

# Lo sguardo (dis)umano di Bruno Dumont

Alberto Scandola

«La cinematografia – ha dichiarato Bruno Dumont – è disumana. [...] È la materia delle nostre vite, è la vita stessa, presente e rappresentata»<sup>1</sup>. Sin dagli esordi (*L'età inquieta*, 1997), Bruno Dumont ha posto al centro della sua attenzione l'umano e soprattutto le sue derive verso l'animale, il selvaggio, il bestiale. Liberi di non significare altro che loro stessi e il loro opaco *Dasein*, i corpi di questo cinema abitano luoghi dove – penso a *L'humanité* (1999) – il visibile altro non è che il riflesso dell'invisibile e l'immagine sembra lottare contro il suono. Conflitti come quello tra i volumi e i rumori (l'ansimare dettagliato di un corpo ripreso in campo lunghissimo, per esempio), frequenti soprattutto nella prima fase della produzione, sono finalizzati a evidenziare la testura di un dispositivo a cui l'autore da sempre affida una precisa funzione catartica:

Bisogna sviluppare il sistema immunitario dello spettatore, bisogna mettergli il male. Costui svilupperà naturalmente gli anticorpi. È lo spettatore che deve svegliarsi, non il film. Per me un film non è molto importante. Ciò che è importante è cominciare; poi tocca allo spettatore terminare<sup>2</sup>.

Per poter «terminare», però, bisogna innanzitutto riuscire a guardare. Guardare immagini che, nel disperato tentativo di catturare le vite, offrono

---

<sup>1</sup> B. Dumont in Ph. Tancelin, S. Ors, V. Jouve, *Bruno Dumont*, Éditions Dis Voir, Paris 2001, p. 12. Nostra traduzione.

<sup>2</sup> B. Dumont in A. Scandola, *Un'estetica della rivelazione. Conversazione con Bruno Dumont*, in *Schermi D'Amore dieci+1*, a cura di P. Romano, A. Rossi, Catalogo generale, Marsilio, Venezia 2007, p. 129.

«una veduta insopportabile sulla nostra natura mostruosa»<sup>3</sup>: il sesso violato di una ragazzina (*L'humanité*), il volto trasfigurato di una donna costretta ad assistere allo stupro del compagno (*Twenty-nine Palms*, 2002) o le convulsioni di un cervo agonizzante (*Hors Satan*, 2011) sono solo alcune delle vedute sul Male aperte dallo sguardo di quello che non a caso è considerato uno dei rappresentanti più illustri del «nuovo estremismo europeo»<sup>4</sup>.

Come per molti dei personaggi del cinema contemporaneo – si pensi ad esempio alle tipologie di condizione umana raffigurate da Michael Haneke o Lars von Trier –, per gli uomini e le donne di questo cinema l'umanità però non è un «dato acquisito»<sup>5</sup>, ma una condizione da raggiungere al termine di un itinerario che passa per le strade della violenza (*Flandres*, 2006) o dell'ascesi (*Hadewijch*, 2009)<sup>6</sup>. Anziché forzare le traiettorie di questi corpi, la cinepresa di Dumont sembra assecondarne le ondulazioni, le incertezze, le stasi, concentrandosi su quello che l'autore ha definito «*le commencement*», ovvero l'inizio di un percorso del quale l'umano è, probabilmente, solo l'atto finale. Obiettivo di questo mio intervento è indagare, mediante un'analisi del lavoro del regista con gli attori e soprattutto della configurazione dei loro corpi all'interno del quadro, tanto le forme di vita quanto le forme di rappresentazione di un'umanità apparentemente disumana e apatica: facce senza volto, volti senza forma, pure forze. Forze che – con l'eccezione dei corpi in gioco nelle recenti derive burlesque (da *P'Tit Quinquin*, 2014 a *Ma Loute*, 2016) – non sono sempre funzionali alla progressione narrativa del racconto, ma al contrario sembrano offrirsi allo sguardo della cinepresa come incarnazioni di una primitività barbarica e dunque perfetta, secondo l'autore, per soddisfare la vocazione mitopoietica del cinema:

Penso che la natura del cinema sia molto mitologica, ovvero deve dare senso alla nostra storia, deve raccontare storie primitive. Ciò che è primitivo nella nostra intelligenza è il nostro corpo. La nostra

---

<sup>3</sup> B. Dumont, *L'humanité*, Éditions Florent Massot, Paris 2001, p. 11. Nostra traduzione.

<sup>4</sup> Cfr. *The New Extremism in Cinema. From France to Europe*, a cura di T. Horeck, T. Kendal, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013.

<sup>5</sup> R. De Gaetano, *La conquista dell'umano*, in “Fata Morgana Web”, 6 gennaio 2019: <https://www.facebook.com/fatamorganaweb/posts/la-conquista-dellumanonnsi-legge-si-sente-dire-sempre-più-spesso-di-non-perdere-/951777718352700/> (Ultima consultazione: 19 febbraio 2019).

