

Alberto Scandola

Tra performance e presenza: la recitazione di Brigitte Bardot*

Je n'ai jamais été une actrice dans l'âme
(Brigitte Bardot)

«La più sexy delle dive bambine, la più bambina delle dive sexy».¹ Nessuno meglio di Edgar Morin ha saputo descrivere quell'alchimia di erotismo e infantilismo che ha fatto di Brigitte Bardot uno dei fenomeni divistici più luminosi del ventesimo secolo. A più di quarant'anni dal ritiro dalle scene, confinata in una villa - La Madrague - vuota di uomini e piena di animali, Brigitte Bardot resta nell'immaginario collettivo l'icona di una rivoluzione più socio-culturale che artistica. Il leggero broncio sulle labbra - immortalate *half-opened* nelle serigrafie di Andy Warhol² - i piedi scalzi e la schiena nuda scoperta dal lenzuolo hanno rivoluzionato il costume e il gusto del nostro dopoguerra incarnando un modello di seduzione tanto nuovo quanto perturbante: non più la maggiorata latina e nemmeno la *dumb blonde* hollywoodiana, ma una donna dall'aspetto finalmente 'naturale' (capelli sciolti sulle spalle, sigaretta fra le dita) e, al contrario di quanto si conveniva alle star del divismo classico, accondiscendente allo sguardo maschile. Il suo è un sex-appeal nuovo, privo di ogni aspetto che rimandi al femminile come qualcosa di materno o disponibile alla procreazione. A differenza della coetanea Sofia Loren, ad esempio, Brigitte Bardot non offre latte materno, ma solo un piacere fugace; quanto basta, comunque, per trasformarne l'icona in un «prodotto di esportazione importante come le automobili Renault».³ Come ogni industria, anche lo star-system può produrre capitale solo se offre al mercato un prodotto che coniughi la consuetudine con la novità⁴ e B. B., in un panorama cinematografico incerto tra caccia alle streghe e neorealismo di maniera, era proprio questo: un connubio perturbante di classicismo e avanguardia.

* Allegati all'articolo: materiali video ed iconografici consultabili online su Acting Archives Review, numero 8 – Novembre 2014 (www.actingarchives.it cliccando su "Review").

¹ E. Morin, *I divi*, (1957), tr. it. Garzanti, Milano 1977, p. 31.

² Come fece con Marilyn, serigrafata post-mortem a partire da una foto promozionale di *Niagara*, Warhol compone i ritratti di B. B. solo nel 1973, ovvero nell'anno del ritiro dalle scene, ma lo fa su commissione. Rispetto alla serie-Marilyn, tecnica e poetica non cambiano: colori saturi come il verde e il blu raggelano il volto della diva, fissato da Richard Avedon nel 1959, in un'immobilità tanto funerea quanto infinitamente riproducibile.

³ S. de Beauvoir, *Brigitte Bardot: the Lolita Syndrome*, «Kainos» n. 8, 2008 (<http://www.kainos.it/numero8/disvelamenti/debeauvoir.html>).

⁴ Cfr. E. Morin, *Lo spirito del tempo*, Meltemi, 1997, p. 48.

Classica è l'armonia delle forme, scolpite ma non troppo dalla danza. Moderna - o meglio pre-moderna - è invece l'immagine divistica, fatta di piedi nudi, pantaloni attillati e frangia cadente su un viso dalla morfologia ambigua, che Morin si è divertito ad analizzare in chiave fisiognomica:

Effettivamente il suo volto da gattina racchiude in sé qualcosa di infantile e felino al tempo: i suoi lunghi capelli sciolti sulle spalle sono il simbolo di una scoperta sensualità e di una nudità senza inibizioni, ma la frangia spettinata ad arte sulla fronte fa venire in mente una giovane collegiale. Il naso piccolo e sbarazzino accentua contemporaneamente le sue caratteristiche di monella e di giovane animale; il labbro inferiore ben carnoso le mette un broncio da bambina, ma è anche un invito al bacio.⁵

Modella, ballerina, attrice, cantante, attivista politica: di questi cinque volti, diffusamente indagati anche in ambito accademico,⁶ quello attoriale è stato forse sempre il più trascurato. Nemmeno Truffaut, testimone dell'ascesa del fenomeno sulla Croisette, si preoccupò di rilevare le doti performative di una diva riconosciuta come «la salvezza del cinema francese [...]: non un'attrice dalla buona dizione, ma un personaggio, una star, nel senso in cui l'intende Malraux».⁷ Non sono sicuro però, come invece sostiene Richard Dyer, che «Brigitte Bardot sia un esempio significativo di star i cui film possono essere meno importanti di altri aspetti della loro carriera».⁸ Molti dei ruoli interpretati - dalla Juliette di *Et Dieu...créa la femme* (*Piace a troppi*, di Roger Vadim, 1956) alla Dominique di *La vérité* (*La verità*, di Henri-Georges Clouzot, 1960) - non hanno fatto altro che rafforzare e amplificare quei tratti caratteriali e psicologici che non appartengono alla giovane rampolla della borghesia parigina, ma alla creatura immaginaria forgiata dalla relazione dell'attrice con i rispettivi personaggi: fragilità sentimentale, rapporto disinibito con il sesso, incapacità di comunicare il proprio malessere.

Quello di non vedere riconosciuto il proprio talento è un destino comune a molte star del cinema, Marilyn in primis. Ma per B. B. la situazione è diversa. Proveniente, esattamente come Marilyn, dalle luci della moda, l'étoile mancata Brigitte conquista la vetta dell'Olimpo cinematografico con la stessa rapidità con cui, dopo 21 anni e 43 film, l'abbandona. E senza alcun rimpianto. «*I want to be an actress*», sussurrava Marilyn poco tempo prima di morire, mentre disperdeva energie nervose tra letture impegnate e

⁵ E. Morin, *I divi*, cit., pp. 31-32.

⁶ Sull'influenza di B. B. nella storia del divismo contemporaneo si vedano in particolare: G. Vincendeau, *Brigitte Bardot*, BFI, London 2013; C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, 2009, pp. 150-151; V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Laterza, Bari 2014.

⁷ F. Truffaut, *Il piacere degli occhi*, Marsilio, Venezia 1988, p. 208.

⁸ R. Dyer, *Star*, (1979), Kaplan, Torino, 2004, p. 80.

corsi di recitazione. Quella di attrice, invece, è per Bardot solo la prima stazione del viaggio, e forse nemmeno la più amata:

Il cinema è un mestiere faticoso. La cosa massacrante sono le ore di attesa durante le quali non si può fare nulla. Raccapricciante poi tutta quella gente che ti viene a parlare [...] e tutte quelle prove a non finire per la luce, per il suono, per la recitazione. Quando, alla fine, si gira, si è già distrutti ma è proprio allora che bisogna essere perfettamente concentrati, dimenticare tutto e non pensare che all'istante da immortalare. [...]. Quando finalmente sei completamente presa dalla parte, la scena viene interrotta per l'ombra del microfono nell'inquadratura o perché ti eri messa troppo di profilo. E bisogna ricominciare da capo [...]. Non sono mai stata un'attrice nell'anima.⁹

Dichiarazioni come queste, Brigitte Bardot, ne ha fornite molte nell'arco dei vent'anni di carriera e, come spesso accade per gli attori cosiddetti 'inconsapevoli', nessuna di esse è utile ai fini di ciò che ancora manca nella ricca letteratura sulla diva, ovvero un'analisi di ciò che il suo segno attoriale ha portato all'economia espressiva delle opere che l'hanno vista protagonista.

