

70<sup>e</sup> FESTIVAL INTERNATIONAL DE CANNES

# Cannes: vince il cinema svedese

## Rapporti umani e sociali in crisi

*Premiati: Ruben Östlund, Robin Campillo, Sofia Coppola, Andrey Zvyagintsev, Yorgos Lanthimos, Lynne Ramsay e Léonor Serraille*

Il Festival di Cannes ha celebrato il suo settantesimo anniversario con una grande varietà di iniziative: cerimonie, celebrazioni, presenze di registi habitués, impegnati ad inneggiare al cinema nelle sue varie forme, e feste. Tra l'altro ha spiccato una novità eccezionale nel Palmarès di quest'anno: il Prix du 70eme Anniversaire, attribuito all'attrice australiana Nicole Kidman, per celebrarne una carriera prestigiosa, punteggiata anche da ricorrenti presenze alla rassegna cinematografica più importante del mondo nel corso degli ultimi 25 anni. Anche quest'anno è stata presente nel cast di quattro film della Selezione Ufficiale. Peccato che questa iniziativa si sia convertita in un piccolo boomerang perché la Kidman non è venuta a ritirare il riconoscimento, limitandosi a inviare un videomessaggio. Tuttavia la saggia e accorta regia del Presidente del Festival Pierre Lescure e del riconfermato Delegato Generale Thierry Fremaux, che completa un decennio nella sua carica, ha complessivamente evitato che la pur evidente sovraesposizione mediatica trasformasse l'edizione di quest'anno in una kermesse agiografica appesantita da un eccesso di amarcord e di omaggi, dando vita a poche cerimonie significative dedicate a personalità dalla prestigiosa carriera nel cinema francese e internazionale e a una grande serata commemorativa di gala con la presenza di Isabelle Huppert.

Il Festival di quest'anno ha presen-

tato una Selezione Ufficiale di buon livello, all'altezza della sua leadership a livello internazionale, comprendente film di vari generi reinterpretati in forma personale e creativa e con una significativo aumento della presenza di donne registe. In effetti la programmazione ufficiale, ancora una volta, ha posto in evidenza alcune delle migliori linee di tendenza, drammaturgiche ed estetiche dell'attuale cinematografia mondiale, e si registra anche il buon livello qualitativo di molti film visti nelle varie sezioni, comprese quelle collaterali. Tuttavia nonostante la presenza di molte opere di genuino cinema d'autore viste nelle sezioni della Selezione Ufficiale, a differenza di molte edizioni degli ultimi anni precedenti, sono mancati quei 3 o 4 capolavori che restano nella memoria. Inoltre si è scatenata una vivace polemica dovuta alla presenza nel concorso ufficiale di due lungometraggi prodotti da Netflix: **Okja** di Bong Joon-ho e **The Meyerowitz Stories** di Noah Baumbach. Secondo la prassi del colosso americano che sta sovvertendo il mercato dei prodotti audiovisivi, con distribuzione on demand per via televisiva e on line, queste opere di primo piano non saranno distribuite nelle sale cinematografiche di quasi nessun Paese nel mondo. Si tratta di una palese violazione della tradizione e delle regole del Festival di Cannes. Solo dopo le indignate reazioni degli "exploitants", vale a dire dei proprietari e gestori di sale cinematografi-

che francesi, i vertici del Festival hanno annunciato che a partire dal 2018 si applicheranno le regole senza più alcuna eccezione. Ne è nato un duro scontro, tra giornalisti, critici e addetti professionali del settore, sui temi della libertà di diffusione di opere artistiche e della necessità o meno di accettare le modalità commerciali secondo alcuni, o i diktat ricattatori secondo altri, di Netflix, Amazon, ecc. Sulla scia di questa falsa controversia, alcuni critici, alla fine del Festival, hanno quindi considerato che la Selezione Ufficiale di quest'anno sia stata complessivamente deludente. In sintesi non sono mancati coloro i quali hanno lamentato la mancanza di opere "fuori norma", giungendo ad affermazioni, davvero forzate, secondo cui la maggior parte dei film nel concorso ufficiale avrebbero denotato formule di scrittura, narrative, estetiche o produttive rigidamente predeterminate, mancanza di libertà nella messa in scena e, soprattutto, pesanti derive didascaliche, o al contrario di gelida distanza o persino nichiliste, rispetto alla realtà rappresentata, anche quando ispirati da concreti e innegabili contesti drammatici o tragici. In sostanza le accuse sono state di troppo cinema costruito a tavolino, con impostazione "a priori", e, al contrario, di poco cinema "di ricerca", che lasci trasparire il respiro delle vere contraddizioni e incertezze della vita. Al contrario, nonostante alcune riserve sulla qualità della Selezione Ufficiale che esponiamo nel

nostro consueto bilancio generale con riferimento ai temi dei film e ai registi, riteniamo invece che complessivamente nelle varie sezioni di questa edizione del Festival sono state molte le prove di una definizione di nuovi territori espressivi. Si sono evidenziati numerosi esempi di un cinema ancorato al mondo attuale, con diverse declinazioni di realismo, ma non ripiegato su una piatta raffigurazione di una realtà desolante segnata dalle urgenze della crisi economica e da varie forme di violenza e di degradazione morale. In effetti molti film hanno proposto un paesaggio umano e sociale molto cupo, disperato e devastante, specie in Europa, e in particolare nell'area orientale e negli stati nati dopo la disgregazione e la scomparsa dell'URSS, che presenta fenomeni macroscopici: la tragedia dell'emigrazione; le problematiche dei rifugiati, profughi dalle guerre in Medio Oriente e in Africa, e della loro difficile condizione di vita nei Paesi europei dove sono approdati, tra complicata integrazione e sentimento di provvisorietà nella speranza di un (im)possibile ritorno nei luoghi nati; la disumanizzazione delle relazioni sociali; l'ampia diffusione di egoismo e individualismo e l'esacerbazione delle differenze di classe; il dilagante relativismo morale; il crescente nazionalismo e sciovinismo; l'incremento della violenza contro le donne. Senza dubbio i temi prevalenti hanno riguardato anche quest'anno alcuni nodi centrali dell'esisten-

za umana contemporanea: l'identità personale, specie a livello femminile, tra problematiche esistenziali, morali e sociali; l'amore e la crisi della coppia e della famiglia; le difficoltà della vita e la morte nelle sue varie forme; la difficile condizione giovanile in termini di relazioni personali e sociali; la negazione del diritto al lavoro; la violenza e l'intolleranza in ragione di pregiudizi e di violazione dei diritti civili. In questo ambito, di fronte al pessimismo quotidiano del mondo reale, è spesso evidente, nello spirito e/o nei metodi di realizzazione dei film, una volontà di utilizzare l'immaginario nelle forme più diverse, per configurare rappresentazioni pregnanti, e affatto banali, di condizioni esistenziali e di rapporti affettivi e amorosi complessi e veritieri, ma anche di lacerazioni più disumanizzanti. Tra l'altro occorre citare anche un significativo evento. Il regista messicano pluripremiato Alejandro González Iñárritu ha realizzato un'installazione intitolata **Sangue y Arena**, un progetto di virtual reality in cui gli spettatori hanno potuto vivere l'esperienza tragica dei rifugiati clandestini.

Quest'anno il Delegato Generale Thierry Fremaux, nelle sue dichiarazioni preliminari, ha sottolineato il fatto che, nella Selezione Ufficiale, comprendente una sessantina di nuovi films, provenienti da una trentina di Paesi, accanto ad autori affermati, ci sono molti nomi nuovi ed esordienti. Ha anche ribadito che, nella costruzione del programma, è rimasto fedele alla filosofia e ai principi del Festival, privilegiando le specificità culturali, le qualità della regia e, soprattutto, autori che si caratterizzano per l'originalità visiva del loro cinema. In effetti ha confezionato una Competizione Ufficiale, priva di opere prime, ma con la presenza di autori che ne sono habitués, già premiati in passato, limitandosi a 4 film di registi francesi, più un quinto fuori concorso, su 19 complessivi, e ha promosso altri filmmakers "neofiti" o che in passato erano stati ospitati solo nella sezione "Un Certain Regard". Viceversa in quest'ultima sezione ha inserito ben 10 opere prime su 19 film complessivi, mantenendola molto interessante come la corrispettiva dello scorso anno. In sede di bilancio si può quindi affermare che quello visto a Cannes è un cinema che, nelle sue opere più incisive, ha messo in luce una rinnovata capacità

fabulatoria e un'energica rivendicazione delle potenzialità delle immagini. Inoltre si deve notare che senza dubbio il tema prevalente in diversi film, più o meno riusciti, è stato quello dei legami familiari, con varie letture, più melodrammatiche o minimaliste, ma anche, purtroppo, in certi casi, viziate da sguardi moralistici, nella complessa dialettica dell'epoca contemporanea. Da un lato si è evidenziata una tendenza alla rappresentazione della condizione esistenziale umana nei suoi risvolti, sia di relazioni familiari complesse, sia di relazioni sentimentali passionali e appassionanti. Opere caratterizzate da uno sguardo acuto sull'impegno per vivere e amare e sugli ostacoli, difficoltà e contraddizioni, derivanti da diverse sensibilità culturali e differenze di classe sociale o da un contesto istituzionale e sociale di negazione di libertà e di diritti. Dall'altro risulta che, se l'orizzonte cinematografico contemporaneo emergente è certamente influenzato e definito dalla violenza, dalla criminalità, dalla corruzione e dal malessere, la sensibilità degli autori al riguardo è estremamente differenziata. Ne deriva una pluralità di sguardi, di accenti, di situazioni e di tipologie umane tale da evitare il delinarsi di un conformismo arido e consolatorio. In particolare si segnalano sia una nutrita presenza di film di qualità con regia e tematiche al femminile, sia anche molti film riguardanti la condizione giovanile con personaggi che mostrano una contemporanea ambivalenza di note positive e negative. Purtroppo non sono mancati anche alcuni film, pur "certificati" da un'affermata identità artistica, che hanno rappresentato casi di sguardi narcisistici e/o eccessivamente accondiscendenti o di sterile manierismo formalista o di autentico solipsismo. In effetti non si può negare che da molti anni, e anche in questa edizione, la Selezione Ufficiale comprende presenze di registi e "maestri" divenuti degli habitués, ma non sempre autori di opere che manifestano un'audacia qualitativa significativa. Esaminando più specificamente il lotto dei registi della Selezione Ufficiale, si può quindi affermare che alcuni registi della generazione dei cinquantenni e sessantenni, o anche veterani, hanno realizzato opere eccellenti (Michael Haneke, Andrey Zvyagintsev, Hong Sang-soo, Sergei Loznitsa, Agnès Varda, Barbet Schroeder) e che, soprattutto, non

sono mancati notevoli, e in alcuni casi eccellenti, film di autori ventenni, trentenni e quarantenni (François Ozon, Michel Hazanavicius, Miike Takashi, Jean-Stéphane Sauvaire, Jung Byung-gil, Byun Sung-hyun, Mohammad Rasoulof, Taylor Sheridan, Kantemir Balagov, Stephan Komandarev, Li Ruijun). Per quanto riguarda registi già affermati, per lo più quarantenni e cinquantenni, alcuni non hanno confermato pienamente il loro talento (Noah Baumbach, Fatih Akin, Lynne Ramsay, Bong Joon ho, Benny Safdie & Josh Safdie, Arnaud Desplechin, Mathieu Amalric, Laurent Cantet, Santiago Mitre), mentre altri sembrano ormai ripetersi, con scarsa originalità e idee (Todd Haynes, Naomi Kawase, André Téchiné, David Lynch). Infine, alcuni registi molto attesi hanno presentato opere deludenti, con provocazioni di corto respiro o con convenzionali tratti melodrammatici o caratterizzate da ridicole velleità predicatorie, filosofiche o moralistiche (Kornél Mundruczó, Robin Campillo, Ruben Östlund, Yorgos Lanthimos, Sofia Coppola, Michel Franco, Sergio Castellitto, Léonor Serraille, Annarita Zambrano, Kaouther Ben Hania).

Per quanto attiene il livello organizzativo, il Festival di Cannes si è confermato come la più nota e importante manifestazione cinematografica del mondo, caratterizzata da una straordinaria mescolanza di migliaia di accreditati, giornalisti, critici, addetti ai lavori (registi, attori, produttori, tecnici, ecc.) e cinéphiles, e di pubblico. È necessario ricordare, infine, anche l'altro grande protagonista, il **Marché**, dove, quotidianamente, per la durata di 11 giorni, vengono presentati circa 150 lungometraggi. È il luogo del business, delle transazioni e degli accordi commerciali di vendita e di distribuzione anche per i film ancora in pre-produzione. Vi si incontrano gli staff delle major e delle case di produzione indipendenti, gli addetti agli istituti cinematografici dei vari Paesi e i distributori di tutto il mondo. Da segnalare, in questo ambito, il ciclo di panels, conferenze e incontri pubblici promossi dallo "European Film Forum", promosso nel 2015 per promuovere un dialogo strutturato tra istituti pubblici cinematografici dei vari Paesi dell'Unione Europea e addetti professionali del settore, che hanno riguardato temi quali: la produzione, le coproduzioni, la sottotitolazione, la distribuzio-

ne, i supporti finanziari, lo strumento del Media Programme e i rapporti con il pubblico.

Fra le molte iniziative collaterali del Festival, che si sono svolte, connotandosi anche dal punto di vista culturale e celebrativo, segnaliamo la sezione "**Cannes Classics**" che ha presentato anche quest'anno un ricco programma all'insegna degli omaggi ad alcune grandi personalità del cinema la cui prestigiosa carriera si è sviluppata negli scorsi decenni, di importanti iniziative di restauro di copie di grandi capolavori del passato e di documentari che hanno analizzato e descritto epoche e movimenti significativi nella storia del cinema. Innanzitutto una piccola rassegna celebrativa ad hoc intitolata "Brève Histoire du Festival de Cannes", comprendente 15 lungometraggi che hanno marcato la storia del Festival e una selezione dei cortometraggi presentati tra il 1951 e il 1999. Ne citiamo alcuni, veri capolavori: **Le salaire de la peur** (1953), di Henri - Georges Clouzot; **Blow-up** (1967), di Michelangelo Antonioni; **Ai no korīda (L'empire des denses)** (1976), di Nagisa Oshima; **All That Jazz** (1980), di Bob Fosse; **Człowiek z żelaza (L'homme de fer)** (1981), di Andrzej Wajda; **Yol - The Full Version (The Way)** (1982), di Yılmaz Güney; **Narayama bushikō (The Ballad of Narayama)** (1983), di Shōhei Imamura; **El sol del membrillo (Dream of Light)** (1992), di Victor Erice. Quindi citiamo alcuni film nella categoria "Événements, Films restaurés, Autres invités": **L'Atalante** (1934), di Max Vigo, con Michel Simon; **Paparazzi** (1963), di Jacques Rozier, con Brigitte Bardot e Michel Piccoli; **Belle de jour** (1967), di Luis Buñuel, con Catherine Deneuve; **Lucía** (1968), di Humberto Solas, con Adela Legrá. Inoltre la piccola rassegna intitolata "Documentaires sur le cinéma", comprendente opere nuovissime dedicate a importanti personalità e movimenti del cinema moderno in Paesi diversi. Ne citiamo alcuni: **David Stratton - A Cinematic Life**, Di Sally Aitken, dedicato al noto critico di cinema australiano; **Filmworker**, di Tony Zierra, dedicato al grande regista statunitense Stanley Kubrick; **Becoming Cary Grant**, di Mark Kidel, dedicato a uno dei più famosi attori di Hollywood. Quindi un grande Hommage: la proiezione di **Unforgiven** (1992), di Clint Eastwood, accompagnata da una master-

class del noto regista americano. E ancora la "Leçon de cinéma" affidata al noto regista messicano Alfaro Cuarón. Infine la consueta selezione di film spettacolari, epici e comici, presentati all'aperto, sulla Croisette, nella speciale sezione "Cinéma de la Plage". Ne citiamo alcuni: **Bugsy Malone** (1976), di Alan Parker; **Saturday Night Fever** (1977), di John Badham; **Missing** (1982), di Costa - Gavras; **Un 32 août sur terre** (1998), di Denis Villeneuve.

Per quanto riguarda il cinema contemporaneo attuale e degli ultimi anni occorre inoltre segnalare un'importante iniziativa del Festival, denominata "Cinéfondation". Si tratta di un'istituzione parallela, creata nel 1988, che ha lo scopo di ricercare nuovi talenti tra i filmmakers e di garantire l'aiuto e il supporto necessari alla realizzazione del primo lungometraggio. Come negli anni precedenti ha presentato 15 cortometraggi, di durata inferiore a 60', realizzati nel corso dei 18 mesi precedenti il Festival, ed inediti. Al vincitore del primo premio, assegnato da una specifica Giuria, oltre ad un contributo in denaro, viene garantito che la sua opera prima di finzione sarà presentata al Festival. Dal 2005, la suddetta fondazione ha appunto anche il compito di promuovere "L'Atelier du Festival" un vero e proprio laboratorio permanente che ha lo scopo di aiutare giovani registi, di diversi Paesi del mondo, a concludere i loro progetti. Il Festival ha riunito in questa sede i 15 registi dei suddetti cortometraggi, selezionati in base al curriculum (giovani autori, sia già affermati, sia alle prese con la realizzazione del primo lungometraggio), consentendo a loro e ai loro produttori la realizzazione di specifici incontri con professionisti interessati al finanziamento dei loro nuovi film.

Il cinema italiano è stato rappresentato, nelle sezioni del Festival, da cinque lungometraggi che analizziamo criticamente.

**Fortunata**, sesto lungometraggio diretto dall'attore Sergio Castellitto, presentato nella sezione "Un Certain Regard", ha ottenuto Premio per la miglior interpretazione femminile, attribuito all'attrice protagonista Jasmine Trinca, da parte della Giuria della sezione. Si tratta di un melodramma "popolare" contemporaneo, con al centro un ritratto femminile a tinte forti, stravolto in senso ipernaturalista, ma non per questo credi-

bile ed efficace. Un film e una protagonista costantemente concitati, tutto giocato sull'esasperazione delle passioni e degli affetti. Un'opera colorata, urlata, artificiosamente vitale, sempre debordante e, soprattutto, viziata da una rappresentazione pittoresca e artificiosa di una realtà proletaria e sottoproletaria fortemente caratterizzata, frutto di uno sguardo e di un immaginario bonariamente "intellettuali" e falsati. In effetti il film si svolge prevalentemente a Torpignattara, un quartiere popolare multietnico della prima periferia di Roma, in un "non luogo" di condomini decadenti di edilizia popolare attorno a Largo Pettazzoni, un microcosmo soffocante con un prato spelacchiato, il supermercato, i negozietti gestiti dai cinesi e un paesaggio umano di lavoratori precari, immigrati africani, disadattati e tossicodipendenti, rozzi, prigionieri dei miti della subcultura, ma stranamente senza individui davvero cattivi o violenti. Fortunata (Jasmine Trinca, in un'interpretazione piena di affettazione) è una trentenne con un corpo sensuale e un abbigliamento vistoso, sciupata, ma truccata pesantemente e con una folta capigliatura tinta di biondo, perennemente affannata, iperattiva, in allarme e irritata, recentemente separata da Franco (Eduardo Gatto), un marito violento che continua a importunarla. Oltre a doversi occupare di Lotte (Hanna Schygulla, del tutto risibile), sua madre, ex attrice tedesca di teatro affetta dalla sindrome di Alzheimer, deve mantenere sé stessa e Barbara (Nicole Centanni), la figlia di 8 anni, con il suo lavoro di parrucchiera a domicilio. Ogni giorno si reca a casa di clienti di diversa estrazione sociale: in maggioranza donne del quartiere e altre che vivono ancora più lontano, nelle borgate attorno al grande raccordo anulare romano, ma anche signore benestanti dei quartieri del centro e delle aree residenziali della città. Quindi conosce abbastanza ogni ambiente, ma mantiene i suoi modi estroversi, spicci e sfrontati. Affronta con determinazione guai e impicci della sua quotidianità, sfidando il destino, sorretta da un "grande" sogno: quello di poter aprire un negozio di coiffeuse tutto suo, affittando uno spazio lasciato libero da mesi. Per realizzare il suo progetto conta sull'aiuto di Chicano (Alessandro Borghi), un tossicodipendente psichicamente instabile perché bipolare, amico fraterno fin dall'infanzia e suo

confidente. Quest'ultimo, che la aiuta, trascorrendo ore con Barbara mentre lei è al lavoro, ha promesso di associarsi nell'impresa commerciale sognata mettendo a disposizione una somma di denaro, frutto di risparmi di famiglia. Ma poi un giorno accade l'imprevisto. Chicano è sconvolto da una crisi psicomotoria e gli operatori sanitari intervenuti segnalano ai servizi sociali il caso di una bambina non seguita e traumatizzata. Quindi Fortunata viene obbligata a sottoporsi insieme alla figlia, molto riluttante, a un ciclo di terapia familiare presso l'ambulatorio di Patrizio (Stefano Accorsi), uno psicologo trentenne dipendente della ASL. Fin dal loro primo incontro l'uomo, colpito dal fascino insolito e dall'irruenza di Fortunata, se ne invaghisce, e la protagonista, dopo qualche tormento, lo corrisponde. Patrizio viola senza remore i principi deontologici e Fortunata supera i suoi pregiudizi di classe nei confronti degli uomini colti e borghesi. Da quel momento si sviluppa una relazione amorosa irruenta e febbrile, costellata da siparietti tragicomici e stucchevoli tra cui un week end trascorso dai due amanti a Genova. Fortunata perde le certezze e le coordinate della sua vita e deve fronteggiare anche il triste destino dell'amico Chicano e il riemergere di un tragico avvenimento del suo passato. Fino a un pacchiano finale di tenue speranza. **Fortunata** non si scosta molto dai precedenti film realizzati da Sergio Castellitto, in particolare **Non ti muovere** (2004), **Venuto al mondo** (2012) e **Nessuno si salva da solo** (2015), melodrammi pasticciati ed emblematici che raccontano storie tempestose di amori contrastati o impossibili e di passioni smodate o morbose. Certamente quest'ultimo film è maggiormente caratterizzato nel senso della peggior tradizione retorica del "cinema popolare" italiano (ben diverso ad esempio dal "cinéma grand publique" dei francesi) e soprattutto caratterizzato da un contesto antropologico e "culturale" romanesco molto marcato, vivace e sgangherato ad arte, nonché dalla presunzione di accostarsi a modelli pasoliniani. Anche se l'assonanza con **Mamma Roma**, di Pier Paolo Pasolini e le similitudini tra Anna Magnani e Jasmine Trinca, avanzate da qualche critico, ci sembrano davvero inopportune e grottesche. Inoltre **Fortunata** ripropone una costante del cinema di Castellitto: una logica "post-

femminista", molto politically correct per cui le protagoniste femminili sono persone forti e caratterizzate, tormentate e sofferenti, che cercano l'indipendenza, ma che non aspirano alla separazione dai corrispettivi partner maschili che, a loro volta sembrano aperti a comprenderle e leali. Senza dubbio questa impostazione si deve in gran parte a Margaret Mazzantini, moglie di Castellitto e scrittrice di successo, i cui romanzi sono alla base di tre fra i film del marito, e che, anche in questo caso, riveste il ruolo di co-sceneggiatore del film, anche se non si tratta di un adattamento di una sua opera letteraria. Tra l'altro la storia di **Fortunata** ripropone in qualche modo, in contesti diversi e con accenti ben meno tragici, la passione amorosa dei due protagonisti di **Non ti muovere**, un medico romano borghese, frustrato e inquieto, e una giovane proletaria, sciatta e quasi afasica, che vive in una squalida borgata. In effetti la scrittura di **Fortunata**, enfatica e didascalica, con snodi emotivi forzatamente privi di misura, e in alcuni casi ricattatori nei confronti dello spettatore, rappresenta la condizionante premessa della messa in scena. Castellitto non prende mai la distanza dai suoi personaggi e impone ai suoi attori una recitazione sempre sopra le righe e mai per sottrazione, chiedendo loro di svelare le emozioni, senza ottenere quasi mai sintesi propositive. La macchina da presa non si arresta mai e non configura momenti di contemplazione, dando vita a un ritmo convulso ed eccitato, con un costante prolungamento forzoso delle scene e delle inquadrature e un affastellamento ipertrofico di snodi narrativi affrettati, scene madri, comportamenti stereotipati e "sfrenati", dettagli esemplari esageratamente sottolineati, estetica colorata e impostata ad hoc e ralenti inopportuni e inesplicabili. Il tutto è accompagnato dalla colonna sonora complice e invadente, curata da Arturo Anecchino, con le canzoni ammiccanti di Vasco Rossi.

