

## Cannes 3 / Per la bellezza del gesto

**Pietro Bianchi**

24 Maggio 2026

In un documentario del 2010 intitolato *The Essence of Form*, dedicato al cinema di Robert Bresson, Bruno Dumont riflette sul lavoro che Bresson faceva con gli attori e, soprattutto, su quanto il proprio cinema ne sia stato profondamente debitore. L'idea di fondo era deprivare il gesto attoriale di ogni residuo di intenzionalità. L'attore professionista tende infatti a guidare ogni movimento, ogni inflessione della voce, ogni minimo gesto sulla base delle esigenze di una sceneggiatura: tutto è pensato, deliberato, motivato. Quello che accade nella vita reale però è esattamente il contrario: i nostri gesti quotidiani sono per lo più automatici, inconsapevoli, privi di intenzione cosciente. In un'intervista ricordava come una persona che si gratta la testa, che appoggia una mano sul ginocchio o che muove distrattamente le dita non stia pensando a quello che fa: il gesto emerge da sé, quasi indipendentemente dal soggetto. Anzi il soggetto, diremmo noi, emerge in conseguenza del gesto: come suo tentativo di organizzazione e comprensione retrospettiva del gesto.

Per raggiungere questo livello di automatismo, Bresson era celebre per sottoporre i suoi attori a un numero estenuante di ripetizioni - anche cinquanta o sessanta take della stessa scena - che avevano l'intento di rendere forzatamente meccanica la performance attoriale svuotando progressivamente l'attore di ogni volontà espressiva. È qui che si gioca tutta la posta in palio di un cinema che cerca di non sopprimere ma di evocare l'accidentalità del gesto ancora non contaminata dai codici della recitazione. Per Dumont è precisamente in questa sottrazione di intenzionalità che passa la differenza tra il teatro filmato e il cinema vero e proprio: un cinema pensato come un alfabeto di corpi, movimenti e automatismi - registrati in fase di girato - che soltanto il montaggio ricompone successivamente in una vera e propria scrittura per immagini.



*Les Roches Rouges.*

### *“Pour la beauté du geste”*

Se si guarda all'intera traiettoria del cinema di Dumont, ci si accorge allora che è stata guidata con impressionante coerenza proprio da questa ricerca dell'automatico. Dai primi film interpretati da attori non professionisti, Dumont è passato progressivamente a lavorare con adolescenti, abitanti di zone marginali, corpi estranei a qualsiasi velleità performativa, arrivando persino a confrontarsi con figure ai confini della disabilità. Non sorprende allora che con *Les Roches Rouges* - presentato alla *Quinzaine des cinéastes* insieme a una masterclass in uno degli eventi cinefili più attesi di questa edizione del festival - Dumont sembri portare alle estreme conseguenze questa logica del proprio cinema: lavorare questa volta con attori di appena quattro o cinque anni.

In questo straordinario e piccolissimo film, girato nel sud della Francia non lontano da Cannes e costruito attraverso una scarnissima economia produttiva, Bruno Dumont mette in scena una sorta di storia d'amore e gelosia ridotta all'osso: un racconto minimo affidato interamente ai corpi e ai movimenti di questi bambini-attori che sono così piccoli da non poter essere irrigiditi in una forma stabile di intenzionalità psicologica o narrativa. Géo, il piccolo protagonista del film, si muove nello spazio come fanno tutti i bambini della sua età: corre senza direzione, agita continuamente le braccia, deforma il volto in smorfie continue, attraversato da una sorta di energia motoria incontrollabile. Non è un caso che Dumont abbia scherzato durante la masterclass sul fatto che il passo successivo potrebbe essere quello di lavorare con attori ancora più piccoli, o - diremmo noi - direttamente con degli animali. E in effetti il film sembra già

muoversi in quella direzione, come dimostra una delle sue scene più belle, in cui una lezione di tennis tenuta dal nonno di uno dei bambini viene continuamente sabotata da alcuni cani che inseguono le palline sul campo. A questo livello il gesto non è altro che un puro automatismo: movimento senza interiorità.