Ha ragione Jacqueline Nacache: né l'aura del divo, né l'identificazione spettatoriale nel personaggio e neppure l'ego del più autoriale tra i registi possono in qualche modo negare il fatto che qualsiasi film recitato sviluppi delle forme attoriali più o meno ricche e significanti.¹⁰ Per sfortuna di Brigitte Bardot, pochi sono i maestri che hanno cercato di lavorare sulla potenzialità espressiva della sua presenza e tra questi Henri-George Clouzot (*La vérité*) e Jean-Luc Godard (*Le mépris, Il disprezzo* 1963) sono indubbiamente coloro che hanno raccolto i risultati più interessanti. La scarsa significanza di almeno la metà delle performance che l'attrice ci ha lasciato è dovuta più alla modestia estetica delle relative produzioni che ai limiti espressivi di un corpo il quale, come osservò all'epoca Simone de Beauvoir, si è offerto fin da subito nella duplice accezione di fantasma e di merce. Una merce tanto appetitosa quanto portatrice di peccato e sventura:

Non mi meraviglia il fatto che il Vaticano, nel padiglione allestito a Bruxelles, abbia scelto B. B. come simbolo del male, né che ovunque, negli stessi U.S.A., i ben noti specialisti della morale abbiano brigato per vietare l'importazione dei suoi film. Non è cosa nuova che i moralisti identifichino la carne e il peccato, con nell'animo la segreta speranza di poter ridurre in cenere le opere d'arte, i libri, i film che la rappresentano con compiacenza o franchezza.¹¹

⁹ B. Bardot, *Mi chiamano B.B. Autobiografia*, (1996), tr. it Bompiani, Milano 1997, pp. 160-161.

¹⁰ Cfr. J. Nacache, *L'attore cinematografico*, cit.

¹¹ S. de Beauvoir, *Brigitte Bardot: The Lolita syndrome*, cit.

<http://www.kainos.it/numero8/disvelamenti/debeauvoir.html>.

Se Bardot fa paura, è perché, a differenza delle stelle che l'avevano preceduta, la sua immagine non è divina ma umana, troppo umana: «Se ne infischia di come è vestita, non porta gioielli, non ricorre a busti, non si profuma, non fa uso di nessun artificio». ¹² I piedi non sono né levigati dalla luce né sostenuti dai tacchi, ma solcano lo stesso marciapiede percorso dalla donna comune. «Non sei come lei, - questo dice l'apparato pubblicitario - ma potresti esserlo»: di qui la pericolosità morale ¹³ di un modello che, incarnando il mito nascente di Lolita, si offre al maschio come una preda irresistibile, impenetrabile, sfuggente. Non c'è desiderio senza distanza tra soggetto e oggetto: la differenza d'età garantisce suddetta distanza.

Di questo potere ammaliatore oggi, nell'anno in cui la ex-Marianne di Francia spegne 80 candeline, non resta nulla, se non il simulacro audiovisivo di una silhouette tonica e affusolata, quasi sempre bionda.

Le rare immagini che ritraggono oggi l'ex-diva, attorniata da animali e solcata di rughe, nulla o quasi hanno in comune con il fantasma imperituro della sua bellezza, che è il vero oggetto di uno studio, il presente, dedicato alle sei performance più rappresentative del mito e dell'arte di B. B.: *Et Dieu...créa la femme, En cas de malheur* (La ragazza del peccato, di Claude Autant-Lara, 1958), *La vérité, Vie privée* (Vita privata, di Louis Malle, 1962), *Le mépris, William Wilson* (di Louis Malle, episodio di *Histoires Extraordinaires, Tre passi nel delirio*, 1968).

L'immagine filmica è già in se stessa fantasma, figura dell'assente, analogon di un reale perduto. L'innesto in essa di un corpo divistico, il quale da parte sua raccoglie e incarna i fantasmi di generazioni di spettatori, non fa che aumentare la potenzialità mitopoietica del cinema e consentirgli, come dice il falso Bazin citato da Godard, ¹⁴ di sostituire al nostro sguardo un mondo che si accorda ai nostri desideri.

Corpo del fantasma, ma anche fantasma del corpo: sotto il segno di quest'affascinante dialettica nasce, nel 1956, il mito di Brigitte Bardot.

E Vadim creò B. B.

«Brigitte era Eva prima che Dio perdesse la pazienza nel giardino dell'Eden. Non pensò mai alla nudità come a un'arma segreta che permettesse alle donne di sedurre gli uomini. La nudità non era niente di più o di meno di un sorriso o del colore di un fiore». ¹⁵ Roger Vadim,

¹² Ivi.

¹³ Come ricorda Simone de Beauvoir, centinaia sono le lettere che presunte madri indignate scrivono alle autorità religiose e laiche per protestare contro «l'esistenza» di Brigitte Bardot.

¹⁴ Nel celebre prologo di *Le mépris*, Godard cita una frase di Michel Mourlet, anch'egli critico ai Cahiers, attribuendola falsamente a André Bazin: «Il cinema sostituisce al nostro sguardo un mondo che si accorda ai nostri desideri» (M. Mourlet, *Sur un art ignoré*, «Cahiers du cinéma», n. 98, agosto 1959).

¹⁵ R. Vadim, *Bardot, Deneuve, Fonda*, Rizzoli, Milano, 1986, p. 27.

sceneggiatore, regista ma soprattutto pigmalione di bellezze fatali, ne è convinto: quella ragazza scapigliata intravista sulla copertina di «Elle» avrebbe portato, nel panorama stantio dello star-system francese, il vento nuovo della naturalezza. Come per Marilyn, tutto nasce da una *cover*, ma il giovane Vadim, all'epoca assistente di Marc Allégret, intuisce le potenzialità espressive di un volto e soprattutto di un corpo in grado di soddisfare quella che è forse l'ossessione più antica dell'arte drammatica: una recitazione che somigli alla vita. Viene in mente l'apologo di Kleist sulle marionette,¹⁶ interpreti perfette in quanto innocenti, prive di peso e dunque in grado di mantenere integra l'armonia delle loro forme. La ninfa dai «lunghi capelli ondeggianti» descritta da Vadim sembra possedere la medesima grazia naturale della marionetta, una grazia rafforzata non solo dall'innocenza morale, ma anche e soprattutto dalla totale mancanza di formazione tecnica. Quando, all'età di 17 anni, fa il suo debutto sul set nel ruolo di una contadina scontrosa in *Le trou normand* (di Jean Boyer, 1952), Brigitte non conosce alcun rudimento dell'arte drammatica, ma poco importa. «Ciò che bisogna fare davanti alla cinepresa è esserci, esserci e basta», diceva Vittorio Gassman, e B. B. si limita a prestare la sua fotogenia alla cinepresa. duecentomila vecchi franchi sono sufficienti per far intravedere all'esordiente realistici sogni di gloria: «Addio baccalaureato, addio conservatorio, sarei stata una stella del cinema!».¹⁷ Vadim, però, non è soddisfatto. Per la nuova Venere,¹⁸ «spontanea come un ruscello che scorre», era opportuno costruire un ruolo dominante plasmandolo su quelle qualità naturali – il portamento elegante, lo sguardo sfrontato, la camminata flessuosa – che nessuna scuola di recitazione avrebbe mai potuto fornire:

Compresi immediatamente che Brigitte era inimitabile e che i suoi difetti avrebbero potuto essere a volte delle qualità. Sarebbe stato un atto di vandalismo educare la sua voce personalissima. Non le interessava minimamente discutere la psicologia o le motivazioni di un personaggio. Comprendeva istintivamente o non capiva affatto. Digeriva il personaggio e lo rendeva reale attraverso le proprie emozioni. Allora avveniva il miracolo¹⁹.

E si tratta di un miracolo per certi versi rivoluzionario. Mentre Hollywood prima corregge con la chirurgia il volto di Marilyn e poi ne educa dizione,

¹⁶ Cfr. H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, in *Il teatro delle marionette*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2005.

¹⁷ B. Bardot, *Mi chiamano B. B.*, cit., p. 89.