**A Ciambra**, opera seconda dell'italo-americano Jonas Carpignano, presentata nella sezione "Quinzaine des Réalisateurs", ha ottenuto il Label Europa Cinema Award. È una storia drammatica di formazione, impregnata di genuino realismo antropologico. È ambientata in Calabria nel territorio difficile della costa tirrenica, tra Gioia Tauro e Rosarno, in cui convivono italiani e immigrati e ri-

fugiati africani e dove la 'ndrangheta condiziona pesantemente la vita quotidiana. Il titolo del film viene dalla denominazione di una comunità di rom di Gioia Tauro. Il protagonista è Pio (Pio Amato, che interpreta sé stesso) un quattordicenne di etnia rom che vuole crescere in fretta, bruciando le tappe: beve alcolici, fuma e si muove con destrezza compiendo truffe, scippi, furti con scasso e sequestri di auto, restituite solo dopo aver ottenuto "un riscatto" in denaro. Ribelle alle regole e alla legalità, audace, cinico e ingenuo al tempo stesso, segue le orme del fratello maggiore Cosimo che gli insegna i trucchi del mestiere. Quando quest'ultimo viene arrestato, Pio si impegna per dimostrare alla famiglia, al padre Rocco, alla madre Iolanda, al vecchio nonno e ai numerosi fratelli, sorelle, cugini e nipoti, che lui è in grado di prenderne il posto e di procurare il denaro necessario per vivere. Traffica con gli africani che sono i ricettatori delle merci che ruba e che lo accolgono con simpatia nel loro ambito: una svolta narrativa davvero troppo forzata e al limite dell'inverosimile. Tuttavia il peso del ruolo e contingenze nuove e decisive obbligano Pio a compiere una scelta sofferta e lacerante, che sancisce la sua resa morale e il conformismo rispetto a regole ataviche della sua comunità. Carpi gnano, che vive proprio nel territorio dove ha girato il suo film, mostra un interessante approccio documentaristico, con uno sguardo attento a una quotidianità in cui convivono vitalismo e rassegnazione e un continuo pedinamento del suo protagonista, presente in quasi tutte le scene, e provvede un variegato apporto degli idiomi delle varie comunità coinvolte nel film. Ma poi, come già nella sua precedente opera di esordio, **Mediterranea** (2015), si rifugia negli stereotipi e indulge in lungaggini e detours. Non riesce a gestire in modo del tutto convincente, né narrativamente, né esteticamente, la precipitazione drammatica della saga familiare che finisce per perdere progressivamente secchezza, vigore e credibilità. In effetti, purtroppo, si assiste a una deriva confusa in cui convivono dilemmi morali, artificiose ed eccessive parentesi immaginarie e oniriche, cadute sensazionaliste e troppi finali affastellati, sulla traccia negativa degli ultimi film dei fratelli Dardenne e di Audiard. Anche a livello stilistico si notano aspetti negativi di una presa diretta, a

tratti davvero esibizionistica: l'uso compulsivo e smodato della camera a mano, con inquadrature schiacciate sul protagonista troppo spesso inefficaci; la colonna sonora con ridondanti e mal gestite intrusioni di brani neo melodici, rap e folk; un montaggio approssimativo e grossolano, curato da Affonso Gonsalves. Peccato perché i protagonisti, tutti non attori, sono abbastanza credibili e sono ritratti con sincera empatia.

**L'intrusa**, opera seconda di finzione del cinquantenne documentarista campano Leonardo Di Costanzo, presentata nella sezione "Quinzaine des Réalisateurs", racconta un microcosmo sociale napoletano in cui si verifica un'intrusione inaspettata e destabilizzante. Un ritratto in cui si incontrano sensibilità documentaristica ed elaborazione drammatica, evitando la deriva sociologica, i facili schemi di denuncia e il pedagogismo del cosiddetto cinema popolare. Situata in un antico quartiere di Napoli, La Masseria è un centro sociale, gestito da una cooperativa di animatori e di volontari, la cui mission è intrattenere ogni giorno, dopo la scuola, con attività ludico-educative, i bambini disagiati e a rischio, di famiglie sottoproletarie della zona. Un'oasi di quiete con un grande piazzale parzialmente erboso, qualche albero, e alcuni vecchi edifici adibiti a laboratori per il disegno, le arti plastiche, il teatro e la riparazione di vecchie biciclette. Giovanna (Raffaella Giordano, nota danzatrice e coreografa, con esperienze nel teatro), cinquantenne borghese non napoletana, dedicata ed esperta, è la fondatrice del centro, spinta da sincero idealismo, ma anche donna attenta e pratica. Coordina una decina tra educatori e personale di servizio, in maggioranza donne, usando autorevolezza e dialogo. Le mamme del quartiere si sono convinte a portare i figli al centro per sottrarli al degrado e al possibile arruolamento da parte delle famiglie camorriste. Ma un giorno Giovanna concede l'ospitalità in una casupola in disuso collocata all'interno del centro a Maria, la moglie appena ventenne di un killer camorrista latitante, con due bambini. Poi una mattina il coniuge di Maria, nonché responsabile del un recente assassinio infamante di un innocente avvenuto nel quartiere, che si era introdotto di nascosto in quella dimora, viene arrestato dalla polizia. Giovanna capisce che Maria ha tradito la sua fiducia e le famiglie dei

bambini minacciano di non inviarli più a La Masseria se l'intrusa non verrà allontanata. Deve anche confrontarsi con la vedova della vittima uccisa dal camorrista arrestato. Ne nasce un complicato dilemma che Giovanna cerca di affrontare pragmaticamente. Di Costanzo ripropone con coerenza il contesto sociale sottoproletario da sempre al centro del suo cinema. A partire da una sceneggiatura puntuale di cui è autore insieme a Maurizio Braucci e Bruno Olivero, imposta la narrazione evitando inutili psicologismi e la facile spettacolarizzazione didascalica. Come nella sua convincente opera prima di finzione, **L'intervallo** (2012), anche in questo film affronta il tema della criminalità attraverso un'efficace prospettiva collaterale. Mostra una speciale attenzione ai dettagli e rende credibili le relazioni interpersonali tra adulti e bambini e le dinamiche di gruppo degli stessi minori, valorizzando atteggiamenti, comportamenti e anche piccoli movimenti fisici significativi. Purtroppo il film sconta una grave pecca, frutto di una probabile scelta di contrapposizione sociale e culturale troppo schematica e oggettivamente pretenziosa, che ne inficia clamorosamente la credibilità. Mentre la maggioranza degli attori non professionisti del cast si esprime con un linguaggio dialettale assolutamente veritiero, dimostrando di essersi appropriati della storia e risultando autentici, anche per il loro innato naturalismo, la scelta di Raffaella Giordano appare del tutto sbagliata. L'artista - attrice di origine torinese, pur con un volto molto espressivo, risulta inadeguata e configura un personaggio artificioso, che catalizza l'eccesso esplicativo e una certa "falsità" di alcune scene. Si rivolge ai colleghi, e soprattutto ai bambini, parlando sempre in italiano, con una fastidiosa erre moscia e con una terminologia assolutamente estranea rispetto alla natura della situazione e della storia.

**Cuori puri**, opera prima di Roberto De Paolis, presentata nella sezione "Quinzaine des Réalisateurs", racconta il percorso drammatico di una coppia di giovani in un contesto sociale difficile. In effetti il film è ambientato a Tor Sapienza, una borgata della periferia est di Roma. Stefano (Simone Liberati), un venticinquenne energico ed estroverso, piuttosto ostico alla disciplina e con trascorsi di frequentazione della piccola

malavita, ma capace di serio impegno nel lavoro, è addetto alla vigilanza in un supermercato. Agnese (Selene Caramazza) studentessa diciassettenne, timida e impacciata, subisce con muta sottomissione e timore, il soffocante e intransigente controllo di sua madre Marta (Barbara Bobulova, al solito monocorde e inadeguata) che l'ha pienamente coinvolta nelle attività di una parrocchia cattolica che professa una dottrina integralista. Stimolati dalla manipolazione simpaticamente demagogica dal pacioso Don Luca (Stefano Fresi) che adotta un eloquio vicino ai loro modi di comunicare, i ragazzi della comunità, tra cui Agnese, sono spinti ad aderire a un voto di castità prematrimoniale. I due protagonisti si incontrano proprio all'inizio del film, quando Stefano rincorre Agnese che ha rubato un cellulare (per ovviare al fatto che sua madre le aveva sequestrato il suo), ma poi, impietosito, la lascia andare. Questo fatto determina il licenziamento del giovane che si trova costretto ad accettare un posto come sorvegliante del parcheggio di un centro commerciale confinante con un campo di zingari. I nomadi ovviamente non esitano a razzare quello spazio, provocando il crescente disagio e la rabbia contenuta del protagonista. Poi Stefano e Agnese si incontrano nuovamente. Ne nasce un'attrazione reciproca fino ad una tenera e appassionata relazione, sottoposta alle tensioni prodotte dalle frustrazioni presenti nella vita di ognuno di loro. Fino ad un brutto finale ad effetto, con espediente sensazionalista, che dispiega pienamente una modalità narrativa determinista e un fastidioso intento morale e pedagogico che sono cresciuti progressivamente fino a pervadere totalmente il film. Roberto De Paolis realizza un'opera che aggiorna solo formalmente gli ambigui stilemi del cinema popolare italiano. La sceneggiatura scritta dal regista con ben tre collaboratori, Luca Infanscelli, Carlo Salsa e Greta Scicchitano, propone consueti stereotipi e finalizza uno sguardo che oscilla tra la rappresentazione idealizzata e la mancanza di distacco nei confronti di una realtà sociale e antropologica peculiare e di una subcultura razzista e moralista di periferia, che si esprime come reazione al degrado e alla marginalizzazione. Per non parlare della descrizione superficiale e piena di contraddizioni, tra caricatura e acquiescente giustificazione,

del microcosmo cattolico fondamentalista oppure di quella dei rom che sono semplici presenze minacciose e intrusive senza la minima caratterizzazione del loro modo di essere e di vivere. Sarebbe stato necessario un genuino approccio documentarista e una ben diversa empatia verso ambiente e personaggi. Ne deriva che la messa in scena, contaminata da canoni estetici televisivi, propone una rappresentazione ben poco credibile, viziata da un ottica borghese pseudo progressista e caratterizzata da una narrazione che accumula piattamente e prevedibilmente stati d'animo, fatti e situazioni, contrapposti dal montaggio alternato di scene diverse, curato da Paola Freddi. I due giovani attori protagonisti offrono una presenza fisica, e in parte interpretativa, abbastanza positiva, ma non bastano a salvare un film che risulta ben peggiore di altri dedicati a contesti simili, come il melodramma pasticciato, ma vitale, **Non essere cattivo** (2015) di Claudio Caligari o il concitato e grossolano, ma maggiormente efficace, **La ragazza del mondo** (2016), di Marco Danieli.

**Sicilian Ghost Story**, opera seconda di Fabio Grassadonia e Antonio Piazza, presentata nella sezione "Semaine de la Critique", è una favola nera, ispirata da un fatto vero, un terrificante delitto della mafia. Il 23 novembre 1993, il tredicenne Giuseppe Di Matteo, figlio del mafioso pentito Santino Di Matteo, fu rapito dalla fazione dei corleonesi di Cosa Nostra, comandata da Giovanni Brusca, con lo scopo di bloccare la collaborazione delatore dell'uomo con la magistratura. Ma Santino non interruppe le sue confessioni e Giuseppe venne tenuto prigioniero dalla mafia, essendo sottoposto a una dura detenzione per 779 giorni. Poi venne strangolato e il suo corpo fu dissolto nell'acido. Per raccontarne la storia, Grassadonia e Piazza hanno scelto un espediente narrativo: l'adozione di un personaggio fittizio, l'adolescente Luna, preso in prestito dal racconto intitolato "Un cavaliere bianco", compreso nel libro "Non saremo confusi pere sempre" (2011), di Marco Mancassola, in cui realtà e fantasia si mescolano per rileggere fatti famosi e drammatici della cronaca italiana. La vicenda viene quindi ambientata in un paese siciliano ai margini di un grande bosco e Luna (Julia Jedlikovska) ne diventa la protagonista. È una compagna di

scuola di Giuseppe (Gaetano Fernandez) e ne è profondamente innamorata. I due tredicenni si sono dichiarati da pochi giorni e hanno iniziato a frequentarsi come fidanzatini quando un pomeriggio, all'improvviso, Giuseppe scompare misteriosamente senza lasciare alcuna spiegazione. Luna scorge l'auto che lo porta via e non si dà più pace. Da quel momento si ribella alla diffusa omertà e ai tentativi dei suoi genitori di ridurla al silenzio. Inizia una campagna di denuncia in classe, ma i compagni la deridono e gli insegnanti reprimono le sue rimozioni. Quindi giunge persino a introdursi nella casa di Giuseppe, ma non ottiene alcuna solidarietà o risposta dalla madre del ragazzino chiusa in un cupo dolore. Nel frattempo, spinta dal bisogno interiore di trovare Giuseppe, riesce a "comunicare" irrazionalmente con lui, sognando che sia prigioniero in una casa nel bosco, e immagina l'estremo dolore che lui prova e la barbarie a cui viene sottoposto. Nelle sue visioni il suo amato giace in un mondo oscuro, tra nebbie e presenze inafferrabili, e la via di accesso per ritrovarlo passa attraverso un lago sotterraneo in cui ci si deve tuffare. Il film ribadisce continuamente che si tratta di una storia di fantasmi e di un amore indistruttibile. La trama si infittisce e si disperde, affastellando fatti, suggestioni e visioni e ripetendo più e più volte scene e posture estetiche. Tra reiterazioni e grossolane provocazioni visive si suggeriscono vari finali, fino a suggerire un epilogo ambiguo e pseudo consolatorio. L'idea iniziale di Grassadonia e Piazza è indubbiamente stimolante e affascinante, ma, purtroppo, viene quasi completamente vanificata. I difetti principali del film risiedono nella scrittura deficitaria e nelle incongruenze narrative che portano a gestire malamente l'opposizione tra reale e fantastico e che depotenziano la deriva onirica per approdare a un esito didascalico di corto respiro. Pur essendo noto che i due registi amano mescolare i generi e le citazioni cinefile (come è avvenuto in **Salvo**, il loro film di esordio del 2013, non privo di difetti, ma senz'altro più riuscito rispetto a quest'ultimo), in **Sicilian Ghost Story** il tentativo di affiancare dramma adolescenziale goticeggiante e barocco, ritratto educativo al femminile e film di mafia, appare confuso e contraddittorio. Sia a livello narrativo, con dialoghi mediocri, ma anche a livello

estetico, laddove prevale spesso un virtuosismo formalista di movimenti di macchina fine a sé stessi e si viene a sprecare l'ausilio della fotografia di qualità di Luca Bigazzi.

Rispetto ai film e ai documentari di vario genere presentati fuori concorso, nella sezione "Hors Compétition et Séances Speciales", ne commentiamo alcuni.

**Les fantômes d'Ismaël**, di Arnaud Desplechin, film d'inaugurazione del Festival, propone un pasticciato ritratto esistenziale, multiplo, irregolare e squilibrato. La vicenda si svolge prevalentemente in un cottage isolato su una spiaggia della ventosa costa atlantica francese. Il protagonista è Ismaël Vuillard (Mathieu Amalric), un regista quarantenne in crisi esistenziale e professionale. La sua vita è stata irrimediabilmente marcata dall'improvvisa e inspiegabile scomparsa di sua moglie Carlotta (Marion Cotillard), avvenuta 21 anni prima. Al punto che, credendola morta, è stato celebrato il suo funerale. Solo da pochi mesi, da quando ha iniziato una relazione con un'astrofisica, la comprensiva e sensibile Sylvia (Charlotte Gainsbourg), Ismaël sembra aver ritrovato una certa serenità e la capacità di fidarsi di una donna e di amarla. La nuova compagna, priva di nevrosi, sa anche come incitarlo e sostenerlo in un momento delicato. In effetti Ismaël sta scrivendo la sceneggiatura di un nuovo film che è la sua fissazione e ne immagina le scene. Questo espediente consente a Desplechin di intrecciare continuamente una storia principale con un'altra parallela, tra flashbacks e rimandi e uno stucchevole gioco di finali che si specchiano reciprocamente e si moltiplicano. Il film in cantiere racconta la storia del fratello dello stesso Ismaël, Ivan Dédalus (Louis Garrel), un giovane diplomatico francese, e forse una spia che fa un doppio o triplo gioco, eccentrico e geniale, ma indolente e apparentemente passivo. Un uomo dalla vita avventurosa, con una permanenza anche in Tadjikistan accanto a Arielle (Alba Rohrwacher), la sua "entusiasta" compagna. Desplechin costruisce questo personaggio in modo da lasciare nello spettatore il dubbio costante se si tratti del vero fratello di Ismaël o di un carattere fittizio e finzionale. Inutile poi ricordare che Dédalus è l'appellativo di un personaggio ricorrente in alcuni film di Desplechin. Poi un

giorno, inaspettatamente, Carlotta ricompare, provocando un terribile shock emotivo in Ismaël, che pur sconvolto e fortemente risentito, non l'ha mai dimenticata, e mettendo in crisi la sua relazione con Sylvia. La rediviva offre una spiegazione implausibile rispetto alla sua decisione di andarsene e racconta parzialmente il suo itinerario ventennale, comprendente nuove identità e viaggi in India, affermando di essere tornata perché è rimasta vedova dopo la morte dell'uomo che aveva sposato. Da questo coup de théâtre nasce un lacerante confronto a tre, ma in breve la saggia Sylvia abbandona la scena. Incapace di accettare la situazione, lo stesso Ismaël finisce per respingere Carlotta e si reca nella casa di famiglia di Roubaix dove si trova a convivere con tutti i fantasmi, i rimpianti e gli incubi della sua vita. Ma, purtroppo, la storia non è finita e si aggrovia ancora intercalando le varie trame, tra concitazione, "sorprese" e dolori, per spegnersi infine in un'ambigua quiete dopo la tempesta. **Les fantômes d'Ismaël** conferma i tratti caratteristici del cinema di Desplechin che utilizza ampiamente la parola, e quindi costruisce con cura i dialoghi, per sviluppare la narrazione. Ripropone una delle costanti e ossessive tematiche della sua filmografia: il ritratto di uomini fragili, e mentalmente provati, in cerca di redenzione. E lascia palesare la filosofia del regista secondo cui la realtà non è mai intrinsecamente logica, mentre lo sarebbe forse la narrazione della stessa. Tuttavia la sua affabulazione sulla vita, sull'amore, sull'arte e sul cinema diventa intricata perché si disperde in troppi rivoli narrativi, due, tre, forse quattro, separandoli e ricongiungendoli continuamente. E quindi il gioco di specchi tra realtà e rappresentazione, con tutte le ambiguità suggerite e messe in campo, si avvita su sé stesso in un labirinto destabilizzante, tra sussulti vitali e cadute, momenti tragici e leggeri intermezzi comici, con un ritmo che, nell'ultima parte, diventa frenetico, e si converte suo malgrado in un divertissement narcisistico e accademico, ben poco emozionante. Desplechin combina e ibrida troppi generi: il melodramma, la falsa spy story, la pochade e molti altri. Sfoggia continue citazioni letterarie e cinematografiche, in primis Pirandello e il suo relativismo psicologico, espressione del contrasto tra la vita e la forma, e poi Hitchcock (**Rebecca e Ver-**

tigo), e soprattutto autocitazioni di suoi film precedenti. Offre momenti di eleganza estetica, tra felice e giusta prossimità rispetto ai personaggi e artifici visivi più o meno geniali, ma purtroppo si perde anche tra suggestioni compiaciute e molte ridondanze. Mathieu Amalric, presenza costante e possibile alterego del regista nei film più significati di Desplechin (**Comment je me suis disputé... ma vie sexuelle**, del 1996, **Rois et Reine**, del 2004, **Un conte de Noël**, del 2008, **Jimmy P.**, del 2013 e **Trois souvenirs de ma jeunesse**, del 2015), è come sempre molto efficace, ma sembra anche un poco a disagio. Charlotte Gainsbourg offre una magnifica modulazione interpretativa in termini fisici e di espressione di ogni sfumatura sentimentale, mentre Marion Cotillard appare statica, monocorde e inadeguata.

**D'après une histoire vraie**, di Roman Polanski, film di chiusura del Festival, è un thriller psicologico solido e strutturato classicamente, secondo le migliori regole del genere: ricco di fine humour nero e di efficaci colpi di scena. È un noir al femminile che adatta l'omonimo pluripremiato romanzo della francese Delphine de Vigan, pubblicato nel 2015, attraverso una sceneggiatura veramente ricca, scritta a quattro mani da Olivier Assayas e dallo stesso Polanski, un binomio inedito in cui si intuisce abbia funzionato alla perfezione la collaborazione e lo scambio reciproco. Racconta un confronto all'ultimo respiro tra due donne forti, tra nevrosi, seduzione, manipolazione dell'una a danno dell'altra, che è ambigualmente sottomessa e vittima (in)consapevole, furto di idee e di personalità, in un prospettiva sempre più contorta e inquietante. L'affascinante cinquantenne Delphine (Emmanuelle Seigner), nota scrittrice di romanzi, ne ha appena pubblicato uno, divenuto un bestseller, in cui ha raccontato la tragica vita di una donna morta suicida, riferendo più o meno apertamente la vicenda di sua madre. Ma, sola nel suo appartamento parigino, sta vivendo una fase critica: è in piena crisi creativa e quindi incapace di iniziare un nuovo libro; si sente trascurata da François (Vincent Perez), il suo compagno agente letterario sempre in viaggio e ultimamente impegnato in una lunga tournée negli USA; è tormentata da una sequela di lettere anonime velenosissime che la definiscono cinica e opportu-

nista, accusandola di aver utilizzato i segreti di famiglia per ottenere fama e denaro. Amareggiata e spossata, viene piacevolmente sorpresa dall'incontro con Elle (Eva Green), una determinata ed estroversa trentenne che si professa sua grande ammiratrice e assidua lettrice e che riesce a lusingarla. Inizialmente diffidente, anche perché Elle è piuttosto reticente rispetto alla propria vita (racconta di essere una ghost writer di star della televisione e di altre celebrità), Delphine viene progressivamente conquistata dalle assidue attenzioni della nuova amica, attraente, intelligente e intuitiva al punto di rendersi sempre più servizievole. Poco a poco la donna si insinua nella vita della scrittrice, che non nasconde la sua fragilità, mostrando di comprenderla meglio di chiunque altro. Dapprima ottiene di poter gestire la posta elettronica di Delphine, con la scusa di sollevarla da una gravosa incombenza e poi riesce a trasferirsi nel suo alloggio, dichiarando di essere stata improvvisamente sfrattata. Da quel momento non solo comincia una convivenza simbiotica tra le due donne, ma Elle inizia a pianificare la vita e il lavoro di Delphine, consigliandola con reiterata insistenza di scrivere un romanzo autobiografico spietatamente sincero in cui racconti i suoi traumi infantili e adolescenziali. Anzi esige che per poter scrivere con più tranquillità si trasferiscano fuori Parigi e Delphine, completamente soggiogata, trova la soluzione di stabilirsi nella residenza di campagna dell'assente François. Ma dopo il trasferimento Delphine inizia a temere Elle, avendo scoperto che la donna le ha mentito più volte, le ha sottratto note e appunti e la tiene in ostaggio. La loro relazione si complica, tra realtà e immaginazione distorta, velato erotismo e possibile sadismo e masochismo. Fino al coup de théâtre finale, sardonico e spiazzante. **D'après une histoire vraie** si svolge prevalentemente in interni opprimenti e via via più sinistri. L'impostazione claustrofobica data dalla chiusura oppressiva negli spazi, la casa di Parigi e quella in campagna, dove si svolge prevalentemente l'interazione tra le due protagoniste, e l'immobilizzazione fisica appartengono pienamente al cinema di Polanski. Basti ricordare alcuni suoi film più recenti: **Carnage** (2011) e **La Vénus à la fourrure** (2013). Polanski costruisce un gioco perverso, beffardo e crudele richiamando

ossessioni, atmosfere e schemi narrativi del suo film di esordio, **Nóż w wodzie (Il coltello nell'acqua)** (1962), e disseminando riferimenti e citazioni dei successivi, **Cul-de-sac** (1966) e la trilogia claustrofobica **Repulsion** (1965), **Rosemary's Baby** (1968) e **The Tenant** (1976). Ma non si possono non notare anche i rimandi a **What Ever Happened to Baby Jane** (1962), di Robert Aldrich, a **The Servant** (1963), di Joseph Losey e a **Misery** (1990), di Rob Reiner, dal romanzo di Stephen King. Il film ripropone alcuni temi cari a Polanski: l'isolamento, la trappola e il complotto. E introduce altri *topoi*, forse mediati dalla collaborazione con Assayas: il doppio e le nuove forme di comunicazione e di memoria, attraverso PC, iPhone e appunti vocali. La messa in scena imposta e gestisce saldamente una tensione crescente, tra insinuazioni, capovolgimenti di situazioni che da prevedibili diventano imprevedibili, scarti improvvisi e inaspettati, provocazioni psicologiche e visive, come le inquadrature deformate da obiettivi grandangolari, atmosfere controverse e squisite oscillazioni tra realtà e onirismo terrorizzante. E poi vi è una magistrale direzione degli attori. Questo magnifico viluppo narrativo e stilistico è poi filtrato da un'ironia sottile e da una riconoscibile vis demistificante e dissacratoria, che impedisce qualsiasi deriva di presunzione narcisistica a favore invece di una costante attenzione allo spettatore.

**Nos années folles**, del settantenne André Téchiné, icona del cinema francese, celebrato dal Festival in una soirée commemorativa, è un tragico melodramma d'epoca. È ispirato a "La garçonne et l'assassin" (2011), il romanzo di Fabrice Virgili e Daniel Voldman, dedicato alla storia vera di Paul Grappe (1891 - 1928), un caporale dell'esercito francese che disertò nel 1915, durante la guerra. La vicenda inizia a Parigi nel 1914 con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Una coppia di ventenni molto innamorati deve separarsi. Louise (Celine Sallette) è una sarta impiegata in una maglieria. Paul (Pierre Deladonchamps), arruolato e inviato al fronte, cerca in tutti i modi di sopravvivere agli orrori della guerra in trincea finché, disperato, si amputa una falange e poi diserta e torna a Parigi. Per evitare il processo e la condanna a morte da parte della corte marziale, aiutato dalla mo-

glie, si nasconde nella cantina della suocera, vivendo segregato. Poi, su suggerimento di Louise, l'uomo, pur riluttante, accetta di truccarsi e di travestirsi, assumendo l'identità femminile di Suzanne Langard. I due continuano ad amarsi con tenera passione. Tuttavia, gradualmente, Paul modifica il suo atteggiamento, spinto dall'euforia tipica di un'epoca di grandi incertezze e cambiamenti e dalla paura di avere poco tempo da trascorrere in libertà. Dapprima timoroso, poco a poco inizia a frequentare le folli notti parigine, tra i caffè, i cabaret, i ritrovi di ricchi borghesi e i marciapiedi del Bois de Boulogne, lanciandosi senza freni in una vita di nuove esperienze sessuali e di viziose e appaganti esperienze. La nuova percezione di sé lo porta a prostituirsi anche per offrire a Louise un'esistenza più agiata. Gli anni trascorrono in una sarabanda di soirées, feste e incontri. Louise, moglie e amante devota e complice, lo asseconda, accettando anche i ménages à trois più assurdi e gli scambi di coppia, convinta della forza del legame con il marito e di poter controllare la propria "creazione". Infatti nasce un figlio. Tuttavia, nonostante l'amnistia sanzionata nel 1925, che rende Paul / Suzanne libero di riassumere legalmente la sua originaria identità, l'uomo destabilizzato psicologicamente e in preda a una smania edonistica e di onnipotenza, continua la stessa vita di travestito flamboyant. L'abitudine, la frenesia, l'alcolismo e la fama raggiunta nei teatri parigini, che gli propongono una pièce stravagante che racconti la sua vita, lo spingono a comportamenti sempre più trasgressivi e ossessivi, in un'escalation che conduce al tragico finale. Una costante del cinema di Téchiné è quella della rappresentazione della natura umana attraverso il dolore che mina l'esistenza e la capacità di non lasciarsi sopraffare grazie all'impulso di continuare a vivere. Tuttavia **Nos années folles**, come già il suo precedente **L'homme qu'on aimait trop** (2014), pur innescando un'intrigante rappresentazione sul potere della maschera e del travestimento, denota un'incapacità di costruire una vera intensità drammatica, in una storia che assume toni sempre più cupi. La rete dei rapporti, l'ambiguità dei sentimenti, la geometria dei desideri, delle pulsioni, del piacere e della repulsione diventano, nel corso del film, prevedibili e quasi bana-

li e la tensione assume toni di maniera. Purtroppo, la felice scelta di privilegiare gli interni in cui il vitalismo cozza con la mancanza fisica di vie di fuga, si perde in un formalismo elegante, non privo di compiacimenti estetizzanti. Infatti la messa in scena appare scandita da scelte piuttosto convenzionali e, nonostante la consueta buona direzione di un cast di attori chiaramente dedicati al progetto, il film risulta elegante, ma disorganico, prolisso e ben poco emozionante.

