DOPPIOZERO

Winter Sleep, il film migliore?

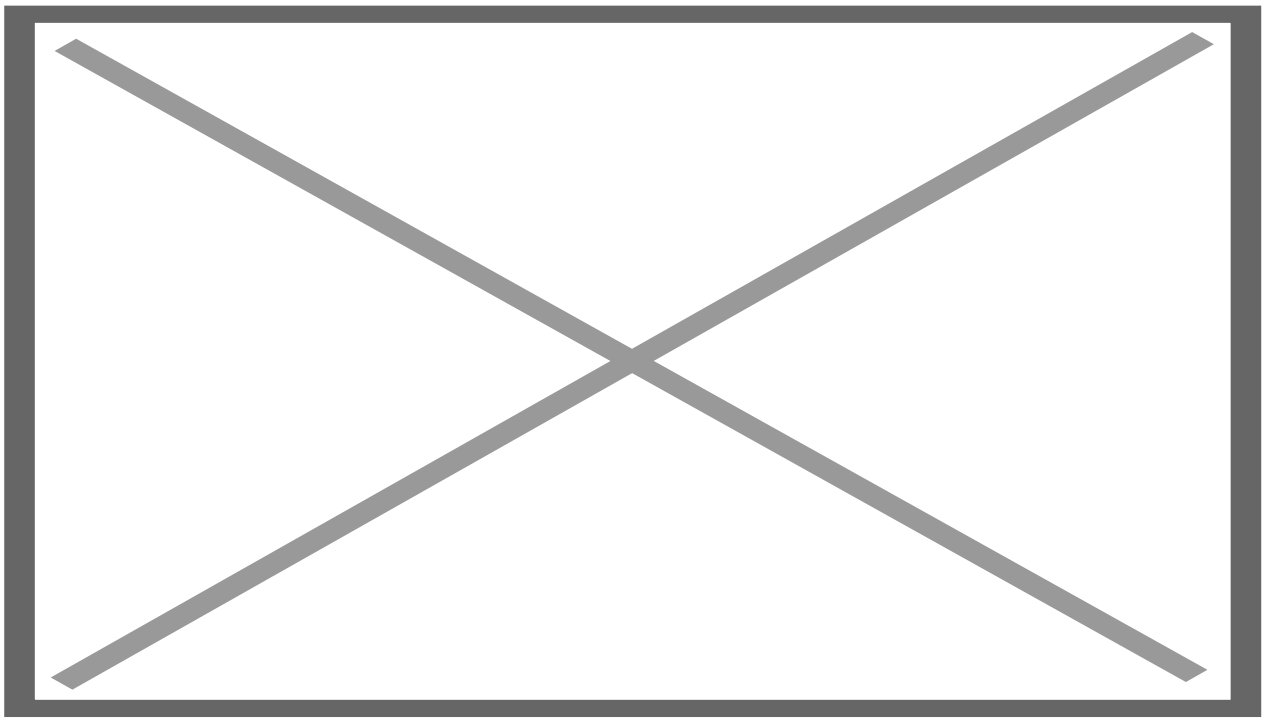
Pietro Bianchi

27 Maggio 2014

E alla fine ha vinto il film più *cannois* di tutti, quello che si è soliti chiamare “da festival”, a indicare un’opera che compiacerà senz’altro quella nicchia di pubblico, normalmente over-60 e con un discreto capitale culturale a disposizione, che è abituata a frequentare le (sempre più scarse) sale cinematografiche d’essai. Insomma, non ci pare proprio che la giuria presieduta da Jane Campion abbia voluto sbaragliare più di tanto le carte in tavola e cambiare il *mood* conservatore dato alla selezione del concorso dal direttore Thierry Frémaux. Intendiamoci, *Winter Sleep* di Nuri Bilge Ceylan è un ottimo film, ma è anche uno dei film più tradizionali dal grande regista turco (il cui precedente *C’era una volta in Anatolia* ci pare avesse molti più elementi di interesse): costruito per la maggior parte in interni, sviluppato secondo grandi blocchi di dialoghi dove emergono le fratture emotive che caratterizzano un nucleo famigliare e le divisioni incolmabili che separano le classi sociali di un piccolo paese dell’Anatolia Centrale, Ceylan ci guida in un film che vuole cercare un tono letterario, cechoviano o shakespeariano. Il fatto che ci riesca – e non è evidentemente cosa da poco – ci dice senza ombra di dubbio che si tratti di una grande pellicola. Rimane però il dubbio se il vincitore della Palma d’Oro a Cannes possa limitarsi a essere un grande film e non anche un film la cui forma cinematografica sia rilevante per i nostri tempi, cosa quest’ultima che *Winter Sleep* evidentemente non è.

