

Irene Calabrò

Tra due, lo scarto.

Documenteur di Agnès Varda

L'America o la verità

I murali di Los Angeles non vogliono vendere niente, a differenza dei cartelloni pubblicitari che dominano le costruzioni della città, e che mettono in scena il potere di acquisto di un prodotto attraverso la finzione. Tutt'al più, i murali californiani possono presentare scenari apocalittici, come il grande murale che Agnès Varda mostra alla fine del suo documentario *Mur murs* (1980) – dedicato proprio ai murali losangelini – dove è rappresentata la nuova forma della California, che, dopo un terremoto, si divide dal continente americano: la California diviene un'isola di macerie e silenzio, «il fallimento definitivo del cemento», sostiene Varda nel film, commentando quel murale. *Mur murs* si conclude con una profezia – «il futuro è forse un'ondata che ci trascinerà via» – e con un'immagine fissa, su cui scorrono i titoli di coda: la regista gioca a palla con il figlio Mathieu Demy di fronte al murale della California post-apocalittica.

Il film che viene considerato il “gemello” di *Mur murs*¹ – e con il quale compone il dittico californiano – è *Documenteur* (1981), la cui prima immagine è la rimodulazione dell'ultima di *Mur murs*: Mathieu Demy gioca a palla di fronte allo stesso murale con Sabine Mamou, la montatrice di *Mur murs*. I due sono i protagonisti di *Documenteur*, film di finzione che racconta di Emilie, una donna francese “esiliata” a Los Angeles, che, assieme al figlio Martin, tenta di ricostruire la propria vita dopo la dolorosa rottura con il marito e padre del bambino. Mentre i due giocano a palla (questa volta l'immagine è in movimento), i titoli di testa scorrono: «*an emotion picture*» e «*Documenteur (dodo cucu maman vas-tu-te-taire)*. *Un film de fiction écrit e réalisé par Agnès Varda*».

Come accade anche nel dittico dedicato a Jane Birkin, composto da *Jane B. par Agnès V.* (1985) e da *Kung-fu master* (1987),

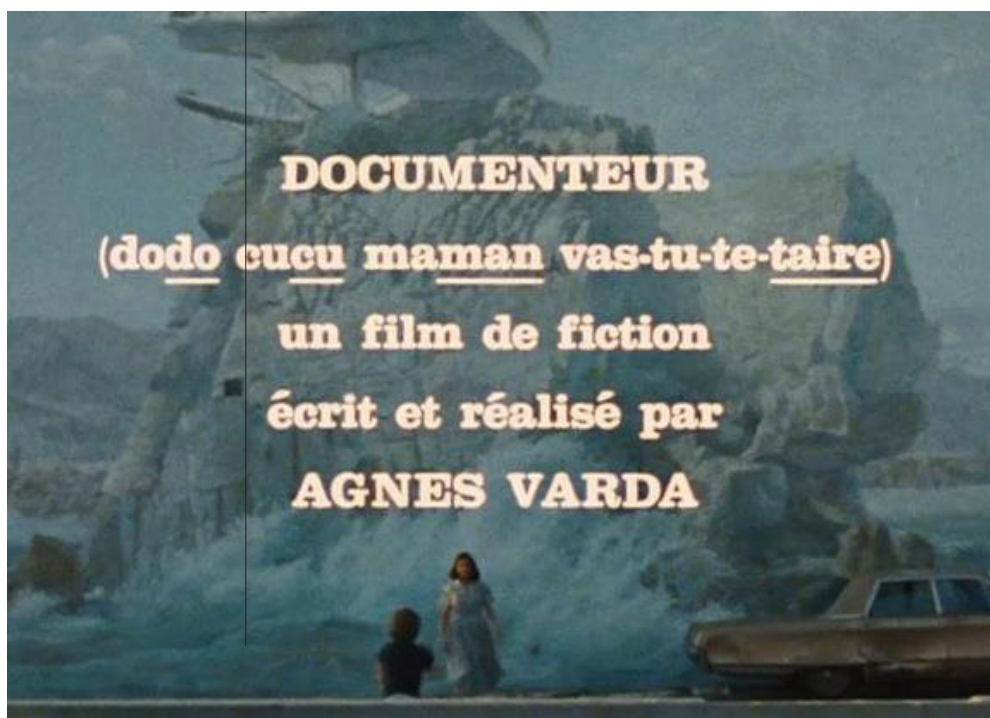
¹ Quando sono stati distribuiti, nel 1982, *Mur Murs* e *Documenteur* sono stati proiettati nelle sale uno dopo l'altro; solo uno schermo nero cadenzava il passaggio tra i due film. Cfr. R. Quémener, *Mur murs et Documenteur: impressions recto verso signées Varda*, in A. Fiant, R. Hamery, É. Thouvenel (a cura di), *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2009, p. 113.

