

K

ISSN : 2609-2484

Éditeur : Université de Lille

15 | 2025

Verità e Politica. Il desiderio di Kierkegaard

La Grazia nel cinema di Robert Bresson, il possibile nell'impossibile

Rosamaria Salvatore

 <https://www.peren-revues.fr/revue-k/1697>

DOI : 10.54563/revue-k.1697

Référence électronique

Rosamaria Salvatore, « La Grazia nel cinema di Robert Bresson, il possibile nell'impossibile », *K* [En ligne], 15 | 2025, mis en ligne le 18 janvier 2026, consulté le 29 juin 2026. URL : <https://www.peren-revues.fr/revue-k/1697>

Droits d'auteur

CC-BY

La Grazia nel cinema di Robert Bresson, il possibile nell'impossibile

Rosamaria Salvatore

TEXTE

- 1 “Les événements ne sont que l'occasion d'arriver à une vie autre que la vie physique, c'est-à-dire une vie intérieure, une vie de l'âme. Mais je suis bien obligé d'employer des choses concrètes comme moyens d'arriver à cela” (Chantre, 2013, p. 93). Robert Bresson con queste frasi condensa una delle costanti della sua concezione del “cinematografo”¹, ovvero delle leggi estetiche che considera fondamento della sua pratica artistica. Per il cineasta il cinematografo è votato a cogliere il movimento interiore, declinato con variazioni in forme diverse; movimento interiore che, come affermato da François Truffaut a proposito dell'opera del grande Maestro, non è ascrivibile unicamente alla vita interiore dei suoi personaggi, quanto “più sottilmente al movimento interiore *del film* e del suo ritmo” (Truffaut, 1978, p. 167), e in particolare alla sua meccanica. Tale “fisica dell'anima” (Sontag, 1967, p. 275), ovvero le forme dell'azione spirituale che irrorano la narrazione, considerate alla stregua di fatti, ed estranee a qualsivoglia lettura di stampo psicologico, tracciano percorsi e traiettorie dei protagonisti la cui meta inizialmente non prevista corrisponde alla scelta di abbracciare la presenza della Grazia. *Journal d'un curé de campagne* (1950), *Un condamné à mort s'est échappé, le vent souffle où il veut* (1956) e *Pickpocket* (1959) saranno analizzati al fine di segnalare le differenti variazioni in merito al modo e alla forma mediante cui la scelta porti a rendere libere le singole figure.
- 2 Partiamo dunque dal *Diario di un curato di campagna*, adattamento del romanzo omonimo (Bernanos, 2020) di Georges Bernanos.
- 3 Bresson ha più volte affermato che durante la lettura del romanzo il suo interesse è stato catturato dal filo interiore drammatico che ha ritrovato nelle pagine dello scrittore e che gli è parso simile a quel movimento interiore che lui ha sempre cercato di tracciare nei suoi film attraverso un uso sistematico della sottrazione, scegliendo di mostrare solo ciò che è necessario (Benôit, 2013). Ma per cogliere

questo movimento che dall'esterno conduce all'interno è importante accennare al modo tutto particolare di Bresson di lavorare con i materiali compositivi, ovvero di *mettre en ordre* (p. 82), assecondando procedimenti disgiuntivi: spoliazione e riduzione sono finalizzate a generare un livellamento sia nella scansione narrativa che visiva, la frantumazione dell'evento è indirizzata a una ricomposizione diretta a catturarne gli echi. Inoltre, la frammentazione dello spazio, il rapporto ritmico tra suono e immagine, l'iterazione, l'uso insistito della sineddoche, la meccanicità degli elementi, le puntuali ellissi, sono alcune delle marche espressive per cogliere la forza rivelativa del "cinematografo": "Je prends du réel, des morceaux de réel, qu'ensuite je mets dans un certain ordre" (ib.), dichiara Bresson. È stato più volte segnalato come il suo modo di procedere privilegi rapporti volti a creare assonanze o anche dissonanze ritmiche: "Bisogna che un'immagine si trasformi al contatto di altre immagini come un colore al contatto con altri colori: un blu non è lo stesso vicino a un verde, un giallo, un rosso. Non c'è arte senza trasformazione" (Bresson, 1986, p. 18), scrive in *Note sul cinematografo*. Composizione espressiva fatta di giunture, di immagini e suoni diretti a suggerire più che a mostrare; tale metodo indica un inedito modo di scrivere, "dunque di sentire" (p. 38).

