

scheda critica 2009

## RACCONTO DI NATALE ▶ UN CONTE DE NOËL

regia ▶ Arnaud Desplechin

Francia, 2008 ▶ durata 150'

con ▶ Catherine Deneuve, Jean-Paul Roussillon, Anne Consigny,  
Mathieu Amalric, Melvil Poupaud, Chiara Mastroianni



### RACCONTO DI NATALE ▶ SINOSI

tratta dal pressbook della Lady Film

Abel e Junon hanno due figli, Joseph e Elizabeth. Colpito da una malattia genetica rara, il piccolo Joseph ha bisogno di un trapianto di midollo osseo.

Elizabeth non è compatibile, i suoi genitori allora decidono di fare un terzo figlio nella speranza di poter salvare Joseph. Ma nemmeno Henri, che sarebbe nato da lì a poco, è compatibile e Joseph muore all'età di sette anni.

Passano gli anni, Elizabeth è diventata autrice di teatro a Parigi. Henri ha dei guai con la giustizia e Ivan, adolescente molto problematico, è diventato il padre quasi ragionevole di due bambini un po' strani.

Un giorno Elizabeth, esasperata dagli abusi del suo fratello cattivo, ha deciso di escludere Henri da ogni tipo di rapporto con la famiglia. Nessuno sa cosa sia successo, né perché. Henri è scomparso e la famiglia è a pezzi.

*Racconto di Natale* comincia con la riapparizione della malattia che si era portata via il piccolo Joseph: Junon scopre di avere un tipo di leucemia che nessuna chemioterapia potrà guarire. Bisogna trovare un potenziale donatore di midollo tra i membri della sua famiglia.

Si avvicina Natale. Tutta la famiglia si riunisce per tre giorni nella casa di Roubaix. Convinto da Paul, anche Henri ha accettato l'invito. È l'ora del regolamento dei conti, invece inaspettatamente la situazione si fa più serena. Sylvia scopre i sentimenti che Simon prova nei suoi confronti da anni. Lei ha vissuto davvero la sua vita? Junon accetterà di subire un trapianto così pericoloso per curare una malattia che forse non si svilupperà mai? Claude, il padre di Paul, accetterà che suo figlio doni il midollo a sua nonna e rischi così di essere responsabile della sua morte?

In Italia non si conosce ancora il valore immenso di un cineasta come Arnaud Desplechin, nonostante le tappe di avvicinamento del pubblico al suo cinema siano state scandite da una cadenza sempre più serrata mano a mano che si andava avanti con gli anni, dalle fugaci sortite televisive (ovviamente in orari da metronotte o da fornaio) di *Esther Kahn* e *Comment je me suis disputé...(ma vie sexuelle)* alla retrospettiva della (allora) lungimirante Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro 2004, passando per l'accoglienza, dapprima a Venezia 2004 e a distanza di una decina di mesi in sala, riservata a *Rois et reine*, e quindi la presentazione a Venezia 2007 del curioso mélange fra documentario e home-movie autobiografico *L'Aimée*. In Francia invece il quarantottenne cineasta di Roubaix è quasi un'istituzione, come dimostra l'accoglienza riservata in quel di Cannes al suo ottavo lungometraggio (inclusi sia il primissimo *La Vie des morts*, che a rigor di tassonomia, coi suoi cinquantaquattro minuti di durata, sarabbe, seppur di poco, un mediometraggio, che il succitato *L'Aimée*), intitolato *Un conte de Noël*; come dimostra soprattutto il ricco parterre attoriale che abita quest'opera immensa, corale, teatrale, psicanalitica e cinefila, allo stesso tempo altmaniana e bergmaniana. E passino gli abitudinari Mathieu Amalric e Emmanuelle Devos, che devono anche, se non soprattutto (specie nel caso del primo), a Desplechin la loro ascesa al rango di *vedettes* di caratura internazionale, ma *Un conte de Noël* reca nei credits anche i nomi di gente come Catherine Deneuve, Chiara Mastroianni, Melvil Poupaud, Hippolyte Girardot e la sempre più brava Anne Consigny (già al fianco di Amalric in *Le Scaphandre et le papillon* di Julian Schnabel, lì in maniera decisamente più amorevole che non qui); a testimonianza che il nome di Arnaud Desplechin sia sinonimo al tempo stesso di qualità e di una sicura presa sul pubblico, almeno sul territorio nazionale. Si parlava dunque di Bergman e Altman, a proposito di *Un conte de Noël*: è una duplice chiave di lettura possibile per non incorrere

