tutto il corpo dell'attrice mostrava fatica e sofferenza*, e in particolare la sua schiena, i cui muscoli, benché invisibili, si facevano sentire⁵⁹.

L'attuale estetizzazione del reale, scrive Luc Dardenne, impone una de-estetizzazione dell'arte. Se i registi mettono in scena interpreti-personaggi, che soffrono e che fanno soffrire, è nella volontà di far sorgere corpi vivi, reali: la sofferenza è infatti la prova dell'esistenza carnale; solo chi soffre può dare vita a una storia: non c'è storia senza sofferenza, cambiamento, passaggio. Si mostra il male per esorcizzarlo; male, di cui l'uomo è capace, ma a cui l'uomo può sfuggire⁶⁰.

Le costrizioni, secondo Jean-Pierre Dardenne, hanno molto aiutato a mettere in moto il corpo di Rosetta⁶¹. Durante la lavorazione del film, i registi hanno imposto costrizioni anche a se stessi; vincoli, portatori di conseguenze: la macchina da presa doveva essere sempre in ritardo rispetto al personaggio (suscitando curiosità e sorpresa nello spettatore); i luoghi non erano costruiti cinematograficamente (basta pensare alle scene che si svolgono nello spazio angusto della roulotte della protagonista); infine, si procedeva sempre con

⁵⁸ Cfr. l'intervista di Jacqueline Aubenais a Jérémie Renier, in Aubenais, Jacqueline (a cura di), *Jean-Pierre & Luc Dardenne*, cit., p. 142.

⁵⁹ Cfr. Mosso, Luca, *Scoprire l'altro. Conversazione con i fratelli Dardenne*, cit., p. 24.

⁶⁰ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 70.

⁶¹ Cfr. intervista video ai Dardenne, a cura di Jean-Michel Frodon, cit.

Rosetta verso un altro personaggio, mai viceversa. *La creatività dell'artista viene motivata dall'ostacolo, dal limite, dalla regola rigorosa. L'impressione di verità e di semplicità è risultato di un lavoro estremo, che non lascia spazio all'improvvisazione*; è sbagliato pensare, ha scritto, del resto, Robert Bresson, che la semplicità sia segno di poca invenzione⁶².

François Truffaut ricorda come il regista francese, di origine tedesca, Max Ophüls (1902-1957), allo stesso modo dell'amico Jean Renoir (1894-1979), abbia sempre sacrificato la tecnica cinematografica alla recitazione d'attore. Sottolinea Truffaut: “Ophüls sosteneva che un attore è necessariamente buono, necessariamente antiteatrale se è costretto a uno sforzo fisico: salire le scale, correre nella campagna, danzare durante tutta la ripresa”⁶³.

Fatica e movimento: vie privilegiate di accesso a giustizia e autenticità, anche per i Dardenne. Secondo la testimonianza di Olivier Gourmet, i registi, durante le riprese di *Le Fils*, giudicavano più interessante il suo lavoro del pomeriggio, rispetto a quello della mattina. La fatica, dice Gourmet, porta economia, efficacia, verità. Di solito le prime riprese sono buone, poi subentra una sorta di erosione; nelle ultime riprese, torna l'energia iniziale, ma con qualcosa in più. Si raggiunge una grande naturalezza negli atteggiamenti, nelle attitudini: effetto della “*bonne fatigue*”⁶⁴.

f. Il vento e l'acqua, la lettera e lo spirito

L'uomo, scrive la filosofa Hannah Arendt in *Condition de l'homme moderne*, del 1958, benché debba morire, non è nato per morire, ma per innovare: il miracolo che lo salva dalla propria rovina naturale è la natalità, nella quale si radica ontologicamente la facoltà di agire; attraverso l'azione, l'uomo può

⁶² Cfr. Bresson, Robert, *Note sul cinematografo*, cit., p. 71.

⁶³ Cfr. Truffaut, François, *I film della mia vita*, Venezia, Marsilio, *L'Unità tutto Truffaut*, 1997, vol. 2, p. 49. Per cattivo attore, “teatrale”, penso Ophüls intendesse l'attore di sola voce, il declamatore, colui che “recita” una parte, epigono degradato del Grande Attore dell'Ottocento; cfr. De Marinis, Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 71. Max Ophüls lavora in teatro come attore, regista e direttore artistico; passa al cinema nel 1930; nel 1933, con l'avvento del nazismo, lascia la Germania; lavora in Francia, Olanda, Italia, Stati Uniti. Vieri Razzini, commentando il film *Il piacere*, del 1952, ha definito Max Ophüls “regista-danzatore”. In quest'opera (film in tre episodi, tratti da novelle di Guy de Maupassant) il regista riflette sulle polarità movimento-immobilità, gioventù-vecchiaia, vita-morte, passione-matrimonio. Ophüls è maestro insuperato nei movimenti di macchina; la danza e figure di artisti e danzatori sono presenti nei suoi film.

⁶⁴ Cfr. intervista video a Olivier Gourmet, a cura di Frédéric Bonnaud, cit.

rinascere a nuova vita⁶⁵. Qualche anno prima, il danzatore e coreografo Rudolf Laban, in *L'arte del movimento*, del 1950, aveva scritto che l'artista deve imparare a leggere e a mostrare i comportamenti degli uomini che incontra; saper immaginare situazioni che li coinvolgono; acquisire l'arte di esprimere la lotta per i valori (materiali e spirituali), intrapresa quotidianamente dall'uomo attraverso movimenti e azioni⁶⁶.

“TRADURRE il vento invisibile nell'acqua che scolpisce passando”⁶⁷ è la metafora, usata dal regista Robert Bresson, per descrivere il compito di ogni artista. Con una similitudine, i cui termini sono lettura delle Sacre Scritture e arte della regia, Luc Dardenne ribadisce il concetto. Il regista deve filmare la lettera, e non voler filmare lo spirito, che emergerà da solo; e non troppo in rilievo, perché la lettera deve restare visibile. Proprio mantenendo il contatto con essa lo spirito acquista profondità⁶⁸.

L'acqua increspata e la lettera sacra raccontano di vento e spirito, “gemelli”, e dispensatori di vita. La parola biblica “spirito” deriva infatti dall'ebraico *rùach*= “soffio di vento”, e il termine viene spesso usato per indicare il respiro della vita, il soffio provvidenziale per rianimarsi e prendere coraggio.

A conclusione della personale analisi della relazione regista-attore, potremmo affermare che, *senza il corpo dell'attore, segno in movimento, il regista non può assolvere il proprio compito, etico, di confrontarsi con desideri e possibilità dell'uomo*. Animato dal desiderio, ogni individuo può rinascere a nuova vita.

⁶⁵ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 65. Luc Dardenne cita Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961, pp. 277-278. Altro testo di Arendt, citato dal regista, è *La Tradition cachée*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1993.

⁶⁶ Cfr. Laban, Rudolf, *L'arte del movimento*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Macerata, Ephemeria Editrice, 2002, p. 98.

⁶⁷ Cfr. Bresson, Robert, *Note sul cinematografo*, cit., p. 72.

⁶⁸ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 82.



Jérémie Renier e Artina Dobroski in *Le Silence de Lorna*

ANALISI DEL MOVIMENTO DEGLI ATTORI⁶⁹

Émilie/Rosetta: un esempio⁷⁰

a. Sinopsi

Rosetta vive una condizione di povertà e precarietà, a fianco di una madre prostrata e alcolizzata. *Solo un lavoro potrebbe permetterle una vita normale*. La sua lotta disperata si spinge fino al tradimento del prossimo, dell'unico amico, Riquet. La coscienza morale del personaggio, consapevolezza del male recato, emerge, infine, in un movimento doloroso, ma salvifico, di *apertura verso l'altro*. Rosetta “si arrende”: rinuncia all'impiego strappato a Riquet; tenta il suicidio, in una sorta di autopunizione; piange tutto il proprio dolore, davanti al ragazzo, accorso presso di lei.

b. Generare/Nascere

Spesso Rosetta ha mal di pancia. *Rosetta o la nascita*: i suoi dolori sono le contrazioni di un parto, che non riesce a trovare il proprio bambino⁷¹. *Rosetta genitrice e creatura al tempo stesso*. La sofferenza è necessaria perché una nuova Rosetta possa venire alla luce *nella perdita*: perdita del proprio lavoro; della propria vita; dell'immagine di sé, in cui la ragazza si è come murata⁷². La coscienza umana, secondo la psicanalista Marie Balmory, citata da Luc Dardenne, non si è infatti costruita attraverso possesso e dominio, ma attraverso spossessamento e liberazione⁷³: è quello che perdiamo, ogni istante, a darci sostanza.