<sup>6</sup> «L'eroe positivo mi dà fastidio: ovvero vedo che è impastato di bene, ma non incide su di me. Penso che il bene sia un percorso» (B. Dumont in A. Scandola, *Un'estetica della rivelazione*, cit., p. 130).

intelligenza non fa che ripetere ciò che il nostro corpo sente.<sup>7</sup>

Più che un semplice cinema del corpo<sup>8</sup>, quello di Dumont si rivela – questo almeno cercherò di dimostrare – un cinema del sentire, un sentire restituito in immagini e in suoni come il momento in cui l'animale, nascosto sotto la maschera del disumano, incontra l'umano. Due sono i luoghi eletti per questo incontro: il volto, racchiuso spesso in primi piani lunghi e frontali, e il gesto, isolato in dettagli che, come vedremo, inducono lo spettatore a una visione non solo ottica e sonora, ma anche tattile<sup>9</sup>.

### *Volti*

In principio dunque è il corpo, o meglio, un nuovo corpo. Volto a filmare istinti primari liberati in quelli che Deleuze avrebbe definito «mondi originari»<sup>10</sup>, Dumont necessita di corpi privi di formazione accademica e soprattutto non amalgamati ai canoni estetici del cinema mainstream. «L'unico modo per uscire dalla riproduzione cinematografica – insegna Luc Dardenne – è quello di non far ricomparire i corpi impiegati in questa riproduzione. Trovare nuovi corpi»<sup>11</sup>. E Dumont, la cui passione per il reale si situa più dalle parti della rivelazione che da quelle della riproduzione, cerca nelle lande desolate del Pas-de-Calais volti indelicati, rugosi e ottusi come il paesaggio che li circonda, scegliendoli, come faceva Pharaon de Winter<sup>12</sup> con i suoi modelli, tra gli abitanti della zona. Non fornisce loro né sceneggiatura né dialoghi, perché, come insegna Bresson, «l'attore che studia la sua parte suppone un sé conosciuto a priori, che non esiste»<sup>13</sup>. E

---

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>8</sup> Cfr. T. Palmer, *Brutal Intimacy. Analyzing contemporary French cinema*, Wesleyan University Press, Middleton 2011, pp. 57-62.

<sup>9</sup> Cfr. I. Bilecen, *Images de la main et lecture haptique*, in *I cinque sensi del cinema*, a cura di A. Auteliano, V. Innocenti, V. Re, Forum Editrice, Udine 2004, p. 74. Nostra traduzione.

<sup>10</sup> Nelle lande desolate della Côte d'Opale e nel deserto di 29 Palms gli erranti perdono le proprie caratterizzazioni sociali per diventare animali, esattamente come accade agli *olvidados* raffigurati nelle immagini-pulsione di Buñuel (Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, tr. it., Ubilibri, Milano 1988, pp. 146-150).

<sup>11</sup> L. Dardenne, *Dietro i nostri occhi. Un diario*, tr. it. Isbn Edizioni, Milano 2009, p. 53.

<sup>12</sup> Il protagonista di *L'humanité* si chiama Pharaon in omaggio a Pharaon de Winter (1849-1924), pittore di Bailleul esponente della ritrattistica fiamminga e celebre per l'attenzione realistica dedicata a dettagli quali i volti e le mani.

<sup>13</sup> R. Bresson, *Note sul cinematografo*, tr. it., Marsilio, Venezia 2008, p. 85. Sulle affinità tra

invece, in questi set apertissimi al caso, la recitazione si configura come una vera e propria esperienza umana, ovvero una conoscenza dell'altro (il personaggio) e di sé acquisita durante le riprese mediante una relazione, quella con il regista, fondata spesso più sullo sguardo che sulla parola: «Conosco perfettamente la vanità del mio progetto – ha confessato l'autore in merito alla lavorazione di *L'humanité* – dunque non ho una fiducia assoluta nella mia sceneggiatura. Ho bisogno del riscontro dell'attore per vedere nei suoi occhi, quando parlo, se quello che sto dicendo ha senso»<sup>14</sup>.

Dumont, insomma, non cerca il verosimile, ma il vero e il vero porta con sé non solo la «scintilla sorpresa nella pupilla»<sup>15</sup>, ma anche una serie di ostacoli. La sceneggiatura di *L'humanité*, per esempio, prevedeva un rapporto sessuale tra Séverine Canele (Domino) e Emmanuel Schotté (Pharaon); quest'ultimo però rifiutò, preferendo non ferire i sentimenti della moglie e vivere la propria vita anziché quella del personaggio.

Una volta trovato il corpo, inizia quella che è forse la fase più delicata della lavorazione, ovvero la ricerca di una modalità di messa in scena che consenta di ottenere una sorta di armonia<sup>16</sup> tra i volumi dei volti e le linee dell'orizzonte, tra la massa dei corpi e la loro configurazione bidimensionale nelle pareti dell'inquadratura. In un'intervista concessa nel 2007 il regista invitava a dubitare dei rapporti di verosimiglianza che il montaggio istituisce nell'accostare i corpi agli spazi, i quali dovrebbero apparire più reali che realistici: «Nel mio cinema c'è una forte impressione di realtà, a causa dell'attore, della scenografia, del set. Ma in fin dei conti tutto è interiorizzato. [...] L'esattezza del reale non mi interessa. Quando Freddy è sul suo motorino, noi spettatori siamo dentro di lui»<sup>17</sup>. Freddy è il nome del primo *borderline* di questo cinema, l'epilettico protagonista di *L'età inquieta* interpretato dal compianto David Douche, morto sei anni fa in circostanze non ancora chiarite. A differenza di David Dawaele, volto feticcio del primo

---

il metodo di lavoro di Dumont e la teoria bressoniana dell'attore-modello si veda A. Scandola, *Il crudo e l'astratto: Dumont pittore*, in *Schermi D'Amore dieci+1*, a cura di P. Romano, A. Rossi, Catalogo generale, cit., pp. 110-127.