nel rischio di traviare il senso del film di Desplechin, che rischia effettivamente - ma anche in questo caso il pericolo attiene soprattutto al territorio transalpino - di essere erroneamente incluso nella consolidata tradizione del cinema "di sceneggiatura" o "di parola" che da almeno trant'anni costituisce una delle cifre del cosiddetto "prodotto di qualità" della cinematografia francese. Ma Desplechin, che pure ha sempre sostenuto di amare alla follia il cinema di Agnès Jaoui e Noémie Lvovsky, poco ha a che spartire con le coordinate del lavoro di queste cineaste e dei loro "parenti" più prossimi. Il suo, ancora, è cinema sincretico e polisemico, eccessivo e smisurato, che si gonfia di decine di istanze eteroclite riuscendo al tempo stesso, in virtù di una drammaturgia tanto elementare e lineare all'apparenza quanto ricca di raffinate sfumature nella sostanza. Non c'è soltanto l'essenzialità del théâtre de situation di Sartre, "degli attori, un testo, delle situazioni", ma una molteplicità di sottotesti o "infratesti" che ne intarsiano le pareti e smussano gli angoli con cura quasi barocca. *Un conte de Noël* (il cui titolo in Italia è stato tradotto in maniera letterale e, per una volta, indolore: *Racconto di Natale*) finisce così con il somigliare, d'altronde come tutto, o quasi, il cinema di Arnaud Desplechin, a una struttura solida e addirittura "pesante" ma al tempo stesso incredibilmente raffinata, persino eccessiva e debordante nella sua esausta cura per il dettaglio.

Ed è proprio in virtù di questa polisemia di scrittura che il gioco al massacro familiare di *Un conte de Noël* assume valenze inusitate e dimensioni letteralmente bigger than lives, più grandi delle vite che contiene (quasi per intero, verrebbe da aggiungere) e che racconta. Nel cinema di Desplechin non esiste quasi mai una figura attanziale realmente e definitivamente "centrale", e se essa in qualche modo c'è, di solito è un fantasma, un vagheggiamento, un rimosso, una colpa, come la madre di *L'Aimée*. Una figura in absentia che qui (non) è incarnata in Joseph Vuillard, rampollo di Abel e Junon, morto a sette anni per una malattia degenerativa. Il fantasma di Joseph aleggia in

casa Vuillard da sempre, e incombe sulla prole dei figli di Abel e Junon; in particolare su Elizabeth, primogenita di famiglia, e su Henri, messo al mondo dalla coppia nella speranza che si rivelasse un donatore di midollo osseo compatibile per salvare la vita a Joseph e invece rivelatosi “inutilizzabile” a tale scopo, mentre il quartogenito Ivan, “gesto riparatore” della coppia per surrogare la perdita di Joseph, ha sempre vissuto in maniera defilata tali dinamiche. Fra Elizabeth e Henri, invece, è guerra aperta: la donna non sopporta neanche la vista del consanguineo, cui - neanche tanto - inconsapevolmente attribuisce la responsabilità per la sorte sfortunata dell’altro fratello; e quando anni prima Henri le chiese aiuto economico, lei glielo concesse a patto che sparisse dalla loro vita e non si facesse più vedere. Ma quando ad ammalarsi è la “matriarca” Junon, la quale necessita a sua volta di midollo osseo compatibile, è Paul, figlio adolescente di Elizabeth e potenziale donatore, a invitare Henri nella casa di famiglia a Roubaix, alla vigilia di Natale, per verificare a sua volta un’eventuale compatibilità e rimuovere una volta per tutte qualche scheletro dal capiente armadio di famiglia. Henri acconsente, e arriva a Roubaix in compagnia della sua compagna, l’ebrea Faunia, mentre Ivan arriva assieme a sua moglie Sylvia e alla sua prole. Questo è praticamente soltanto l’antefatto, o poco più; il gioco al massacro che costituisce il corpus diegetico centrale del film prende il via adesso.