In diverse situazioni, la giovane ha crisi acute: davanti alla madre, nello spazio angusto e soffocante della roulotte; dopo aver ballato con Riquet, a casa

⁶⁹ L'analisi che segue ricorre a termini e concetti riconducibili alle teorie sul movimento di Rudolf Laban. Alcuni studi di Odette Aslan, sul lavoro di Pina Bausch, e di Giorgio Strehler, costituiscono inoltre un modello di riferimento. Cfr. Aslan, Odette, *Danse/Théâtre/Pina Bausch-I. Des chorégraphies aux pièces*, numero monografico di “Théâtre public”, 1997, n. 138; Id., *Danse/Théâtre/Pina Bausch-II. D'Essen à Wuppertal*, numero monografico di “Théâtre Public”, n. 139, 1998; Id., *Le travail corporel chez Giorgio Strehler*, in Aslan, Odette (a cura di), *Le corps en jeu*, cit., pp. 263-273.

⁷⁰ La personale analisi di movimento svolta da chi scrive ha riguardato, in una ricerca più ampia, anche i film *Le Fils* (2002) e *L'Enfant* (2005), concentrandosi sui personaggi di Olivier, interpretato da Olivier Gourmet, e di Bruno, interpretato da Jérémie Renier. In questa sede, è stato tuttavia preferibile proporre al lettore un unico esempio.

⁷¹ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 91.

⁷² Cfr. *ivi*, p. 81.

⁷³ Cfr. *ivi*, p. 89. Il regista cita Balmory, Marie, *Le sacrifice interdit*, Paris, Grasset, 1982, p. 332.

del ragazzo; nel fitto del bosco o per strada, mentre è completamente sola. *Il corpo di Émilie Dequenne assume, in tutti i casi indicati, forme e atteggiamenti ben precisi.* L'attrice si ripiega su se stessa, a volte mantenendo un livello spaziale medio (il personaggio è in piedi), più spesso utilizzando quello basso (Rosetta è seduta su un letto o accasciata a terra). Tutte e due le mani premono forte sull'addome. Le braccia disegnano naturalmente angoli acuti, a livello dei fianchi. Il viso si contrae. La respirazione si fa violenta. Rosetta ansima, come ferita. Quando la ragazza è seduta o accasciata, anche gli arti inferiori possono venire coinvolti: mani e braccia “raccolgono”, portano al tronco una gamba; il ginocchio si flette, la coscia preme contro il petto; il capo è reclinato sul ginocchio. Rosetta si dondola lentamente, avanti-indietro, in posizione fetale, come per cullarsi. *L'angoscia viene esteriorizzata attraverso chiusura (forma) e contrazione (flusso). Il dolore disegna il corpo; il corpo è segno del dolore.*

c. A casa di Riquet

Una sera, inaspettatamente, Rosetta si presenta a casa di Riquet. Palpabile l'imbarazzo, l'emozione fra i personaggi nell'incontro. Per rompere il ghiaccio, il saltimbanco Riquet, ex campione di ginnastica artistica, si esibisce in una prolungata verticale sulle braccia, con acrobazia e caduta finale, suscitando il riso della ragazza e il sorriso di noi spettatori: *spettacolo nello spettacolo.* Il blu è il colore del principe Riquet: blu la T-shirt indossata; blu la sacca sportiva, appoggiata su una mensola; blu il piano del tavolo, che verrà apparecchiato per la cena. Riquet siede di fronte a noi, Rosetta è seduta alla sua sinistra. Gli arti inferiori degli attori non sono visibili, nascosti dal tavolo. Da buon padrone di casa, il ragazzo si alza ripetute volte, per servire l'ospite. Durante il pasto, permane il disagio fra i protagonisti. Rosetta mantiene costantemente lo sguardo basso, sul piatto, le braccia piegate ad angolo acuto, a livello dei gomiti (quando impugna le posate per tagliare e mangiare le vivande; quando beve a collo, d'un fiato, una birra, sollevando il braccio destro e il capo; quando si appoggia al piano del tavolo, in un atteggiamento di stasi e riposo). *Ritornano forme spigolose. Il corpo racconta il carattere.* Il nervosismo di Riquet è tradito invece dalla mimica facciale, da micro-movimenti involontari, da tic: il ragazzo mastica e deglutisce nervosamente, si morde le labbra, si tocca il naso e le gambe,

contrae le spalle; cerca continuamente, con lo sguardo, una Rosetta irraggiungibile. Dichiarano in un'intervista i Dardenne: “*Nous avons refaite [cette scène] de nombreuses fois, avec des variations. Riquet est devenu de plus en plus retenu, de moins en moins délié. Nous sommes allés vers ce que nous avons finalement monté*”⁷⁴. Il dialogo fra i personaggi è scarno, irrisolto; pungente il rumore di sottofondo di forchette e coltelli. Nel bel mezzo della cena, Riquet aziona un registratore: vuole far sentire a Rosetta una propria improvvisazione alla batteria. Importante sottolineare che la fonte sonora fa parte del racconto, e che, in fase di ripresa, il fonico Jean-Pierre Duret non ricorse al *play-back*⁷⁵. Il ragazzo invita Rosetta a danzare: lei rifiuta, dichiarandosi incapace; lui insiste; la fa alzare, la trascina nelle danze, afferrandola per un polso e per un gomito. *La danza in coppia* si svolge in uno spazio piuttosto angusto, fra il tavolo apparecchiato e i fornelli della cucina. Fabrizio Rongione e Émilie Dequenne, l'uno di fronte all'altra, e a contatto (a livello del tronco, tramite gli arti superiori), incarnano due dinamiche differenti. Riquet sente il ritmo, ha un movimento abbastanza fluido e morbido. Rosetta, al contrario, è estremamente rigida, bloccata; oppone resistenza, *danza contro*: bambola di fil di ferro, articolata a fatica dal ragazzo. Riquet vorrebbe condurla: tiene la ragazza per la mano destra e il fianco sinistro; tenta di farle spostare il peso corporeo da un piede all'altro, a tempo di musica, ruotando insieme a lei intorno ad un asse ideale. Il ragazzo cerca inoltre di far girare Rosetta su se stessa (*en dehors-en dedans*), facendo perno sui suoi arti superiori; la spinge al movimento; vorrebbe avvicinarla a sé. *Rigidità e relazione oppositiva raccontano l'anima del personaggio femminile: Rosetta, “donna che si indurisce per sopravvivere”*⁷⁶.

Colta da un attacco di mal di pancia, la ragazza scappa, imboccando la profonda tromba delle scale. Ritorrerà, di lì a poco... deve recuperare un paio di stivali, dono di Riquet; ma soprattutto, non se la sente di passare la notte al *camping*. Il ragazzo l'accoglie. Rimasta sola, nel buio della camera, la protagonista sussurra una scarna, quanto intensa, confessione-professione.

⁷⁴ Cfr. Benoliel, Bernard – Toubiana, Serge, “*Il faut être dans le cul des choses*”. *Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne*, cit., p. 51.

⁷⁵ Cfr. Aubenas, Jacqueline, “*La dévotion*” *du direct*. *Entretien avec Jean-Pierre Duret*, in Aubenas, Jacqueline (a cura di), *Jean-Pierre & Luc Dardenne*, cit., p. 176.

⁷⁶ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 63.

L'attrice è adagiata sul letto, immobile. Viene inquadrata in primo piano, un poco dall'alto. La testa riposa sul cuscino, il volto di profilo. Il palmo della mano destra stringe la federa: posizionato a livello del volto, esso evoca uno specchio dei desideri. Ripete, fra sé e sé, Rosetta, in una sorta di sdoppiamento: “*Tu t'appelles Rosetta. Je m'appelle Rosetta./ Tu as trouvé un travail. J'ai trouvé un travail./ Tu as trouvé un ami. J'ai trouvé un ami./ Tu as une vie normale. J'ai une vie normale./ Tu ne tomberas pas dans le trou. Je ne tomberai pas dans le trou*”. Commentano i fratelli Dardenne: “*Ce qu'elle dit est entre la prière et la méthode Coué*”⁷⁷. *Rosetta est comme un funambolo au dessus du trou. Sa mère y est presque tombée, et quand Riquet lui propose de remonter sur le fil, elle ne comprend pas qu'on puisse l'aider*”⁷⁸; e ancora: “*Elle marche au bord du trou, elle marche pour ne pas tomber. Quand il viendra, elle ne le reconnaîtra pas, l'autre, celui qui vient l'aider. Elle le jettera dans le trou*”⁷⁹.