<sup>14</sup> B. Dumont in A. Scandola, *Un'estetica della rivelazione*, cit., p. 133.

<sup>15</sup> «Modello. La scintilla sorpresa nella sua pupilla dà significato a tutta la sua persona» (R. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 85).

<sup>16</sup> Nelle *Notes d'intention* relative a *Twenty-nine Palms* l'autore si interroga sullo statuto dell'arte: «L'arte non risiede forse nell'equilibrio, nell'armonia di tutti gli elementi della composizione resa possibile anche grazie alla presenza dello spettatore, alla sua sensibilità, al suo immaginario?» ([http://www.3b-productions.com/tessalit/films/29palms/pdf/note\\_int3.pdf](http://www.3b-productions.com/tessalit/films/29palms/pdf/note_int3.pdf), Ultima consultazione: 16 febbraio 2019). Nostra traduzione.

<sup>17</sup> B. Dumont in A. Scandola, *Un'estetica della rivelazione*, cit., p. 134.

Dumont anch'egli prematuramente scomparso, Douche subirà il destino che dai tempi del neorealismo è il più frequente per gli attori presi dalla strada, ovvero quello di vivere una vita sola, illuminando però – come ha ricordato il suo maieuta – «l'intero film e gli oscuri dilemmi delle questioni morali»<sup>18</sup>. Al pari dell'attore, anche il personaggio vive una vita emarginata e violenta ed è pertanto costantemente vicino alla morte, come dimostra la sequenza iniziale del film: in sella al suo motorino, Freddy sfreccia senza meta per le strade deserte di Bailleul (città che l'attore condivide con il personaggio) per poi cadere da solo, senza pronunciare alcun grido. Quando si rialza, nessuna emozione traspare su un volto che, memore della lezione rosselliniana, Dumont non filma come un'immagine-affezione<sup>19</sup> ma semplicemente come una qualunque delle immagini-fatto di cui si compone il racconto (il cielo, le mura delle case, il terrain vague). Parafrasando le parole di Bazin, potremmo dire che Dumont

Non fa mai *recitare* i suoi attori, non gli fa esprimere questo o quel sentimento, li costringe solo a essere in una certa maniera davanti alla macchina da presa. In una tale messa in scena il posto rispettivo dei personaggi, la loro maniera di camminare, i loro spostamenti nell'ambiente, i loro gesti hanno molta più importanza dei sentimenti che si dipingono sul loro volto<sup>20</sup>.

Per dirla con Godard, l'immagine in Dumont «non è niente più di un fatto»<sup>21</sup>, ma solo un momento di esso e neppure il più pregnante. Pertanto i codici in essa contenuta – e in primis il dispositivo attoriale – non esauriscono l'effetto di reale ma al contrario rinviano a un *prima* e a un *dopo* rispetto a codesto momento, a un visibile che deborda i limiti del quadro. Sul volto di Douche, come su quelli, altrettanto opachi, degli altri non-attori, non è possibile leggere nulla, né sentimenti né emozioni, perché la loro (dis)umanità trascende i codici dell'espressione mimetica e si nasconde, oltre che nel silenzio verbale, nella contrazione involontaria (e dunque umanissima) del respiro. Penso agli spasmi con cui Pharaon (*L'humanité*) porta a termine il suo sforzo in bicicletta o all'affanno che testimonia il martirio

---

<sup>18</sup> B. Dumont in J. Mandelbaum, *Mort de David Douche, acteur inoubliable de La vie de Jésus*, in "Le Monde", 10 dicembre 2015. Nostra traduzione.

<sup>19</sup> Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, tr. it. Ubulibri, Milano 1995.

<sup>20</sup> A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, tr. it., Garzanti, Milano 1987, p. 324.

<sup>21</sup> J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, tr. it., Editori Riuniti, Roma 1982, p. 211.

di Céline (*Hadewijch*), la giovane asceta disposta ad esporsi al freddo pur di lasciarsi imprimere dai raggi di sole dell'inverno. In entrambi i casi il rumore del respiro è così forte che ci sembra di essere vicini alla vita di questi esseri umani, scevri dei cliché della recitazione naturalistica poiché filmati, per dirla con Bresson, come «misteriose apparenze»: «Un attore utilizzato in un film come sul palcoscenico, ovvero fuori di sé, *non c'è*. La sua immagine è vuota»<sup>22</sup>.

