

## L'enfant dei fratelli Dardenne, l'etica dell'immagine

di Livio Marchese (da "Etica ed estetica dello sguardo. Il cinema dei Fratelli Dardenne" a c. di Sebastiano Gesù, Maimone, 2006)



*L'enfant* è la seconda, contestata Palma d'Oro conseguita al festival di Cannes dai fratelli Dardenne. Nel caso di *Rosetta*, il premio assegnato all'unanimità dalla giuria presieduta da David Cronenberg aveva provocato una frattura netta fra detrattori e sostenitori. Con *L'enfant* la situazione si è complicata ulteriormente. Sorvolando sulle critiche mosse da coloro i quali storcivano il naso già ai tempi di *Rosetta*, lo stesso fronte dei sostenitori si è trovato questa volta spaccato in due correnti di pensiero. C'è chi ha continuato a sostenere con entusiasmo l'autorialità e la coerenza del percorso intrapreso dai due autodidatti del cinema, chi ha invece posto l'accento sulla cristallizzazione del linguaggio e dei contenuti in una maniera.

### Estetica

In realtà, dal punto di vista strettamente linguistico, rispetto alle ultime prove, ne *L'enfant* si percepisce un'involuzione della forma che sembra quasi un ritorno a *La promesse*. A differenza che in *Rosetta* e ne *Il figlio*, nei quali la macchina da presa incalza a distanza ravvicinata i personaggi, soffocandone volti e azioni, nell'ultimo film spesso l'inquadratura sembra respirare. Il campo visivo si allarga, la camera si quietava e i suoi movimenti si fanno meno bruschi. Ma non è detto che ciò sia da interpretare in senso negativo, come pericoloso sintomo di edulcorazione formale. Per i fratelli Dardenne la forma è inscindibile dal contenuto. In *Rosetta* la macchina da presa ingombrava l'inquadratura col corpo della ragazza perché tutto il film in fondo non era altro che una semi-soggettiva della protagonista. Ne *Il figlio* la camera non riprende quasi mai frontalmente Olivier, un uomo che dopo l'uccisione del figlio si era caricato di questo terribile fardello e aveva, appunto, "voltato le spalle" al mondo. Tema de *L'enfant*, così come de *La promesse*, è invece la scoperta della possibilità dei sentimenti all'epoca del caos. Questo, in ultima analisi, è il tema portante del cinema dei Dardenne, ma nell'ultimo film esso diventa preponderante. In quest'ottica, appare comprensibile come la macchina da presa sia più incline a collocare i personaggi in un paesaggio e a privilegiare le relazioni umane scrutandole da un punto di osservazione meno asfissiante.

### La "storia"

È anche vero che *L'enfant*, fra i quattro lungometraggi maggiori dei Dardenne, è sicuramente quello in cui la costruzione di una "storia" appare più evidente e, per certi versi, forzata, laddove in *Rosetta* e ne *Il figlio* la pur rigorosissima progressione drammatica si dipanava secondo un ordine in

apparenza più spontaneo e naturale. Le critiche più intransigenti si sono per lo più rivolte al finale che, secondo alcuni, omaggia in maniera esplicita *Pickpocket*, appearing in tal modo eccessivamente programmatico. È bene ricordare che Bresson, a sua volta, in quell'occasione si era ispirato chiaramente a *Delitto e castigo*. E allora non è forse un caso che i Dardenne abbiano deciso di battezzare la compagna di Bruno - il protagonista della pellicola - con il nome dostoevskijano di Sonia. Ma non indugerei oltre su di un confronto che portato avanti si rivelerebbe scarsamente produttivo. È comunque da rilevare come il senso di sconfitta dei valori etici che impregna fisicamente le immagini dei Dardenne abbia un ascendente così illustre.

L'idea de *L'enfant* risale alle riprese de *Il figlio*, allorché, per diversi giorni, l'attenzione dei due cineasti era stata catturata da una giovane donna che spingeva nervosamente una carrozzina. Affiancando questa esile traccia a un fatto di cronaca letto qualche tempo prima su di un quotidiano - un giovane padre che aveva venduto il figlio -, i due fratelli si sono trovati a lavorare su due piste narrative che sono poi confluite ne *L'enfant*.

### **La scelta**

L'etica è intimamente connessa alla facoltà di scegliere un certo tipo di comportamento piuttosto che un altro. I titoli stessi dei loro lavori ribadiscono la centralità di tale questione nel cinema dei Dardenne, riassumendo in una sola parola il cardine narrativo attorno al quale ruota la problematica affrontata. Pur nella loro essenziale semplicità, a un'attenta lettura si nota come i titoli dei Dardenne racchiudano potenzialmente in sé la chiave di lettura dell'intera opera.

