DOPPIOZERO

Xavier Dolan, “È solo la fine del mondo”

Caterina Rossi
16 Dicembre 2016

La voce *over* di Louis (Gaspard Ulliel) accompagna il suo volto in penombra e racconta che sono passati dodici anni dall’ultimo incontro con la madre e i fratelli. *È solo la fine del mondo* (*Juste la fin du monde*) – premiato al Festival di Cannes 2016 con il Gran Prix du Jury, trasposizione del testo omonimo del drammaturgo francese Jean-Luc Lagarce, morto di Aids a 38 anni – mette in scena un ritorno alle origini, un tentativo di riavvicinamento disperato e struggente. Il mondo di Louis sta per finire e lui, scrittore affermato sfuggito alla vita di provincia, decide di annunciare alla famiglia la propria morte, *coup de théâtre* che, come per Lagarce, spezza la vita artistica e biologica prematuramente e infrange, nello spazio del non-detto, un equilibrio familiare forse mai davvero esistito. Tutto si svolge durante un pomeriggio afoso in cui le mura della casa materna divengono una gabbia metaforica per le emozioni dei protagonisti.

Da sinistra: Marion Cotillard, Xavier Dolan e Nathalie Baye sul set.

L’*enfant prodige* canadese Xavier Dolan, classe 1989 e cinque film all’attivo, approda al sesto lungometraggio ritornando su alcuni motivi ricorrenti del suo cinema: la famiglia disfunzionale, la figura materna (*J’ai tué ma mère*, 2009 e *Mommy*, 2014), i dissidi interiori, i sentimenti che consumano i rapporti umani (*Les amours imaginaires*, 2010, *Laurence Anyways*, 2012 e *Tom à la ferme*, 2013) e l’incedere di un destino ineluttabile, che è probabilmente il tessuto connettivo di tutta la sua filmografia e materiale di

partenza per una rivisitazione del genere *mélo*. Nelle opere precedenti, lo stile del regista vitalmente iperbolico (nelle scelte linguistiche) e saturo (dal punto di vista scenografico e fotografico) originava un visibile altamente riconoscibile, costruito estrapolando dettagli iconografici del presente, intessuti poi nelle maglie del proprio linguaggio. In *È solo la fine del mondo* l'immaginario dolaniano, seppur presente, si contrae, si focalizza: la macchina da presa sperimenta la vicinanza e i personaggi non sono veicolati unicamente per mezzo dei dialoghi, ma si esprimono a pieno grazie al loro volto costantemente inquadrato in primo piano. Ed è così che si svolge il film: la destinazione originaria del testo e il rischio di "teatralità", legato ai fitti dialoghi, sono sublimati proprio nel primo e primissimo piano, uno degli elementi estetico-stilistici più specifici del cinema.

Al lavoro per la prima volta con attori noti, Dolan ne isola i volti nell'inquadratura e riprende le loro reazioni, che si esprimono in una struttura campo-controcampo claustrofobica e oppressiva. Questo permette agli interpreti di costruire le emozioni dei personaggi sfruttando la micromimica facciale, distribuendo nelle espressioni del volto il loro dissidio interiore. I visi degli attori intrattengono un fraseggio mimico e verbale dal ritmo musicale. Così Louis blocca i tratti in una maschera sommessa, controbilanciata dalle reazioni ferine e incontrollate del fratello maggiore Antoine (Vincent Cassel) che tratteggia la rabbia originando un universo espressivo compresso, concentrato in una tensione oculare scandita al tempo delle battute pronunciate. La Catherine di Marion Cotillard trasforma la propria fragilità e indecisione di moglie remissiva in un balbettio che è anzitutto mimico. Lea Seydoux attribuisce alla sorella Suzanne – che conosce Louis solamente nei racconti familiari, era infatti una bambina quando il fratello ha lasciato la famiglia – un'instabilità emotiva e un impeto espressi in uno sguardo tagliente e disperato. Nathalie Baye dona alla madre un'aria trasognata ed eccentrica, rivelata in un fiume verbale ininterrotto.