Il fascino di *Un conte de Noël* risiede dunque non tanto nel tema - la dissezione dei vincoli familiari e delle loro innumerevoli perversioni è a suo modo un *tópos* transnazionale -, bensì nel suo svolgimento. Desplechin oscilla fra la concretezza di dialoghi estenuanti,

sapientemente prolungati oltre i parametri dettati dal comune senso della misura di tante pellicole analoghe, e l’astrattezza di situazioni proiettate verso un più acceso simbolismo. Quindi confeziona tutto come se stesse girando un magniloquente film classico, con tanto di musiche (di Grégoire Hetzel, alla prima collaborazione con il regista) che in più di un passaggio sembrano ammiccare al Bernard Herrmann hitchcockiano, mentre nel frattempo, come già suggerito, una partitura recitativa estremamente fluida, che ricorda le polifonie cinematografiche di Robert Altman, si innesta in una traccia drammaturgica che rimanda alla lezione dell’Ingmar Bergman - ad esempio - di *Sussurri e gridi*, con l’istituzione familiare che finisce come sventrata su un tavolo operatorio, dal cui corpo escono rimossi verminosi e mostruose pulsioni parentali. È oltremodo illuminante rimarcare la sostanziale differenza tra questo film e il cinema di Desplechin tutto in relazione a opere solo apparentemente affini ma in realtà assai fatue e autoreferenziali: viene in mente il pur pregevole *Les Chansons d’amour di Christophe Honoré*, in cui le dinamiche familiari e le fatiche dell’elaborazione del lutto si stemperano nella rêverie cinefila e si arrestano lì, in mezzo al guado, evitando accuratamente di proiettarsi verso significati ulteriori. Invece *Un conte de Noël* lascia veramente l’impressione di poter non finire mai, che i suoi personaggi possano continuare ad abitare lo schermo all’infinito, a raccontarci e a raccontarsi fino a proiettarsi al di fuori di esso e farsi da un momento all’altro carne viva e pulsante. Deve essere questo quel cinema bigger than life che talvolta capita di sentire qualcuno invocare, il più delle volte a sproposito. Questa volta, invece, la definizione ci sta tutta, e non è un peccato mortale spenderla.

## I (RI)SENTIMENTI ► CRITICA

di Luca Pacilio, tratto da [www.spietati.it](http://www.spietati.it)

I motivi per amare il cinema di Desplechin sono gli stessi per i quali esso è denigrato e osteggiato da molti: cinema che non si risparmia, tutto di testa anche quando pare di stomaco, che si parla addosso, che straborda, impuro perché si impregna di tutto

(televisione, letteratura, filosofia, storia, teatro - c’è anche del bergmaniano in questo), cinema ombelicale ed egocentrico, cinema che è pieno di “troppo” (troppo parlato, troppo pensato, troppo prolisso), cinema compiaciuto, spudorato, che mette in piazza i meccanismi,

cinema che non esita a citare, evocare, riecheggiare, che forza la linea stilistica tracciata e la piega all'esigenza della narrazione. Perché Desplechin è soprattutto lo strenuo sostenitore di un lavoro che è narrativo fino all'integralismo, introspettivo fino allo psicologico (scansando, senza sfiorarlo, lo psicologismo), strutturalmente libero, frammentario spesso e volentieri, pieno di deviazioni, sfasature, strane imprecisioni (*La sentinelle*) certo, ma mai gratuito, sempre perfettamente conscio di sé; un cinema intimo, apparentemente caotico, invero quadratissimo che, pur analizzando e rappresentando stati d'animo e sentimenti, non sfiora neanche per sbaglio la compassione e non crea facili complicità con lo spettatore (la recitazione stilizzata di Esther Kahn); i suoi film tengono il piede in tante scarpe (anche in questo caso, come nel precedente *Rois et reine*, il dramma si veste di commedia e viceversa, con quella punta di grottesco che porta a risvolti realistici più che a toni enfatici). Regista originale, fuori dagli schemi, trascurato puntualmente dalla distribuzione italiana (il primo film accolto nel nostro circuito è stato, per l'appunto, *I re e la regina*), nonostante un esordio di bruciante bellezza (un mediometraggio che già tracciava in maniera chiara il percorso futuro dell'autore, *La vie des morts*) e altre mirabili perle tutte da vedere, Desplechin gira un nuovo film pieno di moltissime cose e in cui, quel che più conta, c'è un'urgenza sincera e indomita ad esprimerle, strutturarle, rappresentarle, scuoiarle, esibirle.

