

Marco Settimini

Un uomo, una donna (e un bambino) Il cinema di Garrel secondo Deleuze

– appunti di ricerca –

Col cinema moderno si impongono sullo schermo cinematografico nuove forme di relazione, nelle immagini, tra maschio e femmina, tra uomo e donna. Per cominciare, cambia il rapporto tra la macchina da presa, di solito controllata da un autore maschio, e il corpo della donna, non di rado moglie o amante del regista (è il caso per esempio di Bergman, di Rossellini, di Rivette, di Garrel e di Godard). Non si tratta più soltanto della contemplazione di una diva, che veniva mostrata in rapporto a un modello ideale e a dei *cliché* estetici di pura bellezza divinizzata appunto, posta in uno *spazio altro*, la cui aura è radicalmente distante. La modernità cinematografica attua piuttosto una forma d'indagine più ambigua, più aperta, più analitica e critica, in uno *spazio reale*, fino a definire una sorta di dualismo tra l'autore e la sua macchina da presa e la donna, in una relazione in cui si danno tanto l'indagine sociale e antropologica e la ricerca poetica, quanto una rinnovata forma d'ammirazione, d'amore (si pensi a *Questa è la mia vita* di Godard, e a praticamente tutta l'opera di Bergman).

V'è insomma nuova maniera di mostrazione del femminile, una forma di cui c'era bisogno, perché c'era bisogno di una rappresentazione «che lasciasse apparire le donne». Ma ancor più importante, è la coppia, la relazione tra uomo e donna, la cosiddetta guerra dei sessi, che viene messa in scena in maniera differente, fino a intravedere una «eventuale soluzione di questa guerra», come scrive Serge Daney, passando per l'invenzione di nuove figure in immagini esteticamente differenti, come la donna-non-donna e la coppia-non-coppia, la coppia omosessuale (*Il diritto del più forte* di Fassbinder e *L'homme blessé* di Chéreau), le coppie di donne (*Céline et Julie vont en bateau* di Rivette e *Persona* di Bergman), il gioco del triangolo, più o meno compiuto (*Jules et Jim* e *Le due inglesi e il continente* di Truffaut, *Les biches* di Chabrol, *La maman et la putain* di Eustache), la coppia problematica che si fa e si disfa (*L'avventura* e *L'eclisse* di Antonioni, *Ultimo tango a Parigi* di Bertolucci, *Il disprezzo* di Godard, ecc.), le collezioni di donne o uomini (*La collezionista* di Rohmer e *L'uomo che amava le donne* di Truffaut), «le coppie mal assortite, disparate, deleuziane», di cui parla Daney, e per esempio l'uomo e la bambina in *Alice nelle città* di Wenders, i due uomini in *Nel corso del tempo*, il gruppo eterogeneo di *Falso movimento*, il padre e il figlio di *Paris, Texas*, tutti in viaggio, negli Stati Uniti o in Germania.¹

Il caso del cinema di Garrel è esemplare perché, come dice Deleuze, riassume una serie di punti essenziali della modernità come cinema di corpo, cinema che vuole avere un corpo, cinema che ha un corpo. Il problema della coppia, già più ancora che della famiglia, trattandosi degli anni passaggio dalla centralità della prima a quella della coppia appunto, ossia del rapporto tra i due corpi in gioco, i loro gesti,

¹ Cfr. S. Daney, *Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo*, Milano, Il Castoro, 1995, p. 107

le loro parole, diventa il luogo, il punto, virtuale e concreto, in cui si dà il problema stesso del corpo e del visibile nelle immagini cinematografiche.

D'altra parte, il problema che contrapponeva la scena del teatro alle immagini cinematografiche è sempre stata la questione della presenza, o assenza, delle presenze corporee sulla scena che si osserva. Si parlava sì di una particolare presenza dei corpi, nel cinema, di corpi quali corpuscoli luminosi, «danzanti», oscillanti, sfavillanti nel buio, a simulare delle presenze, sostiene Deleuze. Ma si tratterebbe ancor più di valutare una concezione diversa di presenza, una presenza dei corpi che è propriamente cinematografica, una diversa forma estetica di presenza fisica.