*Les Roches Rouges* rappresenta così non soltanto uno degli esiti più radicali del cinema di Dumont, ma anche una riflessione sorprendentemente lucida su una delle trasformazioni decisive attraversate dal cinema contemporaneo. Da un lato vi è il paradigma fotografico classico, fondato sull'idea che la pellicola registri inevitabilmente anche ciò che sfugge al controllo del regista: dettagli involontari, residui del reale, frammenti opachi dell'immagine, quello che Benjamin definiva *inconscio ottico*. Dall'altro vi è il regime digitale contemporaneo, in cui il livello di manipolabilità dell'immagine è diventato talmente estremo da trasformare il cinema in una forma generalizzata di animazione: dove ogni elemento dell'immagine può essere corretto, ritoccato, controllato e programmato. In un universo visivo di questo tipo, ogni immagine tende progressivamente a diventare indistinguibile dalla scrittura. È precisamente contro questa saturazione del controllo che Dumont sembra lavorare. Se l'immagine digitale contemporanea tende verso una totale intenzionalizzazione del visibile, il regista francese cerca invece di reintrodurre dentro il cinema una zona di accidentalità e di imprevedibilità. E il modo per farlo passa ancora una volta attraverso i corpi: attraverso quei gesti infantili che, proprio perché incapaci di recitare davvero, restituiscono all'immagine qualcosa della sua antica incontrollabilità e neutralità fotografica.

### *L'opacità del visibile*

E in effetti il confronto con questa trasformazione del visibile - che ha progressivamente separato il cinema dal paradigma fotografico, reintroducendo un controllo pressoché assoluto sul fotogramma e disseminando le immagini in una molteplicità di dispositivi digitali dalle funzioni sempre più operative piuttosto che estetiche - sembra essere stato uno dei temi sotterranei che hanno attraversato non soltanto i film presentati in queste settimane a Cannes, ma più in generale una parte significativa del cinema contemporaneo degli ultimi anni. È interessante notare come molti dei film più importanti del festival abbiano assunto forme ancora profondamente legate alla tradizione del cinema moderno e, più in generale, alla storia del cinema come arte dell'ambiguità, dell'interpretazione e del soggetto del desiderio. Eppure, è proprio questa stessa forma a mostrare oggi evidenti segni di crisi. Non è un caso, infatti, che molti film

di questa edizione abbiano messo direttamente in scena il rapporto tra realtà e finzione, oppure abbiano tematizzato il dispositivo cinematografico stesso, come se il cinema fosse ormai costretto a riflettere sulla propria sopravvivenza all'interno di una realtà già interamente saturata da immagini. In film come *Amarga Navidad* di Pedro Almodóvar, *Histoires parallèles* di Asghar Farhadi o *El ser querido* di Rodrigo Sorogoyen – nessuno dei tre andati a premio – la creazione artistica diventa così essa stessa oggetto del racconto, quasi che il cinema possa ormai parlare soltanto mettendo in scena le proprie condizioni di possibilità. Altri film, invece, si sono confrontati più direttamente con questa nuova condizione espansa e pervasiva dell'immagine contemporanea: è il caso del già citato *Teenage Sex and Death at Camp Miasma* o dello stesso film di Dumont, che cercano entrambi, anche se in modi quasi opposti, di interrogare che cosa resti dell'opacità del visibile dentro un universo immaginario sempre più piatto, autoriflessivo e costruito. Ma forse il film che più radicalmente è riuscito a confrontarsi con questa trasformazione è stato *Diary of a Chambermaid* – presentato sempre alla *Quinzaine des cinéastes* – dove Radu Jude dimostra ancora una volta di essere capace come quasi nessun altro negli ultimi anni di pensare come il cinema sia ormai arrivato a coincidere con il flusso stesso delle immagini contemporanee: un universo in cui la distinzione tra rappresentazione, archivio, simulazione, pornografia, merce e memoria tende progressivamente a collassare.



