

71^e FESTIVAL INTERNATIONAL DE CANNES

Cannes: vince il cinema giapponese

Il disagio di ieri e di oggi

Premiati: Kore - eda Hirokazu, Spike Lee, Nadine Labaki, Pawel Pawlikowski, Jean - Luc Godard e Lukas Dhont

Il Festival di Cannes di quest'anno ha presentato un buon livello qualitativo. Si segnalano molte opere di genuino cinema d'autore e un'importante presenza di cinema asiatico e russo, segnatamente dal Far East, sia nelle sezioni della Selezione Ufficiale sia nelle due sezioni autonome collaterali, la Quinzaine des Réalitateurs e la Semaine de la Critique. Complessivamente 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, caratterizzato dalla presenza di 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 dell'egoismo e dell'individualismo e l'esacerbazione delle differenze di clas-

se; il dilagante relativismo morale; il crescente nazionalismo e sciovinismo; l'incremento della violenza contro le donne. Senza dubbio i temi prevalenti di molti film hanno riguardato anche quest'anno alcuni nodi centrali dell'esistenza 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 disumanizzanti.

Per altro non sono mancate le polemiche: rispetto alla opportunità o meno di ammettere nella Selezione Ufficiale opere prodotte da Netflix, quindi non destinate alla distribuzione nelle sale, dopo l'eccezione dello scorso anno; rispetto alla scarsa presenza femminile nel lotto dei registi della Competizione; rispetto al rischio che il film di chiusura del Festival, **The Man Who Killed Don**

Quixote, di Terry Gilliam, potesse essere depennato dal programma, a causa di una vertenza in sede legale tra il regista e il produttore Paulo Branco, eventualità alla fine scongiurata e quindi risolta con la regolare proiezione del film. La questione dei film prodotti da Netflix e in predicato di essere inseriti nella selezione ufficiale, in particolare l'atteso **ROMA**, Alfonso Cuarón, è stata risolta con chiarezza dal Festival, fissando un criterio fondamentale, e a nostro giudizio assolutamente corretto: quello per cui non possono essere presenti, nella Selezione Ufficiale del Festival, film la cui distribuzione non garantisca la successiva uscita in sala, dopo la proiezione in anteprima a Cannes, e la cui distribuzione non intenda rispettare la legislazione francese che prevede l'obbligo di un periodo di 36 mesi di sfruttamento cinematografico (finestra di visione) prima dell'inizio della disponibilità in streaming on demand. Di fronte a questa decisione Netflix ha deciso di mantenere la sua ben nota politica di non uscita in sala (salvo opportunistiche uscite evento negli USA e in qualche altro Paese, per poter far partecipare i propri film agli Oscar) e i suoi film sono stati esclusi dalla possibilità di essere selezionati per il Festival. Alcuni critici e giornalisti hanno attaccato pesantemente la direzione del Festival, accusandola di un comportamento anacronistico che da un lato entrerebbe in aperta contraddizione con una presunta nuova realtà di diffusione

del cinema a livello mondiale e dall'altro mostrerebbe di essere succube degli interessi dei distributori e degli esercenti francesi. Al contrario la nostra opinione concorda pienamente con la scelta del Festival di difendere la necessità della successiva fruizione in sala delle opere presentate nella Selezione Ufficiale, anche a garanzia della libertà dello spettatore che per vedere uno o più film della competizione di Cannes avrebbe altrimenti come unica scelta la sottoscrizione dell'abbonamento alla piattaforma che ne garantisce la visione esclusiva. E, in aggiunta, è utile ricordare che i Festival cinematografici, e a maggior ragione quello di Cannes, trovano la loro ragione di essere in quanto promotori e diffusori del cinema d'autore come prodotto artistico (pur con tutte le possibili discussioni critiche su questa definizione), senza discriminazione rispetto al cinema di genere, e perché si configurano come comunità di fruizione "privilegiata" tra autori, pubblico, critici e industria per vedere, condividere e discutere collettivamente le opere presentate. Inoltre da sempre costituiscono una importante, e spesso logica e decisiva, vetrina propedeutica alla successiva distribuzione in sala dei film, luogo di fruizione collettiva, ed esperienza unica e totalizzante di condivisione di emozioni, e a volte di dialogo, senza discriminazione di sorta, se non l'ovvio pagamento di un biglietto. L'altra questione, quella della reazione negativa (verosimilmente raffor-

zata dall'onda lunga del movimento Me-Too) rispetto alla presenza di solo 3 film diretti da donne tra i 21 lungometraggi della Competizione ha determinato un atto di significativa e civile protesta. Il 12 maggio 82 attrici e registe, di ogni generazione, alcune delle quali notissime (Agnès Varda e Cate Blanchet in prima fila), hanno sostato tutte unite sulla famosa scalinata di accesso alla grande sala Lumière del Palazzo del cinema, "les Marches", per lanciare un messaggio di richiesta di parità, dignità e rispetto nel mondo del cinema, quindi rivendicando maggiore spazio professionale per il genere femminile, ma anche per protestare ancora una volta contro le terribili violenze e violazioni di diritti a cui sono sottoposte le donne in tutto il mondo nell'epoca contemporanea. Il numero delle manifestanti è simbolico: hanno rappresentato le 82 registe ammesse con i loro film alla Competizione nel corso delle edizioni del Festival di Cannes, dal 1946 ad oggi, un numero nettamente minoritario rispetto ai 1688 registi che, nel corso dello stesso periodo, sono stati scelti, per concorrere con i loro film nella stessa Competizione ufficiale.

Quest'anno il Delegato Generale Thierry Fremaux, nelle sue dichiarazioni preliminari, ha sottolineato il fatto che, nella Selezione Ufficiale, comprendente 54 nuovi film, 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, con una sola opera prima, ma con la presenza di autori che ne sono habitués, già premiati in passato, con ben 5 film di registi francesi, su 21 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 6 opere prime su 18 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, dal malessere e dalla perdita del lavoro, 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 (Kore-eda Hirokazu, Nuri Bilge Ceylan, Pawel Pawlikowski, Wang Bing, Jean - Luc Godard e Kevin Mac-

donald) e che, soprattutto, non sono mancati notevoli, e in alcuni casi eccellenti, film di autori ventenni, trentenni e quarantenni (Jia Zhang-Ke, Matteo Garrone, Ryusuke Hamaguchi, Nadine Labaki, A.B. Shawki, Kirill Serebrennikov, Yoon Jong-Bin, Ali Abbasi, Wanuri Kahiu, Nandita Das, Meryem Benm'Barek e Adilkhan Yerzhanov). Per quanto riguarda registi già affermati, per lo più quarantenni e cinquantenni, o veterani, alcuni non hanno confermato pienamente il loro talento (Lee Chang-dong, Asghar Farhadi, Spike Lee, Sergey Dvortsevov, David Robert Mitchell, Terry Gilliam, Wim Wenders e Bi Gan), mentre altri sembrano ormai ripetersi, con scarsa originalità e idee (Jafar Panahi, Christophe Honoré, Lars von Trier e Carlos Diegues). 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 (Stéphane Brizé, Alice Rohrwacher, Valeria Golino, Yann Gonzalez, Eva Husson, Joe Penna, Gilles Lellouche, Lukas Dhont, João Salaviza e Renée Nader Messora, Ulrich Köhler, Gaya Jiji, Vanessa Filho e Alejandro Fadel).

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 dal 2015 per avviare 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 distribuzione, 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 personalità significative della storia del cinema. Innanzitutto un Événement di grande rilievo: il capolavoro **2001: A Space Odyssey**, di Stanley Kubrick, in una magnifica copia restaurata attraverso una vera e fedele ricreazione fotochimica a partire dal negativo originale. Quindi citiamo alcuni grandi film e capolavori della piccola selezione denominata "Copié Restaurée": **Driving Miss Daisy** (1989), di Bruce Beresford; **The Seventh Seal** (1957), di Ingmar Bergman; **War and Peace** (1965), di Sergey Bondarchuk; **Ladri di biciclette** (1948), di Vittorio De Sica; **Enamorada** (1946), di Emilio Fernández; **Coup pour coup** (1972), di Marin Karmitz; **Diamonds of th Night** (1964), di Jan Némec; **Tôkyô Monogatari (Tokyo Story)** (1953), di Yasujiro Ozu; **Cyrano de Bergerac** (1990), di Jean - Paul Rappennau; **La religieuse** (1965), di Jacques Rivette; **A ilha dos amores** (1982), di Paulo Rocha; **La hora de los hornos** (1968), di Fernando Solanas; **The Apartment** (1960), di Billy Wilder. Inoltre la piccola rassegna intitolata "Documentaires", comprendente opere nuovissime dedicate a importanti personalità e movimenti del cinema moderno in Paesi diversi. Ne citiamo alcuni: **The Eyes of Orson Welles**, di Mark Cousins; **Jane Fonda in Five Acts**, di Susan Lacy; **Bergman - Ett År, Ett Liv (Bergman - A Year in a Life)**, di Jane Magnusson; **Searching for Ingmar Bergman**, di Margarethe von Trotta. E ancora l'iniziativa "Rendez - vous avec", ovvero 4 Masterclasses affidate a eminenti personalità del cinema contemporaneo: Ryan Cooder, regista e sceneggiatore americano; Christopher Nolan, regista e sceneggiatore britannico; Gary Oldman, attore britannico; John

Travolta, attore americano. 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: **El Massir** (1997), di Youssef Chahine; **Le grand bleu** (1988), di Luc Besson; **Vertigo** (1958), di Alfred Hitchcock; **L'une chante, l'autre pas** (1977), di Agnès Varda; **Grease** (1978), di Randal Kleiser.

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, ma due di essi, presentati in Competizione, sono analizzati tra i film vincitori dei Premi del Palmarès.

Euforia, opera seconda dell'attrice e regista Valeria Golino, presentata nella sezione "Un Certain Regard", è un dramma centrato sulla malattia e sulla complicata relazione tra due fratelli diversissimi. Si tratta di un'opera pretenziosa, con enormi ambizioni di rappresentazione di una dialettica esistenziale cruciale, ma che, purtroppo, si risolve in un mix tra melodramma à la page e commedia "intelligente", narrativamente di-

somogeneo e frustrante a causa della superficialità dei personaggi e delle situazioni e dei prevalenti toni prosaici, al di là delle buone intenzioni della regista. Matteo (Riccardo Scamarcio, prorompente e gigione) è uno spericolato "imprenditore" trentenne, molto introdotto nelle alte sfere della gerarchia ecclesiastica del Vaticano. È proprietario di un'agenzia di marketing e di terziario avanzato che si occupa di rifare l'immagine a clienti danarosi e creduloni, un abile venditore di "progetti" evanescenti, supportato da uno staff di collaboratori che tratta con capricciosa prepotenza. Lo si vede proporre con spregiudicatezza, a pomposi cardinali, idee per l'esposizione di opere di arte sacra del '500 e del '600 con arditi giochi di luce o per sfarzosi eventi celebrativi, da finanziare con operazioni milionarie, nascondendo la propria ignoranza e seducendoli con il piglio da uomo di mondo esperto e competente. Abita in un magnifico superattico, in cui spiccano appariscenti pezzi di arte moderna, con ampia terrazza, in un elegante palazzo in pieno centro storico a Roma. È un uomo di successo, ricco, furbetto, egocentrico, narcisista ed edonista, gaudente e parolai, bravissimo a fingere e a mentire: il tipico esponente di un certo cinico mondo romano in cui si mescolano affaristi, arrivisti, prelati, veri borghesi, ma anche cafoni servili e apprezzati marginali. Omosessuale dedito al culto del corpo e agli eccessi, si distrae con un continuo carosello di giovani partner a pagamento, cocaina e altre droghe e shopping compulsivo e conduce una vita piena di incontri, pranzi, cene e feste, circondato da una corte di amici rumorosi che elogiano i suoi vezzi e che sopportano i suoi malumori e le crisi di malinconia. Un giorno riceve la telefonata di sua madre che abita a Nepi, in provincia, nella villetta di famiglia, e che gli annuncia che il fratello maggiore è malato e molto debilitato. Ettore (Valerio Mastandrea, incerto e abbastanza a disagio nel ruolo assegnatogli) è un quarantenne, insegnante di matematica nella locale scuola media, chiuso, introverso, cauto, sensibile e problematico: un'idealista progressista di rigorosi principi e di buona cultura, che si sente inadeguato e che cerca di nascondere i propri fallimenti con un certo sarcasmo, non ama apparire e detesta la cialtroneria "sostanziosa" di Matteo. È un uomo in crisi: ha lasciato Michela (Isa-

bella Ferrari), la moglie coetanea, e il figlio preadolescente e si è innamorato di Elena (Jasmine Trinca), una trentenne difficile, che, dopo una breve relazione angosciante, pare che non lo ami più, ma che per lui resta l'oggetto di una struggente idealizzazione. Matteo accoglie il fratello nel proprio appartamento e si prodiga per farlo visitare dai migliori specialisti. Tuttavia quando dall'iter diagnostico emerge che Ettore è affetto da un tumore al cervello in stadio avanzato e incurabile, Matteo gli tiene nascosta la diagnosi e minimizza la malattia, perché, come si desume con facilità, si illude di poter controllare la situazione e di poter ottenere un intervallo di tempo per riconquistare l'affetto, spinto dalla propria infinita presunzione e da malcelati sensi di colpa. Inizia quindi un confronto tra i due fratelli che si sviluppa attraverso ricordi, rievocazioni, qualche inedita complicità e un tourbillon di episodi stucchevoli, comici e apparentemente paradigmatici. Ettore, dopo un'iniziale riluttanza, si abitua allo stile di vita e alle frequentazioni del fratello e, aiutato dai farmaci cortisonici, accetta gli agi che gli vengono offerti (l'auto con autista e la carta di credito) e si lascia coinvolgere dalla contagiosa euforia di Matteo, arrivando a riporre in lui una piena fiducia. Quest'ultimo lo convince a effettuare un picaresco viaggio al santuario cattolico di Medjugorje in Bosnia, per cercare di ottenere la guarigione dalla Madonna e giunge a organizzargli un patetico incontro con Elena. Fino allo scontato finale. Valeria Golino ha esordito con **Miele** (2013) un'opera che affronta il tema molto controverso, dell'eutanasia o, meglio, del suicidio assistito, ma che, pur evitando l'ottica sensazionalista e il racconto a tesi, propone una storia irrisolta e confusa, con soluzioni artificiose e con astruse tinte di thriller. Per altro, pur scegliendo un registro narrativo pietista incongruente e perdendosi in equilibristici psicologici contraddittori, perlomeno cerca di evitare il moralismo e la presa di posizione di parte (filosofica, politica, religiosa o di convenienza) e ha il merito di rifuggire, in larga parte, dal facile melodramma. Con **Euforia** torna ad affrontare il tema della morte, ma con un approccio meno incisivo, puntando soprattutto sulla dinamica del rapporto tra fratelli e proponendo la questione etica della menzogna a fin di bene. Tuttavia il plot è debole e

la configurazione drammatica della vicenda si disperde in un resoconto di incontri, commiati, bozzetti, bugie, sentimenti rimasticati e facili metafore, con personaggi stereotipati o bizzarri e macchiettistici e con qualche eccesso vitalistico forzato di allegria e di commozione. Certamente il difetto nasce soprattutto dalla sceneggiatura, curata dalla Golino con le solite Francesca Marciano e Valia Santella, con la collaborazione dello scrittore Walter Siti (noto per la sua passione per l'universo omosessuale post pasoliniano), che, pur prendendo spunto da situazioni e personaggi che potrebbero essere reali, ne propone una versione grossolanamente grottesca e molto caratterizzata in senso moralistico in ragione della critica di maniera al secolarismo dei prelati del Vaticano e a stili di vita e a tipi umani dell'epoca berlusconiana. In aggiunta occorre dire che la menzogna omissiva raccontata da Matteo e, soprattutto, creduta da Ettore, rispetto alla diagnosi della malattia, è abbastanza improbabile. Valeria Golino sembra non cercare una poetica personale e si muove sulle orme del cinema pastiche, con sentimenti ed emozioni fittizi, di Ferzan Ozpetek, con qualche reminiscenza dell'ambiente di certi melodrammi raccogliatici e fortemente didascalici di Nanni Moretti (di cui proprio Valia Santella è l'abituale sceneggiatrice), ma senza la geniale disanima umanistica del malessere dei personaggi, proposta a volte dal regista romano. E al tempo stesso sembra voler rinnovare i fasti della commedia all'italiana, nella versione "contorcimenti di una famiglia borghese romana", con le sue maschere e con i triti e ritriti luoghi comuni (il gruppo di amici, le serate in terrazza e al ristorante, le visite in ospedale, il canto corale, il ballo, le gite al mare, ecc.), ma è ben lontana dal felice cinismo e dal talento affabulatorio di Mario Monicelli e di Ettore Scola. La narrazione è sfilacciata, tra trama e sottotrama, e ben poco emozionante, la caratterizzazione dei personaggi è carente e poco credibile e la messa in scena, al di là di certe inquadrature originali, è piuttosto convenzionale. Inoltre Valeria Golino, pur mostrando grande empatia verso i suoi attori, dimostra di non saperli dirigere, perché li lascia liberi di debordare in una recitazione spesso eccessivamente naturalistica, anche quando sarebbe necessaria la sottrazione.

Troppa grazia, sesto lungometraggio di Gianni Zanasi, presentato nella sezione "Quinzaine des Réalisateurs", ha ottenuto il Label Europa Cinéma Award. Si tratta di una commedia bislacca, falsamente originale e surreale, con una trama grottesca e paradossale, tutta giocata su soluzioni comiche grossolane, già viste e di corto respiro. La vicenda si svolge in un paese anonimo della provincia rurale italiana. La protagonista è Lucia (Alba Rohrwacher, ancora meno credibile e affettata nel ruolo comico) è un geometra che tira avanti grazie a incarichi di mappature e indagini catastali. La sua vita di madre separata è complicata: da un lato i postumi della recente fine della relazione con Arturo (Elio Germano), il compagno di sempre che l'ha tradita, dall'altro l'educazione di Rosa (Rosa Vannucci), la figlia preadolescente nata da un precedente legame. Paolo (Giuseppe Battiston), un assessore della giunta comunale le affida la realizzazione della mappatura del terreno su cui dovrà sorgere "l'Onda", un complesso edilizio fuori misura, destinato a deturpare il paesaggio collinare della zona, ma considerato decisivo per alleviare la depressione economica dell'area. Lucia non condivide quella speculazione e inoltre, essendo perfezionista e testarda, scopre procedure irregolari per l'acquisizione dei terreni, ma, angosciata dal timore di perdere l'incarico e l'onorario connesso alla prestazione, decide di procedere nel lavoro assegnatole e di non dire nulla. Poi una mattina, mentre sta effettuando i rilievi su una collina isolata, incontra una figura femminile misteriosa (Hadas Yaron) che scambia per una profuga. La donna, che ha un volto bellissimo con occhi profondi, si rivolge a lei con aria solenne e perentoria e le ordina di far bloccare i lavori di costruzione del complesso e di chiedere invece agli uomini di edificare una chiesa in quel luogo. Lucia inizialmente è scettica, quindi diventa ossessionata e angosciata perché le apparizioni della stessa donna, durante i giorni successivi si ripetono, anche nella cucina del suo appartamento e anche di notte e la richiesta diventa pressante e perentoria. In effetti la donna non esita a stratonarla violentemente per essere ascoltata. Lucia si trasferisce a casa della sua amica Claudia (Carlotta Natoli) e cerca di sottrarsi. Ma lei è l'unica che riceve quelle visite e che vede la sconosciuta e alla

fine si convince di aver assistito a un'apparizione della Madonna. Ne segue un'incalzante sequela di sottotrame, di malintesi e bozzetti comici, con le caratteristiche e i ritmi della pochade, fino al climax esplosivo e al finale prosaico. Gianni Zanasi, autore discontinuo che privilegia l'ironia stralunata, ha realizzato **Non pensarci** (2007), una riuscita commedia familiare, ambientata a Rimini: un'opera malinconica e trasgressiva, ironica e divertente, che non scade quasi mai nella farsa a buon mercato, che rivela un approccio fresco che certamente risente dell'influenza di certi film della produzione indipendente statunitense e che fotografa, con amarezza, contraddizioni e aspetti surreali della provincia italiana. Al contrario **Troppa grazia** è molto deludente. È un film che vorrebbe presentare, in forma brillante e leggera, un racconto calato nel reale dei disaggi delle persone, tra preoccupazione per il lavoro e ordinaria indifferenza, becero cinismo e corruzione spicciola, ma proteso al surreale. E, secondo le dichiarazioni del regista, non si tratterebbe di una cronaca religiosa, ma piuttosto della riscoperta, da parte della protagonista di una sopita dimensione interiore di purezza e di testimonianza, attraverso un'apparizione iconica, che la spinge ad essere coraggiosa e intransigente. Tuttavia, al di là di queste buone intenzioni "umaniste", il film è abborracciato, costellato di stereotipi e popolato da personaggi patetici, con dialoghi assurdi, tra il ricercato e il trash, e una qualità della recitazione davvero commendevole.

Samouni Road, del documentarista e militante politico Stefano Savona, presentato nella sezione "Quinzaine des Réalisateurs", ha ottenuto il Premio della Giuria indipendente Oeil d'Or come miglior film documentario. Si tratta del racconto della vicenda di una famiglia allargata palestinese residente nella cosiddetta Striscia di Gaza e coinvolta tragicamente nell'attacco dell'esercito israeliano durante l'azione militare denominata "Operazione Piombo fuso" avvenuta a fine dicembre 2008 in seguito ai ripetuti attacchi subiti ad opera delle milizie palestinesi di Hamas. È un documentario costruito con cura, ma totalmente di parte e del tutto privo di distanza rispetto alla verità storica dei fatti. Durante quei giorni il clan dei Samouni, residente a Gaza da prima del 1948, che comprende circa 150 persone,

subì gravi perdite, 28 morti tra cui anziani e anche bambini. Stefano Savona, che ha già raccontato la citata operazione militare nel suo precedente documentario **Piombo fuso** (2009), si era già recato sul luogo della strage nel 2009 e vi ha fatto ritorno un anno dopo, in occasione del matrimonio di uno dei superstiti della famiglia. **Samouni Road**, frutto di 10 anni di lavoro, tra produzione e montaggio, è diviso in tre parti, prima, durante e dopo l'attacco militare israeliano. Si sviluppa attraverso: la sceneggiatura basata sulle testimonianze di chi era presente; una ricostruzione dei combattimenti casa per casa, tra soldati israeliani e milizie di Hamas, con perquisizione delle abitazioni e morte di civili, utilizzando immagini artefatte, impressionanti, ma presunte, riprese da pseudo - visori notturni infrarossi e riproduzioni artefatte in negativo di come i droni israeliani osservavano la vita del quartiere prima e durante l'azione di guerra, che simulano le modalità con cui i soldati aggredirono la popolazione palestinese; il contributo dell'animazione di Simone Massi, con un lavoro tecnicamente ammirevole di migliaia di tavole grafiche disegnate che riprendono e illustrano le testimonianze dei sopravvissuti, intercalata alle immagini reali che documentano la vita quotidiana della famiglia nel 2009, prima della guerra, e nel 2010. All'inizio del film, ambientato nella periferia rurale della città di Gaza, la famiglia Samouni si appresta a celebrare un matrimonio. È la prima festa dalla fine dello scontro militare. Amal, Fouad, i loro fratelli e i loro cugini hanno perso i genitori, le case e gli alberi di ulivo. Il quartiere dove abitano è in ricostruzione. Ripiantano gli alberi e lavorano i campi, ma una sfida ben più difficile incombe su questi giovani sopravvissuti: ricostruire la propria memoria. Seguendo il filo dei loro ricordi Savona propone un ritratto di questa famiglia prima, durante e dopo gli eventi, documentandone le relazioni interne, i valori umani, le abitudini, le opinioni e le speranze. Tuttavia, purtroppo, Savona e i suoi interlocutori sono molto reticenti rispetto al fatto se alcuni membri della famiglia fossero o meno militanti di Hamas nel 2009 e quale fosse la situazione precisa durante il massacro, ovvero se nelle loro case vi fossero o meno combattenti palestinesi.

Rispetto ai film e ai documentari di

vario genere presentati fuori concorso, nella sezione "Hors Compétition et Séances Spéciales", ne commentiamo alcuni.

Gongjak (The Spy Gone North), del sudcoreano Yoon Jong-Bin, è un magnifico thriller di spionaggio ispirato da una storia vera: intenso e incalzante, con una suspense continua e con risvolti politici inquietanti. Racconta un feroce gioco di inganni e di colpi di scena che svela il dramma e i loschi giochi di potere nel confronto tra Sud e Nord Corea. Nel 1993, a Seoul, Park Suk-young (il convincente Hwang Jung-Min), ex ufficiale militare divenuto un giocatore d'azzardo e alcolista, viene ingaggiato dal NIS, l'agenzia nazionale dei servizi segreti, e diventa l'agente, con nome in codice "Black Venus", incaricato di carpire informazioni sull'avanzamento del programma nucleare nordcoreano. Assunta l'identità di un businessman interessato a fare affari con lo stato della Nord Corea, si installa a Pechino e, poco a poco, riesce a conquistare la fiducia di Ri Myong-un (Lee Sung-Min), un quadro di vertice nordcoreano che gli fa incontrare il dittatore Kim Jong-il a Pyongyang. Da quel momento Park Suk-young riesce a muoversi con efficacia nel territorio nordcoreano. Ma, in seguito, scopre una trama occulta di accordi segreti tra agenti e politici devianti dei due Paesi per boicottare Kim Dae-jung, candidato del Partito Democratico alle cruciali elezioni presidenziali del 1997 in Sud Corea. Nel frattempo la sua identità di spia sta per essere scoperta dagli sgherri di Kim Jong-il. Yoon Jong-Bin costruisce uno scenario che ricorda i romanzi di John Le Carré, impeccabile nei dettagli e del tutto incisivo, con personaggi complessi e interpreti meravigliosi. Giocando con intelligenza sul confronto psicologico e sui canoni migliori del genere spionistico, confeziona un film molto godibile ed emozionante, con un ritmo angosciante e con sporadiche accelerazioni. E, a tratti, persino commovente quando mostra i risvolti più umani della relazione tra i due protagonisti.