Secondo il regista Eugenio Barba, il guerriero è l'uomo che danza meglio: il suo corpo, carico di energia, è sempre pronto all'attacco e alla difesa⁸⁰. Anche Rosetta combatte (contro la madre; i colleghi; i datori di lavoro); sempre sulle difensive, soprattutto con Riquet. “*Tout cela est danse et musique, toujours au bout de la mort, ne pas tomber dedans*”, ha scritto, in una lettera, Louis-Ferdinand Céline⁸¹. *Rosetta guerriera... Rosetta funambolo... Rosetta danzatrice... tra la vita e la morte.*

d. “*La tentation du meurtre*”⁸²

Temendo l'arrivo del guardiano del *camping*, Rosetta butta in acqua delle lenze con le trappole per le trote. Al posto del guardiano, giunge invece Riquet, pronto ad offrirle aiuto. Rosetta, reggendosi a un tronco, tiene stretto per un braccio il ragazzo, che, sbilanciato verso l'acqua, in equilibrio precario sul

⁷⁷ Metodo, legato alle ricerche dello psicologo francese Émile Coué (1857-1926). Il miglioramento dello stato psicologico dell'individuo è raggiunto attraverso l'adesione del soggetto a idee positive. Secondo Coué, è l'immaginazione, più della volontà, a determinare l'agire umano; attraverso la suggestione, è possibile condizionare l'inconscio. La persuasione richiede ripetizione. Coué domandava ai propri pazienti di pronunciare ad alta voce, mattino e sera, molte volte di seguito, la frase: “*Tous les jours, à tous points de vue, je vais de mieux en mieux*”.

⁷⁸ Cfr. Halberstadt, Michèle, *Rosetta. Un entretien avec les frères Dardenne*, cit.

⁷⁹ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 93.

⁸⁰ Cfr. Barba, Eugenio, *Le corps crédible*, in Aslan, Odette (a cura di), *Le corps en jeu*, cit., pp. 257-258.

⁸¹ Cfr. Nasuelli, Elio, *Céline e la ballerina*, in Céline, Louis-Ferdinand, *Lettere a Elizabeth*, Milano, Rosellina Archinto, 1993, p. 67 e p. 85. La lettera di Céline, del 22 febbraio 1933, è indirizzata al suo traduttore John Marks.

⁸² Espressione della studiosa Jacqueline Aubenas; cfr. Id., *La tentation du meurtre*, in Aubenas, Jacqueline (a cura di), *Jean-Pierre & Luc Dardenne*, cit., pp. 283-285.

bordo limaccioso, cerca di recuperare una delle lenze, servendosi di un ramo. La ragazza improvvisamente scivola a terra e molla la presa. Riquet, precipitato in acqua, invoca invano il suo aiuto. Il ragazzo rimane fuori campo: il male è per i due registi “inimmaginabile, non appare come immagine”⁸³. Rosetta, seduta a terra, immobile, non compie i gesti, che la situazione, invece, richiederebbe. La macchina da presa scruta il volto di Émilie Dequenne. *Lo sguardo della ragazza proietta l'idea di omicidio (benché “in absentia”)*: la morte per annegamento dell'amico significherebbe per lei un posto di lavoro sicuro. Rosetta, ferma, riflette. La stasi precede e produce, per fortuna, uno scatto verso l'altro; il silenzio genera, infine, una risposta morale: *Rosetta non ucciderà*. La ragazza prende un ramo nel bosco; torna di corsa alla riva; si protende verso Riquet, lo raggiunge, lo trae in salvo; si scusa con lui per essere scivolata, per aver errato. *L'azione dello scivolare significa far cadere materialmente l'altro (Rosetta scivola a terra e fa precipitare in acqua Riquet), ma è anche sintomo di cedimento morale: si cade nella tentazione dell'omicidio dell'altro*. La felicità umana è tuttavia possibile solo nell'oblio dell'atto di uccidere, nel non uccidere⁸⁴. *L'anima non è possibilità di immortalità (la mia) ma impossibilità di uccidere (l'altro)*, sostiene Luc Dardenne, citando Emmanuel Lévinas⁸⁵. L'arte, aggiunge il regista, potrebbe forse essere una modalità dell'istituzione dell'impossibilità di uccidere: “*Regarder l'écran, le tableau, la scène, la sculpture, la page, écouter le chant, la musique, ce serait: ne pas tuer*”. Le relazioni umane, secondo la scrittrice Toni Morrison (1931), citata dai Dardenne, si possono, del resto, ridurre al fondamentale quesito: *mi salverai la vita? o me la prenderai?*⁸⁶.

Nel corso della scena in esame, *i due protagonisti vivono una reale situazione di sforzo* (la ragazza deve usare tutta la propria energia per tirare il ramo, e trascinare a riva il ragazzo); *e di pericolo* (Fabrizio Rongione, impedito nel movimento dagli abiti pesanti, si dibatte nell'acqua fangosa; beve; respira a fatica). Nel delicato momento del salvataggio, lo spettatore vede emergere a fior d'acqua la nuca dell'attore; il dorso delle sue mani, che poi si ribaltano

⁸³ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 69.

⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 66.

⁸⁵ Cfr. *ivi*, p. 42. Luc Dardenne cita Lévinas, Emmanuel, *Difficile liberté*, Paris, Albin Michel, 1976.

⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 50. Luc Dardenne cita Morrison, Toni, *La chanson de Salomon*, Paris, Acropole, 1985, p. 401.

all'indietro; le dita, piegate e contratte; le braccia, drammaticamente contorte. *La figura umana viene colta di schiena, nella sua fragilità e vulnerabilità.* Fabrizio Rongione cerca di afferrare il ramo dietro di sé, senza però voltarsi verso la riva. Ad un'attenta analisi, l'azione risulta assai complessa per l'attore, che, di spalle, non può vedere il ramo né l'attrice che glielo porge. *Rongione va a tentoni, potremmo dire in ascolto, forzando all'indietro, innaturalmente, l'articolazione della spalla sinistra.*

L'interprete esce dall'acqua, si accascia a terra, nella ghiaia, stremato e ansimante; si solleva poi lentamente, poggiando su ginocchia e braccia, e srotolando la colonna vertebrale dal “centro” (zona addominale) sino alla nuca. Gli abiti bagnati sono come incollati al corpo; i capelli grondano acqua sul viso. Sempre a tempo lento, l'attore fa scorrere verso il basso la cerniera della giacca e si leva a fatica l'indumento. Riquet riemerge fisicamente, contrastando e vincendo l'acqua, che lo ha quasi inghiottito e come avviluppato in una camicia di forza. Tuttavia, il personaggio continua a essere schiacciato dal dolore per le esitazioni di Rosetta. *Segno forte e denso, il cambiamento di livello spaziale, nei due sensi dell'asse verticale. Precipitare dentro, uscire fuori, sollevarsi, liberarsi: le azioni salienti.* Lo stesso Luc Dardenne, in fase di stesura della sceneggiatura, parla di “*mouvement de sortie contre mouvement d'enfermement*” per qualificare la lotta dei protagonisti⁸⁷.

Nel finale della scena, Rosetta aiuta il ragazzo a strizzare la giacca bagnata. L'indumento, tenuto dai due giovani per i lembi opposti, getta come un ponte fra i personaggi, rivela un legame nascente (lo stesso si può dire del ramo, utilizzato per il salvataggio).

Importante ricordare che, in una scena precedente del film, la stessa Rosetta era stata gettata in acqua e abbandonata dalla madre. La ragazza reagisce prontamente, si aggrappa alla riva, risale. Lo spettatore assiste quindi a due scampati annegamenti: quello di Rosetta e quello di Riquet. *Nel cinema dei Dardenne, alcuni elementi, alcuni temi ricorrono, in un gioco di richiami e risonanze.* A livello drammaturgico, secondo Jacqueline Aubenas, la figura stilistica che accompagna Rosetta è proprio quella della *ripetizione*⁸⁸. Alcuni critici hanno

⁸⁷ Cfr. *ivi*, p. 74.