Nel cinema si avrebbe dunque una presenza corporea non effettuale, quanto in una sorta di notte sperimentale, per dirla con Schefer, e vale a dire «uno spazio bianco» in cui questa polvere di luce può operare, sperimentare, colpendo il visibile, e così disturbandolo, mettendo in atto una sospensione del mondo, del tempo, e producendo un corpo «sconosciuto», che è per Deleuze «l'impensato del pensiero», che il cinema moderno vuole scoprire, riportare alla visione. L'«essenza», o più precisamente le «essenze» del cinema, saranno allora non una ricostruzione dei corpi «in percezione e azione», quanto una sorta di genesi originaria, «primordiale» dei corpi, emergenti tra luce e oscurità, e nei colori, in funzione di un «cominciamento di visibile» che viene prima delle rappresentazioni e delle azioni.

In questo senso, Garrel, rende possibile un cinema capace d'inventare mediante i corpi, di pensare con i corpi, piuttosto che d'individuarli, per trovare una sorta di «pienezza» del corpo, un corpo rinnovato, vivo, e così capace di sentire, di sperimentare nuove connessioni, o disconnessioni, e nuove posture, vicinanza e distanze tra corpi, le loro cerimonie. E' il caso dei corpi di Pialat (*L'enfance nue, A nos amours*), Agnes Varda (*Cleo de 5 à 7*), Doillon (*La pirate, La drôlesse, La femme qui pleure*), Chéreau (*L'homme blessé*), la Akerman (*Les rendez-vous d'Anne*), Godard, che inventa una vera immagine visiva del sonoro, e una vera immagine sonora del visivo, una «musicalità» dei corpi, degli atteggiamenti, delle gestualità, delle posture (*Questa è la mia vita, Un donna sposata, Passion, Prenom Carmen e Je vous salue, Marie*), e di Eustache, col più straordinario capolavoro del cinema di corpo, di parola e di corpo, *La maman et la putain*.

Il caso di Garrel, poi, è esemplare, proprio per un divenire gesto della parola, e un divenire parola del gesto.² Nel quadro di un rapporto fondamentale tra il corpo e il tempo e tra il corpo e la luce, come tornando alle origini del cinema, a una sua infanzia originaria.³ Ma d'infanzia non si tratta soltanto in questo senso. E' pure uno dei tre soggetti della liturgia dei tre corpi fondamentali del cinema di Garrel: Gesù bambino, Giuseppe e la Madonna, il maschio, la femmina, la coppia sacra, e il risultato della loro unione (*Marie pour mémoire, L'enfant secret*, ecc.). Una coppia studiata nella sua concretezza, con una particolare attenzione alla donna, portatrice, nei film di Garrel degli anni '60 e '70, di tutte le virtù e tutte le forze, pur nel ruolo fassbinde-riano di puttana santa. Verbo e Carne, oggetto di contemplazione trasfigurata nella luce, ma pure vampira e pronta a divagare dalla famiglia, dal rapporto di coppia e dal figlio. Che nel suo cinema degli anni '70 e '80, saranno troppo, con la donna che, emancipata, rompe il rapporto primario di triangolazione tra lei, lui e il figlio, finendo col perdere tutte le caratteristiche che il suo compito primario, materno, porta con sé.

Ciò nonostante, il corpo femminile rimane per Garrel il corpo rivelatore, in quel suo cinema ricolmo di rapporti tattili e visivi, d'abbracci tra corpi vicini e rotture tra corpi che diventano distanti. Non tanto in un racconto, bensì per puri corpi, nelle loro

² Cfr. T. Jousse, *Là où la parole devient geste*, in J. Aumont (a cura di), *L'image et la parole*, Parigi, Cinémathèque Française, 1999, pp. 195-201 e T. Jousse, *Philippe Garrel, le prophète et le scribe*, "Cahiers du Cinéma", 533, 1999, pp. 31-32