**How to Talk to Girls at Parties**, quarto lungometraggio dello statunitense John Cameron Mitchell, è una commedia farsesca, folle, delirante e politicamente scorretta. Un'opera che mescola, in uno shaker impazzito, period film giovanile, con vaghi accenti romantici, e improbabile e grottesca parabola di fantascienza. John Cameron Mitchell si ispira parzialmente a una short story del poliedrico e creativo Neil Gaiman, inglese radicato negli USA dal 1992, giornalista, scrittore, autore di fumetti e graphic novels e regista di programmi radio e televisivi. La vicenda è ambientata a Londra nel 1977, l'anno del Silver Jubilee della Regina Elizabeth II. Ma mette a fuoco soprattutto il culmine di un'epoca in cui la rivoluzione del punk dominava la scena e marcava la vita di migliaia di teenagers, tra mille contraddizioni, bruciando miti e carriere della musica e della moda nel volgere di poche settimane, in un vorticoso cambiamento continuo. I protagonisti sono tre sedicenni di Croydon, un quartiere periferico con casermoni proletari e capannoni in disuso. Enn (Alex Sharp), editor di una fanzine, vive con sua madre, una quarantenne single e frustrata. Con i suoi inseparabili amici e collaboratori, Vic (AJ Lewis) e John (Ethan Lawrence), ha aderito con entusiasmo al punk, inteso come ribellione anarchica alla noia e al conformismo. I tre frequentano un decrepito club gestito da Boadicea (Nicole Kidman, in un personaggio a metà strada tra la cantante dark Siouxsie Sioux e Crudelia de Vil), una dura e volgare manager musicale, circondata da un gruppo di fedelissimi, che cerca di lanciare sconosciute band punk, organizzando coloriti e scatenati concerti - happening. Una notte, dopo una serata al club, mentre cercano di localizzare l'after party, i tre sono attirati da una musica insolita, vagamente new age. Entrano in una grande e vetusta villa dove in-

contrano una stranissima comitiva di maschi e femmine, giovani, belli ed enigmatici, che indossano colorati costumi in latex e compiono danze, acrobazie e rituali ipnotici. Li scambiano per californiani, senza sospettare che si tratta di una setta di alieni, organizzati secondo rigide regole comportamentali, che si sono impossessati di corpi umani e che stanno compiendo un tour in varie località terrestri che si deve concludere con un banchetto di umani con lo scopo della continuazione della loro specie. Vic viene sodomizzato dolcemente dalle dita di una delle "stars" del gruppo dal cui corpo poi fuoriesce un maschio, John danza in trance e Enn incontra Zan (Elle Fanning), bellissima lolita, ribelle alle regole della setta, che lo seduce. Il quartetto fugge e Enn si trova ad ospitare Zan che brama per conoscere il punk. Dopo alterne vicende i quattro approdano infine al club di Boadicea e Zan, con l'aiuto di Enn, si improvvisa sguaiata cantante punk, ottenendo un esito trionfale che si converte poi in una baraonda. Nel frattempo gli alieni sono penetrati nel club e si sono mescolati al pubblico. E giunge infine la resa dei conti: gli alieni, profondamente divisi, devono decidere se completare o meno il loro piano e Enn deve salvare Zan sottraendola alla punizione dei suoi simili. John Cameron Mitchell si ricollega allo spirito di profanazione del suo precedente film **Shortbus** (2006), una provocatoria commedia - musical sulle relazioni sessuali a Manhattan. Tuttavia questa nuova opera patchwork, che offre una banale ed edulcorata parodia del punk, si converte in un divertissement sgangherato e pseudo demenziale, con accelerazioni vertiginose e paradossali evoluzioni narrative. Propone alcuni momenti molto divertenti, ma anche molte scene noiose, stereotipi e ammiccamenti al glam e al kitch, collocandoli in un quadro melenso e mai realmente graffiante e dissacrante. Certo non giova il fatto che la sceneggiatura dello stesso Mitchell e di Philippa Goslett sia abborracciata e sbrindellata e che la messa in scena sia più mediocre e squilibrata che libera e creativa come vorrebbe sembrare. Comunque lodevoli sono invece gli apporti originali della costume designer Sandy Powell e della production designer Helen Scott e la ricca colonna sonora curata da Nico Muhly e da Jamie Stewart.

La saga di **Twin Peaks** è tornata a

Cannes, lanciata attraverso un'abile campagna di costruzione dell'evento, a pochi giorni dall'anteprima mondiale a Los Angeles e su internet. Il notissimo e sopravvalutato serial televisivo in 6 episodi di David Lynch, una mescolanza di dramma - thriller, fantasy e horror, che risale al 1990 - 1991, seguito da due lungometraggi che ne hanno ripreso astutamente momenti e scene mancanti e costituiscono un enigmatico doppio prequel (**Twin Peaks: Fire Walk with Me** del 1992 e **Twin Peaks: the Missing Pieces** del 2014), aggiunge un nuovo capitolo: una nuova stagione del serial televisivo in ben 18 episodi. A Cannes ne sono stati presentati i primi due. Se il centro della storia è sempre Twin Peaks, l'apparente tranquilla cittadina, bigotta e piena di segreti, posta tra i boschi nello stato di Washington, a pochi chilometri dalla frontiera con il Canada, la vicenda si complica con un andirivieni di intersezioni tra New York, il South Dakota e Las Vegas e, con un ampio uso di footage del serial e dei lungometraggi precedenti. L'icona è sempre la rediviva studentessa e homecoming queen Laura Palmer (Sheryl Lee), nonostante, come fanno gli aficionados, sia stata assassinata per ordine di suo padre sotto l'influsso dello spirito demoniaco Bob, dominatore della Loggia Nera, il non luogo con i suoi famosi drappi di colore rosso fuoco, che si trova tra i boschi e che ritorna costantemente nel corso della storia. Il protagonista è nuovamente l'ineffabile e sbalordito agente della FBI Dale Cooper (Kyle MacLachlan), l'unico personaggio che non parla al contrario. E ci sono anche Lawrence Jacoby (Russ Tamblyn), Big Ed Hurley (Everett McGill), Ben Horne (Richard Beymer), Margaret Lanterman, la Log Lady (Catherine E. Coulson), Hank (Max Perlich), Mike Nelson (Gary Hershberger) e naturalmente le immagini di Killer Bob (Frank Silva, morto nel 1995). Ma quasi tutti i personaggi hanno un doppio, consapevole o meno, in una scontata dicotomia tra integro e malvagio, tra imprigionamento e vani tentativi di liberazione e tra reale e irreale. E la non narrazione, ancora una volta prevalentemente notturna, procede tra scarti e stravaganze temporali, personaggi invecchiati che si ripetono e ritorno in vita di altri morti solo poco prima. Tra nuove abiezioni e vecchi incubi, si rinnovano, si sovrappongono e si confon-

dono temi e motivi di tutti i film della saga, ma anche di altre opere della filmografia di Lynch, da **Eraserhead** (1977) agli shorts **Six Men Getting Sick** (1966) e **Darkened Room** e **Rabbits** (2002), in un gioco piuttosto logoro di autocitazioni. Ci sembra del tutto inutile dibattere sulle motivazioni del gigante produttivo e distributivo Showtime Networks, responsabile di questa ennesima bolla mediatica, o soffermarci sulle penose valutazioni delle legioni di "critici", estimatori a prescindere dell'ormai settantenne Lynch. Si tratta di entusiasmi che hanno alimentato una fantasiosa e fasulla lettura di un regista geniale, che pur grandiosamente retribuito, avrebbe, con questa nuova serie, sovvertito i canoni di serial televisivi che appassionano milioni di spettatori, rifiutando la narrazione abilmente costruita per collocarsi in una logica altra, disinteressata rispetto al gradimento del pubblico, quella di un'opera visionaria, inellegante e sproporzionata, che evocerebbe sublimi miti e atmosfere e che mostrerebbe un'estetica di tempi e corpi inusitati. Purtroppo Lynch, a undici anni dal suo ultimo deludente lungometraggio, **Inland Empire** (2006), non mostra affatto un estro geniale, ma rimescola stancamente la sua caratteristica poetica dolente e nostalgica, coniugandola di nuovo con un immaginario di mistero e di orrore tanto vacuo quanto stereotipato e incomprensibile o meglio frutto di una mente consumata dall'uso di droghe e farmaci, come è notorio. La sua presunta creatività è in realtà un'inventiva statica, che si riproduce all'infinito, riutilizzando gli stessi personaggi, le stesse ossessioni e una povera parodia intellettuale dell'American Way of Life, proponendo trovate kitch, atmosfere stonate e prevedibili, effetti speciali rozzi e grossolani, attori invecchiati e nuove giovani presunte star e avvittandosi su sé stessa senza sapere o volere approdare ad alcuna sintesi.

**Mugen No jûnin (Blade of the Immortal)**, del prolifico giapponese Takashi Miike, propone una saga rutilante e malinconica che sovverte il dramma epico classico di samurai, pur conservandone, con grande eleganza, tratti estetici e ambientazione. È un racconto leggendario di immortalità subita, codici di onore infranti, vendetta e amore crepuscolare. È basato sulla famosa serie di manga curata da Hiroaki Samura. Nel-

l'epoca dello Shogunato, Manji (Takuya Kimura), un samurai trentenne di alto rango, dopo una feroce battaglia, è vittima del beffardo sortilegio di una strega per cui la morte per lui diventa impossibile perché le sue ferite mortali si reintegrano sempre. Convertito in giustiziere dovrà uccidere 1000 uomini per ritrovare la sua anima e per poter infine concludere la sua tormentata esistenza. 50 anni dopo, essendo rimasto fisicamente inalterato e giovane, ma perseguitato dal ricordo della morte di sua sorella, Manji incontra Rin (Hana Sugisaki), una ragazza che cerca la vendetta. Il suo obiettivo è una setta di spietati spadaccini, guidata dal sadico e impietoso Anotsu Sôta Fukushi, che ha sterminato la sua famiglia e tutti i componenti della scuola di samurai gestita da suo padre. Manji promette di aiutarla. Takashi Miike, giunto a dirigere il suo centesimo film, realizza un nuovo *jidaigeki*, riuscito e ritmato, struggente e sarcastico. La sua attualizzazione, con tinte grottesche, fantasiose e horror, di un'epoca fondamentale della storia giapponese costituisce una rappresentazione atipica e amara della sofferenza umana, con la centralità del concetto del corpo, di quello dell'impossibilità di morire e della coazione a ripetere. Miike orchestra innumerevoli e spettacolari duelli con tutti i tipi di lame, con un tripudio di sangue e mutilazioni. Da segnalare anche la meravigliosa fotografia di Nabuyasu Kita, collaboratore di Miike anche nel precedente *Ichimei* (2011), altro magnifico *jidaigeki*, il prezioso e creativo set decoration di Hiroshi Kiwanami e l'ottima colonna sonora di Kôji Endô.

**A Prayer Before Dawn**, opera seconda del francese Jean - Stéphane Sauvaire, è un sorprendente prison drama. Propone un realismo sconvolgente che rasenta il *cinéma vérité*: è duro, sporco e incalzante. Racconta la storia vera di Billy Moore, un ventenne inglese, già promessa pugilistica, con precedenti criminali fin dall'adolescenza a Liverpool e tossicodipendente da eroina, cocaina e metamfetamine, oggi riabilitato e autore dell'omonima autobiografia. Il film ne adatta una buona parte, quella riguardante la detenzione nella terribile prigione Klong Prem, a Bangkok, in Thailandia, per quasi tre anni. Billy, per sopravvivere a condizioni durissime e al pericolo di contrarre malattie (HIV, epatite, dengue, ecc.) o di essere assassinata,

consegui il permesso di allenarsi fino a diventare un campione della kickboxe Muay-Thai, ottenendo infine la grazia da parte del re e la liberazione. All'inizio della storia, Billy (Joe Cole, in un'interpretazione encomiabile), dopo essere stato arrestato per detenzione e spaccio di droga, viene internato nel carcere Klong Prem e si ritrova in un luogo infernale dove regnano violenza e corruzione. È l'unico bianco, per di più ricattabile a causa della tossicodipendenza, ed è incapace di comunicare con gli altri detenuti, tutti tatuatissimi, per il fatto di non parlare la lingua thai. È quindi alla mercé della violenza delle gangs che controllano ogni aspetto della vita carceraria. Klong Prem è una prigione enorme, fatiscente e sovraffollata, con 20.000 detenuti (con celle in cui sono accatastati fino a 70 uomini), che sopravvivono in condizioni disumane e sono sottoposti a brutali punizioni corporali. Grazie all'amicizia con Fame (Pornchanok Mabklang), un detenuto trans molto femminile che, appartata in un negozietto interno, controlla lo spaccio di sigarette, Billy usa i pacchetti di sigarette per rompere, pagandosi l'ingresso nella palestra di allenamento del team pugilistico. Ma solo dopo numerose prove dolorose, nuovi drammi e un tenace allenamento, riesce a conquistare la fiducia dell'allenatore e degli ufficiali che controllano il carcere e giunge a trionfare in un famoso di torneo di kickboxe. Sauvaire rilegge, in un contesto ancora più estremo, la lezione del film cult **Midnight Express** (1978), di Alan Parker, e realizza un'opera spettacolare, autentica, malinconica, disperata ed emozionante, tra melodramma e action thriller. Opta efficacemente per un taglio documentaristico privo di concessioni al romanticismo o al moralismo, con una messa in scena essenziale, dialoghi ridotti all'osso e uno straordinario cast di interpreti thai non professionali. E filma quasi sempre in soggettiva, con ampio uso della telecamera a mano e con una perfetta articolazione visiva di piani, inquadrature e long takes che mostrano tutto senza compiacimenti: sguardi, sofferenze e corpi martoriati.

**Ak - Nyeo (The Villainess)**, opera seconda del coreano Jung Byung - gil, è un thriller poliziesco che configura una tragica saga. Sook - hee (Kim Ok - vin) una giovane killer è stata addestrata a Yanbian, in Cina, fin dall'infanzia, alla

perfezione tecnica e all'efficiente spietatezza. Dopo la morte del suo mentore dercide di tornare in Corea del Sud per iniziare una nuova vita, ma in realtà vuole vendicare l'assassinio del padre, boss della malavita. Nel corso del vigoroso e roboante incipit del film Sook - hee compie un gigantesco massacro, con decine di cadaveri, in un covo di trafficanti di droga. Si tratta di un unico strabiliante piano sequenza interamente girato in un solo edificio, lungo un'interminabile sequela di stretti corridoi e di ripide scale, in cui gli scontri corpo a corpo, ripresi con una telecamera soggettiva, sono durissimi ed elegantemente stilizzati secondo una coreografia mirabile e con un ritmo davvero incalzante. Arrestata dalla polizia, viene reclutata da Madame Kwon (Kim Seo - hyeong) ufficiale dei servizi segreti, ottenendo di evitare il carcere se per un periodo di dieci anni accetta di diventare un killer al servizio dello stato, operando sotto copertura, con una falsa identità di attrice teatrale, nel corso di operazioni segrete. Si troverà di fronte due uomini, Joong - sang (Shin Ha - Kyung), il primo ad addestrarla nel passato, divenuto ora un nemico, e Hyun - soo (Bang Sung - jun), un poliziotto che la deve controllare. Nel frattempo la donna scopre oscuri segreti sulla sua identità e sul suo passato. Jung Byung - gil propone una controversa e dolorosa traiettoria di riscatto per un'ambigua eroina, indistruttibile e fragile a seconda dei diversi momenti. Realizza un action movie che fonde sequenze piene di energia, con una spettacolarità a tratti eccessiva, continui flashbacks e forti momenti melodrammatici, sulle tracce di **Nikita** (1990) di Luc Besson.

**They**, opera prima di Anahita Ghazvinizadeh, iraniana radicata negli USA, offre un ritratto familiare non privo di interesse, ma piuttosto irrisolto e poco incisivo. J. (Rhis Fehrenbacher), un quattordicenne androgino e coscientemente transgender, timido e gentile, si fa chiamare "They", per dare significato alla compresenza di una dualità di genere nel suo corpo. J. sceglie giorno per giorno se vestirsi con abiti maschili o femminili, in un'alternanza frutto di slanci emotivi, senza suscitare particolari reazioni da parte dei suoi familiari o degli amici suoi coetanei. In effetti da due anni si sta sottoponendo a una cura ormonale per ritardare la pubertà. Ora è venuto il momento di decidere l'eventuale iter per il

cambio di sesso. La sua famiglia della classe media vive in una bella palazzina in un sobborgo residenziale di Chicago. Mentre i genitori sono in Europa, arrivano Lauren (Nicole Coffineau), la sorella di J., ventenne e artista, e il suo fidanzato Araz (Koohyar Hosseini), un giovane iraniano. I due stanno preparando le loro nozze. Un giorno, in occasione di un pranzo, i tre accolgono i tanti parenti borghesi di Araz, emigrati in USA. Si assiste a lunghe discussioni e confronti da cui emergono spunti di diversità culturali, tra tolleranza e piccoli screzi. Tuttavia i personaggi sono appena abbozzati, i riferimenti al regime di Teheran sono fugacissimi e le vere problematiche di J. restano ampiamente sconosciute. La narrazione è sospesa e denota spesso artificiosità inesplicabili ed ellissi piuttosto criptiche e fastidiose, nel quadro di una messa in scena minimalista, ma ostentatamente pretenziosa. Sembra quasi che la regista oscilli tra una pervicace volontà di mostrare la naturalezza e "la normalità" della condizione di transgender, trascurando ogni complicazione drammatica, e una volontà incerta, e di fatto abortita, di approfondire il confronto al riguardo tra impressioni e giudizi da parte di persone della classe media iraniana, seppure integrate negli USA, e americana.

Analizziamo quindi alcuni film della sezione "Un Certain Regard" che rappresenta una vera alternativa alla competizione principale, sia per la presenza di registi estremamente personali e di opere prime e seconde, sia per i temi, molto attuali, trattati. In particolare la selezione di film presentata quest'anno ci è parsa, confrontandola con il passato, una delle migliori e compatte in termini di qualità d'autore, mescolando esordienti di talento e alcuni registi affermati che non hanno deluso. Ricordiamo che la Giuria che ha valutato i film di questa sezione è stata presieduta quest'anno dall'attrice americana Uma Thurman.

**Lerd (A Man of Integrity)**, dell'iraniano Mohammad Rasoulof, ha ottenuto il Premio Un Certain Regard al miglior film. Si tratta di un dramma - thriller, un capolavoro lucido e amarissimo. Racconta, senza retorica, una lacerante verità: la fatica di vivere sottomessi all'oppressione violenta e ottusa e alla corruzione del regime teocratico iraniano al potere da quasi un quarantennio. Il trentacinquenne Reza (Reza Akhlaghirad),



già espulso dall'Università di Teheran a causa delle sue battaglie democratiche, si è stabilito, con la moglie Hadis (Soudabeh Beizae) e il figlioletto, in una remota cittadina del nord, con lo scopo di condurre un'esistenza tranquilla. Lavora caparbiamente per far fruttare al meglio l'allevamento di pesci rossi che ha installato, ma subisce un continuo boicottaggio da parte di Hassan, il capataz di una onnipotente "compagnia" privata, legata ai maggiorenti religiosi della zona e protetta dal governo locale. I suoi azionisti, hanno accumulato in breve tempo sempre più potere, costringendo, con mezzi poco leciti, i contadini e i piccoli proprietari terrieri a cedere i propri beni, compresi gli immobili. Questo monopolio corrotto vuole impossessarsi ad ogni costo anche della proprietà di Reza. Tra minacce, arresti, multe, violenze e attentati, tra cui l'inquinamento del bacino idrico che provoca la moria dei pesci e l'incendio della casa, la gang delinquenziale vuole annientare Reza, perché non accetta di pagare le tangenti. Tuttavia l'uomo lotta con astuzia contro i suoi agguerriti nemici, calcolandone in anticipo le mosse. Fino ad un epilogo spazzante che ribalta la situazione personale di Reza e della sua famiglia, anche se non rappresenta la resa del sistema di potere. Il quarantacinquenne Mohammad Rasoulof, attivo dal 1991, si è sempre proposto di raccontare storie che si rapportano a persone reali in situazioni reali. Le sue opere, realizzate con una tecnica docu-finzionale, configurano impressionanti ritratti esistenziali, mescolando realismo mai banale, nitidi simbolismi, limpido umanesimo e sofferto pessimismo. È autore di magnifici drammi pessimisti ed emozionanti. Ricordiamo i più recenti. **Bé omid é didar (Goodbye)** (2011), è un dramma lucidissimo che costituisce indubbiamente un duro atto di accusa. Offre uno straordinario ritratto femminile in un Paese dove le donne sono considerate individui inferiori prive del diritto di agire o di muoversi senza l'approvazione del marito o di un familiare di sesso maschile. Mostra la vita quotidiana, l'oggettiva repressione violenta, esercitata dal regime nei confronti degli oppositori veri o presunti, la sfacciata corruzione e la pressione subite da chi è ricattabile, l'ansia, e la coazione alla menzogna che costituiscono l'essenza della vita di migliaia di persone, in gran parte in-

tellettuale, professionisti e appartenenti alla classe media. **Dast-neveshtehaa nemisoosand (Manuscripts don't burn)** (2013) propone il crudo ritratto di due assassini prezzolati ingaggiati dall'ufficio di censura governativo. I due sicari compiono operazioni segrete di sequestro e / o assassinio, o soppressione mascherata da suicidio, di scrittori che rifiutano di consegnare i loro manoscritti considerati eversivi. Il film documenta i brutali metodi di ricatto e racconta tre casi di assassinio di scrittori, concentrando la vicenda in un solo giorno in una tetra Teheran invernale. Nel 2010, proprio mentre stava girando **Goodbye**, Rasoulof è stato arrestato sul set del film (poi terminato in condizioni di semi-clandestinità), con l'accusa di lavorare senza i dovuti permessi. Il successivo processo ha avuto come esito una condanna a sei anni di detenzione, pena ridotta successivamente a un anno di prigione. Rilasciato su cauzione è tuttora in attesa dell'esecuzione della pena. Da allora è stato sottoposto a restrizioni severe rispetto alla sua attività di filmmaker, riuscendo miracolosamente a realizzare altri due film. **A Man of Integrity** continua un percorso di qualità e di denuncia della insopportabile dittatura e della diffusa ipocrisia presenti in Iran. Si tratta di un film che si sviluppa con una narrazione classica, apparentemente semplice, dosando suspense e intensità emotiva. Uno degli aspetti notevoli è l'ambientazione in provincia, per sottolineare che i metodi discriminatori e persecutori del regime sono diffusi in tutto il territorio. Anzi, lontano da Tehran, i legami tra le organizzazioni delinquenziali e gli ayatollah delle moschee sono ancora più stretti, anche perché questi ultimi spesso sostituiscono persino gli organi di governo locale nel gestire leggi e norme, come apprenderà ben presto lo stesso Reza. La moschea, la stazione di polizia, la direzione del liceo maschile e di quello femminile, la sede della compagnia, che si sta impossessando di terreni e immobili, costituiscono un "sistema" unico, corrotto e impunito, che sorveglia e condiziona la vita e la libertà dei normali cittadini, stimolando e mediando i conflitti tra chi non appartiene alla cerchia di potere, manovrando le pedine, schiacciando i poveracci e sacrificando, all'occorrenza, i galoppini più compromessi. **A Man of Integrity** mostra una volta di più lo sguardo disilluso di Ra-

soulof, privo di qualsiasi speranza se non quella di resistere preservando la propria vita e libertà di movimento. Il regista ha realizzato un altro film molto controllato, nonostante qualche schematismo nella caratterizzazione del rapporto, di fiducia reciproca e di solidarietà tra Reza e sua moglie Hadis, evitando accuratamente di mostrare il protagonista come una martire. La scelta di una costruzione narrativa asciutta, utilizzando alcuni canoni tipici del thriller, risulta assolutamente efficace e riconferma l'indipendenza e l'originalità stilistica di Rasoulof. La sua messa in scena è sobria e raffinata al tempo stesso. Non indulge nel pathos ed evita il sensazionalismo e la deriva didascalica, piuttosto mostra una sottile empatia verso il suo protagonista, mescola qualità documentaristica e impostazione teatrale e valorizza il non detto e i silenzi. Colpisce la magnifica fotografia curata da Achkan Ashkani con contrasti di luce attenuati e colori limitati: simbolo di un Paese inesorabilmente soffocato.