⁸⁸ Cfr. Aubenas, Jacqueline, *Une écriture en mouvement*, in Aubenas, Jacqueline (a cura di), *Jean-Pierre & Luc Dardenne*, cit., p. 112.

anche parlato di *composizione musicale* dei film dei Dardenne⁸⁹. E ancora, ha scritto François Bégaudeau, a proposito del concatenarsi degli eventi, dei rapporti causali fra situazioni e azioni: “*Aussi terrestre que celle de la danseuse, la grâce est une somme d'enchaînements*”⁹⁰.

e. “Ouvrir les vannes”⁹¹

Rosetta tradisce Riquet, denunciando la truffa delle cialde, operata dal ragazzo ai danni del principale. La protagonista ottiene in questo modo un impiego fisso. Difficile tuttavia convivere con il rimorso: Rosetta telefona per avvertire che non si recherà più al lavoro; si chiude dentro la propria roulotte; tenta il suicidio con il gas. In pochi istanti, tuttavia, la bombola si svuota: la ragazza è costretta a uscire per acquistarne una nuova dal guardiano.

In quest'ultimo passaggio del film, evidenziamo un *percorso di andata* del personaggio, dalla roulotte fino a casa del custode del *camping*; e un *percorso di ritorno*, inverso al precedente, dalla casa del custode verso la roulotte (che tuttavia non verrà mai raggiunta dalla protagonista, per l'intervento salvifico di Riquet). Questo secondo, travagliato percorso, in linea pressoché retta, è interrotto da soste e cedimenti della protagonista, e intralciato da vari passaggi di Riquet, sopraggiunto in motorino. Il ragazzo si muove intorno a Rosetta, disegnando *percorsi circolari*, e sbarrandole quasi ritmicamente il cammino. Importante anche il lento e continuo *movimento semicircolare* dell'operatore di macchina, dal volto alla schiena dell'attrice, e viceversa. *Riassumendo: si relazionano e, in parte, si intersecano tre differenti tipi di percorso (quello in linea pressoché retta, di Rosetta; quelli circolari, intorno alla ragazza, di Riquet sul motorino; quello semicircolare, sempre intorno alla protagonista, dell'operatore); percorsi agiti da tre diversi “danzatori” (Émilie Dequenne; Fabrizio Rongione; Benoît Dervaux).* A proposito della preparazione di questa sequenza finale, sono molto interessanti le dichiarazioni dei cineasti. I percorsi vennero stabiliti con precisione, dopo essere stati sperimentati con gli attori; fissati anche i punti in cui l'attrice Émilie Dequenne

⁸⁹ Cfr. l'intervista ai Dardenne, a cura di Frédéric Bonnaud, estratto della trasmissione *Charivari*, cit.

⁹⁰ Cfr. Bégaudeau, François, *La matière, infiniment*, in “Cahiers du Cinéma”, n. 605, ottobre 2005, pp. 24-26.

⁹¹ Cfr. Halberstadt, Michèle, *Rosetta. Un entretien avec les frères Dardenne*, cit. L'espressione, di Luc Dardenne, significa letteralmente “aprire le paratoie”.

si sarebbe fermata, il movimento di arrivo e i tempi di passaggio del motorino. Racconta Jean-Pierre Dardenne: “Avevamo installato tutta una coreografia in modo relativamente preciso e ci siamo affidati al cielo perché tutto l'insieme funzionasse: Rosetta che cammina, Riquet che arriva sul motorino e l'operatore alla giusta distanza”⁹². Il passaggio dell'operatore dalla schiena al volto, e viceversa, doveva *rendere l'idea del volume fisico*, dare la sensazione di un corpo che esiste veramente. Il corpo infatti, sottolinea Luc Dardenne, non è bidimensionale: “Se qualcuno, che non ha mai visto un essere umano in vita sua, ci vedesse, forse si chiederebbe cosa abbiamo dietro. Ma ci sono persone che non hanno il senso del rilievo nello sguardo”⁹³. I registi inoltre non sapevano come far arrivare il personaggio di Riquet. Inizialmente hanno provato a far arrivare il ragazzo a piedi; poi hanno pensato che “il motorino è il suo strumento”⁹⁴. Nel corso dell'intero film, il rumore fuori campo del motorino evoca il personaggio; nella scena finale, esso costituisce anche una preziosa base ritmica per gli attori.

Opportuno, infine, soffermarsi su alcune *azioni della protagonista*. La ragazza cammina, si ferma; regge la bombola, la posa, la risolve, sottoponendo il tronco a sforzi, tensioni e piegamenti continui; presa dalla collera, scaglia sassi contro Riquet, nel tentativo di allontanarlo. La giovane, infine, cade in avanti. L'operatore è alle sue spalle. *Accasciata a terra, la testa sul cilindro blu della bombola, il corpo, che replica forme chiuse e “dolorose”, Rosetta piange*. Ha dichiarato Luc Dardenne: “*Il y a beaucoup de liquide, autour de cette fille qui retient tout, qui ne veut pas lâcher les eaux, qui ne veut pas pleurer [...]. Rosetta est fermée, mais elle finira par ouvrir les vanes*”⁹⁵. Il pianto di Rosetta significa dunque resa e arrendevolezza. Riquet si avvicina e solleva la ragazza, che, in lacrime, lo guarda, o meglio, lo vede, come per la prima volta. *Rosetta finalmente “riconosce” l'altro: con il proprio sguardo gli conferisce esistenza*.

⁹² Cfr. Mosso, Luca, *Scoprire l'altro. Conversazione con i fratelli Dardenne*, cit., p. 15.

⁹³ Cfr. *ivi*, p. 24.

⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 18.

⁹⁵ Cfr. Halberstadt, Michèle, *Rosetta. Un entretien avec les frères Dardenne*, cit..

f. Nature morte

In *Rosetta*, appaiono *vivide* nature morte, *animate* dalle azioni della protagonista, e *trasfigurate* da inquadrature molto strette. Si tratta di passaggi del film, in cui la ragazza è intenta in *movimenti segmentali, che coinvolgono essenzialmente le mani*. Rosetta, china lungo la riva, prepara, getta in acqua e recupera le lenze con le trappole per la pesca: le mani infreddolite spostano zolle, si mescolano alla terra; armeggiano con ami, fil di ferro, bottiglie, scatole arrugginite per le esche. I micro-movimenti delle dita richiedono esattezza e precisione. *L'immagine si fa molto vicina*. Le mani di Rosetta, come foglie sul terreno... un pesce si contorce dietro il vetro: vorrebbe uscirne. Lo sguardo dei cineasti, sprofondato nella materia, cerca di riemergere, creandosi un varco, generando l'inquadratura⁹⁶. Prima del tentativo di suicidio, Rosetta cucina e mangia un uovo sodo. Lo prepara in un pentolino di alluminio. Perché si raffreddi esternamente, lo ripone in una ciotola bianca, posata sulla tavola, e aggiunge acqua. Con le punta delle dita, lentamente, lo fa ruotare su se stesso. Lo asciuga, strofinandolo contro la propria giacca; ne rompe il guscio con un colpo deciso sulla fronte; veloce, lo sguscia...

Gli autori hanno ben presente l'insegnamento di Robert Bresson. Dichiara Luc Dardenne: “*Avant le tournage [de Rosetta], Jean-Pierre a revu quelques films de Robert Bresson. Moi, je revois toujours le même: Un condamné à mort... Évidemment, les films de Bresson sont très présents*”⁹⁷. Bresson ricordava spesso l'espressione di Blaise Pascal (1623-1662), “L'anima ama la mano”. *Un condannato a morte è fuggito*, del 1956, testimonia una “straordinaria evasione [...] concepita, preparata e realizzata senza alcun aiuto né dall'esterno né dall'interno, con il cervello, le mani e un miserabile cucchiaio”⁹⁸. In *Pickpocket*, del 1959, Michel, borseggiatore, si sottopone a un ferreo allenamento-addestramento, che comporta osservazione, imitazione e ripetizione costante di micro-movimenti delle mani. Le dita devono trasformarsi in docili e flessibili strumenti di precisione. La mano veicola inoltre scrittura e confessione: il diario di Michel

⁹⁶ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 97.

⁹⁷ Cfr. Benoliel, Bernard – Toubiana, Serge, “*Il faut être dans le cul des choses*”. *Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne*, cit., p. 50.