Dead Souls, del noto documentarista cinese Wang Bing, è un poderoso documentario, di ben otto ore e un quarto, che, coraggiosamente e con straordinaria sensibilità, ricostruisce la memoria di una delle più immani tragedie avvenute nella Repubblica Popolare della Cina. Si tratta della deportazione nei "campi di

rieducazione”, veri campi di lavoro coattati istituiti dal governo comunista cinese, di circa un milione di persone, condannate senza alcun processo regolare. Sono i dissidenti del regime, definiti “deviazionisti di destra” e “controrivoluzionari”, sia proletari che intellettuali, e imprigionati durante il “Grande balzo in avanti”, la folle politica di massiccia collettivizzazione e di crescita economica forzata, voluta da Mao Zedong, che causò una gravissima carestia alimentare con milioni di morti, tra il 1958 e il 1961. Wang Bing aveva già realizzato nel 2010 la sua unica opera di finzione, **The Ditch**, un capolavoro lucido e straziante che tratta lo stesso argomento, svelando una sconvolgente realtà storica, censurata per decenni dal regime dittatoriale cinese. Un film che segue le vicende di un gruppo di prigionieri detenuti nel campo di lavoro Jiabianguo, nella provincia nord-occidentale del Gansu, in un’area, in quota, del deserto di Gobi. Uomini che hanno perso qualsiasi speranza perché condannati letteralmente a morire di fame e di stenti, a causa delle fatiche disumane compiute per effettuare lavori totalmente inutili e per effetto delle condizioni climatiche estreme. In **Dead Souls** Wang Bing riprende il discorso, incontrando e intervistando 120 sopravvissuti, ormai ottantenni e novantenni, dei “campi di rieducazione” di Jiabianguo e di Mingshui, che funzionarono dal 1956 al 1961, per comprendere chi fossero questi sconosciuti, le terribili prove che hanno dovuto affrontare, il destino cui sono andati incontro e la loro delusione rispetto a speranze e sogni miseramente crollati. Strutturato quasi interamente con una quindicina di interviste, eseguite rigorosamente con inquadrature fisse frontali, e suddiviso in due parti, di durata sostanzialmente uguale, intitolate “Mingshui I” e “Mingshui II”, il film, privo di qualsiasi tentazione spettacolare, presenta un materiale girato nel corso di dodici anni, tra il 2005 e il 2017. La prima sezione vede una successione di testimonianze. Ogni itinerario individuale rievocato appare simile, disperato e atroce e racconta il medesimo incubo dopo la condanna: la detenzione ovvero la mancanza di cibo, le malattie, gli alloggi inesistenti per cui i confinati dovevano scavare buche nel terreno dove riposare per quel poco tempo concesso quando terminavano i massacranti turni quotidiani di lavori forzati, le umiliazio-

ni e i piccoli stratagemmi per evitare il totale annientamento. La seconda sezione, che contiene le interviste più recenti, propone un percorso di riappropriazione del dolore personale e di recupero della propria dimensione umana, da parte dei sopravvissuti. L’approccio di Wang Bing va ben oltre la denuncia e descrive i disperati tentativi dei prigionieri per conservare la loro dignità. È un film durissimo, onesto e impressionante, privo di qualsiasi tentazione di manipolazione retorica o ideologica.

10 Years in Thailand, dei thailandesi Aditya Assarat, Wisit Sasanatieng, Chulayarnon Sriphol e Apichatpong Weerasethakul, è un’opera collettiva, articolata in 4 cortometraggi. I filmmaker di generazioni differenti, immaginano un futuro ipotetico e distopico per la Thailandia, ma mostrano anche riconoscibili riferimenti alla situazione attuale del Paese marcata dall’autoritarismo conservatore del sistema di potere dominante. In effetti dal 2014 la Thailandia è governata da una dittatura militare che ha messo un freno alla dissidenza, alla libertà di opinione, alla diversità di pensiero e all’espressione artistica in pubblico di tematiche non gradite. La crescita di un nuovo, aggressivo e totalizzante, nazionalismo viene incentivata attraverso norme e regole che promuovono solo quello che viene considerato come “pensiero corretto”. **10 Years in Thailand** mostra approcci diversi, ma uno scopo comune: prospettare le strutture del futuro basandosi sulla restrizione degli spazi di pensiero e di libertà d’azione odierni. Racconta un Paese già condizionato dal potere repressivo, in cui la popolazione sembra aver accettato divieti e privazioni di diritti, e si affida ambigualmente all’etica pacifista buddhista, non concependo veri atti di ribellione collettiva e arrendendosi al conformismo. Assarat propone un episodio di “normale” e “pacifica” censura, mettendo in scena, in bianco e nero, l’intervento ispettivo, “cortese”, ma fermo dei militari, nei confronti di una mostra di fotografie. Il risultato è la rimozione di quelle foto, istantanee veritiere della gente e della vita in strada, ritenute lesive dell’orgoglio dell’esercito e della religione. Sasanatieng configura un’efficace allegoria di un mondo in cui pochi esseri umani sono prede di caccia di uomini e donne con la testa di gatto. Siriphol realizza una piccola farsa poetica, grottesca

e variopinta, che ridicolizza perfino la figura della principessa reggente la quale, in abiti militari, cerca di neutralizzare il popolo utilizzando i programmi televisivi. Nel frattempo si precipita in una paranoia cyberpunk in cui imperversa uno strano monaco. Infine Weerasethakul mette in scena, sullo sfondo di un parco che inneggia alla nuova Thailandia, un venditore di apparecchiature di ossigenoterapia per contrastare le apnee notturne, proponendo quindi l’allegoria del buon sonno come anestesia delle coscienze ovvero dell’oblio nel torpore.

Whitney, del britannico Kevin Macdonald, è un documentario onesto, privo di reticenze, ricco di sfumature e sostanzialmente esaustivo. Ricostruisce la straordinaria e tragica traiettoria esistenziale di Whitney Houston. L’icona afroamericana della musica pop degli anni ’80 e ’90, spesso chiamata semplicemente “The Voice”, soprannome attribuitole da Oprah Winfrey, venne poi inghiottita nel vortice oscuro della depressione, dell’alcolismo e della tossicodipendenza. È stata una cantante straordinaria che ha vinto 6 Grammy Awards e che detiene tuttora sia il record di American Music Awards, avendone ricevuti ben 22, sia quello per il numero più alto di prime posizioni consecutive nelle classifiche degli hit musicali, superando persino Diana Ross & The Supremes e i Beatles. Sono state vendute complessivamente 200 milioni di copie di suoi dischi, fra singoli e album. Nel 2006 il Guinness dei Primati l’ha dichiarata “l’artista più premiata e famosa di tutti i tempi”. Inoltre la sua canzone *I Will Always Love You* è il singolo più venduto di un cantante nella storia della musica moderna. Lo scozzese Kevin Macdonald è autore di interessanti documentari, come **One Day in September** (1999) e **Marley** (2012), e di riusciti lungometraggi di finzione, come l’originale **The Last King of Scotland** (2006) e i mainstream di genere **State of Play** (2009) e **Black Sea** (2014). Grazie anche alla perfetta intesa con il montatore Sam Rice-Edwards, Macdonald ha assemblato magistralmente un’enorme mole di materiale di repertorio, footage, filmati privati e documenti inediti (in particolare sulle ultime settimane di vita della diva) e ha cucito insieme brani da decine di interviste a parenti e amici di Whitney. L’incipit colorato e vibrante celebra gli anni ’80, l’epoca di Reagan e dell’edonismo tra

pop e disco music, poi si ritorna al bianco e nero degli anni ’60 e ’70, quando Whitney bambina, chiamata Nippy in famiglia, all’età di nove anni, incominciò a cantare nel coro della New Hope Baptist Church fino a diventare solista all’età di 11 anni. Il contesto storico e politico, ma anche familiare e religioso, è il punto di partenza da cui prende corpo un percorso analitico che ricostruisce fluidamente, e disseziona senza remore, le tappe della carriera professionale di Whitney e le difficili prove della sua vita personale, tra fragilità e dolore. Cantante, modella, diva e donna solo apparentemente felice. In effetti poco a poco emerge una dimensione personale di Whitney Houston fortemente melodrammatica, che va dalla accertate molestie sessuali subite durante l’infanzia ad opera della zia Dee Dee Warwick, sorella della celeberrima Dionne Warwick, (che sembrano aver determinato importanti conseguenze nella vita sessuale della cantante) fino al tormentatissimo matrimonio con il cantante, attore e ballerino Bobby Brown, fino al loro divorzio avvenuto nel 2006. L’uomo, geloso della popolarità di Whitney, è stato violento verso di lei ed è responsabile della sua iniziazione alle droghe. Successivamente è descritto il terribile declino di Whitney, non certo aiutata dai familiari, che si sono spesso comportati come parassiti, tra solitudine e pulsioni autodistruttive e strenui sforzi per riemergere, fino alla morte prematura, per probabile overdose da farmaci e stupefacenti, nel 2012. Ne risulta un’opera molto viva e incalzante, con un’alternanza di informazioni, immagini, quesiti e qualche clamorosa rivelazione, ma anche venata di malinconia e sostanzialmente priva di retorica, falso glamour e giudizi morali. Vi prevale largamente la scansione della vita personale e intima della cantante, costellata di demoni, scandali, polemiche, cadute clamorose e inaspettate resurrezioni. È una rievocazione mai di maniera di un’artista eccezionale, continuamente assediata dai media e dalle televisioni e sconfitta da sé stessa.

The House that Jack Built, del danese Lars von Trier, era il film scandalo, molto atteso, del Festival. Si tratta di un horror, con pretese di metafora filosofica, costruito come elegia nerissima del male assoluto, con il chiaro obiettivo di essere disturbante e provocatorio al massimo livello. Racconta la violenta

e feroce parabola del quarantenne Jack (Matt Dillon, molto efficace nella parte), efferato e nichilista serial killer di donne. È un individuo affascinato dalla matematica e dall'architettura, che, al termine delle proprie gesta, condite da eccessi narcisistici di violenza (dosati clinicamente con immagini sensazionaliste), trasforma ogni volta il corpo delle vittime in una presunta macabra messa in scena artistica. Si tratta di un film iperrealista, zeppo di particolari orridi e sadici, e francamente noioso, che porta alle estreme conseguenze la disonestà di Lars von Trier nei confronti del pubblico, che viene morbosamente ricattato. È un lavoro prolisso, suddiviso in cinque capitoli, corrispondenti a cinque delitti, e infarcito di citazioni e intermezzi in cui il regista, oltre a propinare teorie sulla condizione umana e sulle sue contraddizioni, in particolare la presunta propensione naturale dell'uomo ad abusare dei propri simili fino alle più estreme conseguenze e la presunta naturale idiozia delle donne, ribadisce, tra l'altro, la sua ambigua ammirazione nei confronti di Albert Speer, l'architetto di Hitler. La messa in scena gioca maldestramente a ripetere i canoni di genere, di uno pseudo thriller a tinte forti, mentre le trovate geniali sono limitate. Fino all'epilogo, sarcastico e visivamente raffinato, in cui il protagonista pluriomicida Jack scende all'Inferno accompagnato da Verge (Bruno Ganz in un cameo di gran pregio), caricatura del Virgilio dantesco, configurando una svolta pop con scenografie che richiamano Goethe e Gustav Doré. Alcuni critici, folgorati dal film, hanno scritto di un'opera definitiva, summa del percorso artistico trentennale di Lars von Trier e della sua visione del mondo, mentre ci pare invece che il film sia semplicemente una rappresentazione escatologica, estremamente grossolana, pretestuosa, cinica e manierista, che è la mostruosa estensione dell'ego "creativo" del regista.

Fahrenheit 451, dell'americano di origini iraniane Ramin Bahrani (USA), propone una rilettura del classico romanzo di fantascienza "Fahrenheit 451" (1953), di Ray Bradbury, diventato poi l'omonimo cult film di François Truffaut nel 1966. Tuttavia è un'opera ben poco convincente. L'approccio, che mescola scenografie e tecnologia da classico cinema mainstream, incerti meccanismi di genere e sfaccettature melodrammatiche

piuttosto convenzionali, depotenzia la dinamica esistenziale e il significato politico del racconto. Ramin Bahrani, autore di film significativi e originali in termini esistenziali e sociali, quali **Man Push Cart** (2005), **Chop Shop** (2007), **Goodbye Solo** (2008) e **99 Homes** (2014), introduce alcuni interessanti aggiornamenti della storia rispetto alle opere di Bradbury e di Truffaut e si concentra sui dialoghi, infarcendoli di considerazioni teoriche e morali, ma non riesce a rendere pienamente credibile le dinamiche di confronto tra i personaggi nell'ambito dell'universo distopico descritto. Inoltre le scene d'azione sono poco efficaci ed emozionanti. È comunque significativo il cast che comprende Michael Shannon, più convincente, e Michael B. Jordan e Sofia Boutella, non proprio efficaci.

Artic, opera prima di Joe Penna, brasiliano radicato negli USA, è un survival drama estremo, ambientato in inverno in un'area disabitata della Groenlandia. È un film di genere mainstream, non proprio spettacolare e piuttosto prevedibile, nonostante alcune "calcolate" sorprese per impressionare adeguatamente l'audience. Un quarantenne sconosciuto (Mads Mikkelsen), forse ricercatore scientifico e unico sopravvissuto di un precedente incidente, è accampato nella carlinga di un piccolo aereo precipitato in un pianoro coperto di neve e ghiaccio e circondato da piccoli contrafforti. Overgård, il nome è cucito sul suo giaccone, dimostra di essere esperto, come si desume da alcuni efficaci dettagli, e cerca di resistere alla natura ostile, con temperature di 60° sotto zero, difendendosi dal pericolo degli attacchi degli orsi bianchi e nutrendosi del poco pesce che riesce a catturare. Poi, un giorno un elicottero, comparso dal nulla, precipita poco lontano e il protagonista salva una donna sconosciuta (Maria Thelma Smáradóttir), gravemente ferita all'addome e in coma. Quindi, dopo averla caricata su una specie di rudimentale slitta, la trascina in un viaggio disperato nella landa desolata per cercare la salvezza, affrontando indicibili sofferenze, tempeste e pericoli e rischiando più volte la morte. Joe Penna, già famosissimo youtuber, cerca di realizzare un art movie "eccezionale", del tutto privo di dialoghi. Tuttavia la sua interpretazione dei canoni di genere è grossolana, con molti aspetti grotteschi e poco credibili e con

incongrue inserzioni musicali, e, nonostante il riconfermato carisma di Mikkelsen, determinato da un mix di fisicità, fascino e doti interpretative eccellenti, il film non riesce mai a procurare vera emozione.

The Man Who Killed Don Quixote, di Terry Gilliam, presentato come closing film del Festival, era molto atteso, perché frutto di un progetto travagliatissimo, leggendario e "maledetto". Si tratta di un'opera caotica e fluviale, realizzata dopo una gestazione "epica" e rocambolesca di 25 anni e dopo svariate traversie produttive. Gilliam rilegge il capolavoro di Cervantes attraverso un'operazione contorta e di corto respiro di meta-cinema, ovvero di film nel film. Toby (Adam Driver), un regista quarantenne americano ormai cinico, che ha esordito 20 anni prima con un filmetto indie in bianco e nero su Don Quixote, torna in Spagna, nella regione di La Mancha, per girare un altro film ad alto budget sull'eroe di Cervantes. Ma il grottesco e losco produttore (Stellan Skarsgård), in crisi con i finanziamenti, blocca il set. Il regista si avventura nel paesino dove vive il ciabattino (Jonathan Pryce) che aveva interpretato quel suo primo film e lo ritrova, ormai folle e delirante, convinto di essere il vero Don Quixote. Da quel momento si sviluppa una sarabanda, con ritmi indiatolati, ma anche con vari momenti di stanchezza e di impasse, in cui tutti si inseguono. La vicenda si sviluppa tra vari mondi, nel presente del film, in un doppio passato e in un universo allucinante in cui i protagonisti di ognuno dei livelli di finzione rappresentati si incontrano, tra personaggi astrusi e "malvagi", gitani e un oligarca russo mafioso, inanellando passioni, tradimenti straordinarie avventure e molti stereotipi ispanici. La genialità istrionica dell'americano, naturalizzato britannico, Terry Gilliam non riesce mai a rinnovare i fasti dei felici e unici lavori cinematografici dell'epoca della sua appartenenza al celeberrimo collettivo artistico dei Monty Python, eccessivi, forse anche narcisistici e baroccheggianti, ma vivacissimi, intelligenti, caustici e anticipatori. La coloratissima macchina scenica approntata è grandiosa e si devono riconoscere qualche simpatica invenzione e fulminante intuizione, preziosismi visivi, alcuni momenti commoventi o brillantemente deliranti o intrinsecamente tragici e molto mestiere. Gil-

liam cerca di mediare tra molteplici suggestioni e miti, la questione della corruzione del potere e la rappresentazione della follia della creazione cinematografica. Tuttavia, purtroppo, sconfina nel territorio della spettacolarità elegante dei film prodotti dalla Walt Disney e non trova mai un'efficace, coerente e graffiante chiave poetica e scenica. Propone una narrazione labirintica, dispersa in mille rivoli, stratificazioni, complesse evoluzioni e incastri, oscilla tra generi diversi senza riuscire ad amalgamarli, dal mitologico surreale al dramma picaresco e storico, al fantasy e alla pochade e consente troppa libertà interpretativa agli attori, i quali replicano singolarmente la propria consueta maniera recitativa.

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 molto interessante in termini di qualità d'autore, avendo messo insieme 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'attore americano Benicio Del Toro.

Gräns (Border), opera seconda di Ali Abbasi, iraniano radicato in Danimarca, ha ottenuto il Premio Un Certain Regard al miglior film. È un dramma - thriller con venature horror che sconfina in un cupo fairy tale, intrigante e piuttosto insolito. La trentenne Tina (Eva Melander), agente della dogana svedese, controlla i passeggeri che arrivano a Stoccolma via mare dalla Finlandia e, grazie al suo olfatto non comune, individua con sicurezza delinquenti e trafficanti, perché avverte, nelle persone che esamina, anche segni delle loro emozioni e paure della personalità menzognera e criminale. La donna abita in un piccolo cottage tra i boschi dove convive con Roland (Jörgen Thorsson), uno scommettitore fannullone, ma i due non intrattengono rapporti sessuali. In effetti Tina, che presenta fattezze sgraziate non comuni, preferisce avvicinarsi senza paura agli animali, alci, volpi e scoiattoli e immergersi nelle acque di un lago, sentendosi un outsider, diversa dalle altre

persone. Un giorno, mentre svolge il suo lavoro, incontra Vore (Eero Milonoff), un individuo sospetto di essere un contrabbandiere, di fronte al quale le sue capacità sono messe a dura prova per la prima volta. Tina sente che Vore nasconde qualche cosa, ma non riesce a comprendere di quale mistero si tratti. E inoltre avverte una strana attrazione, quasi animalesca, verso quell'uomo che presenta tratti somatici simili ai suoi. Quindi decide di affittargli un altro cottage che si trova vicino alla sua abitazione e i due iniziano a frequentarsi. Quando, dopo alcune esitazioni, inizia una relazione con Vore e si accoppia con lui (in una scena intensa che sfida il tradizionale immaginario sessuale), Tina scopre la loro comune identità e natura di creature umanoidi, fisicamente, sessualmente e moralmente ambivalenti, diverse dai comuni esseri umani. Da quel momento si innescano esiti inaspettati e sorprendenti perché Vore intende compiere una spericolata missione. Ali Abbasi, già autore del period film horror **Shelley** (2016), adatta una novella di John Ajvide Lindqvist (co-sceneggiatore del film) ed evoca i trolls, figure inquietanti della letteratura fantastica nordica. **Border** fonde, con particolare maestria, vari temi e registri: ambivalenza della natura, sofferenza dei "diversi", amore, brutalità, humour grottesco, violenza e rivalsa. Forse nasconde anche, in termini metaforici, un riferimento al disagio esistenziale occultato dall'apparente normalità che soffoca natura e pulsioni difformi. La messa in scena è ricca di qualità e garantisce un continuo interesse per la narrazione anche nei rari momenti in cui appare un poco arzigogolata.

Donbass, di Sergei Loznitsa, ha ricevuto il meritato Premio alla miglior regia. Si tratta di un'immersione senza speranza nella guerra feroce e assurda, iniziata nel 2014 e tuttora in corso nel Donbass, la regione orientale russofona dell'Ucraina. È un territorio occupato da varie gang criminali e dai paramilitari separatisti, sostenuti finanziariamente e militarmente dal governo russo di Putin, che combattono l'esercito ucraino, appoggiato da ambigui volontari nazionalisti. I 13 episodi in cui si articola il film, ispirati a fatti reali e collegati tra loro in un percorso narrativo ellittico, raccontano le sofferenze di cittadini ordinari esposti al fuoco degli obici, ma anche a

furti, soprusi e violenze di ogni tipo e ovunque, tra situazioni insensate, grottesche e tragiche e atti efferati. Ne riportiamo alcuni. Militari o paramilitari, o banditi di strada che si fingono soldati, che taglieggiano i passeggeri di un autobus. La cattura di un ceccchino che viene legato a un palo, dileggiato, percosso e quasi linciato da occasionali passanti, con la connivenza del soldato o poliziotto che lo ha in custodia. Una troupe televisiva inviata in un punto della incerta linea di fuoco tra esercito ucraino e separatisti per girare un filmetto di propaganda. Uno sgangherato matrimonio in municipio tra discorsi e canti patriottici, fiumi di alcol, smargiassate e raffiche di kalashnikov. Sergei Loznitsa, nato in Bielorussia e cresciuto in Ucraina, conferma un percorso coerente: nei suoi precedenti lungometraggi narrativi, **My Joy** (2010), **In the Fog** (2012) e **A Gentle Creature** (2017), ha costruito impressionanti parabole riguardanti la sopraffazione ricorrente sulla popolazione operata dalle mafie e dai corpi dello stato preposti all'ordine pubblico, presenti da anni in Russia e in Ucraina. In **Donbass** propone un quadro di totale disumanizzazione e di disgregazione sociale, tra corruzione e frodi sistematiche, propaganda aggressiva di false verità e odio diffuso. È un contesto che condiziona identità e relazioni: un viaggio agli inferi in cui la vita e la morte sono indissolubilmente intrecciate. Loznitsa mette insieme attori professionali e veri abitanti della zona e coniuga tragico realismo con black humour, proponendo toni satirici, macabri e assurdi. La sua messa in scena si ispira ai reportage televisivi e ai video che circolano su YouTube e si sostanzia in una straordinaria composizione delle inquadrature, con cesellati piani fissi e piani sequenza e in meravigliose scene di teatro da camera. In aggiunta vi è da citare la formidabile fotografia del consueto collaboratore del regista, il cameraman moldavo - romeno Oleg Mutu, che usa organicamente il formato scope e che concorre a costruire immagini costantemente utili all'informazione narrativa.

Sofia, opera prima scritta e diretta dalla marocchina Meryem Benm'Barek, ha ottenuto il Premio alla miglior sceneggiatura. Affronta un tema scottante nella società marocchina, la gravidanza fuori dal matrimonio, che comporta sia l'emarginazione sociale della "colpevo-

le", sia una pena detentiva per violazione dell'art. 490 del codice penale che sancisce i rapporti sessuali consensuali tra persone non unite da vincolo matrimoniale. È un dramma che, nonostante un'eccessiva stringatezza con conseguente parziale meccanicismo narrativo, configura bene sia la dialettica sociale del contesto in cui risalta l'oppressione nei confronti delle giovani donne, sia la caratterizzazione psicologica dai personaggi. La vicenda si svolge a Casablanca. Sofia (Sara Elmhamdi), ha vent'anni e vive in una famiglia piccolo borghese tradizionale che limita molto la sua libertà, quindi non ha sviluppato una personalità indipendente. Un giorno, proprio durante un incontro decisivo tra i suoi genitori, alcuni parenti più benestanti e un affarista francese da cui dovrebbe nascere una proficua impresa commerciale per la sua famiglia, Sofia si sente male. Lena (Sarah Perles), sua cugina, laureata in medicina, si rende subito conto che la giovane, pur negando a sé stessa di essere incinta, ha rotto le acque. Quindi, grazie ad alcune conoscenze, riesce a far ricoverare Sofia in una clinica privata e a farla partorire regolarmente. Tuttavia l'ospedale concede solo 24 ore di tempo per far pervenire i documenti del padre del neonato prima di informare le autorità. Messa alle strette Sofia rivela infine che il padre del bambino sarebbe un giovane apprendista che abita in un quartiere proletario. Ma quando avviene il decisivo confronto tra le due famiglie, entrambe diffidenti e imbarazzate, il giovane indicato nega risolutamente ogni responsabilità. Nonostante il fastidio di dover stabilire una relazione familiare con sconosciuti poveri e rozzi, Faouzi (l'attore e regista Faouzi Benzaidi), il padre di Sofia, per salvare la propria reputazione e gli affari, impone un matrimonio con registrazione retrodatata in modo da regolarizzare la nascita avvenuta. Tuttavia la vicenda riserva ulteriori sorprese. Il dispositivo cinematografico di **Sofia** ricorda, in qualche modo, gli intrighi narrativi, i dilemmi morali, la dialettica tra i personaggi, la rivelazione di verità nascoste e la posizione del regista scevra di giudizi che sono tipici dei migliori film del regista iraniano Asghar Farhadi. La sceneggiatura mostra discreta credibilità e buona conoscenza dell'ambiente sociale e della problematica trattata. La messa in scena denota uno stile scarno

ed essenziale e risulta particolarmente efficace nelle scene in interni in cui si nota una felice composizione teatrale e in cui risaltano le qualità interpretative dei convincenti attori del cast. Meryem Benm'Barek propone con calma e con sicurezza una disanima delle relazioni tra i personaggi, prevalentemente giocata su espressioni e gesti più che sui dialoghi, da cui emerge la centralità della menzogna, la progressiva manipolazione di ognuno verso l'altro e la compenetrazione di cinismo, ipocrita adesione alla morale comune e penoso tentativo di imitazione di comportamenti delle società europee. Inoltre evita sia la retorica naturalista e prosaica sia la sterile deriva didascalica. Peccato che l'epilogo della vicenda, pur drammaturgicamente efficace, appaia un poco artificioso e inopinatamente sarcastico.

