



MARCO MUSCOLINO

LA CITTÀ SECONDO HULOT

L'immaginario urbano nel cinema di Jacques Tati



C'est moderne. Tout communique.

MADAME ARPEL¹

Jacques Tati realizza i sei lungometraggi della sua filmografia tra il 1949 e il 1973², in un arco temporale che si intreccia con quel periodo di forte crescita economica battezzato da Jean Fourastié come *Les Trente Glorieuses*³. Siamo nell'immediato secondo dopoguerra e i paesi industrializzati – e particolarmente la Francia – vivono rapidi processi di modernizzazione, interrotti solo dopo un trentennio circa dalla crisi energetica del 1973. Il cinema di Tati scandisce i passaggi di questa epoca post-industriale, mettendo in scena un mondo che individua la città come il luogo dove si manifestano con maggiore evidenza le contraddizioni di una prosperità improvvisa che trasforma radicalmente stili di vita e comportamenti sociali. In questo quadro giocano un ruolo centrale *Mon oncle* (1958; *Mio zio*) e *Playtime* (1967; *Playtime - Tempo di divertimento*)⁴, i film con cui Tati sembra dare vita a un progetto scenografico cittadino⁵ compiuto e coerente.

IL PAESAGGIO URBANO TRA PASSATO E MODERNITÀ

«Chaque film de Tati marque à la fois: a) un moment dans l'œuvre de Jacques Tati; b) un moment dans l'histoire du cinéma et de la société française; c) un moment dans l'histoire du cinéma»⁶. A questo elogio firmato da Serge Daney, convinto che il cinema di Tati avesse segnato profondamente le generazioni fran-

¹ In *Mon oncle* (Jacques Tati, 1958; *Mio zio*).

² Per un panorama completo del cinema di Jacques Tati cfr. per esempio, in lingua italiana, R. NEPOTI, *Jacques Tati*, La nuova Italia, Firenze 1978 e G. PLACEREANI, F. ROSSO (a cura di), *Il gesto sonoro. Il cinema di Jacques Tati*, Il castoro, Milano 2002; in lingua francese, M. CHION, *Jacques Tati*, Cahiers du cinéma, Paris 1987 e M. DONDEY, *Tati* (1989), Ramsay, Paris 2002. Cfr. inoltre D. BELLOS, *Jacques Tati. His Life and Art*, Harvill Press, London 1999; tr. fr. *Jacques Tati. Sa vie et son art*, version française établie à partir de l'anglais par P. VOILLEY avec la collaboration de l'auteur, Seuil, Paris 2002.

³ J. FOURASTIÉ, *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Fayard, Paris 1979.

⁴ Entrambi i film sono più noti in Italia con il titolo originale, che verrà mantenuto in tutte le citazioni contenute nel presente articolo.

⁵ Sulla rappresentazione della città nel cinema di Jacques Tati cfr. M. PORRINO (a cura di), *La Ville en Tatiroma. La città di Monsieur Hulot*, Mazzotta, Milano 2003.

⁶ S. DANÉY, "Éloge de Tati", in «Cahiers du cinéma», 303, 1979; poi in ID., *La Rampe. Cahier critique, 1970-1982*, Cahiers du cinéma, Paris 1996, p. 132.

cesi nate e cresciute nel secondo dopoguerra, si potrebbe aggiungere che ogni film di Tati segna inoltre un momento all'interno di un unico discorso: quello che Tati svolge mettendo al centro della propria attenzione il conflitto tra due mondi, ovvero l'opposizione tra passato e modernità. In questo senso *Mon oncle*⁷ costituisce un passaggio chiave perché racconta la storia di quattro personaggi sullo sfondo di un paesaggio urbano diviso in due. Dopo la campagna di *Jour de fête* (1949; *Giorno di festa*) e il mare di *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953; *Le vacanze di Monsieur Hulot*), nel cinema di Tati fa la sua comparsa il mondo urbano e da una parte c'è la città vecchia dove vive Monsieur Hulot, già protagonista del precedente film; dall'altra la città moderna dove vive la famiglia Arpel, formata dalla sorella di Hulot, dal marito e da loro figlio Gérard.

