

DOPPIOZERO

Cannes, l'America e noi

Pietro Bianchi

17 Maggio 2015

È l'edizione numero 68 ma non è certo tempo di rivoluzioni al Festival del Cinema di Cannes. Nonostante l'avvicendamento del presidente, che non è più il cinecritico Gilles Jacob ma l'ex businessman di Canal + Pierre Lescure, figura molto più *marketing oriented*, il programma non sembra averne risentito e si muove nella linea di una sempre più autocentrata e autocelebrata conservazione *cannoise*. A essere onesti c'è da dire che la selezione presieduta come sempre da Thierry Fremaux quest'anno ci è sembrata essere persino un po' meno paludata e conservativa dell'anno scorso, anche se molti dei nomi noti più audaci sono finiti fuori dalla mostra concorso, in [Un Certain Regard](#) e alla [Quinzaine des Réalisateurs](#) (tra questi [Apichatpong Weerasethakul](#), [Brillante Mendoza](#), [Philippe Garrel](#) e [Miguel Gomes](#)). Tra le poche novità ce n'è senz'altro qualcuna negativa, come la scelta del film d'apertura che al posto del classico *blockbuster* americano è ricaduta su un'opera francese di apparente taglio sociale – in realtà spiccatamente conservatrice –, *La Tête haute* di Emmanuelle Bercot che riesce senza alcun disagio apparente a fare un'apologia senza ombre del sistema giudiziario francese visto come severo ma comprensivo, efficace nel recupero – e nella normalizzazione – dei marginali anche quando questi sono dei ragazzi violenti ed esagitati come Malony (che ricorda tanto lo Steve di [Mommy](#) di Dolan). Da notare solo le notevoli interpretazioni dei due giovani da parte di Rod Paradot e Diane Rouxel, ma sembrano giocare da soli una partita dove nessuno gli passa la palla e i loro sforzi non servono a salvare un film che finirà presto nel dimenticato. Non si capisce come mai non si sia deciso di aprire il festival con il già osannato [Mad Max: Fury Road](#) di George Miller, passato sulla croisette fuori concorso il secondo giorno e che avrebbe soddisfatto al meglio il ruolo di film d'apertura, ma temiamo che l'unica spiegazione non possa che dipendere da logiche assolutamente extra-cinematografiche.



Da sinistra: *La Tête haute*, 2015, di Emmanuelle Bercot; *Mad Max: Fury Road*, 2015, di George Miller

Nonostante la selezione della mostra concorso di quest'anno sia geopoliticamente “centrata” sull'Europa (i ben 5 film francesi e 3 italiani costituiscono da soli quasi metà del programma), si è già attirata qualche critica per l'eccessiva presenza di attori di lingua inglese e per il fatto che le produzioni siano sempre più internazionali anche quando si tratta di registi europei. L'ha scritto *Libération* in apertura di festival ([Cannes](#)

la promenade de l'anglais) lasciando tradire la classica preoccupazione tutta francese per la perdita della propria egemonia culturale, che anche quando viene fatta da sinistra ha un retrogusto un po' disgustosamente nazionalista. È tuttavia vero che il film del messicano Michel Franco abbia come protagonista Tim Roth [*Chronic*]; che *Louder Than Bombs* del norvegese Joachim Trier sia stato girato a New York con Jesse Eisenberg; che *The Lobster* del greco Yorgos Lanthimos abbia Colin Farrell, Rachel Weisz e John Reilly come protagonisti o che nel film del *québécois* Denis Villeneuve vediamo Emily Blunt, Benicio del Toro e Josh Brolin [*Sicario*]. Ma è vero che pure gli italiani Paolo Sorrentino [*Youth*] e Matteo Garrone [*Il racconto dei racconti*] poi così "italiani" non siano (tra Salma Hayek, Vincent Cassel, Michael Caine e Harvey Keitel gli attori italiani sono ridotti a comparse e la lingua che fa da padrona è l'inglese anche quando siamo nella Napoli del Seicento). Tuttavia bastano la lingua e il passaporto degli attori per fare di un film un film americano? O per gridare all'uniformità globalizzante dello sguardo e dell'immaginario?