*Rosetta*, un film mono-blocco nel quale gli eventi sono tutti filtrati dalla sensibilità della protagonista, immersa nella sua quotidiana lotta per la sopravvivenza, porta giustamente il nome del personaggio che al termine della vicenda avrà trovato un affetto, la solidarietà e, forse, un lavoro. Se nell'era dello spettacolo, del successo e della realizzazione a tutti i costi, le relazioni interpersonali e un'occupazione stabile costituiscono il discrimine al di sotto del quale la vita umana non può neanche considerarsi tale, *Rosetta* racconta il disperato conseguimento di questa soglia minima di "umanità" da parte di un'adolescente che fino a quel momento era stata esclusa dal tessuto sociale. La promessa di prendersi cura della moglie e del figlio, fatta da Igor a Hamidou, costituisce il motore degli eventi del film omonimo. La "scelta" da parte del giovane Igor di rispettare fino alle estreme conseguenze la promessa fatta all'extracomunitario in punto di morte, rappresenta un *détour* decisivo sia nella narrazione che nella formazione della personalità di Igor. Scegliendo di aiutare Assita e il suo bambino, Igor abbandona il mondo violento, illegale, egoista, unidimensionale, dominato dalla legge dell'*homo homini lupus* rappresentato dal padre, per scoprire e accettare la solidarietà, la diversità culturale, ma anche la femminilità e la maternità, in una parola l'Altro da sé.

Ne *Il figlio* i Dardenne raccontano l'instaurarsi di un rapporto fra due vittime accomunate dalla medesima disgrazia: Olivier, un uomo devastato da un dolore terribile e il responsabile di quel dolore, Francis, un ragazzino di quindici anni senza genitori, appena uscito dal riformatorio e alla ricerca di un mestiere e di un tutore. Per uno scherzo del destino, Francis viene affidato proprio alla falegnameria dove lavora Olivier. Per quasi tutta la durata della pellicola, lo spettatore è portato a credere che il figlio del titolo sia quello di Olivier, ucciso anni prima dal coetaneo Francis nel corso di una banale rapina conclusasi tragicamente. Ma anche questa volta, com'è tipico nei Dardenne, il titolo marca la "sostanza etica" della vicenda. Fino a pochi minuti dalla conclusione, lo spettatore non conosce le intenzioni del falegname e immagina, anzi, che il suo scopo sia la vendetta. Ma la "scelta" di Olivier è sorprendente e l'evoluzione del rapporto fra le due vittime inaspettata. I Dardenne offrono a entrambi i personaggi uno spiraglio di salvezza: per Olivier sarà forse possibile ritrovare un figlio proprio in chi quel figlio gliel'ha strappato; Francis guadagnerà una lezione di profonda umanità, la solidarietà dell'uomo a cui ha rovinato l'esistenza e, forse, quel padre che non ha mai avuto.

Nel caso de *L'enfant* la situazione è ancora più complessa e l'ambiguità del titolo più sottile. *L'enfant* si identifica a una prima lettura con Jimmy, il figlio di Bruno e Sonia, che il giovane sconsideratamente mette in vendita a insaputa della madre. Ma a ben vedere Jimmy, nel film,

rimane una presenza fantasma che influenza solo indirettamente lo svolgimento dell'azione. La sequenza di apertura mostra Sonia, probabilmente appena uscita dall'ospedale dopo il parto, che si reca a casa propria e la trova occupata da inquilini ai quali Bruno nel frattempo l'ha ceduta in affitto. Sonia esce per strada e va in giro alla ricerca del suo compagno, impaziente di mostrargli il neonato. Quando finalmente lo trova, Bruno si limita a guardare di sfuggita il piccolo fagottello, esitando a prenderlo in braccio, perché tutta la sua attenzione è catalizzata da un passante che sta tenendo d'occhio, probabilmente per rapinarlo. La sequenza successiva è una lunga inquadratura del nuovo nucleo familiare in riva al fiume. Essa mostra chiaramente quale sia la natura del rapporto fra Bruno e Sonia. Fra i due, senza dubbio, intercorre un sentimento sincero, ma non maturo. Si tratta al più di una forma di tenerezza che appare ancora molto acerba, quasi infantile. In questa sequenza e in altre successive, i Dardenne riprendono Bruno e Sonia mentre giocano facendosi sgambetti e altri piccoli dispetti per poi inseguirsi proprio come due ragazzini. Quando poi Bruno "sceglie" di vendere il bambino e mostra a Sonia il denaro ricavato da quello che crede un affare, ella sviene. E a nulla valgono le parole «tanto potremmo averne un altro» con le quali Bruno, con un candore e al tempo stesso con una sprovvedutezza davvero imbarazzanti, tenta maldestramente di giustificarsi, cercando di convincere la compagna ad approvare il suo gesto.