E invece le immagini di questi automi, erranti nelle nebbie delle Fiandre ma «interiormente intatti, vergini»<sup>23</sup> sono piene. Piene non di parole (si parla pochissimo in questo cinema) e neppure di espressioni facciali, ma piuttosto di impressioni, come quelle scaturite dagli incontri che ritmano le loro giornate. Penso, per restare a *L'età inquieta*, alla visita di Freddy all'amico malato di AIDS o alla crisi epilettica dello stesso Freddy, situazione ottica che si imprime sul volto della fidanzata lasciandola senza risposta, senza reazione. Così come senza reazione rimane, davanti al volto sofferente di una moribonda, il santo guaritore di *Hors Satan*, forse il viaggio più estremo del regista ai confini del soprannaturale. Al pari di Pharaon, che all'inizio di *L'humanité* osserva impietrito l'amplesso animalesco tra Joseph e Domino, Le Gars (David Dawaele) ricambia lo sguardo della malata senza alterare in alcun modo il paesaggio inespressivo del suo volto. Un volto che Jacques Aumont definirebbe visibile, ovvero opaco per lo spettatore che volesse leggervi uno stato d'animo, ma tale da spingere lo sguardo in una zona al di qua della codificazione stessa, dove in gioco è «non una regressione verso l'assenza di significato, ma al contrario un'avanzata verso il cuore stesso delle cose»<sup>24</sup>. E il cuore delle cose è esattamente la destinazione scelta dal misterioso *homme* attorno a cui ruota il progetto di *L'humanité*; un uomo che Dumont definisce «exigu»: «L'uomo esiguo si disse che era immaginario, senza corpo, senza gioia [...]. Andò verso i primordi, verso gli inizi delle persone, verso il loro orifizio, verso la loro fessura»<sup>25</sup>. Lo sguardo della cinepresa, invece, si ferma subito sui volti, filmati come semplici masse, totalmente prive di espressione intellettuale.

Si prenda ad esempio l'incipit di *Hors Satan*. Dopo aver contemplato il sorgere del sole, Le Gars si incammina verso l'abitazione di Elle, la quale

---

<sup>22</sup> R. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 82.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>24</sup> J. Aumont, *Du visage au cinéma*, Editions Cahiers du Cinéma, Paris 1995, p. 78. Nostra traduzione.

<sup>25</sup> B. Dumont, *L'humanité*, Dossier de presse, *Notes d'intention*: <http://3b-productions.com/wp-content/uploads/2015/11/DP-humanité.pdf>. Nostra traduzione.

lo accoglie in lacrime, espressione fisica di un dolore la cui causa, allo spettatore, è assolutamente ignota. La comunicazione tra questi due emarginati è sintetizzata da Dumont in cinque inquadrature, musicate solo dal vento e dal pianto: quattro primi piani, raccordati in campo-controcampo, e un dettaglio, quello della mano sinistra dell'uomo rivolta lentamente verso la ragazza. Quella che Dumont mette in crisi, mi sembra, è la nozione epsteiniana del primo piano inteso come «dramma di anime»<sup>26</sup>, ovvero luogo dove leggere passioni, pensieri e sentimenti muovendosi in quella che Béla Balázs ha definito la «dimensione spirituale dell'espressione»<sup>27</sup>. Nelle lacrime di Elle, infatti, non c'è nulla di spirituale così come non c'è nulla di spirituale nel paesaggio che, più avanti, ella contempla dopo aver rifiutato le avances del guardiano. La natura, in questo cinema, non è infatti santa come quella esaltata dal centauro di Pasolini<sup>28</sup> (*Medea*, 1969), ma naturale, nuda e indifferente al pari dei volti che la guardano e che da essa sembrano guardati. Come ha osservato Lorenzo Baldassari, in Dumont «il paesaggio può esprimere l'interiorità di un personaggio tanto quanto un volto»<sup>29</sup>. Volto (primo piano) *versus* paesaggio (campo lungo), dunque. Domino fissa i fili dell'alta tensione (*L'humanité*), Demester una staccionata (*Flandres*), David le rocce della Death Valley (*Twentynine Palms*), mentre Céline (*Hadewijch*) e Camille Claudel (*Camille Claudel 1915*) sembrano assortite in un dialogo silenzioso con un albero secco irradiato dai raggi del sole. Tutti questi personaggi si collocano in una relazione ottica e sonora con un ambiente che, simbolico o realistico che sia, attesta comunque, nel tremolio delle foglie al vento o nei riflessi del sole sui rami, la presenza della vita.

Come in tutto il cinema della modernità – dalle erranze dei bambini rosselliniani<sup>30</sup> a quelle dei loser di Wim Wenders – anche in Dumont dunque l'umano è il prodotto di un incontro con l'Altro, un Altro che non ha solo i

---

<sup>26</sup> J. Epstein, *Drammaturgia nello spazio e nel tempo*, in Id., *Spirito del cinema*, tr. it., Bianco e Nero, Roma 1965, p. 33.

<sup>27</sup> B. Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, tr. it. Einaudi, Torino 1987 p. 69.

<sup>28</sup> Sulle “affinità elettive” tra la ricerca di Pasolini e quella di Dumont si veda A. Scandola, *L'invisibile caos delle cose. Echi pasoliniani nel cinema di Bruno Dumont*, in A. Felice, A. Larcanti, A. Tricomi, a cura di, *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, Marsilio, Venezia 2016, pp. 105-115.

<sup>29</sup> L. Baldassari, *Hors Satan*, *Invisibili*, in “Lo specchio scuro”, 2017: <http://specchioscuro.it/hors-satan/> (Ultima consultazione: 17 febbraio 2019).