**Las hijas de Abril**, quinto lungometraggio del regista messicano Michel Franco, ha ricevuto il Premio della Giuria. È un melodramma centrato sulla relazione ambigua e distruttiva fra una madre e sua figlia, in un quadro di desideri e sentimenti ossessivi e morbosi. La vicenda riguarda individui della classe media messicana, quantunque la loro perdita di status, da loro stessi minimizzata o negata, sia appena accennata. La diciassettenne Valeria (Ana Valeria Becerril) vive con la sorella maggiore Clara (Joanna Larequi) a Puerto Vallarta, una cittadina che si affaccia sul Pacifico, nella regione centrale del Messico. È rimasta incinta e si trova in difficoltà anche perché il suo boyfriend, il quasi coetaneo Mateo (Enrique Arrizon), si dimostra piuttosto immaturo e incapace di affrontare le nuove responsabilità. Nonostante abbia bisogno di sostegno e aiuto finanziario, ha deciso di non comunicare la notizia a Abril (Emma Suárez), sua madre che non vede da tempo e che considera inaffidabile. Ma sua sorella Clara, infastidita dalla situazione e preoccupata dal fatto che il suo stipendio di impiegata sia insufficiente per le ovvie contingenze future, avvisa la madre. Abril, una donna divorziata, ancora attraente, nonostante sia alle soglie dei 50 anni, accorre prontamente. Si dimostra comprensiva e disponibile e, poco a

poco, prende in mano la gestione della vita di Valeria. Si intuisce subito che già nel passato vi sono state tensioni tra le due donne, ma la situazione precipita dopo che Valeria ha partorito suo figlio. Abril, che pare nascondere una condizione di psiconevrosi ossessiva, stabilisce un rapporto particolare con Mateo, giungendo infine a sedurlo e a coinvolgerlo in una relazione clandestina, trasformandolo nel suo amante. Quindi, avendo praticamente plagiato il giovane, per interrompere il suo legame con Valeria, la donna costringe quest'ultima a firmare una richiesta di adozione del neonato. Quando infine la figlia si rende conto della coercizione subita e vuole recedere per non perdere il bambino, Abril cerca di sottrarglielo con la forza. Fino al tragico show down finale. Il tema ricorrente nel cinema di Michel Franco è quello delle relazioni contrastate all'interno della famiglia, che configurano evoluzioni disgreganti, altamente drammatiche e in alcuni casi persino con tinte horror. In particolare la sua opera seconda **Después de Lucía** (2012), è appunto un dramma familiare centrato sulla relazione tra un padre vedovo e la figlia diciassettenne sottoposta a un mobbing psicologico e sessuale da parte di compagni di classe, di famiglie benestanti, presuntuosi, volgari e inaffidabili. In questo film Franco ha costruito con cura una tensione vivissima, privilegiando però un'ottica di osservazione documentarista, largamente priva di intenti di manipolazione dello spettatore per stimolare "emozioni forti" ed evitando sia lo psicologismo di maniera, sia la condanna moralista. Peraltro già il successivo **Chronicle** (2015), cronaca della quotidianità di un infermiere addetto alle cure domiciliari di malati terminali con finale banalmente tragico, è un'opera sconcertante e detestabile proprio per una messa in scena asettica che offre un'immagine narcisistica della morte. **Las hijas de Abril** è un film molto pretenzioso e sensazionalista, viziato da un psicologismo deleterio. Si tratta sostanzialmente del ritratto di una femme fatale, lucidamente cinica ed egoista, che finisce per scalzare completamente la dialettica familiare, in quanto gli altri personaggi diventano progressivamente inconsistenti. Senza dubbio Franco, già a partire dalla scrittura del film, si propone una narrazione che accumula momenti e situazioni forti e svolte ad effet-

to, mentre i personaggi sono evidentemente e intrinsecamente apatici e / o antipatici. Tuttavia i picchi di tensione e i capovolgimenti sono così numerosi e intricati che tendono ad annullarsi e comunque depotenziano lo sviluppo drammatico della storia. C'è il rapporto tra la madre e la figlia, in cui la donna matura sembra voler rubare la giovinezza a quella più giovane per riviverla, la posizione spiazzante delle due sorelle, il ruolo del fidanzato di Valeria, una nascita e l'irresponsabilità di tutti di fronte al neonato. Franco giustappone tutti questi temi e ne accenna altri, senza approfondirli o sfruttarli, mostrando una logica da sofisticata telenovela. La messa in scena, che privilegia piani sequenza prolungati e inquadrature dei personaggi quasi sempre da una certa distanza, anche negli huis clos claustrofobici, con complessi giochi di messa a fuoco, conferma una deriva di esibizionismo auto-compiaciuto.

**Wind river**, opera prima dell'americano Taylor Sheridan, già presentato in anteprima mondiale al Sundance Film Festival del gennaio scorso, ha ottenuto il Premio alla miglior regia. Si tratta di un poliziesco altamente drammatico, ricco di tensione e con genuini risvolti dolorosi, che, grazie all'ambientazione, alle modalità narrative e alla tipologia dei personaggi si sviluppa come un eccellente western contemporaneo. Cory Lambert (Jeremy Renner), un agente del "United States Fish and Wildlife Service", lavora per preservare la fauna e la flora nella riserva indiana di Wind River, sperduta nei vasti territori del Wyoming e popolata da cervi e lupi. È un quarantenne disilluso e oppresso da un antico lutto familiare. In effetti anni prima ha dovuto fronteggiare il tragico assassinio di sua figlia adolescente, mai spiegato e risolto, e la conseguente disgregazione del suo matrimonio, culminata con la separazione dalla moglie. In ogni caso svolge con molto impegno il suo lavoro e gode di ampia considerazione tra gli abitanti della zona per la sua onestà e per il fatto di essere anche un ottimo tracker. Un giorno, durante il freddissimo inverno, mentre compie un giro di ricognizione in un vallone isolato, scopre nella neve il cadavere semicongelato di una giovane donna, che pare essere fuggita in preda al terrore e aver camminato per alcuni chilometri a piedi nudi. Cory la riconosce: è la figlia ventenne di una cop-

pia di nativi americani, Martin e Alice Crowheart (Gil Birmingham e Tantoo Cardinal). Dall'autopsia risulta che la donna è morta per assideramento, ma anche che era stata violentata. L'inchiesta sull'omicidio viene condotta dalle autorità di polizia locali, ma in breve anche l'FBI viene investito del caso e l'ufficio di Las Vegas invia l'agente trentenne Jane Banner (Elizabeth Olsen) per collaborare alle indagini. La donna, pur determinata, non conosce l'ambiente e non ha effettuato alcun training adeguato ad una caccia all'uomo in un territorio selvaggio e in condizioni difficilissime. Quindi, quando Cory si offre di aiutare nelle ricerche dei colpevoli, viene accettato dagli agenti locali e da Jane Banner. Il tracker è spinto da intenzioni sincere, essendo fortemente legato alla comunità locale dei nativi americani anche perché se ne sente partecipe: è uno yankee che conosce e apprezza usi e costumi degli *arapaho* e degli *shoshoni*. Soprattutto è l'unico in grado di affrontare quel territorio ostile: sa muoversi da solo sul gatto delle nevi, adattandosi e resistendo alle bassissime temperature invernali, è perfettamente preparato, equipaggiato e armato con un fucile di precisione. Nel frattempo emergono legami tra la giovane assassinata e alcuni operai assunti da una compagnia di ricerche petrolifere che opera nel territorio della riserva. Cory e Jane lavorano proficuamente insieme, dopo le prime diffidenze, e tra loro si stabilisce una certa confidenza e fiducia reciproca. L'uno inizia a elaborare il lutto per la sua terribile perdita e l'altra vive un cruciale rito di passaggio Poco a poco emerge uno scenario losco e si intuiscono i contorni di una terribile violenza perpetrata senza alcuna remora. Fino alla sanguinosa resa dei conti finale con i rei, potente e devastante, con echi del cinema di Peckinpah e di quello di Tarantino, girata con estrema perizia. Taylor Sheridan, già autore della sceneggiatura di **Sicario** (2015), di Denis Villeneuve e di **Hell or High Water** (2016), di David Mackenzie, ha scritto un film narrativamente stratificato, intrecciando canoni e stilemi di due generi e aggiornando e contestualizzando i miti del Far West. Sviluppa una disanima antropologica asciutta e molto efficace, scandagliando drammi personali e problematicità sociale ben identificabile e verosimile e valorizzando un paesaggio aspro e suggestivo, autentico co-

protagonista. Articola il meccanismo investigativo e contemporaneamente racconta la comunità con dettagli significativi e mai prosaici. Ne risulta un film vigoroso e fisico, descrittivo e osservazionale, con calibrati flashbacks, che non cede mai alla tentazione didascalica.

**Barbara**, quinto lungometraggio diretto dal noto attore francese Mathieu Amalric, ha ricevuto il Premio della poesia del cinema. È un anti biopic raffinato, creativo, sperimentale, ma anche ripetitivo e irrisolto, che mette in scena un continuo gioco di specchi e di doppi e di scatole cinesi. È dedicato a Barbara (1930 - 1997), nota cantautrice e attrice francese (il cui vero nome era Monique Andrée Serf), figlia di un ebreo alsaziano e di un'ebrea russa, la cui adolescenza fu segnata profondamente dalla guerra, dovendo sottrarsi alla persecuzione dei nazisti, ma anche dagli abusi sessuali di suo padre. Nella sua autobiografia lasciata incompiuta, la cantante ha accennato a queste terribili esperienze che la portarono giovanissima ad allontanarsi definitivamente dalla famiglia. Dal 1956 frequentò la vita artistica del Quartiere latino esibendosi nei piccoli locali frequentati dagli studenti. Inclusive nel suo repertorio canzoni di Léo Ferré e dell'emergente Georges Brassens. Poi iniziò a cantare anche le sue prime composizioni, ma senza rivelarsi al pubblico come autrice. Instaurò un duraturo sodalizio artistico con Jacques Brel e negli anni '60 giunse al vero successo, che continuò per un trentennio, diventando un'icona della storia della musica leggera francese. Tuttavia Mathieu Amalric, nel suo film, non ci fornisce affatto queste notizie, né ripercorre le tappe della carriera di Barbara. L'identificazione della nota cantante avviene attraverso un espediente finzionale in cui il mito del personaggio si fonde con una specie di autocoscienza, intima e poetica, dell'attrice quarantenne che lo interpreta, Jeanne Balibar, già compagna nella vita di Amalric per molti anni. In effetti la (non) trama di questo "essai sentimentale" sulla nota cantante è molto semplice. Brigitte è un'attrice che deve incarnare Barbara in un film a lei dedicato. Inizia a lavorare sul personaggio, si abitua alla voce, ascoltando ripetutamente le canzoni, studia gli spartiti, imita i gesti, e impara ogni dettaglio, mentre il personaggio inizia a invaderla. Anche il regista del film, attraverso i suoi incontri, le

ricerche di archivio e la musica, viene gradualmente sopraffatto da Barbara. Mathieu Amalric costruisce un caleidoscopio che riunisce registrazioni musicali originali, filmati di repertorio, reinterpretazioni di canzoni e di dialoghi, metacinema e suggestive evocazioni di memorie lontane, rapportando il tutto al corpo, alla voce e alla performance interpretativa della sua protagonista, una sorprendente ed eccezionale Jeanne Balibar. Nel doppio ruolo di attrice che interpreta Barbara e di Barbara stessa, Jeanne Balibar soffre per l'avanzare dell'età e combatte costantemente con un'urgenza creativa che vorrebbe separare dal dovere angosciante dell'esibizione pubblica. Ma Barbara è anche alla ricerca delle proprie origini, così come Brigitte / Balibar è all'inseguimento del suo personaggio misterioso, anche a costo di perdersi in esso. Dal film emerge quindi un ritratto scomposto, ma estremamente ricco e probabilmente sincero, della vita, dei tormenti e dell'arte della chansonneuse francese Barbara. Amalric mette in scena il mondo di un'artista dello spettacolo e sé stesso, nelle vesti di Yves Zand, il regista di un ipotetico film dedicato a Barbara, una figura che non esita a mostrarsi grottesca, patetica e folle, a cui si contrappone l'artista cantante, splendida e affascinante. Si determina quindi un cortocircuito perenne tra arte e vita, tra finzione e realtà, che contribuisce a rendere mirabolanti, e a tratti commoventi, le rielaborazioni visive e antinarrative del film, che pure è popolato da una miriade di personaggi secondari, musicisti e tecnici, l'assistente, l'agente e persino la madre di Barbara, tutti interpretati da veri attori. Mathieu Amalric, attore di grande talento, infaticabile e istrionico, ha dimostrato ampiamente, nel ruolo di regista, la sua predilezione per un cinema personale e variegato, che può riflettere i quesiti sulle ragioni dell'agire di un intellettuale e letterato (**Le stade de Wimbledon**, del 2001), oppure mettere in scena il mondo dello spettacolo e un alter ego del regista stesso in un tourbillon squilibrato, imperfetto, asimmetrico, dolente, ma profondamente sincero (**Tournée**, del 2010), oppure cimentarsi con uno scrittore classico, Georges Simenon, adattandone un romanzo per realizzare un noir psicologico appassionante, oscuro, destrutturato e tragico che racconta una passione sentimentale maschile, ardente

e inestinguibile, con un sottofondo di forte componente erotica (**La chambre bleue**, del 2014). Alcuni di questi film sono stati realizzati in assenza di una precisa sceneggiatura, avvalendosi di una piccola troupe. **Barbara** è un'opera colta e sentimentale, molto elaborata visivamente e pervasa da una crescente, e alla fine evidente, malinconia, quasi una condizione obbligata per l'artista che si duole di essere condannato alla creazione. E paradossalmente è un film frammentario, ma che aspira a una sintesi, sperimentale, ma teoricamente impostato, incompiuto e narcisista, ma anche sincero e terribilmente dedicato al personaggio. Con questo film Mathieu Amalric dimostra di aver appreso molti aspetti della poetica cinematografica del grande regista americano John Cassavetes.

**Tesnota (Closeness)**, opera prima del venticinquenne russo Kantemir Balagov, ha ottenuto il Premio dei critici della Giuria della FIPRESCI quale miglior film della sezione. Si tratta di un magnifico dramma familiare ambientato nella capitale della repubblica russa Kabardino - Balkaria, nel nord del Caucaso, e ispirato da fatti realmente accaduti. La vicenda si svolge nel 1998, durante la caotica fase conclusiva del secondo mandato di Boris Yeltsin come Presidente della Repubblica della Federazione Russa, contrassegnata da una grave crisi economica e politica, in un'area geografica molto instabile, politicamente e socialmente, tra i postumi della rovinosa prima guerra cecena, tensioni etniche e religiose e diffusa delinquenza. A Nalchik, dove vi è una presenza maggioritaria di musulmani, risiede una piccola comunità ebraica fedele alle tradizioni culturali e religiose e apparentemente molto unita. La ventiquattrenne Ilana (Darya Zhovner, eccellente esordiente, con una recitazione molto autentica), lavora come meccanico nella piccola officina di suo padre Avi (Artem Tsybin), dedicandosi con grande perizia a un'attività eminentemente maschile. È molto legata al padre e si adegua ai rituali familiari, ma è uno spirito ribelle, caparbiamente indipendente. Ama molto la vita, quindi beve alcolici, fuma, canta, danza e frequenta i giovani locali, non ebrei. Mantiene anche una relazione clandestina con Zalim (Nazir Zhukov), un tipo piuttosto ottuso e non proprio gentile, che nasconde ai suoi

amici (che amano sbirciare i video su VHS in cui i guerriglieri ceceni sgozzano i prigionieri russi e i non musulmani) la circostanza che la sua fidanzata sia ebrea. Ilana sembra un maschiaccio, è perfettamente a proprio agio con la tuta da lavoro, non si truca e non vorrebbe mai indossare la gonna, pratica il sesso in piedi in spazi angusti, come scelta di libertà, tra molte remore, e non nasconde i suoi sentimenti. Non corrispondendo alle aspettative, deve scontrarsi quotidianamente con sua madre Adina (Olga Dragunova), una persona rigida, e persino cinica nello sforzo di preservare la rispettabilità della famiglia. La donna manifesta apertamente le sue preferenze a favore del figlio maschio David (Veniamin Kats), che è tranquillamente conformista rispetto alle tradizioni familiari e religiose. Comunque tra Ilana e il fratello maggiore vi è intesa e complicità, nonostante la diverse inclinazioni. La sera della celebrazione del fidanzamento ufficiale di David con Le, a una giovane della comunità, mentre si notano le differenze sociali tra le varie famiglie intervenute, accade una tragedia: i due giovani promessi sposi vengono rapiti da una gang di banditi locali che chiede un forte riscatto per liberarli. Ovviamente nessuno pensa di rivolgersi alla polizia. Avi si rende conto ben presto della non solidarietà e dell'ipocrisia degli altri capifamiglia della comunità, indifferenti o scettici o pronti ad approfittare della situazione con operazioni di strozzinaggio, nonostante gli appelli del rabbino. Ma persino la vendita dell'officina meccanica non è sufficiente per pagare la somma richiesta per riavere David. Solo l'accettazione della proposta di matrimonio a Ilana da parte di un giovane ebreo benestante da tempo innamorato di lei, quantunque non corrisposto, può procurare una dote in denaro che completerebbe il riscatto dovuto. Adina prospetta alla figlia, con inflessibile durezza, l'obbligo di sacrificarsi e la giovane si sente annichita. Ne nasce una dolorosa sequela di eventi, con risvolti atroci, che portano alla liberazione di David e alla partenza dei genitori e di Ilana, per trasferirsi altrove, con una prospettiva futura ignota. La struggente scena finale lascia intuire la crisi definitiva delle relazioni tra i membri della famiglia. Kantemir Balagov costruisce un ritratto avvincente di un microcosmo sociale chiuso, in un contesto di terribile minac-

cia e violenza. E, soprattutto, descrive la traiettoria di una giovane donna condannata a un destino di sconfitta e di annientamento emotivo attraverso il ricatto degli affetti familiari. Il suo sguardo è immediato, ed empatico nei confronti di Ilana. Denota estrema attenzione ai dettagli e speciale intensità, non risultando mai inficiato da cascami retorici o da astute manipolazioni. La cifra del film, suggerita dal titolo, è appunto una vicinanza opprimente rispetto ai personaggi che determina una sensazione di acuta costrizione, con rare e opportune prese di distanza. Allo scopo Balagov opta per alcune precise scelte stilistiche: il formato 4 : 3 (ovvero la ratio 1,37 : 1) che imprigiona soggetti e figure; il sapiente uso dello spazio negli *huis clos*, teatro dei momenti più salienti; l'uso energico, ma senza sbavature, dalla telecamera a mano; i close up insistiti e l'utilizzo significativo delle soggettive; l'ottima fotografia contrastata curata da Artem Emelyanov. Alterna scene concitate, ma ben congegnate, e molti momenti contemplativi, con il risultato di un caleidoscopio straordinario di sguardi, reazioni e posture e di una tensione genuina, senza precipitazioni incongrue, lasciando intendere molti particolari non detti.

**Posoki (Directions)**, quarto lungometraggio del bulgaro Stephan Komandarev, propone un ritratto corale, lucido e praticamente senza speranza, della gente della capitale, Sofia, in un Paese dominato dalla corruzione, dove sembra che le leggi proteggano solo le spietate élites del potere e della finanza. Un collage di storie, con diverse traiettorie narrative e umane, e di drammatici incontri tra antichi persecutori e vittime, ma vi sono anche adulteri, una prostituta, un aspirante suicida e un professionista pronto a emigrare. Si stagliano in primo piano acute contraddizioni e gravi problematiche endemiche in Bulgaria: la crisi economica, le forti differenze di classe, i comportamenti devianti, i mille soprusi e ricatti, l'immigrazione incontrollata, l'isolamento e le persistenti abitudini mentali e culturali consolidate durante i decenni del regime comunista, con i conti non risolti. L'espedito è quello di far interagire cinque taxisti e i loro passeggeri, che in auto attraversano la città nel corso di una notte qualsiasi, con il sottofondo delle voci degli ascoltatori di una radio che commentano lo scandalo del giorno, tra rabbia a stento

repressa, disillusione, sentimenti nazionalistici e materialisti. I dialoghi non sempre risultano incisivi e calibrati e a volte traspaiono pesanti metafore, ma complessivamente la caratura drammatica appare efficace. Un fatto emblematico costituisce la sconvolgente apertura del film: il proprietario di una piccola azienda, anche taxista, ricattato da un banchiere che gli chiede una tangente e minaccia di distruggere lui e la sua famiglia, lo uccide e poi tenta il suicidio, finendo ridotto in coma. Stephan Komandarev opta per un approccio forte e mostra un genuino stile realista, con la telecamera incollata sui volti e sui corpi dei personaggi, sulle tracce dei romeni Cristian Mungiu e Cristi Puiu. Peccato che purtroppo, nell'epilogo, indulga progressivamente in toni pietistici e moralistici, dissonanti rispetto a quanto mostrato in precedenza nel film.

**Lu guo wei lai (Walking Past the Future)**, quinto lungometraggio del cinese Li Ruijun, è uninteressante melodramma, nonostante una caratterizzazione dei personaggi non del tutto convincente. Offre il ritratto del deprimente contesto sociale e dei nuovi valori nella Cina di oggi. L'altra faccia del miracolo economico nelle grandi città del sud, dove gli sforzi per acquisire il benessere si pagano a caro prezzo. Due operai quasi sessantenni, emigrati da anni nella metropoli Shenzhen, vengono entrambi licenziati e tornano nell'originaria provincia di Gansu, nel nord, con la figlia minore sedicenne. Yang Yaoting (Yang Zishan), la figlia maggiore ventenne, rimasta a Shenzhen, oltre al lavoro in una fabbrica di microchip e devices per l'elettronica, ne svolge altri per poter comprare un appartamento e far tornare i genitori. Ma, avendo già subito un trapianto di fegato anni prima, si ammala di nuovo. Li Ruijun, i cui film precedenti (**The Old Donkey**, del 2010, **Fly with the Crane**, del 2012 e **River Road**, del 2015) raccontano i soprusi subiti dai contadini poveri nel nord della Cina, si concentra per la prima volta sui figli che vivono in città, tra amore per i genitori e fragili sogni spezzati dalla dura realtà economica. Sono evidenti gli echi del cinema di Jia Zhang Ke, quantunque Li Ruijun non sembri inseguire la raffinata, audace e stratificata disanima psicologica e sociale e la meravigliosa estetica stilizzata di Jia, propendendo invece per accenti più intimisti, pessimisti e me-

lodrammatici. Da segnalare alcune magnifiche scene notturne nello street food market di Shenzhen, con armoniosi e seducenti piani sequenza, che ricordano alcuni film di Hou Hsiao-hsien, e l'eccellente fotografia curata da Weihua Wang.

**Sanpo suru shinryakusha (Before We Vanish)**, del giapponese Kiyoshi Kurosawa, è un thriller surreale e apocalittico, grottesco e a tratti struggente, che nasconde la metafora della società attuale vittima di ansia permanente. A Tokyo, in un quartiere che confina con una base militare americana, vive una coppia di trentenni in crisi. Shinji (Ryuhei Matsuda) scompare improvvisamente e, quando, qualche tempo dopo, torna a casa, sua moglie Narumi (Masami Nagasawa) si accorge che è cambiato, sembra diventato più disponibile e comprensivo. L'uomo chiede alla consorte di guidarlo per apprendere di nuovo a comportarsi nella vita. Quindi le rivela di essere un extraterrestre che si è impossessato del corpo di Shinji rubandogli la nozione di sé. Ma non è solo: altri due extraterrestri con sembianze umane sottraggono alle persone i concetti basilari personali e sociali, quali famiglia, proprietà e lavoro, perché preparano l'invasione degli alieni. Tuttavia nel momento più drammatico il nuovo Shinji apprende cosa significano l'amore e l'altruismo. Kiyoshi Kurosawa è un autore ben noto per la sua cultura underground e per i suoi film in cui l'identità dei personaggi è controversa, sia per i loro dilemmi esistenziali e morali, sia per le vicende apocalittiche e/o enigmatiche in cui sono coinvolti. In **Before we vanish** adatta l'omonima pièce teatrale di successo di Tomohiro Maekawa, proponendo una parodia della fantascienza degli anni '50 che si sposa con il suo cinema caratterizzato da un approccio "umanista", ma popolato da presenze fantasmatiche e segnato dalla distorsione della realtà. Nel quadro di un film che mescola i generi, con accenti contemplativi, ma anche caratterizzato da improvvise e spiazzanti accelerazioni di tono e di ritmo, ripropone alcune delle sue ossessioni, in particolare la fusione contraddittoria tra mondo reale, in cui spicca il significato dei gesti, e universo ultraterreno. Appare meno pessimista, ma anche meno emozionante rispetto ad alcuni suoi film precedenti, ad esempio il magnifico **Kishibe no tabi (Journey to the**

**Shore)** (2015). La messa in scena, come sempre nei suoi film, è molto curata, con elaborati movimenti di macchina sempre funzionali alla narrazione: dalle affascinanti panoramiche dall'alto ai sapienti piani sequenza e agli arditi close up.

**La novia del desierto**, opera prima scritta e diretta dalle argentine Cecilia Atán e Valeria Pivato, è una commedia minimalista, ben confezionata, ma troppo fragile e priva di convincente spessore drammatico. Propone il ritratto di Teresa (Paulina García, lodevole, ma un poco affettata), una domestica cinquantatreenne di origine cilena al servizio di una famiglia benestante di Buenos Aires da oltre 30 anni. Una donna non priva di orgoglio e contegno, ma da sempre confinata in posizione subordinata in un microcosmo stagnante, inesperta del mondo e inaridita nella capacità di aprirsi agli altri e di costruire legami affettivi. All'inizio del film le viene comunicato che la grande e antica villa di famiglia verrà venduta e che non c'è più bisogno di lei. Tuttavia la sua datrice di lavoro le ha procurato un posto come collaboratrice domestica e dama di compagnia presso una sua lontana cugina che vive nella provincia di San Juan, nella regione semidesertica del Cujo, a 1.200 chilometri a ovest dalla capitale. Teresa è obbligata a intraprendere un lungo viaggio in autobus. Ma una sosta impreveduta per una coincidenza saltata la confina in un grande piazzale presso il santuario della "Difunta Correa", conosciuto per la credenza che una visita possa assicurare a molte donne la possibilità di sposarsi. Laggiù si lascia convincere a curiosare nel furgone di El Gringo (Claudio Rissi), un ciarlifero sessantenne, venditore ambulante di vestiti. La concitazione provocata dalla minaccia di un'improvvisa devastante tempesta la obbliga a cercare un riparo, dimenticando sul van la borsa che contiene tutti i suoi averi. Il giorno seguente finalmente rintraccia El Gringo: l'uomo afferma di non ricordare di aver visto quella borsa, ma che forse nella confusione l'ha scaricata insieme a parte della sua merce in un deposito. Da quel momento inizia una piccola odissea che assume progressivamente inediti toni romantici. I due viaggiano insieme per qualche giorno, arrivando a conoscersi, tra timide confidenze e condivisione di piccole cose. Cecilia Atán e Valeria Pivato articolano con garbo la narrazione di questo itinerario geografico

ed emozionale, evitando gli eccessi prosaici, l'umorismo di maniera e le sorprese ad effetto. E hanno il merito di evitare di non rivelare troppo il passato dei due protagonisti, limitando i flashbacks. Inoltre coniugano al meglio la disanima, un poco edulcorata, dei sentimenti con i long takes dell'arido paesaggio pre-andino, catturato dalla morbida fotografia di Sergio Armstrong. Tuttavia il profilo caratteriale dell'inedita coppia è irrisolto e la nuova coscienza di sé, di serenità e indipendenza, con impronta femminista, di Teresa, che emerge nel finale aperto del film, risulta abbastanza artificiosa.

