DOPPIOZERO

Cannes. Neruda, la parola e la realtà

Pietro Bianchi

16 Maggio 2016

I giornalisti si lamentano spesso dei programmi elefantini dei festival che sempre più spesso sovrappongono film importanti e rendono oggettivamente impossibile riuscire ad avere il tempo materiale e la giusta attenzione verso tutto quello di cui sarebbe necessario parlare. Ci sarebbe poi da discutere sulla sostenibilità di un programma che costringe a scegliere tra Marco Bellocchio e Ken Loach, tra Pablo Larraín e Bruno Dumont e che ha deciso di concentrare in pochissimi giorni gran parte del cinema più importante di un intero anno.

Ma d'altra parte si sa che la competizione a Cannes non è solo tra i film in concorso ma anche (e soprattutto) tra il festival francese e gli altri festival del cinema che in giro per il mondo fanno di tutto per riuscire ad accaparrarsi le *première* più importanti. E Cannes quest'anno ha davvero preso tutto quello che c'era da prendere. Se l'anno passato il concorso era sembrato a tutti particolarmente debole spostando gran parte dell'attenzione dei giornalisti verso *Un Certain Regard* e la *Quinzaine des Réalisateurs* (ricordiamolo, l'anno scorso Miguel Gomes, Philippe Garrel, Arnaud Desplechin, Apichatpong Weerasethakul, ovvero molti dei film più di successo della scorsa stagione erano tutti fuori dal concorso) quest'anno, anche solo a leggere i nomi dei registi della mostra concorso, sembra di avere di fronte una specie di *all-star game* del cinema mondiale: Almodóvar, Refn, Assayas, Farhadi, Mungiu, Verhoeven, i Dardenne, Jarmusch, Park Chan-Wook, Nichols, Loach, Dolan etc.

Questa strategia di "pesca a strascico" con il quale il festival di Cannes tenta di spodestare la concorrenza in primis di Venezia e di Berlino (ma anche dei festival nordamericani) e di prendere tutto quello che c'è da prendere, è riuscita comunque nel capolavoro di lasciarsi sfuggire quello che da molti qui sulla croisette è stato finora considerato come il film più bello visto finora. È infatti abbastanza incredibile che il cileno Pablo Larraín, che ormai è da diversi anni uno dei nomi più rilevanti del cinema mondiale, finisca con il film più importante e

ambizioso della sua carriera (e probabilmente quello con il più grande potenziale commerciale) in una sezione indipendente come la *Quinzaine*. Successe la stessa cosa tre anni fa con *No*, che non solo quell'anno fu uno dei film più apprezzati dalla critica ma che poi incassò tantissimo e venne incluso nella cinquina degli Oscar come migliore film straniero l'anno successivo. Se una svista può capitare, il fatto che Cannes riesca sistematicamente a escludere dal concorso Pablo Larraín ha a questo punto più il sapore di un ripicca o comunque di un'ostinazione abbastanza incomprensibile.