¹⁸ «La dea dell'amore emergente dal mare non si era più mostrata ad occhi mortali da quando Botticelli dipinse Venere galleggiante su una conchiglia di madreperla. Ma fu questo lo spettacolo che duemila marines americani poterono ammirare [...] il 12 maggio 1953 dalla portaerei *Entreprise* all'ancora della baia di Cannes» (R. Vadim, *Bardot, Deneuve*, Fonda, cit., p. 9).

¹⁹ Ivi, p. 19.

portamento e mimica facciale, Vadim lascia che la cinepresa catturi le misteriose particelle²⁰ di un corpo sensuale in quanto autentico, non educato, non raffinato. Ma che cosa si intende qui per naturalezza? Come ha dimostrato Jacqueline Nacache, la naturalezza non è solo «il contrario della presenza teatrale, ovvero di ciò che permette a un attore di teatro di essere percepito *da lontano*»,²¹ ma anche e soprattutto una tecnica, forse la più complessa delle operazioni richieste a un attore cinematografico: dimenticarsi del dispositivo e farlo dimenticare allo spettatore. Se gli spettatori di *Et Dieu...créa la femme*, il film che consacra definitivamente B. B. come fiamma del peccato, non si sono accorti del dispositivo non è certo grazie all'arte drammatica dell'attrice, la quale, nei momenti in cui si sforza di recitare, non fa altro invece che rivelare l'artificio. B. B. convince non perché è tecnicamente 'brava', ma in virtù di un magnetismo fotogenico che Vadim si guarda bene dall'alterare: «Non aveva esperienza di recitazione ma dava l'impressione di essere stata per tutta la vita davanti a una cinepresa». ²²

Di norma - e penso a Ornella Muti - la recitazione passiva delle dive inconsapevoli prevede un utilizzo parco della parola. Bardot, invece, parla molto e lo fa con una cadenza degna non di una *femme fatale*, ma di una ragazzina capricciosa. Le sillabe - questo vale almeno per tutte le performance degli anni cinquanta - sono scandite lentamente e senza variazioni di tono, come se non il contenuto delle parole fosse importante, ma la materia stessa di quel suono, corrispettivo sonoro della plasticità visiva di un volto che, come ha sentenziato Morin, non ha una ma due espressioni: l'eroticismo e l'infantilismo.²³ Talvolta B. B. sembra caricare la pronuncia delle parole in modo da attirare l'attenzione sul dispositivo di fonazione, ovvero su quelle labbra carnose che il trucco non dimentica mai di esaltare. Ma più delle labbra, ciò che sconvolge l'America puritana del 1957²⁴ è la nudità, «gioiosa e innocente» (Vadim), che illumina fin dalla prima sequenza il paesaggio di *Et Dieu...créa la femme*.

²⁰ Con la cinepresa Bardot sembra instaurare una relazione erotica molto simile a quella descritta da Ingmar Bergman a proposito di Harriet Andersson, scandalosa protagonista di *Sommaren Med Monika* (*Monica e il desiderio*, 1953): «La macchina da presa si innamora di quella ragazza. Lei ha una storia d'amore con la macchina da presa. La macchina da presa la stimola e lei se ne sente estremamente stimolata» (Ingmar Bergman in O. Assayas, S. Björkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, Lindau, Torino, 1996, p. 38). Al mistero di questa relazione corpo-cinepresa accenna anche Louis Malle nella prima parte di *Vie privée*.

²¹ J. Nacache, *L'attore cinematografico*, cit., p. 61.

²² R. Vadim, *Bardot, Deneuve, Fonda*, cit., p. 20.

²³ Cfr. E. Morin, *I divi*, cit., p. 32.

²⁴ Il personaggio di Juliette, seduttrice suo malgrado e sposa fedifraga, scandalizza un pubblico, quello hollywoodiano, non preparato ad affrontare un simile modello di erotismo. Solo alcuni anni dopo Elia Kazan, con *Baby Doll* (1956) e *Splendor in the grass* (*Splendore nell'erba*, 1961), porterà a Hollywood il tabù della liberazione sessuale.

Il plot è esile: orfanella annoiata al sole di Saint-Tropez, Juliette è il vertice di una *ronde* amorosa attorno a cui ruotano il maturo direttore di un night-club e due fratelli, uno dei quali riesce ad averla come sposa; nessuno dei tre però potrà colmare la sua solitudine.

Fin dalla prima apparizione, B. B. è corpo esposto, spettacolo nello spettacolo (video 1). Nella quiete estiva di una terrazza, Juliette sta prendendo il sole a pancia in giù, nuda. Non ne vediamo il volto, ma un frammento non dotato di autonomia espressiva - la parte inferiore delle gambe (fig. 1) - e la figura intera di spalle (fig. 2), inquadrata di profilo in modo da sottolineare la perfezione geometrica delle curve. Testimone di cotanta beltà è Mr. Carradine, il direttore della locale dove la ragazza, nel finale, si esibirà in quella danza dionisiaca atta a completare la costruzione del sex-symbol. La focalizzazione interna trasforma lo spettatore in voyeur, complice suo malgrado di una frammentazione del corpo in funzione feticistica. Vadim ne è convinto: la sua direzione avrebbe preservato Brigitte «dall'ossificazione prodotta da regole prefabbricate che spesso distruggono i talenti». ²⁵ Eppure ciò che vediamo non è altro che - direbbe Laura Mulvey - l'ennesima dimostrazione di come il cinema narrativo sia subordinato alla soddisfazione del piacere visivo dello spettatore maschile, ²⁶ al quale l'anatomia visiva operata dal montaggio offre l'illusione di possedere l'oggetto del desiderio. Non conosciamo ancora il nome di questa ragazza, ma poco importa. Prima ancora di "essere" il personaggio (Juliette), Bardot appare, grazie alla trasformazione del suo corpo in «configurazione visivo - dinamica», ²⁷ l'archetipo plastico della Donna, scolpita da un montaggio che conferisce al corpo profilmico la natura auratica di una creazione tanto divina quanto diabolica: «Ho addentato la mela della tentazione», dice il voyeur a colei che nel corso del racconto verrà definita «animale da domare». Ma domare una creatura così sfuggente è impossibile e allora Mr. Carradine si limita a contemplarne le forme, protetto da un lenzuolo che funge da didascalico schermo nello schermo. ²⁸

Più che approfondire la psicologia del personaggio, a Vadim interessa lavorare sulle affinità tra la creatura immaginaria (Juliette) e quella reale (Brigitte). Quello dell'orfanelle di Tolone sarebbe stata solo la prima di tante maschere, tutte uguali le une alle altre e soprattutto leggere da

²⁵ R. Vadim, *Bardot, Deneuve, Fonda*, cit., p. 60.

²⁶ Cfr. L. Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, in L. Mulvey, *Cinema e piacere visivo*, a cura di Veronica Pravadelli, Bulzoni, Roma 2012.

²⁷ Sulla relazione tra il corpo dell'attore e lo spazio dell'inquadratura si veda P. Bertetto, *Azione!. Come i grandi registi dirigono gli attori*, Edizioni Minimum Fax, Roma, 2007, pp. 42-45.

²⁸ Eloquente è l'autoironia nascosta nell'inganno con cui l'uomo si prende gioco della sua preda: le dice di averle portato l'auto dei suoi sogni, ma in realtà si tratta solo di un modellino in miniatura. Al posto dell'oggetto, il feticcio.

portare, perché perfettamente aderenti. Non a caso parliamo di maschera: l'espressività monocorde dell'attrice traduce alla perfezione l'atteggiamento del *tipo* che ella è chiamata a incarnare, ovvero la lolita indifferente, incapace di esprimere emozioni e di riflettere il mondo esterno. Consapevole di questi limiti mimici, Vadim affida ai dialoghi il compito di definire il carattere del personaggio, con risultati spesso grotteschi. Si veda ad esempio la sequenza del corteggiamento di Antoine, interpretato da quel Jean-Louis Trintignant che sul set ruba al regista prima il cuore e poi il corpo della sua musa ([video 2](#)). Pedinati in figura intera, Juliette e Antoine camminano lungo la banchina del porto, deserta come a favorire la comunicazione dei due amanti:

Antoine: «Et si tu te mariais?»