**Aala kaf ifrit (Beauty and the Dogs)**, opera seconda della tunisina Kaouther Ben Hania, è un dramma con forti connotazioni di critica sociale, ispirato da fatti reali. È l'adattamento del pamphlet cronachistico autobiografico "Coupable d'avoir été violé" (2013) di Meriem Ben Mohamed, scritto con la collaborazione di Ava Djamsidi. Racconta la terribile odissea di una ventenne piccolo borghese, violentata da due poliziotti, che ha deciso di denunciarli. Un incubo che si condensa in una notte di settembre del 2012, a La Marsa, una zona balneare residenziale non lontana da Tunisi, tra Rawâd e Cartagine. Quella sera Mariam (Mariam Al Ferjani) partecipa a una festa danzante organizzata da un gruppo di studenti in un ristorante e conosce il trentenne Youssef (Ghanem Zrelli). I due simpatizzano e si soffermano in auto impegnati in tenere effusioni. Sorpresi da una pattuglia di poliziotti, mentre l'uomo viene allontanato, Mariam viene ripetutamente violentata. Ma allo spettatore viene mostrato solo il prima, il party, e il dopo, quando Mariam racconta il tragico. E, nel corso della notte, gli eventi verranno più volte commentati, fraintesi e manipolati nella loro descrizione. Nonostante lo shock, la protagonista si reca, insieme a Youssef, in una clinica privata e in seguito in un ospedale pubblico e chiede di essere visitata per ottenere un certificato che documenti la violenza subita. Ma viene sballottata da uno specialista all'altro e, con la scusa di vari inghippi burocratici, non ottiene nulla. Poi, convinta dal compagno, entra con lui in un commissariato di polizia. Gli agenti di turno iniziano a mettere in dubbio la sua testimonianza e poi minacciano di incriminarla perché indossa vestiti considerati offensivi per

il pudore, la morale, la religione e la legge e la avvertono che avviseranno suo padre. Solo una donna poliziotto sembra crederle, ma, dopo varie lungaggini, alla fine non raccoglie la sua denuncia. Poi, ad un certo momento, Mariam riconosce l'auto dei suoi violentatori perché vi scorge all'interno la borsa che pensava di aver smarrito. Urlando cerca di ottenere giustizia, ma la cricca dei poliziotti fa fronte comune con i rei, che hanno persino filmato lo stupro con un cellulare, e, tra minacce e blandizie, gli agenti cercano di non ottemperare alle procedure necessarie. Kaouther Ben Hania suddivide la narrazione in nove capitoli, ognuno dei quali è filmato con un unico piano sequenza. Tuttavia, nonostante il tentativo di un efficace registro documentaristico, con uso della stedycam che tallona i personaggi, la messa in scena è piuttosto grossolana. Prevalgono i toni concitati, le ripetizioni, gli stereotipi e una recitazione naturalistica abbastanza mediocre. Ne risulta che si incrina la forza di un film necessario, sia per illustrare la condizione femminile in Tunisia, sia per raccontare un apparato di polizia che continua ad agire con odiosi abusi e persecuzioni come nell'epoca di Ben Ali, grazie alla accondiscendenza del partito islamico "moderato" Ennahda (Movimento della Rinascita) giunto al potere dopo la fine della rivoluzione che ha posto fine alla dittatura.

**En attendant les hirondelles (Until the Birds Return)**, opera prima dell'algerino Karim Moussaoui, offre un mosaico di tre drammi esistenziali interconnessi che possono rappresentare alcune eclatanti contraddizioni nell'Algeria di oggi, intrappolata in una paralisi sociale, economica e politica. Tre storie in cui si incrociano le generazioni e in cui il presente si ricollega al travagliato passato del Paese dopo l'indipendenza raggiunta nel 1962: vite sballottate tra insicurezza e comportamenti inappropriati, corruzione e speranze perdute, aneliti di dignità e codardia, frustrazione, sofferenza, rammarico, pentimento e rassegnazione. Mourad (Mohamed Djouri) è un imprenditore immobiliare sessantenne benestante, ma in gravi difficoltà finanziarie, sposato per la seconda volta con una quarantenne che ha vissuto in Francia e che si sente trascurata e non riesce a integrarsi. Vive in una grande villa, ma continua a frequentare la prima moglie, sua coetanea, che si cruccia per

lo stile di vita vizioso del loro figlio che vuole abbandonare l'Università. Una notte, tornando a casa l'uomo assiste casualmente al pestaggio di un poveraccio da parte di due delinquenti, ma terrorizzato, non osa intervenire, né recarsi successivamente alla polizia per offrire la sua testimonianza, salvo poi, macerarsi nel dubbio e nella vergogna. Djali (Mehdi Ramdani), impiegato trentenne nell'impresa di Mourad, è ingaggiato come autista da una coppia di conoscenti Deve accompagnarli insieme alla bella figlia ventenne Aïcha (Hania Amar) al matrimonio di quest'ultima con un uomo più anziano, in una cittadina del sud, nel distretto semidesertico di Aurès. Peraltro la donna è stata proprio la fidanzata segreta di Djali e tra loro esiste ancora un'attrazione e un sentimento, ma la differenza di classe impedisce la loro unione. Il quarantenne Dahman (Hassan Kachach), neurochirurgo in carriera nell'ospedale dove è ricoverato il figlio di Mourad, degente per un politrauma dopo un incidente in moto, sta per sposarsi, ma è tormentato da una terribile storia del passato. Qualcuno lo ha implicato in un caso di tortura e di stupro perpetrato ai danni di una poveraccia da un gruppo di terroristi islamisti durante la sanguinosa guerra civile degli anni '90. Karim Moussaoui propone una mescolanza di generi: dramma con riflessi da tragedia greca, timida sperimentazione poetica e musicale, con motivi rock e del folklore Raï, thriller e documentario sociale. Lo sfondo delle vicende raccontate è un paesaggio, rappresentato con ricercata efficacia, che spazia tra le aree residenziali di Algeri e ambiti rurali impoveriti. I personaggi appartengono sia alla classe media - alta in declino, con costumi imitativi dello stile di vita europeo, sia alle classi popolari. Purtroppo il film non riesce a comunicare vere emozioni a causa di alcuni limiti evidenti. Da un lato la sproporzione tra la caratterizzazione specifica dei protagonisti, forzati a prendere decisioni, ma bloccati dai legami del passato, e l'ambizione di un affresco generale che non risulta davvero incisivo. Dall'altro una messa in scena in cui le improvvise rotture di tono, intermezzi musicali e transizioni appaiono unicamente motivate dal tentativo, poco riuscito, di migliorare una scansione drammatica incerta e irregolare.

**L'atelier**, del noto regista francese Laurent Cantet, autore di **Ressources**

**humaines** (1999) e **L'emploi du temps** (2001), drammi efficaci e credibili dedicati al tema del lavoro e di **Entre les murs** (2008), premiato con la Palme d'Or al Festival di Cannes, propone il ritratto ben poco convincente di un gruppo di giovani riuniti nell'ambito di un workshop di scrittura creativa. La vicenda si svolge nell'estate del 2016 a La Ciotat, una località balneare della costa mediterranea, tra Marsiglia e Tolone, nel dipartimento Bouches - du - Rhône: una cittadina con un passato storico che risale al XV secolo e immortalata in uno dei primi film dei fratelli Lumière, già sede di importanti cantieri navali dismessi ormai da 25 anni. Olivia (Marina Foïs), una scrittrice parigina quarantenne di successo, è incaricata di condurre un laboratorio di scrittura con l'obiettivo della ideazione e della redazione di un romanzo noir che si svolga nella loro cittadina e che venga infine pubblicato. Vi partecipano sette giovani all'inizio del percorso universitario, antropologicamente e socialmente diversi: figli di immigrati di terza o quarta generazione e piccolo borghesi francesi autoctoni. Giorno dopo giorno il brainstorming e la discussione si intensificano con ipotesi e proposte diverse. A un certo punto l'argomento diventa quello del passato operaio di La Ciotat. Di fronte ad alcune manifestazioni di interesse emerge invece l'opposizione di Antoine (l'esordiente Matthieu Lucci), un tipo solitario, fisicamente attraente e con una spiccata personalità, talento e sicurezza di sé, ma sprezzante, teso, rabbioso. Il giovane si scontra animatamente con il resto del gruppo e aggredisce verbalmente e mette in crisi Olivia, ma ne è attratto, giungendo infine a sedurla attraverso un percorso graduale di approssimazione, ambiguo e pacchiano. La sceneggiatura curata dallo stesso regista e ai Robin Campillo è il vero punto debole del film, perché produce una narrazione raccoglitrice che interpone malamente le problematiche esistenziali, psicologiche e politiche dei protagonisti, i footage e le suggestioni relativi al passato della cittadina e i contenuti del romanzo noir da scrivere. La messa in scena ripropone invece lo stile efficace di Cantet, già visto in **Entre les murs**: l'ampio uso dei dialoghi e l'uso di più telecamere, che scandagliano gli spazi e i corpi per tutto il tempo necessario a dare l'impressione di registrare i comportamenti reali, simu-

lando il cinéma vérité, con inquadrature leggermente mobili e spiazzanti anche nel corso dei primi piani. Peccato che **L'atelier** non riguardi una classe di adolescenti tra 15 e 17 anni, ma ponga al centro le chiacchiere di giovani quasi ventenni, pretenziosi e narcisisti, a confronto con una donna matura e problematica in una gara di falsa emulazione. Prevalgono i piccoli trucchi, i mediocri confronti di pulsioni identitarie, le aspettative confuse e i giudizi superficiali o di parte su fenomeni scottanti come il terrorismo islamista o il radicalismo fascistoide. Ne risulta un teatrino noioso, disomogeneo, anedddotico, pretenzioso e troppo artificioso e studiato, con malcelata volontà di rappresentare in senso politicamente corretto la cosiddetta multiculturalità.

**Jeune Femme**, opera prima della francese Léonor Serraille, ha ottenuto la Camera d'Or, come miglior esordio tra i lungometraggi di tutte le sezioni del Festival. Propone il ritratto concitato, verboso e del tutto artificioso di una trentunenne che si aggira nelle strade di Parigi, apparentemente incurante degli altri, ma pronta ad assediare e a sfruttare a proprio vantaggio la loro disponibilità. Nel corso del repentino incipit Paula (Laetitia Dosch, in un'interpretazione costantemente stereotipata e sopra le righe), di ritorno a Parigi dopo una lunga assenza, tenta di insediarsi in un appartamento dove aveva vissuto con il suo ex fidanzato, che ne è il proprietario. Tuttavia non si rassegna e torna più volte a perseguitarlo finché la polizia la obbliga a desistere. In breve si apprende che non sa dove alloggiare, ha perso il lavoro, non ha soldi ed è reduce dal funerale della madre. Con l'unica compagnia del suo gatto, che trasporta sottobraccio, percorre senza meta i quartieri della città, sbraita, ripete la sua sofferenza, dichiara di odiare Parigi e la Francia e importuna gli sconosciuti con siparietti eccentrici e penosi. La prima notte si paga una stanza in un alberghetto, poi trova sistemazioni di fortuna. Chiede favori a personaggi improbabili, si offre come babysitter e si improvvisa commessa in un negozio di biancheria intima femminile, ma viene nuovamente cacciata a causa della sua non affidabilità. Un giorno sospetta di essere incinta e da quel momento ne attende tranquillamente la conferma. Léonor Serraille costruisce un irritante e presuntuoso esercizio di stile. Sembra spo-

sare pienamente la "nuova" moda di certi cenacoli intellettuali e della critica cinematografica francese che predicano il superamento del naturalismo attraverso una vigorosa rottura stilistica, con esasperazione dei toni a livello di messa in scena e di interpretazione. La narrazione apparentemente leggera e vagamente schizofrenica, ma in realtà del tutto studiata, procede con toni nervosi ed eccitati, tallonando la protagonista, costantemente isterica e apparentemente vittimista, ma, alla prova dei fatti, egoista e parassitaria. Tra incontri fortuiti, piccole truffe e inganni, aggressioni verbali e fisiche, litigi furiosi e autocoscienza velleitaria, questo diario di giorni persi si avvita su sé stesso. E la frettolosa non conclusione, che lascia intravedere una poco credibile nuova coscienza di sé da parte della protagonista, ormai rasserenata, non è tanto spiazzante, quanto rivelatrice della fragilità e della pretenziosità di tutto l'espedito narrativo. Quindi il film appare per di più del tutto disonesto nei confronti dello spettatore che viene provocato e manipolato, senza garantirgli alcun vero coinvolgimento. Per non parlare della qualità artigianale delle inquadrature, dell'uso compulsivo e inefficace della telecamera a mano e della fastidiosa colonna sonora che alterna brani post punk e musica elettronica. Solo la fantasiosa malafede di certi critici ha potuto sproloquiare circa uno spirito alla Truffaut che animerebbe Léonor Serraille, mentre altri hanno inneggiato al personaggio della protagonista e alla multiforme attrice che lo interpreta quali icone del nuovo femminismo.

**Dopo la guerra (Après la guerre)**, opera prima della quarantenne Annarita Zambrano, nata a Roma, ma trapiantata a Parigi da 15 anni, è un dramma esistenziale che intenderebbe fare i conti con l'eredità della stagione della lotta armata e del terrorismo cosiddetto di sinistra che ebbe il suo culmine in Italia tra la metà degli anni '70 e la metà degli anni '80. La regista si concentra su un momento storico specifico, il 2002, per raccontare la storia di una famiglia tra la Francia e Bologna. In quell'anno avvenne la campagna di odio da parte della "sinistra radicale" contro il Prof. Marco Biagi, giuslavorista e consulente del Ministero del Welfare per l'elaborazione della nuova legge sul mercato del lavoro, che culminò con il suo assassinio da

parte delle "Nuove Brigate Rosse". Contemporaneamente in Francia il governo pose fine alla cosiddetta "Dottrina Mitterand", una scelta politica, riconosciuta giuridicamente dai tribunali, che dal 1985 aveva garantito la non estradizione di terroristi "di sinistra" condannati nei processi in Italia, purché non direttamente implicati in fatti di sangue. Secondo giudici e politici francesi la legislazione italiana antiterrorismo presentava aspetti liberticidi. Ne risultò comunque l'asilo più o meno legale in Francia anche per molti italiani responsabili di attentati e omicidi. Dal 2002 appunto iniziava la concessione delle estradizioni di membri delle Brigate Rosse e di altre organizzazioni di terroristi, già condannati, richieste dalle autorità italiane. Il film inizia con l'assassinio nella sede dell'Università di Bologna di un docente universitario dopo che lo stesso aveva difeso la nuova legge sul lavoro di fronte alla contestazione violenta dei suoi studenti. In questo contesto il quarantenne Marco (Giuseppe Battiston), ex militante della lotta armata, condannato in Italia per omicidio, mai pentito e stabilitosi a Parigi da vent'anni, con la moglie poi deceduta per malattia, è sospettato di essere il mandante del nuovo assassinio e rischia l'extradizione a Bologna. Quindi compie due scelte. Fugge precipitosamente con la figlia sedicenne Viola (Charlotte Cetaire), dirigendosi a sud e si rifugia in un piccolo centro sulla costa atlantica dove attende che un amico dei vecchi tempi gli procuri i passaporti falsi per emigrare in Nicaragua. Contemporaneamente accetta di concedere un'intervista in esclusiva a un noto settimanale italiano ribadendo le sue farneticanti teorie sulla guerra giusta contro lo stato canaglia durante gli anni di piombo e le giustificazioni delle azioni di vent'anni prima. La tensione tra Viola e suo padre cresce perché la ragazza non vorrebbe lasciare la Francia. Nel frattempo a Bologna i familiari di Marco, in particolare sua madre Teresa (Elisabetta Piccolomini) e sua sorella Anna (Barbara Bobulova), che avevano interrotto ogni rapporto con lui, vivono giorni d'angoscia, tra interrogatori della polizia e provocazioni da parte di chi li identifica come conniventi con i crimini del loro congiunto. La messa in scena, statica e convenzionale, articola due nuclei narrativi isolati e vagamente paralleli e sviluppa una grossolana disanima

delle psicologie e dei comportamenti dei protagonisti. Fino a riunire la fila del racconto in un finale improbabile in cui, morto accidentalmente Marco, Viola può riunirsi ai parenti che non ha mai conosciuto. Annarita Zambrano prende spunto da fatti reali per proporre una ricostruzione fantasiosa e semplicistica, priva del dovuto approfondimento. Non si tratta di un approccio chiaramente giustificazionista e ipocrita rispetto al "terrorismo di sinistra" in Italia, come quello di molti intellettuali francesi nel corso degli ultimi 40 anni, ma della scelta, rispetto a un contesto politico così tragico, di evocarlo strumentalmente solo per privilegiare la relazione tra un padre e una figlia, rappresentati, con uno sguardo comprensivo e dolente, come vittime di una persecuzione assurda. Anche nel caso dei familiari bolognesi di Marco prevale la rappresentazione della vergogna nei confronti di un congiunto che ha sbagliato e della disgregazione dei rapporti, senza volere allargare la visuale. In effetti Marco non si confronta mai con Viola rispetto al suo passato e, nel corso delle diverse conversazioni tra i familiari a Bologna, i danni politici e le vittime causati dal terrorismo non sono mai veramente analizzati. In sostanza, la riscrittura grossolana e stereotipata della Storia in termini di vicenda privata rende **Dopo la guerra** ancora più ambiguo di altri film dedicati allo stesso tema, pur imperfetti e criticabili, come **Colpire al cuore** (1983), di Gianni Amelio, **La seconda volta** (1995), di Mimmo Calopresti e **Buongiorno, notte** (2003), di Marco Bellocchio. Si deve infine aggiungere una pessima direzione degli attori e il montaggio davvero imbarazzante curato da Muriel Breton.

**La cordillera (The Summit)**, quinto lungometraggio dell'argentino Santiago Mitre, è un dramma - thriller psicologico tanto ambizioso quanto confuso e contraddittorio. Il film propone una vicenda immaginaria, ma, al tempo stesso, cerca di renderla molto verosimile attraverso continui riferimenti espliciti e impliciti alla realtà contemporanea delle élites istituzionali del potere politico in Argentina e, parzialmente, anche negli altri Paesi dell'America Latina. Racconta l'intreccio di vita pubblica e privata di Hernán Blanco (Ricardo Darín, molto compreso nel ruolo e indubbiamente efficace) il nuovo Presidente della Repubblica argentina, eletto da pochi

mesi, delineandone la deriva di cinismo e di uso del potere a fini personali. La vicenda si svolge nell'immediata vigilia e durante un summit dei Presidenti di tutti gli stati sudamericani, più il Messico, che si tiene svolge in Cile, in un albergo che troneggia su un picco roccioso in una località sciistica di alta montagna della cordigliera andina. Un vertice convocato per stabilire accordi tra le politiche petrolifere delle nazioni coinvolte, stipulando accordi bilaterali o multilaterali. Mentre i capi di stato di tutti i paesi giungono all'hotel a 3000 metri di altezza che li ospita, il Presidente Hernán Blanco, in volo per raggiungere il Cile, deve discutere con i suoi collaboratori la migliore strategia negoziale e contemporaneamente deve cercare di arginare un grave scandalo finanziario che coinvolge l'ex marito di sua figlia Marina (Dolores Fonzi) e che può danneggiarlo pesantemente. L'uomo sta ricattando lo staff presidenziale dicendosi pronto a effettuare pubbliche dichiarazioni da cui emergerebbe una condotta fraudolenta che avrebbe consentito l'inaspettata elezione presidenziale dello stesso Blanco. Quindi appena giunto alla sede del vertice il Presidente argentino dispone che sua figlia, che nel frattempo ha subito una specie di crollo nervoso lo raggiunga al più presto. Ma quando la donna arriva, Blanco si rende conto della gravità del suo stato e, temendo una deriva psicotica, convoca Desiderio Garcia (Alfredo Castro), un rinomato psicoterapeuta. Il medico si rivela essere un uomo molto astuto e oscuro e, nel corso delle sedute di ipnosi a cui sottopone la febbrile e risentita Marina, ottiene di far emergere presunti segreti sepolti in una memoria traumatizzata, riguardanti il passato personale, familiare e politico del Presidente, che sarebbe stato coinvolto nel caso di una morte misteriosa. Di fronte a queste rivelazioni Blanco si limita a minimizzare, liquidando quelle scottanti notizie come falsi ricordi. A questo punto il film inizia ad avvitarci progressivamente su sé stesso in un magniloquente carosello di sub plots e storie parallele, sorprendenti e irritanti al tempo stesso, perché affastellati e intrecciati senza soddisfacenti approfondimenti. Evidentemente Mitre non riesce a gestire coerentemente la narrazione, essendo maggiormente interessato a seminare dettagli esemplari e simbolismi, in una sarabanda di spunti psicoa-

nalitici e di pessima e strumentale caratterizzazione politica, ottenendo effetti grotteschi affatto emozionanti. Blanco gioca su più tavoli, dividendosi tra le surreali conversazioni con sua figlia e le tese e stressanti riunioni del summit. Da un lato cerca di gestire Marina e i suoi fantasmi e deve fronteggiare anche la presenza ingombrante della sua stretta collaboratrice e amante Luisa Cordero (Erica Rivas) e l'assedio mediatico di Claudia Klein (Elena Anaya) un'improbabile giornalista spagnola. Dall'altro deve guardarsi dalle macchinazioni del ministro Castex (Gerardo Romano), suo strettissimo collaboratore e consigliere, che cerca di manipolare le mosse politiche da intraprendere nel corso del summit. In effetti il Presidente argentino subisce le forti pressioni degli altri capi di stato (interpretati da noti attori latinoamericani, tra cui Paulina García e Daniel Giménez Cacho), in particolare l'insistente e potente Presidente del Brasile, Oliveira Prete (Leonardo Franco), schierati su fronti opposti rispetto a diversi interessi e alla collaborazione - scontro con l'amministrazione statunitense. E infine deve decidere se accettare le avances del funzionario americano Dereck Mckinley (Christian Slater). In sostanza deve agire per ottenere vantaggi leciti e illeciti per sé e per il proprio Paese, senza infangare la propria immagine pubblica, in una corsa al doppio gioco e alla sopravvivenza secondo i canoni della realpolitik. Hernán Blanco, si è presentato, all'inizio del film come un politico intransigente, che si vanta delle proprie origini proletarie e di un passato di specchiata onestà e che cita Karl Marx. "Il cittadino al servizio dei cittadini" lentamente si trasforma in un uomo di potere, capace di scendere a compromessi e di lasciarsi corrompere nel momento in cui stipula accordi segreti con i rappresentanti degli USA in cambio del versamento di una ricchissima tangente a suo favore su un conto bancario coperto, ottenendo persino un successo politico, nel corso della sessione conclusiva del summit, quando con un calcolato discorso demagogico in cui nega l'appoggio a una risoluzione decisiva come calcolo strategico ne ottiene invece abilmente l'approvazione come in fondo desiderava. **La Cordillera** segna una netta involuzione di Santiago Mitre, rispetto a due ben più riuscite opere precedenti che mostrano un ben diverso ap-

proccio e un'eccellente fluidità narrativa. **El estudiante** (2011), che delinea la formazione esistenziale e "politica" di un giovane approdato a Buenos Aires dalla provincia argentina, è senza dubbio un'opera coinvolgente in ragione dell'acutezza dello sguardo, della straordinaria disanima dei personaggi, e dell'intelligenza della messa in scena. È un film che propone una rappresentazione beffarda degli aspetti contorti e oscuri della competizione e dell'ipocrisia presenti nell'ambiente e nella politica universitari. Metodi e condotte consoni all'orribile cancro che domina tuttora il Paese: il sistema di potere peronista. Un'opera che non gira mai a vuoto e che incastra sapientemente, senza narcisismi, pezzi significativi di un puzzle autenticamente argentino, ma con valenze più universali, e che ci fa pensare anche ad autori quali Chabrol, Buñuel e Ozon. **Paulina (La patota)** (2015), propone un eccellente ritratto femminile e offre una cosciente disanima del contesto di classe e del *machismo* in Argentina. È un dramma articolato ed emozionante che si contrappone nettamente alla logica cinematografica tradizionale e che obbliga a riflettere in ragione della sua lucida complessità morale e politica, evitando del tutto la demagogia e la manipolazione. Un film che punta sulla contrapposizione tra la soggettività della protagonista, che vive un trauma terribile ed emozioni contrastanti, ma dimostra una sofferenza coerente personale, e l'ambivalenza e a l'ambiguità dei personaggi che la circondano. **La cordillera**, al contrario, è un film squilibrato e tendenzioso, anche perché propone uno studio di caratteri contraddittorio e abborracciato. Inizia come un thriller politico, elegante e stringente, suggerendo un ampio respiro analitico e interessanti riferimenti al contesto geopolitico contemporaneo latinoamericano, mai poi, dopo l'irruzione sulla scena del personaggio di Marina, scivola in una maldestra e pedissequa riproposizione di motivi e canoni del cinema di Alfred Hitchcock, segnatamente due film, **Spellbound** (1945) e **Marnie** (1964), con accentuazioni quasi horror, per concludersi con la narcisistica esibizione di un "delirio" fantastico, narrativo e visivo, in cui momenti dei vari *suplots* e immagini varie, oniriche e realistiche, si mescolano e si sovrappongono senza soluzione di continuità. In effetti la struttura narrativa del film è vi-

ziata da troppe suggestioni di genere e da un certo gusto barocco, abusando di espedienti che determinano la reduplicazione della sequenza di eventi o la costante collocazione di una sequenza esemplare che condensa in sé il significato ultimo della vicenda in cui è collocata e a cui rassomiglia. Ne risulta che come film di genere è ampiamente insoddisfacente e come dramma d'autore è troppo contorto, ingannevole e poco consistente. La tecnica narrativa dipende probabilmente dalla collaborazione nella scrittura della sceneggiatura del film tra Mitre e Mariano Llinás, regista di **Historias extraordinarias** (2008) e capofila di una nuova tendenza affermata nel cinema argentino d'autore. In effetti quel film ha segnato l'emergere di un gruppo di autori argentini trentenni e quarantenni che, da un decennio, mettono in scena storie con un meccanismo narrativo tipo scatole cinesi e un complesso intreccio di falsa drammatizzazione. Opere condizionate dall'evidente esercizio affabulatorio estetizzante. Infine una notazione personale. Mitre ha dimostrato di essere affascinato dalle modalità della prassi politica ai vari livelli e quindi spinto a rivelarne sfaccettature e modalità imbarazzanti, ma nel caso di **La cordillera**, sembra proprio che una volontà di critica politica partigiana e viscerale sia il *primum movens* del progetto: il personaggio di Hernán Blanco, al di là delle ovvie differenze della finzione cinematografica, è rappresentato con le caratteristiche politiche dell'attuale Presidente della Repubblica argentina, Mauricio Macri, eletto nel novembre del 2015 e come noto odiato dai peronisti.