⁹⁸ Cfr. Ferrero, Adelio-Lodato, Nuccio, *Robert Bresson*, Milano, Il Castoro Cinema, 2004, p. 58.

racconta il suo tormentato percorso interiore. Scrive poi Bresson, a proposito della *frammentazione*: “È indispensabile, se non vogliamo cadere nella RAPPRESENTAZIONE. Vedere esseri e cose nelle loro parti separabili. Isolare queste parti. Renderle indipendenti così da porle in nuova dipendenza”⁹⁹. E aggiunge, citando Pascal: “Una città, una campagna, da lontano sono una città e una campagna; ma man mano che ci si avvicina, sono case, alberi, tegole, foglie, erbe, formiche, infinite zampe di formica”¹⁰⁰. Per i Dardenne, come per Robert Bresson, è rilevante “immaginare” parti di esseri e cose, e movimenti segmentali degli interpreti, in visioni ravvicinate.

Nel proprio diario, Luc Dardenne esprime giudizi in merito ad alcuni artisti figurativi. L'americano Edward Hopper (1882-1967), “troppo vero”, lo mette di cattivo umore¹⁰¹. Gli occhi del regista vengono invece come “crepati” dalla vibrazione intensa degli oggetti delle nature morte di Giorgio Morandi (1890-1964):

Le bottiglie, i bicchieri, le brocche, i vasi, le ciotole... stanno sul tavolo come piccole colonne, piccoli templi innalzati in onore della nostra umanità giorno per giorno, fragili, sfuggiti all'utilità che ci fa dimenticare della loro presenza. Stanno lì, in gruppo, sul tavolo, qualche volta rifugiati uno contro l'altro come se incombesse una minaccia, e mi guardano... E la loro vulnerabilità è disarmante, vibra, fa vibrare tutto e mi crepa gli occhi. Sì, esistono, stanno lì, si rivolgono a me che non li avevo mai visti, quegli sguardi sul tavolo... il tavolo che basterebbe una pedata a rovesciare¹⁰².

Nel cinema dei Dardenne, il reale, visto da vicino, come per la prima volta, riacquista corpo e si trasfigura. La trasfigurazione è generata dall'inquadratura; dalla rete di senso, che si crea per contagio fra i segni; dalla sensibilità di sguardo di registi,

⁹⁹ Cfr. Bresson, Robert, *Note sul cinematografo*, cit., p. 87.

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 125.

¹⁰¹ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., pp. 170-171. Nel luglio del 2004, il regista visita a Londra una mostra dedicata ad Hopper. Queste le sue impressioni: “La luce cade in rettangoli sul pavimento, sui muri. Cade orizzontale. Un brutto scherzo. Niente per accoglierla. Niente per rinviarla. I corpi, come sulla scena, si mettono in posa per riscaldarsi lì ma non sentono nessun calore, non ne trasmettono nessuno. Il pittore vorrebbe dipingere ma non ci riesce più. Trucca. È diventato un tassidermista. Le case, i corpi, gli spazi tra i corpi, il cielo, il suolo, tutto è riempito, pieno di un silenzio denso. Più nessuno grida né griderà. Nessun bambino è scappato”.

¹⁰² Cfr. *ivi*, p. 99. Luc Dardenne ha occasione di rivedere dei Morandi, a Roma, nell'agosto 1999.

operatori, spettatori; dal “*mouvement dans le plan [qui] est toujours supérieur au mouvement du plan*”¹⁰³.

“*Le problème n'est pas de peindre la vie mais de faire une peinture vivante*”, sosteneva il pittore Pierre Bonnard (1867-1947), citato ed emulato dai Dardenne¹⁰⁴.

Nature morte, quelle dipinte dai due cineasti, che vibrano e che fanno vibrare. Il pesce, che si dibatte nella bottiglia, ci narra di Rosetta; l'uovo, che oscilla, sbattendo contro i bordi della ciotola, significa la vita.

¹⁰³ Cfr. Burdeau, Emmanuel, *L'offensive des Dardenne*, cit., p. 46.

¹⁰⁴ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 107.



Emilie Dequenne e Fabrizio Rongione in *Rosetta*

LE CORPS-CAMERA

“*Comme un chalumeau*”

Desiderio degli autori è stare il più possibile vicino ai corpi, tra i corpi; alla ricerca di palpitazione, tensione, incandescenza. La macchina da presa deve trovare il punto di vibrazione dell'attore; la distanza si modifica, si ricerca finché non arriva il momento in cui il corpo dell'attore diventa come una membrana, e nel corpo visibile affiora quello invisibile¹⁰⁵.

Ad alcuni spettatori, irritati dai movimenti di macchina di *Le Fils* e perplessi sul perché di tali movimenti, i registi spiegano:

Impossibile rispondere al ‘perché’. Forse è possibile chiarire il ‘per cosa’, cosa cerchiamo di tradurre in e con quei movimenti... Un'inquadratura è tanto per cominciare un flusso di energia che passa sopra e attraverso i corpi e gli oggetti, non per metterli a posto, non per comporne un quadro, ma per accerchiarli, per metterli nello stesso stato di tensione, di vibrazione, perché tutto il film sia un corpo vibrante, perché lo sguardo dello spettatore sia scosso da questa vibrazione. Energia, flusso, vibrazione, movimento continuo, teso, talvolta filato, vicino, a volte quasi addosso ai corpi e agli oggetti per provocare inquietudine, perdita dei punti di riferimento spaziali, per rapire lo spettatore nella spirale di un movimento che lo incolla, lo attacca ai corpi, agli oggetti ripresi, un movimento troppo rapido, troppo completo perché ci sia tempo di prendere le benché minime distanze. Qualcosa di fisico che vorrebbe scambiarsi, un'esperienza, una prova, una danza, una febbre. La macchina da presa è come una fiamma ossidrica. Scaldare i corpi e gli oggetti. Stare vicinissimo per raggiungere uno stato di incandescenza, un'intensità che brucia, che manda fuori di sé, fino ad accedere a qualcosa che sia pura vibrazione umana [...]. La nostra macchina da presa [...] è connessa alla pulsione dei corpi, la comunica agli oggetti, cerca nei suoi movimenti qualcosa che plachi la sua eccitazione, la sua tensione esasperata. In un certo senso uno stato di trance. Una trance morale. Se per morale si intende ciò che riflette la lotta, ancestrale ma attuale e inestricabile, tra le nostre pulsioni e la legge. Una lotta dalla quale l'essere rinchiuso, bruciato, eccitato, esce diretto verso l'altro, passa a un altro stato¹⁰⁶.

L'inquadratura dunque accerchia corpi ed oggetti, li mette nello stesso stato di tensione, li fa vibrare. Essa deve rendere il film corpo vibrante, che coinvolge lo spettatore, come rapito dal

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 133.

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, pp. 135-136.

*vortice. Una prova fisica... quasi una danza*¹⁰⁷. *La macchina da presa, fiamma ossidrica, scalda, produce incandescenza, favorisce passaggi di stato da sé a fuori di sé, verso l'altro.*

Nel novembre del 2002, Luc Dardenne è ad Hanoi per un seminario con alcuni giovani cineasti del luogo. Nel tentativo di trasmettere la propria esperienza, il regista rivede i film, suoi e del fratello, e ne analizza attentamente i movimenti di macchina; movimenti, dettati dal desiderio di essere dentro, all'interno del rapporto tra sguardi e corpi, corpi e scenografia. Riprendendo una figura che cammina lungo un muro, la macchina da presa dei Dardenne è portata a catturare un primo profilo del corpo e il muro dietro, passa poi davanti al corpo, s'infiltra tra questo e il muro, si sofferma sull'altro profilo e quindi sulla schiena, in un giro completo di 360 gradi, che accerchia e isola la figura. S'interroga l'autore:

Perché questo desiderio di essere nelle cose, di essere dentro? Perché questo desiderio che mio fratello e io condividiamo pienamente? Perché non ci allontaniamo dai corpi? Perché non li vediamo in un paesaggio? Perché questi corpi solitari, sradicati, nervosi, che non possono abitare un paesaggio, che non possono esistere in campo lungo, in un campo di terra e cielo, di natura? Lo vorremmo, lo vorremmo tanto ma qualcosa in noi oppone resistenza, sembra che ci costringa, ci dà la sensazione di mentire non appena allarghiamo troppo l'inquadratura, come se volessimo far credere alla riconciliazione fra l'uomo e la vita. Forse lì, in prossimità delle cose, tra i corpi, troviamo una presenza della realtà umana, un fuoco, un calore che irradia, che brucia e isola dal triste freddo che regna nel vuoto, nel vuoto esageratamente grande della vita. Il nostro modo di non disperare, di continuare a credere¹⁰⁸.