- 4 *Diario di un curato di campagna* si apre con l'immagine di un quaderno di scuola su cui, come vediamo nel corso della narrazione, il giovane protagonista (Claude Laydu) al suo primo incarico di curato in un villaggio, Ambricourt, nel Nord della Francia, stenderà in forma diaristica sulle pagine i propri stati dell'anima. Scorgiamo fin dall'inizio la mano che scrive, le parole impresse sulla carta e la voce fuori campo che commenta. "Credo di non fare nulla di male, annotando qui, giorno per giorno, con assoluta franchezza, gli umili e insignificanti segreti di una vita che poi non ha misteri".
- 5 Al pari di una sorta di "raddoppiamento" come sostenuto da Alessio Scarlato: "Il diario è al contempo il gesto meccanico, automatico, della mano sul quaderno, e la voce interna che da tale gesto si sviluppa" (Scarlato, 2006, p. 62). Ecco palesarsi in questo racconto in prima persona il rapporto ritmico tra parola fissata sulla carta, parola detta e parola parlata con funzione di commento. *Narratage* che a volte anticipa le immagini e altre volte le segue, reiterando la duplicazione dell'azione o delle eco che gli avvenimenti producono nei

personaggi. Esemplare a questo proposito è l'angoscia provocata nel protagonista dal suicidio di una delle rare figure della comunità, il dottor Delbende (Antoine Balpêtré), da cui il curato si sentiva accettato e con cui condivideva il motto "far fronte". Al suo funerale, durante un dialogo con il curato di Torcy (Armand Guibert) sulle ipotetiche ragioni dell'atto autodistruttivo attribuite da quest'ultimo all'impossibilità di Delbende di rassegnarsi per aver perso la fede, udiamo la voce intima del protagonista confessare: "Non ero in quel momento in condizioni di sopportare quelle confidenze. Ero piombo fuso colato in una piaga aperta. Non avevo mai sofferto e non soffrirò probabilmente mai tanto, neanche per morire". L'eco di quella morte si irradia sul conflitto interno al protagonista, in lotta con sé stesso, con la sua disperazione, con il suo incatenamento in sé stesso.

- 6 Per Giorgio Tinazzi in questo lungometraggio a volte il *narratage* è ancora caricato dal peso della spinta a "spiegare", al contempo, nell'accostamento parola-immagine, materiali di per sé eterogenei, Tinazzi coglie "lo sforzo di cercare, per immagine e parola, un'analogia dimensionale temporale, che la seconda serve a decantare" (Tinazzi, 1976, p. 75).
- 7 Bresson, infine, nel suo lavoro di livellamento espressivo, non sceglie professionisti², oppure si avvale di attori al primo incarico, perché preferisce considerarli "modelli" piuttosto che attori, dal momento che chiede loro di *dire* il proprio testo in maniera neutrale, non di interpretarlo, onde evitare accentuazioni di stampo teatrale. "Le cose devono essere dette meccanicamente", afferma Bresson, "ma, via via che le si dice meccanicamente si apre uno spiraglio nell'interiorità della persona e si verifica un riflusso che rende questo meccanismo vivo; questo meccanismo allora dà vita, rende veramente vivo il personaggio del film e a sua volta il personaggio rende vivo il dialogo" (Bazin, Labarthe, 1998, p. 24).
- 8 La chiusura e il profondo senso di solitudine caratterizzano le traiettorie dei personaggi nel cinema di Bresson. In *Diario di un curato di campagna* porte serrate, cancelli chiusi da attraversare ripetutamente, finestre che invece di incanalare lo sguardo del curato verso il mondo riflettono il suo senso di imprigionamento e di isolamento, partecipano, al pari del freddo e fangoso paesaggio invernale, al

- rapporto ritmico instaurato tra il volto del protagonista, spesso ripreso in primo piano, e la materia stessa fatta di dettagli significanti.
- 9 E, come sottolineato da André Bazin, è “la dialettica bressoniana tra astrazione e realtà, l'unica in definitiva, grazie alla quale possiamo percepire la realtà dell'anima” (Bazin, 1984, p. 131).
- 10 Nel *Diario di un curato di campagna*, il protagonista, dopo un tormentoso percorso, scandito da tappe che per Bazin tracciano le linee di una Via Crucis, al termine della sua giovane esistenza, vissuta in una profonda solitudine e in preda a un conflitto interiore non risolto, sceglie di abbracciare in maniera totale la Grazia; prospettiva di esistenza istantaneamente capovolta e declinata rispetto a un nuovo modo di credere nel mondo. E così può elidere i contrasti interiori testimoniati dal diario da lui steso, e scegliere di accedere a quel vuoto generativo che lo libera dalla gravità del proprio Io, dallo scontro con propri conflitti interiori, dal peso “immaginario” del proprio isolamento e finalmente credere nell'impossibile³.
- 11 Le ultime immagini del curato lo mostrano seduto su una sedia nel misero appartamento del suo antico compagno di seminario Dufréty (Bernard Hubrenne). In totale solitudine, appare raggomitato in una coperta all'interno di una camera ripresa per frammenti: il suo volto sofferente cambia a un tratto espressione: i suoi occhi si volgono verso il fuori campo, in direzione di un vuoto che sembra suggerire un altrove. Si tratta dell'ultima inquadratura su di lui. La sequenza successiva si apre con il suono anch'esso fuori campo dei passi del curato di Torcy che si avvicina a un tavolino dove è poggiata una busta; le dita delle sue mani, riprese in dettaglio in primissimo piano, aprono la busta e attraverso la sua voce fuori campo lo udiamo leggere il contenuto della lettera in cui Dufréty descrive gli ultimi istanti di vita dell'amico. Cambia l'inquadratura e su una superficie monocroma si staglia una croce nera e spoglia, inquadrata a lungo con macchina fissa. Verso la fine della lettera le parole testimoniano gli attimi finali del protagonista: poggiando la sua mano su quella del compagno, sussurra lentamente la frase: “Che importa? Tutto è Grazia”. La narrazione si sospende su questa frase e sull'immagine della croce.
- 12 “La grazia colma, ma può entrare là dove c'è un vuoto a riceverla; e quel vuoto è essa a farlo”, scrive Simone Weil in *La pesanteur et*

