



Università Iuav di Venezia

DADI Dipartimento delle Arti e
del Disegno Industriale

WP WORKING PAPERS

A partire dall'architettura: spazio e percorsi di senso nel primo Resnais

Antonio Costa

settembre 2007

DADI/ **WP**_17/07

Le opinioni espresse in questa pubblicazione
sono responsabilità degli autori

A partire dall'architettura: spazio e percorsi di senso nel primo Resnais.

*La mémoire qui marche dans le temps est
d'abord affaire de lieu. Avoir eu lieu, c'est avoir un lieu*
Gérard Wajcman¹

Un luogo occorre, perché qualcosa abbia luogo

All'inizio di *Coeurs* (*Cuori*, 2006), un travelling aereo ci fa volare attraverso un *luogo pubblico*, le quattro torri della nuova Bibliothèque Nationale, e ci consegna alle *private paure* di un interno d'immobile parigino². Questo *affondo* nell'uniformità del paesaggio urbano sotto la neve sarà la mia via d'accesso allo spazio figurativo del primo Resnais, quello dei cortometraggi sulla pittura, con un'estensione agli altri solo quanto basta per la completezza del percorso proposto.

C'è chi ha definito Resnais «agrimensore (*arpenteur*) dell'immaginario» (Benayoun). Chi lo ha chiamato «sismografo» della modernità (Serge Daney)³. Io preferisco far

¹ Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, Éditions Verdier, Lagrasse 1998, p.15. Una parafrasi di questo passo è il refrain del mio intervento; e non a caso: l'*oggetto del secolo* che fa da sfondo al libro di Wajcman è la Shoah; e il luogo è Auschwitz (*Nuit et Brouillard*).

² *Private Fears in Public Places* è il titolo della pièce di Alan Ayckbourn da cui il film è tratto.

³ Vedi Robert Benayoun, *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, Stock/Cinéma, Paris 1980 ; Serge Daney, *Ciné journal 1981-1986*, Cahiers du Cinéma, Paris 1986; trad. it. *Cinéjournal*, Biblioteca di Bianco e Nero, Roma 1999, p. 158. Il passo completo di Daney è il seguente : «Nella svolta degli anni '60 Resnais è stato qualcosa di più che un buon cineasta: un sismografo. Gli è capitato quella cosa orribile che è cogliere l'avvenimento fondante della modernità: che al cinema come altrove, bisognerebbe fare i conti con un personaggio in più, la *specie umana*» (corsivo di Daney).

riferimento ad altri dispositivi meno coinvolti nell'atto del misurare, registrare dati, definire diagrammi. E ricordo piuttosto l'archivio, la biblioteca, il museo. Dispositivi visti nella loro valenza architettonica che comporta organizzazione degli spazi, orientamento di sguardi, definizione di percorsi. Perché è la relazione tra gli oggetti e il vissuto che mette in movimento il nostro sguardo, attiva percorsi nel tempo, definisce relazioni nello spazio.

Un luogo occorre, perché qualcosa abbia luogo.

C'è sempre un luogo da cui partono i percorsi della memoria, grande tema del cinema di Resnais. E questo luogo ha sempre un nome. E una forma, per lo più architettonica. Ciò che ha luogo nel cinema di Resnais è il passaggio: qualcosa passa dal luogo alla coscienza, al soggetto che quel luogo percorre, attraversa, visita e rivisita. Il tutto avviene attraverso la mediazione di un linguaggio. Linguaggio *verbale* come il monologo di X in *Marienbad*, ma anche *visivo* come i carrelli che lo accompagnano. O come nella prima sequenza di *Hiroshima mon amour*, dove si alternano sensazioni di pelle (due corpi intrecciati in un amplesso), reperti di un museo dell'orrore («*Tu non hai visto nulla a Hiroshima, nulla*»), lacerti di memoria individuale («*Prima di essere a Parigi, ero a Nevers, Ne-vers*»). All'ontologia dei luoghi fa da contro-canto la clausola dell'*Ontologie de l'image photographique* di André Bazin: «*D'autre part le cinéma est un langage*»⁴.

