DOPPIOZERO

Cannes 2 / L’immagine e il suo tempo

Pietro Bianchi

20 Maggio 2026

Il cinema ci ha spesso abituato a riflettere sulla questione del tempo, ed è proprio attorno a questo problema che ruota *El Ser Querido* di Rodrigo Sorogoyen, passato nei giorni scorsi in concorso a Cannes e senz’altro una delle opere più sorprendenti di questa edizione, per ora molto interessante, del Festival.

Freud ci ha insegnato che per pensare davvero il tempo bisogna innanzitutto confrontarsi con ciò che chiamava la *Verdrängung*, cioè la rimozione. La rimozione ha a che vedere con il tempo, perché ciò che viene rimosso – e il film di Sorogoyen lo mostra con straordinaria chiarezza – non coincide semplicemente con un evento passato dimenticato e sepolto in qualche zona nascosta della coscienza: il rimosso va inteso invece sempre al presente. Anzi, in un certo senso, il passato diventa “passato” solo nel momento in cui viene costituito retroattivamente come tale dalla rimozione. È una delle intuizioni fondamentali della psicoanalisi: l’inconscio non è un archivio di ricordi dimenticati, ma una struttura *sincronica* che deforma continuamente il presente (e a volte nel deformarlo, lo costituisce simbolicamente come *passato*). E forse è proprio qui che il cinema incontra l’inconscio: in una strana topologia del visivo dove tempi differenti coesistono, si sovrappongono e si riattivano l’uno dentro l’altro (è questa la *forma* dell’immagine, se la intendiamo come diversa dagli oggetti empirici in quanto tali).



El Ser Querido.

Nel senso comune immaginiamo il tempo svilupparsi in modo lineare: e quando il cinema si limita a rappresentare naturalisticamente degli eventi che accadono nel mondo, tende spesso a pensare il tempo proprio in questo modo. Freud però scopre qualcosa di molto più radicale: uno strano modo della causalità, che chiamerà *Nachträglichkeit*, dove il presente cambia letteralmente il passato. Un evento non è traumatico “in sé” nel momento in cui accade: diventa traumatico solo retroattivamente, quando un secondo evento lo interpreta conferendogli un significato simbolico o sessuale che inizialmente non possedeva. Il tempo dell’inconscio, dunque, non è lineare. Un’esperienza infantile può diventare traumatica molti anni dopo: il significato viene prodotto per definizione a posteriori. Il risultato è che il passato non sia mai definitivamente dato, ma continuamente riscritto e trasformato dalla struttura simbolica del presente: proprio come avviene con le immagini cinematografiche che riattivano – ripetendolo in continuazione – il passato dell’impressione fotografica nel presente della proiezione. Ed è precisamente questa temporalità spezzata a organizzare il film di Sorogoyen: un pezzo di un passato traumatico (un rapporto difficile tra padre e figlia, che noi non vedremo mai) continua a ri-attivarsi nel presente. E il film ce lo rimanda nella forma degli strati di tempo che si sovrappongono incessantemente l’uno all’altro e che il direttore della fotografia Álex de Pablo ci mostra attraverso una pluralità di formati e di tipi di pellicola (un mix di digitale, pellicola in 35mm, 16mm e 8mm, sia in formato panoramico che in 1.33:1, sia a colori che in bianco e nero).

Al centro del racconto c’è il rapporto tra un padre, Esteban Martinez (Javier Bardem), e una figlia, Emilia (Victoria Luengo). Lui è un celebre regista proveniente dal cinema indipendente spagnolo che, dopo aver avuto successo con una carriera negli Stati Uniti a New York, ha deciso ora di tornare in Spagna (forse per via di un inizio di declino?), per girare un nuovo film: *El desierto*, dedicato alla colonizzazione spagnola del Sahara Occidentale negli anni Trenta (secondo il tipico tropo del film nel film). Un po’ a sorpresa decide di affidare il ruolo principale alla figlia, con cui però ha un rapporto profondamente lacerato e che ha abbandonato molti anni prima. Emilia ha tentato a sua volta la carriera d’attrice senza mai riuscire davvero ad affermarsi: qualche piccola parte televisiva, film di cui non va particolarmente fiera, una carriera rimasta ai margini. Oggi lavora in un bar e divide un appartamento con una coinquilina per mantenersi.

