

La meteora continua a volare.
Holy Motors di Leos Carax.

Il cinema può essere un'arte abietta, pavloviana, che stimola emozioni addomesticate, vaccini omeopatici per scongiurare le emozioni autentiche e contraddittorie della vita: questa è una possibilità già colta dalla frequentemente malintesa frase di Louis-Jean Lumière, secondo cui il cinematografo era una "invenzione senza futuro". Il più grande mezzo di costruzione di mondi possibili, conteneva in sé i germi del buonsenso circense, del divertimento gastronomico: della disonestà narrativa. Un'invenzione potenzialmente passatista e reazionaria fin dalla nascita. Per questo, l'etica del gesto va a nascondersi, inaspettatamente, nelle pieghe della tecnica espressiva: nella costruzione dello sguardo a cui lo spettatore è "forzato" dal regista. Cineasta è colui che si assume le responsabilità del "gesto": in virtù del suo status di demiurgo del processo empatico, a cui non è dato il diritto di "non sapere".

Cantava Gaber: "un'idea, un concetto, un'idea / finché resta un'idea / è soltanto un'astrazione. / Se potessi mangiare un'idea / avrei fatto la mia / rivoluzione". Il nostro itinerario prenderà le mosse dal parigino Leos Carax, al secolo Alex Oscar Dupont. Uno che di idee, dall'esordio neanche ventiquattrenne con l'eversivo cocktail di minimalismo e *sturm-und-drang* godardiano in bianco e nero di *Boy Meets Girl* (1984), ne ha cannibalizzate parecchie, preferendo l'estasi idealista della rivoluzione (estetica) permanente all'ambizione *da parvenu* di un "discorso d'autore". Così, sotto la stella fissa dell'*amour fou*, dagli sbrindellati ammicchi tra parossismo e parodia di noir e science-fiction di *Rosso Sangue* (1986), alla ricerca dell'innocenza di un Vigo risciacquato nell'acido muriatico espiatorio-sacrificale di *Les Amants du Pont-Neuf* (1991, uno dei film-kamikaze più costosi del cinema francese), fino alla polverizzazione postmoderna di Melville nel tormento incestuoso di *Pola X* (1999), come un Thom Yorke della pellicola, l'ossimorico, pirotecnico e seduttivamente strafottente Carax è stato capace di coniugare degrado e anelito vitale, humor nero e autolesionismo, paranoia e romanticismo.

Dato più volte per spacciato come "meteora" del cinema (5 film in 28 anni), dopo un'eclissi di tredici anni, l'*enfant-prodige* cinquantenne è tornato. E come sempre attraverso Denis Lavant, sua icona attoriale e vittima sacrificale di un rito di costante transustanziazione, Carax ha compiuto un miracolo di compiutezza filmica e metafilmica, che a sorpresa ha scioccato Cannes con la sua arguzia da poeta metafisico di un inedito Rinascimento post-apocalittico. *Holy Motors*, capolavoro di un cinema a venire, è il primo, geniale ritratto dell'identità liquida, comune condizione di polimorficità normalizzata dell'io, che la vecchia baldracca che è il cinema è stato in grado

di elaborare. Carax lo ha definito “una specie di fantascienza in cui uomini, bestie e macchine sono in via d’estinzione – “motori sacri” legati dalla solidarietà di un destino comune, schiavi di un mondo virtuale in continua crescita. Un mondo dal quale macchine visibili, esperienze reali e azioni stanno gradualmente scomparendo”.

Il film inscena l’ordinaria odissea di Oscar, forzato dell’interpretazione, condannato in un’istrionica pena del contrappasso a calarsi in differenti identità “schedulate” all’interno della Limousine che lo accompagna per la città (Parigi, altro personaggio fisso di Carax), dove il performer si trucca prima di avatarizzarsi in altre vite, una per ogni “appuntamento”: come un film vivente. Il mondo come irrealtà e rappresentazione. Passando da una vecchia traumatizzata a un drago in “motion capture”, dall’eccentrico barbone Merde che rapisce una modella al melanconico padre di una figlia turbata, da un *salaud* in cerca di vendetta a un anziano moribondo, fino a un killer mascherato per uccidere un banchiere, la vita del protagonista, dunque, è molteplice e nulla, permeata da un’immane fatica fisica ed esistenziale. A sospingere l’epifanica metamorfosi del corpo e del volto di Lavant in questa “Road to Nowhere” di byrniana memoria, è un film di una purezza espressiva primigenia, a onta delle fantasmagoriche prodezze tecniche a cui il regista si concede. Opera intessuta di memorie di un secolo di cinema sognato, pochade da comica finale e *Mulholland Drive* situazionista, *Holy Motors* è al contempo un *killing joke* della pretesa di senso che la vita spettacolarizzata dissolve, e una profonda (auto)riflessione sul mistero buffo dell’esistere, sulla vaporizzazione di quell’inganno chiamato Io.

Carax sceglie, per osmosi con il suo vortice senza requie, di portarci sempre nella prospettiva più vertiginosa, nei campi lunghissimi dominati da corpi in primo piano che tornano alla fusione tra figura umana e vastità di *Les amants du Pont-Neuf*, ma soprattutto nei lunghissimi carrelli in piano-sequenza che accompagnano i personaggi (come l’invisibile “terzo che ti cammina sempre accanto” dei *Dodici* di Blok), e scoprono con sinuosa gradualità lo spazio bissando il movimento del corpo che, percorrendolo, lo crea: facendolo danzare, umanizzandolo nel movimento. La vertigine è l’elemento visivo che coglie le voragini dall’esplosione dell’essere nell’interpretare, *ground zero* dell’identità liquida, gioco di ruolo radioattivo il cui nucleo instabile si decompone al momento del farsi. Di cui è epitome la scena finale, dove la segretaria-kapò Céline lascia Oscar sfinito in un anonimo spazio di architetture seriali che potrebbe essere *ovunque*. Mentre la melanconica *Revivre* cantata da Gérard Manset divora la scena, anticipato da un carrello l’uomo percorre la strada con la fissità del volto di un Buster Keaton fulminato dal giallo anemico dei lampioni. Sulla soglia di casa, esita: poi entra, inghiottito dalla porta, e pronuncia fatalmente “C’est moi”. La finzione è finita. La macchina s’innalza lenta, spia pudica dai vetri l’attore prendere per mano

una scimpanzé, salire al piano superiore verso la finestra illuminata di colori. Dalle tende discoste si affacciano Oscar e la sua famiglia di primati. Come in un prologo di *2001: Odissea nello spazio* di Kubrick mandato al contrario, il monolite dell'apparenza liquida ricade in terra e va in pezzi, restituendo alle scimmie la struggente animalità di quegli occhi così profondi da contenere tutta la storia umana: un estro simulatorio che Carax immortalava nel momento della sua auto-inferta scomparsa.

Serafino Murri