USCENDO DAL CINEMA

La parola dell'Altro

Annette di Leos Carax.

di *Alessandro Calefati* — 29 Novembre 2021

Cos'è la comune umanità se non una pretesa di controllo su un *corpo altro* che, per quanto ci riguarda, è già sempre anche il *nostro corpo*? "Già sempre", scrivevamo, perché da questa cattura non si sfugge semplicemente rifiutandola e relegandola a un tempo anteriore alla cattura stessa. Come se, al contrario dell'umano già formato, nell'adulto, in un qualche stadio precedente alla formazione del parlante, vi fosse *qualcosa* come un'informità primigenia, un'età d'oro dell'umanità pienamente in possesso della propria libertà e possibilità d'essere-ciò-che-si-è. *Tuttavia*, anche in questo umano della cattura linguistica qualcosa non torna, vi è sempre un sibilo immanente alla pretesa di controllo del linguaggio che sfugge ad essa, la mette in crisi o la rende paranoica.

La cattura, dunque, non è mai totale, ma si manifesta come l'affermazione della totalità del sé, sempre esposta al rigurgito di un'infinità sintomatica. Chiameremo questo rigurgito «*infans*», il quale «è sempre in ritardo rispetto alle aspettative dell'altro» e in anticipo rispetto alla propria comprensione del sé, «sempre fuori tempo, ossia fuori di sé» (Cimatti 2018, pp. 75-76). L'*infans*, tuttavia, non è il neonato, in quanto riducendo il primo al secondo non faremo altro che ricollocarlo nell'eden di un'infanzia interrotta

dalla cattura linguistica. Al contrario, **l'*infans* è possibilità immanente e sempre presente di informità, contemporaneamente interno ed esterno al controllo esercitato dal linguaggio**.

È a partire da qui che possiamo avviare il nostro discorso su *Annette* (2021), film con il quale Leos Carax si è aggiudicato il *Prix de la mise en scène* alla 74ª edizione del Festival di Cannes. ***Annette* si apre con una paradossale pretesa di controllo sul corpo dello spettatore**. La voce fuori campo, durante i titoli di testa, schiude la messa in scena ordinando al pubblico immaginario, così come al pubblico *concreto* presente in sala, «completa attenzione» e affermando che se si vuole «cantare, ridere, applaudire, piangere, sbadigliare, fischiare o scorreggiare», questo va fatto solamente all'interno della propria mente. **Ma non è certo la fine del codice di condotta, perché la voce fuori campo — la voce di Leos Carax —, nel continuare a formulare prescrizioni, enuncia l'ordine definitivo, quello di trattenere il respiro fino al termine dello spettacolo; il che equivale a ordinare la morte del pubblico**.

Un esercizio di potere sovrano, questo, che, nel prescrivere la morte dello spettatore, ne definisce anche il *modo di vita*. Una vita che sarà, dunque, esclusivamente *vita della mente*. Una vita che ci offre già un'interpretazione del film, quando non abbiamo ancora visto neanche un'immagine passare sullo schermo cinematografico. Ciò a cui stiamo per assistere è un esercizio intellettuale. Ma questa interpretazione primaria, così come quella prescrizione iniziale, non possono che essere destinati al fallimento. Il corpo dello spettatore, infatti, torna a muoversi e a respirare, anche dopo aver provato, per gioco, a trattenere il fiato — per morire — seguendo la prescrizione del regista-sovrano. **C'è qualcosa, un *impensato*, che impedisce al corpo di *lasciarsi morire* solamente per un ordine ricevuto dalla mente. Il corpo, in qualche modo, si riappropria del campo, facendosi presente**: siamo già immersi nel film senza neanche saperlo — *perché non dobbiamo saperlo*.

Le immagini in movimento, dopo questo episodio metafilmico, seguono il proprio destino narrativo nella messinscena di un *musical* che deve ancora cominciare. Assistiamo, dunque, a quel cominciamento che è però già cominciato, in quanto noi spettatori siamo già nello sguardo alla ricerca degli attori principali, della trama del film, di un punto d'appiglio qualsiasi che ci permetta di lasciarci finalmente andare all'immersione nello schermo e nella sala buia. È così che la musica inizia a montare, «so, may we start? It's time to start», e gli attori-cantanti ci informano che hanno costruito un mondo fatto apposta per noi, gli spettatori, nel quale potremo finalmente proiettare i nostri affetti, liberi («with no taboo»), sulla superficie di un palco che non è né dentro né fuori, sia dentro sia fuori, dallo schermo. È allora che, in conclusione di

questo prologo, **una macchina della polizia accende le proprie sirene per diffondere un annuncio dal megafono: «Don't try to start!». Si tratta dell'ennesima prescrizione, questa volta veicolata direttamente dall'istituzione poliziesca**. Tuttavia, malgrado la legge, il film comincia, o è già cominciato.

La trama inizia in maniera semplice, un comico, Henry McHenry (Adam Driver), e una cantante d'opera, Ann (Marion Cotillard), si innamorano e hanno una figlia, Annette, finché qualcosa non inizia ad andare storto. Prima della nascita della bambina, infatti, ai ruoli dei due sembra essere stato impresso un destino complementare: **lui, un comico «disgustoso insetto», il cui ruolo consiste nel gettare «morte» a suon di risate sul pubblico — nonostante lo spettacolo sia già liberato dall'ombra di *Thánatos* da una clausola del contratto che non autorizza l'attore a «far morire il pubblico dal ridere» —; lei una soprano «perfetta», la quale non fa che muoversi nel regno del sacro, attirando la morte su di sé per salvare catarticamente il pubblico**.