Girl, opera prima del belga Lukas Dhont ha ricevuto sia il Premio per la miglior interpretazione, assegnato a Victor Polster, sia il Premio della Giuria dei critici della FIPRESCI quale miglior film della sezione, sia il prestigioso Premio Camera d'Or, assegnato dall'apposita Giuria presieduta dalla regista Ursula Meier, quale miglior esordio tra i lungometraggi di tutte le sezioni del Festival. Si tratta di un coming-of-age film altamente drammatico, con un efficace approccio osservazionale che valorizza la quotidianità, rappresentata con intenso realismo. Purtroppo, nonostante un interessante sforzo per caratterizzare il doloroso percorso psicologico ed emotivo del protagonista, un giovane transgender nel periodo di transizione da un sesso all'altro, si rivela parzialmente artificioso e alla fine non sfugge a una deriva sensazionalista. Lara (Victor Polster, attore esordiente e ballerino cisgender, indubbiamente molto convincente nella parte) è un ragazzo di quindici anni con un fisico esile, gambe lunghe e affusolate e un volto angelico con lunghi capelli lisci e dorati. Si sente femmina, nel corpo e nell'anima. È delicata e riservata e si mostra radiosa, seria e determinata nel perseguire il sogno di diventare una virtuosa ballerina di danza classica, una étoile. Vive da poco tempo in una piccola città belga delle Fiandre insieme al fratello preadolescente e al padre Mathias (Arieh Worthalter), che lavora come taxista. L'uomo alleva da solo i due figli (vi è una voluta ellisse rispetto alla madre dei due minori) e, pur essendo francofono,

si è trasferito nella dinamica area fiamminga del Paese proprio per consentire a Lara di affrontare nel modo migliore la transizione di genere e di frequentare una delle migliori scuole di danza. In effetti Mathias è molto presente: appoggia totalmente la scelta della figlia e la accompagna regolarmente alle visite presso gli studi del medico specialista, che controlla e aggiusta la terapia ormonale iniziata già in fase preadolescenziale, e della psicologa, che la aiuta nei risvolti emotivi che si determinano nelle relazioni con gli altri. Oltre ai terapeuti solo alcuni amici di famiglia e gli insegnanti, vincolati a mantenere il segreto, conoscono la condizione fisica maschile della protagonista. Lara è impaziente di ottenere gli standard clinici e psicologici richiesti per affrontare il definitivo intervento chirurgico di cambio di sesso, vorrebbe bruciare le tappe aumentando le dosi della terapia farmacologica e giorno dopo giorno sente aumentare l'insoddisfazione e il desiderio di liberarsi di ogni aspetto fisico di mascolinità. Nel frattempo frequenta con impegno la scuola e le lezioni di danza presso la prestigiosa accademia, a cui è stata ammessa nonostante lo scetticismo di alcuni per il fatto di aver iniziato relativamente tardi a ballare. La pressione psicologica è notevole e deve misurarsi con il fatto che il suo corpo maschile, pur magro e aggraziato, trova difficoltà oggettive: è troppo alta, la muscolatura in parte è di ostacolo, i piedi non sono delle giuste dimensioni. È una sfida oltremodo faticosa, anche perché, quando indossa la calzamaglia e il tutù, per evitare la derisione e le provocazioni delle compagne, si sottopone alla tortura di una complicata incrostantura con nastro adesivo per occultare il pene facendolo aderire al pubbeal pube. Lara, orgogliosa ed esigentissima con sé stessa, si sottopone a durissimi allenamenti e a lezioni individuali supplementari, oltre alle sessioni collettive regolari, in una routine quotidiana sfibrante di piroette, rond de jambe e passi en pointe, tra cadute rovinose e lacrime trattenute a stento, fino a che i piedi le sanguinano, accettando ogni stimolo e critica da parte degli insegnanti. Soffre terribilmente, ma resiste strenuamente per raggiungere il livello tecnico delle migliori ballerine e per inseguire il suo sogno di identità. E sorride sempre, mentre si migliora giorno dopo giorno. Poi incontra un timido coetaneo vicino

di casa che evidentemente è molto attirato da lei, ma quando, dopo molte incertezze, accetta di appartarsi con lui, si sente inadeguata e teme di essere respinta, quindi non ha il coraggio di fare sesso e fugge. Ma nel frattempo i sospetti delle compagne in classe e alla scuola di danza aumentano perché Lara non si fa la doccia con le altre. La rivalità tra adolescenti è feroce e il bullismo è in agguato. Finché durante un week end in cui Lara ha accettato l'invito a una festa di compleanno in una villa in campagna, una compagna del corso di danza, bella e sfrontata, la umilia e la sfida di fronte a tutte le altre, costringendola a denuarsi e a mostrare il proprio sesso. Lara si sente sempre più a disagio perché non sopporta di essere a metà del guado, lotta contro i propri fantasmi, cercando disperatamente la sua normalità, non ha l'appoggio di un'altra figura femminile di riferimento e avverte anche i dubbi di suo padre. L'ossessione psicologica è strettamente collegata a quello per un corpo nuovo, fattore decisivo di identità e per la riuscita come ballerina classica. Quindi si giunge a show down finale in cui Lara compie un atto atroce: ma ha calcolato il rischio e otterrà il suo happy end. Lukas Dhont ha indubbiamente effettuato un'ottima scelta nel proporre un'aspirante ballerina di danza classica per rappresentare il modello iconico di femminilità che il protagonista transgender insegue durante il difficile percorso di transizione di genere. Dimostra un approccio senza dubbio rigoroso, giocato su un'osservazione ricca di sfumature delle posture e un'esplorazione attenta del mondo interiore e della sofferenza della protagonista e su una rappresentazione puntuale del contesto claustrofobico in cui lei si trova sulla base di una caparbia volontà. Lo sguardo pudico, sottilmente empatico, partecipato e controllato evita accuratamente la spettacolarizzazione e i clichés del cinema di Pedro Almodovar o di Aurelio Grimaldi e riduce al minimo la deriva melodrammatica. La messa in scena è parimenti asciutta ed essenziale, accompagnando lo studio ripetitivo della quotidianità di Lara e il suo percorso chiuso tra casa, scuola, visite mediche, terapia ormonale e accademia di danza, con inquadrature sempre alla giusta distanza e senza ammiccamenti estetizzanti narcisistici. Si nota un'approssimazione al realismo, alla narrazione in presa diretta e allo sti-

le scarno dei primi film dei fratelli Dardenne, **La promesse** (1996), **Rosetta** (1999), **Le fils** (2002) e **L'enfant** (2005), dedicati ad adolescenti inquieti e disorientati, in cui la telecamera a mano pedina gli attori con una serie di semisoggettive ed è in perenne movimento. Per altro Lukas Dhont mostra uno stile meno contundente, più morbido e curato, rispetto ai Dardenne. Come loro non giudica il personaggio e ricerca l'intensità austera di Bresson, ma a differenza di loro non mostra alcuna tentazione naturalistica, né tanto meno palea propensione al racconto morale che sconfinava in una dimensione didascalica piuttosto univoca, come accade nei film realizzati dai Dardenne nell'ultimo decennio. Tuttavia **Girl** è un film problematico, perché è viziato da non poche artificialità narrative, in primis la scarsa credibilità del personaggio di Mathias, il padre di Lara, che la appoggia totalmente con modalità quasi grottesche, ma anche molti aspetti del comportamento della protagonista che appaiono forzati e dissonanti. Ma è soprattutto l'epilogo, sensazionalista e salvifico, che getta una luce distorta sul film e rovina irrimediabilmente lo sforzo antiretorico mostrato durante la narrazione precedente: non si tratta dello scandalo per un atto esemplare e impressionante, quanto piuttosto di un repentino scarto ad effetto per sottolineare goffamente e inutilmente l'urgenza della problematica e del personaggio.

Rafiki, opera seconda della keniota Wanuri Kahiu, è un film che ha subito una preventiva condanna politica in Kenya, prima ancora che il rodaggio fosse concluso. Racconta una storia d'amicizia e di amore lesbico a Nairobi, con meccanismi narrativi semplici, paradigmatici e abbastanza prevedibili, ma senza cascami didascalici. Peraltro mostra un approccio fresco, non banale e abbastanza autentico ed evita sia esagerati toni melodrammatici sia accenti didascalici di scontata denuncia. Ispirato dal romanzo "Jambula Tree", di Monica Arac de Nyeko, ambientato invece in Uganda, il film racconta la vicenda di Kena (Samantha Mugatsia) e Ziki (Sheila Muniyiva), due diciassetenni di Nairobi che stanno terminando la scuola superiore. Divise da differenti frequentazioni e gusti in tema di moda e musica e, soprattutto, dal fatto di essere le rispettive figlie di due fieri avversari politici, in

corsa nelle imminenti elezioni locali, iniziano a conoscersi e simpatizzano. Poco a poco tra loro nasce un sentimento più forte e una vera relazione passionale. Tuttavia, quando una matrona del quartiere le sorprende e aizza la folla contro di loro appellandosi alla diffusa omofobia, subiscono punizioni e violenze e devono fronteggiare l'incomprensione di quasi tutti i loro familiari e di vari amici. Di fronte alla drammaticità e ai rischi della situazione le due ragazze cercano di preservare la propria identità. **Rafiki** (che in lingua swahili significa "legato da amicizia") presenta alcuni aspetti chiaramente positivi: la vicenda è ambientata in un quartiere non degradato e riguarda un contesto di piccola borghesia e di gioventù "normale" che mostra una certa modernità nell'abbigliamento e nelle preferenze culturali, fatto piuttosto insolito nel cinema africano; la rappresentazione di usi e costumi e della morale condivisa di una società improntata al conservatorismo è abbastanza credibile; il pregiudizio omofobico della popolazione e delle famiglie è mostrato senza eccessi retorici o sensazionalisti; la caratterizzazione dei personaggi evita lo psicologismo di maniera; la ovvia autocensura rispetto alle scene di sesso non inficia la complessiva efficacia dell'opera in scena.

Manto, opera seconda dell'attrice e regista indiana Nandita Das, è un period drama di grande impegno, che racconta gli anni cruciali della vita di Saadat Masan Manto (1912 - 1955), uno tra i più grandi autori di racconti e di sceneggiature nella storia della cultura in India. Alla fine degli anni '30 Saadat Hasan Manto (Nawazuddin Siddiqui, molto convincente), che vive a Bombay, è considerato uno scrittore estremamente brillante e poetico, ma controverso perché si dedica a ritratti femminili non tradizionali, spesso anche di prostitute. Orgoglioso, tormentato e alcolista, dopo la sanguinosa partizione tra India e Pakistan, nel 1947, si trasferisce da a Lahore, essendo musulmano. Ma si trova a disagio ed è costretto a subire un doloroso processo giudiziario dopo che i suoi testi sono stati identificati come prove per l'accusa di oscenità. Contemporaneamente anche i rapporti con sua moglie Safia (Rasika Dugal) e i familiari entrano in crisi. Nandita Das, già regista del convincente dramma realista **Firaaq** (2008), propone un biopic intenso ed ele-

gante. Nonostante qualche passaggio convenzionale nella messa in scena, la descrizione del contesto storico, politico e culturale è puntuale, la narrazione è fluida e la caratterizzazione dei personaggi è efficace ed evita lo sterile psicologismo.

Laskovoe bezrazlichie mira (The Gentle Indifference of the World) del kazako Adilkhan Yerzhanov, è un dramma con interessanti implicazioni sociali. Si tratta di un film inconsueto e affascinante, ancorché imperfetto e squilibrato, con una caratura teatrale ed echi surreali e di genere. La ventenne Saltanat (Dinara Baktybayev), molto attraente, laureata in medicina, esperta di informatica e appassionata di letteratura e pittura, si ritrova oberata dai debiti del padre che si è suicidato. Per evitare che sua madre sia arrestata e che la casa e il piccolo podere di famiglia siano confiscati parte dal villaggio natio. È accompagnata da Kuandyk (Kuandyk Dussenbaev), un amico d'infanzia, leale e innamorato di lei, prestante lottatore, ma squattrinato, che si è offerto di proteggerla. Giunta in città incontra uno zio che si offre di trovarle un marito cercandolo tra i suoi soci in affari. Purtroppo Saltanat si ritrova a incontrare solo loschi individui che vogliono approfittarsi di lei. Nel frattempo è costretta ad accettare umili occupazioni. Poco a poco un sentimento puro di solidarietà e di amore si sviluppa tra i due protagonisti. Finché Kuandyk attua un piano folle e disperato per aiutarla. Adilkhan Yerzhanov propone un approccio esistenzialista, simbolista e tragicamente fatalista, con note di humour dissacrante e suggestioni letterarie e pittoriche. Il sottotesto di parabola sull'onore e sulla dignità, e di denuncia di una società indifferente e ben poco disponibile nei confronti di chi soffre disgrazie o rovesci, dove la corruzione e un ottuso machismo imperversano, è risolto attraverso un'elegia poetica e utopica di sopravvivenza e di resilienza anziché in termini di denuncia didascalica. La messa in scena è minimalista: l'articolazione narrativa lenta e dilatata è interrotta da accelerazioni di ritmo stilizzate, le inquadrature statiche che compongono suggestivi tableaux vivants, mentre alle panoramiche di paesaggi luminosi si contrappongono interni cupi e minacciosi.

Di qiu zui hou deye wan (Long Day's Journey into Night), opera seconda del cinese Bi Gan, è un dramma

esistenziale costruito come un pseudo noir. È un film che coniuga rappresentazione realistica di luoghi impoveriti e surrealismo romantico e allucinato, alternando metafore poetiche criptiche, digressioni oniriche, irruzioni del fantastico nel quotidiano e precipitazioni in un suggestivo immaginario ingannevole. Il quarantenne Luo Hongwu (Huang Jue) torna a Kaili, la sua cittadina di nascita, nella provincia sudorientale di Guizhou, da cui era fuggito dodici anni prima. Deve presenziare al funerale di suo padre, ma vuole anche ritrovare la donna misteriosa che ha amato perdutamente per pochi mesi. Invece si imbatte in una schiera di personaggi singolari ed è coinvolto in esperienze assurde. In un carosello oltremodo lento e tortuoso si susseguono figure losche, inquietanti o strampalate, pistole, misteriosi messaggi, un vecchio cinema, un karaoke, labirinti e stanze della tortura, un palco su cui si esibisce una cantante tradizionale e una femme fatale che irretisce il protagonista e poi lo abbandona. Già autore di **Kaili Blues** (2015), pluripremiato lungometraggio di esordio, il ventinovenne Bi Gan ripropone anche in questa opera seconda il suo cinema "fenomenologico" che comporta una narrazione non lineare ed ellittica, sospesa tra il tempo e lo spazio, soluzioni di messa in scena concepite per sbalordire, immagini curatissime e fluttuanti, spesso claustrofobiche, e un ampio uso del piano sequenza. **Long Day's Journey into Night** propone un estenuante itinerario notturno in 3D, filmato in un unico piano sequenza di 50 minuti, dopo un lunghissimo prologo di 80 minuti che evoca un omicidio irrisolto e mette insieme dolori recenti e del passato. La trama è volutamente e continuamente destrutturata in un gioco di detours spaziali, contorsioni temporali, atmosfere indecifrabili e ipnotiche e ombre della memoria che si avvita su sé stesso. Il film risulta più pretenzioso e meno efficace rispetto al precedente, rasentando un asfittico manierismo estetizzante. Si notano le fredde citazioni di film di Tsai Ming-Liang, di Apichatpong Weerasethakul e di Wong Kar-wai, che non si collegano affatto alla commovente malinconia e all'emozionante inquietudine dei sentimenti che promana dalle opere di quegli autori, e, purtroppo, anche vane imitazioni di certe astruserie narcisistiche del cinema di David Lynch.

El Ángel, dell'argentino Luis Ortega, è un crime drama piuttosto originale. Ricostruisce la storia vera di Carlos Eduardo Robledo Puch, soprannominato "l'Angelo della morte" che, arrestato a 20 anni, nel 1972, confessò di aver compiuto, nel periodo di meno di un anno, 11 omicidi, 1 tentato omicidio, 17 rapine, stupri e furti. Lo sfrontato serial killer torturò e uccise le sue vittime in svariati modi, con accoltellamenti, sparatorie, colpendole a morte con una pietra e tagliando loro la gola. Nella finzione del film Carlitos (Lorenzo Ferro) è un esile diciassettenne con una folta chioma di riccioli biondi e lo sguardo da angioletto imbronciato e furbesco. Fin da bambino ha desiderato le cose degli altri e ben presto ha iniziato a compiere piccoli furti negli appartamenti. A scuola conosce Ramón (Chino Darín) e ne è fortemente attratto. I due diventano complici inseparabili. Grazie ai "consigli" e alle armi forniti dai genitori di Ramón, José (Daniel Fanego) e Ana María (Mercedes Morán), iniziano una rutilante carriera di rapinatori e assassini, con assalti a negozi e locali. In aggiunta alla descrizione delle efferate, e a volte estemporanee, imprese criminali, il film racconta la quotidianità di Carlitos: i rapporti con gli ingenui genitori piccolo borghesi, Héctor (Luis Gnecco) e Aurora (Cecilia Roth) e le sue relazioni poli-sessuali. Luis Ortega, ammiratore del cinema elaborato e melodrammatico di Leonardo Favio, ha sempre privilegiato personaggi marginali, esaltandone la fisicità con opere sperimentali, azzardate, disperate e intrise di estetica pop: **Monobloc** (2005), **Los santos sucios** (2009), **Dromómanos** (2012) e **Lulu** (2014). **El Ángel** propone il ritratto, in parte grottesco e in parte ambiguamente mitizzante, di un adolescente viziato, amorale e abile nel manipolare gli altri, che sembra agire con brutale naturalezza e incoscienza quando terrorizza e uccide. Purtroppo la sceneggiatura, dello stesso Ortega, in collaborazione con Rodolfo Palacios e Sergio Olguin è parzialmente lacunosa e viziata da troppe semplificazioni. Da un lato non si disperde in sterili analisi psicologiche, dall'altro la frenetica escalation drammatica presenta alcune incongruenze paradossali. Improntato di un vibrante registro naturalista, il film presenta un'interessante e colorata scenografia d'epoca e soluzioni estetiche caratterizzate da un

virtuoso gioco di movimenti della macchina da presa. Ortega guarda al cinema americano, in particolare a certi film di Martin Scorsese. Tra l'altro la ricca colonna sonora del film contiene brani di band argentine dell'epoca (Pappo's Blues e Billy Bond y La Pesada), ma anche di Moondog, musicista di strada newyorkese. Al tempo stesso **El Ángel** mostra alcuni punti di contatto con **El clan** (2015) di Pablo Trapero, in termini di un cinema che intende suscitare "emozioni forti". Peraltro Luis Ortega è meno ricattatorio nei confronti del pubblico e non si propone finalità didascaliche o politiche, anche se non manca qualche accenno alla grave tensione nel Paese dopo il golpe militare del 1966.

Forniamo quindi un commento critico su alcuni lungometraggi della sezione "Quinzaine des Réalisateurs", il cui programma è stato approntato dal Délégué Général Édouard Waintrop al suo sesto anno di mandato. Nella rassegna sono stati presentati 20 lungometraggi e 10 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.

Pájaros de verano (Birds of Passage), di Ciro Guerra e Cristina Gallego (Colombia), è un film solido e avvincente: una magnifica saga, con echi di tragedia greca. È un'opera che presenta una precisa caratterizzazione etnico-culturale e significativi valori estetici. Ambientato nella regione della Guajira, una vasta area desertica del tutto pianeggiante, affacciata sul Mar Caribe, a cavallo dell'incerto confine tra Colombia e Venezuela, racconta un'epopea che riguarda la fiera minoranza indigena dei wayúu. Si tratta di una popolazione divisa in clan: allevatori di capre e di bovini e commercianti - contrabbandieri, gelosi delle proprie tradizioni culturali e dei complessi codici protocollari e morali, preservati durante secoli, la cui trasgressione comporta gravi pene, fino all'allontanamento dalla comunità. La storia, strutturata in 5 atti e situata nell'arco temporale di 12 anni, tra la fine degli

anni '60 e la fine dei '70, riguarda il progressivo coinvolgimento del clan Pushaina nel traffico della marijuana, coltivata da parte di un altro clan nelle aspre vallate montane del retroterra e venduta a organizzazioni malavitose statunitensi. È una parabola pessimista sull'avidità e sulla lotta senza tregua per il potere. All'inizio della storia, nel 1968, il quasi trentenne Raphayet (José Acosta), un piccolo contrabbandiere di benzina e liquori, inizia un modesto traffico di marijuana vendendola a "hippies" americani dei Peace Corps che propagandano la lotta contro il comunismo. È spinto dalla necessità di dover acquistare la cospicua dote di bestiame richiesta per sposare la bella Zaida (Natalia Reyes). E il matrimonio avviene perché Ursula (Carmíña Martínez), la madre della sposa, nonché rispettata ed energica leader del clan Pushaina, supera le iniziali riserve e riconosce le capacità del genero. Nel giro di alcuni anni Raphayet allarga enormemente i suoi affari grazie agli ingenti rifornimenti di droga assicurati da un clan di coltivatori della Sierra di Santa Marta, suoi lontani parenti, e ai contatti con le gang negli USA che inviano piccoli aerei per caricare la marijuana. È l'epoca dell'"bonanza" e la prosperità produce due conseguenze: la famiglia di Raphayet e Ursula: abbandonano il loro villaggio di capanne e si trasferiscono in un'incredibile villa fortificata e, nel frattempo, iniziano un massiccio acquisto di armi automatiche sempre più potenti. Finché Raphayet, pur non essendo un eroe accecato dalle passioni, è costretto a uccidere per la prima volta, spinto dalla ferrea imposizione di Ursula: ammazza Moises (Jhon Narvaez), un mulatto, suo antico compare di traffici e socio nel traffico della marijuana, che si è montato la testa, spinto dalla megalomania e dall'avidità, ha infranto i codici dei Wayúu e truffato e ammazzato membri del clan dei fornitori. Tuttavia quell'atto "riparatore" non è sufficiente per sedare l'odio dei nuovi nemici. Inizia il conflitto tra le due famiglie allargate, senza esclusione di colpi, attraverso una catena di sgarbi, provocazioni, e scontri in difesa del rispettivo orgoglio e in risposta a questioni di onore ferito e di violazione dei codici. Si giunge quindi a un'escalation sanguinosissima, con mattanze da entrambe le parti, che produce un'impressionante "limbo" finale, dopo l'annientamento di entrambe le organiz-

zazioni di narcotrafficienti. Ciro Guerra è autore di film convincenti e affascinanti. **Los viajes del viento** (2009) è un road movie che propone il ritratto di Ignacio Carrillo, un anziano e rinomato suonatore di accordéon, un *juglar* ovvero un menestrello nomade, che ha trascorso la sua vita esibendosi nei villaggi del nord della Colombia. **El abrazo de la serpiente** (2015) è un potente dramma epico, con venature mistiche e psichedeliche, che racconta la storia dell'incontro tra uno sciamano indigeno, che vive nell'Amazzonia colombiana, poi divenuto un *chullachaqui* ovvero un individuo senza memoria, e due diversi etnologi bianchi. In **Pájaros de verano** Ciro Guerra e la sua compagna e produttrice Cristina Gallego (che firma il suo esordio alla regia), a partire dalla puntuale sceneggiatura di Maria Camila Arias e Jacques Toulemonde Vidal, propongono un affresco stratificato e molto ben risolto, che rilegge e reinterpreti molti canoni dei generi noir e thriller, adeguandoli al contesto culturale e storico, e non disdegnano la contaminazione con il genere western. Inoltre utilizzano l'espedito di una specie di cantastorie cieco che iterativamente commenta i passaggi cruciali della vicenda. Su un canovaccio di pregnante realismo inseriscono sequenze oniriche, simbolismi e metafore, senza perdere mai il filo conduttore del dramma, né palesare tentazioni di *costumbrismo* o derive didascaliche. Da un lato tracciano un itinerario di impressionante ascesa e di tragica sconfitta di un'avventura criminale che fa pensare, in un contesto ben diverso, a **Scarface** (1983), di Brian De Palma. Dall'altro orchestrano la perfetta descrizione della progressiva perdita di identità culturale e della corruzione dell'anima dei protagonisti, descrivendo efficacemente il crescente conflitto all'interno del clan Pushaina, tra Ursula e Raphayet, con recriminazioni reciproche e il lento imporsi di pregiudizi, paura e fatalismo, prima ancora della battaglia finale. I suddetti meriti della coppia di registi testimoniano l'originalità e la coerenza del progetto e la qualità drammaturgica di **Pájaros de verano**. La messa in scena dimostra una notevole sensibilità estetica che si esprime attraverso la piena valorizzazione del paesaggio e l'uso di conturbanti piani sequenza, sequenze più descrittive negli ambiti familiari, nervose accelerazioni e intensi primi piani e

inquadrature frontali con immagini iconiche. Sono anche da segnalare la straordinaria qualità della fotografia curata da David Gallego, il credibile lavoro, ricco di autenticità, di set decoration da parte di Juan David Bernal e di costume design a cura di Catherine Rodríguez e la interessante colonna sonora curata da Leonardo Heiblum. In aggiunta occorre riconoscere che tutti gli attori che interpretano personaggi Wayúu si esprimono parlando l'idioma *wayuunaiki*, appartenente dell'antichissimo ceppo linguistico Arawakan (anche se molti esponenti delle organizzazioni di narcotrafficienti parlano anche lo spagnolo), e le loro danze e i costumi sono autentici, rivelando influenze gitane e asiatiche.