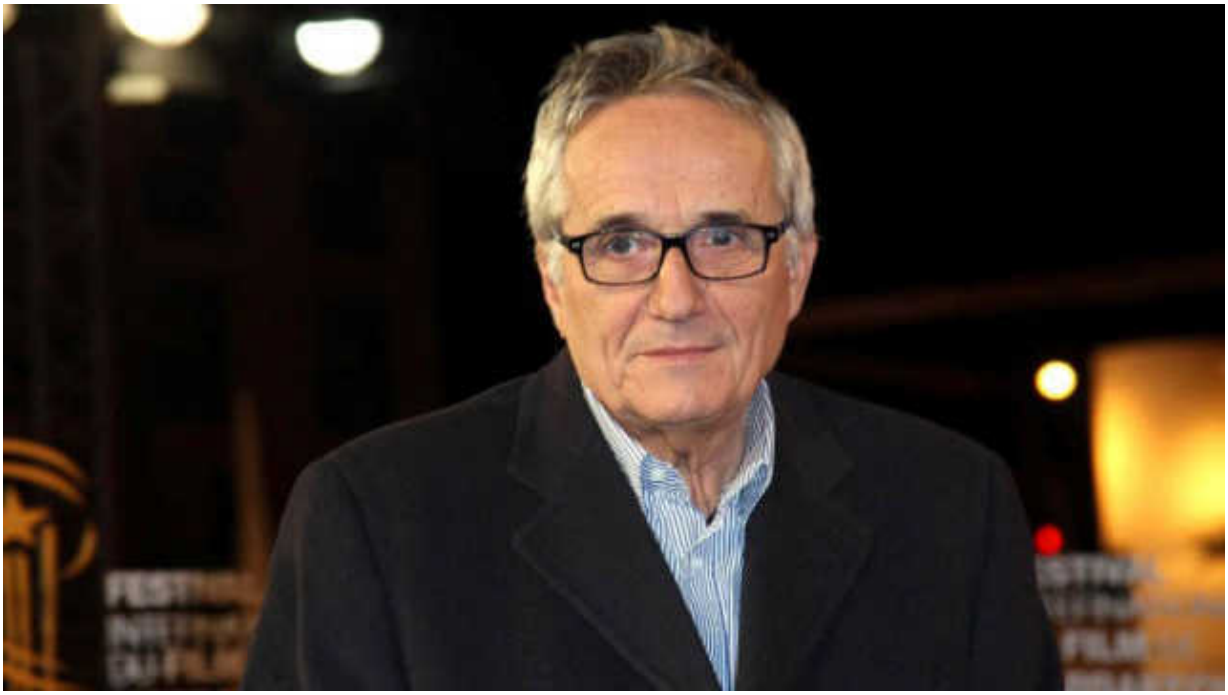
Il film presentato alla *Quinzaine* di Larraín, *Neruda*, non è il bio-pic che molti si aspettavano. Più un film "nerudiano" che un film sul poeta Pablo Neruda – come lui stesso ha ammesso presentando il film – l'ultimo lavoro del regista cileno gioca sul complesso rapporto tra linguaggio e realtà focalizzandosi su un periodo storico molto particolare: quello che va dalla fine degli anni Quaranta all'inizio degli anni Cinquanta in Cile. Neruda era all'epoca un parlamentare comunista in aperto conflitto con il governo di destra di Gabriel González Videla (che non ha nulla a che vedere con il più tristemente famoso dittatore argentino), responsabile tra l'altro di violente repressioni nei confronti dei minatori cileni in sciopero in quegli anni. Videla intraprese in quegli anni una dura politica anti-comunista che culminò nella messa fuori legge del Partito Comunista cileno e in un mandato d'arresto nei confronti di Neruda.

Neruda inizia così alla fine degli anni Quaranta un lungo periodo di fuga dalla legge ma invece di lasciare subito il paese decide – come in *The Purloined Letter* di Edgar Alla Poe – di nascondersi "palesandosi", ovvero di lasciare tracce continue della sua clandestinità alla polizia che lo sta cercando. Larraín è affascinato dal fatto che Neruda inizi a trattare la sua fuga come se fosse un'opera letteraria: conscio ormai della marginalizzazione del partito comunista (il personaggio di Neruda continua a ripetere nel film che tutti i suoi compagni sono in carcere, e che è rimasto solo) il suo problema non è più la fuga dalla legge, ma semmai la capacità di creazione di un "mito" che la sua figura sarebbe capace di rappresentare.

Il film di Larraín si focalizza allora su questo gioco d'inganni: una sorta di manifestazione *in disguise* continuamente messa in atto dal poeta cileno che viene messa in scena nel film con un notevole e abbastanza geniale secondo livello d'inganno nei confronti dello spettatore (in un paio di scene Neruda si traveste e inganna anche noi). Tutti i giochi di prestigio però, hanno bisogno di un pubblico: che in questo caso è costituito da un poliziotto, Oscar Peluchonneau (interpretato da Gael García Bernal), che non solo ha la funzione dello *sparring-partner* antagonista di Neruda, ma anche di luogo-tenente dello spettatore nel film (e non a caso, fa anche da narratore). La seconda parte del film diventa allora una lunga scena d'inseguimento, di tracce e finti indizi, di nascondigli, travestimenti e doppi fondi che veicolano sempre più consapevolmente questa dimensione esplicitamente finzionale e linguistica dell'immagine. La letterarietà della fuga di Neruda prende il sopravvento sulla realtà, la mito-poiesi sulla storia, la finzione sulla verità fino a una conclusione – una sorta di western borgesiano – dove questi diversi livelli vengono espressi in modo ancora più esplicito.

