

Manuel Billi

Il corpo e il testo

Il Procès de Jeanne d'Arc secondo Bresson

Tre anni dopo il successo critico di *Pickpocket* (1959), Robert Bresson presentò a Cannes il mediometraggio *Processo a Giovanna d'Arco* (*Procès de Jeanne d'Arc*). In quell'occasione, il regista del *Condannato a morte è fuggito* dichiarò di aver voluto fare di Giovanna un personaggio dei nostri giorni e di aver percorso strade opposte a quelle di Dreyer:

J'ai fait le contraire de Dreyer. Le film de Dreyer est muet, le mien terriblement parlant. On n'arrête pas de parler. Pour moi, le cinéma est plus près de la musique que du roman ou du théâtre. J'ai donc cherché à rendre le rythme du texte comme une partition musicale. J'ai d'ailleurs l'intention de faire un disque avec la bande sonore. [1]

A Cannes la critica accolse positivamente il *Proces*. Giraud su "L'Express":

même dépouillement qui atteint à l'extrême-pointe du luxe technique; [2]

il critico di "Arts":

Le film est ... l'illustration d'une bataille de phrases. Tout est commandé par les paroles ... Et c'est un film à deux personnages: l'accusée et l'accusateur, la voix qui se défend et la voix qui attaque; [3]

"Télérama":

le film se déroule avec la même sérénité que les fresques de Fra Angelico; [4]

Pernoud:

[Bresson] a choisi, entre toutes les Jeanne possibles, la plus volontaire, celle qui oppose mot pour mot à ses juges; la plus insolente aussi, bien faite pour exaspérer ce parfait homme de goût qu'était Cauchon ... Il a choisi la vérité du procès; [5]

Sadoul:

ce proces de Jeanne d'Arc condensé en cinquante-cinq minutes émeut profondément; [6]

Dort:

Bresson n'a prétendu filmer ni Jeanne ni sa passion mais seulement le procès. Il s'en est scrupuleusement tenu aux mintes des audiences. Ce qui lui imporait avant tout, c'était le texte, et son film, comme il l'a dit, est né de paroles, a été construit sur des paroles; [7]

Mauriac:

janseniste de la caméra, Bresson refuse à l'homme la liberté. Il le prédestine à ses vues. Le Dieu de Jeanne n'est plus Dieu, il est Robert Bresson. Etonnons-nous, dès lors, de la trouver plus butée qu'inspirée. Et de ne pas sentir chez elle de sainteté. Il reste la noblesse du propos, la grandeur de l'ambition et des images, belles dans leur nudité. Il reste Robert Bresson; [8]

Magnan di "Libération":

une heure de cinéma-témoin et, si je ne craignais pas de prêter à confusion en usant d'un concept esthétique pour avouer mon émotion quasi métaphysique, une heure de beauté absolue; [9]

Aubriant:

Robert Bresson a tout refusé: le pathétique, l'émotion, le pittoresque; [10]

l'inglese Vas di "Sight and Sound":

The film concentrates its action into 65 minutes; there is no Mozart mass or Lully on the harpsichord to add an extra dimension of spirituality; Brel's images are more ascetic than ever; and there is no need for close shots of such mundane objects as the sharpened spoon or the plinters of wood which helped Fontaine, the prisoner, on his way towards a spiritual concept of freedom. This film is content with straight-forward medium shots of people talking. Everything is stripped of decoration. [11]

Un prologo (anno 1456), che precede i titoli di testa, ci mostra la madre di Jeanne che legge davanti ai prelati di Notre-Dame la sua richiesta di riaprire il processo della figlia. Dopo i titoli, assisteremo al processo svoltosi più di venti anni prima. Gli interrogatori si alternano con regolarità alle scene nella cella della prigionia e alle pressioni fatte sui giudici dal governatore inglese Warwick. Nella parte conclusiva assistiamo, nell'ordine: all'abiura di Jeanne nel cimitero di Rouen, alla sua ritrattazione una volta rientrata in cella, al rogo (30 maggio 1431). Sul nudo palo sul quale è stata arsa Jeanne si chiude il film.

La prima immagine del film ci mostra l'incendio della madre di Giovanna e delle guardie del tribunale, specularmente a quello che segna

l'avvicinamento al rogo della Camilla francese, mentre in colonna sonora il suono delle campane *allarga* metonimicamente la visione e *comprensione* di quella esigua porzione di spazio rappresentata: è la Chiesa, in quanto Istituzione, a incarnarsi in quei passi affrettati, in quel cadenzato avanzare verso il riconoscimento del grave errore, verso il *mea culpa* tardivo. Poi il *Testo*, il *Documento*, tenuto in mano da uno degli inquisitori, che raccoglie il *punto di vista* della madre della giovane guerriera che crede di parlare con Dio: *J'ai mis au monde, de mon légitime mariage, une fille à qui j'ai fait recevoir l'honneur des sacrements du baptême et de confirmation. Je l'ai élevée dans la crainte de Dieu et le respect et la fidélité à l'Eglise autant que le permettaient son âge et la simplicité de sa condition. Or, bien qu'elle n'ait pensé, ni ourdi, ni rien fait qui ne fût selon la foi, des gens envieux qui lui voulaient du mal, à elle, à ses parents, ou bien public des princes et des peuples, la traînèrent en procès de fois, ils l'imputèrent faussement et mensogèrent nombre de crimes, ils la condamnèrent enfin iniquement et la brûlèrent.* Tale prospettiva coincide qui con la *verità storica* del/sul processo, dal momento che gli studi e le ricerche storiche hanno contribuito a ratificare e rendere *oggettive* le parole della madre: Giovanna è stata realmente vittima di accuse false e ingiustamente condannata.

Nell'*incipit* la madre di Giovanna è colta di spalle, mentre legge il *Testo*. Sullo sfondo intravediamo le tonache dei sacerdoti. I titoli di testa iniziano nel momento in cui la *lettura* fa riferimento all'esito del processo, al rogo. Tutto è già svelato, la voce della Storia, senza volto (per questo il personaggio della madre sfugge alla rappresentazione frontale), sintetizza in poche battute la verità inconfutabile sui fatti. Nessun afflato trascendentale nelle sue parole (nessun cenno alla *missione per conto di Dio* o alle voci dei santi udite dalla giovane), ma i riferimenti e le denunce che ne conseguono, eminentemente terreni (educazione cristiana, povertà, menzogne e tradimenti). La didascalia successiva ai titoli di testa pone in essere il problema della figurazione filmica di un personaggio storico di cui non possediamo un ritratto: *Elle n'a pas eu de sépulture et nous n'avons d'elle aucun portrait.* Il valore

del documento è tuttavia sufficiente e prezioso al fine della messa in immagini: *Mais il nous reste mieux qu'un portrait: ses paroles devant les juges de Rouen*. Dunque, una dichiarazione d'intenti, l'esplicito riferimento alle fonti: *C'est de textes authentiques et de la minute même du Procès de condamnation que je me suis servi. Pour les derniers instants, j'ai eu recours aux dépositions et témoignages du Procès de réhabilitation survenu 25 ans plus tard*. Il carattere maiuscolo mette in evidenza i riferimenti alla revisione del processo di poco successiva, quasi a voler suggerire il valore del Tempo quale supremo garante del ritorno all'ordine e alla giustizia. Mentre il prologo accoglie una delle voci che hanno contribuito al risarcimento morale di Giovanna, le didascalie successive collocano la vicenda nel tempo e nello spazio: siamo a Rouen, dove Giovanna si trova prigioniera, venduta agli inglesi *à prix d'or*.