Les confins du monde (To the End of the World), del francese Guillaume Nicloux, attivo da quasi un trentennio, è un melodramma ambientato nel contesto della guerra coloniale della Francia in Indocina, alla fine della II Guerra Mondiale. È un film solo apparentemente classico, impregnato di senso della sconfitta e giocato sul confronto distorsivo tra percezione della realtà e coscienza, con momenti molto efficaci e aspetti stilistici pregevoli. Si tratta di un racconto in cui si mescolano crudeltà, dolore, amore e ricerca della vendetta. Nel marzo del 1945, mentre nelle giungle tropicali sulle colline del nord Vietnam si fronteggiano caoticamente i francesi, i guerriglieri indipendentisti, nazionalisti e comunisti vietnamiti e i giapponesi in ritirata, Robert Tassen (Gaspard Ulliel), un giovane soldato dell'Armée francese rischia la morte. Sopravvive miracolosamente a un massacro, che causa 7000 vittime, perpetrato dai giapponesi, nell'indifferenza dei guerriglieri vietnamiti, in cui sono stati trucidati suo fratello e la cognata incinta. Giunto stremato e gravemente ferito in un villaggio, viene nutrito e curato dai contadini locali. Quindi, dopo essere riuscito ad evitare le pattuglie dei nemici, riesce a raggiungere una città della costa e ottiene di essere re-incorporato nel contingente militare francese, avendo rifiutato il rimpatrio. In realtà la guerra per lui è diventata un fatto personale: vuole a tutti i costi ritrovare Vo Binh, un ufficiale dei guerriglieri di Ho Chi Minh, che considera il vero responsabile della morte dei suoi congiunti, per vendicarsi. Intraprende quindi una nuova fase della sua esperienza bellica in cui si trova a partecipa-

re a una serie di missioni cruente in ambienti naturali impervi e ostili. È una guerra sporca in cui si susseguono: continui tradimenti e defezioni di vietnamiti di entrambe le parti; raccapriccianti esecuzioni da parte dei guerriglieri con smembramento dei corpi dei soldati francesi vittime di imboscate, per lanciare un macabro monito; fosse comuni, torture e violenze da parte dei francesi contro la popolazione locale tra cui si nascondono i guerriglieri. Dopo un'iniziale incapacità a legare con i nuovi compagni, dovuta anche al suo carattere scontoso e all'indole di taciturno, Robert diventa amico di Cavagna (Guillaume Gouix) un generoso, ma polemico commilitone. Inoltre incontra Saintonge (Gérard Depardieu), un anziano scrittore, misterioso ed enigmatico, che gli espone la sua filosofia al tempo stesso scettica e cinica, ma anche vitalista. Nel frattempo, tutte le volte che, dopo le missioni, ritorna alla base militare in città, Robert si reca da Mai (Lang Khê Tran), una giovane prostituta vietnamita che non comprende i suoi sbalzi d'umore e la sua gelosia anacronistica. La loro relazione, pur intensa, assume aspetti distruttivi. Guillaume Nicloux propone una rilettura del cinema di genere bellico, interpretando in modo originale la disfatta emotiva dei soldati francesi, sconfitti moralmente in una guerra che appare loro inutile e assurda. **Les confins du monde** è stato girato interamente in Vietnam, in condizioni ambientale spesso molto difficili, a causa dell'asperità selvaggia di molte location, derivandone non solo una notevole autenticità e una caratura realista sorprendente, pur trattandosi di un period film, ma anche una giustapposizioni di atmosfere contrastanti e suggestive. Presenta una suggestiva progressione narrativa circolare per cui le situazioni sembrano ripetersi senza un preciso punto d'arrivo. La violenza degli scontri, di regola brevi e molto cruenti, con un nemico quasi invisibile, si risolve spesso in una deriva onirica o allucinatoria. Configura percorsi esistenziali distopici che fanno pensare sia al notissimo romanzo "Cuore di tenebra" (1899) di Joseph Conrad, sia, in qualche modo, al viaggio fluviale per incontrare il Colonnello Kurz in **Apocalypse Now** (1979), di Francis Ford Coppola, e alla perdita della coscienza di Don Lope de Aguirre in **Aguirre, Wrath of God** (1972), di Werner Her-

zog. L'epilogo aperto, ma verosimilmente tragico, con la magnifica sospensione narrativa e la ellissi rispetto al destino di Robert, appare del tutto efficace e conseguente. Guillaume Nicloux dimostra un approccio molto preciso, sviluppa efficacemente la caratterizzazione dei personaggi e dirige con sicurezza i suoi attori. Il suo stile, crudo e realistico, mai compiaciuto o narcisistico, si sostanzia in movimenti di macchina avvolgenti, inquadrature fisse molto prolungate e accelerazioni gestite con la telecamera a mano durante le scene d'azione, accompagnati dalla magnifica fotografia ricca di tonalità, curata da David Ungaro.

Leave No Trace, terzo lungometraggio dell'americana Debra Granik, adatta il romanzo "My Abandonment" (2009), di Peter Rock, ispirato da una storia vera. Configura un dramma familiare atipico, costruito mettendo in relazione due personaggi, che hanno scelto la marginalità e l'anonimato, con il paesaggio boschivo visto come fattore di protezione. Propone uno studio di caratteri condotto all'insegna di un notevole understatement. In effetti, al di là dell'empatia e della tenerezza della regista nei confronti dei suoi due protagonisti, che traspare da una narrazione, chiara e priva di espedienti artificiosi, Granik mette in evidenza le contraddizioni nell'ambito del loro rapporto, ma non li giudica mai. Pur essendo ormai autunno, il quasi quarantenne Will (Ben Foster), ex marine in Iraq, e sua figlia quindicenne Tom (Thomasin McKenzie) vivono clandestinamente, appartati e accampati nella zona più fitta di Forest Park, un enorme parco naturale nei dintorni di Portland, in Oregon. Hanno approntato un rifugio temporaneo utilizzando fogli di plastica e assi di legno. Conducono una vita spartana, lavandosi nei torrenti e cacciando piccola selvaggina, e utilizzano una piccola attrezzatura per cucinare. Allo spettatore non viene mai spiegata la vera motivazione di quella scelta. Invece si apprende che Will riesce a racimolare il denaro, necessario per comprare i viveri e le provviste necessari, e grazie a una piccola attività illegale: il commercio clandestino di farmaci antidolorifici che l'uomo si procura in ospedale falsificando le ricette mediche. Gelosi della segretezza della loro esistenza lontana dalla civilizzazione, sembrano felici e riducono al minimo le

escursioni in città. Ma un giorno vengono sorpresi da un'irruzione della polizia, fermati, interrogati e costretti a lasciare il loro rifugio perché occupano abusivamente uno spazio pubblico. Quindi vengono affidati ai servizi sociali che offrono loro un appartamento, un lavoro all'aria aperta per Will e la possibilità di frequentare la scuola per Tom. L'uomo cerca di adattarsi ma incontra molte difficoltà. La ragazza invece è incuriosita da questo nuovo stile di vita. Questo cambiamento influisce sul loro rapporto. Debra Granik è autore del pluripremiato **Winter's bone** (2010), un'opera ibrida, perché si presenta sia come thriller gotico sia come saga rurale, ambientata in una regione montuosa dello stato del Missouri. Tuttavia al tempo stesso è uno straordinario coming-of-age film, combinato con il ritratto di una comunità marginalizzata, tra pauperismo, egoismo, misoginia e violenza, e con lo studio naturalistico dei personaggi. È un film duro, amaro e a tratti lugubre e disperato. Offre momenti di grande suspense, costruiti utilizzando le formule cinematografiche classiche e riecheggiando i fairy tales dei fratelli Grimm. **Leave No Trace** conferma la preferenza di Granik a favore del character drama. In effetti racconta nuovamente personaggi outsider (in questo caso per scelta e senza disperazione), ma, pur articolando un "fugitive tale", opta per collocare l'elemento thriller solo come cornice perché mette a fuoco, al centro del racconto, la relazione tra padre e figlia. E inserisce il paesaggio boschivo in un ruolo di terzo protagonista. Inoltre il film presenta non poche affinità, sia per il territorio di ambientazione, la costa occidentale degli USA affacciata sul Pacifico, sia per alcune caratteristiche drammaturgiche e scelte stilistiche, con il secondo e il terzo lungometraggio realizzati dall'americana Kelly Reichardt. Si tratta di **Old Joy** (2006), un road movie atipico che racconta, con semplicità e fine intensità, una storia di amicizia maschile in un periodo temporale limitato ovvero una fase di passaggio, e di **Wendy and Lucy** (2008), un delicato racconto minimalista, caratterizzato da scarsi dialoghi ed interessanti tagli documentaristici, in cui viene descritta, con lirismo dolce-amaro e con una sottile vena realistica, la condizione esistenziale di una ventenne in viaggio con la sua amatissima cagna. Anche **Leave No**

Trace presenta un approccio minimalista e diretto, sebbene la narrazione sia complicata dalla sottile tensione per la continua ossessiva preoccupazione di padre e figlia di evitare l'incontro con funzionari dei servizi sociali, con la prospettiva di essere separati e normalizzati. L'atmosfera domina l'azione e i silenzi sono più significativi delle parole. Apparentemente succede molto poco, anche se il fermo da parte della polizia è un evento altamente drammatico perché, seppure non violento, mette in crisi l'autonomia che Will considera essenziale per sé e per sua figlia. Mentre è determinante come i due protagonisti mantengano un forte legame di complicità con codici comunicativi peculiari. La contraddizione, che conduce poi all'epilogo, deriva semmai dal diverso atteggiamento che matura in Tom rispetto a nuovi bisogni, a un diverso equilibrio e a un possibile nuovo futuro. E Will, nonostante il suo fanatismo antisistema, anche se non esplicitamente, si rende conto di non poter più condizionare la figlia e del fatto che, siccome la ama, deve lasciarla andare. Debra Granik dimostra grande sensibilità e non è affatto didascalica: riesce sempre ad interrompere visivamente i momenti più intimi evitando i toni prosaici, il climax emotivo e le facili soluzioni drammaturgiche di maniera. Costruisce un ritratto convincente ed essenziale di certi aspetti e contraddizioni della vita negli USA e, in particolare, del rapporto tra i cittadini e le istituzioni. In aggiunta vi è da segnalare sia la qualità della fotografia, curata da Michael McDonough, che cattura specifiche tonalità del paesaggio autunnale, sia le convincenti performance interpretative, tutte giocate su espressioni e gesti, di Ben Foster e di Thomasin McKenzie.

Weldi (Dear Son), opera seconda del tunisino Mohamed Ben Attia, propone il ritratto drammatico della disgregazione di una famiglia di onesti lavoratori in seguito a un evento inaspettato. Riadh (Mohamed Dhrif), gruista al porto di Tunisi alla vigilia della pensione, e la moglie Nazli (Mouna Mejri), lavoratrice part time e pendolare, sono molto protettivi verso Sami (Ben Ayed), il loro figlio unico diciottenne in procinto di finire il liceo. Da un lato si mostrano molto preoccupati per le continue crisi di emicrania che tormentano il giovane, dall'altro lo sovraccaricano di aspettati-

ve. Un giorno Sami scompare: lascia un breve messaggio in cui rivela che si è recato in Siria, e si desuma che si sia arruolato nelle milizie dell'ISIS. Riadh cerca invano di ottenere informazioni e interventi fattivi da parte della polizia. Poi entra in conflitto con la moglie e infine, rotti gli indugi, effettua un viaggio in Turchia. Laggiù incontra varie persone senza ottenere alcun risultato concreto, anzi ritorna a casa più sconcertato di prima. Dopo molti mesi Sami effettua un breve contatto via skype con il padre e la madre solo per far loro conoscere la donna che ha sposato e il bambino nato da poco. Ma a quel punto le strade di Riadh e di Nazli si dividono. Mohamed Ben Attia continua la sua interessante radiografia del disagio esistenziale in una società sottoposta a drammatici cambiamenti, già intrapresa nel suo lungometraggio di esordio, **Hedi** (2016). Anche in questo film è centrale il rapporto tra genitori protettivi e attaccati alle tradizioni e figli vittime della loro irresolutezza, del velleitarismo e dell'irresponsabilità. Tuttavia il regista sceglie un approccio e una dimensione narrativa diversi rispetto a quelli che caratterizzano **Hedi**, in cui, al contrario, il vero protagonista è il figlio a confronto con una madre vedova, benpensante, ossessiva e autoritaria. E ne risulta una maggior credibilità dei personaggi e una loro disanima psicologica più incisiva. In **Weldi**, Ben Attia non svela mai le motivazioni del gesto di Sami, ma racconta i genitori prima e dopo la sua partenza, dall'apparente tranquillità felice alla disperazione. La narrazione è asciutta ed efficace e gli interpreti sono convincenti.

Climax, quinto lungometraggio di Gaspar Noé, argentino naturalizzato francese, ha ottenuto il Premio Art Cinema Award, attribuito dalla Giuria della CICA. È uno pseudo melodramma costruito come una parabola eterodossa e provocatoriamente esemplare: un happening di danza e di musica che degenera progressivamente in un incubo delirante, violento e con particolari da horror. Si presenta come un'esperienza lussuosa e pacifica si trasforma, attraverso lo slittamento del comportamento dei personaggi, in un rito dionisiaco vitalistico e psicotropo fino a un'esplosione parossistica, allucinata e assurda. In realtà è un'opera, ricca di esercizi di stile, alcuni molto virtuosi (diversi piani se-

quenza, di cui uno di ben 42'), altri pacchiani, che rivela una costruzione molto studiata e concettualizzata, con un fastidioso sottofondo metaforico pretenzioso e didascalico. Il film si svolge interamente nel grande auditorium di un collegio in disuso, al centro di un'area boschiva. Una sera d'inverno, a metà degli anni '90, prima di partire per gli Stati Uniti, una troupe multietnica di una ventina di ballerini performer francesi di danza moderna e di street dance, dopo una sessione di prove si concede un after party notturno. Cominciano a ballare al ritmo della musica tecno - house e hip hop, con la regia dell'enigmatico dj Dady (Kiddy Smile), in un'atmosfera di festa, tra entusiasmo, sorrisi, pettegolezzi, battute e qualche presa in giro. Al centro della scena vi è la coreografa Selva (Sofia Boutella). I partecipanti si ristorano attingendo a un grande bacile di sangria. Poi molti di loro iniziano a mostrarsi agitati e confusi e si innescano i primi screzi. Corre voce che qualcuno ha sciolto dosi di LSD nella bevanda. All'inizio viene incolpata la manager Emmanuelle (Claude Emmanuelle Gajan - Maull) che aveva preparato il bacile, ma lei nega recisamente perché, pur avendo bevuto la sangria, si sente del tutto normale. Si passa dalle accuse reciproche alle liti sempre più accese, fino all'esplosione di gelosie e allo svelamento di demoni interiori, ossessioni e assurde fobie. Quindi inizia un carosello di violenze e di sesso, con uso di droghe, atti estremi e un atroce incidente. Si assiste al dispiegarsi di vari comportamenti e passioni: l'ambizione, la rivalità, il machismo, l'aggressività predatoria sessuale, l'ossessione incestuosa, l'autolesionismo e la tossicodipendenza. L'asse portante dell'esperienza edonista, che si trasforma in incubo assurdo e infernale, sono i corpi dei partecipanti che inizialmente si sfiorano e si incontrano, tra rigore e perizia tecnica, e poi si disarticolano con movimenti anarchici, convulsi e inconsulti e si scontrano traumaticamente. Tutto avviene sulle note della musica ritmata, incalzante e ossessiva. Durante il breve epilogo, il mattino successivo, i poliziotti giunti sul posto ritrovano le vittime morte e i superstiti incoscienti o feriti, incapaci di spiegare cosa è successo. Gaspar Noé non si smentisce. È il provocatorio regista di molti cortometraggi che sfidano tutti i tabù e di lungometraggi, in cui si me-

scolano sempre sesso, violenza e sangue, Eros e Thanatos, "romanticismo" eterodosso, passioni brutali ed estreme e ammiccamenti espliciti a comportamenti anarcoidi, a partire dal disturbante esordio **Seul contre tous** (1998), al violentissimo **Irréversible** (2002), allo pseudo thriller, definito "melodramma psichedelico", **Enter the Void** (2009) e al porno tridimensionale **Love** (2015). È l'ambizioso sperimentatore con uno stile caratterizzato da articolazioni narrative non lineari e bizzarre e da interminabili piani sequenza, combinati con un uso banale dello zoom e con inquadrature atipiche e da articolazioni narrative non lineari e bizzarre. **Climax** rappresenta la continuità e al tempo stesso la sublimazione del cinema autocompiaciuto di Gaspar Noé. È un sabba di suoni, balli e sballi di appena 95', ma talmente intenso e insistito da sembrare ben più dilatato e da sfidare intenzionalmente la resistenza dello spettatore. Sembra un'orgia istintiva, ma in realtà la narrazione è rigidamente strutturata e organizzata: il prologo - introduzione in cui si assiste alla lunga serie di provini e interviste in video di quelli che poi si rivelano aspiranti ballerini; la prova della performance collettiva di danza postmoderna; l'after party che da esperienza ludica diventa invece un incubo autodistruttivo. Per inciso può essere utile citare il fatto che il cast comprende solo due attrici professioniste, Sofia Boutella e Souheila Yacoub, mentre i restanti interpreti sono ballerini alla prima esperienza come attori, lasciati liberi di improvvisare i personaggi loro assegnati. Tuttavia l'aspetto più irritante di **Climax** è la presunzione teorica e "moralistica". Noé ha voluto rappresentare un teorema, una metafora scontata e banale, del mondo attuale in cui l'esplosione di istinti e passioni primitive può portare al caos e distruggere l'armonia dell'esistenza e dell'arte e la civile convivenza. Infatti il film è costellato di frasi sentenziose e lapidarie emblematiche di una filosofia spicciola nichilista.

Petra, sesto lungometraggio del catalano Jaime Rosales, è un presunto antimelodramma, centrato sul cinismo e sulla crudeltà dei borghesi ricchi. Si tratta di una saga familiare che si dipana tra bugie, segreti, colpi bassi, false paternità, figli sconosciuti, possibili incesti e varie morti violente. Jaume (Joan Botey) è un sessantenne catalano, grande nome del-

l'arte moderna internazionale, che umilia la moglie Marisa (Marisa Paredes) e disprezza il figlio Lucas (Alex Brendemühl), un fotografo tormentato, ma incapace di rompere con lui. I tre si confrontano con Petra (Bárbara Lennie), una trentenne che è giunta nella magnifica e spaziosa villa della famiglia, isolata nella campagna, per uno stage di formazione artistica e che proclama di non voler mentire per far carriera nel mondo dell'arte. In realtà la donna è spinta da una pressante e segreta motivazione personale: vuole sapere se il "mostruoso" patriarca, che si comporta con disprezzo e cinismo verso gli altri, per sedurla, e che mente sempre e comunque nella vita e nelle sue opere, possa essere il suo genitore biologico. Poi Petra si innamora di Lukas, ma l'uomo è ormai avviato su una strada autodistruttiva, vittima di contraddizioni, demoni e, soprattutto, delle manipolazioni paterne. Nel proporre una sorta di pretenzioso racconto morale che riecheggia una tragedia greca, Jaime Rosales mette insieme estenuanti conversazioni, fredde provocazioni, violenza inaudita e inspiegabile e autolesionismo, salvando, nel corso di un epilogo grottesco, solo le due donne, presentate infine (guarda caso) come solidali e come unici personaggi degni e forse destinati a un futuro diverso rispetto alle bassezze di cui sono state vittime. Imita maldestramente Michael Haneke, essendo peraltro ben lontano dal geniale cinema del regista austriaco, il quale è disturbante, spiazzante e molto incisivo quando gestisce con netta distanza emotiva lo studio quasi entomologico dei caratteri dei suoi personaggi, sfidando gli spettatori, ma senza ricattarli emotivamente o tradirli. In effetti Rosales è stato sempre attirato dalla violenza oscura e immotivata come dimostra **Las horas del día** (2003), la sua riuscita opera di esordio, e al tempo stesso ha continuamente descritto, pur con risultati alterni, le dinamiche esistenziali ed emotive della coppia e della famiglia, in **La soledad** (2007), **Sueño y silencio** (2012) e **Hermosa juventud** (2014). Tuttavia si mostra ormai molto involuto soprattutto rispetto al suo eccellente **Tiro en la cabeza** (2008), magistrale osservazione statica di una violenza aberrante. **Petra** denota un registro naturalista grossolano a partire da un approccio aridamente ideologico e narcisista che strumentalizza la vicenda che riguarda la protagonista, ov-

vero la ricerca della figura paterna, per impartire sentenziosi messaggi mal dissimulati. L'approccio è artificiosamente distaccato e la narrazione è oltremodo fredda, faticosa e confusa in virtù della scelta snobistica di procedere per capitoli, secondo un ordine non lineare e parzialmente invertito, per occultare flashback, flashforward ed ellissi che complicano banali meccanismi di rivelazione di segreti e misfatti. Si tratta di un maldestro tentativo di imprimere note inquietanti e surreali a un plot degno di un feuilleton ottocentesco, cercando vanamente di imitare alcune tecniche del racconto del cinema di Luis Buñuel. Rosales inizia con il secondo capitolo, ritardando il primo e il quinto, ossia ad un certo punto torna indietro, per preparare lo spettatore alle "sorprendenti" e scomposte rivelazioni e alle azioni violente repentine e inspiegabili della seconda parte, e si concentra su Petra nei due capitoli finali, il quinto e il settimo. Comunque ne risultano una serie di contorsioni intellettualistiche, accenti sensazionalisti e provocatori ed eccessi grotteschi, senza che emerga mai un convincente discorso drammatico. Per non parlare della strampalata estetica del film, caratterizzata da ricorrenti long take e piani sequenza ondegianti del paesaggio e di spazi vuoti (il laboratorio di Jaume, la casa di Petra, l'hotel) in cui entrano ed escono i protagonisti (spesso abbandonati dalla telecamera e lasciati fuori campo mentre stanno conversando), quasi a sottolineare una postura del regista quale demiurgo - giudice dei suoi personaggi che scimmietta il cinema di Terrence Malick.

Los silencios, opera seconda della brasiliana Beatriz Seigner, è un dramma esistenziale con valenza politica e sociale che sconfinava nel cinema di genere con tinte mistiche e horror. Amparo (Marleyda Soto), una contadina trentenne con due bambini fugge dalla guerra civile in Colombia: ha perso la casa e non ha notizie del marito che è stato sequestrato e forse assassinato. Trova una sistemazione in un'isola sita tra le acque del Rio delle Amazzoni alla frontiera con Brasile e Perù. La comunità locale vede la presenza di centinaia di altri *desplazados* colombiani mescolati alla popolazione autoctona che comprende persone di diverse nazionalità e indigeni amerindi brasiliani. Poco a poco si inizia a capire che Nuria (Maria Paula Tabarez Pena),

la bambina di dodici anni, sempre taciturna, e suo padre Adao (Enrique Diaz), il marito di Amparo, che riappare tutte le notti, sono dei fantasmi. Attraverso una serie di stratagemmi narrativi di corto respiro, il film cerca di convincere lo spettatore che molti abitanti dell'isola stiano convivendo naturalmente con i fantasmi dei loro cari assassinati o scomparsi. E si assiste a un susseguirsi di dialoghi artificiali intorno ai temi della colpa, della sofferenza e del perdono. Fino al pasticciato epilogo in cui avviene una sorta di cerimonia spirituale e magica notturna. Questo happening sembra fondere, in un'ottica artificiosa di ricerca di una conclusione politicamente corretta, la cultura dei bianchi e quella degli indigeni amerindi, celebrando i fantasmi dei morti insieme ai vivi che li ricordano. È un'epifania folkloristica alquanto grottesca: i corpi e i volti dei fantasmi sono coperti da disegni e arabeschi dai colori fosforescenti. Beatriz Seigner ha un doppio merito: aver girato **Los silencios** in un luogo reale e molto suggestivo e aver selezionato un ottimo cast che comprende anche attori non professionali e residenti dell'isola. Tuttavia racconta una storia potenzialmente intrigante con eccessiva enfasi, approssimazione e toni naturalistici prosaici e decorativi, non caratterizza adeguatamente i personaggi e utilizza maldestramente i canoni di genere. Forse tenta di imitare, con grande presunzione, suggestioni che provengono dai film di Apichatpong Weerasethakul. Comunque ne risulta un film pretenzioso e poco credibile in termini drammatici e etnologici e una dimostrazione di conoscenza molto superficiale del contesto della guerra civile che si è combattuta in Colombia per oltre 50 anni.