<sup>30</sup> Sulla fenomenologia dell'incontro come via d'accesso alla rappresentazione cinematografica della verità e della vita si veda R. De Gaetano, *Introduzione. Il cinema senza uniforme*, in *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, a cura di Id., vol. I, Mimesis, Milano 2014, pp. 9-39.

tratti pittorici<sup>31</sup> del disumano (il cadavere violato di *L'humanité*), ma anche quelli invisibili del vento e quelli, altrettanto indifferenti, dell'erba, del cielo, del fango. Talvolta, e penso a sempre a *L'humanité*, l'incontro non avviene solo tramite lo sguardo ma anche per mezzo di un contatto fisico, quasi panico, come l'abbraccio che Pharaon rivolge alla terra all'inizio del film: impressionato dalla scena del crimine, l'uomo corre a perdifiato nei campi per poi cadere pesantemente a terra, una terra che – si legge all'inizio dell'omonimo romanzo – «non era sorda. Respirava a fatica e il suo corpo si inumidiva»<sup>32</sup>. Pharaon non piange, non parla, non esprime nulla, se non il fatto che è vivo. Ancora una volta il primo piano non è finalizzato a raffigurare il paesaggio dell'anima, ma un semplice sentimento: la paura. E dopo la paura, il desiderio. Più avanti infatti, quando si tratterà di rappresentare l'attrazione di Domino per il vigilante, amico di Pharaon, incontrato durante una passeggiata sul lungomare, Dumont ritornerà ad inquadrare i volti dei suoi non attori, filmando in campo-controcampo lo scambio di sguardi tra l'uomo e la ragazza che poi, mossa da un'irrefrenabile pulsione, si siede su un muretto e infila una mano tra le cosce. In Domino, però, non c'è solo istinto, ma anche sentimento, come dimostra la sequenza del caffè all'aperto nella seconda parte del film, quando l'inchiesta è ancora lontana dalla soluzione. Seduti l'uno di fronte all'altra, la ragazza e il compagno (Joseph, l'assassino della ragazzina) si guardano, mentre sui loro volti si incrostano le voci provenienti dal tavolo accanto. Improvvisamente, un bisbiglio esce come per errore dalla bocca di Domino, un «Je t'aime» così affrettato quanto lunga è l'attesa che lo precede. Joseph non dice nulla: si limita a intrecciare le sue mani con quelle della donna e la cinepresa resta lì, senza perdersi nessun dettaglio dell'unico linguaggio che questi corpi conoscono. La messa a fuoco rende evanescenti gli altri elementi dell'inquadratura, dal bicchiere di Coca-Cola al portacenere, per restituire tutta la presenza plastica delle mani, gonfie e pesanti come quelle dipinte da Pharaon De Winter.

---

<sup>31</sup> L'inquadratura del cadavere della bambina appare una citazione, in versione *crime*, di *L'origine du monde* (Gustave Courbet, 1866). Più che l'origine del mondo, però, questo sesso violato simboleggia forse l'origine di uno sguardo, quello della cinepresa, incollato alla pelle sudata dei corpi e alle loro fessure quasi a volerne captare i frammenti e le palpitazioni della loro umanità.

<sup>32</sup> B. Dumont, *L'humanité*, cit., p. 7.

## Gesti

Joseph non ha parlato perché l'espressione del sentimento in questo cinema avviene, più che per mezzo delle parole, tramite il gesto. Per gesto intendiamo, nell'accezione suggerita da Alain Masson, «qualunque movimento dell'uomo che presenti un valore formale»<sup>33</sup> e che, a differenza dell'azione, non sia sottolineato dall'istanza narrante, ma al contrario affiori, sulla superficie increspata dell'immagine, come pura «apparenza insignificante»<sup>34</sup>.

Apparenze insignificanti, per esempio, sono i gesti che ritmano l'erranza dei protagonisti di *Flandres* e in particolare di Demester (Samuel Boidin), contadino anaffettivo costretto a passare attraverso l'esperienza del Male (la guerra contro un nemico non precisato) per trovare la propria identità. Il film si apre sul totale della fattoria dove l'uomo lavora, ma è nella seconda inquadratura che Dumont rivela la potenziale disumanità del suo sguardo, capace – grazie all'ingrandimento garantito dal dettaglio – non solo di rendere l'uomo «visibile»<sup>35</sup>, ma anche, come voleva Bresson, di eseguire un «avvicinamento inconsueto ai corpi, ai movimenti più impercettibili, più interiori»<sup>36</sup>. La mano destra di Demester, personaggio di cui non conosciamo né la psicologia né il passato, stringe l'avambraccio sinistro all'altezza del bicipite, sul quale si intravede un livido bluastrò, e la cinepresa resta per qualche secondo incollata alla pelle dell'uomo. Che cosa significa questo gesto? Forse si tratta soltanto di una delle numerose «apparizioni»<sup>37</sup> ricorrenti in questo cinema e sta allo spettatore scegliere se lasciarsi guardare dall'inquadratura – «non guardiamo un film, è lui che ci guarda», ha detto il regista – o andare oltre e terminare il percorso iniziatico che la cinepresa ha avviato. Ma c'è un'altra ipotesi ermeneutica, più elementare e al contempo più suggestiva. Forse Demester sta semplicemente ascoltando le terminazioni nervose del suo corpo, esattamente come farà qualche minuto dopo l'amica Barbe (Adelaïde Leroux), la quale prima invita il partner a un fugace amplesso en plein air e poi, dopo aver scrutato l'orizzonte, vuota la vescica sull'erba. Da una parte un dolore fisico (?) e il tentativo di lenirlo, dall'altra la ricerca del piacere: ciò che unisce questi

<sup>33</sup> A. Masson, *D'où vient le geste*, in *L'acteur au cinéma : approches plurielles*, a cura di V. Amiel, J. Nacache, Ch. Viviani, G. Sellier, P.U.R., Rennes 2007, p. 83. Nostra traduzione.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Cfr. B. Balázs, *L'uomo visibile*, tr. it. a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2008.