Juliette: «Non, j'aime trop m'amuser. Je sais pas, c'est comme si j'allais mourir le lendemain. Il y a quelque chose de très fort en moi qui me pousse à faire des bêtises».²⁹

La ventenne dalla chioma fluente che passeggia sulla bicicletta blu, dunque, nasconde un tormento interiore che la invita a cogliere l'attimo. E lo nasconde bene, perché nulla, nel portamento, nella gestualità o nel timbro dell'intonazione potrebbe far pensare a cotanta inquietudine, un sentimento familiare invece a quella gioventù che – incarnata da James Dean – negli stessi anni sta “bruciando” dall'altra parte dell'oceano. Ma Dean, prodotto esemplare del Metodo Stanislavskij, esprime suddetta rabbia con una tensione muscolare e un *overacting* gestuale tale che i suoi personaggi non avrebbero nemmeno bisogno di parlare. Cosa che invece è costretta a fare B. B. Se però osserviamo la sequenza di cui sopra escludendo l'audio – ovvero parole e rumori –, la sensazione è quella di assistere a un *ménage* da neorealismo rosa.

Non c'è seduzione senza mistero e la rinuncia di Vadim al primo piano si giustifica anche in questo senso. L'impenetrabilità psicologica del personaggio – le cui entrate e uscite dal quadro sembrano dettare al regista il ritmo del *découpage* – è espressa visivamente con una serie di inquadrature in figura intera, più semplici da gestire per un'attrice dalla limitata versatilità mimica. Limiti, questi, che però emergono in una delle rare scene madri di questo mélo, quando alla ninfa proibita è richiesto un compito tanto nuovo quanto arduo, ovvero scavare dentro se stessa ([video 3](#)). Così Vadim rievoca lo sforzo profuso alla ricerca di quella che resta forse l'utopia di ogni performance, ovvero la verità dell'emozione:

²⁹ Antoine: «E se tu ti sposassi?». Juliette: «No, mi piace troppo divertirmi. Non so, è come se dovessi morire il giorno dopo. C'è qualche cosa di molto forte in me che mi spinge a fare delle sciocchezze».

Spogliarsi davanti alla cinepresa non l'aveva mai imbarazzata. Ma il pensiero di mettere a nudo la propria anima e di rivelare il suo sé intimo la terrorizzava. Prima di ogni scena le scompigliavo i capelli, e fra una ripresa e l'altra le impedivo di rifarsi il trucco. Si sentiva nuda e vulnerabile. Era in preda al panico. Io sapevo che questo spogliarello psicologico, per quanto spiacevole, poteva essere indispensabile per il successo del film, e per il successo di Brigitte. Lei si era abituata ad essere una starlet. Io stavo creando una star.³⁰

Esterno notte: avvolta in uno scialle nero, che esalta ancor di più la lucentezza di una chioma tutt'altro che scomposta, Juliette è il punto di fuga delle linee di forza dell'inquadratura (fig. 3). Dice di aver paura, di aver bisogno di conferme, poi crolla a terra in preda a una disperazione più 'detta' che mostrata (fig. 4). Pur distesi sulla sabbia, i capelli rifulgono grazie alla *back-light* mentre lo sguardo resta catatonico, fisso in un'apatia che sconfinava non nell'angoscia, come voleva Vadim, ma nell'indifferenza. Quello che il regista riesce a ottenere - va detto - è la sensazione di totale abbandono psicologico del personaggio, che B. B. esprime facendo leva su un'agilità muscolare costruita con la danza. Fluidità fisica e opacità psicologica: la nuova Eva si offre innanzitutto come enigma.

Giovane e innocente.

Verso la fine del decennio, B. B. ha due occasioni per alzare l'asticella delle proprie ambizioni artistiche. La prima è offerta da Claude Autant-Lara, che, contro il parere di Jean Gabin, la sceglie per il ruolo di Yvette, prostituta-bambina difesa dall'accusa di rapina da un avvocato apparentemente irreprensibile (*En cas de malheur*). Dal lungomare di Saint-Tropez agli studi di Joinville, il passo è lungo. Dietro il personaggio - finalmente dotato di un certo spessore psicologico - non si cela solo la logica del marketing, ma anche l'immaginario di Zola, dalla cui Nana gli sceneggiatori Aurenche e Bost traggono il modello della giovane traviata, vittima di una società che ne sfrutta le essenze carnali senza preoccuparsi di proteggerla. Un tipo, questo, forse ancora più commerciabile della Lolita di cui sopra, in quanto soddisfa l'ego maschile ma al contempo tranquillizza le donne in età matura. Molto si è scritto sul confronto con Gabin, partner di quello che è apparso un duello non solo tra due modelli divistici, ma anche tra due stili di recitazione che più distanti non potrebbero essere: da un lato un'attenzione minuziosa alla composizione del personaggio attraverso micro-atteggiamenti che sfiorano la maniera,³¹ dall'altro una naturalezza che si traduce in autenticità solo grazie all'omologia tra attrice e personaggio. Analizziamo la scena forse più celebre, quella in cui Yvette, impossibilitata a pagare la parcella, svela le

³⁰ R. Vadim, *Bardot Deneuve, Fonda*, cit. p. 78.

³¹ Sullo stile «atomizzato» di Jean Gabin si veda G. Vincendeau, C. Gauter, *Jean Gabin. Anatomie d'un mythe*, Nathan, Paris, 2002.

sue grazie all'avvocato, Mr. Gobillot ([video 4](#)). Il piano d'insieme che introduce il dialogo è costruito in funzione dello sfruttamento del sex-symbol. Mentre risponde alle domande di Mr. Gobillot, Yvette agita vistosamente le gambe, accompagnando anche con le braccia le repliche stizzite alle insinuazioni dell'uomo. Ma è il dondolio intermittente della gamba destra il sottogesto più interessante, in quanto ha un effetto duplice e per certi versi contraddittorio. Se da un parte attira lo sguardo dello spettatore favorendo quella sospensione della diegesi che tanto disturba Laura Mulvey, dall'altra rafforza l'identificazione dell'attrice nel personaggio, di cui Bardot traduce appunto impazienza e insolenza. La stessa insolenza che, qualche secondo dopo, porta la ragazza a sollevare la gonna per mostrare ciò che la cinepresa, meno ardita di quella di Vadim, lascia fuori campo. Come Vadim, Autant-Lara fa leva sulla fluidità plastica dell'attrice, che si alza di scatto per appoggiarsi alla scrivania, senza che il contatto con gli oggetti d'ambiente faccia alcun rumore: ancora una volta un atteggiamento interiore del personaggio – la coscienza del proprio potere seduttivo – è espresso attraverso un gesto. Quando invece è costretta alla staticità, B. B. risulta molto meno convincente. Penso ad esempio alla sequenza della prima notte con Mr. Gobillot. Interno notte. Bardot e Gabin sono in piedi, immobili l'uno di fronte all'altra. L'unico dinamismo è quello offerto dal montaggio, che sale la scala dei piani sino a scrutare eventuali palpitazioni emotive sul volto di Yvette, alla quale però Bardot non sa conferire mezzi-toni. Quando l'avvocato invita la ragazza ad avvicinarsi («Viens ici!»),³² l'attrice china leggermente il capo all'indietro e disegna sul suo volto i medesimi cliché seduttivi di Marilyn: occhi semi-chiusi e labbra semi-aperte ([fig. 5](#)).