In *Conte de Noël* (un titolo dickensiano, dunque romanzesco) si torna alla famiglia, consesso sfrangiato visto (è abitudine dell'autore) come una sorta di finzione sociale nella quale ci si affanna a trovare "compatibilità" - in questo caso fisico - biologica prima che (u)morale: la questione si rivelerà non meno capricciosa (il destino lo è); distanti dal sentimentalismo comodo di tanto cinema (anche transalpino) o dall'automatica, retorica cattiveria dei fratelli-coltelli, dalla scontata dinamica del nido di serpi, i Vuillard offrono allo spettatore le proprie interiora nude e crude(li), si scoprono e si scontrano senza alcun filtro: il potere possente del legame familiare è proprio quello

di polverizzare le inibizioni e portare a galla l'io più recondito, rendere la nevrosi una normale modalità di rapportarsi; solo in famiglia si dicono e fanno cose che suonerebbero eccessive, esagerate, assurde in qualsiasi altro contesto e non sorprende dunque che, nella rappresentazione del francese, ci si trovi di fronte a una madre che detesta apertamente il proprio figlio, partorito per puro calcolo; inutile allo scopo all'epoca, in seguito Henri si rivela inaspettatamente decisivo per la stessa sopravvivenza di Junon, anche se troppa acredine è passata, troppo radicata è l'insofferenza perché la salvezza della propria vita possa riscattarlo agli occhi della donna. E anche per Henri la donazione del midollo è vista quasi come un cinico sdebitarsi: ti do la vita come tu l'hai data a me, pari siamo. Ancora una volta l'armonia tra i personaggi è un percorso in salita, l'ipotetico obiettivo finale; ancora una volta l'intesa non è data in partenza, si parte dalla frantumazione e si tende ad un'unità possibile. Le relazioni tra le persone sono una materia dannatamente complicata e divengono astruse nel salotto borghese dei Vuillard, dove non si dice "papà" e non si dice "mamma"; dove la morte di un figlio si accetta come la caduta di una foglia da un albero; dove la nonna ha avuto una stabile relazione lesbica; dove l'ultimogenito Ivan rivede nella psicosi del nipote Paul quella della sua adolescenza; dove il rancore è il sentimento principe; dove vita e morte sono eventi svuotati di implicazioni umane, ridotti a probabilità su una lavagna, crocifissi a un freddo calcolo; dove i nipotini già "proiettano" in ingenua rappresentazioni teatrali nelle quali amleticamente ci si riconosce: la dea Junon al centro della piccola platea, come la sovrana di questo microregno (non dimentichiamoci i nomi dei quattro figli: Joseph, Elizabeth, Henri, Ivan - i re, la regina); in cui è tutto un riverberarsi di malesseri e livori, veri e propri intrighi di corte, appena mediati da un rimpianto, in un cumulo di eventi fatali e di ruggini riflessi che sfiora il demenziale, ma che non per questo risulta meno lancinante, meno scorticante, meno esattamente doloroso. Su tutto questo affanno vigila non solo l'occhio del testimone Faunia (nome della protagonista de *La macchia umana* di Roth - a *La controvita* di Roth sarà ispirato il prossimo film del regista),

ma anche quello di Elizabeth, che soffre più di tutti, pare, e che più di tutti sembra patire la solitudine del dolore, tanto da volervi trascinare qualcuno pur di non dirsi sola in quella palude, e che non esita a fare letteratura di questo suo dibattersi.