la grâce, citata da Susan Sontag nel suo saggio sul cinema di Bresson (Sontag, 1967, p. 275).

- 13 La scelta finale⁴, come sostenuto da Roberto De Gaetano, consente al curato di far proprio quell'atto di fede "il più potente, il più paradossale, quello che afferma il mondo in virtù di qualcosa che si colloca al di là della ragione" (De Gaetano, 1998, p. 66).
- 14 "Che importa? Tutto è Grazia", sua ultima affermazione prima di abbandonare il mondo, "è un sì al mondo, un'adesione totale alle cose, in virtù di qualcosa di inconcepibile, di quell'assurdo che Kierkegaard poneva al di là delle differenze di ragione e che costituiva il momento 'proprio' della fede. La fede, non nonostante tutto ciò che accade, ma proprio per tutto ciò che accade [...]" (p. 67). L'impossibile possibilità si compie. E in questo ultimo atto di fede il curato può ritrovare il tempo passato, come sottolinea Jean Wahl rispetto al pensiero di Kierkegaard in *Timore e tremore*, a condizione di mutare il proprio esistere, ovvero "di aver fatto apparire quella che Kierkegaard chiama [...] la seconda potenza della coscienza. [...] Questa trasmutazione del tempo s'è compiuta nell'istante che [...] consacra il tempo e inaugura un tempo nuovo" (Wahl, 1962, pp. 22-23). Ecco che per Kierkegaard, l'esterno si interiorizza, al pari, si è osservato, per Bresson.
- 15 La croce nera dell'ultima inquadratura del lungometraggio assurge a segno, segno della fine della vita terrena del curato e di quella del film; immagine indelebile, traccia evocativa della *quête* che lo ha portato a patire il silenzio di Dio, a confrontarsi con quel vuoto assoluto che, una volta abitato, lo ha scagliato in un solo istante in un tempo nuovo. La scelta di Bresson appare allora indice di quell'estetica del "contenimento" che sarà modulata con ancor maggiore forza espressiva nelle opere successive.
- 16 E se *Diario di un curato di campagna* può essere considerato un film "di mezzo", come sostenuto da Tinazzi, "ambiguamente legato a modi tradizionali e già parzialmente anticipatore del cinema seguente" (Tinazzi, 1976, p. 77), *Un condannato a morte è fuggito* (1956) è stato considerato da François Truffaut il film maggiormente importante nella cinematografia francese di quegli anni per l'omogeneità dello stile, e a mio parere, per aver "rivelato" con maggiore insistenza e respiro la meccanica della Grazia, al di là dei precedenti accenti cristologici.

- 17 È la lettura del racconto-testimonianza del partigiano André Devigny, pubblicato in due parti sul "Figaro Littéraire" nel 1954 a generare in Bresson l'interesse per la realizzazione del film⁵.
- 18 Il lungometraggio si apre sull'immagine fissa di un muro oltre il quale sorge il carcere militare di Montluc, a Lione. Su questa inquadratura vediamo sovrapporsi la scritta *Cette histoire est véritable. Je la donne comme elle est, sans ornements*. Una lapide commemorativa impressa sul muro del carcere ricorda coloro che patirono sotto l'occupazione tedesca. Udiamo le note del Kyrie della Messa in do minore di Mozart, e dopo i titoli di testa, un'altra didascalia, *Lyon, 1943*, appare su uno schermo nero, collocando cronologicamente i fatti avvenuti in quel luogo.
- 19 Dopo una dissolvenza, in primissimo piano scorgiamo le due mani libere del partigiano Fontaine (François Leterrier), arrestato dai nazisti, all'interno di un'automobile diretta verso il carcere. Sono seduti accanto altri due uomini in manette. Dopo pochi attimi il protagonista, approfittando di un rallentamento della vettura, si lancia all'esterno nel suo primo tentativo di fuga, destinato a fallire. Ritroviamo in questa sezione di apertura del film una concentrazione di temi e forme che anticipano l'espansione e le iterazioni dirette a scandire lo svolgimento narrativo e visivo della pellicola. L'attenzione di Bresson per le mani in questo inizio, nota Sémolué, "*donne le ton du film tout entier*" (Sémolué, 1993, p. 80). Si pensi al dettaglio reiterato delle mani ripreso prevalentemente in piano ravvicinato mentre Fontaine, nella sua angusta cella, incide una porzione della porta con un cucchiaino trasformato in coltello, o anche le molteplici volte in cui lo scorgiamo modificare i pochi oggetti presenti nella cella per trasformarli in potenziali manufatti funzionali al tentativo di evasione.
- 20 Tornando all'inizio della narrazione, l'interno della vettura inquadrato per porzioni dà subito la sensazione di compressione e di costrizione, evocazione e rimando alle pareti della cella in cui sarà segregato il partigiano Fontaine; pareti spoglie anch'esse ripetutamente riprese per frammenti al fine di segnalare con la loro consistenza concreta e materica l'isolamento del protagonista in uno spazio misero, opprimente e al contempo non componibile in una cornice totale⁶. Ma è soprattutto fin dall'inizio la centralità della figura di Fontaine, nella sequenza da cui si avvia la narrazione, a costituire il tratto fondamen-