Molto più perturbante e personale è la carica erotica che sprigiona dal corpo di Dominique Marceau, l'eroina di *La Vérité*, opera che ancora oggi porta i segni dello scandalo. La copia italiana è infatti amputata di trenta minuti rispetto a quella originale, e sono minuti che non raccontano nulla se non la sessualità disinvolta di una generazione che la morale nostrana non poteva non considerare perduta. Quando Yvette, sbarcata a Parigi assieme alla sorella in cerca di fortuna, porta in camera la sua prima conquista, Clouzot lascia i corpi degli amanti fuori campo e affida al dialogo la verbalizzazione di un rapporto sessuale che invece non è nemmeno alluso nella copia italiana. Non ci interessa in questa sede approfondire i dettagli della *pruderie*, né rinverdire la leggenda delle liti tra l'attrice e il regista, noto per la crudeltà del metodo di direzione. Basti ricordare che il chiacchierato tentativo di suicidio dell'attrice – a quanto pare logorata dalle fatiche del set – non è altro che l'ennesima conferma di come l'identificazione tra arte e vita costituisca il fondamento ontologico del mito Bardot. Al pari dell'interprete, infatti, anche il personaggio tenta il

³² «Vieni qui!».

suicidio, dopo aver ucciso per errore l'oggetto di un amore senza ritorno. Dominique mostra tutte le stimmate dell'icona: instabilità nei rapporti sentimentali, facilità di costumi e fragilità psicologica. Clouzot non rinuncia all'anatomia visiva del sex-symbol e delizia lo spettatore con dettagli delle parti anatomiche più celebri della diva, come le gambe e il fondoschiena. Mi riferisco alla sequenza che vede Dominique alzarsi nuda dal letto e improvvisare una danza alla prima luce del mattino. Il ritmo della diegesi, è vero, si interrompe per qualche minuto, ma la regia giustifica la breve cesura filmando la messa a nudo come un'emanazione del carattere del personaggio. Si noti, infatti, la voluttà infantile con cui Yvette, non appena uscita la sorella, si abbassa per azionare il giradischi posto sotto il letto, prima di saltellare sulle punte verso la tenda, struttura oggettuale che l'attrice rende complice di un gioco a metà tra seduzione e monelleria (video 5).

Non c'è spazio per il gioco, invece, nelle inquadrature lunghe con cui Clouzot documenta le increspature che, udienza dopo udienza, lentamente affiorano sul volto di B. B., lasciando trasparire paesaggi emotivi sinora inediti come angoscia, rimorso, disperazione.

Per la prima volta, infatti, l'attrice riesce fare ciò che le aveva chiesto anni prima Vadim, ovvero sporcare la pelle di bambola con la verità dell'emozione. «E' una donna leggera - ammette l'avvocato - ma volete processarla perché è una donna leggera o perché ha ucciso un uomo?». Ancora una volta, per B. B. di tratta di recitare se stessa ma questa volta l'identificazione con il personaggio - una donna reclusa - si avvale di una memoria emotiva molto recente. Solo pochi anni prima infatti, al microfono di una televisione nazionale, B. B. aveva rilasciato la seguente dichiarazione:

La mia vita assomiglia a una prigioniera. Una prigioniera piacevole forse, ma pur sempre una prigioniera. [...] Appartengo a tutti, ma non a me stessa. Mi fanno fare delle cose che non faccio, mi fanno dire delle cose che non dico. Ho l'impressione di non essere più libera.³³

Sul set di Clouzot, invece, la diva sembra più libera di quanto non lo fosse nei film precedenti. Si consideri ad esempio la sequenza della visita notturna a Gilbert, momento che sancisce la rottura definitiva tra i due (video 6). Prima di varcare la porta, Dominique è tesa e la regia dà all'attrice il tempo di durare nell'inquadratura, in modo da permetterle di raffigurare anche con i sottogesti il turbamento interiore. Si osservi in particolare l'utilizzo delle mani, che l'attrice stringe nervosamente l'una nell'altra prima di portarle al volto, nel disperato tentativo di placare l'ansia. La situazione è identica a quella analizzata sopra a proposito di *En*

³³ L'intervista è ora disponibile qui: <https://www.youtube.com/watch?v=uqKTEZzS4qk>

cas de malheur: due amanti in camera da letto in piedi l'uno di fronte all'altra. A differenza di Autant-Lara, però, Clouzot impedisce all'attrice di rifugiarsi nei cliché e la costringe prima ad abitare lo spazio e poi a mostrare gli effetti di trascinamento³⁴ con cui il suo volto passa, senza soluzioni di continuità, dalla trepidazione dell'attesa alla gioia per l'incontro. Anche qui, come sulla sabbia di Saint-Tropez, B. B. crolla a terra davanti all'amante, ma questa volta il suo corpo non si irrigidisce in una posa da sirena. Ancora coperta dal cappotto, Dominique supplica in ginocchio l'amato chiedendo perdono e dove non arriva la mimica facciale, limitata dal taglio di inquadratura (un piano ravvicinato di profilo), agiscono le mani, che stringono ai fianchi il partner con un'energia che rivela tutta la tensione emotiva del personaggio. Una tensione che l'attrice permetterà al personaggio di sfogare completamente in quella che resta forse una delle sue più alte vette performative, ovvero la sequenza dell'uccisione di Gilbert ([video 7](#)). Mentre dalla pistola partono gli ultimi colpi, la cinepresa trascura l'immagine del cadavere dell'uomo e si concentra sul volto dell'assassina, bagnato di lacrime e allucinato dallo shock. Ancora una volta, però, Clouzot non si accontenta e spinge i limiti espressivi dell'attrice sino al virtuosismo, pedinando per dieci secondi la deriva di un personaggio che, sconvolto dal crimine commesso, si appoggia al muro per non cadere. Trascinandosi, con andatura barcollante, lungo la parete della stanza, Brigitte Bardot rivela un'insospettata varietà nella propria gamma mimetica, passando dalla paralisi catatonica a un singhiozzo convulsivo che si tramuta, per qualche istante, in una risata disperata.

Forse ci siamo: la bambola sta diventando donna.

Questa è la mia vita.

Gli anni sessanta iniziano sotto il segno del cinema d'autore. Louis Malle prima e Jean-Luc Godard poi accelerano il processo di maturazione artistica dell'attrice preoccupandosi innanzitutto di decostruirne l'immagine divistica. Se, come recita uno dei tanti slogan tautologici di Godard, il cinema è il cinema, vana è ogni mistificazione: B. B. non può essere nessun personaggio se non se stessa, ovvero una donna a cui il successo ha tolto la libertà (*Vie privée*) e allo stesso tempo un 'mito di oggi', una creatura bella «come l'Eva del quadro di Piero della Francesca»³⁵ e colorata come una statua greca sotto il cielo di Capri (*Le mépris*).

³⁴ Sulla nozione di «effetto di trascinamento» si veda C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico di per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Marsilio, Venezia, 2007, pp. 80-84.

³⁵ J.-L. Godard, *Note per il disprezzo*, in J.-L. Godard, *Il cinema è il cinema* (1968), Garzanti, Milano, 1981, p. 217.

La lavorazione di *Vie privée* comincia sotto cattivi auspici. Durante uno dei primi ciak, nel centro di Ginevra, la troupe viene bersagliata da un lancio di pomodori, frutta e vasi di fiori, condito con insulti rivolti «puttana di Francia», colpevole di incarnare vizi e peccati del genere femminile. Così la diva ha raccontato il susseguente crollo psicologico:

Mi sentivo profondamente straziata. Che cosa avevo fatto all'umanità per essere odiata fino a quel punto? Ero semplicemente me stessa, rifiutavo ogni ipocrisia, non recitavo una parte, non imbrogliavo nessuno. Mi fecero dormire a colpi di pasticche e di iniezioni [...]. Il mio culo, simbolo sessuale universalmente noto, anche per un dottore svizzero duro di comprendonio rappresentava qualcosa di diverso da uno scarico per siringhe.³⁶

«Non recitavo una parte», dice B. B. E proprio questo Louis Malle le chiede, ovvero rivelare alla cinepresa le frustrazioni di quella vita privata negata, come il sole d'estate,³⁷ alle dive scandalose. Ma, come dice Godard, il cinema resta cinema e così, nonostante gli sforzi, l'attrice non riesce a portare sullo schermo «la dimensione profonda, il perché, lo squilibrio, la disperazione vera», ma solo il già noto: ressa di paparazzi, incessante richiesta di autografi, solitudine dorata.