³ Cfr. A. Philippon, *L'enfant-cinéma*, "Cahiers du Cinéma", 344, 1983, pp. 29-31

posture, nelle loro connessioni e disconnessioni, nel loro essere corpi di pura luce esteriore, in una visione che Deleuze descrive come una «postura-voyeurismo», come anche nel cinema di Eustache e della Akerman, e in parte di Warhol. Ossia un voyeurismo di posture, un voyeurismo *delle* posture stesse, ancor più che *sulle* posture. In una «teatralizzazione» degli atteggiamenti che è tutta cinematografica, e nella quale la materia del corpo entra in relazione costituente con la materia della luce, con la sua granulosità, visibile nella materialità della pellicola cinematografica di *Les hautes solitudes*, *J'entends plus la guitare* e *I baci di soccorso*, in quella qualità particellare, d'agitazione, oscillazione delle immagini. Il nascer e morire delle immagini e dei corpi nelle immagini, attraverso la luce, per punti danzanti, nei quali il visibile, insieme ai corpi medesimi, si fa *indecidibile*, non pensabile poiché in rapporto a un palpitare del presente con il quale «non coincidono mai totalmente».

Per Deleuze, Garrel è il regista che si spinge più lontano, in questa «rivelazione» delle posture, in questo «cinema devoto». Non per nulla, «la cerimonia è segreta proprio in quanto prende i tre personaggi prima della leggenda, prima che siano diventati leggenda». Per questo se è una storia sacra, lo è in quanto «Gesto». Per esempio l'abbraccio, in *Le révélateur*, in cui ciascuna delle tre parti di questa triangolazione che è «costituzione» sacra, lei, lui, e il figlio (la Madonna, Giuseppe e Gesù), abbraccia gli altri due, lungo la serie delle tre combinazioni, su di un letto che è una sorta di nuvola sul pavimento, frammento di cielo: luce originaria, fondamentale.

Il bambino è il problema quale «punto indecibile», ossia il punto in cui si applicano gli atteggiamenti di lui e lei, il punto in cui il racconto si fa e si disfa, si articola e si disarticola. E' una fessura, una «cerniera vuota» scrive Deleuze, tra lui e lei tanto quanto il punto di divergenza e convergenza tra due immagini, o due serie di immagini, il «limite» irrazionale (nel dicibile), impensabile perché in rapporto a una origine che è nel bambino, nel suo corpo (nel visibile). Perché il bambino è lo stato nascente, una germinazione d'essere, proprio quanto lo è la luce, il gioco di luce e buio per le immagini cinematografiche, e per il visibile in generale. E' «il segno che il problema dei tre corpi resta insolubile tanto cinematograficamente quanto fisicamente». Perché è un limite appartenente a entrambe le serie d'immagini, come il bambino appartiene tanto a lei quanto a lui. Con Deleuze, «non conta più l'associazione d'immagini», e cioè la maniera in cui più immagini si legano, quanto «l'interstizio tra due immagini», un punto che non è punteggiatura, bensì spazio deserto (*La cicatrice intérieure*), che si fa tra bianco e nero, tra luce e buio, con questi elementi che diventano «componenti del corpo e elementi delle sue posture», rendendo possibile l'ostensione del corpo nelle immagini cinematografiche.⁴

Un corpo, quello delle opere di Garrel, rappresentativo di quel cinema che come dice Deleuze vuole avere un corpo. Perché riassume molte maniere di mostrarlo, corpo tanto quotidiano, reale, quanto cerimoniale, preso in una liturgia, trasfigurato in un rituale, come nel cinema *Underground* di Warhol (*Sleep*) e di Morrissey (*Trash e Flesh*), e in Carmelo Bene, nella *indiscernibilità* di base delle due polarità. E non è poi più una storia a determinare gli atteggiamenti dei corpi dei personaggi, anche perché non vi sono più dei personaggi, bensì degli uomini, e una storia che nasce dai corpi, coi corpi, in quanto loro «secrezione», con una «germinazione» della storia dal corpo, una storia del corpo che non è «prodotto da un intreccio». E' piuttosto «da sé» che questi corpi si determinano, si mostrano e fanno il visibile del film, rivelando «l'interiorità attraverso il comportamento».

(Parigi, maggio 2007)

⁴ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1989, pp. 210-223