Fin da subito viene quindi a palesarsi la duplice polarità del film e più in generale della rilettura bressoniana del fatto storico: da un lato il documento, i documenti, la Storia; dall'altro i corpi, i volti, i *modelli*, lo spazio, più in generale la *fictio*, che può fedelmente seguire e tradurre visivamente il Testo, farsi veste filmica della Storia, oppure può, allontanandosi provvisoriamente dalle linee guida tracciate dagli storici, percorrere strade alternative, scoprire i vicoli segreti, i recessi sinuosi nei quali il personaggio *storico* va a ritirarsi, al riparo dallo sguardo indiscreto di chi si appresta a conferire a una parola, a un gesto il valore di *monumento* del passato, immortalandolo a futura memoria mediante la trascrizione di frasi o la descrizione di azioni. Bresson parte dalla Storia, ed esplicita tale rispetto filologico fin dal titolo: non si tratterà, qui, di ciò che sfugge all'obiettività e all'evidenza della documentazione di cui lo storico dispone (gli atti del processo), bensì di dialogare con il *vero storico* e di *dar corpo al verbo*, di sostanziarlo. A differenza della maggioranza dei film *storici*, che mirano al riempimento *fictionnel* dei vuoti della Storia, Bresson non colma, non ipotizza nulla che non sia strettamente necessario all'umanizzazione del personaggio principale, concedendosi ben poche libertà: al contrario, conduce per mano lo spettatore dentro l'evento

facendolo gravitare al di sopra di tali vuoti incolmabili. Non è con parole dette o azioni clamorose, con frasi memorabili, verosimili o meno che Bresson dialoga con la Storia, azzardando un superamento del dato evenemenziale a favore di un'affabulazione narrativa che non può ammettere ellissi, di un cinema che ha orrore del vuoto. Piuttosto, è nella proliferazione di gesti minimi, di azioni marginali e quotidiane, nella descrizione di fatti *particolari* apparentemente insignificanti, colti in piani ravvicinati, che il regista instaura tale dialettica, non già una sfida, non già una falsificazione o una presa di distanza, bensì una *riconduzione alla quotidianità* della figura storica e una geometrica *mise en espace* dell'evento eccezionale, una *riduzione* all'ordinario di un fatto straordinario, un'accentuazione del dato fisico e naturale rispetto a quello psicologico o sovranaturale. Paradossalmente, è tale apparente distonica oscillazione tra *pubblico* (oggettivamente ricostruibile) e *privato* (che nasce da un'ipotesi verosimile) a rendere *umano*, e dunque a conferire corporeità, alla *figura* storica di Giovanna. Se nel cinema storico tradizionale i personaggi storicamente esistiti e responsabili di gesti memorabili manifestano sicumera ostentando, direttamente o indirettamente, gli aspetti *eccezionali* del loro carattere e del loro agire, cavalcando una gloria futura come se già fossero a conoscenza degli imprevedibili sviluppi della Storia - figurine pseudostoriche cesellate col *senno del poi*, che quasi sembrano suggerire a ogni sguardo, e fin dall'infanzia, un *lei non sa chi sarò io* -, in Bresson assistiamo al fenomeno opposto, a una ricollocazione nel quotidiano del personaggio storico (Giovanna) o addirittura mitologico (è il caso dell'altro film *medievale* del regista, *Lancelot du Lac*). Questo non come risposta a un vago principio di *aderenza al vero*, ma piuttosto come conseguenza di un ragionamento che suona ardito: *l'universale è una scaturigine del particolare*, la *verità* di un gesto, e dunque di/su un personaggio, passa attraverso il gesto minimo, uno scambio di sguardi, un sospiro. Si rende conto dell'umanità di un personaggio storico non, ad esempio, mostrandolo nell'atto di spronare le truppe prima di apprestarsi a conquistare un'intera regione, ma mentre, accovacciato sul campo insanguinato dopo una cruenta battaglia, raccoglie mestamente

uno scudo, si guarda intorno smarrito e perplesso nonostante la vittoria. È questo che un regista può fare ed è questa la differenza radicale tra l'attività del *poeta* e quella dello storico.

Una delle soluzioni teorico/espressive del *cinematografo* [12] che a mio avviso andrebbe considerata determinante nella radicalizzazione del *discrimen* tra il cinema storico tradizionale e quello bressoniano ruota attorno alla definizione di *modello*, opposta a quella tradizionale di attore. Per comprenderne l'importanza, mi par d'uopo aprire una piccola digressione esplicativa. Il modello, concetto elaborato dal regista nelle sue *Notes*, è l'attore non professionista sottratto allo studio, al mestiere dell'attore, all'ostentazione. Egli, secondo la definizione bressoniana, non deve apparire ma *essere*, non deve recitare ma, parafrasando Nietzsche, *divenire ciò che è*. Deve possedere la facoltà *de ramener à soi, de garder, de ne rien laisser passer dehors*, predisporre di *une certaine configuration interne commune à tous* [13]. Il suo è un *io* non razionale, non logico e la macchina da presa lo registra. I modelli devono parlare come se parlassero a loro stessi. La macchina da presa li illumina e loro illuminano la macchina da presa (*L'étincelle attrappée dans sa prunelle donne signification à toute sa personne* [14]). Lo scopo della cinepresa sarà di fare in modo che la personalità dell'interprete si sprigioni sullo schermo. Suo compito: cogliere momenti di spontaneità e di freschezza, senza che l'intelligenza del modello o del regista, che complica tutto, la deformi, così come quello del magnetofono è di registrare la sua voce non lavorata, anima fatta carne, in grado di consegnarci intatto il suo carattere intimo e la sua filosofia [15]. L'interprete non è portatore di un sapere, ma possiede qualità originali che la cinepresa coglie nella loro immediatezza e spontaneità, rivelandole al pubblico, anche contro il desiderio del pubblico [16]. Il suo volto, immobile, apparentemente granitico, riuscirà così ad avere tutta l'ambiguità propria dell'essere umano colto nel momento in cui agisce, scruta, si muove condizionato dall'ambiente, oppure si ferma a pensare, guarda nel vuoto, vi si getta. Davanti ai modelli bressoniani, si ha la sensazione che un essere si stia raccontando. Un volto d'improvviso parla di sé. Non è più il tramite

di una recitazione, non è più la maschera, *ma quel volto, tale volto, che traduce con ciò che è, con la sua stessa materia di volto, con i suoi movimenti involontari, la reazione dell'uomo nel ruolo in cui si è identificato* [17]. Modelli *tutto volto* diceva il regista [18], volti ripresi senza filtri che possano distrarre lo spettatore. Nei rarissimi primi piani, il volto umano, isolato dal contesto [19], si svela per se stesso, parla attraverso se stesso, negando la parte di *recitazione*. Contro e al di là di ogni psicologia: *S'il y avait analyse et psychologie dans mes films, ce serait plutôt à la manière des peintres portraitistes* [20]. Scrive Ernst Gombrich, a proposito dell'evoluzione della rappresentazione figurativa del volto umano:

Se l'istantanea ha trasformato il ritratto, ci ha anche fatto vedere il problema dell'immagine somigliante più chiaramente di come non siano riuscite a formularlo le età passate. Ha richiamato l'attenzione sul paradosso di catturare la vita ferma, di congelare il gioco dei lineamenti in un istante arrestato di cui non ci saremmo mai resi conto nel flusso degli eventi ... La ripresa cinematografica non può mai essere così insufficiente come l'istantanea, perché anche se coglie una persona mentre strizza l'occhio o starnutisce, la sequenza spiega la smorfia che ne risulta ... L'artista o il fotografo [devono] sfruttare le ambiguità della faccia immobilizzata in modo che le molteplicità delle possibili letture diano luogo alla parvenza di vita. La faccia immobile deve apparire come un punto nodale di molti possibili movimenti espressivi ... Ricerca l'espressione che implica tutte le altre. [21]

Bresson utilizza il primo piano del *modello* come se l'immagine non possedesse la mobilità che è propria dei 24 fotogrammi che scorrono ogni secondo di proiezione. I volti hanno l'apparente immobilità e la potenza delle icone medievali [22], dalle quali si libera un movimento altro, non visibile, riconducibile all'interiorità del soggetto, ma anche a uno stato che trascende la singola individualità e mobilita

e coinvolge un concetto più ampio, quello di condizione. Bresson cerca l'uomo attraverso e al di là dell'interprete, *la primauté de l'être humain* [23]. Questo volto monoespressivo implica e sintetizza tutte le espressioni possibili e, allo stesso tempo, possiede un potenziale emozionale maggiore rispetto a un volto *mobile*. Il regista, rifiutando ogni movimento esteriore a favore di una monoliticità che raramente conosce dei cedimenti [24], predispone i propri modelli a entrare in contatto con una realtà oggettuale apparentemente amorfa.