Dopo la sintesi visiva nel formato 1:1 di *Mommy* – tra *Instagram* e il desiderio di una immersività totale nelle vicende dei personaggi –, nello spazio strettissimo del campo-controcampo di *È solo la fine del mondo* si condensano le relazioni di uno psicodramma familiare. Lo spazio di azione viene individuato nella deleuziana *immagine-affezione*, nella sintesi tra il primo piano e il volto, che, in questo caso, permette di dare una lettura affettiva a tutto il film. Astrarre il volto da ogni coordinata-spazio temporale qui è un principio compositivo a tutti gli effetti. Secondo alcune teorie del cinema, il primo piano nell'immagine cinematografica assume un senso preciso: per Béla Balázs tale inquadratura definisce la poesia del film ed è in grado di creare una prossimità con i volti degli attori e un'elevata intensità drammatica, mentre secondo Jean Epstein l'orografia del volto è messa in discussione ed è lì che si ritrova l'anima del cinema. Quali questioni emergono dunque in un film girato quasi totalmente in primo piano? Dolan organizza le immagini riducendo il fuori campo, o meglio, saturandolo con il volto: lo spazio del *kammerspiel* è chiuso in un "*mélo* da primo piano" dove si espone il sistema nervoso dei personaggi. In questo modo lo spettatore si confronta di continuo con il loro stato d'animo, con le loro tensioni al confine dell'isteria, con il loro dolore inespresso e con la loro paura. Proprio quest'ultima è la sensazione che accomuna tutti: è evocata da Louis all'inizio e al telefono («Ho paura di loro»), dalla madre («Ho paura del tempo che ci dai») e da Antoine in un momento di verità fraterna (semplicemente: «Ho paura»).

Dopotutto le parole del brano musicale *Home Is Where It Hurts* di Camille, che aprono il film, avevano anticipato e rimarcato allo spettatore i sentimenti dei protagonisti. E come in ogni opera di Dolan la musica è un elemento cruciale, generativo. *Genesis* di Grimes sottolinea i ricordi associati alla casa materna, *Dragostea din tei* (tormentone pop moldavo di O-zone) aiuta a definire l'incontenibile figura materna,

Spanish Sahara dei Foals alimenta la tensione nel dialogo in automobile tra Antoine e Louis, *Natural Blues* di Moby accompagna con pathos l'uscita di scena del protagonista. La musica per il regista ha sempre un ruolo preciso nell'edificazione del proprio immaginario e qui consente di infrangere lo schema anaerobico campo-controcampo. Il primo piano si apre in pochi momenti e in particolare quando si visualizzano i ricordi: l'immagine riprende respiro, ritrova una distanza, anche se per lo spettatore i ricordi dei protagonisti non fanno altro che aumentare la conoscenza nei loro confronti e dunque la vicinanza emotiva.

La colonna sonora funge da innesco, non è un banale sottofondo, è utilizzata come *soundtrack* della memoria, in costante dialogo con le reminiscenze musicali degli spettatori (il rimando è principalmente agli anni Duemila, mentre in *Mommy* era il decennio precedente): contemporaneamente si attivano anche i ricordi di chi guarda, inducendo un'esperienza tra nostalgia ed empatia. Dolan – qui e in tutta la sua filmografia – è in grado di storicizzare il passato prossimo audiovisivo, individuando immagini e suoni che compongono l'immaginario del presente, per poi distillarlo e attribuirgli una forma filmica originale; in questo modo personale di operare sembra ormai rivendicare lo status d'autore a pieno titolo. *È solo la fine del mondo* è forse l'opera più sperimentale del regista, ma è ormai certo che egli sia in grado di interpretare il *mood* dell'oggi con un'urgenza estetica e poetica travolgente, contenutisticamente neo-romantica, iconograficamente iper-contemporanea.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

GASPARD ULLIEL
GRAN PR
FESTIVAL DI CAN
MARION COTILLARD
VINCENT CASSEL
LÉA SEYDOUX
NATHALIE BAYE
È SOLO LA FINE DEL MONDO