DOPPIOZERO

A spasso per la Croisette

Pietro Bianchi

23 Maggio 2014

Tra i 55 film della selezione ufficiale (divisi tra concorso, fuori concorso, proiezioni speciali e la sezione *Un Certain Regard*), i 30 film delle sezioni indipendenti *Quinzaine des Réalisateurs* e *Semaine de la Critique*, i 24 film restaurati di *Cannes Classics*, tutte le selezioni di cortometraggi e le migliaia di proiezioni legate al *marché*, è facile girare per la Croisette provando una certa sensazione di smarrimento di fronte a una così immensa ed esagerata offerta di cinema. A volte poi le moltissime e inevitabili sovrapposizioni fanno sì che sia necessario compiere scelte dolorose e dover sacrificare proiezioni di sicuro interesse per mettersi in coda per i film più ambiti dove non è raro che tra il tempo di attesa fuori dalla sala e la lunghezza del film si raggiunga un inquietante rapporto 1:1.

Capita allora di vedere giornalisti o cinefili vagare per le sale del festival con in mano i volantini dei programmi delle proiezioni pasticciati in ogni più piccolo angolo per riuscire a far quadrare tempi di proiezione, di attesa e di coda con calcoli di precisione millimetrica. L'obiettivo è sempre quello: riuscire ad assistere al numero più alto di proiezioni possibile. Nei limiti di una giornata che inizia la mattina alle 8.30 con la proiezione stampa del film in concorso e finisce a tarda notte, si spera di non sbagliare nulla e di imbroccare sempre i film giusti. Ma a volta qualcosa sfugge: un film che sembrava di sicuro interesse si rileva deludente; un grande regista ha perso lo smalto di un tempo; così come accade che si diffonda il passaparola per film sorprendenti di cui non si sospettava la qualità e in molti tentano di trovare il tempo per andare a una delle repliche.

In questa seconda puntata del nostro viaggio per il Festival di Cannes per *Doppiozero* andremo a scovare alcune delle cose più interessanti che abbiamo visto nelle sezioni parallele al di fuori della Mostra Concorso: film che magari trovano poco spazio nelle pagine degli spettacoli dei maggiori quotidiani nazionali e che non sempre vantano attori di grido, ma che potrebbero avere una vita ben

oltre il festival e magari finire pure nelle nostre sale la prossima stagione (come capitò a *No – i giorni dell'arcobaleno* di Pablo Larraín che passò a *Un Certain Regard* due anni fa e poi venne venduto in tutto il mondo, Italia compresa, riscuotendo un grande successo); o film che più semplicemente, e indipendentemente dal numero di biglietti staccati, meritano comunque di essere visti, discussi e apprezzati.

Iniziamo con due tra le opere più interessanti dell'intero festival passate entrambe nella sezione U*n Certain Regard*. La prima è *Amour Fou* di Jessica Hausner, regista austriaca di cui già parlammo su *Doppiozero* in occasione della retrospettiva che le dedicò Bergamo Film Meeting qualche mese fa. Questo nuovo film, ambientato a Berlino all'inizio del XIX Secolo in pieno romanticismo, è liberamente ispirato alle figura del poeta Heinrich Von Kleist, e in particolare alla vicenda del suo suicidio avvenuto a soli 34 anni.

Von Kleist seguendo il mito romantico dell'eternità dell'anima volle porre fine a quelle che lui considerava "sofferenze terrene" tramite un patto d'amore e di morte con una donna. L'amore se è tale non può che essere eterno, ma per esserlo deve superare la sua sottomissione alla temporalità terrena: dunque non può che essere un intreccio di amore e morte, un *amor fou*. La Hausner utilizza però la vicenda in modo quasi pretestuoso perché l'interesse non sta nel dramma ma nella messa in scena: la tragicità del suicido subisce un abbassamento di registro radicale e viene ridotta al suo nocciolo basso, quasi ridicolo. Quello che viene ricercato è la zona d'indistinzione dove il drammatico e il ridicolo stanno l'uno accanto all'altro in una sorta di hegeliana coincidenza degli opposti.