Nel cinema della modernità, i volti sono fatti per essere colti nel dedalo di quella che Aumont chiama *visagéité* [25]: nudità e messa a nudo, sorriso e desiderio, lacrime e angoscia, l'essere per la morte. Il neorealismo non ne ebbe l'esclusiva: già il Renoir de *La chienne* e della *Partie de campagne* cercava nei volti l'espressione dell'umanità; è proprio in nome di tale ideale di verità umana che Bresson rifiuterà l'attore a favore del modello. In Bresson, non solo il viso del *modello* rimanda a una condizione generale, ma assistiamo a una vera e propria estensione della *visagéité*: animali, oggetti, elementi della natura sembrano non solo richiedere ma acquistare finalmente un volto. Tutto il materiale prelevato dal reale, colto in primo piano, rivive nel *cinematografo* a parità di condizioni e con eguale espressività: un asino o una santa, un assassino o una fune, appartenendo allo stesso ordine del reale, sono posti sullo stesso piano. Per questo, il primo piano del modello ha la stessa pregnanza e verità del dettaglio di una ciotola. Come scrive Aumont:

il volto del cinema sonoro ... è quello che lascia passare il tempo. Registra il passaggio del tempo per renderlo allo spettatore sotto forma di tempo passato ... Ma questo carattere trasmissivo è ancora più marcato nel rapporto tra inquadrature successive, nel montaggio della sequenza. Il viso diviene un mezzo di trasmissione di senso, da un'inquadratura all'altra, dall'insieme delle inquadrature alla sequenza, dalla sequenza allo spettatore. Ciò che si vede sul volto viene dalle necessità del racconto, dall'obbligo della continuità semantica e semiotica da

un'inquadratura a quella successiva, ma anche dall'esigenza di chiarezza. Il volto è usato per essere compreso ... Di questo valore di scambio ... è emblema l'effetto-Kuleshov. [26]

Con Bresson siamo in una posizione limite: pur non rigettando *in toto* la funzione narrativa del volto umano, funzione che anzi viene sfruttata fin quasi al superamento nei primi film degli anni cinquanta, affianca a essa quell'estensione della *visità* di cui sopra destinata a mettere in discussione il valore di scambio di kuleshoviana memoria. Proprio per il superamento della gerarchia del reale [27], il *cinematografo* di Bresson reimposta anche il rapporto tra oggetti e soggetti e, dunque, la narrazione stessa, essendone quest'ultima il precipitato. A differenza di un autore come Rossellini, anche lui propenso, nel periodo neorealista, a cercare in strada i suoi protagonisti, il nostro autore non sceglieva gli interpreti in base alla somiglianza fisica con il personaggio che dovevano interpretare, ma in funzione di una somiglianza morale. Il Claude Laydu del *Journal d'un curé de campagne* ha ben poco a che vedere con il curato di campagna che un lettore può immaginarsi dalla lettura del romanzo di Bernanos. Bresson l'ha scelto perché meglio di chiunque altro, a suo dire, avrebbe incarnato con semplicità e verità il santo dell'autore di *Sous le soleil de Satan*. Allo stesso modo, Bresson preferì, a un giovane paracadutista che assomigliava molto ad André Devigny (autore delle memorie che ispirarono il regista per il *Condamné à mort*), il gracile studente di filosofia François Leterrier. Le parole di André Malraux nell'introduzione al *Journal d'un curé de campagne* di Bernanos (edizione del 1974), paiono illuminanti. Le riflessioni partono dall'individuazione delle tre tappe della storia del romanzo moderno: quella che vede utilizzare dei caratteri (Balzac), quella che concede una relativa autonomia ai personaggi (Dostoevskij) individualizzando questi caratteri e, infine, quella che supera il personaggio per andare verso l'*incarnazione* (Bernanos). Così Malraux: *Dopo il carattere, il personaggio; dopo il personaggio, l'incarnazione ... Si tratta di imporre al lettore un legame passionale con un'esperienza che ignora ... Egli non intende essere somigliante, ma contagioso* [28]. Il cinema

storico di Bresson è dunque un cinema di volti, che non vogliono essere somaticamente somiglianti alla figura storica, e di corpi sopraffatti, schiacciati o bruciati o costretti, come nel *Lancillotto*, in una pesante corazza denaturante; è il cinema della re-incorporazione delle figure *mitiche, reali o reali mitizzate* della Storia (Giovanna) o delle storie (*Lancelot du Lac*).

Il processo, nucleo centrale del film del '62, consta di otto segmenti, intervallati da frammenti di *vita privata* che inevitabilmente sfuggono alla documentazione oggettiva, storica: Giovanna nella sua cella, che piange, dorme, destata dalla presenza delle guardie. Bresson frammenta lo spazio della cella, come aveva già fatto nel *Condannato a morte è fuggito*. Lo spettatore può solo ricostruire un'immagine mentale riassuntiva della stanza, partendo dai pochi elementi del reale colti in piani ravvicinati: le catene, l'elmetto della guardia che cade sul pavimento, le crepe sui muri, i rumori che allargano metonimicamente la *visione*, un sasso gettato dall'esterno che rompe il vetro della finestra sbarrata, le vesti, gli oggetti con i quali la giovane ha interagito poi raccolti e *cancellati* quali tracce di vita vissuta dalle guardie inglesi poco prima dell'esecuzione. Tale soluzione, non è soltanto una *marca autoriale*, ma contribuisce a fornirci della protagonista un ritratto bidimensionale, delineandone in pochi tratti essenziali l'intima solitudine, la sua condizione di ragazza quasi comune, indecisa se indossare abiti femminili o perseverare nella propria ostinata follia anti-conformista (in senso etimologico), il suo rapporto con gli oggetti che la circondano, quotidiani (la ciotola in terracotta) o *opponenti* (le catene). La dimensione quotidiana *umanizzante* fa da contraltare e per certi versi bilancia il *coté pubblico* del personaggio, altrimenti reso nel rispetto di ciò che la memoria storica, la consuetudine e un'iconografia comunque deficitaria ci hanno tramandato.