Abstract

The article focuses on Agnès Varda's work *Documenteur* (1981). In particular, the essay aims to investigate the relationship between reality and fiction, generated by the break up with the genres of fiction and documentary, to rethink the status of the real in cinema.

KEYWORDS

AGNÈS VARDA
-
DOCUMENTARY
-
FICTION
-
CINEMA-VÉRITÉ



Documenteur

1981, Agnès Varda

Mur Murs e *Documenteur* sono rispettivamente un film documentario e un film di finzione su uno stesso oggetto: Los Angeles. Ma se il primo è un documentario sui murali di Los Angeles, che riesce a rivelare la capitale del cinema «senza trucco, tramite i suoi muri mormoranti»², che dunque svela le illusioni del cinema americano e della sua capitale, *Documenteur* è, sostiene la regista, un film di finzione su Los Angeles, «l'ombra di *Mur murs*. [...] È Los Angeles senza sole e senza meraviglie. È l'esilio»³. Tra i due film è in gioco innanzitutto il tentativo di svelare le illusioni della capitale del cinema, attraverso l'utilizzo di due generi – fondativi, se pensiamo alle origini del cinema con i Lumière e Méliès: il documentario e la finzione. Occorre, però, domandarsi: quel tentativo di svelare le illusioni corrisponderebbe alla messa in mostra del reale – così com'è, fuori dalle “finzioni illusorie” – della capitale del cinema? Quale rapporto intercorre tra reale e finzione, vero e falso, parole e immagini e, soprattutto, documentario e finzione nel dittico californiano di Varda? A partire dalle domande appena poste, il presente

² S. Cortellazzo, M. Marangi (a cura di), *Agnès Varda*, Edizioni di Torino, Torino 1990, p. 127.

³ *Ibidem*.



Documenteur

1981, Agnès Varda

contributo, che ha come oggetto in particolare *Documenteur*, tenta di riflettere, a partire dalla rottura vardiana dei generi della finzione e del documentario, a cui segue una loro ibridazione, sullo statuto del reale al cinema. Prendendo le distanze dal *cinéma-vérité*, Varda ci mostra che il reale può risiedere solo in un aragoniano *mentir-vrai*: nello scarto tra il documentario e la finzione, tra il vero e il falso, tra le immagini e le parole.

Che cos'è reale?

La contraddizione è il tratto peculiare della poetica vardiana. E la contraddizione centrale in quella poetica è tra documentazione e finzione: Varda non opta per una definizione identitaria del documentario e della finzione, o di se stessa come una regista di film di finzione o di documentari. Secondo Varda, infatti, non esiste un film di finzione senza un lato documentario, nessun film senza un intento estetico⁴. Fortunata è allora la definizione di Françoise Audé: «documentarista che fa fiction, regista di fiction documentata, Agnès Varda sfugge alle categorie tradizionali, e la sua opera è tanto più singolare e personale in quanto mette in crisi i generi e le classificazioni»⁵.

4 Cfr. C. de Béchade, *Entretien avec Agnès Varda*, in «Image et son», n. 369, 1982, p. 45. Citato in T. Jefferson Kline (a cura di), *Agnès Varda: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2014, p. XVI.

5 F. Audé, *Il duplice sguardo di Agnès Varda*, in S. Cortellazzo e M. Marangi (a

Ancor prima di soffermarsi sulla centralità del rapporto tra immagini e parole nella rappresentazione/narrazione del reale, occorre chiarire come, in *Documenteur*, Varda concepisca il rapporto tra finzione e documentario. *Documenteur* racchiude già nel titolo l'invettiva vardiana contro il *cinéma vérité*⁶: la parola "menteur" indica che l'intero film, in contrasto con il *cinéma vérité*, è dalla parte del "cinema-sogno-favola"⁷, dalla parte, cioè, del *mentir-vrai* di Aragon⁸. Quella menzogna veritiera, secondo Varda, è in ogni immagine e parola di *Documenteur*: chi parla? Chi è ritratto? Quali immagini sono reali, quali virtuali, quali immaginarie? Ogni tentativo di identificare parole, immagini, corpi ed emozioni, si rivela fallimentare⁹.

Per comprendere più a fondo la menzogna veritiera vardiana, è utile ritornare al pensiero del cinema di Gilles Deleuze. Descrivendo il nuovo regime dell'immagine della modernità (l'immagine-tempo diretta), Deleuze sostiene che quel regime opera con descrizioni cristalline e narrazioni falsificanti¹⁰: la de-

cura di), *Agnès Varda*, cit., p. 23.

