

Cannes 1 / Un'immagine è un'immagine è un'immagine

Pietro Bianchi

15 Maggio 2026

Tutto è già stato detto. Tutte le immagini sono già state create. "Ogni film è un remake". E infatti, in un sorprendente *Teenage Sex and Death at Camp Miasma*, che ha aperto in modo insolito *Un Certain Regard* al Festival di Cannes di quest'anno, Jane Schoenbrun (al suo terzo lungometraggio, che segue il successo dello scorso anno di *I Saw the TV Glow*) non usa una singola immagine che non possa in qualche modo essere fatta risalire a una citazione di qualcosa di già visto: *Sunset Boulevard*, *Halloween*, *Scream*, Lynch, Craven... ma la lista potrebbe essere davvero infinita (ognuno troverà il suo). E in effetti Schoenbrun ce lo dice in tutte le salse, anche facendocelo platealmente vedere (l'ossessione per gli snack e il junk food): viviamo in un mondo dove tutto è merce. Non solo le immagini, ma anche il cibo, il linguaggio, il tempo e, in definitiva, la vita stessa. La storia è evidentemente paradossale: una giovane regista queer ventinovenne (chiaro alter ego della Schoenbrun stessa) viene chiamata per dare una verniciata woke a un franchise di uno slasher movie che è entrato in una fase di stanca. Ma ormai - ci viene detto - siamo in un mondo dove i sequel non finiscono mai e i franchise non muoiono mai. Siamo insomma in un mondo - direbbe Jameson - dove non c'è più storicità. In questo eterno gioco di specchi, dove tutto è sempre l'eterna ripetizione di sé stesso, dove tutto è meta, dove ogni parola che esce dalla bocca della protagonista sembra essere un *inner joke* di qualcos'altro, dove tutta la cultura è così autoreferenziale da sembrare chiusa su sé stessa, è possibile raccontare ancora una storia in modo spontaneo e non meta? È possibile trovare ancora un momento di autenticità?

È un problema che il cinema (ma forse qualunque espressione culturale che venga dopo il postmoderno) si pone ormai da tempo: Von Trier, ad esempio, ci diceva già diversi anni fa che anche quando mostri le quinte di un film e costruisci una scenografia irrealistica con dei gessetti sul pavimento, la storia è talmente forte da produrre comunque un effetto di identificazione. Come dire: nonostante

tutte le distanze ironiche e meta-filmiche, il potere della narrazione è così forte che ci fa credere lo stesso, indipendentemente dal contesto. Così come registi come Spielberg sono convinti da sempre che anche in un mondo cinico e disincantato sia possibile credere nel potere delle immagini. Ma persino registi iper-contemporanei e sopravvalutati come i Daniels di *Everything Everywhere All at Once* ci spiegavano che, facendoci largo tra la babele di significanti, merci e caos del contemporaneo, si può ancora trovare un angolo di autenticità (nel loro caso in una conservatorissima epopea familiare): come a dire che è possibile trovare un punto di ancoraggio sentimentale che ci porti al di là dell'equivocità delle immagini. È l'ideologia spontanea a cui spesso ci ha abituato Hollywood: le emozioni e i sentimenti umani riescono comunque a essere trasmessi in modo autentico, anche a fronte di un mondo pieno di merci, di falsa coscienza, di inganni e di maschere, di produttori corrotti e di registi cialtroni.



Ma non è quello che ci dice Jane Schoenbrun, che anzi, coraggiosamente, in questo film spinge all'estremo l'indistinzione tra realtà e narrazione della realtà: non solo ogni film è già da sempre il remake di sé stesso, ma la vita stessa è in realtà già da sempre inclusa dentro i film. La nostra vita è già completamente uno spettacolo e non c'è più niente che separi la vita dal cinema, perché il nostro alfabeto emotivo è da sempre stato dentro un film. Non c'è rappresentazione filmica della vita, ma solo una continuità tra le due. La Gloria Swanson di *Sunset Boulevard*, iper-citata nel film, non guarda più i film della sua vita come se appartenessero al passato... la vita stessa è dentro il film che sta vedendo, e viceversa.

Il risultato è una specie di striscia di Möbius dove ci si guarda guardare il film da dentro il film stesso, fino alla conclusione paradossale in cui soggetto e oggetto della visione si scambiano di posto e ciò che è attivo e ciò che è passivo diventano indistinti (se vi sembra di riconoscere Lacan dentro queste parole, tenete presente che il film ha una strizzata d'occhio anche per voi: il primo film della protagonista si chiama *Jouis-sense* o *Jouissance*, ed è la storia di *Psycho* vista dal punto di vista della tendina della doccia).