*Diary of a Chambermaid.*

## *La mercificazione della cura*

Solo apparentemente legato al libro di Octave Mirbeau – già portato al cinema da Renoir, Buñuel e più recentemente da Benoît Jacquot – il film di Jude, che più che un vero e proprio adattamento viene definito dal regista come una “variazione sul tema del romanzo”, costruisce il suo tipico dispositivo polifonico e centrifugo, dove registri, formati e tipologie d’immagini radicalmente differenti si sovrappongono continuamente gli uni agli altri. La protagonista è Gianina, una giovane donna rumena che lavora come collaboratrice domestica presso una famiglia borghese e progressista di Bordeaux, lontana dalla figlia rimasta a Bucarest con la nonna. Le sue mansioni comprendono le pulizie della casa, la cucina, ma soprattutto la cura del figlio piccolo della coppia, due professionisti liberal completamente assorbiti dal proprio lavoro (genialmente interpretati da Mélanie Thierry e Vincent Macaigne).

La famiglia presso cui Gianina lavora è sinceramente convinta di incarnare i valori dell’apertura e dell’inclusione. Quando invitano gli amici a casa si infervorano in lunghe discussioni politiche sull’invasione dell’Ucraina, sulla situazione dell’Europa orientale, sulla crisi contemporanea delle migrazioni, coinvolgendo continuamente Gianina affinché porti quella che dovrebbe essere la sua “prospettiva est-europea”. In altre parole, vogliono che Gianina venga riconosciuta come soggetto. Il problema è che questa apparente inclusività si scontra continuamente con la materialità di un rapporto che rimane invece radicalmente asimmetrico. Ed è precisamente qui che il film di Jude trova uno dei suoi nuclei più interessanti: nel cortocircuito tra il linguaggio contemporaneo dell’empatia liberal e la persistenza di rapporti materiali di dipendenza, subordinazione e sfruttamento che quel linguaggio non riesce realmente ad abolire.

Il film intreccia così diverse linee e registri narrativi. Da un lato vi è l’esperienza quotidiana di Gianina dentro la casa della famiglia borghese di Bordeaux. Vi è poi una messa in scena teatrale del *Diario di una cameriera* di Mirbeau, a cui la donna della famiglia spinge Gianina a partecipare. Si crea così una sorta di teatro dentro al film, che funziona quasi come ritorno del rimosso pulsionale delle dinamiche che attraversano la casa che invece rimangono sottotraccia. Perché se nel romanzo di Mirbeau la dimensione del desiderio, del dominio e della violenza sociale era ancora apertamente esplicita, nel presente progressivismo liberal del film di Jude tutto questo rimane invece costantemente implicito, nascosto, neutralizzato dentro il linguaggio dell’inclusione e della comprensione reciproca. Ma proprio questo nascondimento finisce progressivamente per rendere ancora

più evidente l'esistenza di un conflitto materiale destinato inevitabilmente a riemergere.

Jude conserva soprattutto del libro di Mirbeau la sua struttura diaristica ed epistolare. Il film si organizza infatti come una sorta di diario che procede giorno dopo giorno lungo tutto l'autunno, in attesa del ritorno natalizio di Gianina a Bucarest dalla figlia (ma naturalmente avverranno degli eventi che renderanno questo ritorno più complicato del previsto). Ma soprattutto questa forma diaristica viene continuamente aggiornata dentro le forme comunicative contemporanee: il film è costellato di videochiamate, messaggi e conversazioni via webcam con la Romania, che diventano la versione contemporanea della missiva epistolare. Sono proprio queste lunghe conversazioni digitali con la figlia - sempre più insofferente nei confronti della distanza della madre - a introdurre dentro il film una dimensione emotiva sorprendentemente intensa.