Commentiamo quindi alcuni film, presentati nella sezione "Semaine de la Critique", che ha compreso 7 lungometraggi, 5 dei quali opere prime, e 10 cortometraggi in competizione e ancora 4 lungometraggi e 3 cortometraggi inseriti nelle Séances Spéciales.

Sir, opera prima scritta e diretta dall'indiana Rohena Gera, ha ottenuto meritatamente il Prix Fondation Gan à la Diffusion. È un dramma esistenziale ricco di sfumature, credibile, autentico ed emozionante: un piccolo capolavoro. Racconta la dinamica di una relazione tra due persone separate dalla differenza di casta, di classe sociale, di educazione e di cultura, ma vincolate da un rapporto

classico, quello tra impiegato domestico e datore di lavoro. La ventenne Ratna (Tillotama Shome, molto convincente per la sincerità interpretativa), intelligente e intraprendente, è vedova e viene da un villaggio. Nella grande metropoli Mumbai è diventata la fidata domestica di Ashwin (Vivek Gumber), un trentenne di bell'aspetto e gentile, già aspirante scrittore, rientrato da New York per gestire i cantieri edili della sua ricca famiglia. La donna, minuta e poco appariscente, si muove con sicurezza nel lussuoso appartamento, adempiendo con efficienza alle mansioni assegnate e sapendo essere riservata e stare al suo posto. Ashwin sta vivendo una fase difficile: dopo aver scoperto che la sua fidanzata lo ha tradito, ha rotto la relazione e annullato il matrimonio già programmato dai suoi genitori. Poco a poco si rende conto delle piccole attenzioni di Ratna, che gli prepara ottimi cibi e lo aiuta a sottrarsi all'invasione dei familiari preoccupati per lui. Un giorno la donna osa consigliarlo di scacciare tristezza e depressione e finisce quindi per uscire definitivamente dal cono d'ombra in cui si trovava. Ashwin apprende quanto Ratna si senta più rilassata e ottimista a Mumbai perché al villaggio la famiglia la colpevolizzava in modo assurdo per la morte del consorte. Inoltre lei gli racconta che non solo lavora per pagare gli studi della sorella minore, ma anche che aspira a diventare una sarta e che nel tempo libero frequenta un piccolo atelier come apprendista non pagata, sognando il giorno in cui possa aprire un piccolo laboratorio in proprio. Ashwin resta affascinato dallo spirito e dal coraggio della donna e le regala una macchina da cucire. L'empatia tra i due giunge all'attrazione reciproca, ma, solo in un'occasione, azzardano un timido contatto fisico. Ratna è intimorita perché sa perfettamente che una loro storia d'amore sarebbe impedita dalle concezioni sociali classiste accettate da tutti in India. Purtroppo, nonostante la loro discrezione, piccoli segni di intimità sono notati da un amico e Ashwin ammette confidenzialmente il suo interesse verso Ratna. E inizia a riflettere su sé stesso e sul sentimento che prova, essendo consapevole di quanto sia incomprensibile per la sua famiglia e per la cerchia di amici e conoscenti, condizionati dai pregiudizi comunemente radicati tra loro. Ma poi il pettegolezzo si diffonde e il disagio au-

menta. Non vi è un happy end, tuttavia, nonostante Ashwin sia stato costretto dai familiari a ripartire per stabilirsi nuovamente a New York, i due restano in contatto. **Sir** costruisce efficacemente il ritratto di una relazione proibita, raccontandola principalmente secondo il punto di vista della donna, a partire da una sceneggiatura finemente misurata. La quarantacinquenne Rohena Gera, avendo studiato alla Stanford University e vissuto anche negli Stati Uniti, ha potuto confrontare la società indiana e quella americana e quindi considerare meglio le specificità delle relazioni sociali e culturali nel proprio Paese, ma anche riflettere su certe similitudini fra quello che definisce come "razzismo di classe" presente in India e la situazione presente negli USA negli anni '50. Inoltre ha preso spunto dalla propria esperienza personale, durante l'infanzia e l'adolescenza, di rapporti con la domestica a tempo pieno impiegata dalla sua famiglia. In effetti dimostra una conoscenza profonda dei meccanismi della "intimità" che si stabilisce, nelle case indiane delle famiglie della classe media e alta, tra "servi" e "padroni", dovuta alla convivenza, pur in spazi separati. Evitando facili stereotipi e toni retorici o didascalici, Rohena Gera mostra grande perizia nella costruzione dei due personaggi. In particolare evita di rappresentare Ratna come un'eroina, descrivendo con cura le sfaccettature della sua personalità e il suo itinerario emotivo. E al tempo stesso descrive con sicurezza la generosa ingenuità con cui Ashwin cerca di liberarsi dagli schemi comportamentali borghesi in cui è imprigionato. L'uomo non è affatto disperato, semmai non vuole soffocare la nuova sensibilità umana che prova, essendosi accorto che, anche al di fuori del perimetro degli schemi convenzionali con cui è stato educato, possono esistere intelligenza, grazia e genuina vitalità. Per la messa in scena Rohena Gera ha dichiarato di essere stata ispirata da **In the Mood for Love** (2000), di Wong Kar-Wai, e di aver sfruttato spazi, inquadrature e differenze di luminosità tra interni ed esterni per definire la dialettica dei sentimenti e il trascorrere del tempo. I riferimenti all'opera del grande regista cinese di Hong Kong, e, aggiungiamo, al cinema del maestro bengalese Satyajit Ray sono indubbi, ma non si tratta di imitazione quanto di una reinterpretazione originale.

Egy nap (One Day), opera di esordio dell'ungherese Zsófia Szilágyi, ha ottenuto il Premio della Giuria dei critici della FIPRESCI. Propone il ritratto a tutto tondo di una donna intrappolata in una crisi inaspettata del legame coniugale. È un racconto ambientato a Budapest e concentrato in 36 ore, con una narrazione sempre in tono medio, senza eccessi sensazionalisti, che simula la cadenza del tempo reale. Anna (Zsófia Szamosi) è una professoressa di italiano quarantenne con tre figli piccoli e un matrimonio decennale che difetta di nuovi stimoli. Costretta a una vorticoso routine di impegni e incombenze, deve correre freneticamente per fronteggiare il lavoro di insegnante in un istituto privato, le faccende domestiche, le grane finanziarie con la banca e la corvée dei figli da portare a scuola, all'asilo, agli allenamenti di scherma e ai corsi di danza. La fatica, i dubbi e il senso di trattenuta disperazione si sono intensificati perché Anna non sa come reagire dopo aver scoperto che Szabolcs (Leó Füredi), il marito avvocato, indeciso e frustrato, sta vivendo una relazione con una loro amica Gabi (Annamária Láng). In effetti i due coniugi, oberati dalla routine familiare e dallo stress, non riescono a trovare il tempo e l'energia per riesaminare esaustivamente la loro relazione. **One Day** è abbastanza credibile e non retorico, ma risulta drammaticamente incerto e irrisolto. Si nota un approccio interessante che può far pensare ai migliori film di Chantal Akerman, ma, purtroppo, l'eccesso di motivi prosaici e un finale piuttosto banale depotenziano i buoni spunti che emergono nella descrizione della solitudine e del disagio esistenziale vissuti dalla protagonista.

Fuga (Fugue), opera seconda della polacca Agnieszka Smoczyńska, è un thriller psicologico dalle forti tinte melodrammatiche. Una trentenne viene ritrovata dalla polizia a Varsavia dopo che è stata notata mentre orinava su uno dei marciapiedi della stazione: è molto trasandata e confusa, non ha documenti e non sa spiegare nulla del suo passato perché non ne ha memoria. La sua agiata famiglia di Wrocław, che la cerca da due anni, riconosce Alicja (Gabriela Muskata) quando viene mostrata durante un programma televisivo. Tornata a casa dal marito e dal suo bambino, la donna riesce gradualmente a ricordare la tragedia personale che ha determinata la sua fuga

e che la porta al rifiuto di riappropriarsi del proprio ruolo in famiglia e nella società. Agnieszka Smoczyńska intendeva probabilmente realizzare un “thriller dell’anima”. Ma purtroppo **Fuga** è un film viziato da un’ottica sensazionalista, fragile e ambigua. Mette insieme amore, dolore, rivelazione di orrori domestici, presente e passato e un contraddittorio messaggio femminista, riproponendo canoni didascalici, e ricattatori nei confronti del pubblico, molto comuni in tanta parte del cinema polacco contemporaneo. Agnieszka Smoczyńska privilegia ambienti freddi e algidi e una messa in scena giocata su un’osservazione entomologica dei personaggi che tuttavia si risolve in un’accentuazione dei toni retorici e in uno sviluppo immaginabile e deludente dopo la faticosa rivelazione.

Guy, opera seconda dell’attore francese quarantenne Alex Lutz, è un mockumentary geniale e molto gradevole. Gauthier (Tom Dingler), giovane giornalista, viene informato da sua madre che sarebbe il figlio illegittimo di Guy Jamet (Alex Lutz), un artista del varietà e cantautore ormai settantenne, famosissimo tra gli anni ‘60 e i ‘90. L’uomo è in procinto di registrare un nuovo album, che riprende molti suoi vecchi brani di successo, e progetta di effettuare una tournée. Fingendo di dover effettuare un reportage, Gauthier incontra e racconta nella quotidianità questo personaggio accattivante, vitale e, al tempo stesso, lento e posato, sarcastico e disilluso. Gran parte delle loro frequentazioni avviene nell’accogliente piccola villa - rifugio di Guy, nei dintorni di Saint Tropez, non lontano dal mare. Il crooner vive circondato dai ricordi di una carriera prestigiosa (fotografie, dischi d’oro, memorabilia, ecc.), in compagnia di Sophie (Pascale Arbillot), una ex groupie divenuta sua segretaria e compagna, e dei suoi due amati cavalli con cui ama passeggiare nei boschi. Durante la loro frequentazione accoglie sempre Gauthier con simpatia e con una certa accondiscendenza, divertendosi ad evocare il proprio passato, tra successi ed episodi prosaici. La narrazione pseudo documentaristica del film si sviluppa con grande fluidità. Alex Lutz è ben noto per le notevoli capacità di mimesi, al cinema e in televisione, dove interpreta riusciti sketches en travesti. In **Guy** appronta una straordinaria scenografia in cui tutto è falso, ma appare dannata-

mente veritiero, e interpreta in modo straordinario una star fittizia, inventando gesti e comportamenti e seducendo lo spettatore con la luminosità dello sguardo costantemente indirizzato alla telecamera.

La Giuria della “Compétition Officielle”, è stata presieduta dalla nota attrice australiana Cate Blanchett. Gli altri componenti sono stati i seguenti: i registi Robert Guédiguian (Francia), Denis Villeneuve (Canada) Ava DuVernay (USA) e Andrey Zvyagintsev (Russia); le attrici Léa Seydoux (Francia) e Kristen Stewart (USA); l’attore Chang Chen (Taiwan); la cantautrice Khadja Nin (Burundi). Il Palmarès ha compreso premi per alcuni dei film più rappresentativi di precise qualità autoriali, estetiche e narrative, ma purtroppo non ha considerato alcuni tra i film migliori. In effetti è di enorme soddisfazione che Kore-eda Hirokazu abbia finalmente ottenuto la Palme d’Or per il miglior film con un’opera, **Shoplifters**, che è forse la sua più valida e compiuta nel corso dell’ultimo decennio. E anche il Premio alla miglior regia assegnato a Pawel Pawlikowski per **Cold War** rappresenta un pieno riconoscimento a una delle migliori mise en scène, seppure non la migliore in assoluto, fra i film del Concorso Ufficiale. Inoltre, se da un lato, fortunatamente, il Palmarès non ha compreso film con tematiche politicamente corrette, ma molto ricattatori, grossolani, semplicistici e poverissimi dal punto della messa in scena, come ad esempio quelli di Eva Husson e di Stéphane Brizé, dall’altro sono stati riservati Premi importanti a film decisamente sopravvalutati come quelli di Alice Rohrwacher, Jafar Panahi, Spike Lee e Sergey Dvortsevov. Tuttavia è assolutamente non comprensibile e imperdonabile l’esclusione dal Palmarès dei due film migliori: **The Wild Pear Tree**, di Nuri Bilge Ceylan, che è il vero capolavoro, magistrale, emozionante, e coraggioso, dell’edizione di quest’anno del Festival di Cannes e che, a nostro giudizio non è solo il miglior film del Concorso, ma vanta la miglior sceneggiatura, la miglior regia e il miglior attore, Murat Cemcir; **Ash is Purest White**, di Jia Zhang-ke, è un film meraviglioso sia perché contiene l’intero universo cinematografico del regista, sia in termini di dialettica tra desideri e sentimenti e di lucida rappresentazione di un doloroso cambiamento nella Cina del nuovo mil-

lennio e vanta una regia quasi perfetta e la miglior attrice, Zhao Tao.

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

Les filles du soleil, opera seconda della francese Eva Husson, è un mélo ad alto tasso di retorica, ambientato in una zona di guerra. Propone il ritratto della condizione di alcune donne, già vittime delle peggiori sopraffazioni e violenze, coinvolte in prima persona nel perdurante sanguinosissimo conflitto contro gli jihadisti islamici in Siria. È un’opera che, al di là del profilo produttivo mainstream, si vorrebbe presentare come un atto di denuncia politica attraverso il racconto della orgogliosa dignità e del riscatto delle donne kurde. Al contrario, è costruita come una storia convenzionale e molto forzata di vittimismo. Ne risulta una telenovela etnica pietosa, con un’imperdonabile superficialità di approccio, i peggiori clichés narrativi e, persino, una sorprendente banalità artigianale e la scarsa credibilità nell’utilizzo dei canoni del genere. Mathilde (Emmanuelle Bercot) è una giornalista francese, fotoreporter e corrispondente di guerra con una lunga esperienza dei conflitti in Medio Oriente e in Africa (una figura che pare sia ispirata al personaggio reale di Marie Colvin). Scampata alla morte e segnata da pesanti stimmate fisiche (ha perso un occhio in Siria), dal continuo stress emotivo (ha visto morire il suo compagno in Libia) e da laceranti dubbi esistenziali se sia giusto ottemperare al senso del dovere di informare e abbandonare invece ogni volta sua figlia, raggiunge una località nella Rojava, il Kurdistan siriano. Quindi ottiene di poter seguire un’unità militare combattente di donne kurde, la cui particolarità è di essere formata da ex prigioniere dei jihadisti, impegnata in una missione ad altissimo rischio per la riconquista di una cittadina dove molte di loro erano state tenute in cattività. Al comando della compagnia “Figlie del sole” vi è Bahar (l’attrice iraniana Golshifteh Farahani). Dopo un’iniziale diffidenza quest’ultima racconta a Mathilde la propria storia, ripercorrendo un itinerario impressionante: dalla prigionia, dopo aver visto ammazzare suo marito, alla fuga, alla condizione di madre dolorosa che ricerca disperatamente il proprio

bambino tuttora sequestrato dai terroristi salafiti e presumibilmente addestrato, con altri adolescenti, a diventare un guerriero e un futuro shahīd. Dopo il suo esordio con **Bang Gang** (2015), un pessimista dramma giovanile “scandaloso” a sfondo sessuale, Eva Husson si cimenta con un tema molto attuale e delicato: l’esperienza delle unità combattenti femminili combattenti kurde impegnate in prima linea nella guerra all’ISIS in Siria, in condizioni assolutamente paritarie con i maschi. Dimostra una totale non conoscenza e un disinteresse per il contesto politico (pregi e contraddizioni delle YPD, ovvero Unità di Protezione del Popolo, nel Kurdistan siriano, e loro rapporti con l’ambiguo partito marxista dogmatico del Kurdistan turco, il PKK di Abdullah Öcalan, noto per la sua pratica terroristica). Configura una penosissima e grossolana rappresentazione di umana sofferenza e di situazioni tragiche con personaggi stereotipati (senza tra l’altro mai nominare esplicitamente l’ISIS / Daesh) e, in aggiunta, una pseudo spettacolarità di maniera. Da un lato propone numerosi lunghi flashback che accompagnano il racconto di Bahar, in cui si vedono rozzi aguzzini e macellai islamisti che rapiscono, violentano e riducono in schiavitù lei e altre donne e poi la loro fuga rocambolesca. Dall’altro imposta una pseudo suspense con scene, per lo più notturne, in cui l’unità delle “Figlie del sole” attende il momento della battaglia decisiva che, alla fine, si risolve in ben poco. E infine vi è e prepara l’epilogo, celebrativo e inverosimile, che inneggia alla speranza e all’eroismo. Lo sguardo di Eva Husson è greve e poco efficace. I toni sono paradossali, con sguaiati eccessi melodrammatici: la lunga sequenza della fuga di Bahar rasenta l’assurdo e il ridicolo, essendo girata in modo molto maldestro, mentre le scene degli scontri bellici sono prive dei requisiti minimi di credibilità cinematografica. La messa in scena è molto semplicistica, mentre i dialoghi e la recitazione, in cui prevalgono i toni patetici, risultano talmente rozzi e approssimativi da non riuscire forse nemmeno a ricattare la coscienza di uno spettatore minimamente informato e davvero sensibile, ma solo a contrariarlo a causa della oggettiva strumentalità del progetto.

Un couteau dans le coeur, opera seconda del francese Yann Gonzalez, è un

thriller porno gay, con tinte splatter e horror. È uno slasher con ambizioni di B movie d'autore in virtù di una reinterpretazione di ben noti canoni e clichés di più generi. In aggiunta un sottotesto di denuncia contro l'omofobia. La vicenda è ambientata a Parigi alla fine degli anni '70, nell'ambiente decadente del cinema porno omosessuale. Anne (Vanessa Paradis), una quarantenne lesbica piuttosto cinica, e capace di muoversi con sfrontatezza spericolata in un mondo dove convivono precarietà, rischio e complesse dinamiche di intreccio tra interessi commerciali e passioni private, è proprietaria di una piccola casa di produzione di film pornografici low budget. La donna cerca di mantenere la sua impresa grazie all'esperienza e alla fama ottenuta nel passato, ma lei stessa è in crisi perché è stata lasciata da Loïs (Kate Moran), la sua amante e compagna da 10 anni, nonché impiegata come montatrice nell'azienda. Poi, proprio mentre cerca di riconquistare la compagna, un serial killer con il volto coperto da una maschera nera, inizia a pugnalarla e uccidere con modalità efferate i migliori attori della ditta e altri amici e conoscenti di Anne. La donna non demorde e, per esorcizzare la paura, inizia le riprese di un nuovo queer thriller, intitolato "Homocide", con protagonista l'effervescente Archibald (Nicolas Maury). In quel film, guarda caso, ispirandosi alla realtà del momento, sesso e morte vanno di pari passo attraverso le macabre gesta di un killer mascherato. L'intreccio tra i delitti del serial killer e di chi lo interpreta nel film, che diventa presto un piccolo cult nella cerchia dei frequentatori dei cinemini a luci rosse, diventa sempre più ambiguo, ossessivo e disturbante, in un incrocio tra realtà e incubo. Dopo l'esordio con il teatrale, claustrofobico, ossessivo e ricercato **Les rencontres d'après minuit** (2013), un film molto dark e con echi di Buñuel, Yann Gonzalez ripropone un cinema fortemente caratterizzato in senso sessuale e omosessuale. **Un couteau dans le coeur** presenta una trama macchinosa, confusa e fortemente ripetitiva, con "colpi di scena" truculenti o rozzamente sensazionalisti, senza alcun serio abbozzo di studio dei caratteri e in assenza di dinamiche audaci in cui il reale, oscuro e sordido, si confonda davvero con una deriva surreale. La messa in scena si affida a scene di sesso esplicito, spesso ridicolo,

e ad alcune trovate brillanti e divertenti. Ma l'atmosfera è troppo altalenante, tra tragico e stravagante o paradossale, la suspense è abbastanza artificiosa e la ricerca di stilizzazione estetica scade spesso in una piatta deriva naturalista. Inoltre, per esplicitare l'apparente centralità della metafora del sesso e dell'omicidio come irresistibile coazione a ripetere, nel film prevale la reiterazione delle stesse scene e dei dialoghi, in contesti diversi. Un fatto o una situazione vengono immaginati o sognati e raccontati da un personaggio, poi appena diversamente da un altro e quindi messi in scena sul set di "Homocide". E lo stesso dialogo viene riproposto, ma ambientandolo in ambienti diversi. Soprattutto e sostanzialmente, **Un couteau dans le coeur** configura un'operazione ben poco originale e segnatamente derivativa. Gonzalez imita malamente i film di Dario Argento e Brian De Palma di **Dressed to Kill** (1980) e **Body Double** (1984) e cita ampiamente il cinema porno artigianale degli anni '70 e '80, con immagini colorate e scenografie d'epoca ben riuscite. Al contrario dimostra di non aver appreso la lezione contraddittoria, ma geniale, di Nicolas Winding Refn e del suo cinema di corpi ed emozioni, antinaturalista e perturbante, in cui il tema della violenza, distorta e dolorosa, si amalgama con quello dell'amore, tenero e privo di romanticismo, che penetra radicalmente i personaggi.

Todos lo saben (Everybody Knows), dell'iraniano Asghar Farhadi, è un melodramma stentato e pasticciato che diventa un thriller dai toni grotteschi. Propone un intrigo narrativo che si sviluppa attraverso dinamiche artificiali, con personaggi più stereotipati o pittoreschi che davvero impegnati a fare i conti con le proprie emozioni e azioni. La trentenne Laura (Penélope Cruz), che da molti anni vive in Argentina, accompagnata dai due figli, un'adolescente e un bambino, ritorna nel paese natio in Spagna, in una rigogliosa area rurale, in occasione del matrimonio della sorella. Quando Irene (Carla Campa), la figlia sedicenne, viene improvvisamente rapita, un vortice di bugie e di piccole e grandi ipocrisie investe la famiglia allargata di Laura, ex proprietari terrieri decaduti, non amati dalla comunità locale. La donna, sempre più disperata (tra l'altro Irene è asmatica e rischia tragiche complicazioni), di fronte alla richiesta di un

riscatto, chiede aiuto a Paco (Javier Bardem), l'ex fidanzato della sua gioventù, ora prospero viticoltore, che lei stessa aveva repentinamente abbandonato, senza spiegazioni, 16 anni prima per stabilirsi in sud America e sposarsi poi con l'argentino Alejandro (Ricardo Darin). I film di Asghar Farhadi, specie i più significativi e riusciti, **Fireworks Wednesday** (2006), **About Elly** (2009), **Nader and Simin, A Separation** (2011) e **Forushande (The Salesman)** (2016), si configurano come "thriller dell'anima", in cui ogni personaggio deve faticosamente fare i conti con il proprio universo interiore e con vari pesi che gravano sulla coscienza ed è obbligato ad uniformarsi agli unici valori che consentono di sopravvivere nell'Iran di oggi: la menzogna e la doppia morale. E il regista non li giudica mai, né manipola strumentalmente la materia narrativa al fine di influenzare lo spettatore per scuoterlo o commuoverlo o infine alleviarlo mediante un epilogo catartico. Piuttosto spinge l'audience a modificare e rivalutare continuamente impressioni e giudizi. In questi magnifici melodrammi, sospesi, imprevedibili ed estremamente coinvolgenti, la solida e intelligentissima messa in scena inquadra un microcosmo privato e mette a nudo progressivamente l'intimità di individui che mostrano una credibile sofferenza esistenziale. Ma, al tempo stesso, pur senza essere dichiaratamente politici, assumono un significato più ampio e ci rimandano sottilmente al macrocosmo, ovvero al ritratto vero delle contraddizioni che l'intera popolazione iraniana vive sotto il giogo del regime teocratico. Purtroppo, come già in parte nel caso del precedente **Le passé** (2013), girato in Francia, anche **Todos lo saben** sembra essere condizionato da un'ambientazione in un Paese straniero, di cui tra l'altro il regista non conosce la lingua, e dal fatto di essere una produzione europea (francese, spagnola e italiana), con un cast di attori iberici. E Farhadi smentisce in parte la limpida poetica dei suoi film girati in Iran. I due film citati sono comunque thriller dei sentimenti e offrono un ritratto dell'ambiguità umana, ma propongono un intreccio di episodi e di storie che configura un puzzle che si avvitava su sé stesso e, soprattutto, mostrano entrambi un fallimentare intento didascalico. In aggiunta **Todos lo saben** presenta una più accentuata struttura labi-

rintica, con un accumularsi di scoperte, rivelazioni di vecchi rancori sopiti, invidie e gelosie represses, segreti infamanti e confessioni di peccati, nonché di metafore di corto respiro e ridondanti e di deviazioni e forzature narrative. E il gioco al massacro tra parenti e amici, innescato da sospetti e congetture e ampliato da conflitti riemersi sul denaro, la terra e la fede, appare troppo arzigogolato e viziato da mal gestiti canoni di genere. Certamente **Todos lo saben** appare più corale, ma anche più *costumbrista* (ad esempio il lunghissimo prologo di 40 minuti con la festa di matrimonio, prima del rapimento, è pieno di clichés e cadute di stile ben poco credibili), con attori lasciati a sé stessi e non ostacolati nelle esagerazioni interpretative naturalistiche, stucchevoli colpi di scena e pacchiani eccessi melodrammatici. Farhadi sembra più preoccupato di tenere insieme i fili di una vicenda complessa e oltremodo dilatata e condizionata dal peso del passato, in cui prevalgono oscuri sensi di colpa e la paura dei personaggi nell'ammettere la verità. Quindi conduce lo spettatore a perdersi in una sequela di domande e di risposte, derivanti dalle continue svolte narrative, che a loro volta innescano altre domande, con il rischio di un circolo vizioso che impedisce l'approfondimento. Nonostante l'ingannevole intensità, molto iberica, delle relazioni, tra vitalismo, fantasmi tragici del passato, passioni contrastanti e dolore, la messa in scena non appare particolarmente ispirata e denota un certo disagio verso i troppi personaggi.