La regista austriaca ci aveva già abituati a operazioni di questo tipo sia in *Hotel* nel 2004 sia soprattutto in *Lourdes* del 2009 dove il sacro e la sua commercializzazione più pacchiana convivevano l'uno nell'altra. Qui però la Hausner fa un salto di qualità perché riesce a cogliere l'aspetto fondamentale dell'incontro/scontro di due registri contrapposti, che è quello della produzione dell'effetto comico. Il suicidio d'amore diventa allora la vicenda di un uomo che va in giro per i salotti berlinesi a proporre a giovani donne dell'alta società se sarebbero così gentile da voler morire insieme a lui (con delle reazioni sui loro

volti che possiamo ben immaginare).

Il film però ha una messa in scena glaciale, la recitazione fredda, distanziata e senza alcun trasporto emotivo (più simile ai film tedeschi di Straub-Huillet che a Michael Haneke, maestro riconosciuto della Hausner), il quadro poi è praticamente immobile per tutta la lunghezza del film al contrario dei lenti e lunghissimi zoom che caratterizzavano i suoi film precendeti. La Hausner capisce che la coincidenza degli opposti ha bisogno della coesistenza nella stessa immagine di alto e basso, di colui che vuole morire e dell'interlocutore che non sa nemmeno di cose si stia parlando, di quello che pensa all'eternità e quello che invece sta facendo un'operazione banale e quotidiana con un film che dimostra come sia ancora possibile fare un cinema di grande ambizione formale e di ricerca linguistica della messa in scena.

Il secondo grande film passato a *Un Certain Regard* è senz'altro *Jauja* del registra argentino Lisandro Alonso, che ci porta nell'estrema profondità della Patagonia del 1882 durante la "Conquista del deserto": una campagna finalizzata all'eliminazione della popolazione indigena locale. Il protagonista è un capitano danese interpretato da Viggo Mortensen che viene assunto nell'armata argentina come ingegnere e che si porta con sé la figlia adolescente. Il vero cuore del film però è proprio Jauja, un luogo che la leggenda vorrebbe esser un paradiso terrestre ma che nessuno trova.

Perché il segreto, come in tutte le leggende, non c'è, o meglio non è nient'altro che la superficie del segreto stesso, il solo fatto che di qualcosa si ipotizzi l'esistenza. Viggo Mortensen andando alla ricerca della figlia, che scappa insieme ad un indigeno, finirà allora per essere protagonista, suo malgrado, di uno strano processo di soggettivazione, in cui il luogo circostante e l'interiorità, ciò che è realtà e ciò che è leggenda, la calma della natura e il suo rovescio inquietante e da incubo, finiscono per confondersi l'uno nell'altro. Alonso è un registra davvero straordinario, capace di costruire un oggetto filmico molto particolare e che non assomiglia a nient'altro: una sorta di western metafisico che al di là dell'ambientazione sembra essere fuori dal tempo (e che per altro è girato in un formato "inattuale" come è il 4:3) e che nonostante l'estrema dilatazione

temporale è capace di lasciare un'impronta indelebile anche molto dopo al termine della visione.

Ma sono da segnalare anche alcune delle opere passate alla sezione "alternativa" per eccellenza di Cannes, quella *Quinzaine des Réalisateurs* nata sulla scia del maggio '68 e che ogni anno viene organizzata dalla "Société des réalisateurs de films". Innanzitutto il film d'apertura, quel *Bande de filles* di Céline Sciamma che tra i palazzoni delle banlieue parigine ci porta nella vita di un gruppo di adolescenti di origine africane. In particolare in quella di Mariame la cui vita da sedicenne un po' solitaria subisce uno scossone irreparabile quando la gang supercool di coetanee le chiede inaspettatamente di diventare una di loro.

Vestiti firmati rubati, capelli lunghi e stirati come delle popstar e attitudine minacciosa e assolutamente impertinente, sono gli ingredienti che le permettono di costruire un'identità. E in un mondo dove tutto riparte da zero e dove gli adulti sono scomparsi, i nomi propri ce li si sceglie e non li si eredita da nessuno: Mariame diventa Vic, come vittoria, quello che lei vorrebbe dalla vita. La Sciamma non sceglie la strada della critica sociale e prova a guarda le vite di queste ragazze "alla lettera", ovvero seriamente. Perché quando si vive a Bobigny non ci sono molte alternative: gli atti di bullismo, le risse con i coetanei riprese dai cellulari e l'ossessione per la cura del proprio corpo sono l'alfabeto di base della propria vita. E così succede anche che quando si vedono queste ragazze ballare sulle note di "Diamond" di Rihanna in una sorta di re-enactment fai da te di un videoclip in una camera d'albergo (la scena che meglio sintetizza il film), non si possa che pensare che queste forme di vita quando non ci si precipiti a giudicarle, possano nascondere momenti di inaspettata bellezza.