I primi minuti del film definiscono l'articolazione oppositiva dello spazio in cui avrà luogo la vicenda. La città vecchia è popolare e caotica, ripresa con inquadrature larghe e dai colori caldi, accompagnate da una musica vivace. La vita del quartiere ruota attorno al mercato, dove si aggira la presenza silenziosa di Monsieur Hulot, che, a dispetto della bella giornata, porta con sé un ombrello e indossa impermeabile e copricapo. L'abbigliamento fuori stagione non fa però di Hulot un personaggio fuori luogo, che anzi si muove a proprio agio in questo mondo dove il tempo sembra essersi fermato. Tutti qui vivono senza fretta, dallo spazzino chiacchierone al nostro protagonista, che rientra oziosamente nella sua «fausse maison»⁸: un edificio che è uno scherzo architettonico mancante di qualsivoglia funzionalità. Una stravaganza, questa, che ben si addice al protagonista.

La città moderna è borghese e ordinata, ripresa con inquadrature strette e dai colori freddi, accompagnate da un silenzio rotto solo dal rumore dell'aspirapolvere di Madame Arpel. La signora, maniaca delle pulizie, abita in una villa estremamente funzionale e automatizzata, figlia del boom che ha permesso di costruire nuove città e «alloggi moderni per tutti». Il suo abbigliamento da casalinga consente una facile riconoscibilità sociale e lo stesso si può dire del marito e del figlio: l'uno in divisa da impiegato, l'altro da scolaro.

I due ambienti principali del film, a cui corrispondono due differenti forme di vita urbana, sono separati da un confine costituito da un muro in rovina che fa da spartiacque tra il passato e il futuro della città. L'inquadratura simbolo del film riprende proprio questo muro che distingue due piani contrastanti, andando a produrre una sorta di dissolvenza incrociata interna all'inquadratura. *Mon oncle*, dal punto di vista del paesaggio urbano, è dunque il film di transizione perché non mostra semplicemente la contrapposizione tra due modelli cittadini, ma proprio la transizione stessa, uno stato precario del paesaggio urbano in cui il nuovo e l'antico sono ancora ugualmente visibili, prima che l'uno prenda il sopravvento sull'altro.

⁷ Su *Mon oncle* cfr. F. RAMIREZ, C. ROLOT, *Mon oncle*, Nathan, Paris 1993 e F. BOULLY, *Jacques Tati. Mon oncle*, Atlante, Neully 2007.

⁸ F. RAMIREZ, C. ROLOT, *Mon oncle*, cit., p. 5.



Mon oncle (Jacques Tati, 1958) [© Les Films de Mon Oncle | www.tativille.com]

Lo sguardo che Tati posa su queste trasformazioni socio-urbane è ambiguo. Di certo è innegabile che il regista guardi con grande simpatia alla città vecchia, ma non per questo è da avvalorare quel giudizio sbrigativo secondo cui Tati metterebbe in scena un'ingenua critica reazionaria della modernità. Anzi, Tati è affascinato dalla novità: altrimenti non si spiegherebbe lo sforzo scenografico e produttivo sostenuto per villa Arpel, costruita appositamente per girare il film. In questo senso risulta fondamentale la *collaboration artistique* non di uno scenografo ma di un pittore, Jacques Lagrange, amico del regista e ideatore dello spazio architettonico di *Mon oncle* ma anche e soprattutto di *Playtime*. Di villa Arpel balza agli occhi l'invivibilità: esempio concreto di democratizzazione del benessere, dovrebbe "liberare" Madame Arpel dagli ingrati compiti domestici ma, di fatto, manifesta le contraddizioni di un progresso rovesciato, che sembra portare con sé germi autodistruttivi. Questo non deve però mettere in ombra il fatto che villa Arpel è un *oggetto estetico*. Tati osserva semplicemente che le trasformazioni urbane producono cambiamenti sociali: nuove forme di occupazione dello spazio comportano una riorganizzazione della vita privata. E Villa Arpel è bella, ma vissuta male. Tati mette alla berlina i riti di una borghesia miope e dà corpo a una riflessione su una certa americanizzazione della società, peraltro già avviata con le smanie di rapidità di François *le facteur*, protagonista del lungometraggio di esordio, *Giorno di festa*. Al contrario la città vecchia, che però è deliberatamente rappresentata come un'*image d'Épinal*, viziata cioè da uno sguardo *naïf*, privo di negatività, conserva alcune caratteristiche che il tanto sbandierato progresso dovrebbe liquidare meno sbrigativamente. Non a caso l'ordine finale è ristabilito grazie a Monsieur Hulot, che è tutto tranne uno zio d'America: egli non ha denaro, né lavoro, né talento. Ma la città moderna non sembra accorgersi