Il film si apre con una lunghissima sequenza costruita attraverso uno straordinario campo/controcampo strettissimo sui volti dei due protagonisti, che si ritrovano dopo anni e decidono di intraprendere insieme questa nuova esperienza. Ma appare subito evidente – innanzitutto dal fatto che la macchina da presa stringe così tanto con dei primissimi piani, che per parte del dialogo i loro volti si oscurino l’un l’altro sullo schermo – che ci sia qualcosa di irrisolto nel loro passato, e che i loro ricordi confliggano in maniera irriducibile. E il punto decisivo è proprio questo: ciò che è accaduto tra loro non appartiene davvero al passato, ma continua ad agire nel presente.


JAVIER BARDEM VICTORIA LUENGO
DEL DIRECTOR DE AS BESTAS RODRIGO SOROGOYEN ESCRITA POR ISABEL PEÑA Y RODRIGO SOROGOYEN
FESTIVAL DE CANNES
2026 OFFICIAL SELECTION
COMPETITION
original M+
EL SER QUERIDO
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA ÁLEX DE PABLO DISEÑADOR DE PRODUCCIÓN JOSÉ TIRADO MONTAJE ALBERTO DEL CAMPO MÚSICA OLIVIER ARSON SONIDO DIRECTO AITOR BERENGUER DISEÑO DE SONIDO FABIOLA ORDOYO MEZCLAS DE SONIDO YASMINA P. RAMIREZ
DISEÑADORA DE VESTUARIO SAIOA LARA MAQUILLAJE IRENE PEDROSA PELUQUERÍA JESÚS GIL AYUDANTE DE DIRECCIÓN CURRO GONZÁLEZ-CEBRIÁN JEFE DE PRODUCCIÓN DAVID ALONSO "BARBATE" CASTING ARANTZA VÉLEZ, PAULA CÁMARA
DIRECTORA DE PRODUCCIÓN BELÉN SÁNCHEZ PEINADO PRODUCIDA POR NACHO LAVILLA, EDUARDO VILLANUEVA PRODUCTORES ASOCIADOS JORGE PEZZI, GUILLERMO FARRÉ, FRAN ARAÚJO COPRODUCTORES JEAN LABADIE, ALICE LABADIE
PRODUCTORES EJECUTIVOS NACHO LAVILLA, EDUARDO VILLANUEVA, CLARA LAGO, JAVIER BARDEM GUION ISABEL PEÑA, RODRIGO SOROGOYEN DIRIGIDA POR RODRIGO SOROGOYEN

Per questo Sorogoyen evita accuratamente ogni flashback esplicativo. Ciò che il film mette in scena non è il passato in quanto tale, ma il conflitto che continua a prodursi nel presente del loro rapporto. In un certo senso, il trauma del passato prende forma davanti ai nostri occhi proprio a partire dal presente. Ed è significativo che il film non organizzi il proprio campo/controcampo in maniera realmente simmetrica. Il punto di partenza è infatti quello del padre: il punto di vista di chi vorrebbe rimuovere, di chi tenta disperatamente di neutralizzare il conflitto insanabile che ha caratterizzato il rapporto con la figlia. Ma la psicoanalisi ci insegna che la rimozione non funziona mai pienamente. La rimozione coincide sempre con il ritorno del rimosso. E infatti, quanto più il padre tenta di cancellare o ricomporre ciò che è accaduto tra loro, tanto più quel conflitto ritorna, si riattiva, prende forma, fino a occupare interamente il presente del film, facendolo deragliare in modo irreparabile.

Perché per Esteban la decisione di affidare alla figlia il ruolo principale del nuovo film sembra inizialmente assumere il valore di una possibile riparazione. Come se il cinema – e lo schermo in particolare: moltissime sono le scene dove Esteban guarda la figlia attraverso il girato del set – potesse finalmente trasformarsi nel luogo immaginario in cui ricomporre ciò che il passato ha spezzato. Come se bastasse convocare la figlia dentro l'immagine per neutralizzare ciò che continua a dividere il loro rapporto. Ma il punto decisivo è che il dispositivo cinematografico non produce affatto questa riconciliazione. Al contrario, più Esteban tenta di integrare la figlia nel proprio film, più la sua presenza emerge come qualcosa di intrattabile, come una macchia che disorganizza il campo visivo stesso.