Significativamente, prima del volto di Jeanne è il testo biblico a essere inquadrato. Fuori campo, la voce di Jeanne che presta giuramento. Le sue mani incatenate si posano sul libro aperto. Come già analizzato con scrupolo da Philippe Arnaud [29], la scansione analitica dello spazio della sala dove ha luogo il processo denota una

precisa volontà di mettere in forma e sostanziare il conflitto tra vittima e carnefici, ma anche collocare i TESTI e gli AGENTI in luoghi deputati non scelti in maniera aleatoria. Gli spazi occupati dalle due parti (gli inquisitori da un lato, Giovanna dall'altro) sono delimitati da un doppio *limen* fisico e simbolico insieme: il testo biblico (B) [30], non a caso il primo oggetto del profilmico a essere mostrato da un lato; il prelado dal saio bianco e il tavolo dello scrivano, e dunque del TESTO (T), dall'altro. Per una visualizzazione della *dispositio* degli agenti e dei testi nello spazio, nonché della macchina da presa, si osservi la figura 1. Sul significato che tale suddivisione assume nell'economia del film torneremo a breve.

Ma vediamo subito di dar conto di questa parcellizzazione spaziale

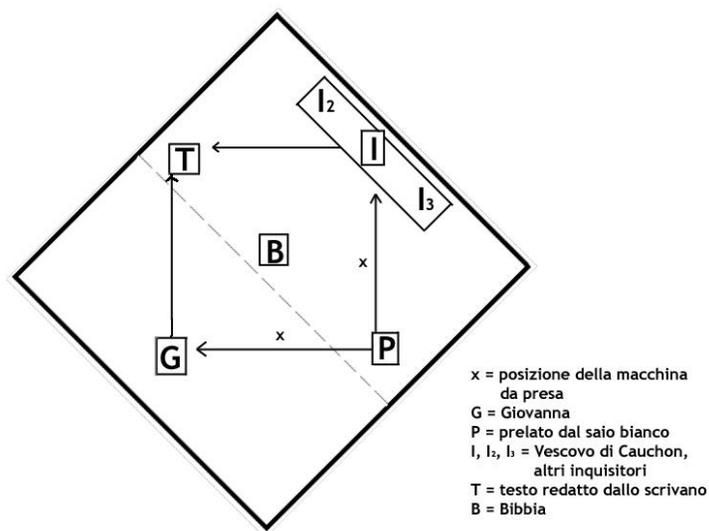


Figure 1: Agenti, testi e macchina da presa

e delle eventuali modifiche nella disposizione dei personaggi negli otto segmenti (da "a" ad "h") nei quali si articolano e si dipanano le varie fasi del processo. Indicando con G la protagonista Giovanna, con I

l'inquisitore Cauchon, primo responsabile della condanna della giovane (e gli altri giudici con I2 e I3), con P il prelado dal saio bianco, punto di vista privilegiato e insieme punto di mediazione tra l'ostinazione *folle* di Giovanna e la sudditanza delle istituzioni ecclesiastiche nei confronti degli inglesi, Warwick *in primis*, e con P2 e P3 gli altri prelati che seguono *passivamente* il processo, avremo la seguente scansione [31]:

a (4 inquadrature) B / G / I / G

b (9 inquadrature) G / I / G / I / G / I / G / I / G

c (30 inquadrature) G / I2 / G / I2 / G / ←P→ / I2 / G / I / G / I3
/ G / I3 / G / I2 / G / I→ / T / ←G / C / I / G / I / G / I / ←P→ /
G / I / ←P→ / I / G

d (29 inquadrature) I2 / G / I / G / I3 / I / C / G / C / G / I2 / G / I
/ G / I / G / I / G / I / G / I2 / G / I / G / ←P→ / I / G / I→ / T

e (19 inquadrature) G / I / G / C2 / I / G / I / G / I3 / G / I / G / I /
G / I2 / G / I / ←P→ / G

f (20 inquadrature) G / I / G / I2 / G / I / G / I3 / G / I3 / G / ←P→
/ I2 / G / I / G / I / G→ / ←P→ / ←I

g (10 inquadrature) G / C3 / I / ←P→ / G / ←P→ / I / C3 / I / G

h (21 inquadrature) I / C3 / C3b / G / C3 / G / C3 / I / G→ / ←P
/ ←G / I / G / I / G / I / G / C / I→ / T / ←G

Mentre l'iterazione della serie G / I, dunque i piani medi di 3/4 da destra (Giovanna) e da sinistra (Inquisitori) è quasi regolare e segue la tradizionale alternanza campo/controcampo, così come si ripetono con una cadenza quasi musicale gli stessi piani (stessa porzione di spazio rappresentata e stessi *corpi*) e le opposizioni *angolari* - Bresson, fin da subito, oppone frontalmente le due parti del processo

calandole in uno spazio geometrico praticamente inalterabile, tessuto di linee di demarcazione che negano ogni possibilità di scavalco e dunque, traducendo in conflittualità narrative le opposizioni spaziali, di *dialogo* positivo tra le parti - nei segmenti da "c" ad "h" si insinuano nuove figure e nuove porzioni di spazio, che vanno non già ad annullare tali opposizioni, ma a integrare il rigoroso sistema alternato delle prime due, interlocutorie, sezioni. Mi riferisco a un personaggio cui accennavo sopra (il chierico dalla veste bianca) e ai testi (la Bibbia e il libro su cui lo scrivano trascrive gli interrogatori). Qual è il senso di questa alterazione iniziale del campo/controcampo Giovanna/Inquisitori, che nei segmenti successivi diventerà regolare frapposizione? Per quale motivo, lo sguardo della macchina da presa indugia sulle mani dello scrivano intento a scrivere? Perché l'inquisitore, più volte, rivolge lo sguardo verso lo scrivano e perché, in più di un'occasione, il rumore della penna che scorre sulla pagina bianca si impone in colonna sonora come suono principale, di fatto interrompendo l'interrogatorio? La linea di demarcazione ha, a mio avviso, una significanza ulteriore, dal momento che, oltre a delimitare un confine fisico, congiunge il *Testo*, la cui trasmissione nei secoli ha permesso agli storici di ricostruire oggettivamente l'*iter* processuale e che è servito al regista, come esplicitato nella didascalia iniziale, per imbastire un racconto fedele alla Storia, a un punto di vista privilegiato, a un occhio attraverso il quale lo spettatore segue il dibattito, nonché al mediatore unico, colui il quale cerca, senza riuscirvi, di fare da negoziatore. Il prelado vestito di bianco è una figura vicaria dell'istanza mostrante e narrante, polo visivo calato nella diegesi, sguardo interno che imprime una direzione all'occhio meccanico della cinepresa. Per questo Giovanna è colta da sinistra e gli inquisitori da destra: perché il prelado dal saio bianco si trova alla destra della giovane (e la *vede* da sinistra) e alla sinistra del banco dei giudici (che osserva da destra). La sua funzione di mediatore e osservatore privilegiato è palesata a partire dal terzo segmento del processo e coincide con la sua prima apparizione in assoluto: Giovanna risponde, lui la osserva, poi rivolge lo sguardo al secondo inquisitore, quest'ultimo avanza un'altra domanda (G / ←P→