dell'importanza della sua presenza e dei valori che egli veicola. Alla fine del film Hulot è in aeroporto, pronto a recarsi lontano da una città che non fa per lui.

Mon oncle, anche se costruito attorno a una delle figure familiari più “festive” (lo zio, appunto), costituisce una sorta di pausa “feriale” nella filmografia di Tati, perché, innanzitutto, racconta momenti di vita quotidiana: da una parte il processo di normalizzazione sociale di Monsieur Hulot (i coniugi Arpel tentano, senza esito, di trovare un lavoro e una moglie a Hulot); dall'altra il processo di normalizzazione familiare di Gérard (Monsieur Arpel tenta, riuscendoci nel finale, di recuperare il proprio rapporto con il figlio che sembra preferirgli lo zio). In secondo luogo, *Mon oncle* è il film di Tati più conforme al sistema di narrazione classica, e proprio per questo, nonostante il successo⁹, non amato dal regista. Con *Playtime* Tati recupera invece, fin dal titolo, quella dimensione “festiva”¹⁰ propria dei suoi primi due lungometraggi, *Giorno di festa* e *Le vacanze di Monsieur Hulot*.

Dichiara Tati all'indomani dell'uscita di *Playtime*: «je m'étais égaré un petit peu dans *Mon oncle*, et je suis revenu ici à ce que j'aurais vraiment. *Playtime* est beaucoup plus proche des *Vacances* que de *Mon oncle*. Je me sens plus chez moi en tournant *Playtime* qu'en tournant *Mon oncle*»¹¹. Tati recupera insomma la sua vena più sperimentale¹², dando vita a un progetto cinematografico utopico, che è al tempo stesso un progetto di vita. Inoltre, ed è questo l'aspetto che interessa maggiormente in questa sede, *Playtime* prosegue una riflessione sulle trasformazioni del paesaggio urbano iniziata nel film precedente.

TATIVILLE

Tativille è una *città invisibile*. Immaginata da Tati sin dalla fine degli anni Cinquanta, è una città ultramoderna costruita *ex novo* in una zona periferica di Parigi. Realizzata nel corso di un decennio circa, facendo tesoro delle osservazioni che Tati annota mentre è in viaggio per il mondo durante la promozione internazionale di *Mon oncle*, Tativille diventa poco alla volta la protagonista di *Playtime*¹³: una sorta di kolossal in cui al posto della diva (o del divo) c'è una scenografia costosissima, fatta di strade asfaltate con tanto di semafori e insegne al neon, edifici abitabili e riscaldati (alcuni dei quali realizzati su piattaforme mobili per consentire di modificare parzialmente la topografia della città), scale mobili che attraversano l'interno di un aeroporto simile a quello di Orly... Tati si conferma insomma testimone visionario capace di costruire spazi che trasfigurano il reale e con «*Playtime*, grand film anticipateur, construit la Défense avant que la Défense n'existe»¹⁴.

⁹ Nel 1958 *Mon oncle* riceve il *Prix spécial du Jury* a Cannes e nel 1959 *My Uncle* (la versione inglese del film) riceve l'Oscar *for best foreign language film*.

¹⁰ Cfr. L. LAUFER, *Jacques Tati ou le temps des loisirs*, L'If, Paris 2002.

¹¹ J.-A. FIESCHI, J. NARBONI, “Le Champ large. Entretien avec Jacques Tati”, in «Cahiers du cinéma», 199, 1968, p. 15.

¹² Sulla «modernità» di *Playtime* cfr. A. APRÀ, “Cosmo, caos: Tativille”, in «Cinema & film», 7-8, 1969, pp. 192-194.