Tuttavia, già qui possiamo intravedere un dettaglio che sfugge al controllo: **durante lo spettacolo, Henry McHenry — il cui *nickname* è *The Ape of God*, la scimmia di Dio che rivela l'animalità di *Homo Sapiens* — mette in scena goliardicamente la propria morte**, proprio dopo aver affermato, in risposta alle ripetute richieste in coro del pubblico («why did you become a comedian?»), che il *perché* del suo essere un comico consiste nell'avere a disposizione un luogo in cui poter dire la verità senza esserne però ucciso. **Questo avviene durante un monologo su Ann e sulla sua capacità di morire sul palco affinché gli spettatori godano del macabro rituale, instillando il dubbio che Henry provi un sentimento di gelosia nei confronti del successo simil-divino della compagna, scagionata sin dall'inizio da qualsiasi sospetto di impurità**, se non fosse per un singolo dettaglio. Ann, infatti, è costantemente inquadrata, quando è sola, con una mela rossa in mano, simbolo per eccellenza del peccato originale. Ciononostante, il peccato simboleggiato, la colpa impressa nella carne della donna, non è affatto chiara inizialmente, proprio in quanto ella viene costantemente ritratta circondata da un'aura quasi-sacrale.

Annette — la cui venuta al mondo è in realtà un rituale di morte del padre nei confronti della madre, nel quale si ripetono i ritornelli "assassini" dello spettacolo comico di Henry McHenry, tra motti di spirito e ingiunzioni alla risata (la prescrizione «laugh, laugh, Ann laugh!» in sala parto è identica al ritornello ripetuto nello spettacolo di *The Ape of God* — **nasce già come uno scadente fantoccio semovente dalle sembianze umane, la cui carne e il cui sangue non sono altro che plastica animata dalla voce dell'Altro**. Successivamente alla nascita della bambina assistiamo alle accuse di violenza rivolte a Henry da alcune donne, per mettere in guardia Ann, la dea-salvatrice, dalla brutalità

dell'uomo. Accuse che gettano il comico in una spirale discendente, che lo porterà prima ad anticipare durante uno spettacolo fallimentare, poi a compiere concretamente, l'assassinio di Ann.

Un assassinio già ampiamente preannunciato dalla *performance* operistica della donna, la quale, descrivendo il *setting* dell'omicidio (una notte di tempesta, dove il cielo e le stelle sono rese invisibili, e la barca che ospita la famiglia è alla deriva, letteralmente e metaforicamente), dichiara di non conoscere — o di non aver mai conosciuto — Henry. Il tutto, inoltre, si svolge in una rottura del piano dell'opera, in un'apertura dello sfondo alla foresta, luogo della natura indomata, in cui Ann si trova nel controcampo a rivolgere lo sguardo a un indifeso cerbiatto, lì dove, di lì a poco, Henry, di ritorno dal suo giro in motocicletta, verrà paragonato, attraverso uno stratagemma simile a un lupo che ulula alla luna. **Vediamo dunque come il destino delle immagini cattura le possibilità proprie delle vite dei personaggi, già delineate sin dall'inizio all'interno delle messinscene profetiche delle canzoni di cui il *musical* è composto**.

Questo stesso meccanismo di cattura anticipante e di proiezione destinale delle immagini sembra essere messo in scena per Annette, la quale, spossessata del proprio corpo sin da subito, pare non avere alcun mezzo a disposizione per fuggire da una simile presa assoggettante. Ella si trova a condividere incessantemente la scena con la figura del padre, rappresentata da una scimmia di peluche che sempre compare nell'inquadratura assieme alla bambina, la quale è anche cullata, subito dopo la nascita, da una versione enorme — e omomorfa del peluche-scimmia — di Henry. Annette, inoltre, dopo la morte della madre, ne acquista la voce-veleno, così da poter tormentare il padre-assassino in una forma mostruosa, opposta a quella idealizzata che Henry vorrebbe trattenere nella memoria.

È in questa maniera che si realizza la doppia cattura, materna e paterna, della bambina, che sarà portata ad affermare, alla fine del film: «Sono solo una bambina da sfruttare». **Tuttavia Carax sembra, lì dove tutto sembrava concluso, immaginare un'ultima soppressione del linguaggio, attraverso un nuovo uso**, non più né paterno né materno, benché in questo non vi sia un sereno distanziamento, ma la coscienza della permanenza mnestica del famigliare. Ecco che nell'affermazione di Annette — tornata nel frattempo di carne, abbandonate le spoglie del burattino e il peluche di scimmia a terra — sembra emergere la possibilità di una taglio del linguaggio tramandato del trauma, di un destino impresso e mai deciso. Tuttavia, **questo destino resta infilmabile, si trova al di là della messinscena, in quanto appartiene già alla vita di Annette, che non è la nostra**. **Ora possiamo tornare a respirare**.

Riferimenti bibliografici

F. Cimatti, *La vita estrinseca. Dopo il linguaggio*, Orthotes, Napoli-Salerno 2018.

Annette. Regia: Leos Carax; sceneggiatura: Sparks, Leos Carax; fotografia: Caroline Champetier; montaggio: Nelly Quettier; musiche: Sparks; interpreti: Adam Driver, Marion Cotillard, Simon Helberg, Devyn McDowell, Kiko Mizuhara, Natalie Mendoza, Wim Opbrouck; produzione: CG Cinéma, Tribus P Films International, Arte France Cinéma, Théo Films, UGC, Detailfilm, Scope Pictures, Wrong Men, RTBF, Euro Space, Piano, Garidi Films; distribuzione: I Wonder Pictures, Koch Media, Wise Pictures; origine: Francia, Messico, Stati Uniti d'America, Svizzera, Belgio, Giappone, Germania; durata: 139' ; anno: 2021.