<sup>36</sup> R. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 34.

<sup>37</sup> B. Dumont in Ph. Rouyer, C. Vassé, *L'invisible ne se filme pas, Entretien avec Bruno Dumont*, in "Positif", n. 465 (1999), p. 9. Nostra traduzione.

due corpi è dunque un istinto animale, quello di una sopravvivenza intesa come immediata soddisfazione dell'impulso. La campagna del Nord Pas-de-Calais, in questo senso, non ha nulla di diverso rispetto alle dune aride della Death Valley (*Twenty-nine Palms*). Qui come là la natura accoglie gli umori e i liquidi biologici di corpi che non fanno nulla se non camminare, urinare, accoppiarsi e distendersi supini a guardare il cielo, proprio come le umanissime marionette di Pasolini nel finale di *Che cosa sono le nuvole?* (1967). A differenza di Ninetto e Totò, però, questi *misérables* non pensano, non riflettono, non si pongono alcun obiettivo se non quello di assecondare esigenze e bisogni che appartengono tanto agli attori quanto ai personaggi. Il sole della California, per esempio, brucia tanto la pelle del personaggio femminile (Katia) quanto quella della sua interprete (Katia Golubeva), che trasferisce nel personaggio parte della tensione accumulata nel difficile rapporto con il regista. In *Flandres* e in *Twenty-nine Palms*, del resto, la perdita di umano è espressa mediante il ricorso a una violenza tanto gratuita quanto crudele<sup>38</sup>: penso allo stupro di gruppo in *Flandres* o a quello di cui è vittima David nel finale *Twenty-nine Palms*. Al cuore del progetto di Dumont, però, non c'è solo questa l'attenzione verso queste barbariche forme di vita, ma anche e soprattutto la ricerca di una forma di rappresentazione adeguata. L'obiettivo, non semplice, è «filmare in modo relativo»<sup>39</sup> la dialettica che regola la nostra condizione umana, sospesa tra il vuoto generato dal sentimento di vanità dell'esistenza e il pieno garantito dalla «potenza senza fine dell'amore disperso tra due esseri»<sup>40</sup>. La stessa potenza a cui, in fondo, allude Luc Dardenne nella sua riflessione sull'«affaire humaine»<sup>41</sup>, descritto come il luogo del conflitto tra la paura della morte e il desiderio della vita, di una vita intesa come scambio, comunione, incontro con l'Altro.

Filmare «relativement» vuol dire appiattire le curve drammatiche del racconto, mescolare il suono degli ambienti con quello dei corpi e alternare il dettaglio e il primo piano al campo lungo, perché «i campi lunghi sono

---

<sup>38</sup> Sulle dinamiche della rappresentazione della violenza nel cinema contemporaneo si veda, tra gli altri, A. Young, *The Scene of Violence: Cinema, Crime, Affect*, Routledge, Abingdon, 2010 e L. Gandini, *Voglio vedere il sangue. La violenza nel cinema contemporaneo*, Mimesis, Milano 2017.

<sup>39</sup> B. Dumont, *29 Palms*, Dossier de Presse, *Note d'intention du réalisateur n. 3*: [http://www.3b-productions.com/tessalit/films/29palms/pdf/note\\_int3.pdf](http://www.3b-productions.com/tessalit/films/29palms/pdf/note_int3.pdf) (Ultima consultazione: 16 febbraio 2019). Nostra traduzione.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Cfr. L. Dardenne, *Sur l'affaire humaine*, La Librairie du XXIe Siècle, Seuil, Paris 2012. Nostra traduzione.

una forma di rispetto verso lo spettatore e la sua tranquillità»<sup>42</sup>. Rivisti alla luce di questo postulato, allora, i gesti – soprattutto quelli eseguiti con le mani – appaiono luoghi in cui, seppur per pochi istanti, sulla superficie apparentemente apatica di questi corpi affiora la traccia di un'umanità intesa come sensibilità, vulnerabilità all'emozione e soprattutto come unicità: «Ciò che il cinema coglie – ha osservato Luc Dardenne – è l'unicità di un gesto, di un movimento del corpo, di una voce, di un silenzio, di un'andatura»<sup>43</sup>. Come faceva il suo conterraneo Pharaon De Winter, Dumont si concentra sulle mani, scelte quali luogo di quella che Epstein avrebbe definito una «drammaturgia minuziosa, scarna e sottile»<sup>44</sup>. Della mano di Domino ritratta tra le cosce e del gesto enigmatico di Le Gars, che flette le prime tre dita della mano sinistra per scuotere Elle dal suo pianto, abbiamo detto. Ma vengono in mente anche il gesto con cui Camille Claudel afferra un pugno di terra e cerca di dargli forma umana, il pugno chiuso della donna stuprata dai militari di *Flandres* e due gesti simmetrici nella loro composizione scenica, entrambi espressioni di un amore materno: sconvolta dalla morte del marito, la madre di Elle (*Hors Satan*) stringe la mano della figlia nello stesso modo in cui la madre di David (*Hadewijch*) accarezza quella del figlio, appena uscito dal carcere. «Il primo piano – ha scritto Epstein – modifica il dramma grazie all'impressione di prossimità. Il dolore è a portata di mano. Se allungo il braccio ti tocco, intimità»<sup>45</sup>. Facendo appello alla sensazione tattile del nostro occhio, Dumont costruisce dunque quelle che Ipek Bilecen definirebbe «immagini in stato di tatto»<sup>46</sup>, rivelando la natura al contempo disumana e umana del suo sguardo. Mostruosamente vicino alla pelle di questi emarginati, lo «spec-tâteur»<sup>47</sup> può infatti percepirne non solo l'affanno e il sospiro, ma anche tutto ciò che non si può considerare *humani alienum* come il dolore della perdita, il calore di un contatto, la paura della morte. Sentimenti come questi si nascondono anche dietro le lacrime di quelli che sono forse i personaggi più carichi e al contempo più poveri d'umano di tutto questo cinema: Céline, la mistica mancata di *Hadewijch* e Camille Claudel, la scultrice affetta da un disturbo paranoico e costretta a vivere gli ultimi trent'anni della sua vita in un ospedale psichiatrico. Vediamo come