¹³ Su *Playtime* cfr. F. EDE, S. GOUDET, *Playtime*, Cahiers du cinéma, Paris 2002.

¹⁴ S. DANÉY, “Éloge de Tati”, cit., p. 133.

L'inizio di *Playtime* è rivelatore: il film comincia dove finisce *Mon oncle*, in aeroporto. Ma in questo caso si tratta di un aeroporto che inizialmente appare agli occhi (e alle orecchie) dello spettatore come un ospedale. Tati ironizza sull'omogeneizzazione degli spazi moderni mettendo in scena una doppia identificazione possibile (ospedale/aeroporto) che fa il paio con la cucina/gabinetto dentistico della villa/fabbrica degli Arpel. Questo non toglie che Tativille, così come villa Arpel, abbia una sua bellezza, ma inumana perché seriale, di una serialità che cancella anche le individualità soggettive: quindi non solo il film non ha un protagonista forte, ma Monsieur Hulot è addirittura replicabile sotto forma di sosia. Tati chiarisce subito che la città moderna è bella, sì, ma potenzialmente invivibile.



Playtime (Jacques Tati, 1967)
[© Les Films de Mon Oncle | www.tatville.com]

Proseguendo nella visione, si manifestano altri due caratteri fondamentali del mondo in cui vive Monsieur Hulot: Tativille è una città immemore ma al tempo stesso democratica. Immemore perché ha cancellato completamente il mondo pre-moderno, al termine di un processo già prevedibile nella città di *Mon oncle*, dove gli invasivi luoghi della modernità sono in netta maggioranza rispetto ai luoghi della città vecchia: oltre a villa Arpel ci sono infatti anche la fabbrica Plastac e l'aeroporto da cui, alla fine, Hulot parte. In *Playtime* i nuovi equilibri che la modernità disegna tra lavoro e tempo libero porta un gruppo di americani a visitare una Parigi che però, nonostante sia la loro meta turistica, non esiste: alcune tracce della Parigi che tutti conoscono (la Tour Eiffel, l'Arco di Trionfo e Montmartre) sopravvivono solo allo stato di ombre che si riflettono nelle porte degli edifici a vetri.

Ma Tativille è anche una città democratica, dove tutti i partecipanti al film, come succede nella vita, hanno le stesse possibilità di creare *gag*¹⁵: non bisogna avere particolari capacità verbali (come succede ai personaggi delle *sophisticated comedy*) o fisiche (come succede agli attori delle *slapstick comedy*). La comicità nasce dall'interazione tra i protagonisti e l'ambiente circostante che si traduce in una relazione audio-visiva che costringe lo spettatore a rapportarsi in maniera attiva al film: *Playtime* non può essere semplicemente sentito o guardato, cioè non se ne può fare esperienza con un atteggiamento finalizzato al riconoscimento; *Playtime* è un film che va necessariamente audio-visto, con occhi aperti alla visione e orecchie pronte all'ascolto.

¹⁵ Cfr. J. ROSENBAUM, "Tati's Democracy", in «Film Comment», 3, 1973, pp. 36-41.

Sul piano del linguaggio cinematografico Tati, diversamente da *Mon oncle*, privilegia gli aspetti visivi (il film, girato in 70 mm, opta per una messa in scena che, attraverso i campi lunghi, fa proliferare i punti di azione) coniugati agli aspetti sonori non verbali (il film ha una colonna sonora multipiste che ha impegnato numerosi tecnici in un complesso lavoro di post-produzione). Anche sul piano narrativo *Playtime* adotta soluzioni altrettanto innovative, in linea col moderno cinematografico trionfante in quegli anni¹⁶, come l'andamento episodico, con pochissime azioni narrativamente significative, e i dialoghi senza alcuna funzione narrativa diretta.