Lo stesso Resnais, a proposito di *Van Gogh* (1948), ha usato la parola architettura (metaforicamente, d'accordo, ma fino a un certo punto). Dovendo giustificare la scelta del bianco e nero, ha parlato, oltre che di prevedibili problemi tecnici, di scelta. Ha detto, in sostanza, che il bianco e nero

⁴ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Éditions du Cerf, Paris 1958-59, vol. I, p. 19.

permetteva di creare legami tra tele estremamente disparate e questo poteva far emergere meglio «*l'architettura tragica della pittura di Van Gogh*»⁵.

Nonostante l'ordine cronologico, non è la successione, l'aneddoto, la fabula che interessa Resnais. Non è cioè la storia, semmai la geografia, la topologia dei quadri. In *Van Gogh*, Resnais ricorre con insistenza all'artificio di isolare gli oggetti dall'insieme della tela. Non solo, ma fa ricorso al montaggio per alternare dettagli del quadro (caraffa con bicchiere, girasole, sedia, scarpe) con primi e primissimi piani di autoritratti. Non è solo un espediente per evitare che la messa in quadro di oggetti trasformi Van Gogh in un pittore di nature morte. Ma non è neppure un procedimento per drammatizzare il quadro, per fare del montaggio narrativo.

È vero che Bazin collocava Alain Resnais dentro la «prima rivoluzione» nel campo del film d'arte. Tale rivoluzione era quella introdotta da Emmer e Gras e, secondo Bazin, «splendidamente sviluppata nelle sue conseguenze da Alain Resnais» e consisteva «nell'abolizione della cornice la cui sparizione identifica l'universo pittorico con l'universo tout court»⁶. Ma questo non vuol dire che Resnais narrativizzi Van Gogh come faceva Emmer con Giotto.

Un luogo occorre, perché qualcosa abbia luogo.

Resnais ripercorre i luoghi della pittura di Van Gogh, cercandoli nelle sue stesse tele. Dicembre 1883: Nuenen. Parigi: «il piccolo appartamento di Victor Massé»; i caffè di Montmartre. La Provenza: Arles. Infine: Auvers-sur-Oise. Entra nei quadri per farci percepire come Van Gogh guardasse

⁵ Alain Resnais, *Une expérience*, in «Ciné-Club», 3 dicembre 1948, p. 2 ; trad. it in Maurizio Regosa (a cura di), *Alain Resnais. Il metodo, la creazione, lo stile*, Biblioteca di Bianco e Nero, Roma 2002, p. 155.

⁶ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, cit. vol. II, p. 134.

con la medesima intensità gli esseri e le cose; per farci sentire come, nella visione di Van Gogh, gli esseri e le cose si confondano nel medesimo stupore (*le même éblouissement*). Prima che gli uni e le altre si perdano nel buio, sotto una nuvola di colore nero che invade lo schermo, Resnais fa balenare dettagli dei dipinti che abbiamo già visto. Ma non sono flashback narrativi o psicologici. È solo un modo per farci vedere come il *buio* che sta inghiottendo lo sguardo del pittore era già nelle pennellate di nero dei dipinti precedenti: in questo film, il bianco e il nero *sono colori*, non *assenza di colore*.

«Perché un film m'interessi occorre che presenti un aspetto sperimentale, ma è proprio questo che manca a *Paul Gauguin* ed è per questo che è un cattivo film»⁷. In effetti, *Gauguin* replica lo stesso procedimento usato per *Van Gogh*, ma il risultato è diverso, perché la pittura serve a raccontare la vita di Gauguin; a fare una sorta di autobiografia, ricavata dalle lettere, dette da Jean Servais e commentate da una musica, alquanto invasiva, di Darius Milhaud. In un film che si apre e si chiude con un autoritratto del pittore, il soggetto *io*, che è quello delle lettere che in larga parte costituiscono il commento, trasforma il tutto in una narrazione alla prima persona singolare. Il bianco e nero, che in *Van Gogh* era una scelta, qui è una limitazione imposta dal budget ristretto; e mai diventa principio strutturale del film. Rimane questo percorso attraverso i luoghi: Parigi, la città da cui bisogna fuggire; la Bretagna, Tahiti e, alla fine, Atuana Hiva-Oa.