Tuttavia se la giuria della Campion avesse voluto guardare in quella direzione c’era solo l’imbarazzo della scelta, dato che di grandi film cinematograficamente rilevanti a Cannes quest’anno non c’era certo penuria. Prima di soffermarci sugli altri premi vorremmo infatti spendere qualche parole sulle tre vere e proprie bombe a orologeria sganciate sulla Croisette durante la seconda parte del concorso. Tre film che ci sono parsi fondamentali e che (insieme a *The Homesman* di Tommy Lee Jones di cui abbiamo già parlato nella prima puntata) a nostro avviso avrebbero dovuto trovare spazio nel palmares finale ma che per

qualche ragione sono state o ignorante o ampiamente sottovalutate.

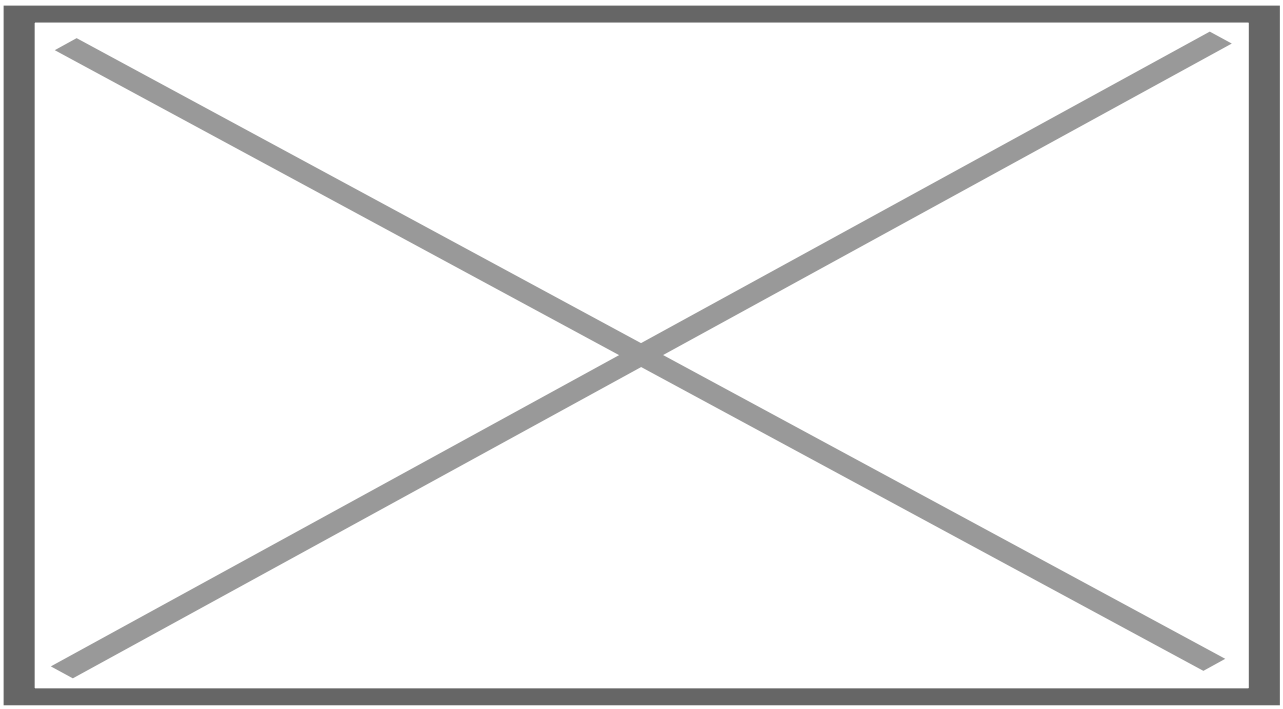


Winter Sleep

La prima è l’opera che per importanza avrebbe dovuto caratterizzare il concorso di Cannes quest’anno: quel sorprendente *Adieu au langage* firmato Jean-Luc Godard, che è tutt’altro che il semplice esercizio di stile a cui molti l’hanno ridotto e nemmeno un’opera “tra le tante” che compongono la sterminata carriera del regista ginevrino. Il pubblico di Cannes, messo di fronte a un film denso e teorico, anche se di soli settanta minuti (il più corto del concorso di quest’anno), ha reagito in buona sostanza in due modi: o dandogli di diritto la patente di capolavoro quando si trattava dei supporter godardiani per partito preso, quelli che nella maggior parte dei casi hanno ridotto il film a una semplice provocazione nei confronti del sistema del Festival (come se Godard a 84 anni potesse fare ancora l’adolescente provocatore); oppure riducendo il film a una serie di immagini non-sense deprivate di alcuna logica, come se la decostruzione della linearità narrativa pura e semplice potesse ancora avere un qualche valore, se mai l’abbia avuta. Quest’ultimo è stato l’atteggiamento della maggior parte della stampa italiana, emblematicamente rappresentata da uno dei maggiori quotidiani nazionali che ha proposto una sconcertante recensione del film dalla quale l’unica cosa che emergeva era l’assoluta inadeguatezza del recensore a comprendere

l’oggetto filmico che aveva di fronte ai propri occhi.