6 Varda è, però, forse vicina alla definizione di *cinéma-vérité* di Gilles Deleuze: «Allora il cinema può chiamarsi *cinéma-verité*, tanto più che avrà distrutto ogni modello del vero per diventare creatore, produttore di verità: non sarà un cinema della verità, ma la verità del cinema», cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it. di L. Rampelli, Einaudi, Torino 2017, p. 177.

7 F. Audé, J.-P. Jeancolas (a cura di), *Interview with Agnès Varda*, in *Agnès Varda: Interviews*, cit., p. 116.

8 L. Aragon, *Le mentir-vrai*, Gallimard, Paris 1980.

9 F. Audé, J.-P. Jeancolas (a cura di), *Interview with Agnès Varda*, cit., p. 116.

10 Deleuze tratteggia in questi termini la descrizione cristallina: «Si chiama "cristallina" una descrizione che vale per il proprio oggetto, lo sostituisce, lo crea e insieme lo cancella come dice Robbe-Grillet, fa posto continuamente ad altre descrizioni che contraddicono, sposano o modificano le precedenti. [...] L'attuale è tagliato dai propri concatenamenti motori, o il reale dalle proprie connessioni legali, e il virtuale, da parte sua, si scioglie dalle proprie attualizzazioni, comincia a valere per se stesso». Dal crollo degli schemi senso-motori, implicato nella narrazione cristallina o falsificante, consegue, come è noto nella filosofia del cinema deleuziana, una messa in crisi anche dell'organizzazione dello spazio euclideo e una proliferazione di nuovi tipi di spazio (vuoto, amorfo, quantico, probabilistico, ecc.): «Ora, ciò che caratterizza questi spazi è il fatto che i loro caratteri non possono essere spiegati in maniera esclusivamente spaziale. Implicano relazioni non localizzabili.



Documenteur

1981, Agnès Varda

scrizione, cioè, non presuppone più una realtà e la narrazione non rinvia più al vero; ed è a partire dall'entrata in scena del regime cronico delle immagini della modernità che si può spiegare, secondo Deleuze, la menzogna veritiera di *Documenteur*,

In cui il documentario descrive situazioni ormai solo ottiche e sonore (le mura, la città), per una storia che invoca ormai solo l'abolizione del vero, segue solo i gesti sconnessi della protagonista. Certo, ogni grande autore ha un proprio modo di concepire la descrizione, la narrazione e i loro rapporti. E ogni volta il visivo e il sonoro entrano in nuovi rapporti¹¹.

Come concepisce, ossia come mette in forma, Varda la menzogna veritiera? Secondo la sua poetica, il suo stile o la sua *cinécriture*¹², la finzione di *Documenteur* può attingere alla verità

Sono prestazioni dirette del tempo. Non abbiamo più un'immagine indiretta del tempo che deriva dal movimento, ma un'immagine-tempo diretta da cui il movimento deriva. Non abbiamo più un tempo cronologico che può essere scompigliato da movimenti eventualmente anormali, abbiamo un tempo cronico, non-cronologico, che produce movimenti necessariamente "anormali", essenzialmente "falsi". [...] Se si considera la storia del pensiero si constata che il tempo è sempre stato la messa in crisi della nozione di verità». G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit., pp. 149-152.

¹¹ *Ivi*, p. 158.

¹² Cfr. A. Masecchia, *Cinécriture*, in *Pianeta Varda*, L. Malavasi, A. Masecchia (a cura di), ETS, Pisa 2022, pp. 40-45.



Documenteur

1981, Agnès Varda

solo se il reale, che si “rincorre” – per dirla ancora con Deleuze – con l’immaginario, è interrogato attraverso una costante tensione tra rappresentazione e racconto, ossia tra rappresentazione del reale e costruzione della finzione, tensione che appunto «si traduce nella modalità di interrogare il reale in rapporto alle manifestazioni dell’arte, e viceversa»¹³

Nel caso specifico di *Documenteur*, ci troviamo di fronte a un film di finzione che presenta immagini documentarie. Per costruire la finzione, la sofferenza di Emilie, Varda documenta la realtà losangelina intrisa di silenzio, desolazione e malinconia. Quelle immagini, in cui è inoltre presente una traccia autobiografica della regista¹⁴, “parlano” per la protagonista, le cui parole sembrano arrancare nella ricerca di un senso del “reale della finzione”¹⁵. La peculiarità di *Documenteur* è che la verità del film risiede in una zona senza parole tra le immagini di finzione e quelle documentarie. In quel cortocircuito silenzioso tra

13 A. Masecchia, *La materia dell’immaginazione: Agnès Varda tra fotografia e cinema*, in «La Valle dell’Eden. Semestrale di cinema e visioni», anno X, n.20-21, gennaio-dicembre 2008, p. 235.