/ I2). Il suo sguardo, favorito dalla postazione, connette idealmente le due parti. Il prelado dal saio bianco è in definitiva una sorta di testimone oculare, la sua attività scopica guida, almeno nelle fasi del processo, la percezione/cognizione spettatoriale degli eventi. Collocato sulla stessa linea immaginaria che separa le due parti in gioco e che collega il testo biblico al *Documento*, egli, con la sua presenza e col gioco di sguardi che innesca, sembra *preannunciare* la revisione e il processo di riabilitazione. È un terzo occhio, quello del giudice *morale*, che rivaluterà il *documento* illuminato dalla luce divina (la Bibbia). Dovrebbe apparire chiaro fin da ora che la strategia rappresentativa di Bresson, quella di ancorare il visibile all'attività scopica di un personaggio, ha un presupposto teorico e un fine preciso: ogni sguardo è soggettivo, esprime una soggettività operante, e ogni attività scopica sottende una prospettiva che è anche morale; adottando un punto di vista interno al racconto, lo spettatore *entra* nella Storia, Storia che è collazione e valutazione critica di Testi, in questo caso di un Testo, di un documento, quello posto di fronte al prelado dal saio bianco. La sottolineatura del Testo avviene nello stesso segmento in cui appare per la prima volta il personaggio/mediatore: prima si impone nel sonoro (il rumore della penna che scorre sulla carta) attirando l'attenzione e lo sguardo del vescovo di Cauchon, poi viene inquadrato il tavolo dello scrivano *senza volto*, di cui si vedono solo le mani nell'atto di redigere il Testo; a quel punto è Giovanna a fissare il Testo (I → / T / ← G). Tale scansione si ripete anche nel segmento successivo e nell'ultimo, sul quale torneremo. Sintetizzando, potremmo sostenere che il *Testo* è come se attirasse lo sguardo dei suoi *figli*, l'attività scopica di chi *ri-nasce*, cinematograficamente, anche a partire da quel documento preziosissimo. Giovanna e l'Inquisitore, per lo storico prima, per il regista/sceneggiatore poi e infine per lo spettatore, sono figure storiche che è possibile cesellare a partire dalle memorie archiviate del/nel Tempo. Sono *vere* nella misura in cui nascono da un documento, ma allo stesso tempo sono *parziali*, incompiute, proprio perché edificabili a partire da frammenti documentari. Il regista, scegliendo in più occasioni di evidenziare la

natura *testuale* dei personaggi che ha definito e collocando il Testo oggettivante sulla stessa linea da cui si dipana lo sguardo soggettivo di un personaggio, vuole allo stesso tempo suggerire allo spettatore che ciò cui sta assistendo è frutto di un inevitabile compromesso, di una mediazione; è un equilibrio tra realtà e immaginazione e tale equilibrio è connaturato all'essenza stessa del *medium* che utilizza, che è manifestazione irrinunciabile della soggettività di uno sguardo lanciato sul reale, *uno* degli infiniti punti di vista attraverso cui osservare il dato fenomenico. Bresson riflette dunque indirettamente sul senso stesso dell'operazione che sta conducendo, sui limiti della rappresentabilità di ogni evento. Sulla stessa linea, la stessa che separa Giovanna e i suoi inquisitori, si collocano in definitiva i poli estremi di ogni negoziazione cinematografica: quelli dell'oggettività (il Testo) e della soggettività (il Lettore del testo, l'ascoltatore, l'osservatore). Ma tale dialettica, tale ineludibile coabitazione, non permea anche la stessa attività dello storico, dell'esegeta, dell'*interprete*? Non è parte integrante dell'ermeneutica? Bresson, nel momento in cui sembra fedelmente *mettere in scena* il Documento, rivendica la propria posizione di narratore, di *poeta* in senso etimologico, e per questo si libera, in più di un'occasione, del Testo. Dopo aver fatto *ri-vivere* una figura storica a partire dalla documentazione, dopo aver *spiegato* gli eventi, cerca di *comprenderli*, e lo fa indugiano sul non documentato e non documentabile, ad esempio cogliendo Giovanna in lacrime all'interno della propria cella. È l'apertura all'intimità, all'interiorità del personaggio a determinare il passaggio ulteriore, a costituire il racconto filmico/storico come convergenza sintetica di documento/OGGETTIVITÀ, mostrazione soggettiva/SOGGETTIVITÀ e ipotesi poetica.

La macchina da presa, da una prospettiva ribassata, segue il ritorno di Giovanna nella sua cella al termine di ogni interrogatorio, scortata dalle guardie. La scelta di mostrare le gambe e i piedi della protagonista si spiega con la volontà di sottolineare il conflitto tra mobilità e stasi, tra libertà e prigionia. Non a caso, l'ultimo piano ribassato ci mostra una guardia nell'atto di incatenare la giovane,

fissando delle catene alle caviglie. La scelta di optare per una visione *poetica* e non storica, per un'apertura a una dimensione privata che sfugge inevitabilmente allo storico, è sottolineata da un'inquadratura che ritorna più volte: Giovanna in cella colta dal varco del muro. È questa la più significativa e palese *infrazione* poetica alla fedeltà al testo, alla Storia: non che con essa l'obiettività venga negata, al contrario, viene rafforzata da un'ipotesi *parasaturante*. È l'occhio degli inglesi quello che voyeuristicamente e morbosamente viola lo spazio privato (*La sua verginità! ...Viveva con i soldati e pretende di essere vergine* [32]), un'operazione simile a quella operata dall'istanza narrante ma *eticamente* contraria, dal momento che rovescia la teleologia scopica positiva nel suo *negativo*: non sguardo come apertura, mostrazione del privato finalizzata alla *comprensione*, ma come atto di controllo panottico, esercizio di violenza e di violazione dell'intimità. Non azione che contribuisce a *costruire* l'umanità, ma distruttiva.

Progressivamente, la cella si trasforma in un surrogato dell'aula del tribunale: inizialmente vengono disposte le sedie, i tre inquisitori si siedono e iniziano a martellare Giovanna di domande, gli inglesi spiano. Se, nel processo in aula, l'occhio *terzo* rispetto a quello di Giovanna e degli inquisitori era quello del tacito difensore della giovane, nell'interrogatorio in cella coincide con quello degli inglesi, avversi a Giovanna, che agiscono nell'ombra e che determinarono le sorti del processo. C'è evidentemente una differenza formale che denota un'alterità etica tra i due sguardi: lo sguardo furtivo degli inglesi non è posto idealmente su quella che potremmo chiamare la *linea della verità storica*, il *limen* che separava le due parti nell'aula e sul quale erano posti idealmente i due testi (la Bibbia da un lato, gli atti del processo dall'altro), bensì in uno spazio *altro*, adiacente, nascosto. Come si evince dalla figura 2, la linea di demarcazione non è più delimitata, ai suoi estremi, dal Documento e dal chierico vicino a Giovanna, ma segue idealmente la traiettoria dello sguardo del Nemico, dell'inglese, che vigila da spettatore (e burattinaio che muove le fila del processo) occulto.

Bresson sembra suggerirci, attraverso questa differente localizzazione delle parti in causa, la progressiva compromissione dell'obiettività del procedimento giudiziario, il lento slittamento dell'azione verso un'arbitraria e già assodata condanna. Ancor più indicativamente, il testo sacro scompare, e addirittura Giovanna, nominandolo, pare sottolinearne l'assenza: *Quello che so è scritto in quel libro*. Bresson evidenzia la scissione tra volontà dei vivi e volontà divina, tra giudizio terreno e divino, ma lo fa indirettamente, attraverso la spazializzazione, dunque sfruttando appieno ciò che il cinematografo offre all'artista. Anche nello spazio cellulare, Bresson replica la contrapposizione a V, con due piani medi di 3/4 da destra (Giovanna) e da sinistra (I), con un terzo polo presente e *invisibile* agli occhi di Giovanna (gli inglesi). Il riferimento al *panopticon* benthamiano fatto sopra non è una compiaciuta manifestazione di narcisismo intellettuale. Nel *panopticon*, un soggetto *sorveglia* dal centro della scena ciò che si svolge attorno, ma per avere un pieno controllo il vedente non deve essere completamente immerso nella realtà che osserva. Deve, per questo, mantenere una certa distanza dal resto per poter guardare le cose *da fuori*, per padroneggiarle. Quello delle guardie inglesi è dunque uno sguardo che riesce a dominare gli eventi *spinti* proprio perché si diparte dalla linea mediana dell'azione, ma in uno spazio riparato e protetto, oltre il confine che delimita l'azione. Differentemente, lo sguardo del prelado dal saio bianco nel tribunale è *centrale*, ma *dentro* l'azione, essendo egli parte della staffetta di sguardi che abbiamo descritta, dunque impossibilitato a impadronirsi (modificandone il corso) delle cose che guarda proprio perché immerso in esse.

