

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

GIORNO DI FESTA

Jour de fête, 1949

di Jacques Tati



Pr.: Fred Orain per Cady Films - sc.: Jacques Tati, Henri Marquet, con la collaborazione di René Wheeler - f.: Jacques Marcanton, Marcel Franchi - m.: Jean Yatove - mo.: Marcel Moreau.

Interpreti: Jacques Tati (François), Guy Decomble (Roger), Paul Frankeur (Marcel), Santa Relli (la moglie di Roger), Maine Vallée (Jeannette), Delcassan (la comare), Roger Rafal (il parrucchiere), Jacques Beauvais (il barista) e gli abitanti di Sainte-Sévère-sur-Indre.

Durata: 79'. Francia, 1949. Distr.: Mikado.

SINOPSI

L'agreste quiete di Sainte-Sévère-sur-Indre viene interrotta dall'arrivo dei carrozzoni dei saltimbanchi e delle giostre; improvvisamente, il villaggio entra in fibrillazione per la festa imminente, pavesandosi per le grandi occasioni. La sarta e il parrucchiere vedono aumentare i propri clienti, mentre il barista-albergatore, che ha rinfrescato sedie e tavoli, ha qualche problema con la vernice che non ne vuol sapere di asciugare. Tra Roger, uno degli ambulanti, e Jeannette, una ragazza del paese, corrono furtive occhiate d'intesa, ma la burbera moglie di Roger sorveglia la situazione. Intanto, la vecchia comare del luogo commenta gli avvenimenti.

Il postino François, dal canto suo, svolge le incombenze quotidiane con la consueta flemma. Giunto nella piazza principale, si offre quale "direttore dei lavori" per l'allestimento del palo della cuccagna, ma il suo intervento aumenta lo scompiglio. Più tardi, iniziata la festa, tra la confusione generale François accetta di partecipare a una sfida tra bevitori, e la sua lucidità si fa precaria. Si trova anche ad assistere alla proiezione di un documentario che celebra l'intraprendenza, l'abnegazione e la celerità dei postini americani, che possono contare sui mezzi più moderni e sulle attrezzature più avanzate, elicotteri compresi.

Le immagini vengono commentate entusiasticamente dagli astanti, e il sempre più sconcertato (e ubriaco) François viene incitato ad emulare i colleghi d'oltreoceano; tuttavia, il portalettere non è in condizioni di dar retta ai compaesani e, calata la sera, vaga per la campagna con la sua bicicletta, finendo per addormentarsi in un vagone ferroviario.

L'indomani, mentre sistemano la giostra, Marcel e Roger s'imbattono in François, e lo istruiscono su una nuova tecnica di consegna della posta. Elettrizzato, François intraprende il suo consueto giro, ma stavolta "all'americana": alla parola d'ordine di "rapidité", lo scatenato postino si lancia a tutta velocità nelle acrobazie più sfrenate, timbra lettere e pacchetti agganciato al cassone di un camion ed effettua la distribuzione in corsa, provocando anche una serie di piccoli incidenti.

Alla fine, dopo aver superato ripetutamente perfino un gruppo di corridori, François si ritrova a bagno nel ruscello; deciderà allora, accompagnato dalla comare, di dare una mano ai contadini nei campi, affidando la consegna della posta a un bambino. Intanto, concluso il "giorno di festa", la carovana dei giochi e delle giostre si allontana dal villaggio.

ANALISI DELLA STRUTTURA

Nel 1947, Jacques Tati, scritturato quale interprete di un cortometraggio di diciotto minuti dal titolo *L'école des facteurs* (La scuola dei postini), del quale aveva scritto anche sceneggiatura e dialoghi, si trovò all'ultimo momento a sostituire il regista René Clément, ammalatosi improvvisamente.

Il favorevole esito del film spinse i realizzatori a girarne una versione lunga; anzi, più precisamente, una versione doppia, dato che accanto al bianco e nero venne utilizzato un negativo-colore sperimentale (il Thomson-Color), che non venne successivamente stampato per la mancanza di un laboratorio dotato delle attrezzature idonee. Ci si limitò, più avanti, a "colorare" artificialmente, con un procedimento antico quasi come il cinema (detto *au pochoir*), alcuni dettagli presenti nel fotogramma. Nel 1987 la figlia di Tati, Sophie Tatischeff, coadiuvata da François Ede, decide di ripristinare la "tavolozza" originale di *Jour de fête*, e solo alla fine del 1994 l'immane lavoro viene portato a termine, inaugurando le manifestazioni programmate in Francia per la celebrazione dei primi cent'anni del cinema.