En Guerre, ottavo lungometraggio del francese Stéphane Brizé, è un dramma corale squisitamente naturalista, che descrive una vertenza sindacale tesa e violenta. È un film costruito a partire da evidenti premesse ideologiche e con un approccio aggressivo. La multinazionale tedesca Dimke decide la chiusura della propria fabbrica francese di componentistica per automobili, Perrin Industrie, ad Agen, nella Nuova Aquitania, in nome di una presunta non competitività della produzione (in realtà per delocalizzare la produzione in Romania e per massimizzare i profitti). Di fatto l'impresa annulla i termini di un precedente accordo sindacale costato significative rinunce agli operai pur di ottenere la prosecuzione dell'attività per almeno cinque anni. I lavoratori, guidati dai sindacati, iniziano una dura vertenza, per

mantenere i 1100 posti di lavoro, con uno sciopero ad oltranza, tra accese trattative e azioni di picchettaggio, con una durezza e uno spirito militante che ricorda gli anni '70. Inutile. Tre mesi di blocco della produzione, di confronti molto animati e duri con i manager, azioni dimostrative finite in scontri con la polizia, incontri con le istituzioni locali e iniziative legali, senza che si giunga a un qualche accordo. Alla fine sembra profilarsi una soluzione grazie alla mediazione del governo, ma la situazione degenera dopo il diniego dell'amministratore delegato del gruppo tedesco. **En guerre** si pone sociologicamente e politicamente sulle tracce di un altro film di Brizé: **La loi du marché** (2015). Infatti riguarda le problematiche della perdita del lavoro e della violazione dei diritti dei lavoratori. Tuttavia quel precedente lavoro di Brizé è perlomeno più interessante e compiuto nella caratterizzazione del contesto e del protagonista, di cui valorizza il profilo psicologico. **En guerre**, al contrario, risulta retorico, ossessivamente iterativo e inefficace, nonostante il tentativo di massima drammatizzazione claustrofobica, mediante la continua concitazione, i dialoghi gridati, durante le trattative e gli incontri tra i delegati sindacali, e la ripetizione rituale e ossessiva delle stesse argomentazioni e slogan. Inoltre propone svariati clichés, nella grossolana caratterizzazione dei personaggi e nel paradigmatico e scontato confronto bloccato tra le parti, e un epilogo sensazionalista del tutto ricattatorio e imperdonabile. È girato con un vigoroso taglio documentaristico, al netto di classici stereotipi: il protagonista Laurent Amédéo, interpretato da Vincent Lindon è "naturalmente" un sindacalista della CGT, il più intransigente ed eroico; vi è il solito sindacato autonomo aziendale collaborazionista; gli operai litigano aspramente e si dividono di fronte alle offerte di indennizzo della proprietà avanzate per costringerli a cedere. Prevalde l'uso della telecamera a mano con movimenti nervosi e lunghe sequenze in tempo reale accompagnate da una fastidiosa musica cadenzata, risultandone un linguaggio visivo imperfetto e ibrido che imita i video postati sui social media, quelli di youtube, e le news televisive. La messa in scena punta a offrire un generoso affresco collettivo, ma denota un bozzettismo di corto respiro. Anche l'interazione di Lindon con i nu-

merosi interpreti non professionali del cast è spesso forzosa. Peccato che un tema così attuale e importante sia stato trattato nella forma di un film - manifesto, con qualche presunzione e con molti schematismi: è un'occasione perduta.

Under The Silver Lake, terzo lungometraggio dell'americano David Robert Mitchell, propone un ritratto satirico e affabulatorio di una certa tipologia antropologica presente a Los Angeles: precari e avventizi del mondo dello spettacolo e frequentatori delle cerchie della subcultura festaiola, con miti new age e riti escatologici. Sam (Andrew Garfield), trentatreenne disoccupato, in perenne attesa di raggiungere una qualche notorietà come scrittore o sceneggiatore, vive in un modesto residence di villette attorno a una grande piscina, sulle colline di Los Angeles, e rischia lo sfratto per morosità. Quando Sarah (Riley Keough), una giovane, attraente ed enigmatica vicina, che ha appena conosciuto e di cui si è invaghito, scompare improvvisamente, il protagonista si lancia ossessivamente alla sua ricerca. Questa inchiesta si traduce in un itinerario costellato da avventure picaresche, incontri, frequentazioni insolite e piste false, sottoponendo Sam a esperienze surreali. Sam si trova immerso in una trama delirante, grottesca e tenebrosa, dove convivono passioni, perversioni e follie, sparizioni e omicidi misteriosi, scandali, presunte cospirazioni, mappe cifrate e messaggi subliminali. **Under The Silver Lake** si disperde in svariati e contorti rivoli narrativi, trame, sottotrame ed episodi, avvitandosi su sé stesso in una traiettoria circolare. Costantemente in bilico tra pseudo thriller, dramedy esistenziale e pochade con atmosfere grottesche, psichedeliche e oniriche, propone citazioni plurime e raffazzonate, da Chandler a Hitchcock, da De Palma a Lynch e al più recente Paul Thomas Anderson del ben più ammaliante e riuscito **Inherent Vice** (2014). David Robert Mitchell è noto per il precedente **It Follows** (2014), un eccellente horror, con protagonisti alcuni teenagers, centrato sull'ossessione collettiva del contagio e su una suspense condita da angoscianti allucinazioni frutto di un'efficacissima messa in scena. Al contrario **Under The Silver Lake**, pur non privo di alcune trovate divertenti e di numerosi virtuosismi estetici, è molto prolisso, caotico, farraginoso e discontinuo. È infarcito di

clichés e di immagini e suggestioni barocche, pop, degli anni '60 e '70, e post-moderne, tanto da risultare falsamente paranoico e visionario, a tratti noioso, e mai davvero originale e provocatorio. Inoltre la direzione degli attori e le performance interpretative sono viziate da troppe incongruenze e stonature. In particolare Andrew Garfield non trova mai la giusta chiave di recitazione.

Plaire, aimer et courir vite, del francese Christophe Honoré, è un dramma esistenziale, ambientato tra Parigi e Rennes. È un'opera a metà strada tra il diario intimista nostalgico, di probabile derivazione autobiografica, e l'orgogliosa rappresentazione identitaria della condizione e dei costumi omosessuali libertini durante la tragica epoca del dilagare dell'AIDS in Francia, all'inizio degli anni '90. Racconta la vicenda dello scrittore parigino, quasi quarantenne e gay, Jacques Tondelli (Pierre Deladonchamps), che abita con il figlio adolescente, ovviamente giudizioso e intelligente. L'uomo, sieropositivo in peggioramento, cosciente del poco tempo che gli resta da vivere, nonostante le cure (peraltro inefficaci prima dell'avvento delle terapie retrovirali), è spinto da un pressante impulso vitalistico. Quindi moltiplica gli incontri e si concede varie avventure occasionali e molto sesso promiscuo con ex e nuovi partner (in appartamenti e hotel, in strada e nei piccoli cinema), essendo sostenuto e aiutato da Mathieu (Bruno Podalydès), un vicino di casa e amico comprensivo e servizievole. Poi conosce Arthur (Vincent Lacoste), ventenne bretone, amante della letteratura, brillante e ostinato, disponibile e amato da una fidanzata e da molti uomini. Tuttavia, nonostante tra loro nasca una bella intesa, Jacques non riesce mai a ricambiare davvero l'amore del giovane, essendo restio a impegnarsi in una relazione profonda, stante l'impossibilità di immaginare un futuro a lungo termine. Christophe Honoré evita largamente i clichés melodrammatici più consueti. Tuttavia il suo approccio antiretorico, non spettacolarizzato e "sentimentale" resta incerto, sospeso tra un'evidente volontà di descrivere lo spirito ludico dei suoi personaggi, privi di sensi di colpa, e la necessità drammaturgica di descrivere l'angoscia per la prospettiva della morte. Ne risulta una narrazione molto dilatata con lungaggini, dialoghi ricercati e toni ondivaghi nella descrizione

della successione di amori, desideri, tradimenti, riconciliazioni e addii. E, soprattutto, in **Plaire, aimer et courir vite** è presente una rappresentazione dei molti personaggi troppo meccanicistica e appesantita da molteplici citazioni letterarie, cinefile e musicali, che diventa più credibile solamente nell'epilogo, per altro piuttosto pasticciato.

Burning, sesto lungometraggio del sudcoreano Lee Chang-dong, ha ottenuto il Premio della Giuria dei critici della FIPRESCI, quale miglior film della "Compétition Officielle". È un melodramma, proposto altresì nel format di un thriller atipico, tanto arzigogolato quanto poco convincente e credibile, e presenta preziosismi estetici ai limiti dell'artificiosità e del narcisismo. È ispirato dal racconto "Barn Burning", contenuto nella raccolta collettanea di short stories "The Elephant Vanishes", pubblicata nel 1993, del noto autore giapponese Haruki Murakami. Ponendosi sempre in bilico tra verità e apparenza conclamata, ma non verificabile, descrive un triangolo di passioni contorte e mal espresse tra tre ventenni problematici di Seul: Hae-mi (Jun Jong-seo), studentessa di pantomima, che si mantiene come street dancer pubblicitaria, sexy, sfuggente e apparentemente ingenua, Jong-su (Yoo Ah-in), impacciato, permaloso e nevrotico aspirante scrittore di origini proletarie che si barcamena come delivery boy e Ben (Yeun Steven), bello, ambiguo e ricco playboy. Jong-su ha incontrato casualmente Hae-mi, la quale afferma di essere stata una sua compagna di scuola, e se ne è innamorato senza riserve. Ma la giovane, dopo averlo sedotto, lo tratta come un semplice amico e sembra non gradire la sua gelosia asfissiante. Poi Hae-mi compie un viaggio di due settimane in Africa e al suo ritorno Jong-su apprende che ha iniziato una relazione con il misterioso connazionale Ben che ha incontrato in Kenya. I tre si frequentano e una sera Ben confessa a Jong-su la sua passione: ama incendiare le serre dei coltivatori e il suo prossimo obiettivo è il vivaio di un vicino del padre di Jong-su. Poi, improvvisamente, Hae-mi scompare senza lasciare traccia di sé. Jong-su, sempre più frustrato, inizia a cercarla ossessivamente, visita l'appartamento della giovane e, poco a poco, si convince che l'ineffabile Ben sia responsabile della sparizione. Quest'ultimo, d'altro canto,

non sembra affatto preoccupato dell'assenza della "fidanzata" e frequenta tranquillamente altri amici e amiche. **Burning** è estenuante, non solo a causa della notevole lentezza e dilatazione narrativa e di dialoghi spesso grotteschi, ma anche per l'incerta e pasticciata caratterizzazione psicologica dei personaggi e la strumentalità di una pseudo suspense insistita, giocata sulla contrapposizione tra realtà e apparenza, con allusioni criptiche ed espedienti di corto respiro o ricattatori (come quel pozzo o quel gatto che non si sa mai se siano davvero esistenti o meno). E, dopo aver illuso e frustrato lo spettatore con uno sterile gioco di insinuazioni, false piste e nessuna vera evidenza o prova dei misfatti raccontati o sospettati, alla fine Lee Chang-dong affossa il film con un epilogo violento, "esemplare" e sensazionalista, improntato al romanticismo tragico più vieto. Certamente non mancano spunti interessanti di osservazione della società coreana, in particolare sulle differenze tra le classi sociali, sulla condizione giovanile e femminile, ma a Lee Chang-dong non interessano davvero le tematiche sociali o le confuse metafore, morali e non, che propina di continuo all'audience, perché privilegia la costruzione estetica. Quindi la messa in scena è curatissima, ma spesso la ricerca ossessiva di contrasti di luce e di inquadrature perfette, ad esempio nelle scene girate al tramonto con personaggi controluce e paesaggi metafisici sullo sfondo, avviene quasi a prescindere dal coerente sviluppo della storia.

Leto (Summer), ottavo lungometraggio del russo Kirill Serebrennikov, è un dramma esistenziale, ispirato alla vicenda reale di Viktor Tsoi, giovane icona della musica pop e leader della leggendaria band Kino, nell'epoca precedente la Perestroika, poi scomparso prematuramente. Racconta, con atmosfere da amarcord, i giovani di Leningrado nei primi anni '80. In particolare mette a fuoco lo scenario costituito da piccole band rock, i cui componenti sono frugali e appassionati, tra blanda protesta generazionale e feticismo nei confronti delle star anglosassoni e americane, Sex Pistols, Lou Reed, David Bowie, Marc Bolan e i T-Rex, Jim Morrison, Blondie, ecc. Si svolge interamente durante un'estate, tra riunioni in vecchi appartamenti fumosi, gite su una spiaggia, sessioni di prova e controverse esibizioni nei lo-

cali consentiti e controllati dalle autorità. L'asse portante è un timido e incerto triangolo amoroso, che provoca disagio, ma non sfocia mai nella tragedia. Mike (Roman Bilyk), è il leader carismatico di Zoopark, una band ormai affermata, il più giovane Viktor (Teo Yoo), è un affascinante e poetico newcomer. Natasha (Irina Starshenbaum), compagna dedicata di Mike e madre responsabile del loro bambino, si prende una sbandata romantica per Viktor. È una fragile passione, determinata dall'affinità sentimentale tra la dolce e materna Natasha e il tenebroso e taciturno Viktor, che non arriva a travolgere la relazione tra i due coniugi. Quindi il contrasto tra i due maschi non emerge apertamente né degenera. Infatti Mike aiuta Viktor ad affermarsi, nonostante la diffidenza dei burocrati brezneviani del Circolo "Leningrad Rock Club", gestito dal municipio, dove le band si esibiscono di fronte a una audience di giovani che sono obbligati, sotto stretta vigilanza, a rimanere seduti e ad applaudire senza eccessivo entusiasmo. Serebrennikov confeziona un'opera di notevole fattura formale, girata in un accattivante bianco e nero, con ritmi ben studiati, e infarcita di virtuosistiche esibizioni musicali (pur con un eccesso di cover di brani notissimi del rock occidentale). Tuttavia **Leto** è un film costruito per ammaliare il pubblico, e, purtroppo, non suscita quasi mai vere emozioni. La drammatizzazione è asfittica e spesso artificiosa, la poesia difetta e non mancano i toni prosaici. Inoltre i ricorrenti intermezzi surreali, immaginati o sognati, con sperimentalismo di immagini distorte e con interventi grafici pop sovrapposti alle stesse, che ricordano la tecnica Snapchat, per rappresentare agognate scene di una rivolta che non avviene mai, sono davvero irritanti. La caratterizzazione dei personaggi risulta carente e si nota una totale timidezza e una netta superficialità nel rievocare il vero disagio e il dissenso critico nella Russia sovietica, nonostante un accurato production design d'epoca curato da Andrey Ponkratov. Inoltre abbondano i clichés che richiamano film di genere adolescenziale - musicale britannici o giapponesi.

Al contrario occorre analizzare quattro film, tra i migliori della competizione ufficiale, due dei quali, come detto prima, pur esclusi dal Palmarès, sono i nostri favoriti, e che hanno pienamente

meritato l'attenzione e il plauso che è stato loro riservato da molti critici.

Yomeddine, opera prima dell'egiziano A.B. Shawki è un piccolo racconto di formazione in bilico tra dramma neorealista e fairy tale sentimentale. È un road movie di avventure marginali e picaresche scandito da un accattivante e ricorrente motivo musicale che spezza i possibili climax melodrammatici. Dopo 40 anni di reclusione in un lebbrosario, sopravvivendo con la rivendita di metalli trovati in una grande discarica, Beshay (Rady Gamal), un piccolo ex lebbroso, coperto di cicatrici, ottimista ed esuberante nonostante la recente perdita dell'amata consorte, parte con il suo carretto, trainato dal fedele asino, per ritrovare la propria famiglia che l'aveva abbandonato in tenera età. E, dopo aver percorso già vari chilometri sulle strade che costeggiano il Nilo, scopre che Obama (Ahmed Abdelhafiz), un orfanello che conosce da tempo e che non vuole staccarsi da lui, si è nascosto tra le ceste poste sul carro. Beshay è quindi obbligato ad accettare il ragazzino come compagno di viaggio, non potendo abbandonarlo lungo la strada. A.B. Shawki mostra un approccio maturo e una sincera empatia nei confronti del suo personaggio e del mondo degli esclusi, attualizza alcune letture del cinema di Youssef Chahine e cita e reinterpreta autori quali Vittorio De Sica, Charlie Chaplin e Robert Bresson. **Yomeddine** configura una parabola circolare in cui si susseguono incontri, episodi di dolorosa discriminazione, furti, piccole violenze, inaspettata amicizia e affetti familiari faticosamente recuperati. Sullo sfondo vi è l'Egitto di oggi, un Paese arcaico e "moderno", duro e persino feroce, con qualche nota di solidarietà tra gli ultimi nella scala sociale. Solo apparentemente fragile, ma genuino e, a tratti, toccante, il film sconta alcuni difetti negli snodi narrativi, ma è largamente privo di retorica, grazie a un convincente approccio non ricattatorio e non didascalico, nonostante racconti la storia penosa di un reietto.

Asako I and II (Netemo Sametemo), settimo lungometraggio del giapponese Ryūsuke Hamaguchi, è un brillante e inconsueto antimelodramma romantico: un mosaico di sentimenti e di aspetti della cultura giapponese. Adatta un romanzo di Tomoka Shibasaki, proponendo una love story contemporanea

deliziosamente artificiosa, che ricorda i romanzi di Honoré de Balzac. A Osaka la studentessa universitaria Asako (Erika Karata), dolce, piuttosto naïf e priva di interessi intellettuali, vive il suo appassionato amore romantico con il ventenne Baku (Masahiro Higashide), misterioso, affascinante, impulsivo e più o meno anticonformista. Ma, dopo sei mesi, lui all'improvviso scompare senza aver fornito alcuna spiegazione o giustificazione. Due anni dopo, a Tokyo, la donna incontra Ryohei (Masahiro Higashide), executive che lavora in un'azienda commerciale. Un giovane che, fisicamente, sembra un sosia di Baku, ma che presenta un'indole molto diversa: gentile, ben integrato e moderatamente carrierista. Dopo varie incertezze il loro amore, agevolato dalla frequentazione di alcuni buoni amici, porta a una fruttuosa relazione di cinque anni. Poi un giorno Baku, divenuto nel frattempo un famosissimo modello, riappare. In **Asako I & II**, Ryūsuke Hamaguchi riesce a dosare un humour raffinato e affronta senza seriosità i temi dell'innamoramento, dell'entusiasmo, delle incomprensioni, dell'incapacità egoistica di relazionarsi con gli altri e della paura della solitudine. Racconta un gruppo di ventenni piccolo borghesi in un contesto post moderno, marcato dalla relazione controversa con consuetudini e pregiudizi che vengono da tradizioni culturali secolari. E propone il ritratto di un personaggio femminile, quello di Asako, imprevedibile e sfaccettato anche quando sembra esprimere tratti caratteriali e sentimentali piuttosto consueti. Fino all'epilogo, in cui emerge l'essenza del legame tra Asako e Ryohei, al di là della criticità che hanno vissuto: l'accettazione di sé stessi e una realistica apertura verso la vita futura. Come nel suo precedente, peraltro più drammaticamente riuscito, **Happy Hour** (2015), Ryūsuke Hamaguchi punta a caratterizzare psicologicamente i personaggi, dipanando una sottile descrizione delle loro contraddizioni personali e affettive. Documenta, senza essere didascalico, l'altalenante evoluzione delle loro relazioni, mostrando attitudini e risvolti emotivi e comportamentali diversi. Sviluppa una narrazione molto fluida e una messa in scena accurata che presenta un'estetica raffinata: intelligenti soluzioni illustrative, una sapiente combinazione di piani di ripresa e di inquadrature e la fotografia lumino-

sa di Sasaki Yasuyuki. Nel cinema di Hamaguchi si notano affinità con maestri del cinema giapponese del passato, quali Mikio Naruse e Kenji Mizoguchi, o del presente, come Kore-eda Hirokazu.

Jiang hu er nv (Ash Is Purest White), del cinese Jia Zhang-Ke è un eccellente melodramma. Ripropone lo sguardo acuto del regista sulle contraddizioni presenti nel cambiamento in corso in Cina a partire dal nuovo millennio e sulla perdita di valori morali nella vita delle persone. Propone un'originale reinterpretazione dei canoni del genere. Racconta il contrastato e malinconico consumarsi di un amore e la forza e la dignità della protagonista femminile, ma propone anche le dinamiche della violenza, del tradimento, della lealtà, della fatalità, dell'orgoglio, della sofferenza e della sopravvivenza. Nel 2001 a Datong, un'antica e depauperata città dello Shanxi, al centro di una declinante area mineraria carbonifera, la ballerina trentenne Qiao (Zhao Tao, musa e consorte di Jia, impressionante in un ruolo di grande complessità) è la compagna del quarantenne Bin (Liao Fan), ambizioso boss di una gang criminale dominante nella mafia locale. Sognano un futuro insieme e rispettano i codici d'onore delle triadi. Una notte una banda di giovani delinquenti attenta alla vita di Bin e Qiao, per salvare l'amante, gravemente aggredito e ferito, spara in aria. Dopo l'arresto, viene condannata a cinque anni di carcere, per possesso illegale di un'arma, avendo omesso di dichiarare che la pistola era quella di Bin. Scontata la pena, nel 2006 Qiao si reca a Fengjie, una città in espansione affacciata sullo Yangtze River, a monte della grande diga delle Three Gorges e riesce infine a incontrare Bin, depresso e senza potere. Gli rimprovera di non averla cercata e, nel corso di un lungo e commovente confronto, cerca di convincerlo a riprendere la loro relazione. Ma l'uomo afferma di essere legato a una nuova compagna e rifiuta di seguirla nuovamente nello Shanxi. Una scena magnifica in cui la tensione è costruita a partire dalla semplicità. Undici anni dopo, a Datong, Qiao, che ha scelto di non legarsi a nessun altro, gestisce una casa da gioco, ritrovo degli anziani aderenti delle gang. Bin, ridotto in carrozzina perché emiplegico in seguito a un'emorragia cerebrale, consumato dall'alcolismo e rovinato economicamente, si reca da lei.

Qiao, supera ogni rancore, lo accoglie e lo fa curare, nonostante l'uomo si dimostri incattivito, permaloso e sarcastico. Il triste finale, un poco troppo elaborato, conferma che il loro amore è finito, nonostante l'affetto di Qiao sia rimasto immutato. Fin dai suoi primi film, **Pickpocke** (1997), **Platform** (2000), **Unknown Pleasures** (2002) e **The world** (2004), Jia Zhang-Ke ha trattato i temi del disorientamento e dell'alienazione della gioventù cinese e degli squilibri sociali dovuti allo sviluppo economico e alla globalizzazione. I suoi personaggi amari, duri e individualisti, determinati, ma destinati al fallimento dopo amene peregrinazioni, sono protagonisti di piccole e tragiche storie. Nei film realizzati negli ultimi anni, in particolare in **A Touch of Sin** (2013), Jia racconta la Cina di oggi e il suo "progresso" che calpesta la dignità della gente comune attraverso l'arroganza e la sfacciata corruzione dei funzionari pubblici locali e dei nuovi ricchi. **Ash Is Purest White** propone una parabola simile, nella partizione in tre fasi a quella del precedente **Mountains May Depart** (2015). Ma è un film con una diversa intimità ed è ambientato in un ambiente sociale diverso. La dialettica deflagrante è quella tra desideri e sentimenti, tra accettazione o meno di una nuova realtà e anche tra delusione e libera ricerca di nuove prospettive, con l'incapacità di dimenticare il passato. Determinante risulta l'approccio audace e sottilmente partecipativo e la squisita costruzione drammatica dei personaggi protagonisti (Qiao ricomponi aspetti reinventati di tutte le eroine dei film di Jia), travolti dalle conseguenze delle loro azioni, tra aspettative, disillusioni, conflitti e momenti di rievocazione delle proprie radici, in un mondo in cui i mutamenti sono radicali e in cui anche le leggi della malavita si sfaldano. Tra l'altro il titolo in mandarino del film, **Jiānghú érnǚ**, significa "Figli della Triade", o può intendersi come "Figli di una minoranza", o persino come "Figli di fiumi e laghi" ed evoca la letteratura classica wuxia e antichi film cinesi degli anni '50. In generale riguarda motivi e realtà lontani dal mainstream, a significare il profondo legame, affatto nostalgico, di Jia con la cultura del proprio Paese. In effetti, nel film convivono immagini di diverse realtà sociologiche della Cina dell'ultimo ventennio: un'antica miniera di carbone e vecchie

abitazioni, nel villaggio dove vive il padre di Qiao, che ricordano il passato millenario e l'epoca maoista; i grattacieli della nuova speculazione edilizia, e i segni di un mondo in cui i valori umani sono soffocati dalla ricerca del denaro a tutti i costi, a Fengjie; i diversi mezzi di trasporto, i vecchi autobus e i convogli ferroviari, da quelli con vagoni a scompartimento unico ai supertecnologici treni ad alta velocità. **Ash Is Purest White** contiene l'intero universo cinematografico di Jia: lo Shanxi dove è nato, teatro dei suoi primi film, la regione delle Three Gorges dove ha girato **Still Life** (2006) e **Dong** (2006), i treni, le sale da ballo, la canzone feticcio Y.M.C.A. dei Village People. Ma propone anche suggestioni e dettagli che ricordano alcuni film di John Woo, di Hou Hsiao-hsien e persino di Wong Kar-wai. La messa in scena conferma lo stile di Jia, improntato al realismo stilizzato, con originali venature poetiche. La splendida composizione visiva privilegia densi piani prolungati e piani sequenza in un contesto di narrazione lineare, ma discontinua e parzialmente ellittica, che spesso mostra le conseguenze delle azioni prescindendo dalle cause. Infine è da segnalare la straordinaria luminosità e le variazioni cromatiche della texture della fotografia, curata da Eric Gautier, e la notevole qualità del suono, curato da Zhang Yang.