Forniamo quindi un commento critico su alcuni lungometraggi della sezione "Quinzaine des Réalisateurs", il cui programma è stato approntato dal Délégué Général Édouard Waintrop nel suo quinto anno di mandato. Nella rassegna sono stati presentati 20 lungometraggi, di cui 5 opere prime, e 11 cortometraggi. Occorre sottolineare che il programma ha privilegiato il cinema di genere, in particolare i drammi e le commedie. Purtroppo anche quest'anno, accanto ad alcune opere realmente innovative e sorprendenti, non sono mancate né opere di qualità d'autore piuttosto dubbia, né film che denotano soprattutto una preoccupazione per la promozione del cinema francese o precipuamente volti a intrattenere il pubblico.

**L'amant d'un jour**, del noto regista francese Philippe Garrel, ha ottenuto il Prix SACD ex-aequo. Il film, ambientato a Parigi, riunisce due tra i temi usuali del cinema di Garrel: la passione amorosa incostante e il rapporto tra un padre e la sua prole. La fragile Jeanne (Esther Garrel) è una ventitreenne reduce dal doloroso e improvviso fallimento della sua storia con Matteo (Paul Toucan). Trova ospitalità nell'alloggio di suo padre Gilles (Eric Caravaca), un docente universitario di filosofia, cinquantenne e bohémien, abbastanza dimesso e impacciato. Ma ecco la sorpresa: il genitore da alcuni mesi è legato ad Ariane (Louise Chevillotte), una sua studentessa, forse innamorata, ma piuttosto indipendente e spesso disponibile nei confronti di nuove conoscenze. Inizia una convivenza a tre e tra le due donne, che sono coetanee, i rapporti sono controversi, tra empatia, solidarietà e rivalità, mentre tra Gilles e l'amante compaiono i soliti tradimenti e i vani tentativi di occultarli. Un gioco naïf e "bonario" di va e vieni, tra interni ed esterni, di giorno e di notte, senza veri climax emotivi, che, dopo dispute e sofferenze, si risolve in due eventi contrapposti: una separazione e una riconciliazione. Philippe Garrel elabora da 50 anni un cinema di interiorità poetica, scandagliando affetti (im)possibili, disagi, solitudini, passioni frustrate ed emozioni rivelate. L'amore fra l'uomo e la donna, tormentato, insicuro e aleatorio, è il tema ricorrente e ossessivo dei suoi film, da cui emerge da sempre l'idolatria del femminile. **L'amant d'un jour** costituisce il capitolo conclusivo di una trilogia che comprende **La jalousie** (2013) e **L'ombre des femmes** (2015): film esteticamente simili, brevi (tutti inferiori a 80 minuti) e realizzati ognuno in soli 21 giorni. Il tema ricorrente nelle tre storie è la passione amorosa nella sua dimensione quotidiana, in precario equilibrio tra desiderio e incapacità / impossibilità di gestire e di comprendere i sentimenti e le rispettive pulsioni ed esigenze individuali, con compresenza anche di gelosia e infedeltà. Garrel presenta nuovamente un triangolo sentimentale, quantunque diverso rispetto a quello del precedente **L'ombre des femmes** (2015). **L'amant d'un jour** propone, con leggerezza e sottile ironia, anche la disanima del rapporto irrisolto di Jeanne con suo padre. La scrittura distillata ed efficace, con echi del cinema di Rohmer, la

messa in scena con dialoghi trasparenti e una drammatizzazione calibrata attraverso significativi "tableaux", con uno, due o tre personaggi, e la scelta estetica, tipica per Garrel, di un magnifico bianco e nero, trasmettono nel modo più vero le variazioni incessanti della vita affettiva, attraverso una nitida, empatica e vagamente rassegnata, orchestrazione dei sentimenti.

L'altro film che ha ottenuto il Prix SACD ex-aequo è **Un beau soleil intérieur**, opening film della sezione, della francese ormai settantenne Claire Denis. Si tratta di una commedia sentimentale stiracchiata, verbosa e irrisolta, vagamente ispirata al saggio "Frammenti di un discorso amoroso" del noto semiologo francese Roland Barthes, reinterpretato nella sceneggiatura curata dalla scrittrice Christine Angot. Descrive i crucci sentimentali e sessuali di Isabelle (Juliette Binoche), una pittrice parigina cinquantenne, raffinata e velleitaria borghese, divorziata, con un figlio. Una donna che insegue ossessivamente l'ingenuità romantica nell'amore e si ritrova costantemente delusa e confusa. Un personaggio ben poco credibile, interpretato con insospettata bravura dalla Binoche, attrice che da anni recita quasi costantemente con presunzione e con modi stereotipati. In effetti le sue peregrinazioni sentimentali, dal frustrante rapporto con Vincent (Xavier Beauvois), un banchiere cinico e arrogante che non si sogna affatto di lasciare sua moglie, ad altri buffi e improbabili amanti occasionali, si risolvono in una sfilata di siparietti comicamente asfittici e di interminabili dialoghi che vorrebbero essere leggeri, ma sono noiosi e inconsistenti. Isabelle in fondo è un'egocentrica che si isola da sola. È illusa dai suoi amanti e non riesce a gestirli, essendo incerta tra l'accettazione di essere dominata, in nome di una passione che non sa come alimentare, e la continua tendenza a umiliare uomini che ritiene goffi, stupidi o estranei al suo ambiente sociale. Claire Denis realizza un film dedicato alla retorica amorosa, con vaghi echi del cinema di Alain Resnais e rivolto al grande pubblico, all'opposto rispetto al proprio cinema, essenziale, radicale, "fisico" e austero nelle parole. Una poetica cinematografica imperfetta, tra vizi di psicologismo e qualche tentazione moralistica, ma nutrita da una vera autorialità e spesso capace di ritrarre con una certa

originalità l'animo e la psicologia femminili e i rapporti familiari e sentimentali sulla traccia di uno spirito laico, memore delle lezioni della Nouvelle Vague. È sufficiente ricordare alcuni tra i suoi film più convincenti: **Beau Travail** (1999), **Vendredi soir** (2002) e **35 rhums** (2008). Purtroppo non bastano a salvare **Un beau soleil intérieur** da una connotazione di mediocrità e di pretenziosa banalità parodistica né il brillante dialogo conclusivo tra la Binoche e Gérard Depardieu, che interpreta un'esilarante e fasullo chiaroveggente, né la qualità delle inquadrature e della fotografia di Agnès Godard e l'accattivante colonna sonora di Stuart A. Staples, entrambi fedeli collaboratori della Denis.

**Jeannette. L'enfance de Jeanne d'Arc**, di Bruno Dumont, propone una rievocazione del tutto eterodossa dell'infanzia e dell'adolescenza di una bambina speciale, Jeannette, la futura Jean d'Arc, eroina della Francia medioevale. È un coming-of-age film molto sui generis, sia per la scelta del musical electro-pop-rock, con costumi sobri e poverissimi e un cast in cui dominano i non attori, sia per l'ambientazione sulle spiagge atlantiche, sabbiose e naturali, e in un villaggio del nord della Francia, locations preferite anche per i due ultimi precedenti film del regista. Dumont prende in prestito i brani di due testi di Charles Péguy, "Jeanne d'Arc" (1897) e "Mystère de la charité de Jeanne d'Arc (1910)", notoriamente emblematici del cattolicesimo francese più puro, e affida la colonna sonora a un musicista electropop, Gautier Serre alias IGORR, creando découpages e dissonanze spiazzanti. Inoltre si avvale delle coreografie di Philippe Decouflé che orchestrano danze sfrenate, sgraziate e posticce. A Domrémy, nel 1425, Jeannette, a otto anni, trascorre le giornate insieme all'amichetta Hauviette, tra apparizioni surreali e visioni mistiche. Già sogna di espellere gli inglesi, che successivamente agli sviluppi della "Guerra dei cent'anni", iniziata nel lontano 1337, occupano una buona parte del Regno di Francia. Suor Gervaise cerca di dissuaderla dai suoi propositi di totale impegno all'azione in difesa della Patria e della fede, ma in pochi anni la giovane diventerà la mitica pulzella di Orléans. Bruno Dumont conferma la sua svolta, maturata nel 2014, a favore di una rielaborazione originale dei generi e del cinema

d'epoca, superando la sua poetica originaria impegnata sul tema della dialettica tra il bene e il male e caratterizzata dalla coniugazione del crudo realismo delle immagini, sempre visivamente molto elaborate, con un approccio intellettuale ambizioso, ma spesso confuso, pretenzioso e moralista. Un cinema, che ha a lungo riecheggiato in qualche modo quello di Bresson, con uno sguardo "entomologico" sulla dimensione bestiale e/o statica dei suoi personaggi, inquadrature fisse che durano lunghi minuti e che mostrano personaggi catatonici, estenuanti interminabili piani fissi e immagini allusive e metaforiche. Come già in **P'tit Quinquin** (2014) e in **Ma loute** (2016), in **Jeannette. L'enfance de Jeanne d'Arc** Dumont gioca invece sull'interazione tra straordinarietà folle del singolo personaggio e interazione con gli altri, conseguendo una configurazione di alterità collettiva che non si avvita mai in una spirale prosaica. L'aspetto straordinario è che si tratta di un racconto in forma di musical pressoché privo di scenografia, a misura di una bambina e poi di un'adolescente speciale e della "ricostruita" cultura e religiosità popolare dell'epoca medioevale. Una lunga apoteosi con ritmi frenetici e ossessivi, moderni e postmoderni, in cui si mescolano strettamente poesia e monologhi e dialoghi cantati in una lingua ricercata, ma con evidenti stonature e assonanze metal e rap, deliri mistici, costruzioni visive sublimi e miserie della povertà terrena, con bizzarre connotazioni profane e triviali. **Jeannette. L'enfance de Jeanne d'Arc** costituisce una provocazione creativa e dissacrante rispetto all'iconografia e alla Storia, un'opera che distorce spazio, tempo e immagine. Una scommessa rischiosa, riuscita solo in parte. In effetti l'exkursus esistenziale della piccola pastorella è un unicum formalmente delizioso, ma a lungo andare è troppo insistito e iterativo e la declamazione delle tematiche della natura del bene e della lotta contro il nemico malvagio, a tratti appare artificiosa.

**Bushwick**, opera seconda degli statunitensi Cary Murnion e Jonathan Milott, è un interessante, coinvolgente e riuscito action thriller, fantapolitico e catastrofista, con venature horror. Un film costruito come un western. **Bushwick** è un quartiere proletario e multi-etnico, con prevalenza di negri e latinos, nel distretto di Brooklyn, a New York. La venten-

ne bianca Lucy (Brittany Snow) lo conosce bene perché vi ha abitato. Un giorno esce dalla fermata della metropolitana per raggiungere la casa della nonna e all'improvviso si trova presa in mezzo a un inferno di fuoco. Il quartiere è stato preso d'assalto da milizie non meglio identificate dotate di armi pesanti, spalleggiate persino da aerei che bombardano ovunque. Gli invasori setacciano sistematicamente le case, uccidendo chiunque vi si trovi, e attaccano le pattuglie della polizia. Nel frattempo bande armate di abitanti del quartiere, malviventi e spacciatori di droga e persino ebrei ortodossi, contrattaccano, cercando di fermare gli assalitori, mentre si susseguono atti vandalici, assalti e rapine nei negozi, con omicidi dei proprietari. Una battaglia apocalittica e un bagno di sangue incomprensibile. Lucy trova riparo nel basement di un condominio proletario e si imbatte in Stupe (Dave Bautista), un muscolosissimo meticcio quarantenne con un passato di infermiere tra i marines. L'uomo, che è armato, la accoglie senza grande simpatia e poi le racconta che si prepara a raggiungere moglie e figlio bloccati in un altro quartiere. Lucy al contrario vuole raggiungere la nonna e poi sua sorella che abitano a cinque isolati di distanza. Tuttavia la tragicità della situazione li spinge a muoversi insieme. A causa di un black out dei notiziari televisivi e delle comunicazioni telefoniche non riescono ad avere notizie attendibili su quello che sta succedendo. Inizia quindi un viaggio disperato, un percorso di sopravvivenza che comporta il fatto di spostarsi a scatti, riparandosi negli edifici che si incontrano, con il continuo rischio di essere uccisi dai cecchini o dalle pattuglie degli invasori. A un certo punto Stupe mette fuori combattimento e fa prigioniero un miliziano che, interrogato, rivela di far parte di un esercito di contractors al servizio di sette stati del sud capitanati dal Texas che hanno proclamato una nuova secessione "per ristabilire i veri valori americani". L'assalto a **Bushwick** avrebbe lo scopo di stabilire una testa di ponte per invadere successivamente tutta la città di New York o per negoziarne la resa. Da quel momento Stupe e Lucy, a cui si è aggiunta la sorella Belinda (Angelic Zambrana), insieme ad altri abitanti del quartiere, cercano di raggiungere un punto di raccolta indicato dall'esercito degli Stati Uniti come area di salvezza.

Cary Murnion e Jonathan Milott concepiscono una storia distopica, indubbiamente suggestiva in un'epoca in cui lo scontro politico e la tensione sociale negli USA si sono fortemente incrementati. Rivelano un talento maturo nell'ottima orchestrazione visiva, con le inquadrature dall'alto, l'uso della steadycam e dei piani sequenza, che costruiscono un fluido "tempo reale" dell'azione, e nel dipanare una suspense del tutto efficace, accompagnata dalla ricca colonna sonora curata da Aesop Rock. E offrono anche una caratterizzazione non banale dei personaggi. Alla base del film è ben intuibile la rivisitazione di famose opere di John Carpenter e di George A. Romero e le referenze drammaturgiche a **The Warriors** (1979), il cult di Walter Hill, e persino a **The Purge** (2013) di James DeMonaco. In effetti **Bushwick** ne ripropone alcuni tratti comuni: lo stadio finale di una deriva autoritaria, lo scontro violento e mortale tra bande in assenza di alcuna legge, l'atmosfera di terrore continuo e di assoluta precarietà esistenziale, la resistenza disperata che spinge a superare i propri limiti.

**Marlina si pambubnuh dalam empat babak (Marlina, the Murderer in Four Acts)**, terzo lungometraggio dell'indonesiana Mouly Surya, configura una saga rurale in quattro capitoli. In realtà si tratta di uno stravagante road movie, con tinte vagamente horror. Marlina (Marsha Timothy), vedova giovane e attraente, vive nell'arida isola di Sumba, in una casupola isolata, insieme al corpo imbalsamato del marito defunto. Un giorno alcuni banditi invadono la sua dimora e rubano il suo bestiame. Poi tornano e minacciano di violentarla. Tuttavia prima che si compia lo stupro la donna, obbligata a cucinare, riesce ad avvelenare la cena eliminando gran parte della banda criminale. Quindi durante il forzato rapporto sessuale riesce a staccare la testa del boss malvivente. Successivamente Marlina, infilata quella testa mozzata in un sacco, inizia un viaggio su e giù tra le colline per ottenere giustizia dalla polizia, ma il fantasma della sua vittima decapitata la perseguita. Nel frattempo i sopravvissuti della gang vorrebbero la loro rivincita, e scatenano uno scontro durissimo dominato dalla violenza e dalla sopraffazione. Mouly Surya mostra creatività e sovverte i canoni dei generi, mescolando cultura tradizionale e motivi pop sulle tracce di Tarantino.



Nel film si incrociano stilemi rivisitati del revenge thriller e una rilettura originale e moderna della lezione dei cosiddetti spaghetti - western. Inoltre non manca un'incontrovertibile impronta femminista. Da un lato la centralità della decapitazione del maschio sembra essere una chiara metafora della resilienza e della riappropriazione di identità della protagonista che può castrare il corpo e la mente del violentatore. Dall'altro il percorso di Marlina è costellato di incontri con altri personaggi femminili, di diversa età e condizione sociale. Nonostante una narrazione non proprio lineare e, a tratti, persino confusionaria, ne risulta un film vigoroso, visionario, grottesco e divertente, con momenti efficaci in cui reale e immaginario si fondono.

**West of the Jordan River (Field Diary Revisited)**, nuovo documentario del noto regista israeliano Amos Gitai, propone un onesto e lucido excursus dei tentativi di porre fine al sanguinoso secolare conflitto tra israeliani e palestinesi. Offre una disanima della ricerca della pace rievocando e confrontando due momenti: il 1994, con un'intervista a Rabin, il premier che voleva l'accordo, assassinato da un fanatico ebreo, e il 2016, quando nella West Bank, dove si moltiplicano gli insediamenti di coloni ebrei, a detrimento degli insediamenti e dei campi coltivati dei palestinesi, si è vicini al punto di non ritorno, con un rischio fatale per la democrazia e l'essenza stessa dello stato di Israele. Amos Gitai torna in Cisgiordania 35 anni dopo avervi ambientato il suo documentario **Fiel Diary** (1982). Incontra politici israeliani del governo di destra e dell'opposizione, giornalisti, esponenti di organizzazioni non governative come "Breaking the Silence", formata da ex soldati che testimoniano le violazioni dei diritti umani e civili dei palestinesi, "Ta'ayush", "B'Tslem" e il "Forum delle famiglie delle vittime della violenza, in cui si incontrano e solidarizzano madri israeliani e palestinesi a cui il conflitto ha ucciso i figli, ma anche coloni ebrei ortodossi. Non giudica, ma cerca una luce di realistica speranza e un ponte tra atavici nemici e ci fa capire quanto oggi manchi un erede politico di Yitzhak Rabin, a cui lo stesso Gitai aveva dedicato il suo bellissimo documentario **Rabin, the Last Day** (2015).

**Patti Cake\$,** opera prima del regista e compositore musicale americano Ge-

remy Jasper e closing film della sezione, è un coming-of-age film simpatico e irriverente, riuscito e pieno di ritmo, nonostante alcune ripetitività. È un film che riecheggia in qualche modo e pur in un contesto diversissimo e in un'altra epoca, lo schema drammaturgico e i motivi esistenziali di **Dirty Dancing** (1987), di Emile Ardolino. La protagonista è Patricia Dombrowski (l'australiana Danielle Macdonald), alias Killa P e alias Patti Cake\$, una ventitreenne obesa, determinata a diventare una star dell'hip-hop. In effetti scrive rime, dimostrando un certo talento, e sogna di incontrare il suo idolo, il famoso rapper O-Z. Peccato che sia bloccata in una anonima cittadina del New Jersey dove lavora come cameriera in uno squallido bar. Sembra costretta a vedere trascorrere la sua vita tra disagi, frustrazioni e umiliazioni accanto a sua madre Barb (Bridget Everett), una cantante fallita e alcolizzata, e all'amata nonna Nana (Cathy Moriarty), molto malata. Tra l'altro è oggetto di scherno e di continue provocazioni da parte dei bellimbusti locali che irridono le sue pretese artistiche. L'unica consolazione le viene da Jheri (Siddharth Dhananjay), un immigrato indiano commesso in una farmacia, che è il suo migliore amico, e da Basterd (Mamoudou Athie), un musicista negro introverso e asociale. Quest'ultimo ostenta un armamentario "satanista" per rinnegare l'educazione cattolica ricevuta, ma è molto dotato e sensibile e, poco a poco, diventa un vero sostegno per la protagonista. Killa P, Jheri e Basterd formano un trio musicale atipico che punta sulla freschezza, sulla sincerità e sull'originalità, ma che sa che la strada per farsi conoscere è difficilissima. Dopo varie peripezie, cocenti delusioni, intermezzi di dolore e di sfiducia e numerosi ostacoli arriva la vera occasione di un concorso per nuovi talenti. Il previsto finale non è un trionfo, ma rappresenta in ogni caso l'ovvio riscatto degli esclusi e il suggello di una vera amicizia. Jeremy Jasper racconta una vocazione e un percorso di formazione. Propone una carrellata di esilaranti bozzetti, con ammiccamenti ai videoclip, scandita dai ritmi di un musical e, nella messa in scena, mostra una buona scelta dei tempi drammatici, anche se indulge in alcune scelte furbesche. Comunque, la bravura e la fisicità di Danielle Macdonald, una certa autenticità nell'ambientazione e, soprattutto, la qualità della tra-

volgente e ricca colonna sonora, tra rap, blues, pop e metal, curata dallo stesso regista e da Jason Binnick, contribuiscono a rendere apprezzabile questo fairy tale moderno, che mostra certamente alcuni stereotipi, ma che almeno non è pretenzioso.

Commentiamo quindi brevemente alcuni film, presentati nella sezione "Semaine de la Critique", comprendente 7 lungometraggi, 4 dei quali sono opere prime, e 10 cortometraggi in competizione e ancora 4 lungometraggi e 3 cortometraggi inseriti nelle Séances Spéciales.

**Makala**, opera prima del francese Emmanuel Gras, con un background di documentarista, ha ottenuto il Gran Prix Nespresso quale miglior film della sezione. Il film, a metà strada tra realismo poetico e documentario etnografico, è stato girato nei pressi di Walemba, nella regione del Katanga, nel sud della Repubblica Democratica del Congo. Il protagonista è Kabwita Kasongo, un ventottenne che vive in un villaggio con la moglie Lydie e due bambini, una di pochi mesi e l'altro di due anni. Sono molto poveri, al punto che hanno dovuto inviare la terza figlia, Divine, di sei anni, a vivere presso una zia in una cittadina vicina. Kabwita deve pagare un affitto per la casupola dove vive con la famiglia e possiede solo una vecchia bicicletta. Quindi la sua unica possibilità di sussistenza viene dall'attività di produzione artigianale del carbone di legna e dalla sua vendita. Emmanuel Gras divide la narrazione in tre atti e non nasconde mai la cinepresa, avendo ottenuto il pieno consenso del suo protagonista. Dapprima filma tutte le fasi della fabbricazione del carbone, dal taglio degli alberelli e dei cespugli, alla combustione dei ceppi in un piccolo forno di terra, fino alla raccolta finale del prodotto. Poi segue Kabwita mentre compie un viaggio lungo ed estenuante, spingendo la bicicletta stracarica di sacchi di carbone, con uno sforzo enorme, e percorrendo strade dissestate e pericolose a causa del traffico di camion e di auto, fino a un mercato in una città distante 50 chilometri. Con il denaro ricavato dalla vendita compra vestiti e medicine. L'uomo dichiara di volersi guadagnare un futuro migliore e di darsi da fare per conseguirlo. La vita quotidiana di Lydie è invece scandita dalla preparazione del cibo: il fufu, a base di farina di mais e di manioca, car-

ne di ratto e, raramente, qualche volatile. Attraverso una messa in scena essenziale, Gras pedina Kabwila con la macchina da presa costantemente ravvicinata, costruendo una varietà di inquadrature, di piani di ripresa e di immagini fortemente evocative. Evita accuratamente la deriva estetizzante e la tentazione della denuncia retorica, riuscendo a ricreare momenti, movenze e situazioni abituali di una lotta quotidiana per la sopravvivenza e a cogliere pienamente l'espressività e la tenacia del suo "eroico" protagonista.

**Gabriel e a montanha**, opera seconda del brasiliano Fellipe Barbosa, ha ricevuto sia il Prix Révélation France 4, sia il Prix Fondation Gan à la Diffusion. Racconta l'ultima tratta, in Africa, del viaggio di formazione intorno al mondo compiuto da un giovane diplomato, prima di entrare in una prestigiosa Università americana a Los Angeles, tra entusiasmo naif, idealismo contraddittorio e arroganza. Ricostruisce, attraverso la finzione, una storia vera, quanto è avvenuto nel corso degli ultimi due mesi della vita di Gabriel Buchmann, un ventenne della classe media di Rio de Janeiro, morto da solo, per esaurimento fisico, su una montagna del Malawi, nel 2009. Gabriel (João Pedro Zappa) viaggia, sempre di corsa, per due mesi, attraverso Kenia, Tanzania, Zanzibar e Zambia, illudendosi di non essere un turista perché si veste come i Masai e sceglie di condividere la vita ordinaria del popolo, essendo ospitato nelle casupole di "amici" africani che incontra in strada. Ma, nel periodo in cui lo raggiunge la fidanzata (Carline Abras), si paga un safari fotografico. Durante quei giorni i due giovani si intrattengono in discussioni e disertazioni tra loro che ripropongono dogmi ideologici terzomondisti e no global. Fellipe Barbosa rievoca sinceramente il suo amico, tra finzione e interviste agli africani che lo hanno incrociato, ma propone troppi clichés poco verosimili e sposa acriticamente, senza alcuna distanza, la confusa ideologia dei borghesi "progressisti" brasiliani.