La travagliata riedizione del primo lungometraggio di Jacques Tati consente di riportare l'attenzione su un'opera la cui importanza non si limita al pur considerevole *tour de force* tecnico che le ha restituito la fisionomia desiderata dal suo autore. Infatti, per più di una ragione *Jour de fête* va considerato un episodio assolutamente innovativo nella storia del cinema comico, e non soltanto di quello transalpino.

Alla fine degli anni '40 erano ormai oltre due decenni che il burlesque si era trasferito negli Stati Uniti, insieme ad alcuni dei suoi più illustri esponenti di scuola europea: su tutti, Max Linder e Charlie Chaplin.

Al di qua dell'oceano, Tati riesce nell'impresa di riportare in auge il meccanismo del gag, inserendolo peraltro in una struttura assai personale e complessa, che contiene già in nuce gli elementi che fonderanno le sue opere posteriori e definiranno il personaggio che renderà celebre l'allampanato attore francese, quello di *monsieur Hulot*.

In *Jour de fête* non è possibile individuare una trama vera e propria, bensì due fasi distinte, ognuna corrispondente a una diversa concezione della comicità. Le vicende narrate nella prima parte del film, che si conclude all'incirca con François che trova rifugio notturno nel vagone, sono inscrivibili "nella categoria del comico di osservazione. Trattate a piccoli tocchi delicati, da miniatura comica, e ricche di notazioni poetiche, queste parti moltiplicano i centri d'interesse dell'azione, che viene distribuita tra gli abitanti del villaggio, la gente della fiera, gli oggetti e le situazioni del quotidiano" (Nepoti).

Una sorta di "impressionismo" narrativo, quindi (l'accento alla scuola figurativa tardo-ottocentesca non è peraltro casuale, dati i richiami che la tessitura cromatica del film dimostra con quei referenti iconografici, che a Tati arrivano probabilmente attraverso l'attività di corniciaio svolta dal padre e del nonno paterno, quest'ultimo olandese e amico intimo di Van Gogh); ovvero, una descrizione fondamentalmente realistica dell'ambiente paesano e campagnolo, attenta a far emergere i contorni dei personaggi che lo popolano: la vecchia comare - che funge quasi da "coro", commentando gli eventi che vede accadere attorno a sé -, ma anche la sarta, il barbiere, il barista-albergatore, il saltimbanco Roger e la sua nascente complicità con la contadina Jeannette, tenuta d'occhio dall'accigliata consorte.

Prevalgono dunque i toni del bozzetto, in un pedinamento - apparentemente svagato - della tenerezza, della simpatia e dell'umanità della gente del villaggio; ed è all'interno di questo quadro d'insieme che si muove la figura disarticolata e mugugnante del postino François, intorno al quale si focalizza, senza tuttavia mai monopolizzarsi, l'andamento della storia.

La seconda parte della pellicola è invece caratterizzata dall'introduzione di una modalità comica in prima istanza del tutto opposta a quella sin qui delineata: quella del burlesque propriamente detto (di matrice "sennettiana"). Ad essa corrisponde un deciso cambio di ritmo e di progressione narrativa, in parallelo alle vorticose e acrobatiche imprese di un François ormai determinato a porsi in concorrenza coi tanto decantati colleghi statunitensi.

Il proliferare del gag diviene quindi predominante, ma con una differenza sostanziale rispetto a quanto si verifica nella vecchia "comica"; infatti, il singolo episodio non ha "più nulla di gratuito e di impossibile, ma deriva da una sapiente e tutt'altro che arbitraria combinazione di elementi realistici" (Nepoti). In altri termini, esiste sempre un'aggancio, una connessione che lega i gesti di François al contesto generale dell'azione, il che fornisce una costante "motivazione" al loro manifestarsi e permette a *Jour de fête* di scorrere con fluidità dall'inizio alla fine, evitando il rischio della tipica costruzione a sketches. Si tratta di un'intuizione che Tati svilupperà con maggior efficacia delle opere successive (in particolare *Les vacances de M. Hulot* e *Mon oncle*), ma che comunque già in quest'occasione segna la peculiare differenza del suo cinema rispetto alle abituali traiettorie della comicità.