Ahlat agaci (The Wild Pear Tree), ottavo lungometraggio di Nuri Bilge Ceylan, è un vero capolavoro: un film emozionante e coraggioso, con una scrittura e una messa in scena di ottima fattura, arricchita da magnifici dettagli. Propone una lucida cronaca familiare in un significativo contesto sociale e culturale. Offre l'efficace rappresentazione del carattere e dell'animo di un ventenne ambizioso, orgoglioso e insoddisfatto, nell'affacciarsi all'età adulta, tra sogni di realizzazione, sentendosi superiore al prossimo, e presa di coscienza del fallimento delle proprie speranze. Descrive la triste dinamica esistenziale di una famiglia di ceto modesto in provincia, tra il porto di Canakkale, sullo stretto dei Dardanelli, vicino al sito di Troia e a Gallipoli, e le campagne retrostanti. Luoghi scelti e ben conosciuti da Ceylan perché vi ha trascorso l'infanzia. Sinan (Aydin Dogu Demirkol), da poco laureato e in attesa del concorso per diventare insegnante, appassionato di letteratura e aspirante scrittore, è au-

tore di un memoriale, che contiene racconti ed episodi della sua terra e della sua famiglia, intitolato appunto "The Wild Pear Tree". Tornato nel villaggio rurale dove è nato, si impegna con tutte le sue forze a racimolare il denaro necessario per pubblicare il suo libro. Ma si trova a dover fare i conti con i debiti accumulati dal padre, Idris (Murat Cemcir), un maestro alle soglie della pensione, un tempo seducente e carismatico, ma divenuto fatalista. In effetti da anni è gravemente ludopatico, impelagato nelle scommesse sulle corse dei cavalli e in altri giochi d'azzardo. È un uomo che ha compromesso il bilancio familiare e i rapporti con la moglie Asunam (Bennu Yildirimlar) e che ha screditato socialmente la propria famiglia. I dilemmi di Sinan lo conducono a un percorso itinerante. Si confronta con il padre, la madre, la sorella, i nonni, gli amici, una ex compagna di scuola e impossibile innamorata (in una sequenza eccezionale, tra sensualità trattenuta, tenue rimpianto e amara rassegnazione), un famoso scrittore locale, bersaglio della malcelata invidia del giovane, alcuni possibili finanziatori per la pubblicazione del libro e due giovani iman apparentemente moderni, ma difensori dell'ortodossia coranica. Grazie a un prestito, riesce infine a pubblicare il libro in una piccola tiratura. Ma, quando, due anni dopo, torna dal servizio militare, scopre che praticamente nessuno lo ha acquistato in libreria e che alla fine solo suo padre, ormai emarginato in una casupola in campagna, con il progetto velleitario di coltivare la terra, lo ha letto e apprezzato. L'eccezionale fluidità narrativa determina che il tempo e le stagioni trascorrono senza alcuna cadenza cronachistica, fino al suggestivo confronto finale tra padre e figlio, con due possibili soluzioni in alternativa per Sinan. È un epilogo stupefacente, perfetto nella sua radicale "non sintesi" che mette a nudo un dramma inconciliabile e che mozza il fiato dello spettatore. Nuri Bilge Ceylan è da sempre volto a indagare e a rappresentare la natura umana, come ha dichiarato alla stampa, ed è notoriamente interessato al gap e alla tensione tra Istanbul e la provincia, essendo ispirato dal grande drammaturgo russo Anton Čechov. Nei suoi film affronta le problematiche della convivenza e i confronti di sentimenti e valori, senza sintesi o giudizi morali. Il suo cinema rappresenta

costantemente sentimenti inespressi, assenza di appartenenza e resistenza alla identificazione con codici sociali predefiniti. Nei suoi primi film, **Small town** (1997) e **Clouds of May** (1999), ha rivisitato gli spazi rurali della sua infanzia. In **Distant** (2002), **Climates** (2006) e **Three monkeys** (2008) ha offerto un'intensa osservazione ravvicinata di personaggi diversi, dei loro destini, della solitudine e dell'impossibilità dell'evasione dal proprio contesto. Come già **Once upon a time in Anatolia** (2011) e **Winter sleep**, Palme d'Or al miglior film a Cannes nel 2014, anche **The Wild Pear Tree** costituisce un magnifico affresco delle relazioni umane. Ma propone anche una sottile e risoluta disanima pluristratificata, e mai didascalica, delle problematiche di una società tuttora patriarcale, bloccata nel conservatorismo ipocrita e conformista. A partire da una sceneggiatura magistrale per qualità drammaturgica, frutto della felice collaborazione tra il regista, sua moglie Ebru e lo scrittore Akin Aksu, il film risulta incentrato sulla dialettica tra un padre irresponsabile e debole e un figlio tormentato e pieno di rancore, con sentimenti ambivalenti rispetto al luogo nativo, che avverte come opprimente. È fortemente caratterizzato da un susseguirsi di lunghi, elaborati, ma spesso anche toccanti, dialoghi, a volte con forti contrapposizioni di opinioni e di valori, tra un sarcastico, risentito o disilluso Sinan e i suoi interlocutori. Conversazioni che avvengono spesso in interni o nel corso di lunghe camminate in contesti paesaggistici diversi. **The Wild Pear Tree** propone un dispiegarsi geniale di architetture narrative e verbali, con continua espansione dei confronti tra i personaggi e con modificazioni di toni e posture. Configura un'armonia mai scontata che combina consistenza e leggerezza e che cattura totalmente la mente e l'animo dello spettatore, che non viene affatto sovrastato dalla durata di poco più di tre ore, perché va oltre ogni concetto di classicità, senza mostrare mai compiacimenti o manierismi. Ceylan ha dichiarato che da tempo voleva realizzare un film sulla condizione giovanile e che il personaggio del padre, nella dimensione di un outsider, rappresenta un fatto nuovo nel suo cinema. Ma occorre anche rilevare la novità, rispetto alla filmografia di Ceylan, della presenza nel film di riferimenti, più o meno espliciti,

alla situazione politica del Paese che emergono durante le conversazioni (ad esempio la repressione delle lotte studentesche, il conformismo come modello proposto da autorità e "imprenditori", il confronto sul peso della religione nella società). È del tutto evidente che nel cinema di Ceylan il momento della parola è ormai diventato determinante per rapportarsi a una società vessata da norme liberticide e dalla censura della libertà di pensiero e di espressione. **The Wild Pear Tree** appare visivamente affascinante, essendo costellato di geniali architetture visive e di splendidi e dinamici tableaux vivants giocati sull'interazione tra i personaggi e tra loro e il paesaggio. Mostra una composizione magistrale delle immagini, intensi primi piani e inquadrature fisse con un abile gioco di campo - controcampo ed efficaci angolazioni, suggestivi piani sequenza, panoramiche widescreen del paesaggio autunnale e invernale con notevole profondità di campo, e una fotografia eccezionale, dai toni variegati, curata dall'abituale collaboratore di Ceylan, Gökhan Tiryaki.

Offriamo quindi l'analisi critica di tutti i film vincitori dei premi, inseriti nell'Palmarés della competizione ufficiale.

Manbiki kazoku (Shoplifters), del giapponese Kore-eda Hirokazu, ha ottenuto meritatamente la Palme d'Or quale miglior film. È un magnifico dramma. Propone la questione della famiglia, in particolare i legami affettivi esistenti in quella entità e la proiezione sociale della stessa: un tema che attraversa tutta la filmografia del cinquantacinquenne Kore-eda Hirokazu. Racconta, con straordinario respiro narrativo, delicatezza e apparente semplicità di toni, ma anche con grande intensità emotiva, la parabola esistenziale di un nucleo familiare inconsueto, che vive ai margini della società, infrangendone le regole, ma i cui membri mostrano forte spirito comunitario e, tra loro, palesano sentimenti genuini. Fin dai primi minuti del film lo sguardo partecipativo, sensibile, sottilmente ironico e non reticente del regista, riesce a far emergere la particolarità dei personaggi che compongono la famiglia Shibata, descrivendone la quotidianità. Il quarantenne Osamu (Lily Franky) lavora saltuariamente come operaio edile in una ditta di costruzioni. La sua partner trentenne Noboyu (Sakura Andō), scaltra e battagliera, è impiegata

come stiratrice in una lavanderia sita in uno vetusto capannone. Il suo è un lavoro usurante, mal pagato e del tutto precario. L'anziana Hatsue (Kilin Kiki), che chiamano nonna, e che forse è una ex prostituta, garantisce il reddito più sicuro, una magra pensione, a cui si aggiungono versamenti periodici di piccole somme che ottiene dalla famiglia della seconda moglie dell'ex marito. La sedicenne Aki (Mayu Matsuoka), "nipote" di Hatsue, fuggita da quella famiglia, studia, ma si esibisce anche in un peep show club senza pretese. Shota (Kairi Iyo), un bambino di dieci anni, intelligente e introverso, non va a scuola, ma accompagna ogni giorno Osamu, che lo considera suo figlio, in un itinerario quotidiano tra supermercati e negozi di abbigliamento. I due agiscono come taccheggiatori, rubando prodotti alimentari e non con tecniche ingegnose e sperimentate e quindi assicurano la spesa alimentare necessaria alla famiglia. Vivono tutti insieme in una modestissima, angusta e sporca casetta, con un minuscolo giardino, in un quartiere proletario di Tokyo. Una sera Osamu e Shota si imbattono in una bambina di circa quattro anni, che si nasconde infreddolita dietro un cassonetto. La portano a casa e la nutrono. Hatsue e Noboyu scoprono che la piccola Yuri (Miyu Sasaki) presenta lividi ed ecchimosi e che non vuole tornare a casa dai genitori. In effetti allo spettatore viene mostrato che la bambina è stata continuamente vessata da sua madre e picchiata da suo padre. Quindi, nonostante apprendano che la bambina è ricercata dalla polizia, gli Shibata decidono di tenerla con loro, assumendosi il rischio. Poco a poco, grazie a un meccanismo di rivelazione progressiva di piccoli dettagli, si apprendono i tristi e oscuri segreti di ognuno dei componenti della "famiglia", tra i quali non esistono legami naturali di sangue. Si sono trovati casualmente, reduci da tristi storie di abbandono subito, e si sono accettati nel corso degli anni. Quindi, incuranti dei codici morali più consueti, oltre ad aver stabilito un *modus vivendi* di solidarietà, hanno sviluppato tra loro un clima di protezione reciproca, con momenti di sincera coesione e di vera felicità. Poi avviene un primo evento traumatico: una notte Hatsue, la nonna, muore spontaneamente, forse esausta dopo una splendida giornata di vacanza trascorsa al mare. Quindi Osamu e Noboyu, nel ten-

tativo disperato di non far trapelare la verità, per continuare a ritirare la pensione di Hatsue, vitale per sopravvivere, la seppelliscono sotto il pavimento del soggiorno. Finché un giorno un banale incidente mette la polizia sulle tracce degli Shibata. Osamu e Noboyu vengono arrestati: tragici segreti del loro passato e l'occultamento del cadavere di Hatsue vengono alla luce. Di fronte alle istituzioni e alla società, che si appellano a leggi e diritti, che come noto, tutelano codici di comportamento preordinati e definiti, la bizzarra "famiglia" costruita e difesa da Osamu e da Noboyu viene smascherata e crolla inesorabilmente. Kore-eda Hirokazu ha realizzato un'opera che contiene e ripropone spunti ben presenti nei suoi film precedenti dedicati a tematiche familiari. Da un lato il magnifico **Still Walking** (2008), un dramma familiare lontano dai clichés melodrammatici, assolutamente non reticente nell'evidenziare contrasti, pregiudizi, rancori, sentimenti repressi e l'essenza dei legami familiari al di là delle criticità, e **After the Storm** (2016), un ritratto ricco di sfumature, di una famiglia disunita, che non può e non è in grado di ritrovare un'intesa e un equilibrio, perché padre e madre sono ingabbiati in un'esistenza con scarse soddisfazioni e molte amarezze e rammarico, con orizzonti futuri incerti. Dall'altro la continua attenzione ai temi dell'infanzia e lo sguardo dalla parte dei bambini come in **Nobody Knows** (2004), storia tragica e difficile di quattro bambini, nati da padri diversi e abbandonati dalla madre nell'appartamento da cui si è allontanata, ispirata ad un fatto realmente accaduto e raccontata in chiave naturalistica, senza alcuna deriva moralistica, e in **I Wish** (2011), apologo che racconta, con leggerezza, spirito positivo, attenzione a peculiarità sociali e psicologiche e tratti poetici, le vicende di un piccolo gruppo di adolescenti. Ma **Shoplifters** ripropone soprattutto questioni cruciali: il legame affettivo versus il legame di sangue, il rapporto a volte conflittuale tra genitori e figli e la necessità di affrontare il problema delle proprie radici. Si rapporta quindi a **Little Sister (Umimachi Diary)** (2015), ritratto di un universo esistenziale tutto al femminile in cui tre sorelle maggiorenni incontrano una sorellastra minorenni, imparando ad accettarla, e fanno i conti con le scelte precedenti dei loro genitori e a **Like Fa-**

ther, **Like Son** (2013), un dramma, centrato sul tema della paternità biologica, che mette a confronto due coppie di genitori che hanno scoperto che i rispettivi figli, ormai preadolescenti, sono stati scambiati alla nascita a causa di un fatale errore avvenuto in ospedale. Grazie a una scrittura essenziale, ed elaborata senza sembrarlo, **Shoplifters** promana una straordinaria fluidità narrativa, pur affrontando, un contesto di alterità radicale. Mostra una realtà ben poco nota, miserabile, eppure umanissima, marginale, eppure a suo modo dignitosa, di un Paese, il Giappone, tra i più prosperosi, ma caratterizzato da un marcato controllo sociale. Al centro del film vi è una famiglia fittizia, composta da emarginati sociali, con lavori umili e redditi insufficienti, uniti da una comune strenua lotta per sopravvivere e per apparire normali cittadini. Il bisogno li porta ad arrangiarsi mediante una costante pratica di piccole illegalità: frodi al sistema della sicurezza sociale e piccoli furti. Non sono violenti, ma mostrano spesso un certo cinismo e non disdegnano la manipolazione, nascondono tragici segreti del passato. E sono tormentati dalla continua paura di essere smascherati e perseguiti dagli assistenti sociali e dalla polizia. Tuttavia Osamu, Noboyu e nonna Hatsue non sembrano legati solo da ragioni di interesse economico e mostrano sentimenti istintivi di affetto e di dedizione verso la giovane Aki e verso i bambini, Shota e la piccola Yuri. E li dimostrano nel corso di una serie di piccoli episodi significativi e, soprattutto, durante l'epilogo, quando ormai l'unità familiare è stata dolorosamente spezzata e i destini di ognuno si devono separare. Le ultime scene dedicate a Shota e a Yuri, tristissime, eppure pudicamente misurate, aprono la strada a nuove domande su quale potrà essere il futuro individuale e familiare di questi bambini e su quanta forza sarà loro richiesta. Kore-Eda Hirokazu conferma la sua originale poetica umanista ed è certamente memore dei film di due grandi maestri, Yasujiro Ozu e Mikio Naruse, ma dimostra di non essere un imitatore. Scandaglia, con la consueta naturalezza, le contraddizioni dei personaggi in un contesto molto problematico e sviluppa, senza analisi psicologiche artificiose, un pregevole caleidoscopio di sentimenti attraverso un ritratto semplice, ma emozionante, evitando accuratamente il sensazionalismo e la

deriva didascalica. Il film è venato di sottile malinconia, genuina tenerezza e fini accenti comici. La messa in scena denota massima pulizia e sobrietà stilistica. La scelta dei tempi delle inquadrature e il montaggio, curato dallo stesso regista, sono sempre perfettamente funzionali alla descrizione degli stati d'animo dei personaggi. Al fascino del film contribuiscono l'elegante fotografia, curata da Kondô Ryûto, e il notevole impianto sonoro, curato da Tomita Kazuhiko.

Blackkkllansman, dell'americano Spike Lee, ha ricevuto sia il Gran Premio della Giuria, sia la Menzione Speciale attribuita dalla Giuria Ecumenica. Propone una inequivocabile denuncia politica attraverso il format di una commedia farsesca d'epoca, che configura un'improbabile revenge saga antirazzista e che è ispirata da un fatto vero. Rievoca gli anni '70, il razzismo suprematista con simpatie naziste del Ku Klux Klan e i miti dell'attivismo afroamericano, tra la militanza nel Black Power movement, con incitazioni alla violenza di massa da parte delle Black Panthers, e le battaglie pacifiche per il rispetto e la parità dei diritti. Ambientata nella provincia americana, a Colorado Springs, racconta la storia strampalata dell'infiltrazione nella sezione locale del Ku Klux Klan da parte di Ron Stallworth (John David Washington), l'unico ambizioso e anticonformista agente di polizia negro della città che ha ottenuto la fiducia dei suoi superiori. Ron aggancia telefonicamente il capo della locale sezione del K. K. K., un branco di bulli, arrabbiati e inetti, lo blandisce e dichiara di essere pronto a diventare un membro attivo. Poi riesce a fissare un incontro con il gran capo nazionale dell'organizzazione, David Duke (Topher Grace), atteso a Colorado Springs. Lo scopo è quello di carpire i piani dinamitardi del K. K. K.. È un'operazione rischiosa, che è resa possibile solo grazie alla mediazione di Flip Zimmerman (Adam Driver), un agente bianco che, spacciandosi per Ron (è il suo body double), incontra i terroristi razzisti. Flip / Ron viene accettato dal K. K. K. e viene successivamente anche assegnato al servizio di sicurezza a protezione del gran capo nazionale dell'organizzazione, David Duke (Topher Grace), atteso in visita a Colorado Springs. Vi è anche una sottotrama in cui Ron si confronta e flirta con Prudence (Laura Harrier), un'attraente inse-

gnante afroamericana politicamente radicalizzata, che è tenuta all'oscuro rispetto al fatto che il suo pretendente è un poliziotto. Collocandosi a metà strada tra un improbabile e raffazzonato missione investigativa e una beffa goliardica, il film inanella una serie di scoppiettanti e paradossali episodi. Il dramma e la tragedia sono sempre sfiorati, ma ugualmente evitati. **Blackkkllansman** è decisamente divertente, ricco di idee, intuizioni, suggestioni e trovate esilaranti, nonostante una sceneggiatura arzigogolata e squinternata. E il continuo gioco di analogie e di riferimenti tra il razzismo negli USA, squassati dalla non politica revanchista e divisiva di Trump, viene condotto in gran parte con brillante, quantunque superficiale, vis comica grottesca e caricaturale. Spike Lee appare ispirato e incisivo e, soprattutto, evita i toni predicatori, le saccenti velleità filosofiche e lo sforzo ossessivo del politically correct che hanno caratterizzato molti altri suoi film. Purtroppo **Blackkkllansman** è prolisso e, pur coniugando impegno civile e intrattenimento, è troppo caratterizzato secondo i canoni della produzione mainstream. Il ritmo arranca con alti e bassi, spesso appesantito da sottotrane ed episodi collaterali. Inoltre l'epilogo propone una carrellata indubbiamente pertinente, ma dissonante rispetto al tono comico, di footage che, insieme a una commovente testimonianza di Harry Belafonte, evocano la persistente violenza contro i negri negli USA, compresi i recenti sanguinosi fatti di Charlottesville.

Capharnaüm, terzo lungometraggio della regista e attrice libanese Nadine Labaki, ha ottenuto sia il Premio della Giuria, sia il Premio al miglior film del Concorso attribuito dalla Giuria Ecumenica. Propone un dramma dell'infanzia sottoproletaria calpesta e vilipesa, tra l'indifferenza o l'ostilità di tutti, nell'inferno sovrappopolato, caotico e disgraziato dei quartieri popolari di una metropoli del Medio Oriente, visibilmente Beirut, anche se la città non è esplicitamente identificata. Racconta la storia di Zain (Zain Al Rafeea), un dodicenne, e delle sue otto piccole sorelle, asserviti ai genitori cinici e marginali, che li costringono a faticare ogni giorno, e li sfruttano in ogni modo, li maltrattano oltre ogni limite e li usano come merce di scambio. Ammassata in un piccolo al-

loggio fatiscente in un edificio decrepito, la famiglia si arrabatta ogni giorno per non soccombere alla fame. La svolta avviene quando quei genitori reietti, Souad (Kawsar Al Haddad) e Selim (Fadi Yousef), obbligano Sahar (Cedra Izzam), la figlia appena undicenne, a sposare un negoziante trentenne del loro quartiere, ottenendo in cambio alcune galline e altri generi alimentari. A quel punto Zain, sconvolto per non essere riuscito a impedire quel mercimonio abominevole, si allontana. Quindi incontra Rahil (Yordanos Shiferaw) una giovane etiopese clandestina, che svolge umili lavori di pulizia e che è madre di un bambino di appena un anno. Le loro vicende si intrecciano tragicamente. Nadine Labaki ha realizzato due commedie drammatiche, **Caramel** (2007) e **Et maintenant on va où** (2011), in cui ha delineato un ritratto sfaccettato e veritiero della condizione femminile in Libano. In entrambi i film vi è un approccio diretto e generoso, senza nascondere le contraddizioni che nascono dalle tradizioni religiose, dal pervicace maschilismo e dai traumi tuttora presenti derivati dalla guerra civile, terminata nel 1990. In **Capharnaüm** prospetta invece un registro drammatico ricco di qualità documentaristica. Inoltre utilizza un efficacissimo espediente di scrittura e narrativo che in qualche modo ricorda quello inserito in un altro significativo e riuscito film libanese, **L'insulte** (2017), di Ziad Doueiri: il courtroom drama. Si tratta appunto del processo in cui Zain è imputato di tentato omicidio, per aver pugnalato quello che il ragazzino definisce "il figlio di un cane", ovvero il negoziante che ha acquistato la piccola Sahar, poi deceduta in seguito a una grave emorragia uterina. Interrogato dal giudice, il piccolo accusato denuncia i propri genitori per averlo fatto nascere. Questo è il fulcro da cui si dipana, largamente in flashback, la solida costruzione e la fluida narrazione dell'intera vicenda. **Capharnaüm** è coraggioso e convincente e, a tratti, davvero toccante. Risulta solo parzialmente retorico, ma non è né ipocrita né strumentalmente didascalico, nemmeno nell'epilogo che non si configura affatto come un happy end. Lo sguardo di Nadine Labaki è trasparente e onesto, sinceramente empatico, memore, senza imitarle, delle lezioni neorealiste di De Sica e dei fratelli Dardenne. Certamente alcuni squilibri

narrativi e spunti prosaici, secondo la tradizione mediorientale, e alcuni momenti sovrachianti della colonna sonora curata da Khaled Mouzanar, accentuano i toni naturalisti, ma non inficiano quasi mai la spiazzante verità oltre la finzione. Solo chi non conosce la specificità della situazione politica e sociale attuale del Libano o chi è intrappolato in rigidi schemi di giudizio moralisti e storicisti, come molti critici italiani e spagnoli, ha potuto impropriamente denigrare il film, definendolo “un esempio di pornografia del dolore, falso, ipocrita e strumentale”.