La trasparenza visiva, coniugata alla opacità sonora, produce in *Playtime* effetti inaspettati, figli di un'architettura moderna che produce un esibizionismo corporale e sociale. Hulot e Giffard si inseguono, senza successo, tra le trasparenze del palazzo a vetri, perché la vicinanza non produce necessariamente una relazione, così come il massimo della visibilità non produce necessariamente una buona comunicazione, a dispetto della convinzioni di Madame Arpel. Analogamente, più avanti, lo spettatore vive la stessa situazione di Hulot, messo com'è di fronte ad appartamenti-vetrina dove tutto si mostra alla vista, ma si nega all'udito, impossibilitato ad afferrare un reale che si mostra difficilmente comprensibile.

Playtime racconta insomma la storia di un gruppo di persone prigioniere delle traiettorie rettilinee che l'architettura moderna impone: corridoi, scale mobili, percorsi indicati con frecce... E se in *Mon oncle* il segmento narrativo procede *grosso modo* dal caos all'ordine, in *Playtime* invece questo ordine risulta insopportabile ed è il caos a prevalere. L'apertura del Royal Garden, nella seconda parte del film, permette alla personalità di ciascuno di rivoltarsi e di completare quel processo per cui si passa dalla linea dritta al cerchio, le due figure geometriche attorno a cui si struttura il film.

L'idea di caos prenderà definitivamente il sopravvento nel successivo *Traffic* (1971; *Monsieur Hulot nel caos del traffico*) dove le città risultano essere semplici punti che delimitano i segmenti autostradali. Si conclude così una sorta di trilogia sulla città che pone fine alla carriera cinematografica¹⁷ di un regista con il gusto per il *design* urbano; un regista capace come nessun altro di filmare – e in parte inventare – il mondo moderno¹⁸.

LA FINE DI TATIVILLE

Mon oncle e *Playtime* rappresentano un momento centrale nella carriera di Jacques Tati. In primo luogo per una banale questione di ordine cronologico: sono l'uno il terzo tassello e l'altro il quarto di una filmografia che annovera sei lungometraggi. In secondo luogo per una questione di ordine stilistico: sono l'uno il momento più classico, l'altro il momento più moderno del cinema di Tati. In terzo luogo, ma non in ordi-

¹⁶ Ma al tempo stesso debitrice di quel «topologismo primitivo» di cui si parla in N. BURCH, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris 1991; tr. it. *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico* (1994), Il castoro, Milano 2001, p. 139.

¹⁷ L'ultimo film di Tati, *Parade* (1973; *Il circo di Tati*), è un prodotto televisivo.

¹⁸ Cfr. S. DANEY, *Ciné journal 1981-1986*, Cahiers du cinéma, Paris 1986; tr. it. *Ciné journal*, Scuola Nazionale di Cinema, Roma 1999, p. 128.

ne di importanza, per una questione di ordine tematico: entrambi i film assumono la città come elemento scenografico protagonista, documentando le accelerate trasformazioni di vita vissute dai cittadini francesi in un'epoca storica caratterizzata da un forte progresso scientifico e tecnologico, dall'abbondanza e dall'affermazione della modernità. L'analisi dei due film fa emergere l'estetica (l'idea di cinema) e la poetica (l'idea di mondo) di un regista capace di posare uno sguardo nuovo sulla città: uno sguardo che dà vita a una forma non tanto di cinema comico, quanto di "cinema della realtà", i cui luoghi diventano spazi comici¹⁹. Tati rappresenta situazioni perlopiù quotidiane, mettendo in scena le conseguenze che la modernità produce sui comportamenti sociali. La comicità è solo negli occhi di chi guarda (e nelle orecchie di chi ascolta).

Tati avrebbe voluto lasciare Tativille come cinecittà a disposizione del cinema francese, ma le sue speranze, confortate da una mezza promessa di André Malraux, allora ministro della cultura, vengono letteralmente rase al suolo da un progetto autostradale²⁰. Di Tativille, vera e propria *utopia*, oggi non resta che un sito web (www.tativille.com) curato da Les Films de Mon Oncle, la compagnia che si occupa di conservare, restaurare e promuovere l'opera di Jacques Tati.

¹⁹ Cfr. A. SAINATI, "Spazi comici", in G. PLACEREANI, F. ROSSO (a cura di), *Il gesto sonoro*, cit., pp. 90-98.

²⁰ Cfr. R. NEPOTI, *Jacques Tati*, cit., p. 60.