

“BANDE A PART”: SUONI, VOCI E SCRITTURA NEL CINEMATOGRAFO DI ROBERT BRESSON

Manlio Piva / Ph.D. Thesis Abstract
Università di Padova

L'espressione “bande à part” rimanda alla colonna sonora ottica presente sulla pellicola cinematografica, ma separata, relegata di lato rispetto all'immagine, al fotogramma. Allo stesso tempo “faire bande à part” significa “tenersi in disparte”, “fare parte a sé”. In questa duplice accezione si esprime il contenuto di un lavoro di ricerca sull'opera di Robert Bresson a partire dall'analisi del sonoro e che nello stesso tempo si propone di tratteggiare un'immagine diversa, forse più vera, del regista francese, da sempre riconosciuto autore estremamente originale ma anche irrimediabilmente e orgogliosamente solitario, “fuori dal tempo”. L'importanza data al sonoro da Bresson giustifica questo taglio analitico; uno sguardo sulla temperie culturale degli anni in cui il regista francese operò arricchisce di significati le scelte compiute e mostra come egli fosse tutt'altro che estraneo alle speculazioni estetiche coeve.

La natura del suono riprodotto rispetto all'immagine è il punto di partenza: sono uno omogeneo all'altra oppure no? La questione, posta fin dagli albori del sonoro (Balázs), è ancor oggi lontana dall'aver una risposta univoca. Da una parte chi sostiene che il suono registrato viene semplicemente “dislocato” e non costituisce quindi un simulacro come l'immagine; che fra suono reale e suono riprodotto vi sarebbe insomma una semplice differenza di “grado”, non di “natura” (Chion e con accezioni diverse Morin, Masson, ecc.). Dall'altra chi ritiene che il suono registrato subisca altrettante alterazioni rispetto al suono reale di quante ne subisce l'immagine (Altman, Gryzik, Jullier ecc.). Bresson si pone decisamente fra i primi. Nel 1965 dirà in un'intervista: “Deve sapere che le immagini che lei vede sullo schermo non sono della stessa natura, mentre i suoni lo sono, e in questo risiede qualcosa di molto significativo, e cioè che quanto lo schermo ci restituisce come suono è della stessa natura del suono, mentre l'immagine non è della stessa natura della natura, è piuttosto un'immagine piatta, delle onde proiettate sullo schermo”. Da questa convinzione discende tutta una serie di scelte espressive che caratterizzeranno il suo organizzato universo poetico.

Partito con un curioso cortometraggio del 1934, nel quale le peripezie di un improbabile Cancelliere di Crogandie (il clown Beby) si riassumono tutte nella sua impossibilità di tenere comizi pubblici, il cinema di Bresson innesca fin da subito un rapporto privilegiato con l'elemento sonoro, ma sarà solo dopo la difficile esperienza, produttiva e professionale, di *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945) che il regista francese si sposterà da un cinema di impianto sostanzialmente classico per porsi alla ricerca di una sua forma originale, anzi “originaria” attraverso il rifiuto degli elementi di derivazione teatrale, primo fra tutti l'attore, e l'individuazione e lo sfruttamento delle caratteristiche proprie del mezzo, macchina da presa e microfono (ricordiamo che a partire dal '50 si potrà registrare il suono *à part*, su magnetofono). Nasce così, nel '51, *Journal d'un*

