

**L'orrore interiore.
Postmodernità di François Ozon**

di Alberto Scandola

Pour ne pas vivre seul/on se fait du cinéma
on aime un souvenir\ une ombre, n'importe quoi
(Firmine Richard, *8 femmes*)

Per non vivere soli, come recita il lamento di Dalida riproposto in *Otto donne e un mistero (8 femmes, 2001)*, i personaggi di François Ozon non rinunciano a indossare una maschera, a ingannare se stessi, a inventare nuove identità senza smettere di cercare la propria. Mettere in scena la propria nevrosi e poi guardarla dall'esterno, come fanno i due protagonisti di *Angel, la vita e il romanzo (Angel, 2007)*, è forse la soluzione più indolore per confrontarsi ad armi pari con i fantasmi della morte (*Sotto la sabbia, Sous le sable, 2000*), della noia (*Cinqueperdue. Frammenti di vita amorosa, 5x2, 2004*), dell'inconscio (*Swimming pool, id., 2005*).

La solitudine, però, è solo uno dei fili tematici che uniscono le tappe di una produzione tanto prolifica quanto eterogenea. Nove lungometraggi e una ventina di cortometraggi, realizzati (e premiati) in poco di più di dieci anni, fanno del quarantenne Ozon l'enfant prodige più fortunato del cinema francese contemporaneo.

Autori come Arnaud Desplechin o Bruno Dumont, esempi di una ricerca figurativa tanto personale quanto rigorosa, faticano a conquistare quella fetta di pubblico medio a cui Ozon arriva cavalcando i generi senza mai, e qui forse è la chiave di suddetta fortuna, rischiare di cadere. Ozon, insomma, piace. Piace perché costruisce immagini crude ma non troppo, dotate di un potere perturbante addolcito dall'autoironia: penso al volto senza occhio di *Le trou* (secondo episodio di *Scènes de lit, 1996*), agli inserti scatofiliaci di *Regarde la mer (1997)*, all'agonia del moribondo fotografata in *La petite mort (1996)*.

Iniziato al mondo dello spettacolo all'età di dodici anni, prima come modello poi come attore, Ozon sente subito che la sua vocazione è quella di restare dietro i riflettori. Il piacere non è tanto nel contenuto

del racconto, ma nell'atto stesso di raccontare, liberando così una pulsione repressa in età infantileⁱ. Si spiega così l'alternanza di temi e stili, evidente soprattutto nella produzione a cavallo del nuovo millennio. Dalle atmosfere *fifties* di *Otto donne e un mistero*, ad esempio, Ozon passa, con *Cinqueperdue*, al «film franco-francese ambientato tra Saint-Michel e il Luxembourg»ⁱⁱ, affermando senza pudore un'autocoscienza d'autore: «Un film è sempre un tentativo, mai un fine. I film prendono importanza quando sono confrontati ad altri dello stesso autore»ⁱⁱⁱ.

Indubbia, almeno quanto l'autostima, è la capacità di respirare l'aria del tempo, amalgamando la lezione dei maestri alla ricerca dei compagni di viaggio. Stando a quanto dichiarato ai «Cahiers du cinéma», i piano-sequenza di Ripstein (*Principio y fin*, 1993), le inquadrature «odorose» di Dumont (*L'umanità, L'humanité*, 1999) e l'erranza dei corpi di Claire Denis (*J'ai pas sommeil*, 1999) sono solo alcune delle influenze che stratificano lo sguardo di un cinefilo onnivoro, attratto dal rigore ascetico di Pialat e allo stesso tempo emozionato davanti alla «bellezza semplice e brutale»^{iv} dei corpi di Larry Clark.

Ma chi è François Ozon? Un abile direttore d'attori (si pensi al lavoro con Ludivine Sagnier e Romola Garai), un manipolatore delle regole dei generi o, come ha suggerito Roy Menarini, il «rifondatore sperimentale del cinema borghese»^v?

La sensazione, che sottoponiamo ora all'analisi dei testi, è quella di un cinema inteso come arte combinatoria, confronto e al contempo scontro con i codici del racconto classico, adottati ma, almeno nelle opere più ispirate, anche erosi.

Lucida e spesso anche luccicante, l'immagine di Ozon si distingue per la sua duttilità rispetto di stili di scrittura diversi tra loro ma soprattutto per il suo essere stratificata, ovvero composta di corpi, spazi e colori che evocano non tanto (o non solo) un referente reale, quanto, lo vedremo, alcune forme di messa in scena di questo reale.

Pur suggerendo interrogazioni metalinguistiche^{vi}, la costruzione del senso non trascende mai lo spazio narrativo della diegesi, conferendo così a ogni racconto una struttura organica *chiusa*; una qualità, questa, mal sopportata dai moderni eppure amatissima da François Truffaut, uno dei padri omaggiati in *Otto donne e un mistero*^{vii}.

Non si avverte 'travaglio' nell'elaborazione queste immagini, che appaiono come le pagine dei romanzi di Angel, ovvero inodori e indolori. Se Truffaut rivendicava di amare i film «chiusi», opponendosi così alle mode politicamente corrette del racconto aperto, Al pari di Almodovar, Ozon rappresenta perfettamente la deriva postmoderna del cinema europeo contemporaneo. Rileggere classici quali Cukor o Sirk non significa, come per i paladini delle nouvelles

vagues, voler competere con il passato, ma “semplicemente” raccogliere i frammenti sparsi del proprio immaginario e soddisfare un’esigenza che l’autore descrive nei termini di un’ossessione bulimica^{viii}: (re)inventare un personaggio, dargli un corpo e raccontarne la storia.

ⁱ Una delle punizioni più severe per il piccolo Ozon consisteva nel divieto di vedere il cinema in Tv. A questa dimensione del proibito va ricondotta l’origine della cinefilia del regista.

ⁱⁱ La definizione, spregiativa, è di Arnaud Desplechin, che con *Comment je me suis disputé...ma vie sexuelle* (1996) decostruisce un sottogenere tipico degli esordienti francesi, ovvero la storia una coppia che litiga, si separa, si riconcilia. Cfr. René Prédal, *Le jeune cinéma français*, Armand Colin Cinéma, Paris 2005.

ⁱⁱⁱ François Ozon in «Studio Magazine», maggio 1998.

^{iv} François Ozon in «Cahiers du cinéma» n. 542, gennaio 2000.

^v Roy Menarini, *Cinqueperdue. Frammenti di vita amorosa*, in «Segnocinema» n. 130, novembre-dicembre 2004.

^{vi} Oltre che rivisitazione del mélo classico *Angel* è un film sulla natura spettacolare dell’amore, inteso e vissuto come messa in scena di un altro da sé, creazione plastica, artificio letterario.

^{vii} Rivolgendosi a Virginie Ledoyen, Deneuve rivela i dolori di un amore giovanile ripetendo le stesse parole scambiate con Belmondo nel finale di *La mia droga si chiama Julie* (*La sirène du Mississippi*, 1969): «L’amore è una gioia e al contempo una sofferenza».

^{viii} «Se fosse possibile –ha detto Ozon – girerei tutte le mattine una scena, la monterei il pomeriggio e ricomincerei il giorno dopo. D’altronde amo i cineasti bulimici, i cui film non sono tutti riusciti, ma che hanno una vera linea di ricerca, come Fassbinder o Chabrol («Positif» n. 432, febbraio 1997).