Negli ultimi due segmenti del processo in aula (breve il primo, più lungo l'ultimo), nella successione di inquadrature già evidenziata sopra, c'è un passaggio di estrema importanza: il Testo, la registrazione del processo a opera dello scrivano, diviene oggetto del dibattito, viene evidenziato anche nel dialogo dopo essersi imposto visivamente. Giovanna protesta contro le false accuse che si basano su affermazioni che non corrispondono a quanto detto durante l'interrogatorio, in sostanza denuncia uno iato tra quanto da lei detto e quanto trascritto.

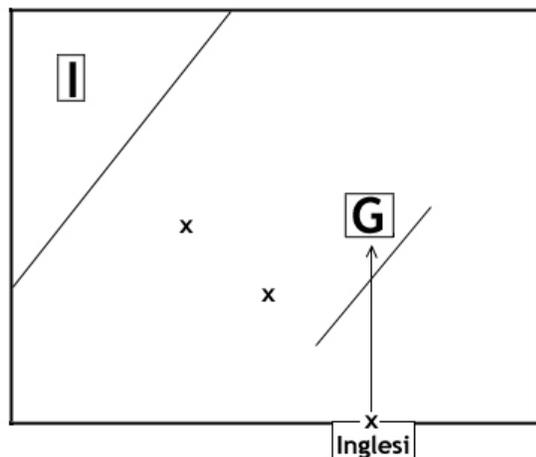


Figure 2: Descrizione della scena

Ma se è vero questo, essendosi Bresson basato su quanto trascritto, si presume fedelmente, durante il processo, viene da pensare che le parole proferite da Giovanna nel film, coincidendo con quelle riportate nei documenti *manipolati*, non siano quelle realmente dette, o forse lo siano solo in parte [33]. Si manifesta dunque un corto circuito tra verità storica, documenti, manipolazione e falsificazione; si consuma *verbalmente* la scissione tra Chiesa e Dio, tra le due volontà e Leggi, che già era stata suggerita nell'interrogatorio in cella. Giovanna si sottomette solo alla volontà suprema, non al giudizio della Chiesa. Occorre sottolineare che tale frattura (raccolta nei documenti) avviene *dopo* la sua sottolineatura fisico/spaziale, cinematografica. Il cinema, qui veste fisica della storia, ha anticipato con i mezzi e le facoltà sue proprie ciò che la Storia sancirà, convaliderà, ratificherà. Bresson, dunque, pur avendo dichiarato fedeltà al vero storico, pur rispettandolo, arriva a metterlo in discussione, per voce di Giovanna. Il dialogo tra Storia e *Fiction* entra così in crisi, sembra saltare l'inscindibile legame

di reciprocità tra Storia e Verità alla base dell'epistemologia e imporsi l'idea che il reale non sia il *vero* storico, ma un'emanazione della Storia scritta dagli Storici. Bresson vi si àncora e àncora al reale il suo film, consapevole però del fatto che la verità comunque ci sfuggirà sempre, così come ci sfuggirà sempre il *mistero* di Giovanna. L'unica *verità* di/su Giovanna che è possibile restituire, è quella che scaturisce dall'intimità del personaggio e che passa attraverso l'umanizzazione della figura storica.

Per concludere, mi pare fruttuoso e utile ricondurre ciò che è emerso dall'analisi del film di Bresson a quanto ha scritto qualche anno fa Paul Ricoeur a proposito dell'attività dello storico. Nel suo saggio *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, il filosofo francese cerca di illustrare le varie tappe di quella che definiva la *fase documentaria* dell'operazione storiografica. Il *terminus a quo* di tale processo coincide con la memoria colta ancora nel suo stadio dichiarativo, mentre il *terminus ad quem* con la *prova documentaria*. Tra le due estremità, Ricoeur illustra le tappe intermedie della testimonianza e dell'archiviazione.

Ma partiamo dallo spazio e dalla nozione di *inscription*, dunque dalla *fissazione* su carta di un discorso, di una memoria orale. Per Ricoeur, l'ampiezza semantica di tale concetto eccede quella di scrittura nel senso di fissazione delle impressioni orali del discorso in un supporto materiale. L'idea centrale in questa operazione è quella di *marche esterne*, adottate come appiglio e legame per il lavoro della memoria.

La testimonianza apre il processo epistemologico che parte dalla memoria dichiarata, passa dall'archivio e dai documenti e si completa con la prova documentaria. Essa, ai tratti di scritturalità che ha in comune con il racconto, aggiunge dei tratti specifici: essa può essere trascritta, depositata e la deposizione è una delle condizioni affinché possano poi costituire una massa documentaria, dunque un archivio, primo compito di una epistemologia della conoscenza storica. A differenza della testimonianza, che si indirizza a un interlocutore preciso, il documento d'archivio non ha un destinatario designato, è orfano e muto fintanto che *dorme* negli archivi. Le testimonianze

che raccoglie si sono distaccate dagli autori che le hanno partorite. Il cambiamento di segno che rende il testo orfano un testo *ayant autorit  est li  au couplage du témoignage avec une heuristique de la preuve* [34]. Si chiede al testimone di *faire preuve*. Tracce, documenti: tutto   valutato criticamente, sulla base di domande che attendono risposte. Questo porta una testimonianza a divenire prova.

Se la storiografia   inizialmente memoria archiviata e se tutte le operazioni cognitive ulteriori raccolte dall'epistemologia della conoscenza storica procedono a partire da questo primo gesto di archiviazione, il mutamento storico dello spazio e del tempo costituisce la condizione formale della possibilit  del gesto di archiviazione. Lo spazio nel quale si collocano i protagonisti di una storia raccontata e il tempo nel quale gli eventi si svolgono cambiano di segno congiuntamente, passando dalla memoria alla storiografia [35]. Per Ricoeur,

c'est ensemble que l'ici et le l -bas de l'espace v cu de la mémoire se retrouvent encadr s dans un système de places et de dates d'o  est  limin es la référence   l'ici et au maintenant absolu de l'expérience vive. [36]

Ricoeur, tuttavia, abbandona quasi subito le riflessioni sul tempo per concentrarsi sullo spazio, perch , a suo avviso, segnerebbe maggiormente la fase dell'esteriorit , comune a tutte le marche esterne che caratterizzano la scrittura secondo il mito del Fedro platonico. In partenza, abbiamo la spazialit  corporale e ambientale inerente all'evocazione del ricordo. Nei ricordi, lo spazio corporale   immediatamente legato allo spazio dell'ambiente (*spazio vissuto*). Dalla memoria condivisa si passa per gradi a quella collettiva, che coincide con i luoghi consacrati dalla tradizione, i luoghi della memoria. Lo spazio vissuto   quello in cui vive il corpo, il qui assoluto, punto di riferimento nell'indicazione dell'altrove, del lontano, dell'incluso o dell'escluso, dell'alto o del basso, della destra e della sinistra, cos  come sottolineato da Merleau-Ponty

nella *Fenomenologia della percezione*. Ma è anche vero che lo spostamento (*deplacement*) del corpo non si *lascia dire o pensare* senza un riferimento anche solo allusivo ai punti, alle linee, alle superfici, ai volumi, inscritti in uno spazio distaccato dall'*hic et nunc* proprio del corpo (*spazio geometrico*). Così, Ricoeur arriva alla distinzione tipologica che qui interessa maggiormente, quella tra spazio vissuto e spazio geometrico, tra i quali se ne intercala un terzo, quello *abitato*. L'atto di abitare è strettamente connesso all'atto di costruire. Dunque, è l'architettura che attualizza la composizione che insieme formano spazio geometrico e spazio dispiegato dalla condizione corporale. La correlazione tra abitare e costruire si produce così in un terzo spazio, e questo terzo spazio può essere interpretato come una suddivisione geometrica dello spazio vissuto. L'atto di costruire, inoltre, fa valere un tipo d'intelligibilità dello stesso livello di quello che caratterizza la configurazione del tempo nelle *mise en intrigue* (costruzione dell'intreccio). Occorre qui riferirsi alla triplice *mimesis* che Ricoeur illustrò nel primo volume del *Temps et récit* (prefigurazione, configurazione, rfigurazione). L'atto di costruire coinciderebbe con la configurazione narrativa tramite la *mise en intrigue*, dunque con il racconto, mentre l'abitare sarebbe un equivalente della rfigurazione che, nell'ordine del racconto, si produce nella lettura [37]. Cerchiamo ora di riconsiderare quanto detto sopra in relazione alle riflessioni ricoeuriane.