Jill – questo è il nome del personaggio plasmato da Malle – ha lo stesso sogno di B. B., ovvero diventare una famosa ballerina. Per recitare questo sogno, all'inizio del film, l'attrice non fa altro che rispolverare il tutù e recuperare quegli esercizi di danza abbandonati dieci anni prima. La conoscenza del gesto tecnico favorisce la naturalezza di un performance che però mostra tutti i suoi limiti nel momento in cui il regista, incerto tra i codici del documentario e quelli della finzione, chiede alla diva di imitare se stessa, ripetendo davanti alla cinepresa gesti, movenze e consuetudini della vita di tutti i giorni. Scendere dal motoscafo, salutare la capretta e mordere una coscia di pollo: gesti familiari come questi perdono, davanti all'obiettivo della cinepresa, tutta la loro immediatezza. Si osservi, ad esempio, la precisione con cui l'attrice – che ha lo stesso sguardo indifferente di una star diretta in taxi al Lido di Venezia – indossa il cappello di paglia e inforca la bicicletta, conducendola con una postura eretta, troppo elegante per apparire naturale (fig. 6). Mai come in questo film B. B. fa sentire la presenza del dispositivo. Non è il personaggio che si sente osservato, ma l'attrice, e questa sensazione traspare nel modo in cui ella abita lo spazio e si relazione con gli oggetti.

Le cose vanno meglio quando si tratta di effettuare non azioni quotidiane, ma performance nella performance. E' il caso di quel breve intermezzo

³⁶ Cfr. B. Bardot, *Mi chiamano B. B.*, cit., p. 339.

³⁷ «Dodici ore di vita per girare un film. Ritornavo sfinita, a pezzi. E pensare che mi invidiavano! Eh, perché facevo cinema. Intanto, tutti i culi non simbolici sessuali si doravano al sole, nuotando in quell'acqua salata che io amo» (Ivi).

musicale che Jill, isolata in un'angusta soffitta di Spoleto, si concede illudendosi di essere al riparo di sguardi indiscreti.³⁸ Sistemato lo chignon davanti allo specchio, Jill\B.B. prende la chitarra e, a occhi chiusi, intona *Sidonie*, una ballata musicata da Jean Max Rivière appositamente per il film. E' sufficiente ascoltare la prima strofa per capire come quella di Sidonie non è che l'ennesima maschera di B. B.:

Sidonie a plus d'un amant\c'est une chose bien connue\ qu'elle avoue elle fièrement\ Sidonie a plus d'un amant.³⁹

Quello che interessa a Malle, qui, non è il glamour del sex-symbol, ma l'intimità del quotidiano. Per questo prima inquadra la diva china sulla chitarra come una donna di Vermeer sul ricamo e poi la coglie durante un gioco tanto infantile quanto innocente, quello di seguire con il dito le trame del tappeto sul pavimento: un controcanto perfetto all'immagine di *femme fatale* decantata dalla ballata.

Come Dominique (*La vérité*), infine, anche Jill muore. Ma il suo, più che un suicidio, è un incidente tanto tragico quanto buffo; quasi una pena del contrappasso. Fabio, il compagno regista (Marcello Mastroianni), mette in scena *Caterina di Heilbronn* nella piazza di Spoleto ma Jill, assediata dai paparazzi, non può uscire di casa. All'ultimo momento però decide di fare ciò che i giornalisti fanno con lei, ovvero di guardare di nascosto lo spettacolo dall'alto dei cornicioni. Basterà il flash di un fotografo per farle perdere l'equilibrio, ma Malle, con un efficacissimo effetto speciale, ne preserva bellezza e soprattutto malinconia. I capelli mossi da un vento artificiale come quello di uno studio fotografico, Jill si lascia cadere nel vuoto senza opporre alcuna resistenza: la quiete della morte – meta vanamente inseguita dall'attrice – sembra aver finalmente placato la sua pena.

Un'attrice è un'attrice.

Non immune da pene è la breve vita di Camille, creatura forgiata da Godard a partire da un personaggio di Alberto Moravia, la Emilia di *Il disprezzo* (1954), «volgare romanzo da stazione»⁴⁰ che offre all'autore lo spunto per una riflessione metalinguistica non solo sulla relazione tra cinema e letteratura, ma anche sull'ontologia stessa del cinema. Girato tra Capri e Cinecittà e finanziato con capitale (anche) hollywoodiano, *Le mépris*⁴¹ resta oggi una delle più lucide analisi della forza mitopoietica di

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=0fxzcu2ktDA>

³⁹ «Sidonie ha più di un amante\è una cosa ben nota\che lei confessa con fierezza\Sidonie ha più di un amante».

⁴⁰ J.-L. Godard, *Note per Il disprezzo*, in J.-L. Godard, *Il cinema è il cinema*, cit, p. 215.

⁴¹ Ricchissima è naturalmente la bibliografia su *Le mépris*. Si vedano in particolare A. Aprà, *Jean-Luc Godard fra mondo classico e mondo moderno*, «Filmcritica», n. 151-152, novembre-

un'arte che, come dice Samuel Fuller in *Pierrot le fou (Il bandito delle ore 11, di Jean-Luc Godard, 1965)*, è come una battaglia: «amore, odio, azione, violenza, morte: in una parola, emozione». E l'emozione è proprio ciò che manca nella vita di Camille, moglie fedifraga spinta dal marito Paul, sceneggiatore senza qualità, tra le braccia di Prokosch, produttore di un'*Odissea* diretta in chiave neoclassica da Fritz Lang. Dopo aver esaltato, sulle pagine dei «Cahiers du cinéma», il montaggio di Bergman come battito di ciglia,⁴² Godard ora vuole cogliere quell'istante impercettibile in cui dall'amore si scivola nel disprezzo e quindi nell'indifferenza. «Eri strana poco fa», dice Paul a Camille durante la lunga conversazione a metà del film. B. B. dunque è attesa a un compito difficilissimo: esprimere, in un tempo inteso non come istante ma come durata, il misterioso trascolorare dei sentimenti sul paesaggio del corpo. Perché tutto il corpo è segno in questo film, e in particolare le zone più apparentemente opache dal punto di vista espressivo come le spalle, la nuca, la schiena.

«Il libro di Moravia – ricorda B. B. – mi era piaciuto enormemente e sapevo che sarebbe stato deformato da una regia e da dialoghi discordanti con il tono dell'originale. Mi stavo imbarcando per una delle più strane avventure della mia vita».⁴³ Pur imposto dalla produzione, il casting di Bardot è perfetto in quanto permette all'autore di filmare il conflitto dialettico tra un mito di oggi – non a caso censurato nell'edizione italiana del film⁴⁴ – e i miti di ieri, come il cinema classico hollywoodiano e gli Dei dell'Olimpo, che l'autore qui orna con i colori della sua *palette*: rosso, giallo e blu.⁴⁵

Più che dipingere le sculture, però, a Godard interessa scolpire un corpo che sembra incarnare alla perfezione uno dei *topoi* di questo cinema, ovvero la dialettica tra sogno e realtà. Dal criminale di *À bout de souffle (Fino all'ultimo respiro, 1959)* alla prostituta-casalinga di *Deux ou trois choses que je sais d'elle (Due o tre cose che so di lei, 1966)*, tutti gli anti-eroi di Godard

dicembre 1964, pp. 581-588; M. Marie, *Il disprezzo*, Lindau, Torino, 1999; M. Cerisuelo, *Le Mépris*, Editions de la Transparence, Yvelines, 2006; C. McCabe, L. Mulvey, *Godard's Contempt. Essays from the London Consortium*, Wiley-Blackwell, London, 2012; A. Aprà, P. Pistagnesi, *I differenti: Capri 1963, Il disprezzo: Moravia, Godard, Bardot e gli altri*, Skira, Milano, 2013.