**Oh Lucy**, opera prima della giapponese Atsuko Hirayanagi è un piccolo capolavoro. Si tratta di una commedia drammatica, scritta benissimo dalla stessa regista e da Boris Frumin. Propone un indimenticabile itinerario femminile di rottura con il conformismo e di ricerca di un'estrema chance di amore. Setsuko

(l'eccellente Shinobu Terajima, attrice del teatro kabuki), single quarantenne, e classica impiegata in un ufficio di Tokyo, conosce John (Josh Hartnett), insegnante trentenne di un bizzarro corso di inglese, che la ribattezza Lucy, e se ne innamora. Ma, all'improvviso, l'uomo torna in California insieme a Mika (Shiori Kutsuna), la giovane nipote di Setsuko. La protagonista li raggiunge, ma trova amare sorprese, che affronta senza ipocrisia. Atsuko Hiraynagi costruisce un delizioso confronto tra due culture all'opposto, la riservatezza versus l'esternazione, con perfetta scansione dei registri comici e "tragici".

**Los perros**, opera seconda di finzione della documentarista cilena Marcela Said, è un dramma esistenziale di buona qualità. Propone il fosco ritratto di una parte maggioritaria dell'alta borghesia cilena che ha sostenuto Pinochet, collaborando nella repressione degli oppositori alla dittatura militare, e che attualmente, salda nei propri affari e privilegi, vuole essere considerata esente da colpe e responsabilità. Un sodalizio di potenti famiglie che rinnegano senza imbarazzo gli sgherri che le hanno servite per anni dopo il golpe. La quarantaduenne Mariana (Antonia Zegers) è figlia unica di Francisco (Alejandro Sieveking), un ricco proprietario terriero, che la tratta con totale accondiscendenza. È sposata con Pedro (Rafael Spregelburd), un indaffarato avvocato argentino sottomesso allo suocero per pura convenienza. È una donna insoddisfatta e vulnerabile, ma, al tempo stesso, è curiosa e insofferente dell'ipocrisia. Attratta dal sessantenne Juan (Alfredo Castro), il suo professore di equitazione, continua a frequentarlo, sfidando genitore e coniuge, anche quando scopre che è un ex colonnello dell'esercito processato con l'accusa di partecipazione ai crimini della dittatura. Juan, un uomo ambiguamente fiero dei suoi valori, oggettivamente autoritario e isolato, finisce per accettare le attenzioni di Mariana, ma è reticente circa il suo passato. La loro relazione impossibile è marcata dalla frustrazione. Alla fine Mariana scopre che suo padre vuole evitare Juan, ma che durante la dittatura lo ha frequentato attivamente e anche che ha collaborato agli arresti e all'eliminazione degli oppositori a Pinochet. Marcela Said ha concentrato il suo interesse sulla rappresentazione delle contraddizioni della democrazia cilena attuale. Ha in-

dagato storie significative e descritto microcosmi problematici. Si ricordano il suo notevole documentario **El mocito** (2011) e la sua opera prima di finzione, parzialmente incerta e irrisolta, **El verano de los peces voladores** (2013). **Los perros**, convincente, seppure imperfetto e spesso troppo imitativo dei film dell'argentina Lucrecia Martel, continua con coerenza un interessante percorso di rappresentazione di un'élite sociale ipocrita e subdolamente priva di scrupoli che in Cile è praticamente intoccabile.

**La familia**, opera prima del venezuelano Gustavo Rondón Córdova, è un eccellente dramma esistenziale, giocato sulla relazione padre - figlio. Un film duro e autentico. A Caracas, in un quartiere proletario di palazzoni degradati, il dodicenne Pedro (Reggie Reyes, esordiente veramente sorprendente per naturalezza e impegno interpretativo) e i suoi amici sono abituati alle risse di strada che scoppiano spesso per futili motivi: invidia, provocazioni verbali o la spartizione di un bottino frutto di un *asalto* a qualche coetaneo. Un giorno Pedro, che si trova in compagnia del suo migliore amico, ferisce gravemente un altro ragazzino durante un feroce litigio. Suo padre Andrés (Giovanni Garcia), spesso assente, essendo impegnato a racimolare il denaro necessario per sopravvivere con vari lavoretti precari e con piccole truffe e latrocinii, apprende che il ragazzino ferito, nel frattempo deceduto, è figlio di un piccolo boss del quartiere. Quindi costringe il riluttante Pedro a fuggire precipitosamente, temendo la vendetta dei parenti del morto. I due si rifugiano in una villa in un quartiere residenziale dove Andrés sta compiendo lavori di ristrutturazione. Pedro non accetta l'autorità di quel padre che in fondo conosce ben poco e cerca di ribellarsi. Trascorrono i giorni e la sensazione di precarietà e di mancanza di prospettive aumenta. Il ragazzo è obbligato a seguire il genitore anche quando Andrés è ingaggiato come cameriere durante una festa in una grande villa di ricchi borghesi che se la godono nonostante la terribile crisi economica in atto nel Paese. Poi, elusa la sorveglianza paterna, riesce a tornare nel quartiere e apprende dalla madre del suo amico che quest'ultimo è stato assassinato dopo che i parenti della vittima si erano accorti della sparizione del vero responsabile. Padre e figlio devono quindi cercare di costruirsi al-

trove un nuovo destino. Gustavo Rondón Córdova offre il ritratto intimo di due personaggi veri e di una città al collasso, pericolosissima a causa della violenza dilagante. Dal film traspare il risultato della politica fallimentare della cricca dittatoriale *chavista* che ha distrutto l'economia del Paese e che ha arruolato sottoproletari delinquenti convertendoli in scherani del regime e istituzionalizzando i soprusi e la morte della legge. Rondón Córdova tratteggia con credibilità le difficili relazioni tra adulti e adolescenti, essendo questi ultimi abbandonati a sé stessi e incapaci di resistere all'assuefazione alla violenza e a istinti primordiali. Sviluppa una messa in scena asciutta ed essenziale e una speciale empatia nei confronti dei suoi due protagonisti, che accompagna, senza giudicarli, in un controverso e aspro percorso di riconciliazione. Ed evita, nel finale aperto, la facile deriva ottimistica e consolatoria. **La familia** è giocato sui silenzi e sui dettagli comportamentali, è intenso e amaro, molto efficace e maturo, ma mai sensazionalista.

**Tehran Taboo**, opera prima dell'iraniano Ali Soozandeh, offre il ritratto senza veli della tragica schizofrenia della vita quotidiana in Iran. Gli abitanti di Teheran sono obbligati a nascondere comportamenti e azioni e ad accettare atroci ricatti per sopravvivere ai rigidi divieti del regime teocratico rispetto alla sessualità e alla libertà personale, pena il carcere o una persecuzione continua. Ali Soozandeh, che vive in Germania e quindi può mostrare verità che sarebbero certamente censurate dal regime se il film fosse stato prodotto in Iran, ha potuto proporre un eccellente film d'animazione, amarissimo e sconvolgente. Ha utilizzato la suggestiva tecnica rotoscopica, prima filmando attori veri e poi convertendoli in volti disegnati inseriti nel paesaggio animato. Racconta le vicende intrecciate di tre donne e di un giovane musicista. Una storia da cui risulta che prostituzione, adulterio e uso di droghe esistono a tutti i livelli nonostante le leggi religiose, grazie alla diffusa doppia morale, alle menzogne e al pagamento di tangenti ad ayatollah corrotti che sono magistrati e a ricattatori vari. Con esiti drammatici e tragici soprattutto per le donne.

La Giuria della "Compétition Officielle" è stata presieduta dal regista spagnolo Pedro Almodóvar. Gli altri com-

ponenti sono stati i seguenti: i registi Paolo Sorrentino (Italia), Park Chan-wook (Sud Corea), Maren Ade (Germania) e Agnès Jaoui (Francia); l'attore Will Smith (Stati Uniti); le attrici Jessica Chastain (Stati Uniti) e Feng Bing Bing (Cina); il compositore Gabriel Yared (Francia). Il Palmarès ha premiato alcuni dei film più rappresentativi di precise qualità autoriali, estetiche e narrative, ma purtroppo non ha considerato alcuni dei film migliori. In estrema sintesi si può affermare che la Palme d'Or è stata assegnata a sorpresa a **The Square**, una commedia svedese mediocre e prolissa, peraltro presentata, secondo le dichiarazioni del regista, Robert Östlund, in una versione e con un montaggio che non sarebbe quello definitivo. Un film che purtroppo presenta molte similarità con **Toni Edermam**, la screwball comedy di Maren Ade, mediocre e ingannevole pompata dai critici durante la scorsa edizione del Festival. Inoltre mentre sono stati riservati Premi importanti ai film molto sopravvalutati di Robin Campillo, Sofia Coppola, Lynne Ramsay, Fatih Akin e Yorghos Lanthimos, al contrario sono stati ignorati i film eccellenti o notevoli di Sergei Loznitsa, Hong Sangsoo, Michael Haneke e François Ozon.

Ci sembra opportuno iniziare il nostro commento critico, relativo alla competizione ufficiale, con una sintetica rassegna di alcuni dei film più attesi, ma, a nostro giudizio, meno riusciti o deludenti.

**Okja**, del coreano Bong Joon-ho, è un fantasy "drammatico" incalzante, tra suggestioni di scontro tra Davide e Golia e farsa divertente, ma non graffiante e piuttosto semplicistico. Il cattivo è una multinazionale dell'alimentazione, con sede a New York e guidata dalla narcisista, perfida e demagogica Lucy Miranda (Tilda Swinton eccellente in un doppio ruolo). Nel 2007 la Miranda, con grande lancio pubblicitario, affida 28 giganteschi super-maiali ad allevatori tradizionali di altrettanti Paesi. In Corea il simpatico maialone Okja è l'inseparabile amico della piccola e combattiva Mija, orfana cresciuta dal nonno che è responsabile del suino. Nel 2017 la stessa Miranda preleva l'animale con la scusa di un megaconcorso a New York. Ma un gruppo folkloristico di terroristi animalisti si inserisce come agente di controinformazione e di azione sovversiva

rivelando che la multinazionale gestisce un grande 'allevamento segreto di maiali transgenici, effettuando agghiacciati esperimenti, e attuando loschi piani di mercato dopo aver speculato sul bisogno alimentare nel mondo. Quindi la dodicenne Mija, arrivata negli USA, ingaggia una lotta disperata per salvare dal macello il suo Okja e per riportarlo in Corea. Bong Joon-ho ha realizzato notevoli film di genere, intensi thriller melodrammatici (**Memories of Murder**, del 2003 e **Mother**, del 2009) e riusciti blockbusters (il catastrofico monster movie, di caratura splatter, **The Host**, del 2006, e l'ispirato e ambizioso dramma - action post-apocalittico **Snowpiercer**, del 2013). Bong Joon - ho può quindi vantare una lunga e notevole esperienza nel cinema di genere e ama le reinvenzioni e le ibridazioni in tale ambito. In **Okja** la lotta contro un nemico potentissimo, subdolo e spietato, ma ridicolo, è il motivo per un carosello di scene d'azione non indimenticabili, con massiccio uso della computer graphic I personaggi stereotipati ricordano vagamente quelli dei film di Wes Anderson, ma le vere emozioni sono assenti

**Hikari (Radiance**, della giapponese Naomi Kawase, è un melodramma "poetico" che si confronta con il tema della disabilità fisica. Un film inizialmente ben caratterizzato in senso sentimentale e umanistico, che, tuttavia, viene ben presto depotenziato a causa di uno sviluppo narrativo artificioso, molto studiato e teoricamente determinato. La ventenne Misako (Ayame Misaki) ama descrivere gli oggetti, i sentimenti e il mondo che la circonda. In lei è presente un'intima penosa sofferenza causata dall'assenza di suo padre, probabilmente deceduto. Lavora presso un'istituzione che si occupa dei ciechi con le mansioni di audio-narratrice che racconta i film a chi non è in grado di vederli con i propri occhi. È una persona molto responsabile e dedicata. Un giorno, dopo una proiezione, conosce il quarantenne Masaya Nakamori (Masatoshi Nagaye), un celebre fotografo la cui vista si sta deteriorando in modo irreparabile. I due iniziano a frequentarsi e scoprono affinità. Poco a poco nasce un'attrazione reciproca, nutrita da sentimenti forti, tra un uomo che sta perdendo la luce e una donna che la ricerca. Sono due persone debilitate e menomate, l'una nella psiche e l'altro nel fisico.

L'itinerario della loro relazione è accompagnato dal racconto incessante del film che dovrà essere proiettato al pubblico dei ciechi. Misako viene messa settimanalmente alla prova della sua capacità di vedere il film, e di raccontarlo in una maniera comprensibile ed esaustiva a chi non può vederlo, da parte di un gruppo di lavoro, a cui partecipa anche Masaya insieme ad altri ciechi. Ne nasce una tensione crescente per trovare punti di contatto e di concordia e giungere a una partecipazione soddisfacente tra vedenti e ciechi. A partire dal suo esordio con **Moe no suzaku** (1997), Naomi Kawase propone, film dopo film, una riflessione apparentemente semplice, ma ricca di significati reconditi, su alcuni temi fondamentali: la vita e la morte, la simbiosi tra uomo e natura, la memoria di un luogo, il lutto, la memoria, la perdita e la riappropriazione di sé. I suoi film prendono costantemente spunto da elementi autobiografici e da ricordi di gioventù. Purtroppo dopo **Hotaru** (2000), un'opera complessa, ma affascinante, che esplora i conflitti tra le tradizioni e la complessità alienante della vita moderna, giocando sulle dicotomie dialettiche presenza - assenza, memoria del passato - smarrimento di fronte all'incertezza e all'imprevedibilità del futuro, il suo cinema ha subito una netta involuzione assumendo un carattere spiccatamente narcisista e manierista, pseudo poetico, pomposo e pretenzioso. **Mogari no mori (The mourning forest)** (2007), **Hanezu no tsuki (Hanezu)** (2011) e **Futatsume no mado (Still the water)** (2014), sono melodrammi impressionisti, ingannevolmente minimalisti, con un intreccio ricco di sottotesti ai limiti della farraginosità. **Hikari** sembra essere un compendio di tutto il cinema di Naomi Kawase, perché contiene gran parte dei temi tipici della sua poetica. In qualche modo si è indotti a considerarlo quasi una prosecuzione, in un altro contesto, di **Mogari no mori**. Al centro del film vi è la questione della luce, un tema fondamentale e ricorrente per la Kawase proprio perché direttamente collegato a un *topos* del suo cinema: l'ambientazione nella natura incontaminata, in cui perdersi e ritrovarsi, a cui si contrappongono le passioni umane e il tortuoso itinerario di maturazione dei sentimenti, tra perdita, solitudine, nuovi aneliti e metafore esagerate. La narrazione si dispiega muovendosi secondo

direzioni singole, vale a dire individuali, e corali. Peraltro **Hikari** conferma una volta di più la deriva manierista e falsamente poetica della Kawase. Propone una ricerca di sé e dell'altro che è diventata artificiosa, essendo sempre meno espressiva ed emotiva e invece tutta mediata da una impostazione teorica e astratta, fredda e autoreferenziale. Infatti in questo caso l'umanesimo si riduce alla celebrazione della potenza riparatrice del cinema e della sua capacità di donare nuova forza alle relazioni umane. La messa in scena denota uno sguardo contemplativo, viziato da pesanti formalismi. I dialoghi pacati, gli insistenti silenzi e le attese esaltano l'universo emozionale e percettivo dei personaggi. La regista conferma il suo stile peculiare con prevalenza di piani sequenza e di long shots. La macchina da presa a mano effettua lenti movimenti, stimolando lo spettatore all'osservazione dei piani che seguono lo spostamento dei corpi, senza cercare di trasmettere alcun sentimento.

**Wonderstruck**, del regista americano Todd Haynes, è un racconto di formazione centrato sui temi della ricerca di identità e della memoria e al tempo stesso è un viaggio fiabesco che guarda alle origini del cinema e al passaggio tra il muto e il sonoro. Un'opera esteticamente e scenograficamente molto curata, con immagini pregnanti che esaltano il doppio registro d'epoca, anni '20 e anni '70 del secolo scorso, ma molto didascalica e ripetitiva, luccicante e "strabillante", ma senza una vera anima. Si tratta dell'adattamento dell'omonimo romanzo - feuilleton dello scrittore statunitense Brian Selznick, pubblicato nel 2011, il quale ha curato anche la sceneggiatura del film. Il film si muove appunto su due diversi piani temporali e narrativi, il primo negli anni '20 e il secondo nei primi anni '70, l'uno naturalmente girato in bianco e nero come un silent movie, l'altro a colori. Peraltro i due contesti si intrecciano continuamente attraverso un fastidioso ed esasperante montaggio alternato che, anziché creare raccordi ed esaltare la forza affabulatoria e la caratura drammatica della storia, la depotenzia irrimediabilmente, imprigionando i personaggi. I protagonisti sono due preadolescenti, entrambi disperatamente infelici. Nella 1927 Rose (Millicent Simmonds), una bambina sordomuta e introversa, cresciuta nel New Jersey in una ricca famiglia, ma trascurata da suo padre, fugge di casa, per recarsi a New York dove vuole incontrare il suo idolo, la star del teatro e del cinema muto Lillian Mayhew (Julianne Moore). In seguito emerge che la donna meravigliosa che ossessiona la sua mente e il suo cuore è sua madre, ma anche che è concentrata sulla propria carriera. Nel 1977 Ben (Oakes Fegley), un ragazzino che abita nel Minnesota, e che non ha mai conosciuto suo padre, diventa improvvisamente orfano quando sua madre muore in un incidente. Anche lui, dopo essere stato colpito da un fulmine è diventato sordo, pur avendo mantenuto la capacità di parlare. Un giorno trova un biglietto, un indizio della possibile esistenza di quel padre assente di cui sente un grande bisogno, e si reca a New York per rintracciarlo. In epoche così diverse i due bambini intraprendono percorsi e avventure che li portano entrambi a Manhattan e si ritrovano in luoghi strani e misteriosi, tra scoperte, silenzi, rimpianti, meraviglia e speranza. Le due vicende procedono parallelamente, ma successivamente troveranno una congiunzione grazie a un evento eccezionale. Todd Haynes si cimenta con lo stesso autore che ha scritto il romanzo trasposto sullo schermo da Martin Scorsese, **Hugo Cabret** (2011), un film che dimostra ben altra creatività, empatia con il protagonista ed emozionante sviluppo narrativo. Purtroppo Haynes, celebrato regista di opere memorabili, quali ad esempio **Velvet Goldmine** (1998), **Far From Heaven** (2002), **I'm Not Here** (2007) e **Carol** (2015), in cui ha spaziato tra i generi, dimostrando intelligenza registica e originalità estetica, realizza un film ricchissimo in termini di immagini, composizioni figurative, luci, colori, ricostruzioni d'epoca, scenografie e apparati (i diorami dell'Americasn Museum of Natural History e l'incredibile plastico "The Panorama of the City of New York" del Queens Museum), musiche, con canzoni notissime, e la magnifica fotografia di Edward Lachman, ma viziato da un eccessivo manierismo. Certamente non bisogna dimenticare che anche **I'm Not Here**, geniale in virtù di un originalissimo espediente narrativo, è un film multiforme e scintillante, fantasmatico, circolare e "sperimentale", tra dettagli studiati, preziosismi e virtuosismi, costruito per sorprendere e stordire con una densità di referenze e di storie "anarchica" e ambigua, non riesce ad ap-

passionare perché è troppo marcante la sua impostazione freddamente concettuale. Peraltro **Wonderstruck** è davvero poco riuscito, nonostante le apparenze. Probabilmente Haynes, essendosi reso conto della scarsa consistenza e originalità della storia, ha puntato tutto su una messa in scena inventiva. Tuttavia la debolezza della trama letteraria e l'architettura poco originale e ripetitiva della sceneggiatura minano grandemente il progetto. Quindi la moltiplicazione dei piani narrativi ed estetici, la complicazione dei livelli di lettura, realistici e onirici, abbozzati e meccanici, l'enfatizzazione baroccheggiante di gesti, sguardi, illusioni e incanti e l'overdose musicale invasiva e incessante compongono un quadro di invenzioni visive e immagini meravigliose, ma sterili, che nascondono un'incapacità di dare significato vero e profondità riflessiva ai motivi della storia. New York, con i suoi luoghi "straordinari" visti con gli occhi dei bambini protagonisti, i sogni, le scoperte e le riflessioni sul tempo, sugli affetti e sulla memoria, diventano semplici suggestioni giustapposte le une alle altre in un quadro poco vivace, sterile e affatto appassionante.

**Good Time**, dei fratelli Benny e Josh Safdie, è un poliziesco urbano sporco, concitato e allucinato, contaminato da un amaro dramma esistenziale intriso di disadattamento sociale e nichilismo. Tutto concentrato in meno di 24 ore, in una corsa febbrile e convulsa per far sopravvivere l'indissolubilità del legame di sangue e non per garantirsi un futuro che è scomparso da tempo. Un film che rielabora e rilancia un tipico *topos* americano: la figura del loser. E al tempo stesso cita e "copia" a piene mani il cinema radicale dei registi della cosiddetta New Hollywood degli anni '70 e dei primi anni '80, con astuzia e perizia, ma senza grande originalità. L'incipit del film è velocissimo, vigoroso e spiazzante: una rapina finita male e i due autori del colpo irrimediabilmente separati. L'azione si svolge nei bassifondi di una New York lisergica e desolata, la città di oggi che peraltro ricorda strettamente quella degradata di una quarantina di anni fa, tra drugstores, casermoni anonimi, parcheggi, junkies, ladruncoli, prostitute e poliziotti insoddisfatti e truci. Sono due fratelli legatissimi, pronti a tutto perché alieni a ogni forma di responsabilità, ma anche di pessimismo. Connie (Robert

Pattison, particolarmente credibile ed efficace nel ruolo del non eroe schizzato) è un quasi trentenne alla deriva, con precedenti per reati vati, dedito all'uso di ogni tipo di sostanze psicotrope, specie eccitanti, senza lavoro e senza soldi, con una famiglia a pezzi, eccetto la nonna che ormai lo tiene a distanza. L'unico che lo ama profondamente, essendone totalmente ricambiato è il fratello minore Nick (Benny Safdie, uno dei due registi), un corpulento ventenne ingenuo, affetto da ritardo mentale e forse da lieve autismo. Connie vuole offrirgli le migliori cure e una sistemazione decente per toglierlo dalla strada e dalle topaie dove sono costretti ad abitare. Quindi organizza una rapina ad una piccola banca, che dovrebbe essere facile e se lo trascina dietro. Ma i due, eccitati e impacciati oltre misura, compiono un errore banale. Connie riesce a fuggire, mentre il fratello minore viene catturato dalla polizia, massacrato di botte e ricoverato in un ospedale, essendo sorvegliato a vista. Connie non si dà pace e inizia una corsa contro il tempo per riunirsi con Nick ad ogni costo. Nel corso di una notte di lucida follia si muove senza un piano, ma sorretto da intuizioni e rischio-sissimi azzardi, in una girandola frenetica di peregrinazioni, equivoci e scambi di persona. Dapprima sequestra uno sconosciuto, preso a caso in una grottesca imboscata, lo costringe a tornare al suo appartamento e lo sevizia per estorcergli i dollari necessari a pagare la cauzione per far tornare libero Nick. Ma ottiene solo una piccola somma insufficiente e per di più tutto combina un tragico disastro. Quindi si trova invischiato in ogni genere di guai ed è costretto a una fuga mozzafiato che lo vede anche protagonista acrobatico di un pazzesco gioco in cui è il topo inseguito dai gatti all'interno di un luna park. Una lunga immersione nel baratro, piena di suspense adrenalinica, unica vera sequenza memorabile del film, quantunque citazione rivisitata da **The Warriors** (1979), di Walter Hill. A questo punto Connie decide di attuare la mossa più rocambolesca e disperata: far evadere Nick dall'ospedale e fuggire insieme in Virginia. Ovviamente, dopo una serie di ben orchestrate situazioni al limite, avviene il sanguinosa epilogo, durissimo, senza speranza e struggente. Benny e Josh Safdie sono due giovani registi indipendenti che si sono fatti le ossa (specie il trentenne

Josh, già autore in 15 anni di cortometraggi, documentari e di un paio di gustosi lungometraggi mumblecores presentati alla Quinzaine) nell'ambiente underground newyorkese, ben lontani da un certo cinema auto compiaciuto, che non prende rischi, di Hollywood e dintorni. Dopo il loro primo film diretto insieme, **Heavens Knows What** (2014), un piccolo melodramma di drop outs, dimostrano ancora una volta la vitalità del cinema indipendente della East Coast, quello di Kevin Smith, Richard Kelly, Sean Baker, Craig Zobel, Andrew Dosunmu e molti altri. Realizzano un'opera indubbiamente significativi perché dimostrano di saper coniugare un immaginario nutrito da avida cinefilia e una perfetta conoscenza dei canoni del genere con una genuina sensibilità per l'osservazione antropologica e il ritratto sociale, rielaborati secondo suggestioni del cinéma vérité. La messa in scena energica, stilizzata e visivamente fantasmagorica è del tutto matura e riesce a modulare perfettamente l'intreccio di registri, esistenziale, melodrammatico e noir, con accenti action e persino horror. Benny e Josh Safdie evitano detours inutili e le trappole dello psicologismo e della retorica didascalica e mostrano una speciale empatia con i loro due protagonisti. Il vero grande problema di **Good Time** è che il film è una riedizione (non il remake, ma lo stesso film in termini di tipologia socio - antropologica e "culturale" e di qualità e contesto della storia) aggiornata alla nostra epoca, ma rivestita di affascinante impronta nostalgica, di un capolavoro inarrivabile: **Dog Day Afternoon** (1975), di Sidney Lumet. In aggiunta vi sono le tante citazioni e i "furti" da opere precedenti, dal famoso **After Hours** (1985) di Martin Scorsese ai film di Michael Mann, di Robert Zemeckis e di molti altri filmmakers americani di b-movies degli anni '70 e '80.