### **Bruno**

Questi elementi sono più che sufficienti per disegnare un ritratto psicologico di Bruno al primo snodo narrativo. È chiaro che l'enfant, a questo punto del racconto, è proprio lui, un ragazzotto di periferia che vive di espedienti e furtarelli, a capo di una piccola baby-gang, perché «lavorare è roba da coglioni». Da notare come il personaggio di Bruno sia spesso accompagnato dalla presenza di oggetti che ricorrono incessantemente e sui quali i Dardenne, abilmente, dirottano l'attenzione dello spettatore: il cappello, il giubbotto, la carrozzella, lo scooter, la culla e sopra tutti il cellulare, il cui squillo interviene quasi a ritmare la pellicola, prima con la sua presenza martellante e poi, quando Bruno sarà costretto a consegnarlo per avere indietro il bambino, con il silenzio determinato dalla sua assenza. Tutto questo perché Bruno, in fin dei conti, è egli stesso un oggetto. Il tema della reificazione dell'individuo nella società contemporanea è fortemente sottolineato dalla ossessiva presenza del denaro, *l'argent* bressoniano.

### **L'argent**

I rapporti fra Bruno e il resto del mondo appaiono regolati dal denaro, tanto che la situazione narrativa più frequente mostra Bruno nell'atto di contrattare: Bruno rivende la culla, divide il ricavato dei furti con gli amici, vende i gioielli rubati, prende a noleggio una macchina tirando sul prezzo, vende la merce rubata ad una ricettatrice - ed è strano che sia una donna: nei film di genere questo ruolo è spesso interpretato da uomini - fino, ovviamente, alla vendita e al successivo "riacquisto" di Jimmy. Non a caso il movimento di macchina più ricorrente è quello in cui l'obbiettivo della camera si sposta da un volto all'altro dei "contraenti" in piano-sequenza, proprio per mostrare come i personaggi siano legati da questi vincoli economici. È il denaro, *l'argent*, il vero protagonista, il soggetto che compie l'azione. Bruno è "agito" dal denaro. Si tratta, in fin dei conti, di uno dei leit-motiv dominanti dell'opera dei Dardenne. Da *La promesse* a *Rosetta* a *L'enfant*, le relazioni fra gli uomini sono basate sul *do ut des*. Ogni oggetto, ogni essere umano è merce ed esiste in quanto dotato di un valore di scambio. Innumerevoli volte nei film dei Dardenne la macchina da presa si sofferma sulle banconote che passano da una mano all'altra. Restando a *L'enfant*, si tratta di un meccanismo irrefrenabile, vorticoso e spietato che governa la vita di Bruno. Lui stesso passa da un uomo all'altro scambiando denaro per merce e merce per denaro. Poco importa se ciò che viene scambiato è una creatura umana, un enfant.

Non bisogna pensare tuttavia che Bruno agisca così per cattiveria o per insensibilità. Gli stessi registi, in diverse interviste, hanno posto l'attenzione sulla scena in cui Bruno, in attesa di consegnare il neonato per la vendita, si preoccupa di adagiarlo al suolo con delicatezza, come se si trattasse di qualcosa di estremamente prezioso. Poco prima, del resto, parlando al telefono con i mediatori, si era informato delle condizioni economiche della famiglia che avrebbe adottato Jimmy. È azzardato dire che Bruno vende Jimmy per garantirgli un avvenire migliore, ma è anche vero che

chiedendo ripetutamente se i nuovi genitori siano benestanti, egli manifesti, a suo modo, interesse per le sorti della creatura. Ma qui siamo nell'ambito delle congetture. Quel che è certo è che i Dardenne non si arrogano mai il diritto di giudicare i loro personaggi. Essi si limitano a presentarne la fenomenologia, mettendo lo spettatore nelle condizioni di ricavare egli stesso le proprie conclusioni.