⁴² Cfr. J.-L. Godard, *Bergmanorama*, in J.-L. Godard, *Il cinema è il cinema*, cit., p. 99.

⁴³ B. Bardot, *Mi chiamano B. B.*, cit., p. 372.

⁴⁴ Come noto, la distribuzione italiana impose tagli di ogni genere, per un totale di venti minuti. Delle due sequenze di nudo analizzate in questo capitolo non resta quasi nulla nella versione italiana, che inoltre sostituisce la musica di Georges Delerue – e dunque anche il tema di Camille – con il jazz di Piero Piccioni e sopprime le lingue madri di ciascuno dei personaggi.

⁴⁵ Sul colore in questa e in altre opere del primo Godard si veda L. Venzi, *Gli anni Karina e il colore*, «Predella», n. 31

http://www.predella.it/archivio/indexfdc6.html?option=com_content&view=article&id=230:godard-gli-anni-karinae-il-colore&catid=83:storia-dellarte-e-film-studies-chasse-croise&Itemid=110.

sognano una vita *altrove* e il loro sogno si configura spesso come nostalgia di un'armonia perduta. Si pensi al lavoro effettuato un anno prima su Anna Karina, musa di questo decennio. Sul set di *Vivre sa vie* (*Questa è la mia vita*, 1962), l'ex-modella danese vive non solo la sua vita ma anche quella di un personaggio che patisce destini e sofferenze di altre vite: il viso solcato dalle lacrime e ornato dalla parrucca nera, Anna Karina è al contempo Nana (Zola), Loulou (Pabst) e Giovanna d'Arco (Dreyer).⁴⁶ Prima di vivere la *sua vita*, questa non-attrice aveva vissuto quella di Veronica Dreyer (*Le petit soldat* (1960), l'amante-spia di un terrorista più interessato a fotografarne il volto che a carpirne i segreti politici. Privo di trucco e illuminato solo dalla luce naturale, questo volto si offre come icona di un nuovo modello di bellezza, fondato non più sull'aura atemporale del glamour, ma sulla caducità materica di un tempo inteso come durata. Sporcato dalle imperfezioni del vero,⁴⁷ il volto di Anna Karina non è più un volto giusto, ma - per riprendere un aforisma dell'autore - giusto un volto.⁴⁸ Anche Camille, come Anna Karina\Nana, porta il caschetto nero. Forse per riaccendere il gioco della seduzione, ha acquistato una parrucca e vorrebbe fare una sorpresa al marito. Ma Paul, immerso nella vasca con un cappello alla Dean Martin, non la degna nemmeno di uno sguardo. Al di là delle esigenze narrative, questo dettaglio conferma come l'attore, in Godard, non sia altro che materia plastica soggetta alla migrazione di film in film. Un destino, questo, che Bardot fatica a tollerare:

Un giorno Godard mi disse che dovevo essere ripresa di spalle, camminando diritto davanti a me. Provai. Non andava bene. Gli chiesi perché. Perché la mia andatura non assomigliava a quella di Anna Karina. Insomma, dovevo imitare la mia controfigura... Non ci mancava che questo. Rifacemmo quella scena almeno venti volte. Alla fine gli dissi di andarsi a prendere Anna Karina e di lasciarmi in pace.⁴⁹

Se il cinema è il cinema, un'attrice altro non può essere che un'attrice. Decostruire il mito Bardot vuol dire allora chiedere alla diva di non essere né Bardot e nemmeno il tipo che lo star-system nazionale le ha cucito addosso, ma semplicemente un'(altra) attrice. Il fascino di questo ruolo è tutto nella stratificazione intertestuale che esso nasconde. Camille vive il

⁴⁶ Se il trucco ricorda quello di Loulou, la protagonista di *Die Büchse der Pandora* (*Il vaso di Pandora*, di Georg Wilhelm Pabst, 1929), l'attrice che, nel buio della sala, commuove Nana è Renée Falconetti, interprete di *La passion de Jeanne d'Arc* (*La passione di Giovanna d'Arco*, di Carl Theodor Dreyer, 1924).

⁴⁷ Sul lavoro di Godard con l'attore si veda P. Caproni, *Attrice ed attore nel primo Jean-Luc Godard* (1959-1965), Tesi di Dottorato in Letteratura e Filologia (XXIVo ciclo), Scuola di Dottorato in Studi Umanistici, Università di Verona, 2009.

⁴⁸ «Ce n'est pas une image juste, mais juste une image» (Non è un'immagine giusta, ma giusto un'immagine).

⁴⁹ B. Bardot, *Mi chiamano B. B.*, cit., pp. 371-372.

destino di un personaggio di Moravia, porta il nome di un'eroina di De Musset,⁵⁰ patisce la medesima noia della protagonista di *Viaggio in Italia* (Rossellini, 1954)⁵¹ e offre alla cinepresa le forme di B. B. Mi riferisco in particolare al flashback con cui l'autore, anziché mostrare l'amplesso coniugale, espone la carne del sex-symbol⁵² e allo stesso tempo ne depotenzia la carica erotica, invitando i personaggi a verbalizzare fuori-campo la loro crisi (video 8):

Camille: «Autrefois, tout se passait comme dans un nuage d'inconscience, de complicité ravie. Tout s'accomplissait avec une inadvertance rapide, folle, enchantée».

Paul: «Maintenant cette inadvertance était complètement absente de la conduite de Camille et par conséquent de la mienne. Pouvais-je même, en soulevant le pied de l'excitation des sens, observer ses gestes d'un *regard froid*, comme elle sans-doute pouvait regarder les miens».⁵³

Mentre la cinepresa svela le grazie della diva, Paul ci dice che suddette grazie non eccitano più i suoi sensi, e forse nemmeno quelli della cinepresa. Nessuna particella sembra infatti riscaldare l'occhio di Godard, che nei nudi paratattici di questo montaggio anticipa di almeno dieci anni il lavoro di Andy Warhol. Separato dalla propria voce e costretto alla posa, il corpo appare infatti già come cosa, feticcio inorganico infinitamente riproducibile. Di questo *regard froid*, però, lo spettatore ha potuto già fare esperienza nella sequenza iniziale del film,⁵⁴ che segue i celebri titoli di testa, "letti" e non mostrati. Distesa, nuda, a pancia in giù, Camille cerca conferme amorose dal marito, il quale però si limita ad accarezzarne timidamente i capelli. Per vincere la sua insicurezza, allora, la donna non trova di meglio che

⁵⁰ Come ha ricordato lo stesso Godard, Camille è la protagonista della commedia *On ne badine pas avec l'amour* di Alfred De Musset (1834). Naturalmente Camille è anche il nome della celebre *dame aux camélias* di Alexandre Duman figlio.

⁵¹ Come *Le mépris*, anche *Viaggio in Italia* è la radiografia di un amore malato. Incomunicabilità, egoismo ed apatia mettono in crisi il matrimonio tra Alex (George Sanders) e Catherine Joyce (Ingrid Bergman), che nella bellezza catartica di Pompei ritrova la forza di rompere il proprio vuoto.

⁵² Questa sequenza, al pari del nudo iniziale, è stata imposta dalla produzione e realizzata in base a una convenzione firmata dal regista il 16 ottobre 1963. Carlo Ponti e Joseph Levine volevano tre scene d'amore: all'inizio, a metà e alla fine del racconto. Godard rispose che mostrare l'amore a metà e alla fine del film non era possibile, perché i personaggi non si amano più.

⁵³ Camille: «Un tempo, tra di noi tutto accadeva come in una nuvola di incoscienza, di complicità felice. Tutto si svolgeva con un'inconsapevolezza rapida, folle, incantata». Paul: «Ora, questa inconsapevolezza era completamente assente dal mio comportamento e di conseguenza anche da quello di Camille. Distaccandomi dall'eccitazione dei sensi, potevo osservare i suoi gesti con uno sguardo freddo, lo stesso sguardo con il quale lei poteva guardare i miei».