Prossimità ai corpi e inquadrature strette "significano" realtà ed esperienza umana, contatto, calore... speranza.

"Le cadreur-danseur"

L'operatore dei fratelli Dardenne è Benoît Dervaux, supportato da Amaury Duquenne: formatosi all'IAD di Bruxelles, come operatore, direttore di fotografia e documentarista, conosce i registi, presentando a Dérives il progetto

¹⁰⁷ *L'occhio osserva ma anche vive*. I Dardenne cercano di accrescere nello spettatore il desiderio di vedere. Jean-Pierre Dardenne parla di vero e proprio "*exploit physique du spectateur*": fondamentale è il sentimento di assistere ad una esperienza umana.

¹⁰⁸ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., pp. 138-139.

Gigi, Monica e Bianca (1996). Da *La Promesse* (1996), il rapporto di collaborazione non si è mai interrotto.

I Dardenne qualificano nei seguenti termini i movimenti del corpo dell'operatore:

Les mouvements du corps de Benoît Dervaux (le cadreur) portant la caméra sont plus subtils, plus vifs, plus sentis et plus complexes que n'importe quel mouvement réalisé à l'aide d'une machinerie. Son buste, son bassin, ses jambes, ses pieds sont ceux d'un danseur. Avec Amaury Duquenne (son assistant) qui l'accompagne et le soutient dans ses mouvements, ils forment un seul corps-caméra¹⁰⁹.

La fisicità dell'operatore è sottile, viva, complessa; il suo corpo (tronco, bacino, gambe, piedi), allenato e pronto come quello di un danzatore. Operatore ed assistente, necessariamente in sintonia, danzano come un passo a due. *La congiunzione uomo-macchina ha compimento, in una sorta di metamorfosi: corpo umano e cinepresa si fondono nel corps-caméra. L'uomo si serve dell'acuità dell'occhio meccanico per catturare il reale; la visione della macchina da presa, "mossa", messa in movimento dal corpo umano (dell'operatore, ma anche dell'attore, oggetto di ripresa), si fa estremamente sensibile e vibratile.* Jean-Pierre Dardenne parla anche di "operatore-acrobata". Per le riprese di *Rosetta*, non è mai stata utilizzata la macchina da presa fissa: Dervaux, indossando un'*imbracatura* (manovrata dal suo assistente), ha potuto muoversi sul terreno dissestato del bosco¹¹⁰. L'operatore, come l'attore, è "dentro il film". Dervaux indossa delle cuffie, e, come i registi, sente il suono dalla giraffa; calza inoltre delle *scarpette particolari*, per non fare rumore, ma anche semplicemente per poter correre¹¹¹.

Importante considerare anche il punto di vista dell'attore. La macchina da presa, dichiara Olivier Gourmet, viaggia sul corpo degli attori. *Operatore, assistenti e tecnici sono impegnati in una sorta di coreografia, di vero e proprio balletto con l'attore. L'interprete danza con la macchina da presa: il suo corpo, "compasso di precisione", considera attentamente le distanze, si relaziona con la cinepresa, che va sentita, percepita, ma anche dimenticata.* Si tratta di un lavoro di grande accuratezza e sensibilità¹¹².

¹⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. 175.

¹¹⁰ Cfr. l'intervista ai registi, a cura di Jean-Michel Frodon, Festival di Cannes 2008, cit.

¹¹¹ Cfr. Benoliel, Bernard – Toubiana, Serge, "Il faut être dans le cul des choses". *Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne*, cit., p. 52.

¹¹² Cfr. l'intervista ad Olivier Gourmet, su *Le Fil*, a cura di Frédéric Bonnaud, cit.

Come ribadisce Dervaux¹¹³, *l'uso della macchina a spalla risponde al desiderio dei Dardenne di servirsi di una macchina su un corpo, al desiderio di fare un cinema vivente. L'operatore e l'inquadratura cercano l'azione e la vita. La messa in scena, ogni volta, sorprende la macchina da presa. L'occhio percepisce improvvisazione laddove esiste, invece, un'estenuante ricerca, fatta di ripetute prove e riprese. Come nel caso della scena di *L'Enfant*, in cui Bruno e Steve, in scooter, vengono inseguiti, dopo aver commesso uno scippo. Dervaux ha fatto diverse prove prima di arrivare ad una soluzione tecnica corretta. Ha, infine, ripreso, seduto su di una moto (opportunamente attrezzata perché l'inquadratura non risultasse mossa), la schiena contro quella del pilota, e in comunicazione radio con quest'ultimo per indicare spostamenti utili del veicolo e variazioni di velocità. Nella scena segnalata, era fondamentale permettere agli attori di lavorare nella durata e su grandi distanze.*

Un cinema, quello di Dervaux, pieno di *stupore*, come se non sapesse dove va... “*Nous parlons sans cesse de la manière dont nous filmerons L'Enfant. Nous essaierons de ne pas congeler la vie dans nos plans, de la laisser passer, déborder. On verra. Surtout ne pas faire le film avant de le faire. Rester au carrefour! Au carrefour! Dedans!?*”, confermano i registi¹¹⁴.

¹¹³ Cfr. *La fabrique de l'image. Entretien avec Alain Marcoen et Benoît Dervaux*, a cura di Jean-Louis Dupont, Cinéart, Belgique, 2006; e Flamant, Nathalie, *Quand la caméra fait corps. Entretien avec Benoît Dervaux*, in Aubenas, Jacqueline (a cura di), *Jean-Pierre & Luc Dardenne*, cit., pp. 159-160.

¹¹⁴ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., p. 171.



Benoît Dervaux, Luc Dardenne, Emilie Dequenne e Jean-Pierre Dardenne, riprese di *Rosetta*

UN CINEMA CHE DANZA

Céline ha cercato di creare una forma romanzesca, che incorporasse il movimento danzante; desiderava realizzare una scrittura, che restituisse presenza e fisicità della danza. Alla lingua classica, morta, l'autore oppone una scrittura che viva nell'attimo, che riprenda ritmo, sospensioni, variazioni, musicalità del parlato: sceglie quindi “un registro linguistico periferico quale l'argot, sgrammaticata ecolalia dell'emozione, dove tuttavia è sensibile il contatto con la vita”¹¹⁵. A questa volontà dello scrittore la critica ha dato il nome di *roman-ballet*. Per qualificare l'opera di cineasti dei Dardenne, potremmo anche parlare di *cinéma-ballet*. Annota infatti Luc Dardenne:

“le miserabili combinazioni, i concatenamenti ben filati” ha scritto Henri Michaux¹¹⁶. Proprio a questi materiali senza vita il cinema di oggi fa di nuovo appello per risolvere la cosiddetta crisi della sceneggiatura. Da questo punto di vista il cinema è un'arte superata. La danza sembra molto più adatta a parlare del qui e dell'ora. La sua figurazione è più viva, più intempestiva, più libera, più selvaggia, meno costruita, meno romanzesca, esorcizza meno la violenza che sgorga dai nostri corpi, dalla nostra società. Agguanta il disordine, affonda nei movimenti disorientati, nei turbini senza accertarsi del seguito, senza tutelarsi con miserabili combinazioni¹¹⁷.

Inoltre, secondo i registi, che si ricollegano al pensiero di Lévinas, il *linguaggio quotidiano*, e non l'eloquenza, avvicina al prossimo; e nella prossimità del prossimo, totalmente altro, nasce, al di là della retorica, la significatività di una trascendenza che va da uomo ad uomo, e a cui si riferiscono metafore, capaci di significare l'infinito¹¹⁸.

I Dardenne cercano di dare vita ad un *cinema come stato*¹¹⁹, ispido, brutto, imprevedibile, teso quanto la realtà attuale; un cinema che rifugga lo stile, accettando il buio e l'oscurità¹²⁰. Lo stile è caricatura, destino, mummificazione,

¹¹⁵ Cfr. Nasuelli, Elio, *Céline e la ballerina*, cit., pp. 70-71.

¹¹⁶ Nel proprio diario, Luc Dardenne menziona Michaux, Henri, *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, Paris, Gallimard, 1981, e Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998.

¹¹⁷ Cfr. Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, cit., pp. 39-40.

¹¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 73. Luc Dardenne cita Lévinas, Emmanuel, *Hors sujet*, Montpellier, Fata Morgana, 1987, p. 211.

¹¹⁹ È il regista olandese Johan Van Der Keuken a definire il cinema come stato; cfr. *ivi*, p. 11.