Crediamo invece che bisogni resistere alla tentazione di ridurre *Adieu au langage* a una serie di suggestioni pre-razionali: si tratta di un testo estremamente pensato, la cui logica è semmai stringente e perfettamente intelligibile. Godard affronta infatti in questo film uno dei problemi che ha guidato la sua ricerca negli ultimi decenni: il rapporto tra l’immagine e la parola; tra la visione e il linguaggio. Secondo Godard l’arte cinematografica è infatti da sempre divisa da una doppia tendenza. Da un lato il cinema permette una visione che va *oltre* a quella dei nostri occhi, riuscendo – tramite la mediazione di un’ottica meccanica – a restituirci una dimensione del visibile impensabile se fossimo limitati soltanto dai nostri occhi. Dall’altro lato questa potenzialità è stata storicamente sempre soggiogata all’esigenza di illustrare delle storie e delle narrazioni, facendo prevalere la tradizione del romanzo dell’Ottocento sulla modernità dell’invenzione cinematografica. Da un lato la dimensione pittorica, dall’altra quella illustrativa; da un lato l’immagine che basta a sé stessa, dall’altro la parola che si accoppia all’immagine e guida il nostro occhio prescrivendoci dove andare a guardare.



“Vivere o narrare?” si chiede Godard nel film. *Adieu au langage*, diviso in due capitoli – natura e metafora – vuole allora essere un’opera programmatica per un

cinema dell'a-venire: un cinema che non si fa più segno di qualcosa d'altro, ma che riesce a esprimere tutta la propria intransitiva potenzialità immaginifica. In un regime dell'immagine che è per Godard ancora schiavo della dualità apparenza/essenza, velo/cosa, vestizione/nudità, e dove tendiamo sempre a pensare che dietro all'immagine ci sia sempre qualcosa, spunta allora Roxy, l'onnipresente cane del film che, ci dice Godard, come tutti i cani non è né vestito né nudo e che ci insegna che l'immagine dovremmo considerarla così, gioiosamente intransitiva. Che *Adieu au langage* non sia un'elegia ma un manifesto per il futuro ce lo fa capire anche la tecnica con la quale è girato, quel 3D che parrebbe essere agli antipodi della sensibilità filmica godardiana. Ma è qui che vediamo all'opera la grande trovata di Godard che non usa il 3D come strumento per intensificare l'identificazione dello spettatore all'immagine, ma semmai per dividere l'immagine da se stessa: il 3D è una seconda camera da giocare dialetticamente contro la prima, per farci capire che l'essenza del visivo non è quella di fare Uno con lo spettatore ma è di essere asimmetrico, diviso, e quindi aperto al possibile. Il cinema insomma, ci dice Godard, è ancora un campo di battaglia.