tale che caratterizza una concentrazione attorno al partigiano. Notiamo nel corso del film le ripetute inquadrature coincidenti e centrate a partire dal suo punto di vista durante la detenzione, i suoi silenzi serrati in alcuni momenti di maggiore abbandono alla paura o alla tristezza, la sua voce più trattenuta nel parlare (nella versione originale del film), più potente durante il *narratage*⁷ nel corso del quale ripercorriamo le tappe della sua totalizzante concentrazione e del suo impegno volto a riabbracciare la libertà.

- 21 Alla ripetizione delle attività che si svolgono all'interno del carcere, segno di un mondo chiuso e opprimente, partecipa ampiamente anche il sonoro in cui è sempre in agguato l'iterazione: si pensi allo stridore provocato dalle chiavi che il capitano nazista fa scorrere ricorrentemente sulla ringhiera della scala che collega le celle con gli spazi aperti⁸. Il sonoro è amplificato dall'ascolto di Fontaine: il rumore del cucchiaino trasformato in lama che incide le intercapedini delle tavole della porta della cella, i passi delle guardie lungo il corridoio, il sibilo prodotto dal movimento della chiave inserita all'interno della serratura della cella, quello della bicicletta del soldato nazista durante la sua evasione, il suono fuori campo del tram durante il primo tentativo di fuga del protagonista, i rudi comandi dei soldati tedeschi, il fischio liberatorio del treno nella parte finale della fuga.
- 22 Il senso di oppressione si reitera anche al di fuori della minuscola cella. Nei momenti in cui Fontaine è al lavatoio con altri carcerati con cui riesce a scambiare brevi messaggi, la sorveglianza degli aguzzini partecipa del senso di chiusura: ripresi quasi sempre di spalle o attraverso gli elmetti come a restringere ancora di più l'inquadratura, sono segno di un accentuato senso di compressione e dell'automatismo nella esecuzione di una legge asettica e inumana che si traduce in pulsione di morte. Anche quando i carcerati vengono portati all'esterno per svuotare le loro latrine, il contesto non risponde a una dimensione di apertura; per la sua meccanica ripetizione riverbera piuttosto una chiusura in unico cerchio. Ma in una delle sequenze in cui li vediamo all'aperto reiterare il gesto consueto, Bresson ricorre a una scelta compositiva particolarmente rilevante nell'orizzonte estetico di giuntura tra immagine e sonoro: udiamo risuonare il brano di *Kyrie della Messa in do maggiore* di Mozart che abbiamo ascoltato in apertura del film e che tornerà in altri momenti evocativi, per esempio, durante il sacrificio di Orsini, o anche nel segnare gesti

quotidiani dei carcerati. In ultimo lo udiremo in chiusura del film quando Fontaine e Jost (Charles Le Clainche) saranno finalmente liberi⁹.

- 23 “La musica approfondisce”, afferma Bresson,

Dà, e in seguito tocca in noi qualcosa di misterioso, ci mette in una sorta di disposizione adatta a ricevere certe cose. Così non ho voluto privarmene del tutto, ma la utilizzo in un altro modo, come un mezzo di trasformazione al contrario, vale a dire come una musica di opposizione; per esempio, in *Un condamné à mort s'est échappé* ho utilizzato una musica religiosa di Mozart nel momento in cui i prigionieri vuotano le loro latrine; era qualcosa che non aveva alcun rapporto con l'atto in sé, ma dava a quest'atto, all'atto di vuotare le latrine, un valore quasi rituale (Bazin, Labarthe, 1998, p. 26).