### **L'attesa**

L'esistenza di Bruno si consuma in un continuo girovagare da un uomo all'altro, da un posto all'altro, perennemente in attesa di dare o ricevere denaro. L'attesa è la condizione esistenziale di Bruno nel mondo. Egli attende all'ospedale, dopo il ricovero di Sonia, attende nel buio dell'edificio prima e nel garage poi in occasione della vendita e del successivo riacquisto del bambino, attende con Steve che sia l'ora della rapina, attende che Sonia esca di casa per scusarsi, attende che la partita di pallone si interrompa per chiedere notizie di Steve. Bruno è "in attesa" perché non è padrone delle proprie azioni. Non è l'autore della propria vita. Essa dipende da eventi esterni che ne determinano il percorso, anche fisico. Bruno è sempre in movimento (diverse volte lo vediamo prendere il bus). È costretto a spostarsi continuamente da un posto all'altro, sballottato come un burattino da una volontà che non è la sua. Viene interrogato dalla polizia, cacciato dall'ospedale, picchiato da delinquenti, costretto a recarsi dalla madre per prevenire eventuali domande della polizia causate dalle sue menzogne puerili. Quest'ultima è una delle scene più enigmatiche del film. L'unica nella quale si riesce a intuire qualcosa del passato di Bruno.

### **La rapina**

Ma è proprio l'attesa più terribile la molla che innesca l'emancipazione di Bruno e la conseguente interruzione di questo circolo vizioso. Costretto a rimediare il denaro per saldare i conti con i delinquenti che avevano mediato la vendita del bambino, Bruno coinvolge Steve, il ragazzino più abile della sua banda, terzo enfant del film, nella rapina di una passante. L'operazione non va a buon fine e i due soci si danno a una fuga mozzafiato sullo scooter del ragazzino. Braccati dalla polizia, abbandonano a malincuore il ciclomotore e, dopo aver nascosto il malloppo, si dirigono verso il fiume. Ma i poliziotti non danno tregua e, per non farsi scoprire, ai due non resta altro da fare che immergersi nell'acqua gelida, restando immobili, in attesa che il pericolo si sia allontanato. È una scena estremamente carica di tensione e mette lo spettatore a dura prova, anche in senso strettamente fisico: l'acqua è troppo fredda e Steve, scampato il pericolo, rischia di annegare, perché le gambe gli si sono semi-paralizzate. Bruno, con enorme difficoltà, riesce a portare al riparo l'amico, caricandoselo sulle spalle. È un momento determinante. Per la prima volta, nel corso del film, Bruno si fa carico - ancora una volta fisicamente - di una grossa responsabilità. Steve è semi-ibernato e Bruno lo aiuta a riattivare la circolazione sanguigna, sfregandogli piedi e gambe. Poi si allontana per recuperare il motorino. Nel frattempo i poliziotti riescono a scovare Steve. Bruno, tornato in città spingendo lo scooter - bellissima immagine che allude chiaramente al "peso", all'importanza dell'atto che sta per compiere - prova un'ultima volta a passare a casa di Sonia. Bussa alla porta, ma nessuno risponde. Decide allora di consegnarsi alla polizia. Viene condotto nella stanza dove l'amico, allibito alla sua comparsa, è sotto interrogatorio e si dichiara responsabile del furto. Con le parole "C'est moi", il racconto della formazione di Bruno raggiunge il momento cruciale. Addossandosi la colpa, Bruno diventa padrone delle proprie azioni e si manifesta per la prima volta come uomo e come individuo. Non più come enfant o, peggio ancora, come "merce".

### **Jimmy**

Secondo molti pareri, il film a questo punto avrebbe potuto terminare e invece i Dardenne inseriscono un'ulteriore sequenza che, a una lettura attenta, non appare affatto superflua. Essa anzi giustifica e dà valore alla sequenza in cui Bruno, dopo aver riscattato il bambino, si reca a casa di Sonia implorandone il perdono. Ma allora egli non si rendeva ancora conto della gravità del suo gesto e andava ripetendo, come all'ennesimo gioco di ragazzini, «Ma che t'ho fatto? Ne facevamo un altro e via! Mi hai denunciato...Siamo pari, no? Sono cambiato, te lo giuro». La sequenza finale mostra davvero un Bruno diverso, consapevole. Egli, in galera, riceve la visita di Sonia. I due, seduti in parlatorio ai lati del tavolo, scambiano poche parole e restano a osservarsi in silenzio. Poi,