Louder than Bombs, 2015, di Joachim Trier

La risposta ci arriva proprio da Matteo Garrone e dal film di apertura del concorso: il bellissimo *Racconto dei racconti* (ne ha già parlato [qui](#) su *doppiozero* in una bellissima recensione Roberto Manassero qualche giorno fa), che non potrebbe essere più "europeo" e più lontano dall'uniformità *global* che tanto spaventa *Libération*. Il film, un fantasy *weird* e assolutamente inclassificabile, tratto dal seicentesco e napoletano *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile, si apre con una sequenza fulminante che ci dice molto della riflessione e del cinema di Garrone, e anche della sua eccentricità per nulla uniformata ai gusti dominanti del cinema contemporaneo. Ci troviamo in un regno fiabesco – ovvero in nessun luogo, al di fuori di ogni storia – e due

reali tentano invano di avere un figlio. La regina sembra essere sterile e impossibilitata ad avere eredi. La soluzione arriva dalla magia: un mago stregone consiglia al re di uccidere un drago marino e di asportargli il cuore che poi dovrà essere cotto da una vergine e mangiato a pasto dalla regina. Per creare la vita c'è bisogno della morte: la creazione deve passare dalla distruzione, la generazione dalla verginità. Tuttavia la serva mentre cucina il cuore respirerà i fumi della pietanza e così finiranno entrambe – sia la serva sia la regina – per rimanere incinte e per partorire il giorno successivo. Anche qui c'è la commistione di alto e basso, di aristocrazia e popolo, di ricchezza e povertà, di carne e di spirito, di sangue e di vita. Le polarità oppostive – una vera e propria ossessione quella di Garrone per la *coincidenza degli opposti* – finiranno per caratterizzare tutto il prosieguo della vicenda (dove i due figli nonostante la lontananza sociale saranno in costante rapporto l'uno con l'altro) e anche le altre due storie che si intrecciano a questa prima e che formano l'intreccio de *Il racconto dei racconti*.

È un film in cui il regista romano rischia tantissimo, si muove molto lontano dalla sua *comfort zone* dei film precedenti e di fatto si inventa un registro tutto suo, che parte dal fiabesco e dal fantasy per riflettere filosoficamente sull'inscindibilità della vita e dalla morte. Ma a pensarci bene si tratta di un film assolutamente coerente con il suo pensiero e il suo cinema, che affronta i temi che gli sono cari da sempre. Perché quello che caratterizza il cinema di Garrone è proprio l'insistenza per l'indistinto, l'opacità, la compenetrazione di polarità opposte che non si dispongono sempre su linee continue e senza soluzioni di continuità. Non si basava forse su una strana e indefinibile ambiguità quella stranissima erotizzazione del rapporto dei due protagonisti de *L'imbalsamatore*? E non era forse l'indistinzione tra amore e violenza quello che vedevamo in *Primo amore*? E la follia psicotica di *Reality* non nasceva forse in perfetta continuità con la sua normalità? Ne *Il racconto dei racconti* vediamo questa attenzione portata a un livello più astratto, più lontano dall'ambiguità di un'ambientazione storicamente determinata o dal rischio della sociologizzazione con cui pericolosamente flirtava *Gomorra* (in realtà un film assolutamente "antropologico" e molto lontano dalla critica sociale a cui molti l'hanno ridotto).



È per questo che *Il racconto dei racconti* è in definitiva un cantico dell'indistinzione della vita e della morte, o se vogliamo del loro inevitabile equilibrio, come si vede nell'immagine finale del funambolo che cammina su un filo nel totale di Castel Del Monte. E non è forse questa una riflessione che è assolutamente antitetica a quella di un cinema, come quello americano, che invece ha fatto del diniego della morte una delle sue cifre caratterizzanti? Non è forse la cultura americana uno degli esempi più lampanti di una continua cancellazione della storia, delle tracce del passato, così come di un costante sforzo di far scomparire la morte dalla propria vista? (Non parlava forse di questo [American Sniper](#)?) Insomma, prima di gridare all'americanizzazione e alla globalizzazione uniformante del cinema bisognerebbe guardarli i film, e scoprire che a volte il passaporto degli attori non dice granché sulle riflessioni che emergono dalle immagini. Le condizioni produttive sono importantissime, ma parlano spesso solo di loro stesso. Le immagini, per fortuna, a volte riescono pure a parlare d'altro.