Il macchina filmica di Larraín è perfetta e l'importanza del film nell'annodare in modo così efficace forma e contenuto è difficilmente sottostimabile. Tuttavia non si può non notare un certo compiacimento nel gioco linguistico che viene messo in atto dal regista cileno, che però non è tanto da imputare a un vezzo narcisistico di Larraín (i suoi film ne sono sempre stati privi) quanto all'oggetto storico stesso. Questa insistenza sulla parola che crea l'immagine, sulla rappresentazione che viene prima della realtà sono la forma estetica di uno snodo storico fondamentale di cui la figura di Neruda in questo film diventa metafora. La vicenda della clandestinità di Neruda e la repressione del movimento comunista in Cile sono i primi segni di una sconfitta più generale del movimento comunista del

dopoguerra che riscriverà radicalmente la relazione tra il ruolo intellettuale e la politica (e quindi tra la letteratura e la realtà). La parola insomma non si fa più politica e Neruda da parlamentare cileno si vede costretto a ripiegare verso un atto linguistico più auto-centrato, letterario, ma nello stesso tempo anche inevitabilmente più inoffensivo nei suoi effetti di realtà. Se la parola letteraria all'inizio del film è dentro al parlamento (vi è un annodamento virtuoso tra parola e realtà), l'atto linguistico della fuga, che gioca sull'inganno e il *trompe-l'œil* assume fino in fondo il fatto che la realtà si è separata ed è troppo lontana per potersene appropriare, e che quindi l'unica cosa che è possibile fare è crearla e ri-crearla tramite il linguaggio. In questa soglia dove l'immagine diventa prodotto della parola c'è già tutta quella che sarà la svolta postmoderna dove la realtà non è più oggetto esterno, traumatico e perturbante ma è emanazione stessa della parola.



Viene sempre dalla *Quinzaine* anche un altro bellissimo film di questi giorni, e quello che è forse il film italiano più importante che è qui a Cannes quest'anno: *Fai bei sogni* di Marco Bellocchio. Il fatto che il film fosse tratto dall'omonimo best seller di Massimo Gramellini (cosa ha fatto comprensibilmente storcere il naso a molti) non deve far preoccupare. Si capisce già dalle prime battute che Bellocchio è solo vagamente interessato alla parabola di vita del giornalista torinese ma che anzi, ha usato il materiale narrativo a sua disposizione come pretesto per sviluppare alcuni dei classici temi cari ai suoi film. Il film racconta del modo

attraverso cui Massimo a soli nove anni, a seguito della perdita della madre, è costretto a confrontarsi con l'esperienza della morte: non tanto della morte come fine-vita di un proprio caro, ma della morte più generale, in quanto scoperta del non senso del proprio stare a questo mondo. Il rapporto dal sapore quasi incestuoso tra la madre e il figlio che vediamo all'inizio del film (in una bellissima scena estatica di ballo) viene brutalmente interrotto dal fatto che la madre da un giorno all'altro e senza alcun avvertimento, non si vede più. Massimo non sa cosa è la morte – e il modo attraverso cui il film ci fa assumere il suo sguardo nei primi venti minuti è davvero stupefacente – quindi lo vediamo mettere pian piano a fuoco quello di cui si tratta: prima gli dicono che è in ospedale, poi che forse è andata in cielo a trovare Gesù che l'ha chiamata a sé, poi che prima o poi l'andrà a trovare etc. La morte insomma non è l'evento che riguarda un defunto ma un improvviso vuoto dell'esistenza: inaspettato e terribile. L'intero film è allora la rappresentazione non tanto del modo attraverso cui la vita di Massimo dovrà avere a che fare con questo evento traumatico, ma di come la vita in generale non è nient'altro che il modo attraverso cui incontriamo il non-senso e proviamo a dargli una forma. La forma che gli darà Massimo è data da una particolare formula di compromesso: quello dello schermo. Massimo da piccolo amava guardare i film con la madre che gli copriva gli occhi quando c'era qualche scena che avrebbe potuto fargli paura. Quell'esperienza sarà allora la matrice attraverso cui Massimo costruirà il suo stare al mondo: *schermando* e mettendo a distanza la traumaticità del reale

Con *Fai bei sogni* Bellocchio costruisce quello che è forse il suo film più coscientemente psicoanalitico da molto tempo a questa parte con alcune trovate autenticamente geniali e altre che ad alcuni hanno dato l'idea di un eccessivo didascalismo. Tuttavia sarebbe sbagliato ridurre tutta la parabola del film allo schema dal: "visto che così è successo quando era piccolo" allora "questo gli succederà quando diventerà adulto". Il determinismo psicoanalitico, si sa, è stata una delle più grandi rovine per la psicoanalisi, ma Bellocchio è un intellettuale troppo attento per cadere in questa trappola. Il film allora salta continuamente dal presente al passato e ci mostra un passato che è *unicamente* un *fantasma retrospettivo*. Perché quando abbiamo a che vedere con l'inconscio il rapporto tra passato e presente è sempre strutturalmente problematico, e molto spesso può capitare che non sia il passato a determinare il presente, ma che sia il presente che costruisce (e redime) quello che (non) siamo (mai) stati.

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


QUINZAINE
DES RÉALISATEURS
Société des réalisateurs de films
CANNES 2016