Sorogoyen costruisce tutto questo con una precisione impressionante. In diverse scene del set il padre-regista sembra incapace di guardare davvero la figlia. O meglio: la vede precisamente nella forma di un insistito "non vederla". Lo spazio dell'inquadratura tende continuamente a normalizzare la sua presenza, a trattarla come un elemento tra gli altri del dispositivo produttivo, ma proprio questa neutralizzazione produce l'effetto opposto. Quanto più Esteban cerca di controllare il campo, tanto più la figlia vi riappare come un punto cieco che interrompe la continuità dell'immagine. Ed è qui che *El Ser Querido* diventa anche, come spesso accade con i grandi film, un film sull'immagine cinematografica stessa. Esteban appartiene a una figura molto classica – e profondamente maschile, nel senso della nevrosi ossessiva – del regista come colui che organizza il visibile, che pretende di padroneggiare il caos del reale attraverso la messa in scena. Tutto nella sua vita sembra ormai rispondere a questa esigenza di controllo: la nuova famiglia perfettamente levigata, i figli quasi irreali nella loro innocenza pubblicitaria, la moglie elegante e rassicurante, il

prestigio internazionale, la carriera una volta eterodossa e ormai definitivamente istituzionalizzata. Come se il passato potesse essere definitivamente assorbito dentro una superficie liscia, pacificata e senza sintomi. Ma la figlia continua a riapparire precisamente come ciò che questa immagine non riesce a contenere. È lei il ritorno del rimosso. Non tanto perché custodisca una verità nascosta sul passato, ma perché rende visibile l'impossibilità stessa di suturare il conflitto. E più il padre tenta di ridurre il cinema a uno spazio di riconciliazione e controllo, più il film si trasforma nel luogo in cui ciò che era stato rimosso ritorna dentro l'immagine stessa.



Her Private Hell.

Agli antipodi di un film come questo sembra esserci *Her Private Hell* di Nicolas Winding Refn, che è passato lunedì sera Fuori Concorso al Grand Théâtre Lumière. Perché se il cinema di Sorogoyen appartiene ancora a una sensibilità dell'immagine profondamente moderna – che poi è l'immagine del cinema, quella abitata da rimozioni, sintomi, zone d'ombra e temporalità stratificate – il film di Refn sembra invece muoversi dentro un universo visivo completamente bidimensionalizzato, dove ogni profondità è collassata sulla superficie liscia dello schermo.

Anche qui, curiosamente, al centro del racconto troviamo un rapporto tra padre e figlia e un set cinematografico che dovrebbe funzionare come spazio di ricomposizione simbolica (o forse in questo caso di suo collasso definitivo). Ma tutto appare ormai trasfigurato dentro uno scenario apertamente post-edipico, dove il fantasma incestuoso non viene più vissuto come qualcosa di perturbante o rimosso, bensì esibito quasi con compiacimento. Il padre cerca ossessivamente delle modelle coetanee della figlia; il desiderio circola senza più mediazioni; il conflitto non produce sintomi ma superfici lisce sulle quali specchiarsi.

Ed è precisamente qui che emerge la vera ossessione del cinema recente di Refn. Non tanto i personaggi – che infatti sembrano spesso parlare come figure semi-artificiali e svuotate da ogni interiorità – quanto l'idea di un'immagine che abbia ormai perso ogni profondità. Ovunque compaiono specchi, selfie, sfondi digitali da videogame, superfici riflettenti. Le modelle che popolano il film – la modella è ormai *il* personaggio generico dell'universo di Refn – sembrano esistere soltanto nella forma della propria esposizione iconica, come se il visibile fosse ormai interamente collassato dentro il regime autoriflessivo delle immagini digitali contemporanee. Se in Sorogoyen il cinema continuava ancora a essere il luogo dove il rimosso ritorna in forma sintomatica dentro al campo visivo, striandolo e rendendolo stratificato e complesso: in Refn sembra invece affermarsi un mondo in cui il visibile non custodisce più alcuna interiorità nascosta da interrogare (cosa che per altro non impedisce al film di produrre a volte degli scampoli di inaspettata bellezza, come nella scena della discoteca o nel meraviglioso incontro all'inizio del film tra la protagonista Elle, interpretata da una magnetica Thatcher, e la modella quasi robotica Hunter).

Non esistono più profondità, ma solo superfici che si riflettono infinitamente l'una nell'altra. E forse è proprio attorno a questa frattura che sembrano organizzarsi molti dei film passati quest'anno a Cannes: da una parte opere che tentano ancora di riattivare la grande tradizione moderna del cinema come luogo sintomatico del visibile; dall'altra film che assumono invece fino in fondo la nuova condizione delle immagini contemporanee, dove il cinema non è più il dispositivo privilegiato dell'inconscio ottico, ma soltanto una delle tante superfici attraverso cui il visibile circola, si riproduce e contempla ossessivamente sé stesso.

Leggi anche:
Pietro Bianchi | Cannes 1 / Un'immagine è un'immagine è un'immagine

---

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

