

Come spiegare perché *Falbalas*, uno dei più vecchi, dimenticati se non sconosciuti film di Becker (l'autore di *Casque d'or*), continua a occupare nelle mie personali classifiche un posto di assoluto privilegio? Ci sono dei film sui quali è facile proiettare la nostra ombra, ogni fotogramma è talmente sovraffollato di significati che possiamo illuderci di stare decifrando un sogno dai connotati veri — *La règle du jeu*, il grande film simbolico del Novecento, è il primo di questa categoria; ma ci sono film, come *Falbalas*, insignificanti e «stupidi», che vanno là dove i nostri passi non ci porteranno mai. Tuffati nella piccola storia che raccontano, si rifiutano all'intelligenza, corteggiano blandamente la metafora, e non sanno niente di se stessi. Oltretutto,

Scena da Falbalas.



Falbalas è un film fatto quasi esclusivamente di falsiscopi: è un viaggio analitico e descrittivo nelle viscere dell'*haute couture* ed è un'indagine geometrica sulle leggi che governano il cuore; è una storia d'amore di stile parigino ed è un gioco dove la tragedia suppure come un pus e si rovescia a un tratto catastrofica, melodrammatica come il latte sul pavimento.

Siamo a Parigi, in una casa di moda, durante l'occupazione. Il film è del 1945,¹ ma è girato come se la guerra e l'occupazione non esistessero; non si vede un tedesco; non c'è traccia di nazismo; non s'incontra un solo automezzo militare, col risultato che i segni della guerra, rigorosamente rimossi, si fanno incumbenti e spettrali nella piacevolezza: le vie di Parigi



Micheline Preste in Falbalas.

sono deserte, si gira per le strade in bicicletta, qualche rara Topolino, chissà dove noleggiata, sfreccia nel nulla coi parafanghi imbiancati. In questa atmosfera irrealistica si mangia, si beve, e si fa l'amore come nel 1936. Tutto è uguale a com'era. Ma tutto è stravolto, provvisorio come se la vita e la società fossero state pompate via proprio mentre trionfano le *toilettes* e i manichini, si organizzano dei lussuosi *défilés* e si aprono e si chiudono i bauli in attesa di partire non si sa per dove.

L'impronta formale del film è data dalla casualità. In anticipo di circa quarant'anni, tutto in *Falbalas* è *casual*, ma solo là dove non dovrebbe esserlo. Niente è *casual*, invece, nei vestiti

delle donne, nelle *toilettes*, e in tutto ciò che è rigorosamente e spudoratamente vano. Il succedersi di fatti precipitosi e definitivi nasce dal gioco e dal nulla, come un giorno imparerà a fare Antonioni — ma Antonioni è un ideologo, Becker un narratore di mano leggerissima che fa esistere senza sforzo un mondo e un ambiente professionalmente, socialmente coerenti e compiuti (la casa di moda) esaltando i tempi morti e quelle che Dumas, facendo senza saperlo della narratologia, chiamava le «distrazioni»: il filone principale del racconto viene abbandonato grazie a un accidente secondario che si espande fino a spodestare la vecchia macchina narrativa sulla quale eravamo partiti.

Philippe, giovane creatore di moda femminile e seduttore impenitente, grande e capriccioso «stilista» aiutato da una saggia collaboratrice con la testa sulle spalle e i piedi per terra (Gabrielle Dorziat) incontra Micheline (Micheline Presle) in un appartamento ancora da ammobiliare; la ragazza è in procinto di passare a nozze con un giovane commerciante di tessuti (Jean Chevrier), fornitore e amico di Philippe; dal fortuito incontro a tre, pronubo un ascensore più inquietante e meno «perbene» di quello di Irene Dunne in *Roberta*, nasce un amore vissuto con abbandono da una parte (Micheline) e cinismo dall'altra (Philippe), fino a una drammatica spiegazione alle Tuileries (volano i piccioni) e al rovesciamento delle posizioni: Micheline si finge cinica, e il seduttore diventa sedotto non appena si trova a «creare» l'abito da sposa per la ragazza ritornata nelle braccia del fidanzato. L'abito da sposa è il solo capo di abbigliamento che il grande stilista ignora, la sola esperienza, la sola donna che non gli è concessa. *Falbalas*: tutto è vorticare di futilità, apparenze, manichini di fronte a quel segno di realtà, unica e inarrivabile, che è una «sposa» (una famiglia, dei figli: la patria).

Così raccontato, il film è bugiardo. *Falbalas* è la storia professionale di un *défilé* preparato, gestito, e finalmente sabotato durante una storia d'amore. Ma è anche la storia di una realtà mitologica, come l'abito da sposa, visto finalmente non da una donna ma da un uomo — da un uomo che è anche uno stilista, un sarto. Il dosaggio tra i fatti del cuore e la vanità, la bugia, l'inganno non potrebbe essere più perfetto. Becker ha dedicato il film alla professione della madre, e il «professionismo», in *Falbalas*, vi ha non minor posto dell'amore (tra l'altro, è difficile

immaginare riuniti, sul set, quattro attori di maggior classe). Infine, *Falbalas* si situa sul crinale, a mio avviso, di due epoche del cinema: prima, un istante prima della riflessione del cinema su se stesso. Io penso che il cinema, nella seconda metà del Novecento, sia stata la più grande occasione perduta dal secolo. Mi piace di più, e continuo a frequentare, il cinema com'era tra le due guerre, prima della sua grammatica. *Falbalas* ne è uno degli ultimi documenti. Potrei vederlo cento volte; l'esperienza, l'emozione sarebbe sempre la stessa di quando andavo al cinema da ragazzo e mi aspettavo, da quelle ombre, il futuro.

1986

Scena da *Falbalas*.