I momenti migliori sono quando Resnais rinuncia a usare i movimenti della cinepresa in funzione di un marcato linearismo, di cui segue le volute eleganti e sensuali. È allora

⁷ Cit. in Flavio Vergerio, *I film di Alain Resnais*, Gremese, Roma 1984, p. 49.

che la pittura sembra fuoriuscire dai limiti della tela a annettersi la terza dimensione, trasformarsi in scultura. O quando, nella penultima inquadratura, la cinepresa arretra fino a comprendere la cornice; e il quadro cessa di essere spazio figurativo che sostituisce il mondo e diventa esso stesso oggetto *del (nel)* mondo. L'ultimo quadro, incompiuto, diventa un reperto, un oggetto da museo, una *cosa* che marca una distanza, un'esclusione, un'assenza. E non a caso si tratta di un ricordo: una veduta di un paesaggio bretone sotto la neve.

Un luogo occorre, perché qualcosa abbia luogo.

E questo luogo, si chiama Guernica. Con *Guernica* (1950), Resnais esce dai limiti della pittura, ma non da quelli dell'immagine fissa. Il film parte da una fotografia delle case di Guernica distrutte dai bombardamenti. Non è più la cinepresa a penetrare nella pittura e a riprenderne gli oggetti come se fossero quelli del mondo reale. Ma sono le immagini della pittura che emergono dal vuoto («*le vide qui vous fixe*»). E vengono verso di noi.

Questa sovrimpressionazione tra fotografia (universo reale) e pittura (universo immaginario) è mediata dalla parola (i versi di Eluard). E soprattutto integrata nell'articolazione del linguaggio cinematografico: effetti ottici (alla maniera di Méliès), effetti scenografici (il muro con i graffiti infantili crivellati dai colpi), effetti di montaggio (titoli di giornale usati più come didascalie di un film muto che collage cubista). Guernica da luogo fisico e storico diventa luogo della mente.

Il grido della pittura contrapposto al silenzio delle rovine. La luce, l'annientamento nel bagliore dell'esplosione sono mostrati attraverso frammenti di *Guernica* (dipinto), mentre le immagini del Picasso pre-cubista designano quelle che Deleuze chiamerà le falde del passato e le statue stanno a indicare la futura situazione di morte e di silenzio, ma anche di

monumentalizzazione. *Guernica* ci mostra la distruzione delle immagini, la lacerazione del corpo delle immagini e la loro restituzione alla inerzia funebre delle statue.

«Anche le statue muoiono», dice il titolo scelto da Resnais e Marker per il loro film sulla scultura africana (*Les statues maurent aussi*, 1950-1953), che ha per tema la perdita di contatto del popolo africano con le proprie origini, con il nucleo originario dell'esperienza mitico-religiosa della propria arte. «Quando gli uomini muoiono entrano nella storia. Quando le statue muoiono entrano nell'arte». Comincia così, con questo assunto programmaticamente polemico, il commento di Chris Marker, atto d'accusa contro i misfatti del colonialismo che ha irrimediabilmente alterato l'universo dell'*art nègre*. L'unità di una civiltà è andata distrutta e i suoi resti trasferiti nel circuito del consumi culturali, nel mercato del pittoresco e dell'esotico. Indimenticabile è il volto della ragazza africana che posa il suo sguardo malinconico su oggetti il cui senso originario non può che *sfuggirle*, su oggetti affidati a una messa in scena museale.

L'adozione delle vedute frontali, statiche delle scultura africana, in uno spazio che le decontestualizza, le colloca fuori del tempo, produce effetti di grande suggestione. Ma, nel momento stesso essa viene offerta a una percezione *moderna*, aggiornata alla rivoluzione cubista, il testo pronuncia una durissima condanna dell'estetismo del nostro sguardo. In questa contraddizione interna all'ordine del discorso risiede un nucleo forte della poetica di Resnais: l'oblio, la perdita del senso e, al tempo stesso, la necessità di ricordare, di riannodare i fili spezzati di una memoria perduta (individuale e collettiva). «Un oggetto è morto –dice il commento di *Les Statues meurent aussi-* quando lo sguardo che si posava su di esso è

scomparso». Come ritrovare, riattivare quello sguardo? E come reagire quando l'oggetto è «l'objet du siècle»?⁸

Un luogo occorre, perché qualcosa abbia luogo.