¹²⁰ Cfr. *ivi*, p. 39.

vittoria del necrofilo che risiede in noi, sempre pronto a raffreddare quel che si muove¹²¹. Confessa Luc Dardenne:

Soffoco nelle immagini e nella musica di questo cinema che riesce a immaginare solo bloccando i movimenti del respiro della realtà. Fantasie ma non metafore. Assenza di trasporto, costrizione, passaggio chiuso. Aiuto! Contro queste immagini tappo, queste immagini/musiche tappate da scoppiare ma che non scoppiano mai, contro queste immagini piene e chiuse, bisogno insopprimibile di immagini e suoni che vibrino, gridino, colpiscano con mani e piedi fino a far esplodere la bolla. Un buco. Un'inquadratura¹²².

Le immagini devono sfasciare le imposte della camera mortuaria, in cui l'uomo soffoca, e non limitarsi a diffondere potenza plastica. Solo immagini malmenate, rovinare, lacerate da ciò che non si mostra, possono liberare lo spettatore dal male¹²³. L'artista, dentro la sfera, lotta, forsennato, per staccare un pezzo di materia e lanciarlo fuori: spesso ciò che egli lancia rimbalza sulla parete della sfera, ma a volte riesce a bucarla¹²⁴.

*L'arte dei Dardenne, viva, "mossa" e (com)movente è cinema che danza, riflessione esistenziale attraverso storie concrete*¹²⁵.

*Il movimento connota l'intera opera dei due cineasti. La creazione è processo*¹²⁶, scrittura e riscrittura instancabile; *scambio e circolazione* fra gli stessi registi¹²⁷, e fra

¹²¹ Cfr. *ivi*, p. 26.

¹²² Cfr. *ivi*, p. 9.

¹²³ Cfr. *ivi*, p. 13.

¹²⁴ Cfr. *ivi*, p. 54.

¹²⁵ Ricalchiamo significative parole del regista Eugenio Barba, che definisce il proprio lavoro con l'Odin Teatret, *teatro che danza, riflessione esistenziale attraverso storie concrete*. Si potrebbe tentare un confronto tra la poesia scenica del cinema dei Dardenne e quella dello spettacolo *VSPRS* (Avignone, 2006), del coreografo belga Alain Platel. I danzatori della compagnia *Les Ballets C. de la B.* possiedono una tecnica potente: corpi forgiati dal classico, dal contemporaneo, dalle arti marziali e circensi; contorsionisti, danzatori di flamenco, e di danze orientali. Durante il processo di creazione di *VSPRS*, essi osservano attentamente il malato, il diverso, l'altro; si nutrono della vita, attingono alla vita. La tecnica rigorosa viene come rimossa, affinché l'uomo, farfalla in bozzolo, si liberi dall'interprete. Lo *sfinitamento fisico* aiuta sicuramente in questo *processo di oblio ed emersione*. I danzatori cercano un contatto con il loro io più celato; aspirano all'incontro; vibrano fino al midollo. *Danza come estasi per Platel, macchina da presa in stato di trance, una trance morale per i Dardenne*. Se nei film dei Dardenne, il cinema si fa danza, movimento-verso, prossimità, vibrazione, esplosione imminente, espressione di trasformazione, nella coreografia di Platel, la tecnica, la più rigorosa, guarda alla vita per acquisire contenuto e valore. Nel primo caso, cinema vivo, in quanto "mosso" (fissità, composizione, combinazione comporterebbero morte, sterilità, banalizzazione, stereotipo); nel secondo caso, movimento della danza verso la vita (senza la vita, la danza si ridurrebbe a vuota forma). *In tutti e due i casi, si rifugge la maniera... qualcosa di misterioso deve sfuggire*.

¹²⁶ Sulla creazione come processo, cfr. ad esempio De Marinis, Marco, *Il testo drammatico: un riesame*, in Id., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 100; e Guccini,

i registi e la troupe. *L'azione attorica mette alla prova la parola scritta; supplisce limiti e mancanze del dire; modifica profondamente il testo pre-stabilito, ne crea uno proprio e sorprendente. Il movimento dell'attore incarna e rivela i moti d'animo del personaggio; mette in azione l'operatore di macchina; coinvolge la persona dello spettatore. Sentimenti ed emozioni si caricano nel movimento per sfociare e liberarsi nella forma. "Movimento" significa possibilità; desiderio; relazione e socialità; preziosa, quanto rara, "esperienza umana".*

Sguardo e movimento di ogni uomo, e dell'artista, come Etica...

L'altro da noi non è realtà nota, pre-stabilita, del tutto (com)prendibile, rassicurante; gli altri non sono, o meglio non dovrebbero essere, oggetti da manipolare e possedere, entità da bloccare e annientare: l'altro è nostro interlocutore, "danzatore" di un proprio, personale movimento-sentimento. *Fondante per gli individui è agire con, muoversi verso, in una reciproca relazione di "soggezione", responsabile e costruttiva. Precarietà e vuoto, che tutti noi oggi abitiamo, impongono interrogativi e movimenti morali. La visione dovrebbe allora farsi meditazione e prospettiva, l'arte qualificarsi come modalità dell'istituzione dell'impossibilità di uccidere.*

Ha dichiarato Georges Didi-Huberman:

Io penso che guardare sia [...] *lasciare sfuggire l'oggetto dello sguardo per coglierne il senso autentico. La farfalla: se voglio godere del profilo delle sue ali e della perfezione dei suoi colori devo catturarla, spillarla, ucciderla. Guardandola fuggire perderò tutto questo, ma vedrò il suo battito, la sua libertà. Cercare lucciole nel buio, oggi, è rinunciare a possedere. Catturo una lucciola: non farà più luce. La lascio andare: temo di averla perduta. Ma il dono che ricevo è più grande: è un ricordo di magia e di grazia che mi aiuta a restare libero*¹²⁸.

Immagini-lucciole, immagini-farfalle... palpiti, le immagini dei Dardenne.

Gerardo, *Gli Andreini e noi. Note intorno alla pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi*, in "Culture Teatrali", n. 10, primavera 2004, pp. 147-148.

¹²⁷ Esiste un *meraviglioso movimento di circolazione fra i fratelli*, che impedisce la paralisi, favorisce creazione ed espressione, permette di osare. I Dardenne si paragonano a una macchina, composta di elementi inscindibili; lavorano in accordo, in un dialogo e scambio continui, che comincia dalla stesura delle sceneggiature, per continuare durante prove e riprese; non riescono a concepire l'idea di lavorare in solitudine: sarebbe, per loro, solo tristezza e impossibilità. Olivier Gourmet è solito ripetere dei registi: "*Luc c'est le soleil, Jean-Pierre, la lune; Luc, la maman, Jean-Pierre, le papa*"; cfr. Aubenas, Jacqueline, *À une seconde et à un centimètre près. Entretien avec Olivier Gourmet*, cit., p. 148.

¹²⁸ Cfr. Smargiassi, Michele, *La buona società dell'immagine. Didi-Huberman: «Imparate a guardare»*, "Repubblica", 17 giugno 2010, p. 43.

Un'altra storia

Nel loro ultimo lavoro, *Le Gamin au vélo*, Gran Premio della Giuria al Festival di Cannes del 2011, i fratelli Dardenne cambiano un poco le regole, percorrono strade non battute, nonostante elementi ritornanti. *La macchina da presa è certo più posata e distante*: i personaggi si stagliano, infine, in campi lunghi, in paesaggi di verde e di luce; o in notturni, unica compagna la luna. *Rimane, cuore battente, il movimento dei corpi degli attori.*

Attraverso il movimento, il dodicenne protagonista Cyril scarica la rabbia, che porta dentro, per l'abbandono da parte del padre. Solo lo placa, l'abbraccio di Samantha, giovane donna, che, misteriosamente, d'istinto, lo accoglie; solo lo placa, l'incanto della musica di Beethoven.

Il movimento di Cyril è corsa, pedalata, impennata; lotta, morso, sgambetto; arrampicata e volo. Insistente, Cyril bussa contro porte chiuse... bloccato da barriere, che l'energia del suo giovane corpo si ostina a scavalcare. Il ragazzino conosce ascesa e caduta: mangia polvere, aspirando alla cima degli alberi. Morte e solitudine saranno comunque, per lui, solo un torpore, da cui, miracolosamente, risvegliarsi.