Il racconto filmico *storico* si configurerebbe come il risultato di un procedimento inverso rispetto al resoconto storiografico descritto da Ricoeur (TESTIMONIANZA → ARCHIVIO → PROVA DOCUMENTARIA → RESOCONTO). Bresson parte dal TESTO, dal documento, dunque da quella che Ricoeur definisce *memoria archiviata*, dalla scrittura letta, leggibile, consultata e consultabile (fase A). L'*inscription*, una delle *marche esterne* di cui parla Ricoeur, sta alla ricostruzione storica come l'*incorporazione* descritta sopra da Malraux sta al racconto cinematografico di Bresson. La direzione dei due processi è tuttavia inversa: mentre l'iscrizione contribuisce a *oggettivare* e de-personalizzare la testimonianza, l'incorporazione

la ri-soggettivizza. È il testo che, quando viene letto/recitato da un *modello* torna a essere *testimonianza orale*, a reincorporarsi in un volto, a ritradersi e reificarsi in un gesto, a riposizionarsi in un spazio *vissuto* e *geometrico* insieme, dunque *abitato* anche dallo spettatore, che *entra* nel tribunale e segue il processo filtrato dallo sguardo interno del prelado dal saio bianco, che funge, come abbiamo visto, da tramite. In ultima analisi, si riconfigura in un racconto che nasce proprio dalla convergenza di TESTO e CORPO, di spazio vissuto e spazio geometrico, di soggettività e oggettività (fase B). Dal racconto/messa in spazio e in corpo si ritorna poi al documento, dal momento che la struttura narrativa, oltre alla configurazione spaziale, tende a mettere in moto un movimento ciclico di allontanamento e di riavvicinamento al testo, di sottolineature della natura testuale del personaggio e di messa in discussione dell'obiettività della trascrizione. Il *testo* diviene *racconto*, il *racconto* rimanda insistentemente al *testo*, quel *testo* che è la fonte da cui scaturisce la *fiction*.

Tale circolarità sembra rispecchiare l'andamento del processo ermeneutico e il passaggio dalla *spiegazione* alla *comprensione*. Bresson prima (di)spiega il documento, riattribuisce un corpo e una voce a un testo de-personalizzato nel processo di archiviazione, che torna quindi a essere testimonianza orale che si indirizza a un interlocutore preciso (Giovanna/Inquisitore). Su questo ceppo, innesta una serie limitata di sementi poetiche, aprendo all'interiorità del personaggio, calandolo nel *quotidiano*, in uno spazio *vissuto*. Il racconto filmico vede la convergenza di questi due poli. Tuttavia, Bresson non può esimersi, lungo tutto il film, dal ritornare al Testo, polo magnetico e *primo motore immobile* di ogni racconto storico che aspiri alla *fedeltà*. Ma quando ci riavviciniamo al testo dopo essere passati dalla cella nella quale la protagonista vive, piange, dubita, riflette silenziosa in una solitudine esistenziale anche se non reale (soggetta com'è allo sguardo indiscreto delle guardie inglesi dal pertugio di una delle pareti), quando abbiamo seguito i suoi passi, abbiamo visto e *vissuto* con lei il rapporto gli oggetti che la circondano, ogni frase documentaria successiva acquisisce un senso ulteriore, che

supera il suo significato di primo grado (fase C). Tale *surplus* di senso comporta il passaggio dalla *spiegazione* alla *comprensione* degli eventi. Dopo essere entrato nella Storia particolare, lo spettatore entra in un dominio universale che mobilita concetti, stati, emozioni, suggestioni di più ampio respiro: la vicenda di Giovanna acquisisce i connotati dell'*esemplarità*, diviene paradigmatica.

Indirettamente, Bresson tematizza la *differenza* tra racconto storico

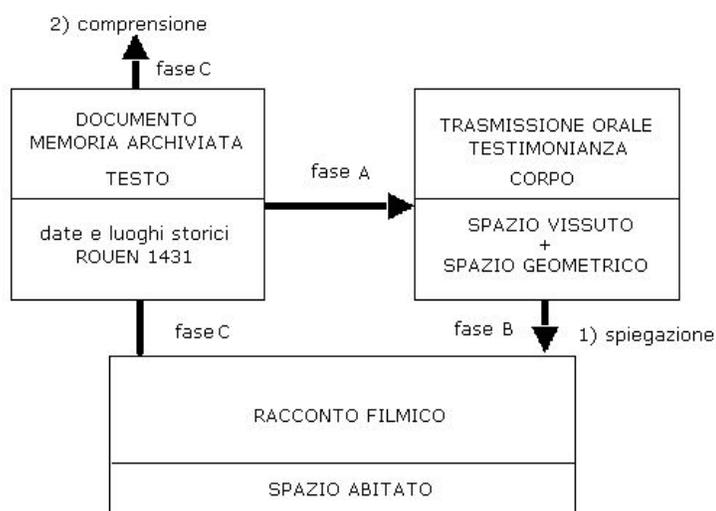


Figure 3: Fasi del racconto

e racconto filmico, tra il *modus operandi* dello storico e quello del poeta che si esprime con il *medium* cinematografico. Mentre il primo procede, e non potrebbe agire diversamente, dalle testimonianze archiviate che divengono, dopo essere state criticamente valutate e ponderate, *prove documentarie*, il secondo riconferisce *vita* al documento, ridona corpo alla *figura* storica mediante un'ipotesi poetica. Dietro quella che sembrerebbe *soltanto* una rigorosa e fedele *illustrazione* di una pagina della Storia, si nasconde un'acuta riflessione sul significato

stesso della Memoria nel processo ermeneutico, nonché sui limiti della rappresentazione stessa del fatto storico; una lucida disamina delle tappe necessarie affinché, entrati nel *Testo* attraverso l'immagine e il racconto, si riesca a coglierne il senso intimo e a captare le fasi salienti della genesi di un personaggio, le motivazioni recondite che si celano dietro un gesto. *Il processo di Giovanna d'Arco* non è, in definitiva, (solo) un film storico, ma un film sulla Memoria e sul valore di una Testimonianza incarnatasi in un volto che sintetizza i volti di tutte le vittime della Storia.