Anche le scelte linguistiche adottate dal regista lavorano in una direzione analoga, e rafforzano la generale impressione di organicità comunicata dal film. Tati evita infatti di introdurre deformazioni prospettiche nell'inquadratura e di operare per piani eccessivamente ravvicinati; al contrario, vengono privilegiate le visioni d'insieme (campi medi, lunghi o totali) e una messa in scena basata sulla profondità di campo e su una durata proporzionalmente più lunga delle inquadrature stesse.

In questo modo gli elementi che di volta in volta generano effetto comico (François, ovviamente, ma anche gli altri personaggi e gli oggetti - bicicletta in primis - coinvolti nell'azione: aspetto quest'ultimo che, tra gli altri, ribadisce la vicinanza di Tati al modello keatoniano più che a quello chapliniano, rafforzata poi ulteriormente col personaggio di Hulot) sono posti, per così dire, in una posizione "paritaria" rispetto allo sguardo dello spettatore. Inoltre, un ruolo a dir poco determinante è rivestito dalla componente sonora, che tra il borbottante farfuglio, quasi inintelligibile, emesso dal postino (ulteriore traccia della sua funzione astratta, di maschera comica) lascia trapelare frammenti di dialogo che rendono ancor più verosimile l'ambientazione nel concitato clima festaiolo.

Non va tuttavia dimenticato l'accurato lavoro sui rumori, che in qualche circostanza bastano, da soli, a tratteggiare le diverse situazioni: si pensi per esempio, all'inizio, al nitrito dei cavalli che sembra emesso da quelli, finti, della giostra trasportata dal carrozzone; alla scena tra Roger e Jeannette, nella quale sono le battute del film proiettato nel tendone a integrarsi ai loro gesti e a fungere da potenziale "dialogo" tra i due; oppure, ancora, all'entrata in scena di François e al gag della vespa, replicato poi anche più in là nella vicenda.

“Non sono nemico della modernità, figuriamoci. Sono nemico dei programmatori della modernità. Quello che non mi va bene, quello che stona, è il rapporto uomo-ambiente. Io dico che l’uomo non è al passo coi tempi, non è ancora preparato a vivere il futuro che gli stanno facendo vivere”. Queste dichiarazioni di Tati permettono di accennare brevemente, in chiusura, a un aspetto “tematico” rilevante nel cinema dell’autore francese: la polemica - talora lasciata tra le righe, in altre occasioni ben più esplicita - contro il “progresso” e la conseguente disumanizzazione dell’esistenza che esso pare implicare. È evidente che l’atteggiamento di Tati sta dalla parte di un modo di intendere la vita che, coi suoi tempi e le sue cadenze, già alla soglia degli anni ‘50 pareva destinato a scomparire velocemente, e che solo in un ambiente come quello della campagna poteva sopravvivere e mantenere la sua autenticità. In *Jour de fête* il bersaglio è rappresentato ovviamente dal preteso ideale di efficienza dei postini americani, oltre che dalla fulminea intrusione di un’automobile di grossa cilindrata nell’agreste tranquillità di Sainte-Sévère. Già però a partire dal successivo *Les vacances de M. Hulot* (1953) gli spunti satirici diverranno più cospicui, per poi moltiplicarsi nella contrapposizione tra l’abitazione ipertecnologica e il quartiere popolare di *Mon oncle* (1958) e culminare nella descrizione della “Metropolis”, asettica e ultramoderna, dell’ambizioso (e parzialmente fallito) *Playtime* (1967).

Jacques Tati è perciò sicuramente, per certi versi, un “cineasta della nostalgia”; ciò nonostante, ha saputo anche farsi acuto osservatore di una realtà in progressivo mutamento, e la sua opera dimostra ancora una volta, se ce ne fosse bisogno, la grande capacità che il comico ha di cogliere, sviluppare e interpretare i dati dell’attualità più stringente.

BIBLIOGRAFIA

R. Nepoti, Jacques Tati, *Il Castoro Cinema n° 58*, La Nuova Italia.

P. Fabbio, *Guida al cinema comico*, Gammalibri.

G. Cremonini, *Il comico e l’altro*, Cappelli.