E questo luogo è Auschwitz (ma potrebbe essere anche Struthold, Oranienburg, Neuengamme, Belsen, Ravensbruck, Dachau, Mathausen, Buchenwald, Pithiviers). Ora c'è il colore, il verde pallido dell'erba, il rosso dei mattoni, il cielo incredibilmente azzurro, e l'incedere tranquillo lungo binari abbandonati... Allora, il bianco e nero dei convogli, della notte e della nebbia. Che rapporto esiste tra questo paesaggio ripreso oggi a colori da Resnais e lo stesso paesaggio impresso nella retina di chi moriva «con gli occhi aperti»?

La cinepresa di Resnais percorre lentamente corridoi, camminamenti quasi per voler saggiare l'organizzazione dello spazio della tetra architettura dell'orrore. «Il campo di concentramento è costruito –dice il commento di Jean Cayrol– come uno stadio o un Grand Hotel, con tanto di imprenditori, preventivi, concorrenti e senza dubbio tangenti»⁹. Ma ogni architettura esige uno stile. E quanto a questo, immagini e commento ci informano che «Per lo stile, via libera all'immaginazione: stile alpino, stile garage, stile giapponese, nessuno stile. Gli architetti inventano porticati dai quali si passerà una sola volta».

A opera conclusa, quando i deportati cominciano ad arrivare, si pensa anche agli effetti scenografici: E la cinepresa di Resnais è alla ricerca di tracce di quella macabra messa in scena: «Oggi sullo stesso binario splende il sole. Lo si percorre lentamente, alla ricerca di che cosa? Alla ricerca delle tracce di chi crollava all'apertura delle porte. O delle orme dei primi

⁸ Cfr. Wajcman, *L'objet du siècle*, cit.

⁹ Utilizzo, con qualche variante, la traduzione riprodotta nella brossura che accompagna il dvd *Notte e nebbia* della RHV (2006).

deportati che, spinti a frustate, avanzavano tra i latrati dei cani e i fasci di luce dei riflettori, e sullo sfondo la fiamma del forno crematorio che occhieggia avida in una di quelle messe in scena notturne tanto care al nazismo».

Dell'architettura del lager la cinepresa ci può restituire la scorza vuota, riprodurre i colori che essa assume oggi sotto un cielo irreali: non resta che l'accumulo, la messa in serie di materiali catalogati: mucchi di occhiali, ammassi di capelli di donna (ne vedremo anche nel museo di Hiroshima) che erano venduti a 15 centesimi al chilo, e servivano a fare tessuti così come la pelle umana serviva per l'artigianato artistico...

Un luogo occorre, perché qualcosa abbia luogo.

E questo luogo è la Bibliothèque Nationale. La sua architettura è come una foresta pietrificata, una cattedrale disseminata di misteri e di riti. Percorrerla è compiere un viaggio iniziatico.

A partire dagli scantinati stipati di volumi fino alla cupola che conclude l'edificio, *Toute la mémoire du monde* (1957) testimonia di uno sgomento, di uno smarrimento dell'individuo, ma anche dell'ingegnosa determinazione di padroneggiare la memoria collettiva, depositata in milioni di volumi.

Tutto il labirintico movimento della cinepresa lungo i gangli del dispositivo-biblioteca sembra trovare il suo momento di felicità (*bonheur* è la parola con la quale il film si conclude), quando finalmente il libro incontra il suo lettore: e «non è più lo stesso libro». Fino a pochi istanti prima faceva parte di una memoria universale astratta e indifferente, dove tutti i libri erano uguali, e parimenti erano oggetto della stessa attenzione, teneramente gelida, che un dio riserva agli uomini. Ora è *un altro libro*, diventa il libro scelto, preferito,

indispensabile al lettore che lo ha strappato dalla sua galassia...¹⁰

Già nel XIX secolo – ha scritto Leroi-Gouran – la memoria collettiva raggiunge «un volume tale che si è reso impossibile esigere dalla memoria individuale di recepire il contenuto delle biblioteche»¹¹. L'esteriorizzazione della funzione memoria produce una reificazione: dalle circonvoluzioni cerebrali, i circuiti della memoria si trasferiscono negli scaffali, negli schedari, nei corridoi, nei tubi della posta pneumatica. L'edificio della biblioteca si trasforma in una sorta di simulazione del cervello davanti alla quale siamo presi dalla vertigine, dallo sgomento.