Al contrario occorre analizzare quattro film, tra i migliori della competizione ufficiale, che, pur esclusi dal Palmarès, sono tra i nostri favoriti e che hanno pienamente meritato l'attenzione e il plauso che è stato loro riservato da molti critici.

**Krotkaya (A Gentle Creature)**, di Sergei Loznitsa, adatta liberamente il racconto "A Gentle Creature" (1876), di Fëdor Dostoevskij, lo stesso che Robert Bresson utilizzò nel 1969 per realizzare **Une femme douce**. Costruisce una ma-

gnifica favola nera, che configura un viaggio agli inferi con suggestioni kafkiane e dantesche. Un affresco affollato di figure sgraziate, dai comportamenti eccessivi e anche minacciosi che si collegano ai personaggi di Gogol. Peraltro il quadro antropologico è del tutto realistico, perché il film è stato girato a Daugavpils in Lettonia, dove convivono bielorusi, russi, lettoni, lituani ed ebrei. Una proletaria trentenne senza nome vive in un villaggio povero e isolato. Un giorno le viene restituita una scatola, con vestiario e generi alimentari, che lei stessa aveva inviato tempo prima al marito incarcerato per un'accusa di omicidio nonostante fosse innocente. Essendo estremamente preoccupata decide di visitarlo in carcere. Quindi compie un lungo viaggio e giunge in una remota cittadina siberiana la cui economia è strettamente legata alla presenza di un carcere gigantesco. Si presenta più volte agli uffici della prigione, ma gli addetti al controllo dei pacchi rifiutano sempre di accettarlo dichiarando, con modi bruschi e dispotici, che è contro il regolamento. Rifiutano persino di confermare che suo marito sia ancora detenuto in quella galera o che sia stato trasferito oppure deceduto. La donna si perde in una via crucis estenuante, tragica e surreale. Affronta, con stoica testardaggine, le maledizioni degli agenti carcerari, le violente minacce della polizia che le intima di andarsene e i ricatti di chi vuole approfittarsi di lei. Prima una megera le offre un alloggio, trascinandola in una stanberga dove gozzoviglia una compagnia di alcolizzati, esagitati e volgari, che la sbeffeggiano. Poi un losco intermediario la persegue con velate minacce sessuali, affermando di poter risolvere il problema del pacco, e la porta al cospetto di un mafioso che poi dichiara di non poter fare nulla per lei. Nel film sfilano una sarabanda di personaggi disperati e incattiviti: prostitute, lenoni, matti, delinquenti protetti dalla polizia, ricattatori e spie. Il ritmo narrativo è lento, ma spesso interrotto da intermezzi vitalistici e selvaggi. I dialoghi sono desolanti e vi sono anche monologhi ipnotici di alcuni personaggi a cui la protagonista assiste con rassegnata sopportazione. Il cinquantatreenne Sergei Loznitsa, nato in Bielorussia e cresciuto in Ucraina, dal 2001 vive in Germania ed è critico sulla carenza di democrazia nei Paesi ex sovietici. È un geniale autore di documen-

tari (tra cui **Blockada**, del 2006, **Maidan**, del 2014, **Sobytie - The Event**, del 2015 e **Austerlitz**, del 2016) con al centro la dialettica tra il popolo, il potere e la storia. I suoi due precedenti lungometraggi narrativi (**My Joy**, del 2010 e **In the Fog**, del 2012) costituiscono impressionanti parabole, con collages di storie della gente comune nelle campagne. Lasciano emergere l'ordinaria violenza e la sopraffazione ricorrente operata dalle gangs criminali e dai corpi dello stato preposti all'ordine pubblico, presenti nella Russia e nell'Ucraina contemporanee. Il filo conduttore del suo cinema è la memoria traumatizzata di un popolo vittima prima del totalitarismo "comunista" e poi dei suoi epigoni attuali. Nei suoi film le ampie digressioni nel secolo scorso fanno emergere che l'oppressione e l'orrore vissuto dai cittadini più deboli era già presente ieri e perdura ancora attualmente. **A Gentle Creature**, il terzo lungometraggio di finzione di Loznitsa, propone il ritratto dello spirito e dell'anima del popolo russo, irrimediabilmente assuefatto a un potere immutabile, dittatoriale e corrotto. E tuttora prigioniero e vittima della mitologia comunista ingannevole della patria, della missione e degli eroi (ne sono esempi i busti di Lenin nelle piazze e le citazioni di Stalin come guida infallibile) che serve a giustificare ogni forma di sopruso, di non informazione, di sequestro dei diritti senza motivazioni e di violenza. Loznitsa, che ha dichiarato che **A Gentle Creature** costituisce un dittico insieme al suo primo film narrativo **My Joy**, coniuga la tetraggine con i toni satirici e assurdi e sviluppa un percorso narrativo ellittico in cui spazio e tempo perdono il loro significato abituale. La messa in scena si nutre di una straordinaria composizione delle inquadrature, con cesellati piani fissi e piani sequenza e meravigliose scene di teatro da camera. In aggiunta la formidabile fotografia del cameraman, il moldavo Oleg Mutu, che usa organicamente il formato scope e costruisce immagini costantemente utili all'informazione narrativa. Purtroppo un film ricco e quasi perfetto riserva una svolta didascalica che rischia di squilibrarlo, quantunque dichiaratamente rivendicata da Loznitsa nella sua intervista: una lunghissima parte finale di circa 25', di valenza onirica, con pesanti allegorie quasi felliniane. Un epilogo in cui tutti i personaggi brutali e volgari incon-

trati dalla protagonista, riuniti in un lucicante cenacolo e in alta uniforme, la sottopongono a una specie di processo. Poi una concitata sequenza, girata con camera a mano, con le immagini confuse dello stupro di cui è vittima. Fino a una battuta finale ambiguamente risolutiva.

**L'amant double** del francese François Ozon è un dramma - thriller erotico che disseziona l'ambivalenza della sessualità. Un film teso, cupo e sarcastico, sensuale e inquietante, ma anche divertente. Ozon adatta liberamente il romanzo "Lives of the Twins" (1987), di Joyce Carol Oates. Al centro della complessa vicenda vi è una donna, come in molti altri suoi film (**Sous le sable**, del 2000, **8 femmes**, del 2002, **Swimming pool**, del 2003 e **Jeune et jolie**, del 2013) che privilegiano personaggi femminili sfaccettati e determinati. Chloé (Marine Vacth) è una venticinquenne fragile, depressa e frigida, che fin dall'adolescenza soffre a causa di ricorrenti forti dolori addominali. Avendo escluso patologie organiche, i medici le consigliano di tentare la psicoterapia comportamentale. Si affida quindi a Paul (Jérémy Renier, qui in un doppio ruolo), uno psichiatra trentenne affascinante ed enigmatico. Tra i due nasce un sottile gioco di reciprocità e Chloé si innamora del terapeuta che alla fine non nasconde di corrisponderle. Dopo qualche mese vanno a vivere insieme. Tuttavia ben presto la donna sospetta che Paul le nasconda un lato oscuro e sorprendente della sua vita. Ne nasce un confronto ad alta tensione erotica che conduce a un intreccio ansiogeno tra realtà e sogni e a un vortice di provocazioni. Il fascino dei film di François Ozon risiede nella compresenza di contenuti forti come il desiderio, la morte, l'assassinio, il trauma psicologico e il lutto, ma anche di questioni più comuni della vita ordinaria come il cibo, la famiglia e i bambini. Il suo cinema ruota intorno ad alcuni temi privilegiati e ricorrenti: l'ambiguità, l'ambivalenza e le complicazioni della sessualità negli adulti e negli adolescenti; le relazioni o le non relazioni tra membri reali o immaginari della famiglia e quindi la sovversione delle norme familiari e sociali. **L'amant double** racconta l'itinerario interiore di Chloé che affronta una escalation controversa nell'affermare i suoi desideri e nel liberare la sessualità di fronte a un amante che

appare sdoppiato in due individui opposti. Ozon mostra un'autorialità che si rinnova brillantemente, confermando di essere "l'enfant terrible" del cinema francese contemporaneo. Porta alle estreme conseguenze alcuni suoi *topoi*: il fascino nei confronti dell'artificio e della teatralità; la relazione dominatore - dominato anche con un rovesciamento di ruoli; il feticismo, le figure fantasmatiche e l'immaginario sado-masochistico; la narrazione a ritroso; la sperimentazione formale con l'irruzione di modificazioni di genere inaspettate, di destabilizzazioni visive e di digressioni emotive o sonore che funzionano anche come fattori di congiunzione. In ogni caso è noto che la presenza di elementi di genere, segnatamente horror, mediata o meno dal fantasy, dal musical e dal melodramma, marca la cesura della convenzione narrativa nei suoi film. **L'amant double** conferma quindi la sua poetica, ma la rinnova anche radicalmente, introducendo l'incubo del doppio che è in ognuno di noi. Inoltre risulta evidente l'intelligente manipolazione della storia, con spunti provocatori, iperbolici e, in qualche caso, geniali e la satira nei confronti della psicoanalisi, delle frustrazioni nella coppia nucleare e delle perversioni sessuali dei borghesi. Ozon stesso ha ammesso le referenze a Hitchcock, a De Palma e a **Dead Ringers (Inseparabili)** (1988) di Cronenberg. Possiamo aggiungere che nel film si notano le citazioni di Chabrol, di Buñuel, di Polanski, di Verhoven e di Fassbinder e molte suggestioni letterarie riferibili a opere del Marchese de Sade e di Georges Bataille. Ma il tutto è mediato da un ritmo narrativo progressivamente incalzante, con eccessi grotteschi e toni sarcastici, che destrutturano il genere. Da segnalare il felice sodalizio tra Ozon e il direttore della fotografia Manu Dacosse che ha prodotto una costruzione visiva studiatissima ed emozionante con immagini cesellate e sezionate chirurgicamente.

**Geu-hu (The Day after)**, è la nuova commedia drammatica del prolifico coreano Hong Sangsoo. Un film ricco di humour intelligente e di empatia nei confronti di personaggi fragili e moralmente contraddittori. Un dramma da camera bilanciato con cura e giocato sulla parola, con referenze al cinema francese di Rohmer e di Lelouch, ma saldamente ancorato a contingenze specificamente coreane. Al centro di **The Day After**, vi

sono i temi della verità e delle aspettative deluse, ricorrenti nel cinema di Hong Sangsoo. Il cinquantenne Kim Bongwan (Kwon Hae - hyo), critico di successo e proprietario di una piccola casa editrice, è un donnaiolo impenitente, da sempre sospettato da sua moglie. Un giorno la ventenne Song Areum (Kim Min - hee) inizia a lavorare nel suo ufficio, come sostituta della sua amante che ha interrotto la loro relazione essendo stanca della codarda indecisione dell'uomo. Bongwan intrattiene la nuova venuta flirtando con lei. Ma sua moglie, giunta all'improvviso, dopo aver trovato la prova scritta dell'infedeltà del coniuge, identifica invece Areum come l'amante del coniuge. Hong Sangsoo, attraverso i suoi film, continua a offrirci uno sguardo ironico e amaro, ma comprensivo, sull'irrazionalità dei sentimenti nella Corea di oggi. La sua nota dialettica amorosa si basa su storie semplici, che si reggono su giochi di incomprensioni, piccole bugie e candide aspettative, condite da spunti tragicomici deliziosi, dialoghi brillanti e situazioni teatrali. L'architettura narrativa di **The Day After** propone fatti apparentemente casuali generati da strani incidenti in cui pare che la realtà si vendichi di fronte alle omissioni e alle menzogne ipocrite dei protagonisti. Ne risulta un film forse meno efficace, articolato e sardonico rispetto ad altri precedenti e del tutto riusciti di Hong Sangsoo (**Woman on the Beach**, del 2006, **Ok!s Movie**, e **Hahaha**, del 2010, **The Day He Arrives**, del 2011 e **Our Sunhi**, del 2013), ma indubbiamente migliore di **Yourself and Yours** (2016), un'opera intrigante, ma confusa e pretenziosa, che si avvita su sé stessa, in un gioco noioso e troppo virtuosistico, tra realismo ed enigma.

**Happy End**, dell'austriaco, radicato in Francia, Michael Haneke, è un eccellente dramma - thriller, molto noir e beffardo. Propone il ritratto di un microcosmo in preda a un cortocircuito degenerativo: una famiglia dell'alta borghesia della provincia francese, imprenditori e possidenti di pubbliche virtù, ma con molti vizi segreti nascosti sotto una patina di stucchevole ipocrisia. Individui cinici e paranoici, incapaci di uscire dalla coazione a ferirsi e a ferire gli altri e sempre più consapevoli dell'irrimediabilità del male. La vicenda si svolge nel nord della Francia, tra Lille e la costa atlantica del Pas de Calais, zona di ben-

pensanti e conservatori alle prese con il fenomeno di migliaia di immigrati africani e mediorientali ammassati in campi non organizzati in attesa di cercare di arrivare in Gran Bretagna. La famiglia in questione vive in una grande villa, dove spesso riceve decine di invitati. È composta dal patriarca ultraottantenne Georges Laurent (Jean-Louis Trintignant), dalla figlia cinquantenne Anne (Isabelle Huppert), dal figlio Thomas (Mathieu Kassovitz), chirurgo, dal figlio degenero di Anne, Pierre (Franz Rogowski) e da Anaïs (Laura Verlinden), la seconda moglie di Thomas, madre di un neonato. I domestici sono una coppia fidata e impeccabile di maghrebina. La famiglia possiede un'azienda di costruzione di edifici e grandi opere. Il crollo in un cantiere, che provoca il grave ferimento di un operaio, e il tentativo maldestro di mettere a tacere i suoi parenti, innescano conseguenze finanziarie e legali che rischiano di ridurre al collasso l'attività. Quindi si tratta discretamente con alcune banche britanniche per ottenere finanziamenti, con la mediazione di Laurence Brafshaw (Toby Jones), un avvocato della City londinese, fidanzato di Anne, la vera manager degli affari della famiglia. Nel frattempo, dopo il suicidio della madre (ma le circostanze del tragico fatto si riveleranno più complicate e sconcertanti), la figlia di primo letto di Thomas, Eve (Fantine Arduin), una tredicenne bella e inquietante, perversa e sostanzialmente anaffettiva, si trasferisce ad abitare nella magione. L'inserimento nella grande famiglia non è facile per lei, e si creano screzi con la seconda moglie del padre e poi una situazione insostenibile quando scopre che il genitore mantiene una relazione extraconiugale. In breve Eve diventa il testimone della disgregazione delle relazioni familiari che si esprime con alcuni episodi sconvolgenti e altri agghiaccianti. Pierre, il figlio di Anne, destinato a ereditare l'azienda ma riluttante e poco responsabile, è il ribelle, il provocatore incoerente mal sopportato, che destabilizza ulteriormente la situazione. Alcuni video sui social ci mostrano una donna non identificabile e piccoli atti di crudeltà. Una chat line, di cui ci vengono mostrati i testi ma non chi li sta scrivendo, ci porta a conoscenza di una storia clandestina e sessualmente estrema. La tensione sottilmente nutrita dai misteri irrisolti e da un'aspettativa di svolte im-

prevedibili e devastanti cresce gradualmente fino al memorabile epilogo durante un ricevimento nella grande villa dove Pierre, alticcio e vocante, si presenta in compagnia di un gruppo di immigrati africani che ha invitato. Haneke costruisce un ulteriore tassello nella sua magnifica filmografia. **Happy End** è un dramma asciutto e sarcastico, disturbante e molto incisivo, che non scade mai nell'ordinario melodramma. Propone un ennesimo studio quasi entomologico di caratteri, gestito con la consueta distanza emotiva, estremamente attuale (mette in scena video ripresi dal cellulare, youtuber impazziti, karaoke assurdi, scambi infuocati di sms e di messaggi Facebook volgari o sessualmente molto espliciti) e spiazzante perché costellato di momenti glaciali, calibrate provocazioni intellettuali e rebus che sfidano gli spettatori, senza ricattarli emotivamente o tradirli. Haneke descrive un microcosmo claustrofobico con rigoroso realismo, a partire da una sceneggiatura, di cui come sempre egli stesso è autore, attenta a molteplici dettagli. E soprattutto si autocita ampiamente, in particolare riprende moyivi, approcci e sguardi contenuti nei precedenti **The White Ribbon** (2009) e **Amour** (2012). La narrazione è solo apparentemente "classica", ma certamente essenziale e ricca di fili che si intrecciano. **Happy End** è un film rigoroso, di grande intelligenza, dove ogni immagine è costruita con precisione chirurgica. I piani esatti e concisi catturano con sistematica geometria i movimenti dei personaggi, fornendo immagini costruite con accuratezza matematica. La fotografia di Christian Berger è molto modulata e valorizza la luce naturale. Ne emerge un cinema intenso e palesemente inquieto, come alcuni film di Polanski, grottesco come certe opere di Buñuel, ma privo di ogni tentazione moralistica o didascalica. Haneke conferma di essere un autore che può andare oltre il cinismo per prospettare allo spettatore la condizione umana nella sua concreta a molto scomoda verità.

Offriamo quindi i commenti sui film vincitori dei premi più prestigiosi

**The Square**, quinto lungometraggio dello svedese Robert Östlund ha ottenuto la Palme d'Or quale miglior film, è un'opera molto ambiziosa e in qualche modo accattivante. Una commedia furbetta, animata da uno humour molto spesso frusto o stucchevole. Propone una

ritratto pieno di stereotipi del contesto sociale nordeuropeo, dove il sistema del welfare state è ormai in crisi, di fronte al cinismo egoista e alla indifferenza rassegnata dei borghesi e alla presenza ingombrante degli immigrati più o meno inseriti e sopportati. Al tempo stesso propone una critica superficiale e di maniera nei confronti dell'arte contemporanea e delle istituzioni museali. Christian (Claes Bang) è il "curatore artistico" di un importante museo di arte contemporanea di Stoccolma: un cinquantenne affabile e affascinante, un uomo riuscito e di successo. Ma il furto del suo cellulare innesca una sequela di effetti a catena che devasteranno il suo mondo interiore e metteranno in crisi l'istituzione di cui è responsabile. Robert Östlund realizza un film il cui asse portante è l'irruzione dell'imprevisto e del caos nella vita solo apparentemente serena e logicamente programmata. In qualche modo il regista mostra una coerenza di ispirazione, di motivazione e di sguardo. Lo testimoniano i tre suoi film precedenti che presentano non poche similarità con **The Square**. **Involuntary** (2008) è un dissacrante e divertente film mosaico che mette in scena le relazioni tra i giovani e gli adulti e i loro comportamenti trasgressivi e/o egoisti. Il più controverso e ambiguo **Play** (2011) è un dramma che mette a fuoco i comportamenti illeciti di teenagers africani immigrati, che manifestano un'ordinaria sopraffazione nei confronti dei coetanei svedesi, più ingenui ed educati, e le conseguenti reazioni incerte e opposte degli adulti. **Turist (Force majeure)**, è un dramma familiare atipico, con tinte thriller e tragiche, complessi risvolti psicologici, ma anche spunti comici, gelidi e quasi surreali. Östlund forza l'osservazione dei comportamenti dei due coniugi e dei loro figli adolescenti, mettendone a fuoco le manie, le incongruenze e la crisi delle certezze più intime e della fiducia reciproca. Quindi cerca di ridicolizzare molti luoghi comuni e miti rispetto alla famiglia e alla paternità. Al tempo stesso propone una rappresentazione della natura come una presenza ambigua, affascinante e minacciosa al tempo stesso. La messa in scena di **In The Square** presunzione, falsità, piaggeria, irritazione, codardia, alienazione e depressione, incapacità di confronto e di amore, sono sentimenti e aneliti che animano il protagonista e gli altri personaggi principa-

li o secondari. Il film combina ricerca di un naturalismo disimpegnato e graffiante e gusto per l'invenzione surreale e la provocazione assurda, spesso insistita e mal gestita, piattamente ripetitiva e viziata da stilemi televisivi. Östlund cerca di rappresentare anche il conflitto sociale latente in Svezia, ma si perde in sentieri collaterali e inessenziali e in subplots, compiacendosi della propria vis comica. Evidentemente preferisce il disordine dei tempi comici di una screwball comedy reinventata e le suggestioni carnevalesche e mostra una smaccata empatia nei confronti del protagonista, a cui consente di recitare spesso sopra le righe. Purtroppo alterna momenti emotivamente avvincenti e altri più noiosi e non riesce ad essere pienamente radicale e convincente, perdendosi in una rappresentazione troppo bozzettistica e in un finale ambiguamente conciliatorio. In sostanza si può anche riconoscere una approssimazione di Östlund al cinema di Roy Andersson, quantunque lo humour e la tendenza a proporre tableaux vivants tragicomici, risultino meno incisivi rispetto alla qualità raffinata e poetica, corrosiva e feroce, ma mai banale, dello stesso Andersson. Purtroppo e incomprendibilmente molti critici hanno lodato la freschezza innovativa di questo film che si inserisce perfettamente nel sentire comune qualunquistico di molti che oggi apprezzano la satira feroce e superficiale contro borghesi, intellettuali, artisti e gli organismi finanziari che sponsorizzano l'arte. Ma un'analisi attenta rivela che si tratta di una commediola piuttosto mediocre, ingannevole e oltremodo prolissa.

**120 battements par minute**, terzo lungometraggio del francese Robin Campillo ha conquistato sia il Gran Premio della Giuria sia il Premio della Giuria dei critici della FIPRESCI attribuito al miglior film del concorso ufficiale. Propone un viaggio nei primi anni '90 e nelle battaglie portate avanti da Act Up - Paris, un gruppo di malati e sieropositivi da HIV impegnato a sensibilizzare l'opinione pubblica sul tema della lotta all'Aids e della prevenzione, sottolineando le scarse politiche portate avanti dal governo, dal sistema di sanità pubblica e dalle case farmaceutiche. Combina realismo simildocumentarista e melodramma struggente. È un'opera a tratti interessante ma squilibrata, più efficace quando mette in risalto il collettivo

che quando si perde dietro le storie personali degli attivisti. Nel corso del film l'aspetto realmente politico va via via disperdendosi in rivoli narrativi prevedibili e semplicistici, per lasciar posto alla storia d'amore "classica" tra i due protagonisti principali, Sean (Nahuel Pérez Biscayart) e Nathan (Arnaud Valois), tratteggiata con asciuttezza, e senza ricorrere a fastidiosi climax emotivi.

**Nelyubov (Loveless)**, quinto lungometraggio del cinquantatreenne russo di Andrey Zvyagintsev, ha ricevuto il Premio della Giuria e, a nostro giudizio, è il miglior film del concorso ufficiale. Ambientato a Mosca, offre un eccellente e amarissimo ritratto delle relazioni all'interno di una famiglia. Propone appunto la storia privata di una crisi familiare che assume il significato di una meditazione laica più generale sulla condizione della cosiddetta nuova classe media. Un ritratto impietoso di personaggi emotivamente squallidi, totalmente egocentrici, frustrati, vigliacchi e perennemente ansiosi e insoddisfatti. Il matrimonio di Zhenya (Maryana Spivak) e

Boris (Aleksey Rozin), entrambi appena quarantenni, si è esaurito e la coppia inizia le procedure per il divorzio. Nel frattempo litigano senza tregua manifestando un acerrimo odio reciproco e cercano di vendere l'appartamento di comune proprietà. Entrambi sono impegnati a organizzare una nuova vita. Boris, impiegato in un'impresa commerciale, ha allacciato da tempo una relazione con Masha (Marina Vasileva), una giovane donna ora incinta, ma teme che il suo boss, cristiano tradizionalista, lo licenzi se scopre la sua situazione familiare. Zhenya dirige un salone di bellezza e frequenta il quarantasettenne Anton (Andris Keiss), ricco imprenditore della ristretta élite protetta dal potere, affascinante e disposto a sposarla. Nessuno dei due è davvero interessato a prendersi seriamente cura di Alyosha (Matvey Novikov), il figlio dodicenne, testimone sofferente delle loro dispute. Il ragazzino ascolta la madre mentre afferma di volerlo inviare in un collegio per essere più libera. Poi Alyosha scompare e Zhenya tarda 48 ore per accorgersene.

Trascorrono alcuni giorni e la polizia terziversa. Solo un'organizzazione di volontari, dedicata al problema degli adolescenti scomparsi, e miracolosamente efficiente, aiuta attivamente nelle ricerche i genitori attoniti che, comunque, continuano a preoccuparsi soprattutto di loro stessi. Andrey Zvyagintsev, con un background di formazione teatrale, dimostra, fin dal suo esordio, una inequivocabile propensione a rappresentare lucidamente la tragica decadenza dei rapporti umani nelle Repubbliche nate dalla scomposizione della precedente URSS, dopo il 1989. Propone un cinema realista in cui i drammi domestici e familiari si inquadrano nelle contraddizioni tra le classi sociali e, nel corso degli anni, con i suoi film, ha costruito metafore, via via sempre più forti e grafici, sugli aspetti universali della vita. Li ricordiamo: **The Return** (2003), **The Banishment** (2007), **Elena** (2011) e **Leviathan** (2014). Nel caso di **Loveless**, Zvyagintsev ha dichiarato di aver scelto un tema di attualità in Russia, la sparizione quotidiana di migliaia di persone.

Sviluppa una narrazione rigorosa e asettica, priva di sensazionalismo. La messa in scena è essenziale, molto curata e contundente per i dettagli relativi ad ambienti e personaggi. Zvyagintsev rappresenta individui intossicati dal loro egoismo senza volerli giudicare. Descrive l'illusione romantica, ipocrita e schizofrenica, dei due protagonisti che dichiarano il loro "amore" ai nuovi partner, ma che, in realtà sono costantemente impegnati ad effettuare calcoli utilitaristici. Quindi sono incapaci di sentimenti onesti e genuini e destinati a un futuro personale miserabile. E si muovono in una società dove il potere non garantisce i servizi pubblici di protezione e assistenza e dove dilaga la corruzione. Sullo sfondo di questo quadro deprimente dei rapporti umani, al di là degli uffici high tech, delle boutiques di lusso e dei ristoranti esclusivi, vi è un paesaggio invernale desolante: casermoni anonimi, boschi deserti, capannoni industriali e scuole abbandonate e in rovina dell'epoca di Breznev.

GIOVANNI OTTONE