⁵⁴ https://www.youtube.com/watch?v=v_m85eoa-8s

assumere le sembianze di un simulacro, compiendo da sola, su se stessa, l'operazione di anatomia visiva esercitata di norma dal montaggio:

Camille: «Tu vois mes pieds dans la glace? Tu les trouve jolis? Et mes chevilles? Tu les aimes? Tu les aimes mes genoux aussi? Et mes cuisses?»⁵⁵

Di tutti questi dettagli anatomici Paul, dunque, guarda solo il riflesso proiettato sullo specchio fuori campo: B. B. è già immagine di un'immagine. Come sempre in Godard, tra parola e immagine la relazione è però dialettica. La tanto attesa nudità infatti è solo detta e non mostrata da un occhio, quello della cinepresa, che nasconde i frammenti anatomici per mezzo di ombre e filtri colorati. Come ha osservato Jean-Louis Leutrat,⁵⁶ i colori della tricromia (giallo, rosso, blu) "scolpiscono" questo nudo e lo apparentano alle statue greche, anch'esse colorate, che si intravedono nei giornalieri del film nel film.

Totalmente privo di colore, invece, è il timbro con cui la diva sporca la propria aura in quello che resta forse uno dei più fulgidi esempi di decostruzione di una star, ovvero l'intermezzo scurrile con cui l'autore spezza la lunghissima scena di conversazione a metà del film, prima della partenza delle coppia per Capri ([video 9](#)). Ancora avvolta dall'asciugamano rosso, B. B. appoggia il profilo destro alla parete e elenca una serie di parolacce che il sottotitolaggio italiano fatica a tradurre:

Al momento di elencare tutte quelle parolacce, mi toccò sciorinarle atone come un rosario, senza alcuna coloritura. Forse Anna Karina si incavolava in quella maniera lì, vai a sapere.⁵⁷

La diva, insomma, non capisce. Aveva amato il personaggio di Moravia ma non riesce ad entrare in quello di Camille. E il motivo è semplice: Godard non le chiede di entrare nel personaggio, ma di starne fuori, di guardarlo con il medesimo *regard froid* di cui sopra. Uno sguardo freddo come il sangue rappreso che brilla sul suo volto nella penultima inquadratura ([fig. 7](#)), quando, il capo chino sulla carcassa dell'Alpha Romeo – anch'essa «mito di oggi» (Barthes) – la *nouvelle Eve* non appare altro che una bambola di pezza, pronta per essere ricucita e utilizzata per altri giochi. «Non è sangue quello che vedete, – ha detto Godard – ma rosso».

Dal rosso al nero. Concludiamo questo viaggio nel cinema di Brigitte Bardot con l'analisi dell'ultima performance degna di nota prima

⁵⁵ Camille: «Vedi i miei piedi allo specchio? Li trovi belli? E le caviglie? Ti piacciono? Ti piacciono anche le mie ginocchia? E le cosce?».

⁵⁶ Cfr. J.-L. Leutrat, S. L. Guigues, *Jean-Luc Godard. Alla ricerca dell'arte perduta*, (1994), Le Mani, Recco, 2001.

⁵⁷ B. Bardot, *Mi chiamano B. B.*, cit., p. 372.

dell'addio alle scene.⁵⁸ La regia, ancora una volta, è di Louis Malle, che – se escludiamo il *Toby Dammit* di Fellini – realizza con *William Wilson* l'episodio forse più riuscito di *Histoires Extraordinaires*, ennesimo tentativo di trasportare al cinema i fantasmi di Edgar Allan Poe. Il plot è noto: ufficiale cinico e arrogante, William Wilson non riesce a fuggire l'ombra di un misterioso sosia, che porta il medesimo nome pur incarnando virtù diversissime. Forse nessuno meglio di Alain Delon avrebbe potuto interpretare l'ambiguità emotiva di questo personaggio, scisso tra essere e dover essere ma alla fine vinto da un destino che ricorda quello de *Der Student von Prag* (*Lo studente di Praga*, di Stellan Rye, 1913): uccidere il proprio doppio significa uccidere se stessi. Nel destino del Wilson cinematografico, però, c'è una donna, un personaggio totalmente inventato da Louis Malle in omaggio all'arte dell'amica Brigitte. Quella di Giuseppina, la nobildonna dall'aria tenebrosa sfidata a poker da Wilson, è una maschera che però B. B. non gradisce:

Mi conciarono con un'enorme parrucca, nera come il carbone, una specie di berretto da ussaro napoleonico che mi incaschettava il viso in una sorta di appendice assolutamente disastrosa. Mi sono sempre chiesta perché Louis Malle mi abbia voluto deturpare a quel modo. Sono i rischi del mestiere.⁵⁹

Più che deturpata, Bardot è semplicemente privata dell'apparato sul quale ha costruito la sua fortuna, ovvero il corpo, amputato fuori campo dalla postura seduta che il personaggio mantiene per tutta la durata della partita a poker ([video 10](#)). Sigaro nella mano destra e occhi segnati dal rimmel, la diva è costretta a recitare unicamente con il volto, esattamente come fa il partner Delon, il cui chiacchierato narcisismo crea le premesse per un interessantissimo conflitto divistico che si estende anche ai relativi personaggi. Icona *versus* icona: la contessa Giuseppina disprezza Wilson esattamente come Bardot detesta Delon, «troppo preoccupato dall'illuminazione sul suo viso e dai suoi famosi occhi blu per interessarsi a colei che, di fronte a lui, non era che un'ombra fra tante altre».⁶⁰

Il montaggio in campo-controcampo restituisce la fisicità di un duello che all'inizio si gioca unicamente sul piano dello sguardo, quasi le due star volessero sfidarsi sul piano del virtuosismo mimico. Anche questa partita però – come quella giocata dai personaggi – è vinta da Delon, il quale, anziché ricercare effetti drammatici convenzionali, lavora di sottrazione

⁵⁸ L'ultima maschera indossata dalla diva è Arabelle, dama licenziosa co-protagonista di *L'histoire très bonne et très joyeuse de Colinot Trousse-Chemise* (*Colinot l'alzasottane*, 1973), una commedia picaresca firmata da Nina Companeez.

⁵⁹ B. Bardot, *Mi chiamano B. B.*, cit., pp. 487-488.

⁶⁰ Ivi.

riducendo la mimica facciale all'intensità opaca della maschera.⁶¹ Pur giustificata dal contesto narrativo (la partita a poker), l'enigmaticità dell'espressione è rafforzata dai tagli di inquadratura, che separano le mani dai volti lasciandoci intravedere di quest'ultimi, peraltro, solo un profilo.

La fine della partita sancisce, in abisso, anche la conclusione del duello attoriale. Frustata dopo frustata, Delon abbandona progressivamente la maschera e lascia che sul volto del suo personaggio affiori l'emozione del godimento. Wilson non vuole possedere Giuseppina. Vuole umiliarla, punirla, proprio come avrebbero voluto fare centinaia di madri e mogli con Brigitte Bardot.

Castrata dall'abito nero, la bella chioma nascosta dalla parrucca, B. B. non esprime invece alcuna emozione. Ad ogni colpo di frusta il suo capo si china sempre più in avanti, inerte e molle, proprio come quello di Camille nel finale di *Le mépris*. La celebre schiena, un tempo tonica e abbronzata, è ora carne bianca, livida, martoriata. Ma le ferite non fanno male. Perché quello del divo è, da sempre, un corpo inorganico.

⁶¹ Cfr. Y. Deschamps, *Le masque de Delon: la présence contre la performance*, in G. D. Farcy, R. Prédal, *Brûler les planches, crêver l'écran. La présence de l'acteur*, Entretiens Editions, Saint-Jean-de-Védas, 2001, pp. 279-284.