



FESTIVAL DE CANNES
DU 16 AU 27 MAI 2012

Settimo rapporto

“Io e te” di Bernardo Bertolucci

Mi viene un po' difficile parlare di questo film. Perché è di un Bertolucci tornato al cinema. Perché è un piccolo film, quasi indifeso. Perché oltre tutti i difetti che ha è pur sempre un film al fianco di un ragazzo e una ragazza, spersi tra adulti lontani, o feriti, o inerti. Dal racconto di Ammaniti. Lui è adolescente, non parla quasi con nessuno, la madre è come non averla, lui dice di andare alla settimana bianca con la scuola, invece si chiude in cantina, solo con le cuffiette e il rock nelle orecchie. In cantina arriva la sorella, fuori di testa, strafatta, in cerca di uno scatolone con le sue cose, lei che se n'è andata dopo un furioso litigio con la madre. Dunque, due giovani che non vanno d'accordo con il mondo, e vengono in mente i tre protagonisti di “The Dreamers” che non stavano in cantina ma nella tenda in salotto. Bertolucci sta dalla loro parte, a fianco di ogni dreamer, fino alla promessa che i due si scambiano, prima di uscire di nuovo per strada, prima di tornare alla luce del sole, promessa per lui di aprirsi agli altri, per lei di non bucarsi più. Film rinserrato, chiuso al buio, film minimo, con tenerezze difficili e nascoste, film malato e inguaribile.

Voto 3, perché è di Bertolucci.

“Holy Motors” di Leos Carax - **“Post tenebras lux”** di Carlos Reygadas

Bisogna mettere insieme questi due film. Tra quelli in concorso sono i più singolari, discussi, amatiodiati, fuori linea, quelli che dividono i critici e divideranno gli spettatori. Bisogna metterli insieme perché entrambi si allontanano su sentieri poco battuti: quello di Carax verso un fantasma surreale e surcinematografico; quello di Reygadas verso una primitiva e diabolica frantumazione del racconto, degli spazi, del tempo. Carax ha come portavoce un signor Oscar (il suo attore di sempre, Denis Lavant) che ha un'intensa e impegnativa giornata davanti a sé. Lo aspettano nove appuntamenti. Nel primo, Oscar, che può essere uno, nessuno o nove, si infila in una bianca limousine, guidata dalla bionda Edith Scob, l'attrice di “Occhi senza volto” di Georges Franju (1960), e diventa un uomo d'affari duro e deciso, poi quando scende dalla macchina è una vecchia mendicante romena piegata in due dall'età, come a dire che Carax passa senza battere ciglio dal punto più alto della scala

sociale a quello più basso. Arrivano poi un mimo che danza in uno studio cinematografico con addosso una di quelle tute con le luci che si usano per registrare i movimenti - termine tecnico: motion capture - e trasferirli in sequenze digitali: e qui il corpo non esiste più, diventa solo linee luminose, acrobatico e aereo indicatore di geometrie, invisibile virtualità; quindi Oscar si fa killer, poi uomomerda abitante delle fogne, poi vecchio morente... Fino a che, in una sequenza finale quasi da cartone animato, sceso Oscar dalla macchina, tante limousine si ritrovano tutte insieme parcheggiate in un immenso garage, perché ci devono essere tanti Oscar in giro per Parigi, tante ex persone che non aspirano ad altro che essere, ognuno, tanti personaggi tante volte al giorno. E le macchine, le holy motors del titolo, parlano tra loro accendendo e spegnendo le luci di posizione. A noi il film non è sembrato particolarmente nuovo e neppure sorprendente come dicono i critici francesi che si sono lasciati andare a inni, canti di vittoria e assegnazioni preventive di palme d'oro. C'è in questo film a nove episodi, più il sigillo finale del colloquio tra le limousine, un'aria vecchiotta e pirandelliana, un po' surrealista e un altro po' futurista, che lo fa sembrare, più che uno sguardo sul futuro del postumano e del postcinema, un affranto ricordo di tempi lontani in cui si potevano inventare di queste mirabolanti avventure trasformiste senza sembrare passatisti.

Voto 2.