---

<sup>42</sup> B. Dumont, *29 Palms*, Dossier de Presse, *Note d'intention du réalisateur*, cit.

<sup>43</sup> L. Dardenne, *Dietro ai nostri occhi*, cit. p. 29.

<sup>44</sup> J. Epstein, *Bonjour cinéma*, in Id., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, tr. it. Biblioteca di Bianco e Nero, Roma 2002, p. 32.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> I. Bilecen, *Images de la main et lecture haptique*, cit., p. 74.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 72.

Dumont rappresenta la (dis)umanità di queste due creature.

### *La perdita e l'eccesso*

Da un lato (Julie Sokolowski) un'attrice presa dalla strada e scelta dopo un anno di faticose ricerche. Dall'altro (Juliette Binoche) una delle poche star del cinema francese in grado di coniugare le esigenze dell'arte con quelle dello star system. Quando, probabilmente sedotta dal modo in cui Dumont scolpisce la materia dei suoi attori, manifesta al regista il desiderio di lavorare con lui, Binoche non è solo «*le visage du romantisme*»<sup>48</sup> (*Il paziente inglese*, Minghella, 1996) e un'icona del cinema d'autore (da Léo Carax a Krzysztof Kieślowski), ma anche l'esportatrice della bellezza francese all'estero (Lancôme). Una bellezza di cui a Dumont, però, non importa nulla, in quanto sia in un caso (*Hadewijch*) che nell'altro (*Camille Claudel 1915*) il casting si configura come una scelta non di performer ma di persone, le quali non sono propriamente dirette, ma modellate in modo tale da «rispettare la loro materia»<sup>49</sup>.

Se la materia umana di Binoche, fatte tutte le debite distinzioni del caso, è molto vicina a quella di Camille Claudel (entrambe, in fondo, sono artiste e in quanto tali soggette al tormento della creatività), lo stesso non si può dire per Julie Sokolowski. Quella di Céline, aspirante monaca di clausura, è la storia di un amore non corrisposto per qualcosa di invisibile, intoccabile e inaudibile. Poiché però, come ripete spesso Dumont, «l'invisibile non si filma», l'attrice lavora su una memoria emotiva composta di sofferenze private e dunque umane, offrendo all'occhio della cinepresa quello spazio vuoto necessario alla messa in forma di questo *affaire humaine*: «Julie non era credente, ma è più interessante lavorare con qualcuno che è vuoto di Dio piuttosto che con qualcuno che ne è pieno»<sup>50</sup>, ha detto Bruno Dumont, definendo poi l'itinerario catartico dell'attrice come un «risveglio»: «Lei si risveglia a qualcosa, e il cinema non è altro che questo, un risveglio». Nel filmare l'imprecisione con cui la giovane Sokolowski, totalmente ignara dei codici della vita monastica, recita le preghiere, Dumont affronta «il rischio di

---

<sup>48</sup> G. Vincendeau, *Les stars et le star-système en France*, L'Harmattan, Paris 2008, p. 293.

<sup>49</sup> B. Dumont in Ph. Rouyer, C. Vassé, *L'invisible ne se filme pas, Entretien avec Bruno Dumont*, cit., p. 9.

<sup>50</sup> Dichiarazioni di B. Dumont tratte dalla conferenza stampa del Febiofest-Prague International Film Festival: <https://www.youtube.com/watch?v=Gwnw1ASdVto> (Ultima consultazione: 18 febbraio 2019).

un incontro non prevedibile con un reale in divenire»<sup>51</sup> e ci restituisce tutta la verità – e di conseguenza l’umanità – di una ragazza chiamata a compiere gesti e movimenti assolutamente nuovi per lei. Altrettanto non prevedibili e non riproducibili nella loro unicità saranno i movimenti coreografici eseguiti dalla giovane Lisa Leplat Prudhomme sul set di *Jeannette, l’enfance de Jeanne d’Arc* (2017)<sup>52</sup>, variazione musical su un mito che Dumont rilegge, ancora una volta, alla luce della dialettica tra il terreno e il divino.