Insomma, in definitiva, un horror è un horror è un horror, così come una merce è una merce è una merce: dietro questa babele di significanti non c'è un angolo di vita autentico non ancora colonizzato dal cinismo e dall'autoreferenzialità a cui rimanere aggrappati. Alla fine di tutto, nel fondo del lago dove dovrebbe esserci il mostro, c'è una videoteca che produce nuovi film. Il doppio fondo è universale. Non c'è un senso ultimo. Non c'è - diremmo noi - un fondo di umanità o di vita non colonizzata dall'immagine a cui il cinema possa guardare in modo ingenuo. L'immagine non guarda più la realtà: l'immagine guarda solo sé stessa. Ma la mossa davvero geniale di Schoenbrun, alla fine del film, è che quello che tutti penseremmo possa essere l'ultima morale cinica dei nostri tempi - e cioè che, in fondo, anche in un mondo dominato dall'inautentico si possa comunque godere senza più pensare al futuro, come l'ideologia dei nostri tempi ci ripete in tutte le salse - viene a sua volta svuotato: anche il sesso è dominato dalle merci, dai significanti e dai fantasmi. Il mostro del nostro slasher movie, che si chiama non a caso *Little Death* (e cioè la *petite mort* dell'orgasmo), non è altro che un soggetto che guarda sé stesso e gode di sé stesso e del proprio corpo. Forse perché Schoenbrun mette a tema in questo film anche la propria storia di transizione, che però in definitiva non è altro che la storia di ogni formazione alla sessualità, ma anche di ogni attraversamento dei fantasmi del visivo: un attraversamento del proprio fantasma dove attività e passività, guardare ed essere guardati, penetrare ed essere penetrati, toccare ed essere toccati si perdono in un indistinto da cui un nuovo soggetto possa finalmente prendere corpo.



È interessante allora che, quasi come un controcampo involontario rispetto al film di Schoenbrun che ha aperto *Un Certain Regard*, *Butterfly Jam* di Kantemir Balagov alla *Quinzaine des cinéastes* sembri partire dalla domanda opposta: non cosa accade quando tutto è già diventato immagine e rappresentazione, ma cosa succede quando qualcosa non riesce invece mai completamente a simbolizzarsi. Il cinema, d'altra parte, è da sempre abitato dal rapporto (e a volte dal conflitto) tra l'immagine e la sua significazione, tra l'intransitività del visivo e l'intelligibilità del concettuale. Che spesso nei film narrativi di finzione si metaforizza sullo schermo nel rapporto tra il corpo (e la sua dimensione muta e pittorica) e la parola. In *Butterfly Jam*, che ha aperto mercoledì sera il programma di quest'anno di una molto promettente Quinzaine, i corpi si avvinghiano, si abbracciano, si stringono in una morsa dove l'affettività sembra a volte in diretta continuità con una certa dose di violenza. Si tratta soprattutto di corpi di uomini – corpi che spesso sono meno abituati a essere interrogati e a farsi parola; corpi che quando qualcosa non funziona o quando compare un sintomo, tendono ad andare in crisi. Il rapporto tra Azik e Tamir (che però tutti chiamano col vezzeggiativo di Pyteh), padre e figlio di una comunità di immigrati circassi nel New Jersey, e di tutti i personaggi che li circondano – sottoproletari marginalizzati esattamente come loro – è fatto di pacche, abbracci, giochi, lotte. E di una complicità che non è meno intensa per il fatto di essere muta. E non è un caso che Pyteh esprima la sua vita col corpo, dato che è una promessa della lotta greco-romana; e che Azik abbia come unica

qualità riconosciuta, quella manuale di saper cucinare i *delen*, una sorta di pancake di patate e formaggio tipico della cucina circassa. Ma cosa succede quando il corpo non riesce mai a farsi parola? Quando la simbolizzazione si strozza in gola? Quando non si riesce a dare il nome a una figlia o quando a un funerale non si trovano le parole per simbolizzare una tragedia? È un tema enorme, anche del cinema di oggi: scisso tra un troppo di senso (quando tutto è significato, l'immagine è illustrazione di una storia e i simboli sono tutti trasparenti) e un visivo che invece si fa sempre più fatica a interrogare nella sua resistenza a ogni significazione e interpretazione.



E forse è anche la contraddizione di un film pieno di idee geniali, ma dove tutto sembra un po' troppo tornare al suo posto. E dove a volte la fuoriuscita metaforica (il pellicano che strizza l'occhio al realismo magico di Andrea Arnold, il cameo di Monica Bellucci che sembra citare *Le Meraviglie* di Alice Rohrwacher) sembra far fare a Balagov (il cui talento è comunque fuori discussione) un passo indietro rispetto al suo fulminante esordio (*Tesnota*, passato a *Un Certain Regard* del 2017).

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](#)