*Diary of a Chambermaid* finisce così per diventare nello stesso tempo una riflessione su una delle forme più decisive del conflitto di classe contemporaneo - quella legata alle migrazioni e al lavoro di cura globale - ma anche una riflessione sulla forma stessa dell'immagine contemporanea (e quindi, incrociando i due livelli diventa anche un film sulla dimensione politica della forma estetica del digitale): plurale, dispersiva, centrifuga, continuamente attraversata da salti di registro, cambi di formato e collisioni tra linguaggi differenti. In questo senso il film di Jude ci ha fatto pensare a un saggio di Arlie Russell Hochschild di qualche anno fa intitolato *Love and Gold*, dove viene analizzato il funzionamento delle catene globali della cura all'interno del capitalismo contemporaneo. Hochschild mostra infatti come il lavoro migrante di cura non consista semplicemente nella vendita di forza-lavoro e di tempo, ma anche nella messa a valore di capacità affettive, emotive e relazionali: empatia, attenzione, ascolto, disponibilità emotiva. Sono precisamente queste capacità, inseparabili dal lavoratore, che Gianina vende alla famiglia di Bordeaux. Ma il paradosso tragico del film è che proprio perché inseparabili da lei stessa, quelle stesse cure che lei fornisce al figlio della famiglia francese sono esattamente le cure che non può più dare alla propria figlia rimasta sola a Bucarest.

La cosa interessante che emerge da questo saggio è che questa apparente mercificazione "soft" dell'emotività è in realtà qualcosa di profondamente instabile e contraddittorio. Nel saggio si racconta per esempio di lavoratrici migranti che finiscono per sentirsi più legate affettivamente ai bambini di cui si prendono cura per lavoro che ai propri figli lasciati nel paese d'origine. Ed è precisamente questa contraddizione che il film di Jude riesce progressivamente a

fare esplodere. Pur mantenendo il suo tipico andamento frammentario, ironico e plurivoco – fatto di battute volgari, improvvisi momenti di *divertissement*, cambi di tono continui e collisioni di registri differenti – *Diary of a Chambermaid* riesce infatti, quasi paradossalmente per il cinema di Jude, a raggiungere nel finale una dimensione emotiva e persino drammatica di grande intensità. Ed è probabilmente proprio questa capacità di far emergere una reale esperienza emotiva dal centro stesso delle contraddizioni di un universo visivo frammentato, saturo e autoriflessivo a rendere il film una delle opere più sorprendenti presentate alla *Quinzaine* di quest'anno.



*Minotaur.*

### *Regimi della verità*

Nonostante due degli autori più interessanti visti quest'anno a Cannes – cioè Dumont e Jude, e non abbiamo purtroppo spazio per soffermarci su quello che sarebbe il terzo, cioè *La Libertad Doble* di Lisandro Alonso – siano passati tutti alla *Quinzaine*, vale la pena concludere commentando brevemente i premi del concorso principale, e in particolare la Palma d'Oro assegnata a *Fjord* di Cristian Mungiu (la seconda per il regista rumeno dopo quella vinta nel 2007 con *4 mesi, 3 settimane, 2 giorni*) e il Gran Premio della Giuria andato invece a *Minotaur* di Andrej Zvjagincev.

*Fjord* racconta la storia di una famiglia di ferventi evangelici composta da un padre rumeno, una madre norvegese e cinque figli piccoli, che decide di trasferirsi

da Bucarest a Lisbet, il villaggio d'origine della donna affacciato su un fiordo nella Norvegia rurale. Ben presto i valori ultraconservatori della famiglia finiscono per scontrarsi con quelli della comunità locale: un liberalismo apparentemente accogliente e tollerante, ma che il film mostra progressivamente come attraversato da dinamiche molto più aggressive, normative e assimilative di quanto non appaia in superficie. Ne emerge una sorta di allegoria delle *cultural wars* contemporanee, che va molto al di là di una specifica comunità rurale della Norvegia. Sebbene lo sguardo di Mungiu non abbia qui la stessa radicalità tagliente dei suoi lavori migliori, e il film sfiora a tratti persino un registro quasi da commedia, la riflessione che mette in scena è tutt'altro che banale. Anche perché Mungiu sceglie consapevolmente di aderire, almeno in parte, al punto di vista di una famiglia iperconservatrice senza mai trasformarla in semplice caricatura regressiva. Ed è probabilmente proprio l'ambiguità di questo posizionamento a cui costringe lo spettatore che rende *Fjord* un film destinato a produrre più di qualche smorfia di disagio nel senso comune del dibattito culturale liberal contemporaneo.