- 24 È comunque l'avventura interiore provata dal protagonista l'orizzonte centripeto della narrazione, protagonista che non mostra mai momenti di esitazione rispetto a scegliere la possibilità dell'impossibile, a scegliere di credere, sostenendo tale credenza con la sua costante attività, creando con le proprie mani vere trasformazioni, potenti metamorfosi dei poveri e inerti oggetti presenti nella cella. “Fontaine vede gli oggetti in sé, e, a partire da un nulla riesce a creare un mondo”, commenta Manlio Piva. “Fa ‘crescere’ gli oggetti attorno a sé e da questa crescita Bresson estrae dallo stringato documento di Devigny una carica metaforica e teologica tutta nuova” (Piva, 2004, pp. 80-81).
- 25 Certo Fontaine per Bresson è predestinato, *il vento soffia dove vuole*¹⁰, differentemente dal detenuto Orsini (Jacques Ertaud), che fallisce nel tentativo di fuga e sarà dunque fucilato. Eppure, le parole pronunciate dal protagonista in risposta al pastore Deleyris (Roland Monod), che per infondere speranza richiama i compagni a leggere e pregare, affermando che Dio li salverà, testimoniano la differente posizione di Fontaine: “Ci salverà se gli diamo una mano [...] È comodo, è troppo comodo. Sarebbe troppo bello se Dio si occupasse di tutto”.
- 26 E a Blanchet (Maurice Beerblock), l'anziano carcerato della cella accanto, scettico rispetto alla possibilità di riuscita del piano,

Fontaine risponde di lottare contro il muro, contro sé stesso, contro la porta, e incita il vicino di cella a porsi nella stessa posizione.

- 27 Nel *Diario di un curato di campagna*, il percorso cristologico del curato (Bazin, 1984), si è visto, è segno allusivo di una divisione soggettiva che lo condanna a un angoscioso senso di imprigionamento (“ero prigioniero della Santa Agonia”), che a volte prende le sembianze di un contrasto non risolto con figure da cui si sente non compreso nella propria battaglia interiore. Differentemente, in *Un condannato a morte è fuggito* la prigione reale in cui Fontaine è segregato, si trasforma in un luogo in cui l’apertura verso l’altro (il pastore, il prigioniero Orsini che dà suggerimenti importanti per l’evasione, il compagno di cella Jost che irrompe la sera prima del progetto di fuga e che sarà presenza fondamentale per l’esito positivo del piano) permette al protagonista di portare avanti la passione da cui è posseduto e, così, poter giungere al compimento di ciò per cui era stato predestinato. “il vento soffia dove vuole”, indica per Bresson: “[...] la présence de quelque chose ou de quelqu’un, appelez cela comme vous voudrez, qui fait qu’il y a une main qui dirige tout” (Chantre, 2013, p. 66).
- 28 Nella Prefazione di Jean Wahl a *Timore e tremore*, l’autore sottolinea come per Kierkegaard la fede ristabilisca l’unità nella vita umana e aggiunge: “Si potrebbe forse dire, senza essere infedeli al pensiero di Kierkegaard, che l’esterno si interiorizza; non vuol forse esprimere ciò, quando ci parla di una nuova interiorità?” (Wahl, 1962, p. 22).
- 29 A più riprese Bresson, citando la nota frase di Pascal “L’anima ama le mani”, ha affermato che in *Un condannato a morte è fuggito* si era concentrato sulle mani, sulla loro straordinari abilità, sulla loro forza connettiva. Nella pellicola successiva, *Pickpocket*, accentua la prospettiva concependo un film in cui si intersecano stretti rapporti tra mani, sguardi e oggetti.
- 30 Con *Pickpocket*, Bresson abbandona al momento la filiazione da un testo letterario e concepisce autonomamente soggetto, dialoghi e sceneggiatura. Anche se, come sottolineato da diversi autori, nel corso della narrazione si riverberano alcuni tratti di *Delitto e castigo* di Fëdor Dostoevskij¹¹, scrittore che ha sempre amato.

- 31 Il seguente testo di Bresson che scorre sullo schermo, precedendo i titoli di testa del film, condensa in poche frasi la ricerca personale del regista:

Ce film n'est pas du style policier. L'auteur s'efforce d'exprimer par des images et des sons, le cauchemar d'un jeune homme poussé par sa faiblesse dans une aventure de vol à la tire pour laquelle il n'était pas fait. Seulement cette aventure, par des chemins étranges, réunira deux âmes qui, sans elle, ne se seraient peut-être jamais connues.