Note

- [1] M. Capdenac, *J'ai voulu que Jeanne d'Arc soit un personnage d'aujourd'hui*, "Les lettres françaises", n° 928, 25 maggio 1962.
- [2] F. Giroud, "L'Express", 6 dicembre 1962.
- [3] "Arts", 29 maggio 1962.
- [4] *Bresson: une écriture épurée*, "Télérama", 3 giugno 1962.
- [5] R. Pernoud, *Procès de Jean d'Arc*, in "Les nouvelles littéraires", 6 dicembre 1962.
- [6] G. Sadoul, *Procès de Jean d'Arc*, in "Les lettres françaises", 23 marzo 1963.
- [7] B. Dort, *Robert Bresson ou le malentendu*, in "France-Observateur", 21 marzo 1963.
- [8] C. Mauriac, *Le Cinéma: Procès de Jeanne d'Arc*, in "Le Figaro littéraire", 16 marzo, 1963.
- [9] H. Magnan, *Procès de Jeanne d'Arc*, in "Libération", 23-24 marzo 1963.
- [10] M. Aubriant, "Paris presse", 20 marzo 1963.
- [11] R. Vas, "Sight and Sound" 4, inverno 1962-63.
- [12] Utilizzo questo termine desueto nell'accezione bressoniana (ed etimologica) di *scrittura per immagini in movimento*. Per le teorie bressoniane, di cui si renderà conto a breve soprattutto riguardo al concetto di *modello*, rimando alle famose *Note sul cinematografo* del regista.

- [13] R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris 1975, p. 84; trad. it. *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia 1986, p. 79: *Niente ostentazione. Facoltà di riportare a sé, di trattenere, di non lasciare nulla. Una certa configurazione interiore comune a tutti.*
- [14] Ivi, p. 92; trad. cit., p. 85: *La scintilla sorpresa nella sua pupilla dà significato a tutta la sua persona.*
- [15] Ivi, p. 76 : *Sa voix (non travaillée) nous donne son caractère intime et sa philosophie, mieux que son aspect physique.*
- [16] Ivi, p. 98: *Modèles. C'est à toi, ce n'est pas au public qu'ils donnent ces choses qu'il ne verrait peut-être pas (que tu ne fais qu'entrevoir). Dépôt secret et sacré;* trad. cit., p. 90: *Modelli. È a te, non al pubblico, che consegnano quelle cose che forse il pubblico non vorrebbe (che tu appena intravedi). Deposito segreto e sacro.*
- [17] R. Munier, *Le chant second*, in R. Munier, *Contre l'image*, coll. "Le chemin", Gallimard, Paris 1963.
- [18] R. Bresson, *op. cit.*, p. 42. Il regista cita, a proposito, il seguente brano dei *Saggi di Montaigne*, cap. XXI: *Je ne sais qui demandait à un de nos gueux qu'il voyait en chemise en plain scarrebillat que tel qui se tient ammitoné, dans les martres jusques aux oreilles, comme il pouvait avoir patience: Et vous, Monsieur, répondit-il, vous avez bien la face découverte: or moy, je suis tout face.* Trad. cit., p. 125: *Non so chi chiedeva a uno dei nostri accattoni che vedeva in camicia in pieno inverno, tutto contento come uno che se ne stesse avviluppato in una pelliccia fino alle orecchie, come faceva a sopportare: E voi, Signore, - rispose, - non avete la faccia scoperta? Ebbene, io sono tutto faccia.*
- [19] Ivi, p. 41: *que tes fonds (boulevards, places, jardins publics, métropolitain) n'absorbent pas les visages que tu y appliques;* trad. cit., p. 39: *che i tuoi fondi (strade, piazze, giardini pubblici, metropolitana) non assorbono le facce che gli applichi sopra.*
- [20] Intervista di N. Murat, "Le Figaro littéraire", 16 marzo 1967.
- [21] E.H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*, Einaudi, Torino 1978, pp. 22-54.
- [22] Questo sebbene siano raramente presenti, nel suo cinema, rappresentazioni frontali, tratto distintivo della figurazione del volto umano nell'arte medievale.
- [23] E. Michel, *Robert Bresson. La passion du cinématographe*, Albatros, Paris 1983, p. 114.

- [24] Si pensi ai rari momenti di esteriorizzazione del dolore, come il pianto improvviso e lancinante di Giovanna d'Arco.
- [25] J. Aumont, *Du visage au cinéma*, "Cahiers du cinéma", Paris 1992, p. 121.
- [26] *Ibidem*
- [27] Nella *scala semantica* della produzione di senso l'uomo si trova sul gradino più alto, le cose su quello più basso. Bresson, vedremo, non tiene conto di tale gerarchia.
- [28] A. Malraux, *Introduzione a G. Bernanos, Journal d'un curé de campagne*, Plon, Paris 1984
- [29] Cfr. P. Arnaud, *Robert Bresson*, "Cahiers du cinéma", Colléction *Auteurs*, Paris 1986, pp. 97-106. Non ho voluto *nominare*, come fa il critico francese, i giudici e le varie parti del processo. Il prelado dal saio bianco è, comunque, Isambart.
- [30] Occorre forse sottolineare quanto la messa in evidenza del testo biblico, immagine che addirittura *apre* il processo, sia non casuale, dal momento che l'azione si colloca in un periodo storico e artistico permeato dalle pagine sacre. Come sostiene Meyer Schapiro, *In due sensi l'arte medievale è arte del libro: innanzi tutto i suoi soggetti, espressi in una vasta gamma di tecniche, si fondano su testi sacri che hanno modellato la vita religiosa e il contenuto spirituale è entrato nell'espressività allusiva delle opere d'arte; in secondo luogo, il manoscritto sacro, con la sua importanza suprema nel culto e nel pensiero religioso, è diventato di per sé oggetto e campo artistico, con qualità sue proprie, fonte di merito riconosciuto per chi abbia commissionato, trascritto o decorato il testo scritto. In nessun'altra epoca il libro è stato per generazioni, per secoli addirittura, campo primario di invenzione di stili artistici ed espressione di sensibilità e percezioni individuali come è accaduto per il tutto il Medioevo: è in questo duplice senso che si può parlare dell'arte medievale come arte del libro*, M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo* (a cura di G. Perini), Meltemi editore, Roma 2002, p. 192.
- [31] Le frecce indicano la direzione dello sguardo dei personaggi.
- [32] Uno dei maliziosi commenti degli inglesi mentre spiano la giovane pazza.
- [33] *Vous écrivez ce qui est contre moi, vous n'écrivez pas ce qui est pour moi* accusa Giovanna.
- [34] P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris 2000, p. 213.

- [35] La dichiarazione esplicita del testimone ne è palese conferma: *Io c'ero*. L'uso dell'imperfetto marca il tempo, mentre l'avverbio lo spazio.
- [36] P. Ricoeur, *La mémoire ...*, op. cit. Éditions du Seuil, Paris 2000, p. 183.
- [37] Ricoeur cercò di trasporre sul piano architettonico le categorie legate alla triplice *mimesis* nel suo intervento *Architettura e narratività* inserito nel catalogo della mostra milanese *Identità e differenze*, Triennale di Milano, 1994: *J'avais tenté de transposer au plan architectural les catégories liées à la triple mimesis exposées dans Temps et Récit, t. I: préfiguration, configuration, refiguration. Je montrais dans l'acte d'habiter la préfiguration de l'acte architectural, dans la mesure où le besoin d'abri et de circulation dessine l'espace intérieur de la demeure et les intervalles donnés à parcourir. À son tour, l'acte de construire se donne comme l'équivalent spatial de la configuration narrative par mise en intrigue; du récit à l'édifice, c'est la même intention de cohérence interne qui habite l'intelligence du narrateur et du bâtisseur. Enfin, l'habiter, résultant du construire, était tenu pour l'équivalent de la refiguration qui, dans l'ordre du récit, se produit dans la lecture: l'habitant, comme le lecteur, accueille le construire avec ses attentes et aussi ses résistances et ses contestations*, (op. cit., p. 186).