curé de campagne, che varrà a Bresson la prima vera consacrazione critica. Con “Le Journal d’un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson”, pubblicato sui neonati *Cahiers du Cinéma*, André Bazin, infatti, non solo ripercorre le tappe del cinema di Bresson, ma preconizza molti degli elementi che poi diverranno propri del suo cinema, in particolare: la mono-tonia e “sacralità” della voce; l’uso strutturale del testo scritto; il rapporto fra immagine e voce *off* (novità che inoltre risolvono i problemi di recitazione, dizione e *continuity* dovuti alla scelta di non usare attori professionisti). Con il successivo *Un Condamné à mort s’est échappé* (1956) Bresson affinerà l’uso del rumore in senso espressivo ed evocativo a partire da una colonna sonora “iperrealista” che gli servirà per allargare a dismisura le strette inquadrature attraverso le quali si sviluppa la storia del prigioniero nel carcere nazista. I muri “parlano” attraverso lapidi, scritte, suoni; i rumori si “dispongono” nello spazio attorno alla cella; la voce del prigioniero si “biforca” (nel tempo e nello spazio); la musica di Mozart è data per frammenti che non accompagnano l’immagine ma scaturiscono da essa in momenti “ottusi”, fino a sublimarla nel finale. Tutti questi elementi, che potevano fin qui apparire legati alle necessità dei soggetti, si confermano fondamentali scelte espressive con *Pickpocket* (1959), cristallo perfetto e fragile dell’alchimia bressoniana, nel quale il protagonista Michel “si guarda parlare” muovendosi come uno specializzato automa fra i luoghi del suo desiderio descritti attraverso la carica attrattiva dei rumori che li caratterizzano. Louis Malle potrà scrivere: “*Bresson a trouvé*”.

Nell’arco di questi tre film Bresson crea tutto il suo originale universo poetico e di pari passo lo dota di una rigorosa base teorica. Fra il ‘50 e il ‘58, infatti, redige il nucleo più consistente delle sue *Notes sur le cinématographe*.¹ Dai brevi aforismi di impostazione wittgensteiniana, montati come un “film di carta”, si può trarre, attraverso un’opera di riallineamento, la chiara fisionomia di un universo estetico creato a partire dalle fondamenta. Non gli sono distanti le teorizzazioni di Astruc e quelle, sintomaticamente coeve, di Kracauer.² Vi si ritrova la necessità etica, di matrice brechtiana, di svelare il falso nella rappresentazione per portare un messaggio “depurato” (no attore, no recitazione, ma citazione). L’immagine è man mano messa in secondo piano a causa del suo potere mistificatorio mentre il sonoro è posto in rilievo per la sua capacità di suggerire invece che di mostrare, per la sua essenzialità, il suo realismo e parallelamente la sua carica rituale ed evocatrice. Il suono: voce, rumore e musica sono trattati da Bresson alla stessa stregua, decodificati e assorbiti nel suo impianto estetico con un linguaggio e un taglio che richiamano da vicino le teorizzazioni e sperimentazioni di Pierre Schaeffer e del gruppo di ricerca parigino che a partire dal secondo dopoguerra coniò il concetto di “musica concreta”.

Tutta l’opera seguente di Bresson, da *Jeanne d’Arc* (1962) a *L’Argent* (1983), si presenta come un insieme di “variabili del *cinematografo*” in cui la ricerca espressiva si approfondisce e il suono diviene sempre più testimone ed espressione di un mondo che il regista francese descrive a tinte man mano più cupe. Le analisi dei film evidenziano come si attui una “pedagogia bressoniana”: la voce *off* si rivela voce del sopravvissuto (*Une Femme douce*, 1969) e poi voce del potere; l’inquinamento diviene inquinamento acustico nel quale rumore e potere si rinsaldano diabolicamente (*Le Diable probablement...*, 1977); una “ecologia”, sonora oltreché visiva, sembra destinata irrimediabilmente al fallimento (*L’Argent*). Tutt’altro che un Bresson “fuori dal tempo”: questi temi e rapporti li ritroviamo, fra gli altri, espressi in quegli anni nelle riflessioni di Murray Schafer sul “paesaggio sonoro”,³ e per esempio nel Barthes di *L’ascolto* (1977).⁴

- 1 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (Paris: Gallimard, 1975); tr. it.: *Note sul cinematografo* (Venezia: Marsilio, 1986).
- 2 Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press, 1960); tr. it.: *Teoria del film* (Milano: Il Saggiatore, 1962).
- 3 Murray R. Schafer, *The Tuning of the World: Toward a Theory of Soundscape Design* (Philadelphia: University of Pennsylvania, 1980)
- 4 Roland Barthes, Roland Havas, "Ascolto", in *Enciclopedia*, vol. I (Torino: Einaudi, 1977); ora in Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais Critiques III* (Paris: Seuil, 1982); tr. it.: *L'ovvio e l'ottuso* (Torino: Einaudi, 1985).