

cinema >>> **Gli amori folli di Alain Resnais**

Uno dei migliori film usciti quest'anno nei cinema italiani è certamente Gli amori folli, un'opera che allontana sempre più Alain Resnais dagli stereotipi che l'hanno voluto in passato compagno dei "giovani turchi" della Nouvelle Vague.

di Enrico A. Pili



Nella sequenza di apertura del film (in basso) la macchina da presa si avvicina in soggettiva all'ingresso di un tempio buio, fino a entrarvi, precipitando tutta l'inquadratura nel nero più assoluto. Si può qui trovare un richiamo piuttosto esplicito a una scena di Strade Perdute di David Lynch (1997, in alto) nella quale Bill Pullman scompariva nell'oscurità del suo studio (una stanza che nel film era leggibile come spazio metaforico dell'inconscio e del rimosso del personaggio). Naturalmente nel film di Resnais l'oscurità del cubicolo non va letta simbolicamente, piuttosto può essere vista come un ulteriore gioco, uno scherzo registico che, come il finale del film, imita certe tecniche lynchiane per creare uno stato di tensione nello spettatore, portato ad aspettarsi un clima enigmatico e onirico che non arriverà mai.

L'ultimo film girato da Alain Resnais, uscito nei cinema italiani lo scorso maggio, si intitola *Gli amori folli* (*Les Herbes folles*, le erbacce) e i trailer che ne hanno accompagnato l'uscita nelle sale l'hanno presentato come una frizzante commedia romantica su due vecchietti che riscoprono le gioie dell'amore. Nulla di più ingannevole: il film è una parodia per niente velata della struttura della commedia rosa, delle sue situazioni tipo e delle prevedibili aspettative che crea nello spettatore, senza che manchi qualche frecciatina verso un certo cinema francese e americano.

Lo sfottò maggiore è rivolto quindi allo spettatore, che di certo non può immaginare ciò a cui sta andando incontro: il trailer è infatti deliberatamente mistificatorio e il solito italico stravolgimento del titolo per una volta lavora in favore delle intenzioni del film. Ad esempio l'incontro lui-lei, alla base di quasi tutte le trame rosa, viene volutamente ritardato da infinite telefonate e interminabili flashback che ne palesano i meccanismi ridicoli. I casi a questo punto sono due: se lo spettatore capisce il gioco di Resnais si diventerà per il resto del film; se lo spettatore invece non capisce o non vuole abbandonare la sua borghesissima concezione di spettacolo allora ripeterà il mantra «ma io ho pagato!» per centoquattro minuti e non potrà che uscire dal cinema profondamente annoiato e deluso.

Anche la *Nouvelle Vague* di personaggi come Truffaut, che ha talvolta cercato di includere il regista nella sua fantomatica corrente (una campagna denigratoria che, alla lunga, ha dato i suoi frutti), si trova al centro dei bersagli del film, che ne imita ironicamente la verbosità e ne critica la cinefilia spicciola nella scena del cinema: il protagonista va una sera a vedere *I ponti di Toko-Ri*, una robaccia di guerra di nessuna importanza storica o culturale, tanto meno narrativa all'interno del film di Resnais. Eppure il narratore apre su quel film una inutile digressione, sostenuto in sottofondo dalla celebre marcetta della 20th Century Fox. La marcetta tornerà più avanti, così come si tornerà ancora su quell'inutile film di guerra. È chiaro che insistere sull'*hommage* è un artificio retorico funzionale a creare una parodia di tutti gli *hommages* possibili, da quelli costituiti dai film americani di serie B amati dai "giovani turchi" fino agli *hommages* un po' meno nobili di Tarantino e dei tarantiniani.

Il momento più divertente e forse più interessante di *Gli amori folli* è però il finale del film, aperto da un finto lieto fine in cui la coppia di vecchi finalmente si bacia (dopo un ora e mezza di film, fingendo il coronamento di una fantomatica storia d'amore che non c'è stata) sostenuta dalla solita marcetta e sovrastata da un cartello che recita «Fin». Ma il film non finisce qui: la donna della coppia, pilota d'aerei per diletto, porta i personaggi principali a fare un giro con il suo velivolo, per poi lasciare la guida al protagonista maschile che, imbarazzato per la rottura della zip dei suoi pantaloni, causa un incidente mortale (lasciato fuoricampo).

In vivo contrasto con i toni ridanciani della scena passata, una musica misteriosa inizia ad accompagnare la macchina da presa, che al posto di dirigersi sul luogo dell'incidente comincia a correre attraverso luoghi misteriosi e apparentemente *simbolici* (le lugubri siepi in prossimità dell'incidente, dei cipressi, poi un cimitero) per poi proseguire attraverso scogliere e sentieri assolutamente privi di possibilità interpretative, suggerendo che anche la chiave del simbolo non era altro che un'ulteriore presa in giro dello spettatore; intanto una musica dai colori scuri si fa sempre più forte, come a preannunciare un qualche evento spaventoso che, ovviamente, non arriva.

La macchina da presa prosegue invece la sua corsa fino a fermarsi di fronte a una casa, entra dentro una camera da letto e si ferma sul primo piano di una bambina, che sta chiedendo alla propria madre: «Quando sarò un gatto potrò mangiare i croccantini?», battuta che si ripete con un enigmatico effetto eco, parodia di un certo stile psicanalitico/onirico di regia e di scrittura lanciato negli Stati Uniti da David Lynch (e non certo un serio riferimento a teorie di reincarnazione come si legge in certe recensioni).

Niente simboli quindi. Niente citazioni, niente di pretenzioso o snob, niente di psicanalitico o altro, solo la volontà di realizzare una commedia divertente, che diverte anche in virtù di uno spirito iconoclasta che riesce a smontare in centoquattro minuti quegli stereotipi cultural-cinematografici che il restante 99% dei film in sala e in televisione costruisce ogni giorno.