14 Sulle esperienze americane vardiane e sulle tracce autobiografiche in quei film, si rinvia a L. Malavasi, *America*, in *Pianeta Varda*, cit., pp. 16-21.

15 «Documentary images, if we observe them, speak for us. That’s showing in the place of telling. That’s exactly the case in *Documenteur*, which I’ve show you, where Emilie’s emotions are expressed by documentary images I shot in Los Angeles», *Interview with Agnès Varda*, in K. Conway, *Agnès Varda*, University of Illinois Press, Urbana 2015, p. 143.

immagini di finzione e documentarie, si crea all'interno dello spettatore un altro cortocircuito tra il suo tempo vissuto e il tempo che vive nel momento della proiezione. Varda decide di introdurre per la prima volta «uno spazio-tempo di silenzio tra momenti di grande emozione»¹⁶: mostra momenti di emozioni, poi immagini in cui è possibile trasferire e reinventare le proprie emozioni, e infine crea una zona di silenzio in cui tanto le immagini quanto le emozioni si riverberano. *Documenteur*, come è stato ricordato all'inizio del presente contributo, è, infatti, “*an emotion picture*”. Ma in quel gioco di riverberi, cos'è reale?

In *Documenteur*, le parole che, fin dall'inizio del film sfuggono a Emilie, fanno sentire la loro assenza, creano un vuoto, che noi spettatori percepiamo tra le immagini documentarie e le immagini di finzione, ossia in quel *tra* in cui le parole avrebbero dovuto guidarci¹⁷. Le parole di Emilie non possono spiegare il dolore nella finzione e, d'altro canto, non ci sono parole per spiegare la desolazione nelle immagini documentarie. È il vuoto mostrato dall'altro sottotitolo, *dodo cucu maman vas-tu-te-taire*: se già il *cinéma vérité* non diceva il vero del reale, neppure attraverso la sola finzione si può pretendere di *dirlo*.

Se il cinema di Varda è moderno, seguendo Deleuze, e se *Documenteur* può incarnare la «passione del Reale che anima il Novecento»¹⁸, è perché il vuoto creato tra documentario e fin-

16 «In *Documenteur* I tried something new which was to introduce a space-time of silence between moments of great emotion, to allow the audience the time to get there or to hear in themselves the aftershocks of the emotions displayed, the echo of the words, forgotten memories. It's as though I wanted to use their own lived time in the film's time. I propose emotion-filled moments, then images onto which these emotions can be transferred and then a silence in which the two can reverberate». F. Audé, J.-P. Jeancolas (a cura di), *Interview with Agnès Varda*, cit., p. 113.

17 Tratto peculiare del cinema vardiano è la parola poetizzante della regista che ci guida tra le immagini, come accade, ad esempio, in *Ulysse* (1982). Cfr. A. Masecchia, *La materia dell'immaginazione*, cit., p. 239.

18 D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 43. Sulla scorta del pensiero di Alain Badiou, Dottorini precisa che «Distruzione e iconoclastia attraversano in profondità le forme del cinema del reale, o perlomeno costituiscono un filo sottile che attraversa l'immagine documentaria in profondità [...]». Al tempo stesso,

zione, attraverso l'assenza della parola¹⁹, è forse un modo per sottrarre la finzione a quell'illusione losangelina contro cui ha già lavorato in *Mur murs*, e per "rimandarci" al reale. Quel reale che, come sostiene Alain Badiou, può risiedere solo *tra* il reale stesso e la finzione, *tra* il documentario e la finzione, *tra* *Mur murs* e *Documenteur*, tra le immagini documentarie e quelle di finzione di *Documenteur*: «lo scarto stesso è reale»²⁰.

accanto e opposto alla distruzione, al carattere distruttivo, l'altro movimento fondante la passione del Reale è la sottrazione, è la capacità di ridurre al minimo lo scarto, il gioco (in senso brechtiano) tra finzioni, montaggio ed emergenza del reale», *ivi*, p. 44.

19 O attraverso quello schermo nero che divide il documentario *Mur murs* dal film di finzione *Documenteur* durante le proiezioni del 1982 di cui abbiamo ricordato nella nota 1 del presente contributo.

20 A. Badiou, *Il secolo*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 72. Si veda anche D. Dottorini, *La passione del reale*, cit., p. 44.