- 32 Le prime inquadrature del film si concentrano sulla mano del protagonista, Michel (Martin Lassalle), ripreso nell'atto di scrivere su un quaderno le proprie riflessioni, mentre udiamo la sua voce fuori campo pronunciare le seguenti parole: "Oh! Jeanne per venire fino a te quale strano cammino ho dovuto compiere" che delineano il suo percorso a ritroso. In particolare, tracciano la fine di un'esperienza che si traduce in rivelazione finale dal momento che i lemmi del *narratage* reiterano l'ultima frase pronunciata dall'uomo a Jeanne al termine del lungometraggio. Al pari delle due opere precedentemente analizzate, la voce in *off* funge da prolungamento delle immagini, favorendo il processo di interiorizzazione.
- 33 Come espresso in questa felice apertura, scopriremo nel corso della narrazione che in *Pickpocket* la forma prende il sopravvento. Si alternano sequenze lunghe ad altre brevi, i dialoghi sono ridotti, significative ellissi e rapide dissolvenze reiterano le traiettorie ripetitive di Michel totalmente concentrato sull'attività del borseggio. Assistiamo a costanti riprese di scale percorse e di porte su cui a volte il protagonista si arresta dettando il ritmo di uscite e di mutamenti del suo sentire, proliferano sequenze che si sospendono con funzione evocativa sullo spazio vuoto dopo che i personaggi escono dal campo, vengono ripetutamente osservate mani e oggetti che attirano il protagonista in un vortice privo di limite, i silenzi prolungati segnalano lo stato interiore e la voluta ambiguità e reticenza di Michel. Tutte queste componenti espressive sono al servizio di un processo di de-drammatizzazione volto a esplorare sguardi, gesti, posture, movimenti, comportamenti. Come sostenuto da Gilles Deleuze, il tatto, le mani si fanno "oggetto della vista per se stessa". (Deleuze, 1989, p. 24).

- 34 Nella nota sezione narrativa realizzata alla *Gare de Lyon* in cui Michel insieme ad altri suoi complici compie con grande destrezza molteplici borseggi, Deleuze osserva che “la mano raddoppia la propria funzione pensile (d’oggetto) con una funzione connettiva (di spazio); è dunque l’occhio tutt’intero a raddoppiare la propria funzione ottica con una funzione propriamente ‘aptica’ [...] che disegna un toccare proprio dello sguardo” (ib.).
- 35 Anche in *Pickpocket* il protagonista vive in una sorta di “cella”, ovvero una soffitta dalle ridottissime dimensioni, con minimi arredi, spazio ripreso sempre per singole porzioni. Agli interni, quali la sua trascurata soffitta, il modesto appartamento della madre, quello altrettanto misero di Jeanne (Marika Green), giovane donna che assiste l’anziana madre di Michel, tutti scenari della propria solitudine, se ne alternano altri differenti: il commissariato di polizia, i caffè, le stazioni della metro, spazi votati al desiderio di affermazione del protagonista. Le strade di Parigi, i vagoni della metro, l’ippodromo con le corse dei cavalli, contesto in cui Michel prova per la prima volta la sua abilità di *pickpocket* e dove, verso la fine della narrazione, sarà scoperto e arrestato (rimando non troppo celato alla chiusura nella propria ossessione), fanno tutti parte di un suo universo visionario che, al pari di un sonnambulo, il giovane uomo percorre in maniera solitaria. Michel appare governato da una spinta pulsionale priva di limite, diretta a sottrarre denaro e orologi a sconosciuti, per poi celarli con poco interesse nella propria cella.
- 36 “Lei sogna”, afferma Jeanne rivolta a Michel all’esterno di un caffè prospiciente il Luna-Park, “lei non vive nella realtà. Non si interessa di ciò che interessa agli altri”.
- 37 A seguire una ellissi ci trasporta alla fine di questa sezione dopo che Jeanne e l’amico comune Jacques (Pierre Leymarie) si sono allontanati: lo sguardo di Michel, indifferente alle parole di Jeanne, è stato catturato da un elegante orologio indossato da un uomo seduto al caffè; non assistiamo direttamente al furto, sentiamo solo fuori campo il rumore determinato dallo scontro di lui con una vettura, indice della concitazione nella fuga per non essere scoperto.
- 38 Eppure, per molta parte della narrazione, mentre assistiamo al senso di potenza manifestato dal protagonista nel seguire le molteplici declinazioni della sua ossessione, alle infinite volte in cui osserviamo i

suoi passi mentre scende rapidamente le scale per lanciarsi verso la caccia dettata dal suo impellente impulso, percepiamo una sorta di attesa che ci prepara alla rivelazione finale. Come se l'attrazione del protagonista per il male fosse un percorso necessario a realizzare quel capovolgimento finale che lo porterà, all'interno di una prigione concreta e reale, alla scoperta di una verità che trascende lo stato delle cose. Per De Gaetano il "non ci si ferma" pronunciato dall'ispettore di polizia (Jean Pelegri) verso Michel per cercare di arrestare il vortice da cui è catturato mostra "l'inesorabilità della scelta del male e dell'irreversibilità dei suoi effetti: è il male che, una volta scelto, non lascia altra scelta. La vera scelta è quella che ci restituisce tutto, anche nel sacrificio; sacrificio della propria apparente libertà attraverso la prigionia, che ci fa recuperare tutto in un sol colpo" (De Gaetano, 1998, p. 67).