A Carax affianchiamo "Post tenebras lux" del messicano Carlos Reygadas ("Japon", Battaglia nel cielo), perché anche qui si fuoriesce abbondantemente dalla 'normalità' cinematografica. Nella bellissima sequenza di apertura (...e questo bellissima tradisce già la nostra preferenza verso questo film rispetto a quello di Carax) c'è una bambina piccola in mezzo a un campo da calcio, dentro una natura rigogliosa, sotto un cielo che si fa sempre più scuro e pesante, con tante mucche e tanti cani in giro. La bambina, che chiama la mamma e si diverte tra le mucche e i cani, viene guardata dalla macchina da presa e lei ci guarda guardando in macchina. Quel che più conta è che l'immagine è a fuoco nella parte centrale del quadro, mentre va sfuocando verso i margini dove si sdoppia. Di chi è questo sguardo così forte, limpido e al tempo stesso sfuocato, chiaro e al tempo stesso raddoppiato? È questa solo la prima di un'infinità, davvero un'infinità di domande che il film pone al suo spettatore: perché non solo le immagini risultano essere 'strane' ma anche perché gli eventi sono messi in fila secondo un ordine disordinato e non sequenziale, lungo un susseguirsi di salti temporali e spaziali imbarazzanti, sovente irrisolvibili (non che si debba per forza ricostruire il puzzle e "mettere ordine" nel racconto; il film va benone anche lasciato così com'è; però, ci è sembrato che fosse il film stesso a chiamarci a questo esercizio di ricomposizione, almeno parziale, come se Reygadas volesse che ci mettessimo anche noi all'opera per riportare un qualche frammento al posto giusto...). E allora: quando dobbiamo inserire nella nostra ricostruzione mentale del film la sequenza (francese?) nella sala Duchamp (anche qui c'è puzza di bruciato infernale e di sulfurea avanguardia...) dentro la sauna per scambisti (che parlano francese) dove si reca la coppia protagonista del film (almeno di questo siamo sicuri) e la donna ha un appassionato rapporto sessuale con uno degli ospiti? E la sequenza iniziale della bambina e delle mucche va messa (forse) alla fine di tutto il film quando il delitto è avvenuto? Bisogna (forse) allora, per affrontare il compito di stare dentro al film, tornare alla

seconda sequenza, dove appare la sorprendente silhouette rosso fuoco di un caprone-diavolo, abbagliante, fosforescente, nudo, con sesso penzolante e lunga coda che finisce, come vuole la tradizione popolare, a punta di freccia, capro diabolico che si aggira in una casa con una valigetta e viene guardato da un bambino mentre gli altri dormono. Potrebbe (forse) essere lo sguardo di questo diavolo commesso viaggiatore, che porta in giro per il verdissimo Messico, tra boschi laghi montagne, il suo campionario di orrori, incertezze e nefandezze, potrebbe (forse) essere il suo sguardo a comporre le immagini sfuocate e doppie e limpide e perfette del film e il suo diabolico modo di pensare a scombinare i tempi e gli spazi? Ci è venuto da pensare a questo perché il diavolo torna ancora, più che mai rosso e luccicante, poco prima della fine del film, poco prima che il film si concluda in una esultante (per il diavolo!) scena di stupefacente e anche comica automutilazione suicida del colpevole di omicidio che ci lascia a bocca aperta. Reygadas regista vuole accanto a sé un diavolo per dare al film questo tono maestoso, verso la natura, e orribile, verso gli uomini. C'è anche chi ha detto che questo film è convenzionale, già visto, da autore che si autoproclama tale. Può essere. Le vie del diavolo sono infinite.

Voto 3½.

“On the Road” di Walter Salles

Se non avessi saputo che questo “On the Road” era tratto dal romanzo diario (1957) di Jack Kerouac avrei pensato a un titolo usurpato, stando almeno a quel che si vede nella prima ora. Kerouac non mi sarebbe venuto in mente. Tantissimi i film on the road. Nessuno dal libro di Kerouac. Qualcosa vorrà pur dire. Nel film non ci sono Kerouac, Ginsberg, Burroughs e gli altri della partita. Ci sono dei giovanotti che bevono, cercano di farsi delle ragazze, si fanno piuttosto di erba e altro, sono dei bohèmiens tristi, mentre il film avanza piatto e moribondo dal principio alla fine. Chi vuol sapere qualcosa della beat generation non si rifaccia al film di Salles.

Voto 1.

“Journal de France” di Claudine Nougaret e Raymond Depardon

Chi non conosce Depardon, la sua vita di fotografo, di cineasta, di esploratore del mondo e della storia, può cominciare da questo lavoro. C'è la storia dell'impegno pluridecennale di Depardon, che di professione ha fatto il reporter in Biafra, nella Praga invasa dai carri armati sovietici, in tante Afriche, anche quella del dittatore Bokassa, in Italia nei manicomi di Venezia prima che Basaglia li chiudesse, tra i contadini di ogni parte del mondo e in tutta la Francia, a Parigi tra i politici come Giscard, messo all'angolo da Depardon per l'affaire della cooperante, entomologa e archeologa, Françoise Claustre, sequestrata dai ribelli nel Ciad, nel 1974, quando Giscard mise in atto trattative segrete con il dittatore del Ciad e Depardon riuscì a intervistare la Claustre creando uno scandalo che portò alla liberazione dei sequestrati. E questa è una metà del film. Poi c'è l'altra metà che è il Raymond Depardon di oggi che ha ancora voglia di mettersi in

viaggio con un furgone, con l'attrezzatura per fotografare e gira la Francia per le strade minori e le campagne, si ferma a fotografare un ponte, una passeggiata sul mare, soprattutto le tabaccherie e i negozietti di paese. Depardon sa individuare il posto giusto e trovare l'inquadratura giusta. Si deposita nelle sue fotografie di paesaggio, di case, di campagne, di vecchietti seduti su una panchina l'aria di una Francia che forse non c'è neanche più (anche se lui la sta fotografando).

Voto 3.