Prevalgono dinamiche veloci e d'impeto, scoppi d'ira: azioni contro il prossimo (come quando Cyril, ripreso, ferisce con delle forbici un braccio di Samantha), e *contro se stessi* (come quando il ragazzino prende a graffiarsi il viso, dopo l'ennesimo rifiuto da parte del padre).

Viene prediletta dai registi la durata. Negli occhi: la volata notturna di Cyril, controvento, commesso il male, alla ricerca di un riparo; e la speculare, benché di segno opposto, pedalata in riva al fiume, bagnati dal sole, insieme, lui e Samantha.

La relazione con l'oggetto bicicletta, bene perso e ritrovato, che narra del legame affettivo infranto dal padre (che vende la bici), e “promesso” da Samantha (che riacquista la bici), *favorisce spontaneità recitativa.*

Durante l'intera visione, lo spettatore condivide il respiro affannato e balbettante e il sorriso di corpi che non sanno fingere.

Bibliografia

- Aslan, Odette, *Danse/Théâtre/Pina Bausch-I. Des chorégraphies aux pièces*, numero monografico, "Théâtre public", n. 138, 1997.
- Aslan, Odette, *Danse/Théâtre/Pina Bausch-II. D'Essen à Wuppertal*, numero monografico "Théâtre public", n. 139, 1998.
- Aslan, Odette, *Le travail corporel chez Giorgio Strehler*, in AA.VV., *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 1994, pp. 263-273.
- Aslan, Odette, *Un nouveau corps sur la scène occidentale*, in AA.VV., *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 1994, pp. 307-314.
- Aubenas, Jacqueline (a cura di), *Jean-Pierre & Luc Dardenne*, Bruxelles, Éditions Luc Pire, 2008.
- Barba, Eugenio, *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Barba, Eugenio, *Le corps crédible*, in AA.VV., *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 1994, pp. 251-262.
- Bégaudeau, François, *La matière, infiniment*, in "Cahiers du Cinéma", n. 605, ottobre 2005, pp. 24-26.
- Benoliel, Bernard – Toubiana, Serge, "Il faut être dans le cul des choses". *Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne*, in "Cahiers du Cinéma", n. 539, ottobre 1999, pp. 47-53.
- Bentivoglio, Leonetta, *Pippo Delbono. Corpi senza vergogna*, Firenze, Barbès, 2009.
- Bresson, Robert, *Note sul cinematografo*, Venezia, Marsilio Editori, 2008.
- Burdeau, Emmanuel, *L'offensive des Dardenne*, in "Cahiers du Cinéma", n. 506, ottobre 1996, pp. 44-47.
- Calvino, Italo, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2010.
- Casetti, Francesco, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.
- Casini Ropa, Eugenia (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- Censi, Rinaldo, *All'ultimo respiro*, in Mosso, Luca (a cura di), *Il cinema di Jean-Pierre e Luc Dardenne*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2005, pp. 71-72.
- Cervellati, Elena, *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, Milano, Mondadori, 2009.

- Dardenne, Luc, *Au dos de nos images 1991-2005*, Paris, Seuil, 2005 (trad. it. di Cinzia Poli, *Dietro ai nostri occhi. Un diario*, Milano, Isbn Edizioni, 2009).
- De Marinis, Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2003.
- De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.
- De Marinis, Marco, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- Desbarats, Carole, *Garder l'œil sec*, in Louis Héliot e Frédéric Sojcher (a cura di), "Contre Bande", 14/2005, numero monografico *Les frères Dardenne*, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne.
- Fadda, Michele, *Il cinema contemporaneo. Caratteri e fenomenologia*, Bologna, Archetipolibri, 2009.
- Ferrero, Adelio-Lodato, Nuccio, *Robert Bresson*, Milano, Il Castoro Cinema, 2004.
- Guccini, Gerardo, *Gli Andreini e noi. Note intorno alla pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi*, in "Culture Teatrali", n. 10, primavera 2004, pp. 133-152.
- Halberstadt, Michèle, *Rosetta. Un entretien avec les frères Dardenne*, www2.cfwb.be/av/archive/Act024d.htm, 7 febbraio 2001.
- Laban, Rudolf, *L'arte del movimento*, Macerata, Ephemeria Editrice, 2002.
- Lorrain, François-Guillaume, *Les frères Dardenne: loin du système*, www.lepoint.fr/archives/article.php/22953, 20 ottobre 2005.
- Manzoli, Giacomo, *Trenta passi nella storia del cinema*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 2002.
- Mosso, Luca, *Il cinema di Jean-Pierre e Luc Dardenne*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2005.
- Mosso, Luca, *Scoprire l'altro. Conversazione con i fratelli Dardenne*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Nasuelli, Elio, *Céline e la ballerina*, in Céline, Louis-Ferdinand, *Lettere a Elisabeth*, Milano, Rosellina Archinto, 1993.
- Pagé, Suzanne (a cura di), *Pierre Bonnard. L'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Paris, Paris-Musées, 2006, Gand (Belgique), Ludion, 2006.
- Pontbriand, Chantal, *Le corps pense*, in *Danse: langage propre et métissage culturel*, Canada, Éditions Parachute, 2001, pp. 13-16.

Rouyer, Philippe-Tobin, Yann, *Entretien avec Jean-Pierre et Luc Dardenne. Une histoire qu'on n'avait jamais racontée*, "Positif", n. 604, giugno 2011, pp. 9-13.

Smargiassi, Michele, *La buona società dell'immagine. Didi-Huberman: «Imparate a guardare»*, "Repubblica", 17 giugno 2010, p. 43.

Truffaut, François, *I film della mia vita*, Venezia, Marsilio Editori, 1978.

Documenti audiovisivi

Entretien avec Jean-Pierre et Luc Dardenne, a cura di Frédéric Bonnaud (36 minuti), contenuto speciale del dvd *Le Fils*, di Jean-Pierre e Luc Dardenne, prod. La Sept Vidéo, ed. Arte France Développement, 2003.

Entretien avec Olivier Gourmet, a cura di Frédéric Bonnaud (19 minuti), contenuto speciale del dvd *Le Fils*, di Jean-Pierre e Luc Dardenne, prod. La Sept Vidéo, ed. Arte France Développement, 2003.

Interview de Jean-Pierre et Luc Dardenne, estratto della trasmissione *Charivari*, di Frédéric Bonnaud, su France Inter, del 17 ottobre 2005 (30 minuti), Blaq Out, 2006, contenuto speciale del dvd *L'Enfant*, di Jean-Pierre e Luc Dardenne, Blaq Out collection, 2006.

Documentario *Le home cinéma des frères Dardenne*, di Jean-Pierre Limosin (57 minuti), prod. AMIP, 2006, contenuto speciale del dvd 2, del cofanetto *Le Silence de Lorna*, di Jean-Pierre e Luc Dardenne, Blaq Out collection, 2009.

La fabrique de l'image. Entretien avec Alain Marcoen et Benoît Dervaux, a cura di Jean-Louis Dupont (17 minuti), Cinéart, 2006, Belgique, contenuto speciale del dvd *L'Enfant*, di Jean-Pierre e Luc Dardenne, Blaq Out collection, 2006.

Entretien avec Jean-Pierre et Luc Dardenne, realizzazione di Jean-Michel Frodon, in occasione del Festival di Cannes 2008 (25 minuti), contenuto speciale del dvd 2 *Rosetta*, del cofanetto *Dardenne. La Promesse-Rosetta*, collection *2films de*, Cahiers du Cinéma, Why Not Productions.

Entretien avec Jean-Pierre et Luc Dardenne, a cura di Sólveig Anspach, regia di Olivier Gonord, Parigi, 26 agosto 2008 (37 minuti), prod. Blaq Out, 2009, contenuto speciale del dvd 1, del cofanetto *Le Silence de Lorna*, di Jean-Pierre e Luc Dardenne, Blaq Out collection, 2009.

Entretien avec Artà Dobrosbi (15 minuti), prod. Blaq Out, 2009, contenuto speciale del dvd 2, del cofanetto *Le Silence de Lorna*, di Jean-Pierre e Luc Dardenne, Blaq Out collection, 2009.

I fratelli Dardenne sui luoghi del film, a cura di Philippe Groff, Marie Cogné, Simon Sastre, Seraing, giugno 2011 (32 minuti), Diaphana Éditions Vidéo, 2011, contenuto speciale del dvd *Il Ragazzo con la bicicletta*, di Jean-Pierre e Luc Dardenne, Lucky Red, 2011.