dopo l'ultima attesa - Sonia va a prendere il caffè alla macchinetta - Bruno chiede notizie di Jimmy. «Sta bene», risponde Sonia. Ancora silenzio. Poi Bruno scoppia in lacrime. Anche Sonia inizia a piangere e i due neo-genitori si abbracciano e si toccano il volto e le mani come per riconoscersi, per ritrovarsi e per trovarsi nuovi. Non si può parlare di riconciliazione, perché ciò che è successo implica necessariamente la costruzione di un rapporto impostato su una base differente: l'enfant Jimmy (si noti la circolarità di senso che il titolo finisce per assumere). Ed è estremamente significativo il fatto che il momento che segna la nascita di questo rapporto nuovo avvenga tramite il tatto, forse il senso più importante nel cinema dei Dardenne. La sequenza è molto toccante e svolge una funzione catartica. L'educazione sentimentale di Bruno è ormai completa. Il lungo pianto sul quale i Dardenne, al loro solito, staccano bruscamente per dare spazio ai titoli di coda, mostra un essere umano che per la prima volta nella vita acquista piena coscienza della posizione che occupa nel mondo.

### **Etica**

Molti, a tale proposito, hanno tirato in ballo il finale di *Pickpocket*. In realtà, se la situazione narrativa è simile, i percorsi interiori dei rispettivi protagonisti non potrebbero essere più differenti. È vero che gli itinerari spirituali di Bruno e Michel passano entrambi attraverso il delitto e il castigo, ma mentre Michel agiva consapevolmente, con orgoglio nichilista, per lanciare una sfida ad un mondo assurdamente storto, abbandonato da Dio e privo di alcun codice morale, Bruno non ha coscienza di quello che compie.

Se per Bresson è lecito chiamare in causa il tema del “vento” della Grazia che “soffia dove vuole”, il cinema dei Dardenne è essenzialmente laico, terreno, “fisico”.

Le sensazioni che un film come *Pickpocket* produce nello spettatore sono eminentemente intellettuali. Il distacco dalla materia narrata, la trascendenza dello stile, lo straniamento dei “modelli”, l'eleganza del montaggio e al tempo stesso il processo di spoliatura dell'immagine, tutto converge alla rappresentazione di una vicenda metafisica. Ne *L'enfant* invece lo spettatore vive empaticamente le sensazioni di Bruno, il freddo, la fame, l'attesa, l'essere braccati. Le inquadrature più belle del film sono quelle che apparentemente sembrano non avere funzione diegetica ma che in realtà sono determinanti nella loro “fisicità” per la caratterizzazione del personaggio di Bruno. Ne ricordo una in particolare: Bruno ha già deciso di vendere il bambino ed è per l'ennesima volta in attesa della telefonata dei mediatori. A dispetto dell'enorme gravità dell'atto che sta per compiere, egli, per ingannare il tempo, pesta i piedi in una pozzanghera e gioca a stampare l'orma delle scarpe infangate su di una parete, il più in alto possibile. Oppure ancora: Bruno è in riva al fiume e inganna il tempo immergendo in acqua un pezzo di lamiera, muovendolo ripetutamente a destra e a sinistra.

Anche il concetto stesso di “prigione” è diverso. Per Bresson esistono due tipi di prigione. La prima, quella più terribile, è la prigione metafisica che è la vita contemporanea, rappresentata cinematograficamente dalla stanzetta spoglia e umida nella quale Michel passa in solitudine giornate interminabili. Paradossalmente, il carcere vero e proprio coincide con la libertà interiore. Anche per Bruno carcere significa libertà, ma la vera prigione non è (solo) di natura esistenziale, bensì socio-economica. Politica, nel senso più ampio del termine. Non sono d'accordo con coloro i quali intravedono nella confessione di Bruno la Redenzione del personaggio. La salvezza di Michel dipende dall'estrema ricomposizione dell'antinomia tipicamente bressoniana fra libero arbitrio e necessità. Ne *L'enfant* invece è Bruno stesso a spezzare le catene. La sua salvezza dipende in primo luogo dalla sua volontà.

Quello che i Dardenne mettono in scena è un doppio processo di formazione. Da rotella elementare dell'ingranaggio socio-economico e da enfant sprovveduto, Bruno acquista coscienza di sé e del valore delle proprie azioni nella società degli uomini. In una parola, Bruno impara l'Amore. Nessuna Redenzione, quindi. Non esiste l'Oltre nel cinema dei Dardenne. Esiste solo questo marcio mondo terreno che non è il migliore dei mondi possibili, anzi, forse è uno dei peggiori. La salvezza però, in un certo senso, è possibile. E anche se la società appare irrimediabilmente votata al precipizio, sta alla coscienza del singolo prodursi per agire eticamente. Nonostante tutto.