Per ironia della sorte anche l'altro grande film visto in questi giorni sulla croisette – [Saul Fia](#) di László Nemes è assolutamente e pienamente europeo. Ungherese, girato (e proiettato!) in pellicola in formato 1.33:1 dall'esordiente László Nemes (classe 1977 e già assistente del grande [Béla Tarr](#)) è un racconto stupefacente e a tratti davvero geniale su un prigioniero del campo di Auschwitz- Birkenau nell'ottobre del 1944. Saul Ausländer è uno dei membri dei Sonderkommando, il gruppo di prigionieri ebrei che deve aiutare i nazisti nello sbrigare le pratiche dello sterminio: gestire le camere a gas; raccogliere i vestiti dei prigionieri; pulire la macchie di sangue delle camere a gas dopo che sono state utilizzate; mettere il carbone nei forni; trasportare i corpi; spalare la cenere etc. *Saul Fia* ci fa vedere Auschwitz come una grande fabbrica dopo si lavora e si lavora forsennatamente senza avere un attimo di tregua.

Nemes scarta completamente la questione della rappresentabilità dei campi di sterminio e tutto il problema della pornografia anestetizzante della sofferenza a cui molte rappresentazioni cinematografiche dell'Olocausto ci hanno abituato. Il film è infatti girato tutto tramite lunghi piani sequenza dove la macchina da presa sta appiccicata al volto del protagonista: tutto ciò che accade ad Auschwitz è lasciato fuori campo o al limite sfuocato ai margini del campo visivo. Il film ci fa trascorrere due ore dentro a un campo di sterminio ma dei corpi morti dei prigionieri non vediamo nulla, al più qualche piccolo dettaglio in qualche angolo del quadro. Il fuori campo è presente, è anzi *enormemente* presente (sentiamo le urla, i rumori, gli ordini impartiti nelle diverse lingue di quella babele di provenienze che è un campo di sterminio) è tuttavia niente è *immediatamente* visibile. Perché vedere cinematograficamente un campo di sterminio non può essere un'esperienza immediata, ma semmai costruirsi solo tramite il processo di mediazione e costruzione che è sia formale sia intellettuale.



Saul Fia, 2015, di László Nemes

La storia inizia con Saul che vede un bambino che appena dopo essere passato per il supplizio della camera a gas ha ancora miracolosamente un flebile respiro. Uno dei medici del campo lo vede, lo mette su una barella e ammazza il bambino soffocandolo con le proprie mani. Saul è sconvolto e decide di sottrarre il corpo dalla camera a gas per dargli una degna sepoltura. Ma organizzare un funerale in un campo non è cosa semplice: bisogna nascondere il corpo, trovare un rabbino che si prenda cura della cerimonia, trovare delle persone che lo aiutino nella sepoltura. C'è bisogno insomma di rischiare la propria vita per dare dignità a una vita che invece non c'è già più. Molti degli altri prigionieri del campo – che stanno nel frattempo organizzando una rivolta – non capiscono perché Saul si ostini così testardamente in questo progetto che più passa il tempo più sembra diventare nient'altro che una sua ossessione personale. «Ti occupi dei morti e ti disinteressi dei vivi» gli dicono. Ma la domanda che il desiderio di Saul pone è sconcertante e angosciosa: che cosa vuol dire mantenere la propria dignità all'interno di un campo di sterminio? E le convinzioni religiose di Saul, che non vengono scalfite nemmeno dalla brutale quotidianità della sua vita da Sonderkommando, non finiscono forse per mantenere un velo di distanza nella disumanizzazione del campo? E quindi paradossalmente per finire in un certo senso per accettarlo? (Saul non parteciperà per nulla alla rivolta, se non per trarre dei vantaggi per la sepoltura del “suo” bambino)

Nemes fa con *Saul Fia* un'opera prima davvero stupefacente: uno dei film più belli e intelligenti che siano mai stati fatti sull'Olocausto di recente memoria. Non soltanto il dispositivo formale non è gratuito e fine a se stesso, ma scaturisce da una riflessione di incredibile maturità su un problema così complesso e intellettualmente scivoloso come la rappresentabilità dell'Olocausto. Il giovane regista ungherese mette insieme Primo Levi e il Didi-Huberman delle *Images malgré tout*, il Lanzmann di *Sobibor – 14 Ottobre 1943, ore 16.00* e Robert Antelme in un racconto di grande intensità che nello stesso tempo non lascia alcuno spazio alla visceralità o alla sensazione fine a se stessa. La cosa che ci colpisce di più è la dimostrata consapevolezza di Nemes di quanta attenzione sia necessaria per approcciarsi cinematograficamente a un oggetto dello sguardo così complesso; e quanta riflessione e intelligenza nell'utilizzo del dispositivo formale sia necessaria. Siamo solo al terzo giorno di Festival ma non è difficile prevedere (e augurarsi) che questo film andrà a raccogliere qualche premio sabato prossimo.

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](#)

6 8 e
F E S T I
V A L
C A N
N E S