Tuttavia in questa costruzione costante di se stessi, quello che continua a fare problema è il corpo. Perché la Sciamma non ci fa solo un cantico de-responsabilizzato della costruzione artificiale della propria immagine. Qualcosa a volta si mette di traverso. Il corpo non è manipolabile come i capelli, e non lo si può nemmeno nascondere sotto i vestiti (come fa Vic quando il suo desiderio la porta più facilmente ad avvicinarsi alle femmine invece che ai maschi). Diventare adulti, come le ragazze della banlieue sono costrette a fare persino troppo in

fretta, vuol dire anche riconoscere che c’è un limite, e che questo non appartiene solo alla società, ma anche alla dialettica a volte un po’ imperscrutabile del nostro desiderio.

All’estremo opposto del vitalismo adolescente delle ragazze di colore della Sciamma vi è l’austerità della pittura rinascimentale e romantica della National Gallery di Londra, l’oggetto del nuovo straordinario documentario di Fredrick Wiseman. Anche se meno conosciuto di altri colleghi, Wiseman è probabilmente il più grande documentarista vivente, uno che ha dedicato i quasi cinquant’anni della propria invidiabile carriera a studiare un solo oggetto: le istituzioni. Dai manicomi di *Titcut Follies* all’industria della carne di *Meat*, dalle case popolari americane di *Public Housing* alla compagnia di danza dell’Opéra di Parigi di *La Danse*, Wiseman ha analizzato un numero invidiabile di aggregati sociali, seguendo sempre lo stesso schema: dei periodi relativamente brevi in loco dove però la camera viene lasciata quasi sempre accesa (in modo che finisca per non essere notata quasi più) e poi dei lunghissimi (ed estenuati) periodi di montaggio, di solito attorno all’anno di lavoro, dove l’enorme mole di materiale viene studiato fino ai minimi dettagli. Il risultato è che Wiseman utilizza lo strumento cinematografico più per comprendere un oggetto che per costruirne una perfetta rappresentazione.



I suoi film infatti sono spesso lunghi diverse ore (quest’ultimo sulla National Gallery più di tre) e richiedono di essere visti con una grande dose di attenzione, dato che mancano sia di una qualsivoglia forma di voice over oltre che di una qualunque forma di intervista frontale. Permettono però come pochi altri di entrare nella rete di relazioni e di rapporti che contraddistingue un’istituzione e così di riuscire a comprenderne il funzionamento e i presupposti. In quest’ultimo caso, dopo quel meraviglioso cantico in favore dell’università pubblica che è stato *At Berkeley* presentato all’ultimo Festival di Venezia, impariamo a conoscere il funzionamento di uno dei più importanti musei del mondo: dal meticoloso e scientifico restauro di un Rembrandt a una lunga riunione amministrative sulla gestione del personale; dall’allestimento di una mostra su Leonardo al difficile

lavoro delle guide, la National Gallery viene aperta ai nostri occhi a tutti i livelli, riuscendo anche a farci vedere le tante difficoltà che deve affrontare una grande istituzione di massa, stretta tra le esigenze di marketing e le restrizioni di budget, tra la necessità dei grandi eventi e la vocazione culturale. Wiseman si dimostra capace ancora una volta – nonostante abbia compiuto da poco 84 anni – di avere una curiosità intellettuale e un'attenzione dello sguardo che manca a molti dei documentaristi più giovani di lui (soprattutto a quelli "politici").

E a chi pensa che questo sia un cinema di difficile accessibilità per il grande pubblico, basti pensare che il più grande produttore dei suoi lavori è la televisione pubblica americana, la PBS, una delle pochissime di quel paese che per essere vista non ha bisogno di alcuno tipo di canone. Perché, nonostante sembri incredibile, persino un cinema didattico e inattuale come questo può avere un proprio spazio a Cannes.

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