La seconda e la terza opera da segnalare sono due film canadesi: *Mommy* del giovane Xavier Dolan e *Maps to the Stars* dell'ultra-veterano David Cronenberg. Due film molto diversi, che paiono però costruire una sorta di dialogo tra loro. Nel primo si narrano le vicende del quindicenne Steve, un adolescente che soffre di quella che gli americani chiamano ADHD, la sindrome da deficit di attenzione e iperattività. Steve è orfano di padre vive da solo con la madre, anche se questo dice in effetti troppo poco, perché Steve di sua madre è innamorato. In questo strano rapporto incestuoso viene ad inserirsi una vicina di casa, una maestra in anno sabbatico, che insoddisfatta per la sua routine piccolo-borghese inizia a frequentare Steve e sua madre e fa esperienza per la prima volta di un risveglio del proprio desiderio.

Xavier Dolan, Mommy

Dolan ci rappresenta questo stranissimo rapporto incestuoso in termini vitalistici e liberatori: i tre vivono insieme, e senza alcuna legge sociale sembrano riuscire a essere finalmente loro stessi. Dolan è così: narcisista, ingenuo, sopra le righe, eppure il suo cantico della libertà dai vincoli sociali tocca un nervo scoperto in

una discussione molto importante del contemporaneo. Nel dibattito sulla crisi e la scomparsa delle figure paterne Dolan pare dirci che sì, non solo è possibile vivere senza padri, ma che forse è anche meglio. E infatti sarà solo quando Steve, la madre e la vicina incontreranno i limiti dell'ordine sociale che questa vitalità finirà per spegnersi. Ma *Mommy* è anche un grande film perché riesce a trovare una forma estetica di grande originalità per esprimere questo vitalismo narcisistico fuori da ogni legge. Dolan gira infatti il film in un formato stranissimo, un insolito 4:5 che diventa una sottile striscia verticale che lascia fuori dall'immagine gran parte dello schermo. L'effetto è quello di escludere lo spazio circostante: come se i personaggi di Dolan non venissero mai collocati in un contesto spaziale ma venissero visti quasi sempre frontalmente, come se fossero di fronte a uno specchio. Perché il rapporto incestuoso fuori dalla legge è un rapporto per definizione duale, come quello che Steve ha con sua madre.

Con una certa sorpresa il tema dell'incesto è tornato più volte in questo festival di Cannes (mentre significativamente c'erano pochissimi film sui padri), ma il film dove è stato trattato nel modo più lucido in relazione ai suoi risvolti sociali è *Maps to the Stars* di David Cronenberg. Qui l'incesto non è più un rapporto duale e famigliare ma è diventato un legame sociale sul quale poggia un'intera società. Siamo a Hollywood, nell'ambiente delle star che devono continuamente allontanare lo spettro del passare del tempo. Gli stacchi generazionali non esistono più. C'è un'attrice ormai non più giovanissima che deve interpretare in un film la propria madre scomparsa ma che continua ad apparirle dicendole che non potrà mai essere alla sua altezza. Tra madre e figlia è la madre ad essere più giovane e a essere in costante competizione narcisistica con la figlia. C'è poi una giovane star adolescente che vale milioni di dollari e che tratta i propri genitori come se fosse lui il padrone della famiglia: si scopre poi che questo giovane ragazzo ha avuto da piccolo un rapporto incestuoso con la sorella che ha quasi distrutto la famiglia.