*Minotaur* di Andrej Zvjagincev invece - vincitore del Gran Premio della Giuria - affronta il problema ancora più radicale della rimozione della verità dentro la Russia putiniana contemporanea. E non è un caso che il film sembri ruotare attorno a una delle scene primarie del cinema moderno: quella dell'occultamento del crimine. Quante volte l'abbiamo vista, a partire naturalmente dalla celebre scena della doccia di *Psycho* (anche se il riferimento immediato di questo film pare essere *Stéphane, una moglie infedele* di Claude Chabrol)? Un assassino che, dopo aver commesso un delitto, tenta ossessivamente di cancellarne le tracce, di ripulire il sangue, di far sparire gli indizi. È forse la scena cinematografica fondamentale di ogni processo di rimozione: cercare di disfare ciò che è stato fatto e soprattutto nascondere una verità che non si vuole riconoscere.

Naturalmente questo accade al cinema. Nella vita reale - e soprattutto nella Russia militarizzata e fascistizzata dal conflitto ucraino raccontata da Zvjagincev - le cose funzionano diversamente. Non tanto perché le tracce del crimine non esistano o non siano visibili, ma perché basta una telefonata alle persone giuste, qualche protezione politica, una rete di favori e complicità, affinché tutto venga insabbiato e la verità smetta semplicemente di avere importanza. È questo il vero cuore politico del film: la Russia contemporanea come gigantesco regime della rimozione, della corresponsabilità diffusa, di un falso collettivo vissuto come vero.

Al centro del racconto vi è Galina, moglie infelice di un piccolo oligarca di provincia - proprietario di un'azienda di contractor militari che lavora per il fronte

ucraino – che vorrebbe soltanto provare a vivere una vita autentica dentro un mondo in cui tutti sembrano invece recitare una parte. Attorno a lei si dispiega lo squallore morale di una nuova borghesia russa che prospera economicamente grazie alla guerra, come emerge in una straordinaria scena di una cena tra amici dove ogni gesto, ogni conversazione, ogni forma di intimità appare già corrotta da una generale economia della menzogna. La relazione adulterina che Galina intreccia con un giovane fotografo diventa così il punto in cui si annodano tre diverse crisi: quella familiare, quella morale e quella prodotta da un'economia di guerra dove un favore politico può decidere chi verrà mandato al fronte e chi invece verrà salvato.

Zvjagincev, che non realizzava un film da quasi dieci anni – *Loveless* era stato presentato a Cannes nel 2017 – arriva a *Minotaur* dopo una lunghissima interruzione segnata dall'esilio, dall'abbandono di diversi progetti internazionali e soprattutto da una gravissima forma di Covid che lo aveva lasciato ricoverato per quasi un anno. E benché il film sia stato girato quasi interamente a Riga, in Lettonia, con dei capitali quasi completamente francesi, *Minotaur* rimane probabilmente uno dei più violenti atti d'accusa contro la Russia contemporanea prodotti negli ultimi anni dal cinema europeo.

Il film si chiude significativamente con un'immagine girata da cellulare dal figlio adolescente della famiglia, figura silenziosa e apparentemente passiva che per tutta la durata del racconto osserva distrattamente il crollo morale degli adulti attraverso lo schermo di videogiochi e smartphone. Ma proprio nel finale il ragazzo alza finalmente lo sguardo verso il cielo e filma delle nuvole da un aereo. Che cosa sono queste nuvole? Il segno che una verità destinata a sfuggire alla manipolazione del regime continuerà comunque a rendersi visibile? Oppure il fatto che il video venga ritoccato in bianco e nero suggerisce che anche il futuro dell'immagine russa resterà inevitabilmente filtrato dalla macchina simbolica del potere? Zvjagincev lascia volutamente aperta la domanda. Ed è forse proprio questa sospensione finale a fare di *Minotaur* una delle riflessioni politiche più forti e intelligenti passate quest'anno a Cannes.

*In copertina: Fjord, di Cristian Mungiu.*

### **Leggi anche:**

Pietro Bianchi | [Cannes 1 / Un'immagine è un'immagine è un'immagine](#)

Pietro Bianchi | [Cannes 2 / L'immagine e il suo tempo](#)

---

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](#)