Nella tragedia di Camille Claudel, invece, Dio non c’entra. Ciò che Céline avvertiva come un eccesso di umano (il calore della famiglia, le comodità di una vita agiata o le carezze di un ragazzo), per l’ex-amante di Auguste Rodin rappresenta qualcosa di irrimediabilmente perduto. Qualcosa che solo le rare visite del fratello Paul riescono in qualche modo a colmare, restituendole quella «joie» che, secondo Luc Dardenne, è l’unico antidoto alla paura della morte: «Non c’è una forse una gioia umana, così umana, nello stare insieme, nel dialogo e nello scambio reciproco»<sup>53</sup>? Solo alla fine, pochi minuti dopo il congedo dal fratello, un leggero sorriso solca il paesaggio di un volto che Dumont filma con inquadrature lunghe, ovvero come se fosse un paesaggio, confermando la predilezione per una tipologia di narrazione fondata di una sorta di «imperfetto drammatico, la cui caratteristica dominante è data dal depositarsi del tempo nella ripresa»<sup>54</sup>. Pur ancorato a una data (il 1915), *Camille Claudel 1915* è del resto un film sul tempo o meglio sul modo in cui lo sguardo (quello di Camille, ma anche il nostro) entra in relazione con il paesaggio di una follia (dis)umana in quanto spaventosamente vera, non simulata. Il partito preso è quello di sempre, ovvero restituire la singolarità e l’autenticità di un’esperienza, quella degli attori non professionisti, che è al contempo artistica e umana. Ma i corpi in questione, le pazienti della clinica Saint-Paul de Mausole (Saint-Rémy-de-Provence), rappresentano qualcosa che mette in discussione – in chi, come Camille, è costretta a subire il loro sguardo – l’appartenenza stessa al genere umano: «Non ne posso più – si sfoga la donna al cospetto di un’infermiera – non ne posso più delle loro

---

<sup>51</sup> R. De Gaetano, *Introduzione. Il cinema senza uniforme*, cit., p. 19.

<sup>52</sup> Cfr. A. Scandola, *Il male e la grazia*. *Jeannette, l’enfance de Jeanne d’Arc* di Bruno Dumont, in “Fata Morgana Web”, 22 gennaio 2018: <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2018/01/22/il-male-e-la-grazia-jeannette-lenfance-de-jeanne-darc-di-bruno-dumont/>.

<sup>53</sup> L. Dardenne, *Sur l’affaire humaine*, cit., p. 17.

<sup>54</sup> M. Grande, *Le temperature del racconto cinematografico* (1983), in Id., *Il cinema in profondità di campo*, a cura di R. De Gaetano, Bulzoni, Roma, p. 92. Grande applica la sua indagine al cinema di Marco Ferreri, ma la formulazione teorica ci sembra appropriata anche alla drammaturgia di Dumont.

grida, non sono più una creatura umana». Abituata, in quanto scultrice, a dare forma umana all'informe, Camille non riesce a sopportare la visione di volti che nessuno, neppure il regista, può correggere, scolpire o modellare. Volti che, proprio in virtù della loro non malleabilità, rappresentano semplicemente la potenza della vita, una sorta di eccesso di umanità, se per umanità intendiamo quel sentimento di empatia e benevolenza verso l'altro che aveva ispirato il soggetto del film omonimo.

Secondo quanto riporta «Libération»<sup>55</sup>, alcune di queste pazienti provarono pena e compassione per le lacrime versate sul set da Binoche, pensando che fossero vere. Di Alexandra, la donna al contempo robusta e fragile che a più riprese cerca un contatto fisico con l'attrice, disturba l'assoluta nudità dello sguardo, carico di una grazia che attrae e inquieta non solo Camille ma anche chi, come noi spettatori, forse non è abituato alla vista (e all'ascolto) di corpi normalmente invisibili in quanto segregati e internati, offerti unicamente allo sguardo dei loro «sorveglianti»<sup>56</sup>.

Ancora una volta, però, è solo questione di tempo. Durante la visione, infatti, col passare dei minuti, il processo di identificazione nel personaggio di Camille – sui cui sguardo sono raccordati quasi tutti i ritratti di queste disabili – permette di trasformare il perturbante in qualcosa di familiare e il disumano in umano.

Per concludere: «L'importante per un film – ha scritto Luc Dardenne – è riuscire a ricostruire una qualche esperienza umana»<sup>57</sup>. Le «esperienze» costruite da Bruno Dumont, attento a catturare la forza della vita alternando lo sguardo del campo lungo con quello del dettaglio, non sono solo quelle di creature sospese tra l'animale e l'umano e di attori smarriti davanti ai rispettivi personaggi: sono anche le nostre.

---

<sup>55</sup> Si veda A. Diatkine, *Camille Claudel, 1915: une folle parenthèse*, in “Libération”, 29 marzo 2013: [https://next.liberation.fr/cinema/2013/03/29/une-folle-parenthese\\_892377](https://next.liberation.fr/cinema/2013/03/29/une-folle-parenthese_892377) (Ultima consultazione: 6 marzo 2019).

<sup>56</sup> Cfr. M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, tr. it. Rizzoli, Milano 1963.

<sup>57</sup> L. Dardenne, *Dietro i nostri occhi*, cit., p. 7.