Anche Desplechin non esita a mettere in gioco se stesso e il suo vissuto in quello che si sta rivelando un unico grande romanzo cinematografico, un opus sempre più compatto che racconta la vita (e l'arte) attraverso tantissime parole e tantissimi atti di personaggi vivi, concreti, non di archetipi, per quanto i riferimenti leggibili possano farlo pensare: i caratteri che si muovono sulla scena non sono metafore, sono uomini e donne nudi, senza la protezione di alcun paradigma; solo in questo senso possiamo dirci d'accordo: il cinema di Desplechin può essere fastidioso, provocare disagio; è un cinema che disturba perché ci strappa le vesti di dosso e ci obbliga all'imbarazzo di constatare e far constatare ciò che siamo (l'attore, volendo "far credere", deve mentire o dire la verità? Il paradosso di cui parla il vecchio pigmalione impersonato da Ian Holm in *Esther Kahn* in cui la protagonista, alla fine, diventando una vera donna diventa una vera attrice).

E come al solito il suo racconto è un affresco fluido, una sarabanda di voci più sorvegliata e meno dissonante del solito (altri direbbero più matura) che punta in tante direzioni e in modi sempre variegati (è soprattutto in questa libertà stilistica che va rinvenuto l'aggancio dell'autore alla nouvelle vague):

dall'incantevole antefatto affidato alle ombre cinesi, alla presentazione al pubblico fatta teatralmente da Junon, ai freezing frame, alla struttura in capitoli con tanto di didascalia, alla voce che narra fuori campo, alla pura recita della lettera da parte di Henri, con una chiusa di ghiaccio paralizzante (cfr. la lettera

recitata dal padre a Nora, nel momento emotivamente più forte di Rois), per non parlare dei continui rimandi di un'opera all'altra (Dedalus, era anche il cognome joyciano del protagonista di *Comment je me suis disputé (Ma vie sexuelle)*; in *Rois Vuillard* era il cognome del protagonista Ismael, figlio anche in quel caso di Abel Vuillard, ancora interpretato da Rouissoignon).

Costante occhio ai classici (ma in un senso tutto moderno: riecco la nouvelle vague) e ai loro codici (in tv *Cenerentola a Parigi* di Minelli, *Sogno di una notte di mezza estate* di Dieterle & Reinhardt - stralci della colonna sonora del film del 1935 sono usati dal francese -, *I dieci comandamenti* - onora il padre e la madre? - di DeMille etc); la citazione esplicita, è ancora una volta per *Vertigo*, con la magnifica sequenza che parte dal museo e finisce nel negozio di abbigliamento.

Rievocativa in più sensi (il riferimento compariva già ne *L'aimée*: non dimentichiamo che la storia originale dalla quale il film di Hitchcock era tratto era ambientata proprio a Roubaix): donne che vivono due volte, i fantasmi del passato (la prima moglie di Henri, Madeleine - come la Novak -) che affondano per riemergere, segnano il presente in modo indelebile, lo compromettono, lo corrompono quasi (la vita dei morti, per l'appunto. E la possibile morte dei vivi).

Questo senza stare a sottolineare quanto magnificamente sia girato questo *Conte de Noël* (la macchina da presa è nelle mani del solito Eric Gautier), con quale sottigliezza sia scritto, con quale piglio siano diretti gli attori (una squadra fantastica - cito la Devos per tutti, che trovo sempre di bravura inqualificabile). Desplechin, mai così concentrato e misurato (sì, proprio), forse meno spericolato del solito, sfiora il virtuosismo, firma un nuovo capolavoro.