Nel mondo di Cronenberg non ci sono né genitori né figli, o meglio, tra genitori e figli c'è lo stesso rapporto di competizione narcisistica che c'è a Hollywood tra star che si contendono una parte. Si tratta forse del film più psicoanalitico del regista canadese anche se ci parla di un mondo dove la psicoanalisi non esiste più e dove l'incesto è diventato una strana forma di organizzazione della società. L'unico culto è quello del corpo, vero dispositivo di esorcizzazione del tempo: pastiglie, yoga, chirurgia plastica, energy drink e libri motivazionali; l'unica regola

assoluta è quella della prestazione e dell'essere in forma. Se i rapporti di autorevolezza simbolica – mutuati sul modello della paternità e dell'autorità – verticalizzano il campo sociale, in *Maps to the Stars* viviamo in un mondo dove tutto è disposto su un piano orizzontale: non esistono stacchi o discontinuità, conflitti o rotture. Cronenberg ci dice semplicemente che questo è il mondo in cui viviamo e che non ha senso opporvisi con uno sguardo critico. A un giornalista che in conferenza stampa gli ha chiesto "ma lei ha davvero questa brutta opinione del mondo Hollywoodiano?", lui le ha risposto: "Brutta opinione? Io? Ma non vede come ci stiamo divertendo!"

Olivier Assayas, Clouds of Sils Maria

Clouds of Sils Maria

Tuttavia questi tre film (a cui si potrebbe anche aggiungere *Clouds of Sils Maria* di Olivier Assayas un'altra grande storia di competizioni narcisistiche orizzontali passata proprio l'ultimo giorno sulla Croisette), che potevano rappresentare un'idea di cinema un po' meno paludata e conservatrice hanno avuto poco spazio il giorno delle premiazioni. Tornato a casa senza riconoscimenti Cronenberg, se non per la performance di Julianne Moore, la giuria della Campion ha invece pensato di limitarsi a dare un doppio premio minore della giuria a ex-aequo a Xavier Dolan e Jean-Luc Godard, quasi a voler mettere sullo stesso il più giovane e il più vecchio regista del concorso, in quello che molti hanno considerato essere uno scherzo di pessimo gusto, soprattutto per Godard. Il secondo premio più importante dopo la Palma d'Oro, il Grand Prix della Giuria, è stato invece dato in modo abbastanza sorprendente a *Le meraviglie* di Alice Rohrwacher. Abbiamo già espresso le nostre perplessità riguardo a questo film pur riconoscendo i tanti spunti interessanti: tuttavia non possiamo non avere l'impressione che la regista italiana abbia raccolto con *Le meraviglie* un po' di più di quanto effettivamente meritasse. Ci rallegriamo in ogni caso per un riconoscimento al cinema italiano e ci auguriamo che questo premio possa dare un'iniezione di fiducia e di investimenti al settore, che in questo momento versa in condizioni di grande difficoltà (anche e soprattutto per la disastrosa condizione in cui versa la nostra rete di distribuzione in sala).

Se a questi aggiungiamo i premi dati al tradizionalissimo *Mr. Turner* di Mike Leigh per l'interpretazione maschile, al russo *Leviathan* per la sceneggiatura e

all’americano Bennet Miller per la regia del pur buon *Foxcatcher*, abbiamo comunque l’impressione di un palmares più attento alla conservazione che all’innovazione. Ed è un vero peccato perché oltre a quelle citate ci sarebbero state molte opere viste nelle altre sezioni che non avrebbero per nulla sfigurato in concorso: come *Jauja* di Lisandro Alonso che per molti è stato *il* film del festival (mentre gli è stato incomprensibilmente preferito in concorso la mediocre commedia argentina *Relatos Salvajes* di Damián Szifron che però era spinta dalla Warner e da Almodovar), *Amour Fou* di Jessica Hausner o l’incredibile miniserie *P’tit Quinquin* di Bruno Dumont passato alla *Quinzaine*. Ma si sa che i premi sono sempre l’incontro di mille casualità e lasciano sempre il tempo che trovano: la vita di questi film infatti è appena iniziata. Toccherà a noi far sì che non vengano dimenticati, sperando soprattutto che riescano a trovare uno spazio nelle nostre sale della prossima stagione.

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