- 39 E al contempo, le deambulazioni di Michel nelle strade, nell'ippodromo, nei vagoni delle metro di Parigi, ci conducono metaforicamente ad altri tracciati, ovvero alle singole "stazioni" costituite dagli incontri con Jeanne; incontri anticipati quasi sempre da porte da aprire o da soglie da attraversare, segno della tensione tra attese diverse e moti ambivalenti.
- 40 Eppure, la sequenza finale nella prigione dove Michel è incarcerato ci scaglia nell'avvento di un atto improvviso; opera del caso? Il vento che soffia dove vuole? Ancora una volta "conquista di una libertà interiore? È la rivelazione della Grazia?" si chiede Tinazzi, "[...] o non è forse la rivelazione a sé dell'altro, nel momento in cui l'impossibilità la chiude" (Tinazzi, 1976, p. 86).
- 41 "C'era qualcosa che illuminava il suo viso" pronuncia Michel nel vedere Jeanne attraverso le sbarre seduta di fronte a lui; lei nel cogliere il suo sguardo improvvisamente vivido gli si avvicina e attraverso la cornice metallica e fredda della barriera che li divide, dopo che lui le ha baciato la fronte, preme le sue labbra sulla sua mano. E, mentre i due volti aderiscono l'uno all'altro, udiamo la voce interiore del protagonista pronunciare "Oh! Jeanne per venire fino a te quale strano cammino ho dovuto compiere".
- 42 Per Bresson il cinematografo è il regno dell'inesplicabile (Chantre, 2013, p. 75); abbracciando tale prospettiva mantengo l'opinione che questa fine del film non possa essere compressa in una univoca inter-

pretazione. Mi piace però pensare che sia la luce sul volto di Jeanne a generare un risveglio sensibile in Michel, consacrando il suo cammino verso l'altro; funzione trasformatrice dell'accesso a un tempo nuovo.

BIBLIOGRAPHIE

- Bazin, A., 1984, *Journal d'un Curé de Campagne e la stilistica di Robert Bresson*, in Grignaffini, G. (a cura di), *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle vague*, traduzione italiana di Maria Pia Toscano, La Casa Usher, Firenze, ed. or.;
- Bazin, A., 1959, *Le "Journal d'un curé de campagne" et la stylistique de Robert Bresson*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, II, *Le cinéma et les autres arts*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- Bazin, J., Labarthe, A., 1998, *Robert Bresson né visto né conosciuto*, in Vergerio F. (a cura di), *Cinema del nostro tempo, dialoghi con Robert Bresson*, Milano, Il Castoro.
- Chantre, B. (dir.), 2013, *Bresson par Bresson. Entretiens 1943-1983, Rassemblés par Mylène Bresson*, Paris, Flammarion.
- Bernanos, G., 2020, *Diario di un curato di campagna*, traduzione italiana Riccardo Ferrigato, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo; ed. or. Bernanos G., 1936, *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Phon.
- Bresson, R., 1986, *Note sul cinematografo*, traduzione italiana di Ginevra Bompiani, Venezia, Marsilio Editori; ed. or. 1975, *Notes sur le cinémathographe*, Paris, Gallimard.
- Calabretto, R., 2000, *La colonna sonora nel cinema di Bresson*, in Degiusti L. (a cura di), *La bellezza e lo sguardo. Il cinema di Robert Bresson*, Milano, Il Castoro.
- De Gaetano, R., 1998, *Robert Bresson. Il paradosso del cinema*, Roma, Bulzoni Editore.
- Deleuze, G., 1984, *L'immagine-movimento*, traduzione italiana di Jean-Paul Manganaro, Milano, Ubulibri; ed. or. 1983, *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G., 1989, *L'immagine-tempo*, traduzione italiana di Liliana Rampello; ed. or. 1985, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Devigny, A., 1956, *Un condamné à mort s'est échappé*, Paris, Gallimard.
- Kierkegaard, S., 2016, *Timore e tremore*, traduzione italiana di Franco Fortini, Milano, Mondadori, ed.or; 1843, Kierkegaard, S., *Frygt og Bæven, Dialektisk Lyrik af Johannes de Silentio*, Kjøbenhavn, C. A. Reitzel.
- Piva, M., 2004, *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, Padova, Esedra editrice.
- Scarlato, A., 2006, *Robert Bresson. La meccanica della grazia*, Roma, Ente dello spettacolo.

Sémolué, J., 1993, *Bresson*, Saint-Amand- Montrond, Paris, Flammarion.

Sontag, S., 1967, *Stile spirituale nei film di Robert Bresson*, traduzione italiana di Ettore Capriolo in Id., *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori; ed. or.; 1966, *Against interpretation and other essays*, London, Eyre & Spottiswoode.

Tinazzi, G., 1976, *Il cinema di Robert Bresson*, Venezia, Marsilio.