Non è solo la presenza dei fumetti, degli album di Mandrake, in questo tempio della cultura francese, che suggerisce un parallelo tra Alain Resnais e Umberto Eco. Nel romanzo *La misteriosa fiamma della regina Loana*¹², lo scrittore italiano racconta le vicende di un libraio antiquario che, a causa di un incidente cerebrale, perde quella che i neurologi chiamano la memoria autobiografica, conservando invece quella semantica: la memoria cioè esteriorizzata nei libri, nel sapere scolastico. Egli ritorna perciò nella casa della sua infanzia e adolescenza cercando di recuperare attraverso le collezioni di fumetti, libri per ragazzi, locandine di film e copertine di dischi, i legami recisi tra memoria individuale e memoria collettiva. Ecco il tema dell'accesso alla memoria individuale attraverso quella collettiva. Da *Mon oncle*

¹⁰ Ho tentato una parafrasi, più che una traduzione, del testo di commento di questo momento emozionante del film. Il brano integrale è riprodotto in Gaston Bounoue, *Alain Resnais*, Seghers, Paris 1962, p. 152.

¹¹ André Leroi-Gouran, *Le geste et la parole*, II, *La mémoire et les rythmes*, Albin Michel, Paris 1965 ; trad. it. *Il gesto e la parola*, II, *La memoria e i ritmi*, Einaudi, Torino 1977, p. p. 309.

¹² Bompiani, Milano 2004.

d'Amérique a *I Want to Go Home* e *On connaît la chanson* la relazione tra memoria individuale e memoria collettiva è al centro degli interessi di Resnais, spesso attraverso un riutilizzo di tutto il repertorio di vecchi film, fumetti, dischi. Resnais si diverte a mescolare alta e bassa cultura, il *Codex Peresianus*, «che nessuno sa più decifrare» è accanto alla raccolta degli album di Mandrake: «chissà quale rappresenterà meglio, un domani, la nostra civiltà?». E intanto arrivano i postini con i sacchi di corrispondenza al suono di una marce che evoca le note di *Singin' in the Rain* e ci viene propinato un bel falso bibliografico, un fantomatico *Mars*, con una bella immagine di Lucia Bosé in copertina¹³.

Con *Le chant du styrène* (1958) il rapporto non è più tra la memoria individuale e la memoria collettiva ma, si direbbe, tra memoria sociale e memoria cosmica. Dedicato ai risultati del progresso scientifico e tecnologico, il film è appunto un *canto*, un inno alle proprietà della materia, alla metamorfosi della sostanza: il plancton, la materia organica da cui deriva il petrolio e da questo le materie plastiche. Raccontando la straordinaria avventura di un prodotto dell'uomo, ad essere espunta è proprio la figura umana, alla quale sono dedicate non più di due o tre inquadrature. Per il resto il film è un gioco di variazione su temi astratti, cromatici, plastici in continua evoluzione, una sorta di balletto *organico* più che *meccanico*.

La storia cede il passo ad una sorta di cosmogonia, ironica e divertita. Resnais riesce a giocare con le ferree regole della committenza così come Raymond Queneau gioca con prosodia per scrivere il commento. E Resnais stabilisce segrete corrispondenze tra la struttura del verso alessandrino e il formato del cinemascope...E questa allusione al rapporto tra

¹³Sono debitore di questa preziosa informazione ad Aldo Tassone che ringrazio.

prosodia e cinema annuncia che è ormai prossimo il tempo di *Hiroshima mon amour*, il tempo di *reprendre à la musique tout son bien*¹⁴.

[gennaio 2007]

¹⁴ A questo motto di Mallarmé si ispira il direttore d'orchestra André Hodeir per il titolo del suo articolo apparso in «Evergreen Review», n. 12, march-april 1960, pp. 102-112; trad. it. *Riprendere alla musica...*, in Vittorio Spinazzaola (a cura di), *Film 1961*, Feltrinelli, Milano 1961, pp. 73-88.