## INTERVISTA AD ▶ ARNAUD DESPLECHIN

di Andra D'Addio, tratto da [www.cinemaphus.it](http://www.cinemaphus.it)

### La scelta di Catherine Deneuve...

Non so scrivere un ruolo pensando ad un attore, se avessi pensato al personaggio di Junon con in mente il viso della Deneuve

probabilmente avrei scritto cose troppo facili, banali. Ho pensato alle attrici solo quando ho finito di scrivere, e ho creduto che la Deneuve sarebbe stata la più insolente, ironica, un ottimo emblema di riscatto femminile tra tutte le

soluzioni possibili. Oltretutto avevo notato che nei suoi ultimi film non era mai stata ben accoppiata, gli uomini che avevano dovuto di volta in volta averla come compagna, moglie, o amante, non creavano con lei un duo ben affiatato. Ho pensato che forse le sarebbe piaciuto girare questa storia, soprattutto il rapporto d'amore con il personaggio interpretato da Jean-Paul Roussillon. Lei stessa, a fine riprese, mi ha confermato che ciò che l'aveva intrigata di più era mostrare la complessità della relazione con il marito.

### **E la decisione di mettergli accanto sua figlia, Chiara Mastroianni?**

Avevo subito pensato che Chiara sarebbe stata perfetta per il ruolo, ma dopo aver scelto sua madre per Junon ho cominciato a pensare che sarebbe potuto essere sconveniente chiederle di partecipare, quasi che stessi cercando di riportare le loro dinamiche di vita reale all'interno di un film. Ho impiegato tre settimane per vincere la timidezza e chiedergli di partecipare, solo dopo che la produzione mi ha ricordato che non è perché fosse "figlia di" avrei dovuta "punirla". L'ho scelta perché l'ho ritenuta la migliore interprete possibile per quel ruolo, a prescindere dal fatto che anche nella finzione sua madre sarebbe stata Catherine Deneuve. Poi, mi sono sentito a disagio nella prima scena quando ho dovuto far parlar male la mamma della figlia, ma per fortuna è una scena che funziona.

### **Mathieu Almaric è ora un attore di fama internazionale. Lei lo lanciò con *I re e la regina*. Cosa intravide in lui all'epoca?**

Apparteniamo alla stessa generazione, ma soprattutto anche lui era un regista. Anni fa mi piacquero molto due suoi cortometraggi, ci conoscemmo e visto che qualche giorno dopo io avrei iniziato i casting per *I re e la regina*, gli chiesi di venirmi a dare una mano, di porgere le battute agli aspiranti. Ripresi tutti i provini con lui di spalle, ma quando li rividi mi resi conto che Mathieu cambiava di volta

in volta posizione e tono a seconda del suo interlocutore. Proposi a lui il ruolo da protagonista avvertendolo però che da allora in poi la sua vita, magari di poco, sarebbe cambiata, e accettò. Andò benissimo e se penso a come è cambiata la sua vita, ora che è il villain di 007, devo ammettere di aver avuto ragione.

### **Sente il suo cinema come un raccordo tra la Nouvelle vague e l'intrattenimento dei vari Kassovitz e Rocco?**

È difficile dire se siamo usciti dalla Nouvelle vague, suscita sempre polemiche un simile interrogativo. Se penso ai grandi maestri italiani trovo che ve ne siano stati altri dopo, che sia giunto anche il momento di Moretti, una realtà solitaria ma importante. In Francia sono accadute tante cose dalla Nouvelle vague in poi, autori come Garrel, che abitualmente si mette nel calderone, in verità non ne fanno parte, erano solo appoggiati dagli autori della Nouvelle vague mentre ora rappresentano una specie di realismo francese. Poi c'è stato il nuovo cinema politico con Leconte e Tavernier e tanti altri movimenti. La Nouvelle vague è come l'impressionismo, qualcosa che cambia la modernità e che può accadere una sola volta.

Sono venti i film diretti da 8 registi che hanno cambiato il cinema, e da lì sono potute nascere tutte le altre cose.

### **Si considera un autore?**

Non amo dare etichette ai film e ai registi. Amo il cinema perché non c'è differenza tra film d'autore e film popolare. Quest'anno ad esempio ho amato *Molto incinta*, l'ho trovato sovversivo, strano, poi ho visto anche *Juno* che nonostante sia un film indipendente e apparentemente più d'autore mi è sembrato più conservatore. E se da spettatore non faccio differenze, perché dovrei farne sul lavoro? Ogni volta che faccio un film penso che sarà un successo se non sembrerà mio per forza, perché voglio evitare di cadere in una categoria.