Truffaut, F., 1978, *I film della mia vita*, traduzione italiana di Antonio Costa,

Venezia, Marsilio; ed. or.; 1975, *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion.

Wahl J., 1962, *Prefazione*, in Kierkegaard, S., *Timore e tremore*, traduzione italiana di Franco Fortini, Kirsten Montanari Guldbrandsen, Milano, Edizioni di Comunità, ed. or.; 1946, *Introduction*, in Kierkegaard S., *Crainte et Tremblement. Lyrique-dialectique par Johannes de Silentio*, Paris, Aubier.

NOTES

1 Differentemente dal cinema che per Bresson riveste una funzione riproduttiva, il cinematografo è composto da una puntuale e precisa combinazione di elementi visivi e sonori che, a contatto l'uno con l'altro si trasformano, "perché non esiste arte senza trasformazione" ed è proprio "tra le giunture, nei punti di intersezione", dichiara il regista, che "si nascondono la poesia, le cose importanti" (Bazin, Labarthe, 1998, pp. 19-21).

2 Bresson ricorre nel film solo a due eccezioni: attori professionisti interpretano la Contessa, Marie-Monique Arkell e il curato di Torcy, Armand Guibert.

3 "Cinematografo: ininterrottamente credere" sono le parole di Robert Bresson in *Note sul cinematografo* (Bresson, 1986, p. 63).

4 "Nella filosofia come nel cinema, in Pascal come in Bresson, in Kierkegaard come in Dreyer", sostiene Gilles Deleuze, "la vera scelta, quella che consiste nello scegliere la scelta, è tenuta a restituirci tutto. Ci farà trovare tutto, nello spirito del sacrificio o anche prima che il sacrificio sia realizzato. Kierkegaard diceva: la vera scelta fa sì che, abbandonando la fidanzata, perciò stesso essa ci è restituita; e fa sì che Abramo, sacrificando suo figlio, perciò stesso lo ritrova" (Deleuze, 1984, p. 140).

5 Devigny amplierà in un secondo tempo il resoconto della sua prigionia in un romanzo dal titolo *Un condamné à mort s'est échappé*, (Devigny, 1956) che

vedrà la luce dopo la realizzazione del film. Bresson durante le riprese ha voluto che Devigny fosse presente per garantire la concretezza della narrazione.

6 Il topos del carcere è richiamato anche in altri due film di Bresson *Procès de Jeanne d'Arc* (1962) e *L'argent* (1983). Anche in queste opere il senso di chiusura e compressione degli spazi viene accentuato dalla frammentazione interna all'inquadratura, dalla sconnessione delle coordinate spaziali moltiplicate indefinitivamente che per Roberto De Gaetano esprimono "la qualità affettiva che raddoppia la chiusura 'reale'; o, in un'importante inversione del movimento, trasforma la 'chiusura' effettiva in "apertura" possibile". (De Gaetano, 1998, p. 61).

7 Per un approfondimento rimando al volume di Piva, 2004, p. 66.

8 Tinazzi ha parlato del *diverso* nel quale si risolve *l'identico* (Tinazzi, 1976, p. 81).

9 Per un approfondimento sulle musiche e sul sonoro nel cinema di Bresson rimando a Calabretto, 2000.

10 Il vento soffia dove vuole, sottotitolo del film, è tratto da un brano del Vangelo secondo Giovanni 3, 1-21. Riguarda un dialogo tra Cristo e Nicodemo durante il quale Nicodemo non coglie il valore metaforico delle parole di Cristo fraintendendo il loro più profondo significato: "Gli disse Nicodemo: come può un uomo nascere quando è vecchio? Può forse entrare una seconda volta nel grembo di sua madre e rinascere? Gli rispose Gesù: In verità, in verità ti dico, se uno non nasce da acqua e da Spirito non può entrare nel regno di Dio. Quel che è nato dalla carne è carne e quel che è nato dallo Spirito è Spirito. Non ti meravigliare se t'ho detto: dovete rinascere dall'alto. Il vento soffia dove vuole e ne senti la voce, ma non sai di dove viene e dove va".

11 In particolare, su queste possibili ascendenze si veda Semolué, 1993, p. 103. Da due novelle di Dostoevskij Bresson prenderà ispirazione per *Una femme douce* (1969) e *Quatre nuits d'un rêveur* (1971).

RÉSUMÉ

English

This article examines Robert Bresson's concept of the "cinematograph" as a practice aimed at revealing inner movement and spiritual action beyond psychology. Through *Diary of a Country Priest*, *A Man Escaped*, and

Pickpocket, it highlights aesthetic reduction, rhythm, and gesture as forms of a “physics of the soul”, read in dialogue with Kierkegaard’s philosophy of faith, choice, and the paradoxical leap that opens a new temporality through Grace.

INDEX

Keywords

cinematograph, inner movement, Grace, faith, time

AUTEUR

Rosamaria Salvatore