Dogman, di Matteo Garrone ha ricevuto con pieno merito il Premio al miglior attore, assegnato a Marcello Fonte. È un dramma atipico, tragico, sporco e disperato. È ispirato da un efferato fatto di cronaca, un brutale omicidio avvenuto nel 1988: il caso del famoso “canaro” della Magliana, Pietro De Negri, autore del truce assassinio dell'ex pugile Giancarlo Ricci. Racconta un'umanità marginalizzata, che abita in un non luogo squallido e desolato: la location è quella dell'ex Villaggio Coppola, frazione di Castel Volturno, sul litorale domizio. Garrone torna con ottimi risultati al suo cinema che ha dato prova di sapersi muovere tra i generi (dramma, noir, horror, commedia), costruendo uno specchio “oggettivo” di voci, facce, comportamenti e suoni e seguendo una logica di “tempo del racconto”. Conclude una trilogia ideale insieme ai precedenti **L'imbalsamatore** (2002) e **Primo amore** (2004). La vicenda si svolge in quartiere di periferia, affacciato sul mare sporco, con palazzi dalla architettura “moderna” di pessimo gusto ormai deperiti, attorno a una grande piazza abbandonata all'incuria. Tutti si conoscono: proletari e sottoproletari e i pochi negozianti ed esercenti incupiti e solidali contro i violenti, piccoli criminali e tossicodipendenti che si aggirano nell'inseguimento. Marcello (Marcello Fonte) è un trentenne piccoletto che si dedica con impegno al suo negozio dove esegue attività di pulizia e di estetica - toilette per cani. Mite e benvenuto dai proprietari dei negozi vicini, il protagonista ne ricerca la benevolenza e l'amicizia. Inoltre, ogni volta che gli è possibile trascorre il suo tempo con la figlia tredicenne Alida (Alida Baldari Calabria), accompagnandola amorevolmente al corso di immersioni subacquee che lei adora. E in alcuni casi, sostenuto dalla ragazzina, parte-

cipa a competizioni di bellezza per le razze canine. Ma Marcello non è un eroe: arrotonda le sue entrate con un discreto spaccio di cocaina. Per questo è continuamente cercato da Simone (Edoardo Gero), un ex pugile dilettante, psicopatico, tossicodipendente e molto violento, con cui ha instaurato una torbida amicizia. Marcello è soggiogato dalla spavalderia del ribaldo, il quale ne approfitta. Ne deriva una penosa sudditanza del più debole nei confronti del più forte. Infatti Simone obbliga Marcello a essere suo complice in alcuni furti di appartamento e durante le spedizioni punitive contro creditori o nemici, non rinunciando a sfogarsi sul piccolo uomo con soprusi e umiliazioni di ogni genere. **Dogman** è un film puramente naturalista, crudo, cupo, claustrofobico e, a tratti, struggente. Matteo Garrone propone una complicata relazione vittima-carnefice nei suoi risvolti di malsana “amicizia”, di desideri semplificati, di ossessione e di ambiguo riscatto, evitando brillantemente la deriva semplificata del revenge thriller. Anche nel corso del devastante climax che precede un epilogo crepuscolare non mostra mai auto-compiacimento o eccessi spettacolari gratuiti da grand guignol, nonostante qualche tono troppo calcolato, goticeggiante o prosaico. La regia è costruita secondo un principio essenziale: una sapiente variazione della distanza della macchina da presa durante le inquadrature.

Zimna Wojna (Cold War), sesto lungometraggio di Pawel Pawlikowski, polacco radicato da circa 40 anni in Gran Bretagna, ha ottenuto meritatamente il Premio alla miglior regia. È un eccellente melodramma romantico che racconta le tappe di una travagliata e tragica storia d'amore, tra Wiktor (Tomasz Kot), un musicista borghese, e Zula (Joanna Kulig), una cantante di estrazione proletaria, che si dipana durante 15 anni, al di qua e al di là della “Cortina di Ferro”. Ambientato durante gli anni '50 e i primi anni '60, descrive una relazione ostacolata con calcolato cinismo e con freddezza e feroce determinazione dai funzionari del regime comunista polacco, ma anche condizionata dai contorcimenti emotivi dei protagonisti, tra affinità e differenze. All'inizio della storia, nel 1949, Wiktor, pianista ed etnomusicologo trentenne, percorre le campagne, insieme a una collega, registrando, dalla

voce dei contadini, canzoni e ballate folkloristiche. È stato incaricato dal nuovo regime di scoprire talenti per il costituendo gruppo di danza e di canto popolare statale “Mazurek”. Fra i candidati vi è Zula, una ventenne spavalda e chiacchierata (corre voce che abbia ucciso suo padre perché la insidiava) che colpisce Wiktor perché, mostrando carisma e talento, interpreta invece una canzoncina romantica parte della colonna sonora di un film russo. Zula è tra i prescelti e in breve tra i due nasce una relazione appassionata. Nel frattempo Kaczmarek (Borys Szyc) il funzionario del partito grigio e pragmatico, nominato manager del gruppo, detta le regole comportamentali. E, nel corso del tempo, nonostante affermi che lo stato considera il patrimonio di musica popolare un bene da difendere, di fatto pone l'attività del gruppo al servizio della propaganda statale e a favore di Stalin, censurando ogni opinione difforme. Nel 1952, in occasione di una breve tournée di “Mazurek” a Berlino Est, Wiktor, ormai deluso e soffocato, propone a Zula, diventata la star del gruppo, di sfruttare l'occasione per attraversare il confine, raggiungere l'Occidente e rifarsi una vita insieme a Parigi. La giovane amante accetta il piano, ma poi non si presenta all'appuntamento. L'uomo non torna indietro. Nel 1954, a Parigi, Wiktor suona in un gruppo di musica jazz che si esibisce nei locali della Rive Gauche e ha iniziato una relazione con una cantante lirica, la sofisticata Juliette (Jeanne Balibar). “Mazurek” è giunto in città per alcune esibizioni. I due ex amanti si incontrano brevemente e scoprono che l'attrazione tra loro è sempre viva. Un anno più tardi Wiktor arriva in una cittadina della Dalmazia, in Jugoslavia, e assiste a un concerto di “Mazurek”, ma non riesce a incontrare Zula perché viene fermato da agenti dei servizi segreti e messo a forza sul primo treno per la Francia. Nel 1957 Zula si reca a Parigi e si presenta presso uno studio di registrazione dove incontra Wiktor: gli racconta di essere entrata legalmente in Francia in quanto ha sposato un italiano. I due convivono, frequentano i locali e gli amici di Wiktor: Zula cerca di abituarsi alla bohème parigina dove impazza la musica afroamericana, il rock and roll e la Nouvelle Vague. L'uomo si impegna per promuovere Zula come interprete raffinata di musica polacca e infine riesce a farle regi-

strare un LP. Ma Zula si sente a disagio, è gelosa di Juliette, inizia a litigare con l'amante e alla fine torna in Polonia. Wiktor cerca di raggiungerla, ma avendo perso la cittadinanza polacca, quando entra nel Paese illegalmente viene arrestato, torturato e condannato a 15 anni di carcere. Zula, disperata, promette di ottenere la sua scarcerazione. Nel 1964 Zula è divenuta una cantante solista di intrattenimento con un repertorio di musica leggera. Sposata con Kaczmarek e madre di un bambino, ottiene che Wiktor sia scarcerato grazie ai maneggi del marito, diventato un quadro importante del regime. Ma l'ex amante è ormai un uomo privo di prospettive perché gli hanno spezzato alcune dita delle mani e non può più suonare il piano. Per Wiktor e Zula un finale felice è impossibile. Pawel Pawlikowski vanta un solido background di stimato documentarista, autore per un decennio, durante gli anni '90, di alcuni interessanti documentari di inchiesta in Russia e nell'Europa Orientale, per conto della BBC, costruiti con un mix di toni poetici e ironici. I suoi film, **My summer of love** (2000), **Last resort** (2004) e **La femme du Veme** (2011) dimostrano una squisita capacità di descrivere la psicologia femminile. Poi è tornato nel suo Paese e ha realizzato, **Ida** (2013), un vero capolavoro, girato in un vibrante bianco e nero che accentua la credibilità della storia. Racconta il drammatico confronto, nella grigia e soffocante Polonia degli anni '60, durante il regime comunista, tra due donne, una giovane novizia e sua zia, una cinquantenne disillusa e cinica, ex magistrato e ex militante del partito, eredi di una tragedia familiare. È uno straordinario dramma intimo, che esplora le contraddizioni della fede e della vita laica, ma anche i retaggi dell'antisemitismo, in un'epoca cruciale della storia polacca. **Cold War** mostra una grande affinità con **Ida** in termini di approccio, di contenuti drammatici e di scelte di regia ed estetiche. Ripropone, attraverso una problematica differente, la stessa rappresentazione della terribile difficoltà esistenziale di migliaia di uomini e donne, controllati e perseguitati dal regime, a causa di scelte personali non conformiste, durante gli anni del dopoguerra, nell'epoca della cosiddetta “Guerra Fredda”. Pawlikowski si è vagamente ispirato all'itinerario esistenziale dei suoi genitori e conferma ancora una volta la

sua empatia nei confronti dell'universo femminile. Sviluppa la narrazione concentrandola in nuclei essenziali mediante un uso radicale delle ellissi, del potenziale informativo insito nelle inquadrature e nelle sequenze e del lavoro di editing di Jarosław Kamiński. E, soprattutto, supera la logica e la forma del racconto classico inserendo nella storia una prospettiva intima e una concezione dell'amore marcatamente moderne. Realizza un magnifico studio di caratteri, articolato e intenso al tempo stesso, in cui si alternano incontri e separazioni, fughe e ritorni, nuovi inizi e dolorose cadute, il bisogno dell'altro e la sottile diffidenza reciproca, la difficoltà di superare le differenze, le crisi di fiducia, la gelosia, i tradimenti, le incomprensioni, le tentazioni, le bassezze, i compromessi, il successo effimero e la delusione, il carcere, l'audacia e una commovente resistenza alla rassegnazione. **Cold War** risulta molto efficace nel descrivere la forza della passione tra i due amanti, ma anche la incapacità / impossibilità, in particolare di Zula, di adattarsi a vivere nel mondo dello spettacolo, effervescente e snob, di Parigi, sentendosi comunque umiliati, nel "mondo libero" perché esuli, lontani dal proprio Paese. L'epilogo è indimenticabile: la tragica espressione di una dignitosa, ma assoluta disperazione. Forse l'unica pecca del film risiede in una parziale contrazione narrativa della storia, dovuta probabilmente alla volontà di evitare la deriva retorica ed epica e la tentazione didascalica. In effetti si sarebbe potuto escludere alcune location, durante il lungo percorso itinerante in cui Wiktor e Zula si incontrano più volte e sono parimenti indotti o costretti a lasciarsi, e invece concedere un qualche maggior respiro alla tortuosa dinamica della impossibile storia d'amore. La messa in scena, rigorosa, essenziale e ricca di toni malinconici, fa ricordare sia l'austerità di Robert Bresson, sia la straordinaria problematicità dei primi film di Polanski e di quelli di Kieslowski. I punti di forza del film sono i seguenti: il formato accademico 1:1,33 che sottolinea l'intrappolamento dei protagonisti; l'uso prevalente dei piani medi per inquadrare i personaggi, lasciando spazio intorno a loro; l'eccellente fotografia, che evita accuratamente gli effetti estetizzanti, in uno smagliante bianco e nero, ad opera di Łukasz Żal (già collaboratore di Pawlikowski per la realiz-

zazione di **Ida**); il convincente e credibile production design curato da Benoît Barouh, Marcel Slawinski e Katarzyna Sobanska-Strzalkowska; la straordinaria direzione degli attori e la qualità superiore delle interpretazioni di Tomasz Kot e di Joanna Kulig; la ricca e suggestiva colonna sonora, curata da Marcin Masecki, che mescola canzoni folk, brani di Bach e un ricercato repertorio di musica jazz e blues e che usa la musica diegetica sia per esprimere le emozioni dei personaggi sia per sottolineare i cambiamenti storici, politici e sociali.

Lazzaro felice, scritto e diretto da Alice Rohrwacher ha ricevuto il Premio ex-aequo alla miglior sceneggiatura. Si tratta di un racconto fiabesco con implicazioni morali, collocato in una dimensione "atemporale", pseudo poetico e molto pretenzioso. Propone un'ambigua e superficiale epica dell'innocenza e dell'intrinseca bontà contadina, travolta dall'avidità degli sfruttatori, e una grossolana manipolazione di tematiche spirituali e religiose. Inoltre lascia trasparire una confusa denuncia contro le iniquità di un mondo ferocemente classista, la grettezza, l'avarizia e la cattiveria degli uomini e la malvagità del capitalismo e delle banche. È un'opera estenuante, divisa in due sezioni, ma appesantita da una congerie di trame e sottotrane, scene madri miracolistiche e due o tre finali. La prima parte, ambientata in un'epoca indecifrabile, forse alla fine degli anni '80, in una zona rurale, probabilmente nell'Alto Lazio, descrive la miserabile, e grottescamente assurda, condizione di una comunità di mezzadri, comprendente una cinquantina di persone tra adulti, vecchi e bambini. Collocati in una tenuta isolata dal mondo, la fantomatica "Inviolata", sono costretti a coltivare il tabacco, e altri prodotti, e mantenuti in condizione schiavistiche da parte della proprietaria delle terre, l'impetosa "marchesa" Alfonsina De Luna (Nicolella Braschi). La donna praticamente non li paga, grazie alle manovre di un losco amministratore, che in cambio dell'attività produttiva fornisce loro pochi mezzi per la pura sussistenza. Quei poveracci vivono quindi in un limbo, non avendo mai osato o potuto avventurarsi oltre il confine della masseria, segnato da un fiumiciattolo. Sono vittime dell'ignoranza, ignobilmente sfruttati e privati di qualsiasi tecnologia moderna. I bambini non vanno a scuola e la sera

ascoltano le favole raccontate dagli adulti. Tra loro vi è Lazzaro (Adriano Tardiolo, senz'altro efficace), un giovane dal'anima candida, del tutto ingenuo, gentile e servizievole, che non sa mentire e di cui tutti si approfittano per imporgli le peggiori corvées. Finché Tancredi (Luca Chikovani), il figlio diciassettenne della marchesa, viziato, arrogante e insopportabile della situazione, lo nota e lo manipola. Giunge a definirlo suo "fratello" e lo spinge ad aiutarlo a nascondersi dopo aver inscenato un finto rapimento per far dispetto a sua madre. Comunque la vicenda innesca la fine dell'incubo per le famiglie alloggiate nella masseria. Un giorno i carabinieri, avvisati del fatto, irrompono nella tenuta e "liberano" i contadini schiavizzati. Nel frattempo vi è un passaggio surreale che introduce la seconda parte del film. Lazzaro, "risorto" dopo una fatale caduta dalla montagna, si ritrova 20 anni dopo, miracolosamente eterno giovane, a girovagare nella periferia di una città (che assomiglia in qualche modo a Milano e anche a Torino) per ritrovare l'amico Tancredi che non ha mai dimenticato. Ben presto si imbatte in un gruppo di indigenti, che comprende diversi ex abitanti dell'Inviolata, invecchiati e annientati nello spirito. Vivono in una stamberga presso uno scalo merci ferroviario e sono guidati da una coppia di piccoli truffatori: Antonia (Alba Rohrwacher che scimmietta Giulietta Masina), già compagna di giochi dello stesso Lazzaro quando era bambina, che lo riconosce e lo accetta senza remore, e Ultimo (Sergi López), più cinico e meschino. Le avventure picaresche della combriccola di sventurati alle prese con una società ove dominano indifferenza, astio, crudeltà e violenza nei confronti degli ultimi nella scala sociale, il ritrovamento di Tancredi adulto (Tommaso Ragno), ormai rovinato e delirante, e l'itinerario di "santificazione laica" di Lazzaro concludono l'improbabile parabola. Alice Rohrwacher ha esordito con **Corpo Celeste** (2011), un coming-of-age film viziato dall'urgenza di denunciare la regressività dei comportamenti e l'intreccio perverso tra conformismo religioso, opportunismo politico e supina adesione ai modelli estetici della cattiva televisione. Un'opera con un sottofondo di anticlericalismo di maniera, personaggi deboli, molti clichés narrativi, alcuni momenti di voyeurismo bana-

li e controproducenti e la scelta strumentale di costruire alcune scene madri, giocando maldestramente, tra reale e surreale, per ottenere un'epifania visionaria simbolica. Il successivo **Le meraviglie** (2014) è un dramma familiare con dubbie sembianze di fairy tale e di atipico coming-of-age film. Un'opera condizionata dalla volontà di rivalutare con empatia un falso mito: le "comuni", improntate all'ecologismo più radicale, che ricordano esperienze tedesche del passato ormai superate o fallite. Un film, anch'esso ambientato nel mondo rurale e diviso in due parti, che racconta un'ossessione utopica autarchica che travolge una famiglia, in particolare i figli. Mal scritto e squilibrato da una struttura narrativa che fonde precariamente naturalismo con impronte realiste e suggestioni grottesche e paradossali alla Fellini, è appesantito da una deriva parodistica stucchevole e da troppi finali mal assortiti, fino all'ultimo che evoca l'immaginario come estremo futuro possibile. **Lazzaro felice** ripropone e peggiora i difetti del film precedente, qui citato. Sembra davvero che Alice Rohrwacher abbia scopiazzato una serie di maestri del cinema italiano: Pasolini, De Sica, Sergio Citti, Ermanno Olmi di **L'albero degli zoccoli** (1978), Bernardo Bertolucci di **Novecento** (1976), Cesare Zavattini di **Miracolo a Milano** (1951), Ettore Scola di **Brutti, sporchi e cattivi** (1976) e Federico Fellini di **La strada** (1954). Un'operazione di cattiva imitazione e un puzzle di idee rubate, isolandole dalla loro ragione cinematografica, per nobilitare un disordinato fairy tale che aspira al cinema altamente autoriale, senza vera genialità e con una irritante propensione al manierismo e all'autoreplicazione. La sceneggiatura è sgangherata (sballata, come l'ha definita la stessa Alice Rohrwacher) perché non riesce a gestire l'unica intuizione rilevante, con vere potenzialità poetiche: quella del personaggio di Lazzaro, inconsapevole vittima sacrificale. Anziché renderlo vero protagonista e costruire una limpida metafora poetica, il film si disperde in continue deviazioni, con spunti e temi che si accavallano e si interrompono o scompaiono repentinamente. E mostra una caratura drammatica ondivaga e incerta, tra realismo spurio e surrealismo misterioso, prodigioso e paranormale, e una caratterizzazione dei personaggi che non va oltre gli archetipi caricaturali. La

messa in scena è quindi condizionata dalla scelta del realismo magico di corto respiro, con soluzioni derivative o manifestamente casuali e incoerenti, confuse o grottesche sottolineature del candore dei poveri e una spiccata retorica riguardante i sentimenti di solidarietà, irrisi dai cattivi e dai corrotti. Anche la direzione degli attori è carente e la recitazione dell'intero cast appare troppo prosaica. Purtroppo la velata, ma schematica indole ideologica, impedisce ad Alice Rohrwacher sia una genuina purezza dello sguardo sia una vera approssimazione ai modelli poetici di Pasolini e di Olmi.

Se rokh (3 Faces), dell'iraniano Jafar Panahi, ha ricevuto anch'esso il Premio ex-aequo alla miglior sceneggiatura, assegnato a Jafar Panahi e a Nader Saeiav. È un'opera piuttosto originale, quantunque bizzarra, perché intreccia auto fiction, pseudo dramma, documentario antropologico e sociale e film a tesi. È ambientato in un remoto villaggio di montagna nel nord dell'Iran, ai confini con la Turchia. Panahi, nella parte di sé stesso, è stato spinto ad accompagnare in auto Benhaz Jafari, anch'ella nella parte di sé stessa, una sua amica attrice, nota star degli sceneggiati e serial televisivi, che vuole raggiungere ad ogni costo la piccola comunità rurale. Giunti sul posto sono determinati a risolvere un mistero che è diventato un caso di coscienza. Infatti l'attrice ha ricevuto sul suo cellulare il videomessaggio di una ragazza che racconta la propria disperazione e che minaccia di suicidarsi, se non aiutata, perché non può realizzare il sogno di diventare attrice, essendo ostacolata dalla famiglia. Questa vicenda, apparentemente farsesca, diventa il filo conduttore attorno a cui si dipanano incontri e colloqui di Panahi con gli abitanti, per rintracciare la potenziale suicida, ma anche per manifestare varie considerazioni. Si parla della vita ordinaria dei villici, della famiglia, della condizione femminile, delle generazioni, delle tradizioni e del cinema, confrontando quello odierno con quello del passato ed evocando Shahrzad, attrice molto amata del cinema iraniano degli anni '70 e successivamente interdotta dal regime. **3**

Faces mette a confronto appunto tre figure femminili, Marziyeh Rezaei, la giovane "aspirante attrice del futuro", Behnaz Jafari, la diva di oggi, e Shahrzad, l'icona del passato. E sembra voler indagare anche i meccanismi di proiezione e di identificazione innescati nel popolo dal miraggio stesso del cinema. Nel film si notano interessanti spunti documentaristici e veritieri sugli abitanti del villaggio, ma non mancano i personaggi troppo paradigmatici, al limite della caricatura, le incongruenze e i toni prosaici o bozzettistici, mentre i momenti poetici scarseggiano e anche l'epilogo, con una sequenza in omaggio al cinema di Abbas Kiarostami, appare ben poco convincente. Per altro Panahi propone anche, in forma subliminale, riflessioni sul potere dell'immagine e sugli strumenti della rappresentazione, sulla verità falsificabile e sul falso verosimile e manifesta, tra le righe, velate critiche al conservatorismo della società iraniana. Jafar Panahi ha realizzato nel passato alcuni film eccellenti, **Dayreh (The Circle)** (2000), **Talaye sorkh (Crimson Gold)** (2003) e **Offside** (2006), opere dure e sobrie che inquadrano perfettamente la crisi esistenziale e sociale in cui è intrappolata la popolazione di Teheran, oppressa da un regime teocratico ottuso, manipolatorio, corrotto e violento. Successivamente, a partire dal 2010, ha subito una grave persecuzione politica da parte del regime, con una condanna, per presunti crimini di opinione, alla carcerazione, finora sospesa, e al divieto di realizzare film e di concedere interviste per vent'anni. **3 Faces** si pone sulle tracce dei precedenti tre film "clandestini" di Panahi: **This is not a film** (2011), **Pardé (Closed Curtain)** (2013) e **Taxi** (2015). Sono lavori di finzione, abilmente mascherati da diari documentaristici, che mostrano audacemente, con scarsi mezzi e con sapienti accorgimenti, la vita del regista a contatto con la gente. Denotano dignitose performance personali del regista e al tempo stesso costituiscono le audaci testimonianze di un artista gravemente limitato nella possibilità di lavorare. Come **Taxi**, anche **3 Faces** non risulta davvero efficace, e

nemmeno coraggioso. Mancano la spontaneità e la verità dei personaggi, che appaiono troppo paradigmatici, al limite della caricatura, mentre prevalgono la valorizzazione dei buoni sentimenti e le ipocrite mediazioni.

Ayka, opera seconda del russo Sergey Dvortsevov, ha ottenuto il Premio alla miglior attrice, assegnato a Samal Yesyamova. Si tratta di un dramma esistenziale realista e naturalista non privo di interesse etnologico e sociale, ma viziato da una pesante impronta determinista e da evidenti intenti didascalici. Configura, con pervicace meccanicismo, l'itinerario di disgrazie e di disperata sofferenza di un "personaggio" paradigmatico, a fronte della indifferenza e della cattiveria di quasi tutti gli altri. Propone il ritratto ansiogeno di una ventenne kirghisa che si trova a Mosca, durante il durissimo inverno nevoso, costretta alla clandestinità dopo che il suo permesso di soggiorno è scaduto. Ayka (Samal Yesyamova) vive in uno squallido alloggio, dove affitta un letto, in coabitazione forzata con altri immigrati, è costretta a svolgere sordidi lavori occasionali sottopagati, viene truffata ed è perseguitata dagli strozzini per un debito contratto quando in precedenza aveva tentato una piccola avventura imprenditoriale finita male (di cui per altro non si sa quasi nulla oltre le poche frasi in cui è menzionata genericamente). Ma la vera tragedia avviene all'inizio del film, condizionando interamente l'incalzante racconto, con eccessi poco credibili e metafore esemplari, spesso irritanti: Ayka partorisce un neonato e poi lo abbandona fuggendo dall'ospedale. Quindi inizia la sua odissea, aggirandosi senza meta, sempre allo stremo delle forze a causa dell'emorragia post-partum in corso, fino a un epilogo sensazionalista, costruito ad arte. Sergey Dvortsevov dimostra di conoscere e di apprezzare i romanzi di Charles Dickens e di Emile Zola, rinunciando a proporre uno studio caratterizzante del personaggio che si riduce quindi a un corpo offeso e martoriato. Sviluppa una narrazione consequenziale e ansiogena, compressa in uno spazio temporale limitato, priva di flashback e di fla-

shforward, e sottoposta a un gioco di ellissi. La messa in scena, interamente impostata sul tallonamento nervoso e ossessivo della protagonista con telecamera a mano, incluse fughe e accelerazioni ad hoc, e sulla ripetitività delle situazioni, imita enfaticamente lo stile dei primi film dei fratelli Dardenne. Il contesto impressiona, ma l'approccio fatalista impedisce di rompere la distanza che ci separa dalla protagonista e di provare sincere emozioni.

Le livre d'image, di Jean-Luc Godard, è stato valorizzato dalla Giuria che ha assegnato una Palme d'Or speciale, alla carriera, allo stesso Godard. Si tratta di un magistrale film di montaggio e cut-up, con magnifiche soluzioni di postproduzione. Assembla un ricchissimo puzzle di materiali visivi e footage che spaziano dal cinema di ogni epoca, alla pittura e alla letteratura. Si sviluppa attraverso un flusso continuo di immagini, spesso deformate, decolorate e piene di drops, di suoni manipolati e di parole, che affascina, ma che si fatica a seguire e a decifrare completamente. È organizzato in 5 capitoli, con citazioni letterarie e filosofiche in voice over e scritte - slogan sovrapposte, spaziando su innumerevoli temi, con sintesi folgoranti o discutibili. **Le livre d'image** si dilunga spesso sulle contraddizioni del mondo arabo con una declinazione vagamente pacifista e a favore della difesa della convivenza civile tra diversi. Godard conferma tutta la sua storia cinematografica di rottura con l'ordine esistente, di sperimentalismo e di virtuosismi formali, "post-moderni", spesso geniali. Ma riafferma anche la sua logica affabulatoria solipsistica. Come nel precedente **Adieu au langage** (2014), Godard riflette sul senso delle immagini e rimanda all'insufficienza della parola e al flusso continuo del pensiero. Tuttavia è molto meno sentenzioso e velleitario, risulta invece brillante e persino arguto e autoironico ed evita qualsiasi battuta antisemita, quantunque proponga invece una significativa citazione di Joseph de Maistre, storico esponente del pensiero conservatore e reazionario.

GIOVANNI OTTONE